

Katarzyna Sobańska i Marcel Sławiński

0:00 (KS) Z każdej perspektywy pewno wydaje się inaczej. Zawsze powtarzam, że tak po prostu miało być. Jakieś poszukiwania Marcela w obszarze filmu spowodowały, że zaczął szukać możliwości współpracy filmowej, a wcześniej będąc scenografem opery i teatru, nie wiedzieć czemu zresztą, chciał trafić do tego brudnego, trudnego i znacznie mniej eleganckiego świata scenografii filmowej. I tak to się po prostu zaczęło właściwie od jednego telefonu i podania ręki jakoś się ułożyło. Tak to wygląda z mojej perspektywy.

1:05 (MS) Faktem jest, że film mnie spotkał dosyć niespodziewanie, bo zawsze widziałem siebie w roli scenografa, i byłem zakochany w operze, w teatrze, i to było moje pierwsze doświadczenie w tej przestrzeni świata sztuki, i zakochałem się bez pamięci w operze, i dalej kocham. Nagle pojawił się film, i w pierwszym projekcie, który nas spotkał, to było Magdy Piekorz. Doszło do tego, w moim pojęciu po latach odczuwam, metafizycznego spotkania, i zakochałem się w filmie.

1:42 (KS) Myśmy mieli takie spotkanie, nazwaliśmy je „Dwoje na huśtawce”, które było dosyć ciekawą próbą podsumowania drogi dojścia do scenografii, która dzisiaj już może na wielu uczelniach przedmiot, a jeszcze te kilka lat temu była wyborem, który wynikał czasem z przypadku. Ja uważam, że ze szczęścia. Kończąc najpierw kierunki artystyczne, robiąc grafikę, malarstwo, dyplomy różne, szukając jakiegoś zajęcia, u mnie to złożyło się w całość w momencie spotkania ludzi. Wydaje mi się, że dojście do takich zawodów, czy spełnień w tym, co tworzymy, co robimy, często wynika ze spotkań, i tutaj to samo było po stronie Marcela, jeżeli chodzi o spotkania z wielkimi profesorami scenografii w Krakowie. Natomiast u mnie to polegało na spotkaniach niezwykle ciekawych ludzi, którzy akurat na Śląsku, gdzie nagrywamy ten materiał, zaczęli pracować w grupie, która nazywała się Studio Form Telewizyjnych, robiąc niezwykle, plastyczne, artystyczne przedsięwzięcia z kamerą, ale na pograniczu teatru, widowiska, sztuki. I to był Adam Sikora, który dzisiaj jest operatorem, Tomek Dobrowolski, który też jest uznanym operatorem, to była Jola Ptaszyńska, Leszek Ptaszyński. Dostałam taki dar, i weszłam w scenografię naturalnie.

3:35 (MS) Mój początek był inny, bo ja z kolei uczyłem się w Krakowie, i tu wspomniany wcześniej prof. Jerzy Skarżyński, i jego świat metafizyczny Hasa – to jest to kino, które pokochałem, które jest w jakimś sensie kinem operowym, gdzie scenografia jest plastyczna, znacząca, ją widać, staje się bohaterem. Nie jest tylko niemym tłem, gdzie widać tylko samych aktorów, ale staje się czasami pierwszoplanowa, albo partneruje równorzędnie z aktorami. Miałem szczęście do spotkania kilku osób, które zdecydowały o tym, że zakochałem się zarówno w świecie opery, scenografii operowej, teatralnej, ale też również i filmowej. Jerzy Skarżyński, Andrzej Kreütz-Majewski, Paweł Dobrzycki – to były te osoby, które wywarły na moje życie zawodowe duży wpływ.

4:33 (KS) [Praca w duecie] To jest coś, co jest dla wszystkich fenomenem, ponieważ nawet jak Skarżyńscy pracowali razem, to się wydawało, że pani Lidia jest bliżej kostiumu, Skarżyński jest bliżej samej scenografii, co łatwe jest w teatrze np. Natomiast w filmie scenograf zajmuje się przestrzenią i dekoracją wnętrza, bo to się scalało obecnie. Wydaje mi się, że to, co wypracowaliśmy, to nie jest to tzw. dzielenie się, tylko rodzaj wzajemnego napędzania się w zależności od momentu, w którym dana strona jest trochę silniejsza, albo trochę słabsza. Są oczywiście takie rzeczy, że Marcel czasami wchodził na plan i mówił: -„Dobra, szmatami się zajmuj”, jeżeli chodzi o tkaninę, itd., ale to są zmienne.

5:34 (MS) Na początku, kiedy jeszcze nas nie kojarzono jako team Kasia i Marcel, którzy pracują razem, to dosyć sceptycznie, a niektórzy nawet nie rozumieli, jak mogą dwa odrębne byty o różnych wrażliwościach, różnych osobowościach, charakterne, mogą razem coś tworzyć. Jak na końcu zadania, którym jest projekt filmowy, czy teatralny, że mogą osiągnąć konsensus w sztuce, który brzmi dosyć paradoksalnie. Ale tutaj też nawiążę do tego, co Kasia wspomniała, czyli o Jerzym Skarżyńskim, że to też był archetyp dla nas, i wiele innych przykładów ludzi, którzy potrafią tworzyć tandem, i podążać w jednym kierunku, czasem się kłócąc, sprzecząc, widząc pewne rzeczy inaczej, ale jednak tworząc wspólną wartość.

6:35 (KS) Tak. Pracując w takim teamie, to trochę jak wspinaczka z asekuracją, że to daje poczucie, że w jakiś sposób, kiedy jednemu brak sił, drugi ma czasem jej więcej. Czasem

oczywiście obydwójce opadamy z sił, a czasem zbyt bardzo przemy do przodu obydwójce. Natomiast jest to coś takiego, jak rysowanie. Kiedyś były takie zabawy, jak się brało kartkę i rysowało się ty kreskę, ja kreskę. Czasem się to udaje, a czasem musimy sobie ustąpić na rzecz tego, że „dobrze, ty tak to widzisz, zostaliśmy przy tym”.

7:32 (MS) Gdy czytamy scenariusz, i staramy się to zwizualizować, tutaj szalejemy, fantazjujemy z naszą wyobraźnią, [musimy] wyznaczyć sobie ścieżki, tropy, klucz wizualny, to każdy z nas trochę inaczej to widzi. Bardzo często dochodzi do tego, że sobie wzajemnie zaprzeczamy, wzajemnie się pokłócimy, ale wszystko ma nie destrukcyjny, ale kreatywny aspekt. I nawet jak się spotkamy z reżyserem, operatorem, i rozmawiamy na ten temat, to jednak świat kobiety, mężczyzny, to dwa inne światy, i inne wrażliwości, one się wzajemnie uzupełniają i dopełniają.

8:07 (KS) Z drugiej strony obydwójce jesteśmy w grupie scenografów, którzy wyszli ze sztuk pięknych – malarstwa, grafiki, kierunków niearchitektonicznych – choć z tej strony Marcel ma za sobą szkoły techniczne, więc łatwiej widzi przestrzeń architektoniczną, niż ja – byłam bliższa strukturze faktu, rzeczy. Ty miałeś więcej o świetle, bo dłużej w teatrze.

