

Wojciech Żogała

0:00 Chyba to się odbyło trochę poza mną. To było tak, że byłem na drugim roku albo nawet po pierwszym roku reżyserii. Mariusz Grzegorzek, który wtedy zaczynał swój film – debiutował „Rozmową z człowiekiem z szafy” – wymyślił sobie, był jakoś naburmuszony, najeżony, nie chciał pracować ze scenografami, nie wiem czy miał jakieś złe doświadczenia – nigdy go o to nie pytałem, bo pracował na przykład z moim idolem Andrzejem Przedworskim, ale miał tak bardzo określoną wizję tego filmu plastyczną, że stwierdził, że potrzebuje kogoś, kto umie zrealizować bardziej, kto będzie może nie tyle posłuszny, co bardziej otwarty na pewnego rodzaju eksperyment, więc stwierdził, że woli mieć ludzi, którzy mają wykształcenie plastyczne – tak się zdarzyło, że ja byłem po liceum plastycznym i po studiach w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Na roku był jeszcze Mariusz Front, który był po Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i poproszono nas, żebyśmy sobie dobrali kogoś. Zaproponowałem Marka Wawieruchę, którego też znał Mariusz Front, więc mieliśmy wspólnego kolegę, i w ten sposób wylądowaliśmy w trójkę. Dzisiaj Marek jest też samodzielnym scenografem. Ten background jest śmieszny i zabawny, ale tak było. Robiliśmy ten film, jakoś tak się okazało, że ja byłem wtedy najbardziej zainteresowany robieniem tej scenografii, znaczy wszyscy go robili solidnie itd. Mnie to dosyć wciągnęło i tak się zdarzyło, że wylądowałem przy wszystkich rzeczach Mariusza, które robił jeszcze przez 8 lat, bo to były dwa następne filmy, to były wszystkie teledyski Maanam, które zrobiliśmy chyba 8. To było naprawdę wspaniałe, gdzie się robiło jeszcze dekoracje budowane na hali zdjęciowej, teledysk robiony na taśmie. Jak dzisiaj sobie przypomnę te budżety, to one jeszcze dzisiaj są większe niż te, które funkcjonują teraz. I to była moja taka szkoła. Ale to nie było tak, że ja wiedziałem, że chcę robić scenografię. Szczerze mówiąc odczuwałem pewnego rodzaju dyskomfort jak byłem na planie, że wszyscy mówili: –„Tu jest scenograf, a tu przyjdzie scenograf”, a ja trochę się czułem: –„Nie, ja tu tylko tak trochę pomagam, ktoś tu chce zrobić, potrafię to zrobić, ale ja przecież zaraz skończę szkołę i będę reżyserem”. I lata mijały, i ja pracowałem coraz więcej. Zaczęły być jakieś pierwsze sukcesy, jakieś dostałem nagrody za te teledyski na Yach festiwalu. Nagle stało się to moim chlebem. Tej pracy było tak dużo, że

perspektywa zrobienia czegokolwiek swojego reżysersko się odwlekała. Tak naprawdę był wtedy taki podły czas, że teraz zadebiutować jest naprawdę łatwo w porównaniu z tym, kiedy myśmy kończyli. Już nie było w zasadzie, a przynajmniej nie tak funkcjonowały zespoły filmowe kiedyś. Naturalną kolejną rzeczą się kończyło szkołę, się asystowało, w końcu robiło się jakiś krótki metraż, w końcu robiło się jakąś godzinę telewizyjną, i wymarzony debiut – tego już nie było. Więc tak naprawdę była jakaś taka pustka, i wydawało mi się, że lepiej jest zrobić z ludźmi, których cenilem, o których czytałem, o których wydawało mi się, że istnieją tylko w gazetach czy kronikach filmowych, i nagle się okazało, że pracuję z coraz lepszymi nazwiskami. Stało się to znacznie bardziej ciekawsze. Minęło trochę czasu, i jestem już po 35 filmach i chyba już jestem scenografem.

3:22 [„Rozmowa z człowiekiem z szafy”] Myślę, że wtedy nie bardzo mogłem coś wniesić, bo zwłaszcza w przypadku tego filmu to współpraca z Mariuszem była taka, że to wnoszenie się odbywało tak troszeczkę stopniowo, i myślę, że bardziej było ono na etapie innego rozwiązania czy innego pomysłu na rozwiązanie czegoś. Mariusz miał bardzo konkretną i określoną wizję i to widać zresztą teraz, kiedy od iluś lat nie korzysta praktycznie ze scenografa i robi scenografię sobie sam, więc trudno wejść w jego świat i wyrzucić do góry nogami. Ale można mu bardzo dużo pomóc, proponując różnego rodzaju rozwiązania czy ośmielając go do czegoś więcej. A tam sprawa była o tyle skomplikowana, że Mariusz chciał, żeby ten film miał bardzo specyficzny walor plastyczny, takiego zdjętego koloru i szarej platyny. Dzisiaj jest to naturalnie proste, bo mamy digital intermediate i wiele rzeczy można zrobić w postprodukcji – wtedy to nie było takie łatwe, więc myśmy ten efekt wypracowali na planie. Było tak, że farbowaliśmy całe tkaniny, nawet kwiatki były prószone farbą, jakimś takim listrem malowaliśmy meble, i to była też fantastyczna przygoda, bo robiliśmy to wszyscy – Mariusz to robił, Jola Dylewska to robiła, operator, żona Mariusza [Barbara Grzegorzek]. Siedzieliśmy i robiliśmy tę dekorację, byliśmy niezwykle dumni i bladzi. I jak patrzę na ten film, który ciągle jest wspnianym filmem i pokazuję go studentom, ale widoczny efekt byłby do osiągnięcia znacznie, znacznie łatwiejszą drogą. Ale to była szkoła znakomita. Mariusz mnie nauczył bardzo wielu rzeczy, bardzo wyrafinowanego i wyszukanego myślenia o przestrzeni, o tym, co się może znaleźć, takiej lubości i czułości do detalu, że musi być dobry, dobrej jakości, w dobrym guście – i to mi się na pewno przydaje,

więc bardzo to sobie cenię, na pewno wskoczyłem dzięki niemu na bardzo wysoki poziom na samym początku, więc jestem mu za to niezmiernie wdzięczny. Z drugiej strony bardzo często mówił, że to z jego winy jestem scenografem, że jeżeli mogę przeklinać los, że nie reżyseruję- chociaż nie zarzekam się, może jeszcze spróbuję, to jest jego absolutnie wina.

5:32 W jakimś sensie jest on też przełomowy jeżeli mówiłem, że ja się ciągle nie czułem pewny jako scenograf, to dopiero po „Edim” poczułem się, że mogę o sobie mówić, że jestem scenografem. I wcale nie ta nagroda to sprawiła, którą dostałem, bo byłem nią naprawdę zaskoczony. Pamiętam, że byłem na tym festiwalu, i ten festiwal się kończył, i nie bardzo wiedzieliśmy, że się ten film tak bardzo podoba. Jeżdżę na festiwal regularnie i proszę mi wierzyć, że ta owacja, jaka była po „Edim”, to było jedno z takich wydarzeń, że jeszcze mi głos drży, ale to po prostu było coś. I wtedy był to pierwszy film, kiedy debiutant mógł pokazać się w głównym konkursie, i ten film zasługiwał na główną nagrodę. Teraz od kilku lat debiutanci dostają główne nagrody, wtedy to było absolutnie niemożliwe. Więc mieliśmy świadomość, że nic się nie wydarzy, że możemy liczyć na nagrodę za nowy debiut, może nagrodę specjalną, jak się zdarzyło w przypadku Mariusza Grzegorzka, że dostał, ale na nic więcej. A tymczasem się okazało, że wtedy, jak na tamte standardy, nagród dostaliśmy naprawdę dużo, między innymi dostałem ją też ja. I to mi gdzieś tam uświadomiło, że ta scenografia jest fajną rzeczą, że ma się satysfakcję, że ja też mogę być równoprawnym twórcą, który może wnieść coś swojego, i że możemy mieć z tego przyjemności takie jak nagroda, prestiż, itd. Pamiętam, że ta projekcja „Ediego” była dla mnie bardzo ważna. Pamiętam, że jak weszło wewnątrz mieszkanie księżniczki, które robiłem, ostentacyjnie kiczowate, dosyć śmiało zrobione jak ten cały film, i szmer było słychać na widowni. Myślałem: „Boże! Ludzie na to naprawdę reagują, widzą” – bo to nie była kwestia, tam nie było dialogów w tej scenie, niczego. Pojawiło się to wewnątrz, itd. Więc miałem swoje pierwszą satysfakcję, że można mieć na to wpływ, i gdzieś zrozumiałem, że to nie jest kwestia tego, czy ja chcę być reżyserem, czy scenografem – ja chcę po prostu robić filmy, i że mam bardzo duży wpływ i mogę mnóstwo rzeczy reżyserskich przemycić w scenografii – to się zdarza. Są reżyserzy, którym proponuję rozwiązanie reżyserskie, oni bardzo chętnie z nich korzystają i są tacy, którzy potrafią to potem powiedzieć. Taki jest [Juliusz] Machulski, który przyjdzie i powie: -„A to Wojtek wymyślił ten pomysł” itd.

Są tacy, korzystają i się nie przyznają, też się tak zdarza, to jest ryzyko wliczone w ten zawód i tak bywa.

7:53 [„Edi”] Piotrek [Trzaskalski] jest jak najbardziej łodzianinem, widział ten film od początku w określonych miejscach. To nie znaczy, że te miejsca zaproponował, ale wiedział, że jak bardzo to powinien być bar „Kalinka”, czy coś takiego. Gdzieś tam się poruszaliśmy. To wynikało też z obserwacji, że sam się w tym świecie poruszał, znaczy nie mówię o świecie wykluczenia i biedy, w którym się poruszał Edi, ale Łódź cała taka była trochę, więc jak chodziliśmy, to te dokumentacje były takie szlakiem miejsc, które na dzień dobry znamy, a potem była weryfikacja, że wprawdzie je znamy, ale przy bliższym rozeznaniu się okazało, że nie do końca pasują. Pamiętam, że największy kłopot sprawiło nam wymyślenie i znalezienie tego miejsca, gdzie Edi mieszka. I to było od jakichś mieszkań w kamienicy po jakieś mieszkania na działce, po jakieś rudery w bloku, i dopiero potem trafiłem na taką dziwną fabryczkę i stwierdziliśmy, że ok, to chyba jest najlepsze miejsce. W zasadzie wykorzystałem ją taką jaka jest, chociaż ona jest pomalowana przeze mnie i spatynowana i dosmaczona, ale na dzień dobry trzeba było zaszkląć te okna – ich nie było praktycznie, powybijane. Jakoś się to udało. Lubię ten film, do dzisiaj oglądam go. Z perspektywy czasu wydaje się troszkę naiwny, ale taką czystą naiwnością, szczerą. Młodzież odbiera go trochę staroświecko, ale lubię go. Ale najbardziej lubię drugi film Piotrka, czyli „Mistrz”, to jest takie moje ukochane dziecko, film, który chyba trochę nie wyszedł, ale bardzo sobie ten film cenię.

9:41 Na marginesie miałem satysfakcję, że wtedy przewodniczącym jury był Wajda, kiedy mi dał za „Mistrza” i jeszcze dodatkową, że film nie dostał żadnej innej nagrody, a ja ją dostałem, co to też pokazało, bo to jest takie myślenie, może nie podejrzenia, ale czegoś, że jak film oceniany za całość, że jak jest dobry, to dadzą mu za muzykę, i za scenografię, i za wszystko, itd., a tu dostałem tylko ja tą nagrodę. Potem jeszcze Piotrek dostał Trzaskalski za zdjęcia, ale było mi miło, bo ten film to jest taka moja wielka przygoda, ponieważ dostałem fantastyczny komfort pracy od Piotra Dzięcioła i po prostu powiedziano mi: – „No jedź i szukaj gdzie chcesz” po całej Polsce, żeby szukać te miejsca, to była taka przygoda. Teraz są już skauci [Location Scout] oni jeżdżą i proponują miejsca, a wtedy był to taki czas, że robiłem to wszystko sam, więc wsiadałem w samochód i jechałem w podróż, która trwała 2 tygodnie, i gdzie mi się chciało, gdzie miałem pomysł, to sobie wieczorem oglądałem – jeszcze nawet internetu nie

było, inne czasy były, się na mapę zaglądało. Znaczący był internet, ale nie było iPadów, nie było telefonów itd. Więc to był fajny czas, i naprawdę mam przyjemność, bo miasto, które stworzyliśmy z czterech różnych miast, udało się sklecić takie fantastyczne miasteczko, takie bardzo felliniowskie było robienie tego filmu, i to się bardzo podobało.

11:10 Myślę, że nie, bo to jest tak, że ja dzisiaj po tej pracy, po zrobieniu tych 30 paru filmów, gdzie z niektórymi reżyserami robiłem po 2-3 filmy, tak jak z Machulskim, itd. znaczy ja jestem na to absolutnie odporny, nie trzeba też być odpornym, bo jak jest coś dobrego, to trzeba z tego skorzystać. To bardziej wynika z doświadczenia mojego rozwoju, pewnej rzemieślniczej rutyny, która jest potrzebna, że jak byłem z Mariuszem, to wydawało się, że tylko jego sposób jest właściwy, jedyny i dobry, takie ustawianie w kadr, wsuwania, cyzelowania, precyzowania. Pamiętam, tak się z tego śmiałem, bo ostatnio mam przyjemność pracować z Władysławem Pasikowskim, gdzieś tam się szykuje następny film – a ja pamiętam to dziś, że żeśmy zjeżdżali z planu „Człowieka z szafy”, szwenkierem, czy fotosistą był Romek Lewandowski i on po cichu przemycił na pokaz pierwszy pokaz „Psów” do kina, który był dla ekipy. Ja to obejrzałem, byłem po prostu zdruzgotany, ale w stronę zniesmaczenia, że amerykańskie, my tutaj artystyczne kino robimy, a tu kopia amerykańskiego filmu-jak tak można. Byłem wręcz oburzony. Oczywiście uwielbiam ten film i oglądam go bardzo często i świetnie się pracuje z Pasikowskim, i to jest kompletnie inny świat, inny rodzaj zawodnika innej kategorii, i z oboma panami się pracuje znakomicie. Więc nie-nie miałem czegoś takiego. Bardziej Piotrek był osobą dominującą, on po prostu ma bardzo określony sposób myślenia, że dojść do tego, jak scena ma być zainscenizowana i bardzo niechętnie od tego odchodzi. Pamiętam jak mnie wprawiał w rozpacz, kiedy znajdowałem obiekt na moje oko idealny. Różnił się tylko tym, że on miał napisane w scenopisie, że kamera jedzie lewo-prawo, i znajduje jakieś drzwi do budynku, a ja miałem to samo, cudnej urody, tylko miał jechać prawo-lewo. On powiedział, że nie, tego się nie da po prostu. -„No Piotrek, błagam Cię, jak się nie da, można zrobić w drugą stronę”. No więc to są tego typu rzeczy. Nie wiem, czy ja bym dzisiaj potrafił z Piotrkim pracować, zresztą trudno mi powiedzieć, zrobiliśmy ostatni „Mój rower” i zobaczymy.