(MS) Nie. Ja miałem być architektem, i w pewnym momencie miałem epizod w swoim życiu, że jeździłem na Politechnikę Śląską przygotowywany pod tym kątem, i chciałem być architektem. Nagle się okazało, później żałowałem, poszedłem na Akademię Sztuk Pięknych. W pewnym momencie, jak mnie spotkał film, teatr, to ta przygoda stała się dla mnie sensem życia. Przede wszystkim spotkanie z literaturą, bo w każdym projekcie punktem wyjścia jest scenariusz, czy libretto. Tego by mi na pewno w architekturze brakowało.

9:23 (KS) To jest coś takiego, co też warto powiedzieć, jak zostawia się ten ślad, że jak rozmawiamy o scenografii, i jak o niej uczymy, to mówimy o tzw. eklektyzmie tego zawodu. To jest to, co staramy się poddać zauważeniu, że to jest zawód, w którym codziennie się uczysz czegoś nowego, i to jest fascynujące. To jest wiecznie nowa przygoda, nowe odkrywanie, i ono nie pozwala ci stanąć w miejscu w rutynie, ponieważ

każdy temat ma swoją ogromną przestrzeń do odkrycia, opanowania, nauczenia, spojrzenia na nią inaczej niż inni.

10:13 (KS) Trochę tak jest, że ja przyniosłam tą rodzinę, ponieważ po Studio Form Telewizyjnych spotkałam Piotra Łazarkiewicza i Magdę [Łazarkiewicz] jako tych, którzy we mnie, jako młodą scenografkę, uwierzyli. Zaprzyjaźniliśmy się, i bez wątpienia ten świat był bardzo ważnym początkiem tej drogi. Ze względu na ich doświadczenie i ich różność, na to, że Piotr był zupełnie innym reżyserem, niż Magda. W efekcie tego już później współpracowaliśmy razem również z Agnieszką [Holland], która jest tzw. reżyserem totalnym. Zawsze pamiętam świętej pamięci Piotrek, który siadał i mówił: - „Wiesz, jak to jest trudno, jak siadam, i te kobiety wszystkie są reżyserkami”. Antek [Łazarkiewicz] już zaczął komponować, Kasia [Adamik] wiadomo – już była reżyserem wykształconym, próbującym. Teraz wiemy po latach, że Piotrka młodsza córka Gabrysia [Łazarkiewicz] również w tym kierunku idzie. Więc ten gen działał w tej rodzinie, a ta rodzina potrafi się dzielić swoim światem.

11:54 (MS) Z drugiej strony to jest spotkanie z silnymi bardzo osobowościami, i to jest też bardzo wymagające dla partnerstwa, kiedy dostaje się propozycję, i trzeba sprostać temu zadaniu. Siła charakteru Agnieszki Holland jest mitologiczna. W rodzinie filmowej wszyscy wiedzą, że to jest osoba, która jest bardzo wymagająca, obdarzona niezwykłą wyobraźnią – podobnie Kasia, która jest inna. Magda też jest inna, ale to są wszystkie bardzo silne osobowości o bardzo skonstruowanym wyobrażeniu na temat danego projektu w świecie. To jest dla scenografa duże wyzwanie, a jednocześnie odpowiedzialność, ale też wielka przygoda.

12:37 (KS) Scenograf filmowy to my się tak śmiejemy, mamy taką pogadankę, jak zaczynamy zajęcia ze studentami: „Jak wam się wydaje – kim jest scenograf filmowy?”. Jednym z zawołań jest geograf, drugim jest etnograf, trzecim jest historyk, czwartym jest rysownik, piątym producent, itd. To przygotowanie to było dotykanie i szukanie. Głównie okres poprodukcyjny Marcel spędził z Agnieszką np. sprawdzając, jak wygląda Lwów.

13:20 (MS) [„W ciemności”] Jak dostajemy na warsztat tekst, scenariusz, to szukamy tropów. Tutaj szczególna, bo chodzi o Holocaust, traumatyczna sytuacja, która się odbyła we Lwowie, więc szukaliśmy tych tropów dokładnie tam. Pojechaliśmy do Lwowa na wspólną dokumentację jednocześnie wiedząc, że tam niestety nie będziemy kręcić. Poszukiwanie fundamentu, inspiracji – tutaj odwołujemy się, i myślę, że wszyscy scenografowie mogą się pod tym podpisać, że to jest takie „małe oszustwo”. Opowiadamy pewną historię w sposób poniekąd trochę nieprawdziwy. To jest wehikuł czasu, gdzie się cofamy wstecz, i odtwarzamy pewną rzeczywistość, powołujemy ją na nowo do życia. Jest to wspólne wyobrażenie nas, ludzi kreujących – głównie reżysera, ale również operatora i scenografa. Mogę powiedzieć, że z dużą przykrością nie mogliśmy tam realizować, ale bardzo często decydują uwarunkowania stricte producenckie, że nie możemy w tym miejscu kręcić, gdzie chcielibyśmy. W zasadzie Lwów to jest stojąca scenografia. Tam to wszystko istnieje, pozbywając się anachronizmów, jak współczesne anteny satelitarne, samochody, itd., to w zasadzie można kręcić, bo tam miasto jest – ma świetną patynę, strukturę, architekturę. A ponieważ głównym miejscem akcji są kanały, więc też w nich byliśmy, zwiedziliśmy je praktycznie wszystkie. Ale później trzeba było to zbudować, i z odtwarzaniem Lwowa był w wielu miejscach – 6 miast było, które stworzyło nam iluzję archetypu, czyli Lwowa. Kręciliśmy w Piotrkowie, w Łodzi, Lipsku, Warszawie. Także było wiele miejsc, które nam stworzyły rzeczywistość, iluzję miasta podziemnego w ciemności.

15:26 (KS) Ale taką anegdotą, która z kolei tutaj jest odpowiedzią na zjawisko scenografii i cud tworzenia światów zupełnie nieistniejących, to kiedy Agnieszka pojechała do L. A. z powodu nominacji oscarowych. Myśmy byli wtedy zapraszani do różnych audycji, itd. Ale było to bardzo zabawne, bo były też audycje, gdzie ktoś dzwonił w programie, i najbardziej wzruszającym telefonem, który nam puszczono, to była pani starsza, która zaciągając lekko po lwowsku powiedziała: „Jak ja dziękuję, jak ja się wzruszyłam. Tam wszystko było tak, jak trzeba – i ten kościół mój, i droga do niego. Ten Lwów przedwojenny nagrany”. Oczywiście ani centymetra Lwowa, ale poczucie tego, że to miasto było tym, to jest właśnie sukces scenografa. Dużym doświadczeniem była

praca na ciemności, która oczywiście spadła na barki Joli Dylewskiej, i tego, jak w tych strukturach – prawdziwych, i budowanych kanałów, i komór różnego rodzaju w wodzie – dać sobie radę ze światłem i pięknym obrazem, co się pewnie niezwykle udało.

16:56 (MS) To jest wspólna decyzja między scenografami, produkcją, oczywiście też wizją reżysera. Niezwykłym potencjałem jest samo miasto Łódź, ale również i to, co z perspektywy przeciętnego widza nie widać, czyli co jest pod ziemią. Nagle się okazało, że mamy tutaj fantastyczne przestrzenie, czyli owe kanały, które w połączeniu z tym, czyli magia kina i alchemia scenografa, czyli budowane kanały, które były akurat w Lipsku. Fragment kanału, który był budowany w Lipsku, czyli fragment dekoracji, musiał się płynnie połączyć, żeby widz tego nie odebrał, że to jest coś sztucznego – tu mamy prawdziwe kanały, a tu coś sztucznego, wykreowanego – że to się musi wszystko ze sobą fantastycznie połączyć. Natomiast tutaj wartością samą w sobie było to, co było pod ziemią.

17:45 (KS) To taka duża nauka – dlaczego akurat kanały łódzkie wybrane. Po prostu one były bardzo dobre, bo myśmy nie wiedzieli, że Łódź ma pod ziemią zamknięte rzeki. Przecież wszak nie chodziło o to, żeby iść do kanałów ściekowych, w których mielibyśmy się nurzać w obecnych ściekach Łodzi, tylko jest to dla miasta podziemnego Łódź ciekawe i fenomenalne, że te małe rzeczki, które były związane z włókienniczymi zakładami, zostały zamknięte pod ziemią, i szerokie kanały, które je prowadzą i te, które do nich doprowadzają, są niezwykłą na skalę tej części Europy infrastrukturą. Byliśmy w kanałach w Lipsku, Berlinie. Wyście sprawdzali Lwów żeby zobaczyć, o co chodziło, byliśmy w warszawskich kanałach – trochę kanałów zwiedziliśmy.

18:52 (KS) [„Młyn i krzyż”] Praca akurat przy takim projekcie, to, że Lech Majewski – reżyser, twórca, pisarz, demiurg – zechciał w tym momencie potraktować scenografów jako kogoś, kto bierze odpowiedzialność, bo jednak z Lechem pracuje się trochę tak, że to Lech dzieli wszystkie zawody. Natomiast jak on przyszedł z tym pomysłem, który jest tak fantastycznym pretekstem do myślenia na kanwie jednego obrazu, to był tzw. dar boży. To jest rzadkość, żeby pracować na takim materiale w ogóle w filmie. Tutaj chyba nie miało znaczenia, jak czasy będą problematyczne, jak to wymyślić, bo to wszystko

było bardzo konsekwentnie i prosto konstruowane – te podpowiedzi w obrazie i bardzo klarownej wizji Lecha w tym momencie.

19:59 (MS) Jak człowiek renesansu, on mniej więcej w 99 % wie, jak to ma powstać, i ten jeden procent pozostaje na tzw. kreację osób, które mu partnerują. Więc to z definicji jest bardzo wysoko postawiona poprzeczka i olbrzymie wyzwanie dla współpartnerów, takiej przygodzie filmowej jak „Młyn i krzyż”, który to, co Kasia wspomniała, czyli ten obraz Bruegela, który jest mityczną postacią, jeśli chodzi o malarstwo. Więc punkt wyjścia był fenomenalny dla wyobraźni, wrażliwości. To stał się taki fresk, bo to osobliwy film. To nie jest film stricte fabularny, tylko pewna wizja autorska, reżyserska. A my staraliśmy się jakoś wypełnić pole wyobraźni reżysera, które zostało nam ofiarowane.

21:00 (KS) Ja mam po latach dygresję na temat tego, co taka scenografia znaczy. Nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak blisko nas mimo wszystko w świecie nas otaczającym są fragmenty świata, które mogą się złożyć na taki obraz, który wydaje się kompletnie niemożliwy. Tam bardzo długo dały poszukiwania plenerów, które stanowią fazę ukrzyżowania, tańca, jak postawić młyn. To jest tak naprawdę inkrustowany zestaw miejsc, obiektów, budów, które żeby w jednym kadrze się coś zdarzyło, czasem musiało nastąpić trzy różne obiekty plus postprodukcja, która tutaj miała funkcję, jak pamiętacie wlanie obrazu, czyli struktury malarskiej, plus niebo z Nowej Zelandii, które montował. Natomiast to, że się szukało, i własne oczy nie dowierzały, że dobrze, jesteśmy w Jurze Krakowsko-Częstochowskiej, i pod tym kątem nagle może się zdarzyć ten niderlandzki dziwny świat, który nam się wydaje, jak patrzymy w ten obraz – dziwny. Poza tym pokonanie perspektyw było bardzo ciekawym zagadnieniem.

22:35 (MS) W ogóle wejście głęboko w symbolikę, która jest zawarta w tym obrazie, czyli zdekodowanie tego, co chciał malarz powiedzieć.

(KS) Scenarzystą w ogóle był autor książki.

(MS) Zresztą album powstał dzięki Lechowi, który wydał, i tam jest wszystko opowiedziane o malarstwie. Dzięki temu człowiek się może o historii malarstwa nauczyć, przede wszystkim o samym Brueglu, więc to jest godne polecenia,

fantastyczne, dzięki Lechowi to w ogóle powstało. Więc dla scenografa była to idealna przygoda, jaką sobie może wyobrazić, że ma świetnego partnera w postaci reżysera, który widzi i postrzega świat plastycznie, jest uwrażliwiony, i zaprasza nas do plastycznego, malarskiego projektu. Więc to tak z mojego doświadczenia, i operowego. To jest taka monumentalna scenografia, ona wypełnia kadr. W zasadzie każdy kadr jest obrazem wyjętym z Bruegla.

23:39 (KS) Tam jest anegdota tysiące, bo to, że takie gwiazdy przyjechały, i one przyjechały tak naprawdę zagrać na green screenie w jakiejś mierze.

(MS) Anegdoty z Rutgerem Hauerem, który przyjechał tutaj na plan, zakochał się w Polsce, tym projekcie, nie chciał wyjechać, odwołał swój lot. Powiedział, że trochę zostanie na dłużej, ale przede wszystkim podzielił się taką anegdotą, że nad jego łóżkiem wisi w ogóle ten obraz. Mówił, że dopiero sobie uświadomił to po latach, jak dostał tę propozycję od Lecha Majewskiego – to był jego obraz, który nad jego łóżkiem wisi, więc metafizyka w czystej postaci się pojawiła. Ale to doświadczeni Charlotte Rampling i Michael York, więc pod tym względem aktorzy, których pamiętamy jeszcze z dzieciństwa i filmy, w których oni grali, więc to było dopełnienie tego wszystkiego, całego projektu.

24:46 (KS) Paweł [Pawlikowski] nam wręczał nagrodę, bo był wtedy szefem festiwalu. Wtedy się nie zdradził, że chce swój projekt „drodzy państwo”. Dopiero za jakiś czas zadzwonił. W ogóle kontekst jego poprzednich filmów, co też o tym rozmawiamy, że jak zadzwonił mężczyzna, który mówi: „Dzień dobry, jestem Paweł Pawlikowski”, i ja mówię „Lato miłości”. Czyli po prostu nagle dzwoni ktoś, o kim myślałeś jak powstaje film, który jest bardzo powściągliwy, i w którym – właśnie to jest umiejętność niektórych z partnerów reżyserów – jeżeli nawet mniej znaczy więcej, i scenografia, która nie jest wybujała, tylko jest. Czyli plan tła jest bardzo istotny, i to na dzień dobry poczuliśmy, spotykając się z Pawłem.

25:55 (MS) [„Ida”] Faktem jest, że poszukując najważniejszego obiektu, jakim był klasztor, gdzieś pod powiekami czuliśmy, że to gdzieś jest. Jest gdzieś blisko, na pewno gdzieś w Polsce, tylko kwestia tego, żeby pojechać, znaleźć, zrobić klasyczną

dokumentację. Pojadą skauci [Location Scout], później my pojedziemy, znajdziemy, przygotujemy, zaprezentujemy reżyserowi, i będzie, i kręcimy. Trochę rzeczywistość nas przerosła, bo się nagle okazało, że tego archetypu, który jeszcze jest we wspomnianej „Matce Joannie od Aniołów” nie ma. Nagle się dowiedzieliśmy przez naszego wspólnego przyjaciela Adama Sikory, że to zostało wybudowane, ten klasztor, pod Pragą czeską, a nie w Polsce, a nam się wydawało, że to jest w polu jeszcze. Rzeczywistość, która się rewitalizuje, modernizuje, odnawia, to czasami trochę nienajlepszy sposób. Jadąc po naszych rozlicznych projektach i dokumentacjach, kiedy przyjeżdżamy, pokonujemy tysiące kilometrów, i widzimy znaki Unii Europejskiej o dotacji, że w Obi świetny kolor, i to zostało przemalowane i wygipsowane – tak strasznie tęsknimy za tą patyną, liszajami, co ma jakiś zapach, może nie najciekawszy. To jest coś, co kino kocha, czym film się karmi.