13:16 [Współpraca z Juliuszem Machulskim] Jestem tu bardziej użytkowy, tzn. muszę spełnić określone rzeczy, które są zawarte w scenariuszu, który zwłaszcza w przypadku komedii, czy scen, które są scenami stricte sytuacyjnymi, wymagają, że aktor chodzi, przewróci się, i w

tym momencie otworzy się jakaś sekretna kłapa itd. Mówię trochę żartobliwie, ale trochę tak jest. Trochę muszę umożliwić tą inscenizację, ale tak nie do końca, bo miałem to szczęście, że projekty były bardzo ciekawe, była „Kołysanka”, fantastyczna zabawa, gdzie miałem budowane dekoracje, a ja uwielbiam budować dekoracje, jakiś tam klimat wampirów, czegoś takiego w polskim kinie nie było. To była „Volta”, gdzie miałem kilka epok naraz w jednym filmie, czy „AmbaSSada”, gdzie był pastisz i zabawa, i też miałem dużą budowaną dekorację. Mam totalną swobodę, absolutnie nie jestem o nic pytany, sprawdzany, nikt mnie nie pyta jak to będzie wyglądało, czasami nieśmiało zapyta Machulski, „Wojtek, jak to będzie wyglądało?”. Ja mu pokazuję jakieś zdjęcia, jakiś rysunek, i on mówi „no dobrze, dobrze”, i tak się kończy, i potem przychodzą, oczywiście zaprasza jak trwa budowa i dekoracje już stoją, pierwsze projekty, i nigdy nie było żadnego marudzenia, zawsze zadowolony bardzo, to dalej wiatr w żagle, jest to duża przyjemność. A praca jest inna w tym sensie, że pracuję bardzo klasycznie. Jest próba, operator i wszyscy to obserwują, ja też, patrzymy, co można zmienić, poprawić. Potem jest czas na oświetlenie tych sytuacji, bardzo mało dubli. Jeżeli jest zadowolony z tego, to nie ma jakiegoś nadmiernego szukania czegoś, bo to nie jest tego rodzaju kino. Oczywiście opiera się o dobrego aktora, to też jest tak, że jest taki moment, że wiadomo, że można by coś by zyskać więcej, ale nie ma to sensu, bo całość potem się inaczej zmontuje i będzie – wiadomo, że się musi pozapłatać tak, jak została napisana, po prostu są to bardzo precyzyjne scenariusze, i one takie muszą być. Też mam nadzieję, że jeszcze – życzę mu – żeby zdarzył się hit na miarę „Vabanku”, hit na miarę „Kingsajzu” i mam nadzieję, że będę jego częścią, ciągle na to czekam, wiem, że coś nowego pisze, powinniśmy coś niebawem zrobić.

15:40 To jest ciągle trudne jeszcze. To jest tak, że ciągle jeszcze nie mamy komfortu, że pieniądze, które dostajemy za wykonaną pracę są tak wielkie, że ja mogę sobie pozwolić na zablokowanie siebie na dwa lata, powiedzmy. Bardzo często jest też tak, że film wydaje się być pewny, i nagle po włożeniu w niego jakąś część pracy, nawet jeśli to jest praca czysto koncepcyjna, czy dokumentacyjna, z jakichś powodów pada i się zawiesza. I w tym momencie nie tyle się zostaje na lodzie, co się okazuje, że ten drugi, który był w kolejce, bo go nie wzięliśmy, idzie i będzie realizowany. Więc to jest trochę rodzaju loterii i troszeczkę ryzyka, którego trzeba się podjąć. Dostaję dużo propozycji, różnych bardzo, więc nie mam prawa i

nie mogę narzekać, mam z czego wybrać, ale też muszę zastanawiać się: -„Aha, no tak, jeżeli teraz zrobię z Pasikowskim film, to za rok on znowu będzie latem, więc muszę zmieścić coś albo wczesną wiosną, itd”, i to trochę tak wygląda, to jest takie myślenie. Ale nie ma jakiegoś takiego strachu, że jak mu odmówię, to nie będę więcej pracować, tylko to jest też przyjemności pracy z tymi ludźmi. Dużo filmów jest takich, hity takie naprawdę, takie, które się wspaniale udają, które są sukcesami jak „Edi”, czy „Bogowie”, czy „Wiśłocka” [„Sztuka kochania. Historia Michaliny Wiśłockiej”], to jednak się zdarza norma, i powiem, że nie wiem, jak to się zdarza, dlaczego, i wiem, że to jest loteria, bo można mieć czasami wspaniały scenariusz, wspaniałych aktorów, wszystkie składowe teoretycznie są takie, że powinno się udać, a się nie udaje, a innym razem się okazuje, że wychodzi perła. Nie wiem, nikt chyba nie wie, na czym to polega, nie ma takich mądrych ludzi, dlatego tak to jest, że jak się spojrzy na karierę reżyserów czy operatorów, czy aktorów, to nagle się okazuje, że jeżeli są super artystami, mają równy poziom, ale skoków najlepszych są jeden, dwa, góra trzy, to tak jest, i trzeba się z tym pogodzić.

17:42 [„Kurier”] Ja bym chciał, żeby się udał. Ja nie jestem do końca zadowolony z tego filmu, i mam spore żale, że jego można było mocno poprawić w postprodukcji, ale to nie zostało zrobione ze względów finansowych. Miałem nadzieję, że jak zrobię film o budżecie 17 mln złotych, to po raz pierwszy nie będzie mi brakowało na nic – brakowało mi bardziej, niż przy jakimkolwiek innym filmie, a słupki uliczne, które trzeba było wycinać, a których nie dało się raczej wycinać, będą się śniły pewnie po nocy, i wiele innych rzeczy. Jest mnóstwo scen, przez które cierpię i płaczę, jak je widzę, ale nic no. Jak się udało? Udało się w taki sposób, że miałem ogromne wsparcie Muzeum Powstania Warszawskiego. Tam powstał taki zespół ludzi, co było dla mnie wygodne, bo miałem znakomity dostęp do wszelkich materiałów. Oni praktycznie – pierwszy raz się z czymś takim spotkałem – odebrałem to, że po co ja tutaj jestem, bo dostałem taki komplet propozycji lokacji na każdą lokację od historycznej, która była, po taką, która mogłaby być podobna, po jakieś zdjęcia rekwizytów, kostiumów, różne takie rzeczy. Ja mówię: -„Ok, to w zasadzie po co jestem wam potrzebny?”, ale to było wygodne. Było to wygodne np. do tego stopnia, że jak chciałem się dowiedzieć, czy w ‘44 roku była flaga na takim budynku, czy mogła być, to szukano i dostawano konkretne zdjęcia z konkretnego okresu, co było dla mnie ważne, bo mieliśmy taką scenę na Krakowskim

Przedmieściu – chciałem wiedzieć, czy tam na budynku Polskiej Akademii Nauk takie flagi były, albo w jakich miejscach były takie „V” znaki montowane, bo chciałem go gdzieś dać, a nie było na to w scenariuszu miejsca, a mi zależało, żeby pokazać, bo sam byłem zdziwiony, że takie elementy występowały. Było to ciekawe wyzwanie. Największym wyzwaniem dla mnie w tym filmie oprócz masowych scen to było zrobienie Londynu w Polsce, i to było trudne, bo bardzo szybko się okazało, że do Londynu nie pojedziemy, bo nas nie stać, i też się tak miotaliśmy, jak to zrobić, i nagle postanowiłem, że wnętrza zrobimy w Łodzi, bo musiałem zrobić wnętrza hotelu Savoy i nie widziałem lepszego wnętrza niż pałac Poznańskich, i jadalnia i sala balowa, tam też zrobiliśmy kino. Ja zrobiłem tylko taką rzecz: zbudowałem wielkie 4 słupy w środku z takim zwieńczeniem dachu i jeszcze sklepienia, i gdzieś tam trochę to ubarwiliśmy, ale znacznie bardziej zadowolony byłem z tego, co zrobiliśmy w banku na Roosevelta, bo tam zrobiliśmy i mieszkanie Mikołajczyka, i mieszkanie Jana Nowaka, i gabinet któregoś z generałów. To świetne wnętrza są i się bardzo dobrze filmują, więc byłem zadowolony. Byłem zadowolony właśnie że mogę wrócić do Łodzi, że mogę przyjechać, coś tutaj zrobić, i wszyscy tak trochę mamy w ekipie naszej, bo ta bliska ekipa która współpracuje z Władysławem Pasikowskim to są łodziaki, i ci łodzianie są szczęśliwi, że mogą być trochę w domu, a dwa, że możemy pokazać, że jednak ta filmowa Łódź istnieje, i że warto wrócić na te stare śmieci i pokazać, że mamy takie perły jak pałac Poznańskiego, czy park Roosevelta. A Londyn robiliśmy znowu w Warszawie na Alejach Ujazdowskich – mówię o tych plenerowych sytuacjach. To był kawałek przygody dla mnie.

20:58 Pewnie nie będę pierwszy, który to powie, ale wbrew pozorom zrobienie filmu współczesnego jest w jakimś sensie trudniejsze, chyba że jest to bardzo określony, w jakimś pięknym korpoświecie, świat np. prezenterów, fashion, mody, itd., no to mogę sobie założyć, że to będzie atrakcyjne wizualnie, ale generalnie robienie filmu współczesnego, który rozgrywałby się w latach 90. byłaby jakimś koszmarem. Dzisiaj mam takie propozycje czasami i zaczynam myśleć o tym, że ok, że można by z tego sfilmować jakąś estetykę, wyjątkowo brzydką, ohydą, ale jednak. Więc to jest wyzwanie, bo to jest trudne. Ten świat jest czasami dosyć nieoczywisty, albo tak oczywisty, że nie wiadomo jak go skonstruować, żeby stał się plastycznie wyrafinowany, bo nie chodzi o to, żeby to zrobić w sposób, że pomoże w tym operator, wymyśli sobie określoną kolorystykę, czy określoną moc oświetlenia, i nada temu

jakiś wspólny jednorodny sznyt. To jest w jakimś sensie dosyć proste i oczywiste, ale znalezienie pewnej koncepcji, żeby przeskoczyć oczywistość, żeby zostało sztuką, jest trudne, naprawdę trudne, i rzadko się zdarzają takie filmy, że się mówi: -„Jak fantastycznie jest to zrobione”. [Ale] zdarzają się oczywiście. Więc pod tym względem jest to trudne. Nie mogę powiedzieć, że wolę w związku z tym filmy takie, nie wiem, ostatnio przyjemność sprawia mi robienie filmów, które dzieją się w latach 50., 60., 70., bo nagle to, co było – lata 70. były moją młodością, moim dzieciństwem – okazuje się, że stały się filmem kostiumowym. Skończyłem nie tak dawno film o Kalinie Jędrusik, miałem tam mnóstwo fantastycznej zabawy. Czekam z niepokojem na to, jak ludzie na to zareagują, bo i budowano dekoracje, i odtwarzaliśmy nagrania Kabaretu Starszych Panów, i odtwarzaliśmy dom towarowy z tamtej epoki. To jest taka przyjemność, kiedy się ogląda te przedmioty, o wszystko, a miałem naprawdę oryginalne przedmioty sprowadzane, które gromadziliśmy od kolekcjonerów prywatnych, różnych, i była to fantastyczna przygoda, czekam jak to wyjdzie w całości, jak będzie zmontowane i co z tego wyjdzie. Mam nadzieję, że będzie dobrze, bo to musical, a tego w polskim kinie mało.

23:35 [Wykształcenie reżyserskie] Zdecydowanie pomaga. Trochę muszę uważać czasami, bo jestem osobą dosyć ekspansywną i dynamiczną, czyli broń Boże, żebym narzucał coś, ale jeżeli trafiam na zawodnika słabego, a tak w przypadku młodych, niedoświadczonych ludzi może być, to tyle dominuję, że będę oczekiwał, czy będę mówił, że tak należało to zrobić, ale na pewno proponuję. Lubię, jak ktoś jest w stanie tę propozycję przyjąć, albo ładnie podziękować, albo tak dalej, ale najbardziej nie lubię, jak ktoś się blokuje i jest przerażony, więc taka współpraca jest trudna. Więc dlatego lepiej współpracuje mi się z osobami doświadczonymi, i takimi, która mają świadomość swojego warsztatu, swojego talentu, bo takim osobom można śmiało to zaproponować – albo to wezmą, albo tego nie wezmą, ale absolutnie nie będą czuły, że ja chcę je zdominować, albo że chcę spełnić swoje ambicje reżyserskie niezrealizowane, bo tak absolutnie nie jest, zawsze szukam jakiegoś rozwiązania. Czasami jak widzę wewnątrz, to scena, do której to wewnątrz chcę zaproponować, sama czasami narzuca pewne rozwiązanie inne, niż było napisane, więc to jest świetne, i czasami bardzo się cieszę, jak uda mi się przekonać reżysera: -„Słuchaj, ale miałeś napisane tak a tak, jest coś takiego”, że robi mi to w taki sposób, jeżeli on to kupi, to mam taki swój sukces, który bardzo

lubię. Lubię po prostu pracować z ludźmi, którzy są fachowcami, dla których ta rzecz inscenizacyjna nie stanowi problemu, który jest dodatkiem. Pasikowski inscenizuje w niezwykle prosty sposób, a jednocześnie w niezwykle precyzyjny sposób, tak naprawdę kręcimy parę klatek więcej niż zostanie potem ścięte. I on po prostu tak ma. Dokumentacja z nim wygląda w bardzo precyzyjny sposób – wchodzi do wnętrza, patrzy 5 minut, i mówi: - „No dobrze – jesteśmy na Pan, to jest też urocze – Panie Wojtku, Pan mi tutaj postawi na pierwszym planie taki kawałek belki, że niby jest słup, ale ja zobaczę tego metr góra, niech Pan całego nie robi, bo szkoda pieniędzy, obiektyw będzie 50 nod podłogą, zobaczę dopiero od tamtego fragmentu – i mówi – no i co, i może tam machnę trochę kamerą w lewo, to jeszcze metr niech Pan domaluje, i to mi wystarczy”. I potem tak jest, on więcej na tym planie nie zużyje, to jest fantastyczne. A niestety w przypadku młodych twórców to jest:

- „Wszystko będę filmował, wszystko dookoła”, a potem – zbliżenie na tle słomianki. Wtedy to ja jestem naprawdę wkurzony, bo też potrafię to zrobić, mam wykształcenie reżysera i też bym tę scenę zainscenizował, więc gdybym wiedział, że potrzebna mi jest słomianka, to bym postawił słomiankę, i by wystarczyło. Takie marnotrawstwo po prostu mnie denerwuje bardzo.