27:27 (KS) To jest to, co Polska nam, jako scenografom rzuca, jako kłody pod nogi. Wydaje mi się, że koledzy nasi we Francji, na Wyspach Brytyjskich czy Włochy nie mają zielonego pojęcia, jak trudno jest na czymś, co nazywamy kinem historycznym, obyczajowym, o jakimś znaku czasów. Oni tam naprawdę jadą za pierwszy róg, i właściwie mimo wszystko jest, a nie tylko trzy obiekty w Polsce. A my się śmialiśmy, że robiąc witację, będziemy robić z okien, jak zastonić okno plastikowe, i przystonić gipsowe ściany.

28:14 (MS) To „W ciemności” mieliśmy taką refleksję, że faktycznie Łódź pięknie, ale w tle widać masę plastikowych okien. Akurat człowiek, który się zajmuje CGI, czyli postprodukcją, patrzymy na ten – fajnie, jesteśmy odpowiedzialni za pierwszy, drugi plan, ale mimo wszystko scenograf musi obejmować jako producent designer całość projektu, czyli klucz wizualny. Jak widzi plastikowe okna, to go serce boli. Niestety tak jest, że jak się coś rewitalizuje, to czasami cele promocyjne biorą górę nad tym, co jakościowo jest dobre w sensie materiałowym. Wspomniany klasztor – tysiące kilometrów przejechaliśmy, żeby go znaleźć, i to było takie szczęście w nieszczęściu. Już w zasadzie zawieźliśmy reżysera w ukochane miejsce, w które przyjechał, jak to prezentujemy, mówimy, że tu jest idealna przestrzeń, kontekst pejzażu, metafizyka, czyli

rzecz, która jest ulotna, nie do określenia. No i nasz Paweł reżyser mówi: „No fantastycznie, super, dziękuję Panu, możemy kręcić”, po czym nagle się okazuje, że z takich czy innych powodów ten obiekt nam spada. Takie rzeczy się też zdarzają. Są pewne okoliczności, które powodują, że w tym obiekcie już nie możemy kręcić. W końcu trafiliśmy pod Zamość do Szczebrzeszyna, i tam w tym obiekcie, czyli w pałacu Zamoyskich, który został uwieczniony w naszym fresku filmowym, to był ten obiekt, w którym kręciliśmy.

29:52 (KS) Ja uważam, że dosyć często mamy szczęście do pracy z operatorami, z którymi jest nić porozumienia, szczególnie w tych filmach, o których teraz rozmawiamy, albo te, które zostały. Tamten moment pamiętam w ten sposób, że oczywiście ogromna praca Ryszarda [Lenczewskiego], właśnie rozmowy o tym kluczu wizualnym. Wydaje mi się, że w ogóle cały produkcyjny okres wygenerował sposób myślenia. To był oczywiście reżyser, który miał w głowie świat, który zamykał, czyścił, upraszczał, i tego oczekiwał i od nas, i od operatorów, czyli dał im drogę. To jest chyba istotą, i ta współpraca układała się super, bo sobie szykowaliśmy tak, jak chcieliśmy, żeby to wyglądało. Musieliśmy się trochę zmienić, bo nie było w tą stronę, tylko w tą, więc nie tu, tylko tu, ale to generalnie była super współpraca.

31:06 (MS) To reżyser, który ma określoną swoją wizję danego projektu, myśli w sposób wizualny, dobiera w ten sposób swoich partnerów, których ceni przede wszystkim, że mają określoną wrażliwość, z tym jest jemu po drodze. To też tak, jak dobiera nas w pary. Taką parą był na początku Ryszard Lenczewski, z którym faktycznie odbyły się dokumentację i początek filmu „Idy”, a później zmienił się na młodego, debiutującego operatora [Łukasza Żala]. Nie zazdrościłem w każdym razie, to była niesamowita szansa i wyzwanie, któremu sprostał, ale to był trudny moment też dla filmu – przejście z jednej wizji do drugiej, która musi się połączyć w jedną całość. Przede wszystkim uważam też, że to jest zasługa Pawła Pawlikowskiego, który ma określoną wrażliwość, jest poetą obrazu, i potrafi nas wszystkich tak zainspirować, że czujemy się zmotywowani i wzajemnie zainspirowani sposobem świata, jaki on postrzega.

32:29 (KS) Mi się wydaje, że on w tym czasie Łukasza zostawiając na pierwszym miejscu, wyczuł ogromną szansę, że to jest naprawdę człowiek, z którym się zaprzyjaźnił, poza tym uczeń Ryszarda Lenczewskiego. W przeciwieństwie, gdyby przyszedł kolejny wyśmienity kolega – operator, który by próbował ten świat od nowa ulepić, to Łukasz będzie szedł z tym światem. Myślę, że nawet Łukasz nie zauważył, że to jest ciężki moment, że w butach wszedł w tą sytuację, nie miał czasu. Przyjemność pracy z Pawłem Pawlikowskim, reżyserem w warunkach polskich, jest ogromna przez fakt ogromnego przywiązywania wagi do okresu przygotowawczego. Od tzw. A, czyli pierwszych czytań, drugich wariantów, intensywnego siedzenia to było prawdziwe 7-8 miesięcy, żeby nie było – za 4-6 tygodni zdjęcia. Wydaje się, że znowu jest o tym, co było wcześniej omówione. Jednym zagadnieniem jest powrót do tego, że klisza czarno-biała, powrót do czarno-białego filmu, co po dzisiaj obserwujemy, bo jest dosyć modne w Europie, i nawet na świecie. To oczywiście wymagało od nas czegoś, czego w przeciwieństwie do naszych kolegów – profesorów starszej daty, którzy pracowali jeszcze na czarno-białych materiałach, pewnego rodzaju prób, bo intuicyjnie wiemy, co się fotografuje. Tak się wszystkim wydaje, że jest też sposób na pokazanie historyczności w jakimś obrębie filmu, bo biel ukrywa pewnego rodzaju defekty, ale w czerni i bieli równie dobrze widać gładź gipsową, jak w filmie kolorowym, z tym że staje się gładka i szara. I to było bardzo fajne i inspirujące. Ten sposób formułowania obrazu wyniknęło z wielu rozmów, oglądania grafiki, kina francuskiego lat 60. czy 50., z Godardem na czele, gdzie sposób budowania przestrzeni, u nich w tym czasie, teoretycznie nie wychodzili na ulicę, coś tam zastawali. Tylko że my teraz nie możemy wyjść na ulicę i tego zastać, więc budowaliśmy to w podobny sposób.