26:12 Zawsze czułem się bardziej partnerem operatora, albo usiłowałem sobie zjednać operatora, czy być razem z nim, żebyśmy razem dopracowali pewne rzeczy, żeby reżyser dostał to, czego potrzebuje. Też jesteśmy artystami, też mamy swoje potrzeby, żeby się gdzieś realizować, spełnić, to nie jest tak, że są one wbrew reżyserowi, tylko operator czasami potrzebuje, żebym mu coś zapewnił – rodzaj koloru, możliwości, światła, które jest w dekoracji, który jest rekwizytem, żebyśmy się dogadali na tym poziomie, żeby to miało ręce i nogi. Są operatorzy, którzy mają różne gusta, potrzeby, trzeba być dosyć elastycznym. Każdy operator to jest dla mnie inna przygoda, bo każdy inaczej trochę pracuje, i trochę ma inne potrzeby. Inaczej mi się pracowało z Piotrem Sobocińskim, a inaczej z jego bratem Michałem. Obu cenię, i z obu tych efektów – i z „Bogów”, i z „Wisłockiej” – jestem bardzo zadowolony, z tego, co zrobili, chociaż z Michałem musieliśmy się dosyć często kłócić, bo ciągle mi rozsuwał firany, albo ten jego szeroki kąt czasami niszczył wszystko, co tam było, albo widać było wszystko, gdzie niby powinienem się cieszyć, że widać tak bardzo dekoracje, a czasem było to 360 stopni dookoła. Musiałem się mocno sprężyć i uważać, żeby tam nie było jakichś

wpadek. Lubię wyzwania. Najbardziej nie lubię takich filmów, że wszystko jest jedno, przejdzie się, albo tak się sfotografuje albo tak, nie ma to znaczenia. Nie biorę takich projektów, ale nie mówię, że się w moim życiu parę takich projektów nie trafiło. To o czym rozmawialiśmy – o możliwości wyboru – to jest to, że wiem, co mogę dostać z danego scenariusza, i jeżeli takie filmy jak „Wisłocka”, czy jak ten o Kalinie Jędrusik, to wiem, że będę miał taką przygodę na pograniczu śledztwa, bo ja to muszę rozszyfrować, prześledzić, znaleźć te rzeczy, przeanalizować trochę życiorys tej osoby, dowiedzieć się o niej trochę więcej niż w scenariuszu, dla własnych potrzeb, żeby też gdzieś ten świat, bo on jest fizyczny, namacalny i był, odtworzyć, więc to są rzeczy, które mnie bardzo interesują, ale jak i świat, którego nie ma tak naprawdę w przypadku „Człowieka z magicznym pudełkiem”, to jest jeszcze bardziej fascynujące, albo inaczej fascynujące, bo mamy pewnego rodzaju dowolność, ale mamy ograniczenia finansowe, więc też trzeba się jakoś w tym zmieścić.

28:39 Trochę to jest tak, jak mówią o tym, co się zdarzyło przy „Rozmowie z człowiekiem z szafy”, że tak strasznie staraliśmy się analogowo wypracować ten efekt, który teraz jest dosyć łatwy do osiągnięcia. Faktycznie dopiero od jakiegoś czasu sobie uświadamiam, że to, co się zdarzyło, to była rewolucja, i że ona się odbyła i na moich oczach, i że jednym z ojców tej rewolucji był Krzysztof Ptak – znakomity operator – i że „Ediego” robiliśmy na jakimś sprzęcie, który działał gorzej od iPhone’a jakościowo, że jedną sekwencję nakręciliśmy na kamerze HD, która podejrzewam, że dzisiaj byłaby gorsza jakościowo od telefonów, które mamy w telefonach, ale był wielkim fanem elektroniki i ciągle eksperymentował i to mi dużo dało, bo zauważyłem, że te kamery zupełnie inaczej reagują na tekstury, na kolory, na różne rzeczy. Gdzieś po drodze zdobywałem doświadczenie czysto rzemieślnicze jak z tym pracować. Potem się pojawiły bardzo nieśmiałe, i myślę, że bardziej tego wcześniej dotknąłem w reklamach – wszystkie rzeczy związane z postprodukcją, efektami specjalnymi, z filmowaniem na green screenach, z filmowaniem tylko tych rzeczy, które są na pierwszym planie, bo reszta była dorabiana. Naprawdę jestem też głęboko doświadczony przez pierwsze, jeszcze niezgrabne efekty specjalne, które w Polsce powstawały, i które jak dzisiaj patrzę, to nie da się na to patrzeć, ale musieliśmy to przejść, nie było innej możliwości. Dzisiaj one są zupełnie przyzwoite, i tak naprawdę jeżeli producent ma pieniądze, to można naprawdę bardzo dobrej jakości efekty osiągnąć, i korzystam z nich coraz częściej, i chciałbym korzystać

z nich jeszcze bardziej. Gdyby było więcej pieniędzy, to myślę, że film „Kurier” wyglądałby znacznie lepiej, ale i tak nie jest źle.

30:26 Nie wiem, trochę nie bardzo wiem, jak na to pytanie odpowiedzieć, bo nie mam problemu, żeby mnie ograniczały. Zawsze jestem w sytuacji, że efekty są po to, żebyśmy mogli przy ich pomocy albo zrobić to, czego nie możemy zrobić fizycznie, bo nas na to nie stać: dobudować wielki budynek, czy, jak ostatnio przy filmie „Zieja”, dobudować wystającą Kaplicę Sykstyńską nad wąską uliczką w Lublinie, która udaje Watykan. To są rzeczy dla mnie oczywiste, i w tym nie ma kompromisu, tylko pomoc albo wygoda, bo przy dzisiejszej technologii grzechem byłoby wydawać pieniądze po to, żeby zbudować w trzecim planie wszystkie okiennice we wszystkich oknach-to byłoby wykonalne, tylko po co, skoro można to potem domalować i jest to jednak tańsze. Z drugiej strony tak bardzo zmieniła się rzeczywistość, w której się poruszamy, że świat został tak opstrokacony tymi słupkami, reklamami, szklanymi budynkami, że nie ma innej możliwości. Trzeba korzystać z tych efektów po to, żeby sobie pomóc, bo nikogo teraz nie stać z nas Europejczyków, na budowanie takich wielkich wielkoformatowych dekoracji, nie ma takiego sensu. Z trzeciej strony daje to swobodę budowania światów, których nie ma, to jest fantastyczne. Zawsze z radością oglądam filmy, które powstają i pozwalają na pewne rzeczy, które można byłoby zbudować tak, jak w „Sanatorium pod Klepsydrą”, tylko dzisiaj nie ma takich możliwości. Ale jak oglądam „Sanatorium pod Klepsydrą”, to ciągle jest „czapka z głów” – jest analog, a jest zrobiony fantastycznie.

32:08 Jak mnie ktoś zapyta, jaki jest mój ukochany film, albo moim zdaniem najlepszy film na świecie, to zawsze odpowiem, że to jest „Osiem i pół” dlatego, że to jest dla mnie genialny film, który na dodatek jest o materii, jaką jest film, i bawi się samym sobą i robi to w sposób cudowny. Jest tam mnóstwo umowności i niedopowiedzeń, zabawy, i to jest dla mnie wzorzec filmu z Sevres kiedy myślę o filmie, jako o dziele sztuki, że jest literatura, jest malarstwo, jest film, to jest to dla mnie absolutnie skończone dzieło sztuki, co nie znaczy, że nie jestem zakochany w „Ojcu chrzestnym”, który daje mi absolutną przyjemność, mięsistej historii, dramatów, wzruszeń, strachu, czego nie mam w „Osiem i pół”, bo tam mam co innego. Generalnie najbardziej może nie – nie lubię, ale nie jestem zainteresowany filmem, który jest taką prostą obyczajową sprawą, czy serialami telewizyjnymi. One mnie kompletnie nie