35:24 (MS) Taką zasadą, która nam towarzyszyła w scenografii poszczególnych obrazów razem z operatorem było to, że dawaliśmy więcej, a Paweł odejmował. Bardzo często mówił: -„Słuchajcie, to jest niepotrzebne, tu wystarczy”, więc to było takie kontemplowanie. Bardzo wielu zresztą operatorów, czy scenografów, w ogóle odbiorców, którzy analizowali ten obraz i do dzisiaj analizują, mówią, że cała wartość tego polega na tym, że tam są w zasadzie niezbędne elementy, i jest wyczyszczony,

czasami doszukują się w tym jakiejś formalności, że to jest zasada formalna – ja bym był daleki od tego – że to jest rodzaj poetyckiej wizji, tego świata, który został zapamiętany przez Pawła Pawlikowskiego – pewnej wizji młodości przełomu lat 50., 60. Bardzo często też tęsknimy, odtwarzając pewną rzeczywistość, za czymś, co pamiętamy. Tak też było w przypadku reżysera, że on jak wyjechał z kraju, mając 15 lat, zapamiętał Polskę czarno-białą, w bardzo trudnym momencie historycznym, ale jednocześnie zapamiętał ją bardzo pozytywnie, tzn. to nie jest negacja czasu całkowita. To mimo wszystko jest młodość. Bardzo często mamy coś takiego, że tęsknimy za miastami, ulicami, nawet brudami danego miejsca – podwórka np. Ale wiemy, że to jest nasze, i nikt nam nie powie, że to jest coś złego z definicji. Tak też z nim było, że zatęsknił za Polską tamtego momentu, za jazzem, za durnymi konfliktami, nierozwiązanymi zaraz po wojnie. Poczł taką potrzebę – nawiązuję do tematu tego filmu – który trzeba na nowo odkryć, nawet że jest trudny dla nas, Polaków, czy relacji polsko – żydowskiej, że należy na nowo na niego spojrzeć. Oczywiście jest to temat do dzisiaj budzący duże emocje, kontrowersje, nie dla zasady, że trzeba sprowokować jakąś dyskusję, ale uważam, że pewne tematy i problemy są uniwersalne, i warto do nich sięgać z takiego czy innego powodu.

37:51 (KS) Ale scenograficznie jeszcze jest trochę tak z tą historią. To też trochę lata mijają, i pewne rzeczy już żeśmy w oczywisty sposób mówili. Dużą nauką na spojrzenie na te czasy jako scenografowie, było spod powiek Pawła wyciąganie innego świata, ponieważ chyba to był pierwszy film od nowa, w nowych czasach, od wielu lat, który właśnie nie działał takim archetypem, że jeśli te czasy, to właśnie obdarte podwórka łódzkie, bo tam o Łodzi dużo jest, sięganie po architekturę, która zupełnie była odrzucana przez polski film, nawet dużo młodszych kolegów, na te czasy – że tam jest nowoczesność jazzu, że przyroda to przyroda, i ona taka minimalna i piękna, a przecież ten hotel w miasteczku, a te zabawy w hotelu, itd. To wszystko był modernizm, i myśmy na to patrzyli tak, że przecież to nie musi być wszystko w okrągłej rzeczywistości remizy, chaty, itd. Bardzo nowocześnie spojrział na wspomnienie, co było bardzo ciekawe scenograficznie, że taka ulga – możemy zagrać tym, przecież nie musimy tego znowu wpychać do pałacyku starego.

39:30 (MS) Przede wszystkim nasze spotkania w danych projektach, to zawsze się przekładają na relacje. Bez tego nie ma prawdziwego filmu. Mamy takie projekty, kiedy przychodziliśmy jako osoby do wynajęcia, żeby zrobić określony projekt w miarę sprawnie, profesjonalnie, takie były oczekiwania i tyle. Ale największe projekty zawsze się przekładały na relację z ludźmi. Wtedy jest pierwiastek czegoś więcej, kiedy możemy spotkać się i poczuć bezpiecznie w swoim towarzystwie, być wobec siebie bardzo szczerymi i otwartymi, i rozmawiać o emocjach. Czasami się też pokłócić, bo to też jest potrzebne, w sposób kreatywny, ale stwarzamy jakąś wspólną wizję. Z Pawłem Pawlikowskim szczególnie to się udało zarówno w jednym, jak i drugim projekcie, gdzie to było coś niebywałego, kiedy – on oczywiście ode mnie starszy kolega – opowiadał mi o swoim świecie. Ja poczułem więź emocjonalną z moim światem, który już zmienił się, jest inny zupełnie, ale jest też czarno-biały, brudny, bywa śmierdzący, ale ja go kocham. I kocham Polskę, mimo że tamten moment historyczny był dla Polski szczególnie trudny. Ale to jest coś, co nas połączyło – dojrzałość emocjonalna i wspomnienie tamtych lat stały się platformą, uniwersum, które nas połączyło. To nie był krytyczny osąd danego momentu historycznego, czy tamtego czasu, tylko zakochanie w tamtym momencie, fragmencie naszej młodości. Kiedy oglądamy filmy czarno – białe, chociażby Andrzeja Wajdy, czy Kutza – wielu mamy naszych wspólnych ukochanych reżyserów, których moglibyśmy wymieniać – to te czarno-białe filmy, jak „Niewinni czarodzieje”, gdzie muzyka – a warto wspomnieć, że Paweł jest osobą, która też gra i czuje, i to jest muzyka. W tych wszystkich projektach filmowych, które Paweł realizuje, muzyka, czyli wszystkie bodźce mają na człowieka oddziaływać, mają niezwykle znaczenie. Zarówno mówię o warstwie literackiej, wizualnej sferze, która jest bardzo wysublimowana, którą ludzie dostrzegają i widzą – spojrzeniu operatora, plastyce operatora, kadrze, ale też o muzyce i literaturze – bez tego po prostu nie ma filmu, zwłaszcza u Pawlikowskiego.

42:06 (KS) Czyli właśnie opisałeś w bogaty sposób, że cała naszego zawodu tajemnica często tkwi w tym momencie, w którym pracujesz w tzw. interpersonalnym zespole, także to się jakoś buduje. To wszystko, co powiedziałaś, to ja bym zamknęła w tym, że czasem pracujemy z reżyserami, w zespole czy tekście, który jest oparty o ciężką

literaturę, albo grubą księgę, a czasem pracuje się z poetami. Paweł to jest praca z poetą, tzn. wystarczy parę zdań, które on powie, żebyśmy nawiązali możliwość narysowania tego świata. I nie musimy wypełniać tym, co jest napisane w głębokiej prozie, grubej księdze, w której ma być to, tamto. To jest taka kwintesencja i przyjemność tego zawodu. Bo oczywiście za tym stoją ciężkie godziny na mrozie, oraz budowanie dekoracji.

43:25 (MS) [Łódź jako scenografia] Kiedy jesteśmy w Łodzi, która momentami jest spatynowana, niezrewitalizowana, nieodnowiona, wchodzimy w te bramy, itd., i tych ludzi widzimy, te twarze. Czasami się śmiejemy z tego, ale z drugiej strony to jest fantastyczna pożywka dla wyobraźni i kreacji dla filmowców – scenografów, reżyserów, operatorów. Nie tylko przez Polaków, ale też ekipy międzynarodowe, wartość i walor Łodzi jest dostrzegany. Tak dużo przecież produkcji, Łódź filmowa.