interesują. Ja prawie nie robię seriali, bo po prostu tego nie lubię. Czy mi się zdarzyło, to jakieś przypadki przy pracy. Teraz to wygląda inaczej, bo te seriale, które powstają w HBO czy Netflixie, to są często fantastyczne historie, i fantastyczne wyzwania twórcze, że ktoś sobie wymyśla określony świat, albo określony sposób filmowania, albo narracji, i to są rzeczy, które pewnie nie byłoby stać pojedynczego producenta, żeby to zrobić, ale jak to jest już stacja, która ma środki, to jest to wykonalne. Z drugiej strony mnie to przeraża. Kiedy włączam taką instytucję jak Netflix i widzę, że tam są setki, tysiące tych filmów, i nawet jak już chcę się zdecydować, za tydzień otwieram i są kolejne, to jestem tym przerażony, i prawie nie korzystam. Jakieś pojedyncze rzeczy są, które oglądam. I to jest coś, co mi przeszkadza, że tego tak strasznie dużo powstaje, ale nic się z tego nie pamięta przy następnym roku, i to jest przerażające. A ciągle wracam do filmów, które już oglądałem, bo one mają w sobie to coś. Obserwuję to na zajęciach ze studentami. Mam taki cykl zajęć, kiedy pokazuję studentom, jak się film zaczyna, bo początek jest niezwykle ważny – wprowadzamy bohatera, wprowadzamy świat, w przestrzeń, w której się on porusza, i pokazuję im to głównie na przykładzie filmów amerykańskich z lat 70. Oglądamy „Nocnego kowboja”, „Strach na wróble”, mnóstwo tego typu filmów, i oni są nagle zdziwieni, ile można w takiej czołówce, wprowadzeniu, opowiedzieć o bohaterze, kiedy nawet się nie zaczęła ta właściwa akcja, ale tam tyle rzeczy jest wykombinowanych w sposób intelektualny, a nie prosty. To im bardzo otwiera oczy, i widzę, że im się to podoba. Także wykładam na zajęciach scenariuszowych, i tam też widzę, że to daje do myślenia. Brak mi tego kina, wielkiego, epickiego, amerykańskiego, które było oparte na bohaterze, bardzo wyrazistym, który miał jakąś przeszłość, szedł w jakiejś sprawie i coś musiał dokonać. Tego mi bardzo brak.

35:36 [Współpraca] Nie, ona mniej więcej jest stała, ja oczywiście z zazdrością obserwuję, jak te piony wyglądają w filmach zagranicznych, czytam napisy końcowe, czytam materiały, bo to mnie po prostu interesuje, ale jest tak, że oczywiście jest scenograf, czyli moja skromna osoba, jest osoba, która musi mieć pomysł, która musi ten film na czynniki pierwsze rozkminić, przygotować wszystko, mieć na to pomysł i koncepcję, mam na ogół drugiego scenografa. Teraz to się trochę zmieniło, bo kiedyś trzeba takiego drugiego scenografa, który był ze mną, tworzył rysunki. Teraz jak pracuję z dekoratorem wnętrz, co jest w moim przypadku nową osobą, która jednocześnie pełni funkcję drugiego scenografa, bo jest takim moim osobistym

asystentem, pilnuje koordynacji, jest trochę moją prawą ręką. W ogóle jestem dosyć demokratyczny, tzn. w moim zespole podejmujemy decyzje wspólnie. Jak mi się coś bardzo nie podoba, to podejmuję ją mniej wspólnie, ale to się rzadko zdarza, raczej staram się po prostu przekonać, że mój pomysł jest lepszy. Ale też jestem otoczony osobami, że gdzieś mamy podobne myślenie i bardzo lubimy razem pracować, i interesuje nas stworzenie bardzo konkretnego efektu i uzyskanie takiej naszej wewnętrznej satysfakcji, tak bym to określił, że robimy to na takim poziomie, że nie będziemy się tego wstydzić, że będziemy to oglądali z przyjemnością, i że zrobimy to zgodnie z zasadami sztuki. Jeszcze na ogół mam jedną osobę, która jest z nami „w biurze”, czyli nie jest na planie, ale pomaga nam robić kresunki, dokonuje pomiarów, research’ów. Od kilku filmów współpracuję z grafikiem, czyli z Marią Willing, to jest fantastyczna rzecz, bo wszystko, co w filmie się pojawia – czy to jest gazeta, czy szyld, detal dokumentu – to mam pieczołowicie zrobione, przygotowane, odtworzone, a Maria ma jeszcze taki talent, że lepsza niż Stasi – potrafi wysledzić w każdym miejscu to wszystko i znaleźć, nie wiem jak ona to robi, ale to robi. Potem są osoby na planie – scenograf planowy i rekwizytor planowy, i to jest Bartek Brodzowski, który jest niezwykle twórczy, czujny, odważny, robi fantastyczne zdjęcia, robi je tak dobrze, że czasami pękam potem ze smutku jak się okazuje, kiedy oglądając fotosy, które mi przysyła, i mówię: – „Ale fantastyczne dekoracje zrobiliśmy” – potem się okazuje, że wygląda to znacznie gorzej w wykonaniu operatora, więc są tutaj też przykre zdarzenia, ale tak się gdzieś zdarzyło. Jest oczywiście grupa ludzi, którzy budują tą dekorację – kierownik budowy i kilkanaście osób z budowy, jest rekwizytor i jego pomocnik, rekwizytor główny. Jest dosyć duża grupa osób; jest czasami większa, czasami mniejsza. I coś, co się pojawiło od kilku lat, ale już funkcjonuje na stałe, to są osoby, które szukają obiektów, tzw. location managerzy, skauci. Kiedyś zajmowali się tylko szukaniem obiektów, potem się ta funkcja wyspecjalizowała, że nie tylko szukają, ale też zawierają umowy, negocjują stawki, myślą o całości, o kadrze jak będzie ustawiony. Tak właśnie sobie żartuję, że ta praca z jednej strony jest twórcza, z jednej strony też wymaga myślenia, doświadczenia, że fajnie jest znaleźć fantastyczny obiekt, ale też jak dojechać, wnieść sprzęt, nie przeszkadzać sąsiadom, i musi to być wykonalne. Młodym scenografom czasami się zdarza, że znajdują coś fantastycznego, tylko nie myślą o konsekwencjach, bo tak

bardzo się im podoba obiekt. To jest ciągle żonglerka, że czasami trzeba gdzieś ustąpić, że czasami żeby miał ten jeden dobry, to muszę zgodzić się na dwa słabsze.

39:07 Tak to jest przyjęte, że i operator i kostiumograf i wszyscy mają swoich ludzi. To, że oni są, i że się ich bierze, to oznacza, z kim współpracują, bo to jest praca zespołowa. Żeby ja mógł funkcjonować w taki sposób, w jaki funkcjonuję i osiągać efekt jaki mam, to dlatego, że pracuję z tymi ludźmi. Bardzo ciężko jest wziąć kogoś przypadkowego „z ulicy”. Do mnie zgłaszają się młodzi ludzie, którzy chcieliby pracować, i mam kłopot, że chciałbym ich wziąć, ale nie jestem w stanie im zapłacić. Nie lubię, jak ludzie pracują za darmo, bo uważam, że jednak praca, która jest w jakimś reżimie, czy czegoś się podejmuje i otrzymuje nawet minimalne wynagrodzenie, ale otrzymuje to wynagrodzenie, jest jednak zdrowsza moralnie, niż kiedy się robi za darmo. Chyba, że ktoś bardzo chce, to wtedy przychodzi, bo mu zależy, żeby czegoś doświadczyć. Ale to są pojedyncze rzeczy, że mamy takie masowe sceny, jak zamykamy Most Poniatowskiego, i mamy tam 500 statystów, i mamy parę godzin, żeby zrobić z tego przemarsz wojska, to przydaje się każda para rąk, a dla niektórych osób jest to po prostu fajna przygoda i chcą w tym wziąć udział, więc wtedy takie osoby chętnie zapraszam. Generalnie wolę pracować z takim stałym składem, który mam, to jest fajniejsze.

40:26 Był taki moment, kiedy bardzo mi przeszkadzało, że znikał walor „filmowa rodzina razem tworzy film”, bo to się zaczęło mieszać z reklamy, gdzie bardzo szybko przyjęto reżimy i standardy pewnych procedur, które są, że mamy jakieś spotkania, określony sposób porozumiewania się, komunikowania pomiędzy pionami, zgłoszenia problemów, rozwiązywania tych problemów-wydawało mi się to strasznie korporacyjne, zdehumanizowane, niedobre. Trochę tak jest, ale gdzieś czasami rutyna i sformalizowanie pozwala przeprowadzać bardzo skomplikowane procesy bo czasami te rzeczy są na dużym stopniu komplikacji. Ale to takie słynne powiedzenie, że nie ma w zasadzie skomplikowanych rzeczy – trzeba je podzielić na mniejsze odcinki, wtedy staje się wykonalne – to gdzieś za tym stoją. To trochę potem zaczęło przechodzić do filmu, że na początku był film w takich pozycjach, troszeczkę się nabijał z tego, że w tej reklamie to tak wygląda, że tacy są napuszeni, robią te 15-45 sekund, a gadają o tym, jakby tworzyli jakąś kosmiczną rakietę. W dalszym ciągu tak jest, bo ja mam to szczęście, że robię i filmy i reklamy, i czasami chce mi się śmiać, zwłaszcza przy reklamach dużych, które są 45-sekundowe, czy minutowe, to zwłaszcza

dotyczy piwa, i jest tam kilkanaście miejsc, w kilku epokach – oni się czują tak, jakby stworzyli „Rękopis znaleziony w Saragossie”. Ja ich rozumiem, bo wynika to z tęsknoty, że chcieliby coś takiego zrobić, więc wytaczają te zabawki, które mamy częściej – niektóre oczywiście, albo na dłużej nawet, bo zabawki to oni mają lepsze, lepszy sprzęt i droższy, to mi się chce śmiać, bo patrzę, jak oni są przerażeni, bo przygotowali pięć dni zdjęciowych w wyborze, a jakby mieli 45 dni zdjęciowych przygotować, to co by było? Tak bywa czasami. To jest zabawne. Ale tak, to się gdzieś bujało, aż w końcu zrobiono wspólny poziom. Teraz ta nomenklatura jest wspólna. Czy w reklamie czy w filmie to ona jest jednakowa, i generalnie pochodzi z kinematografii zachodniej, i gdzieś się ustandaryzowała, i nawet była to dla mnie ciekawa obserwacja, bo jednak trochę mi się zdarzało za granicą kręcić, czy to była Ukraina, czy Izrael, czy w Irlandii byłem – wszyscy po kolei porozumiewamy się tym samym językiem, i to jest fajne, bo nagle się okazuje, że wszyscy możemy pracować wszędzie, niekoniecznie nawet perfekcyjnie znając język, ale znając go na podstawowym, filmowym poziomie, to jesteśmy w stanie pracować. I to też było ciekawe doświadczenie.

43:07 [Praca na planie zagranicznych produkcji w Łodzi: „Thr3e”, „The House”] Duże nie duże. Na to też tak zareagowałem, jak dostałem tę propozycję. Firma była nieduża, ale było to na domenę Foxa, więc brzmiało to całkiem interesująco. Pamiętam, że nawet do dzisiaj, jak przyszedłem do dziekanatu dumny i blady, już podpisawszy umowę, że chyba wezmę roczny urlop, bo muszę przecież zrobić ten film, a to będzie nie w porządku, że będę przychodził na zajęcia, już wtedy byłem asystentem, i pamiętam, Andrzej mówi: – „Dobra Wojtek, przecież tam nikt nie będzie tego sprawdzał”. A najbardziej mi się zawsze podobała, niezwykle rzeczowa osoba w takich sytuacjach, czyli Sabina Kubik, nasz sekretarz, mówi: – „Wojtek, poczekaj, poczekaj, zrób-pogadamy”, i oczywiście miała rację. To były bardzo ciekawe produkcje, aczkolwiek niezwykle skromne. Zasada była taka, że ci ludzie przywozili jakiegoś jednego, albo góra dwóch znanych aktorów, takich, którzy wtedy nie byli u szczytu kariery, więc byłoby na nich stać, a pieniądze zarabiano się na tym, że film był robiony w Polsce, gdzie udawaliśmy Amerykę, i siłami takimi łódzkimi. Ale była to fantastyczna przygoda. Jeden to był horror [„The House”], drugi to był thriller, pierwszy był thriller [„Thr3e”]. Musiałem wyczarować z tej Łodzi Amerykę. Na całe szczęście większość to były wnętrza, siłą rzeczy nie mieliśmy tu ani amerykańskich samochodów, ani tylu rekwizytów, ale parę zdjęć zrobiliśmy.

W Grandzie mieliśmy zdjęcia, przy Grandzie na ulicy budowaliśmy Amerykę, wybuch robiliśmy na placu Reymonta, który całkiem zgrabnie wyszedł. Mieliśmy jeden zdobyty amerykański samochód. Ale co mi się podobało, to podobało mi się kompletnie szalone myślenie. Oni nauczyli mnie pewnej rzeczy, która dla mnie była wtedy odkryciem, a teraz próbuję ją robić, tylko to jest dosyć trudne, więc tym bardziej mam szacunek do nich – że jeżeli coś im się podoba, jakiś element, jakiś kawałek wnętrza, czy czegoś, to potrafią się przetrząsnąć tylko na ten fragment po to, żeby mieć potem w całości te wszystkie rzeczy. Więc znajdowałem takie debeściaki, najlepsze wnętrza, jakie były, i np. drzwi się otwierało w willi na Rudzie, potem szliśmy schodami na Księżym Młynie, w Muzeum Książki Artystycznej, potem schodziliśmy jeszcze w Pałacu Artystów, [gdzie] była klatka schodowa, żeby finalnie skończyć w jakiejś willi, która była gdzie indziej. A sklejone wszystko montażowo wyglądało jak jedna całość. To mi się bardzo podobało. Odbiliśmy z nimi dwa takie filmy, to też dało mi taką przygodę, nauczyło, że panowie strasznie poważnie podchodzili do scenografa, i to było tak, że jeżeli coś było, o czym ja byłem przekonany, to najpierw pytali mnie, czy ja jestem zadowolony, i czy będzie mi to odpowiadało, i dopiero potem reżyser mógł do tego przystąpić, ponieważ był bardzo wyraźny podział-reżyser to jest reżyser, scenograf to jest scenograf, i jeżeli się na coś umówimy, to to musi być zrobione tak, jak się na to umówiliśmy, nawet jeżeli reżyser chciałby to zmienić. To mi dało do myślenia, że to wygląda troszeczkę inaczej na świecie. Ale doświadczenie ciekawe. Zrobiliśmy dwa filmy, potem przymierzaliśmy się jeszcze do trzeciego, i pamiętam, trochę mi tego żal, bo mieliśmy robić „Dzwonnika z Notre Dame”, nawet ze świetnym reżyserem Rogerem Christianem – to jest taki człowiek, który m.in. współpracował z Monty Pythonami, robił dla nich czołówki, i dosyć znane filmy robił. Robiliśmy dużo dokumentacji, nawet udało mi się przekonać na dosyć szalony pomysł, że katedra Notre Dame ma mroczne podziemia, i miała być nimi kopalnia soli w Wieliczce, wzięliśmy na to dokumentację, ale niestety potem film nam padł. Także to są te przypadki, o których mówiłem, że czasami wszystko wygląda, że idzie dobrze, że będzie fajnie, a nie zakończyło się dobrze. To było takie doświadczenie, które mi trochę dodało wiatru w skrzydła, bo zrozumiałem, że nie muszę się ani bać swojego kiepskiego angielskiego, ani tego, że jestem z Europy trochę Wschodniej, że jestem w stanie współpracować z różnymi ludźmi, że

jeżeli się ma pewne umiejętności i pewien warsztat, to to jest w zasadzie podobne na całym świecie.