(KS) Mnie się wydaje, że jak scenografia jest eklektyczna, tak Łódź jest eklektyczna. Jest takie zadanie jak prowadziliśmy kiedyś, ucząc studentów, które znowu brzmi w ten sposób: weź tekst, który dzieje się w dowolnym mieście w Europie, i zrób go w Polsce. I widz ma w to uwierzyć. Wydaje mi się, że Łódź ma ciągle bardzo wiele, przez swój eklektyzm, możliwości, które pozwalają na to, żeby się w niej odnaleźć. Jeśli chodzi o miasto Wandy, to generalnie było to jakieś miasto gdzieś. Tutaj było unikanie tego, że to jest Warszawa, bo ona już wyjechała gdzieś tam, i ten potencjał, który istnieje w tym budownictwie, mieszkaniach, architekturze, jest ogromny, przepastny. To jest coś, czego Warszawa nie ma, bo albo to, co piękne, odnowiła, albo wyburzonych nie odbudowała, natomiast one tam funkcjonują. Ciekawsze było to, że to tzw. małe miasteczko w „ldzie” jest też w części złożone z Łodzi bezpośrednio, albo z najbliższych satelit, w których żeśmy kręcili, bo wspomniany już hotel, cały ryneček, gospoda w Zgierzu – tam nagle się okazało, że jest lepiej, niż w wielu wioskach objechanych.

45:52 (MS) W dzisiejszych czasach, kiedy ekonomia rządzi wszystkim, to też zauważamy trend, że wszystko się rewitalizuje, czy też zmienia. Mówię tutaj o zderzeniu, kiedy pojechaliśmy z takim sentymentem, kolejny projekt stanął nam na drodze, i znowu Łódź, i znowu ten potencjał łódzki tego miasta. Nagle się okazało, że Hotel Świt już nie

istnieje, i został tylko trawnik, czy parking, a wcześniej był tu Instytut Fizyki Jądrowej, i to był obiekt zatrzymany w czasie. Tak można wyobrazić sobie polską naukę. Taka alchemia, jak tworzy się film, że na jeden hotel składały się 3-4 obiekty. Nagle się okazuje, że nie istnieje, że w tym miejscu jest parking, i nikt nie pomyślał. To są trudne momenty, bo oczywiście wracamy z kolejnymi projektami do Łodzi, ale się okazuje, że tych miejsc już nie ma, że one są już tylko zapisane w naszym projekcie, filmie. Że to jest jedyna pamięć i wspomnienie tego momentu.

47:07 (KS) Chyba nie jest tak, że główny scenograf przychodzi na plan, tylko główny scenograf zdecydowanie jest tym kimś, kto najpierw spędzając godziny nad rysowaniem, koordynowaniem, zbieraniem, wybieraniem, itd., pewnego razu zaczyna te budowy. To jest trochę to, o czym chwilę rozmawialiśmy poza kamerą, czyli inność procesu przygotowawczego do naszych starszych kolegów profesorów, którzy jeszcze pracowali w ogromnych zespołach, i zajmowali się głównie pokazywaniem. Natomiast scenograf dzisiaj musi więcej uczestniczyć w procesie przygotowawczym z wielu przyczyn. To nie są tylko przyczyny związane z tym, że nie ma rąk do pracy. Nawet nie o te ręce chodzi, tylko chodzi o jakość tych rąk. Chodzi o to, że fachowcy nam giną, jeżeli chodzi o umiejętność przygotowania struktur, patyn, itd. Więc ten mróz, który pojawił się chwilę wcześniej w wypowiedzi, faktycznie nam towarzyszył, bo cała pierwsza część „Zimnej wojny” była kręcona na ścianie wschodniej – to była ta słynna cerkiewka w Kniazjach, i to scenograficzna perełka. Tu pewnie profesor powie coś o dobieraniu tam, zbieraniu obiektów na ten film, który ma cztery kraje i ileś tam przestrzeni. Natomiast tutaj była sytuacja klasyczna – scenograf przyjeżdża, budowa coś wybudowała, ale mamy do pokonania zagadnienie fresków, malowania w -20 stopniach, ale nie wolno nam malować. Więc robimy to inaczej, patynujemy, itd. Nanosimy śnieg, potem go wynosimy, bo ma być błoto, i ściśle w tym uczestniczymy. To nie jest tylko to, co namalowaliśmy. I tak się zaczyna dzień. Oni jak przyjeżdżają na zdjęcia – ekipa – to scenograf jest od tego, żeby ustawić ten obraz podstawowy, popatrzeć, poradzić, pogadać z operatorem: „fajnie to poświeciłeś”, ale nie ma czasu na to, żeby siedzieć sobie miło, wygodnie.

49:46 (MS) Czym innym jest plan zdjęciowy i ludzie na planie zdjęciowym, którzy żyją własnym życiem, to jest rodzaj rodziny i energii, która się wytwarza, a my jesteśmy trochę z boku, albo bardziej do przodu, pewne rzeczy wyprzedzamy. Oddajemy obiekt zdjęciowy przygotowany – to już jest strona od kuchni, jak opowiadamy, jak wygląda praca scenografa jako producent designer, który odpowiada za całość, oddaje obiekt zdjęciowy, po czym wchodzi tam ekipa, i musi to zostawić. Czasami z bólem serca coś oddajemy, a ekipa robi swoje – inaczej ustawiają kamerę, zmieniają, przestawiają, itd. My uciekamy, nie chcemy tego widzieć, bo to jest nasze tzw. dziecko filmowe. Ale my już patrzymy do przodu, przed nami są kolejne wyzwania, kolejne obiekty i kolejne budowy i adaptacje. A ten film był wyjątkowo tak budowany, bo to było kilkadziesiąt obiektów. Wspomniana tutaj cerkiew, a w zasadzie ruiny cerkwi, to był obiekt znaleziony poza mapami. Czasami zaczynamy, korzystając z tego przywileju – jak większość – że mamy internet, szukamy w internecie, ale później bardzo często rozjeżdżamy się. Na koncie mamy tysiące kilometrów, które musimy pokonać, żeby opus magnum w tym wypadku znaleźć. A propos tej cerkwi mieliśmy wybrane kilkadziesiąt cerkwi w zasadzie w całej Polsce. Wiedzieliśmy, że to jest ściana wschodnia. Z tej wyselekcjonowaliśmy kilkanaście. Te kilkanaście wspólnie odwiedziliśmy z reżyserem, operatorem i postprodukcją, ale cały czas reżyser czuł niedosyt. Myśmy rozmawiali, starając się go namawiać, że może w tym, może w takim, przecież my potrafimy. Staraliśmy się jego wyobraźnię poskromić i ponamawiać do tego, że to się uda w tym miejscu zrealizować. Ale jak to Paweł – nie znosi kompromisów. Faktem jest, że zdarzył się cud. W tym zawodzie trzeba mieć szczęście, element szczęścia jest niezwykle potrzebny, a czasem kluczowy. Znalazły się inne cerkwie, które nie występowały na żadnej mapie. Pojechaliśmy tam, jak weszliśmy w to miejsce, to nie było żadnych wątpliwości. Tam poczuliśmy, że to jest to miejsce, ta energia, ale ten obiekt był surowy, więc tutaj zadaniem nas, czyli scenografów, była adaptacja tej przestrzeni, Kasia znalazła fantastyczne freski. Mamy też fantastyczne zdjęcia kobiety z miotaczami ognia. Warto wspomnieć, że było -20, i oprócz całej pięknej sfery wyobraźni, kreacji artystycznej, to farba na mrozie zastyga. To jest tak, że to są ciężkie czasami warunki, i

w przeciwieństwie do teatru i opery, gdzie jesteśmy w komfortowych warunkach, to jednak deszcz pada, jest minusowa temperatura, farba zastyga, są odmrożenia na rękach, noc nieprzespana. To jest nie dość kierowania całym zespołem, bo oprócz tego, że potrafimy sobie pięknie coś wyobrazić, to musimy to później powołać do życia, to się musi zdarzyć, zmaterializować w określonym budżecie.

53:13 (KS) Ten film miał to do siebie, że w Łodzi miał być Paryż. Dlaczego właśnie w Łodzi? Trochę jest tak, że oczywiście marzeniem reżysera było kręcić w Paryżu. Paryż jest takim miastem, w którym niewiele trzeba budować, ponieważ on ma cały wachlarz możliwości w różnych okresach historycznych, patynach, itd. Tam jednak dbałość o zachowanie struktury historycznej, obyczajowej, architektonicznej. Los, pieniądze sprawiły, że musieliśmy podjąć decyzję o tym...

(MS)- To było proste – historia się dzieje w Paryżu. Elementem całej historii, która jest zawarta w scenariuszu, miłości romantycznej, trudnej, skomplikowanej przez losy powojenne – ona się dzieje też w Paryżu, więc dla reżysera jest oczywistym, że tą część, ten set robimy w Paryżu.

(KS) Ale okazało się, że robimy tam w zewnątrzach, i to było cudowne, i ta Sekwana, uliczki częściowo robione tam, natomiast wnętrza – część zewnątrz była pod barem Le Balteau, jesteśmy w Łodzi – musiały powstać w Łodzi. To oczywiście jest tak, że gdyby nam powiedziano – zróbcie na hali – byłoby super. Ale żyjemy w czasach, w których hala filmowa towarzyszy scenografom reklamowym, czasem serialowym, a w filmie fabularnym to jest duży sukces, kiedy możemy projektować i budować na hali, więc był to rodzaj adaptacji mieszkania, które właściwie od zera weszliśmy, bo nawet podłogi żeśmy musieli dokładać. Mieliśmy oczywiście największy problem z oknami, bo jest taki niuans architektoniczny, że jednak jaka by cudowna Łódź nie była, to nie ma paryskich okien, które mają swoją wielkość, inaczej się kończą, itd. Próbowaliśmy wszelkimi sposobami. Generalnie się udało, bo pytań o to, czy to jest w Paryżu na pewno, nie było zbyt wiele, chociaż aktor francuski, który przyjechał na chwilę zagrać na przyjęciu, troszkę kiwał głową, jak żeśmy udawali żaluzje na dole, żeby przedłużyć te okna.

55:41 (KS) [Oscar] Z całym wielkim, ogromnym szacunkiem dla akademii amerykańskiej filmowej, i wdzięcznością za dostrzeżenie i nominację, również za to, że jesteśmy członkami Akademii Filmowej, że przeszliśmy przez proces gildii scenograficznej amerykańskiej, itd., to generalnie chyba jest tak, że być prorokiem we własnym kraju nie jest łatwo. Staram się o tym myśleć w sposób metafizyczny, czyli nie martwić się. Natomiast trochę jest tak, że na pewno jest to rozczarowujące, że to nie buduje wielkiego kroku do przodu.

56:34 (MS) Bardzo często to pytanie się pojawia – co ten Oscar, który jest zwieńczeniem, największym sukcesem w świecie filmu, porównywalną tylko z Palmą w Cannes, to są chyba dwie największe, liczące się nagrody. Oczywiście trzeba mieć do tego dystans, bo wszystkie nagrody to są epizody, efemeryczne sytuacje. Spełnieniem dla nas są kolejne ciekawe projekty. Z tym bywa oczywiście różnie, bo wydawałoby się rzeczą naturalną, że po sukcesach oczywistych, nagrodach, powinny być jeszcze lepsze i ciekawsze sukcesy, ale też takie, które otwierają drzwi na świat. Natomiast tu ten geograf, etnograf, czyli osoba, która musi być bardzo zakorzeniona kulturowo, i czuć organicznie dane miejsce, jest sprawą decydującą. Mówię tutaj z punktu widzenia kina światowego, producenckiego, gdzie to producent zaprasza do danego projektu poszczególnych realizatorów, to on jeżeli ma do wyboru scenografa, który mieszka ulicę obok, z którym chcieli pracować w Stanach Zjednoczonych amerykańskiego czy polskiego, to on z reguły 90 % wybiera realizatora, który jest najbliżej, pod ręką, ma cały asortyment osób, który świetnie zna topografię, miejsce. A ta sprawność jest kluczowa w decyzji producenckiej, czyli sfera artystyczna, kreatywna jest decydująca w doborze partnerskim pomiędzy realizatorami, czyli pomiędzy reżyserem a operatorem i scenografem. Ale dla producenta najważniejszą rzeczą jest sprawność realizacyjna.

58:24 (KS) Myślę, że to jest zawód, który wymaga ogromnej pokory. Można powiedzieć to żartem, a można powiedzieć z pewnym zamyśleniem. To zależy oczywiście od momentu, w którym się znajdujemy. Żartem mówimy czasem tak, że scenograf jest trochę dziwką, bo my jesteśmy ludźmi, którzy muszą wejść do głów, do wyobraźni bardzo wielu osób, w tym twórców – reżysera, operatora – z którymi pracujemy, i

odtworzyć to, co sobie wyobrażają. Ale to jest rodzaj kreatywnej inspiracji, która wymieniona przez mnie pani posiada w bardzo różny sposób, bo raz jest to wysoki blondyn, a raz jest okrągły. Chodzi mi o to, że mamy konieczność szukania dróg dojścia projektowego w tym wyobrażeniu. I to, co jest nagrodą, że pojawia się moment, w którym ktoś ostatnio nawet dzwoniąc do nas, czy rozmawiając o naszym projekcie, naszej pracy, mówi: „Z wami to jest tak, że czuje się” – znaczy kształt pisma mimo to, że za każdym razem to jest zupełnie inny świat. Szykując wystawę w Lublinie żeśmy myśleli o tym, że fajnie będzie zbić ten świat wielkich, oscarowych dzieł, z reżyserem, który jest ciągle młody, czyli Tomkiem Wasilewskim, i zupełnie innym spojrzeniem plastycznym po to, żeby pokazać, że to też jest scenografia, że ją widać. Że można ją nie tylko pokazać w filmie historycznym, ale kreować od nowa w rzeczywistości, w której się poruszamy, i to jest znowu bycie do dyspozycji, innej wrażliwości.

1:00:36 (MS) Mamy zderzyć też nasze doświadczenia – kino historyczne, kino współczesne – to kino współczesne, które przechodzi metamorfozę, i młodzi twórcy myślą bardzo plastycznie. W filmie historycznym mamy o co się oprzeć. Bierzymy sobie jakieś ikonografie, materiały historyczne, książki, internet, wszystko. Odtwarzamy pewną rzeczywistość, oczywiście kreując w sposób kreatywny, poprzez własną wyobraźnię, czy historie, które opisano w danym projekcie, scenariuszu. Natomiast w kinie współczesnym rzeczywistość wymaga większej kreacji, czujności, obserwacji świata współczesnego, który jest wokół nas...

(KS) Umiejętności transformowania i przynoszenia operatorowi jakiejś rzeczywistości. Dlatego wtedy pojawia się to pytanie – a gdzie jest scenografia? Oczywiście – Allan [Starski] to napisał w książce – jest wszędzie, ale to takie serialowe pytanie – czy scenograf to ten, co przesuwa szklankę na stole. Tym bardziej dla nas fajnymi nagrodami były te dotyczące „Zjednoczonych Stanów Miłości”, dostaliśmy w Hiszpanii za zauważenie kreacji plastycznej w tej rzeczywistości. Pozornie ona też nie była całkiem współczesna, bo to już były lata 90. Ale obecnie skończyliśmy z Tomkiem projekt, który będzie na pewno bardzo ciekawym udziałem scenografa w obrazie filmowym.

1:02:41 (KS) [„Ederly”] Myślę, że Piotr (Dumała) nas wyobserwował, tzn. szukał tej współpracy. Myślę też, że jego współpraca przy poprzednich filmach z Adamem Sikorą polegała na tym, że wzajemne przekazanie sobie, bo to często spotkanie na tym polega, że przekazujesz jednego człowieka drugiemu, i tak ci ludzie się schodzą. Praca z Piotrkim jest fascynująca i ciekawa nie dlatego, że artysta chce być osobą, która odbiera nam możliwość stworzenia świata dla niego, bo on bardzo oczekuje, chociaż też widzi, ma narysowane w głowie. Mnie najbardziej śmieszy, jak on reżyseruje, jakby gumował gumką, bo jak on rysuje, tak ustawia aktora w planie. Jak nie może mu poświecić, albo coś mu nie pasuje, to tak wygląda, jakby chciał zgumować.

1:04:01 (MS) Jak ktoś zna chociażby jego dorobek artystyczny, jak posługuje się światłem i cieniem, to on podobnie widzi film – czarno – biały fresk, dosyć graficzny, czasami jakby dorysował, dogumował aktorów, czy elementy scenografii, które mu nie odpowiadają. Jest człowiekiem obdarzonym niezwykłą wrażliwością, wyczuciem, pracy z aktorem, ale chyba z każdym. Jego świat, który go otacza, jest bardzo wrażliwy, plastyczny. Natomiast jak zobaczyliśmy przygotowania do tego filmu od strony rysunkowej, warsztatowej, jak pokazał nam storyboard, to było wszystko bardzo rozrysowane detalicznie, graficznie, plastycznie. Dla nas było dużą pomocą, żeby ten świat skonstruować, zbudować, bo w zasadzie mieliśmy przed sobą grafikę, rysunki – trzeba to stworzyć, uruchomić.

1:05:11 (KS) [Filmy dla dzieci] Te filmy, które się z dziećmi wiązały, wymagają, żeby dekoracja się stała, zbudowała. To nie jest bieganie po osiedlu, i to jest strasznie żal, że jest brak szacunku dla przestrzeni, pracy w filmie. To jest miejsce, gdzie możemy łączyć nasze doświadczenia teatralne. I to jest ostatni aspekt, który wydaje mi się, że się nie pojawił ani razu – że przez fakt tego, że robimy również scenografie teatralne, operowe, że wyszliśmy obydwój, bo ja wcześniej pracując, bardzo dużo realizacji na deskach mieliśmy, to mamy inne spojrzenie na strukturę dekoracji filmowej. Łączymy to, że jesteśmy scenografami, dekoratorami wnętrz – co kiedyś było podzielonym zawodem, w tej chwili coraz rzadziej podzielonym, są niektórzy, którzy wracają do tego – między innymi dlatego, że część, która się nazywa dekoracją wnętrz, jest jedną z bardziej

przyjemnych, gdzie mamy wpływ na bezpośrednie tło. I tu znowu mamy problem tego, jak wygląda praca w Polsce, gdzie jednak to są łowy. Nie funkcjonują w Polsce wyposażone po dachy fantastyczne zbiory, jak w Berlinie, Londynie czy Pradze nawet. I żeby nie grać tym samym stołem, który zagrał u wszystkich kolegów, trzeba z rekwizytorem, czy za jego pomocą, czasami się nieźle nagimnastykować, żeby to było coś interesującego, innego, nowego, takiego jak trzeba obyczajowo, czasowo, itd. A nasze zbieractwo oczywiście też istnieje, chociaż nie jesteśmy zbieraczami, którzy kupią sobie w każdym projekcie jedną szafę, i to nie wiadomo gdzie stoi. Ale takie małe, dziwne rzeczy zbieramy, i nasza pracownia nam obrasta – tu jest kafel z tej dziwnej, starożytnej przestrzeni, tam jest jakiś mebel, który podarował nam ktoś w danym miejscu, także ten rekwizyt nam towarzyszy. Miło jest, kiedy mamy prawo do tego, żeby go wyprodukować, zaprojektować. To jest bardzo ciekawe. W tych światach jest zamknięte bardzo dużo życia i bardzo dużo pomysłów.

1:08:06 (MS) Jest w tym coś niesamowitego, że kiedy patrzymy na dany rekwizyt, który sięga swoją historią w przeszłość, to automatycznie pobudza naszą wyobraźnię, bo staramy się jakoś zwizualizować i umiejscowić historycznie w danej przestrzeni, czy też później w naszym filmie. Takimi zbieraczami są rekwizytorzy. W Polsce jest dosyć trudno, bo nie ma ciągłości. Jak sobie z tęsknotą pomyślimy np. o Czechach czy Niemcach, którzy zadbali o rekwizytornie. W Czechach, czyli w Barrandovie, czyli w wytwórni filmowej – jednej z najstarszej na świecie – to tam jest dbałość o ciągłość historyczną, w tym również o rekwizyty. Z nimi jest trochę łatwiej, jeżeli mówimy o Pradze, która jest żywą scenografią. Stąd często produkcje filmowe zachodnie, jak nas omijają łukiem, zawsze się zastanawiamy – dlaczego nie w Polsce, tylko tam? Oni są bardzo często dla filmowców bardziej atrakcyjni. Do realizacji historycznej się focusujemy na kilku miastach, które są dosyć zgrane, i to jest nasza filmowa rzeczywistość. Historyczna jest większym wyzwaniem też dla nas, żeby jeszcze inaczej ją pokazać, w sposób inny, bardziej atrakcyjny, odmienny. Chociaż czasami bywa tak, że dla osób, które są łowcami, że to miejsce już w danym filmie zagrało, i potrafią

przywołać kilka przykładów, że ta ulica, ten fragment, ta kamienica już grała w tym filmie. Ale staramy się, każdy z nas, inaczej to pokazać, zwizualizować.

Rozmowa z Katarzyną Sobańską i Marcelem Sławińskim – znakomitym duetem scenograficzno-dekoratorskim – została zarejestrowana w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach 3 lipca 2020

W ciągu ostatniej dekady trzy stworzone przez nich filmy nominowane były do Oscara. To oni współtworzyli powojenną rzeczywistość *Idy* i różnorodne przestrzenie *Zimnej wojny* Pawła Pawlikowskiego, i to dzięki nim widzów *W ciemności* Agnieszki Holland czarował wojenny Lwów.

Katarzyna Sobańska i Marcel Sławiński stanowią jeden z najciekawszych twórczych duetów w polskim kinie współczesnym. W *Młynie i krzyżu* Lecha Majewskiego ożywiali obraz Petera Bruegla, a w *Jesteś bogiem* Leszka Dawida przenosili widzów do Polski lat 90. W *Zjednoczonych stanach miłości* Tomasza Wasilewskiego kreowali opresyjną rzeczywistość szaroburego PRL-u, zaś w *Ederly* Piotra Dumay ich wnętrza budowały surrealistyczną fakturę filmowej opowieści.

Za scenograficzne projekty do obrazów *Ida*, *W ciemności* oraz *Młyn i krzyż* zostali nagrodzeni na festiwalu filmowym w Gdyni.