47:14 Mnie dotyczy w zasadzie Teatr Telewizji, bo zrobiłem tych teatrów chyba 15, coś koło tego. Nie ma jakichś specjalnych różnic, bo za moich czasów nie funkcjonowały Teatry Telewizji tak, jak ja je znam z opisu, kiedy to był Teatr Telewizji na żywo, albo to był Teatr Telewizji tak przygotowany, że był grany na 5-6 kamer, jak to potrafił robić [Kazimierz] Kutz w takim genialnym spektaklu jak „Opowieści z Hollywoodu”. Nie trafiłem na coś takiego. Teatr Telewizji, jakiego ja dotykałem, to był taki normalny, robiony trochę jak ubogi film, że robimy jakiś ogólny plan, jakieś zbliżenia, itd., i coś tam z tego montujemy, albo wręcz usiłujemy zrobić film, wykorzystując pieniądze Teatru Telewizji, co mnie najbardziej zawsze śmieszyło, bo ja zawsze marzyłem o tym, żeby powstawał teatr, naprawdę teatr, który miałby swoją formułę, który by szukał swojego języka, a nie był ubogim krewnym filmu. Trochę mam taki niedosyt, bo bardzo mało takich spektakli powstaje w Teatrze Telewizji. Ostatnio miałem szczęście, że zrobiliśmy jakiś spektakl, taki z Markiem Bukowskim, „Kiedy zamykam oczy” o [Tadeuszu] Dołędże-Mostowiczu, i tam trochę wróciliśmy do sposobu, jaki był w „Opowieściach z Hollywoodu” Kutza, i to wydawało mi się znacznie bardziej interesujące, niż robienie jakiejś realistycznej historii w realistycznych wnętrzach przy pomocy trochę gorszych kamer. Nie wiem, trudno mi powiedzieć, co się zmieniło. Jeżeli chodzi o seriale, to też należałoby rozróżnić, czy mówimy o serialach takich, jakie były kiedyś w latach 70., czy mówimy o takich, które są z lat 80., 90., to zupełnie co innego.

48:58 Albo takich, jak „Zasada przyjemności”, które są już takim bardziej serialem, jak się teraz robi w myśleniu „netfliksowo-globalnym”, że warto pozbierać takie klocki, żeby tam byli z różnych krajów aktorzy, żeby to działało w różnych miejscach, żeby to było sprzedawalne, żeby to było atrakcyjne, i żeby to można było wypchnąć gdzieś dalej, niż do polskiej telewizji. To są zupełnie inne rzeczy. Generalnie tak – widzę, że serial to jest coś ciekawego w tym sensie, że może poruszać niezwykłą historię, która w kinie by się nie zmieściła, bo zbyt długa, zbyt bogata, miałaby wiele wątków. Serial daje tę fantastyczną rzecz, która w kinie byłaby trudna – że można tam trochę więcej opowiedzieć i w dłuższym czasie, i że generalnie ludzie lubią seriale. Lubią się wciągnąć w coś na dłużej, zaprzyjaźnić i pobyc w takim serialu. Samemu zdarza się czasami coś obejrzeć, i jestem przerażony tym, jak łatwo jest się czasami

wciągnąć, jak ten czas płynie, i się okazuje, że jest jasno za oknem, więc to jest trudne. Nie wiem, czy chciałbym kontynuować – zobaczymy.

50:07 Na pewno lepszą, zdecydowanie. Jeżeli się nie ma pieniędzy na nic, to jest trudno, a oczekiwania są. Czasem żartuję, że przychodzi moment, że za chwilę wylądujemy w Polskim Radiu, i tam wtedy złote kandelabry, motylki będą fruwały, spadnie deszcz z tysiąca kwiatów i obsypana diamentami ukochana pana młodego będzie szczęśliwa, bo ciało jej się pokryje brokatem złotym. Fajnie. Albo robimy efekty specjalne, które też kosztują. I to jest ten paradoks, że wszystko kosztuje, i jest niezwykle przeliczalne. Oczywiście pewne rzeczy można próbować oszukać, bo generalnie chodzi o to, żeby stworzyć wrażenie tej sytuacji, nie trzeba tego tworzyć 1:1, ale pewnych rzeczy się nie da oszukać – nie da się zrobić z płyty paździerzowej cudownej boazerii z wysokim połyskiem, bo niestety się nie da. Albo się wynajmuje takie drogie meble, albo się robi ten mebel, albo wypożycza, ale na to też trzeba mieć pieniądze. To jest trudne. Ja teraz przygotowuję w sumie bardzo kosztowny film, może nie za bardzo mogę na tym etapie mówić, i stoję w takim rozkroku, że mam zrobić bardzo kosztowny, wielki, świetnie wyposażony pałac, mam nawet gdzie położyć te meble, tylko nie wiem, czy będą na to pieniądze. Ale przecież nie wynajmę ich z rekwizytorni, bo wiem, że jest w łódzkiej rekwizytorni wytwórni filmów, i meble z „Bony” się nie sprawdzą na pewno, tym bardziej, że już grają we wszystkich filmach, gdzie to możliwe, więc jest to trudne. Pieniądze są na pewno potrzebne.

51:42 Nie tyle się poddałem, co wiem, że Polska jest Polską – ma określoną pojemność, określoną ilość obiektów, które w większości znam, oglądając filmy w zasadzie wszystkie, kolegów, w zasadzie wszystkie rozpoznaję i wiem, gdzie były kręcone, a jak jest coś nowego, to od razu się oko otwiera-a gdzie to zrobili?-i natychmiast się pojawia u kolegów, i wszyscy jakoś się nie gniewamy, bo byłoby to niemożliwe, tylko staramy się zrobić to miejsce na nowo i inaczej. Na pociechę powiem, że dla widza nie ma to absolutnie żadnego znaczenia, i często prywatnie te filmy oglądamy z niefilmowcami, to mówią: -„Boże, wy to macie z tymi waszymi oknami i kostkami, a kto to widzi?”. A my oczywiście widzimy i cierpimy. To jest taki sport wewnętrzny, ale nie do końca, jednak też oglądają ludzie, którzy są trochę filmowcami, albo bardziej mają wysublimowaną wrażliwość, dostrzegają pewne rzeczy, ale trudno jest będąc w Warszawie znaleźć w temacie np. biurowca szklane coś ciekawszego, niż te, które na co

dzień funkcjonują. Funkcjonujemy w pewnych ograniczeniach – nie wszędzie nas wpuszczają, albo nie wszędzie nas stać na to, żeby wejść do takiego obiektu, więc tu się spełnia talent scenografa i jego inwencja, że on może zaproponować coś takiego, że robi to inaczej, niż zrobił to poprzednik, i jest to ciekawe. Oczywiście nie robi tego sam, tylko robi np. z operatorem, który właśnie tak to sfotografuje, tak to skadruje, że będzie to wyglądało inaczej. Nie mam czegoś takiego. W zasadzie miałem taki okres, jak każdy zresztą to przechodzi, że - „ja bym chciał mieć same nowe obiekty, gdzie nikt jeszcze tam nie kręcił”. Zawsze jest duma, jak się coś nowego odkryje, ale natychmiast te obiekty w innych filmach się pojawiają, bo nie ma innej możliwości. Jest duży głód na rynku, filmów powstaje bardzo dużo, więc nie ma takiej możliwości, żeby znaleźć coś dziewiczego jeszcze, nie da się. Dlatego lubię wyjechać w Polskę, lubię wyjechać gdzieś, bo tam zawsze można coś znaleźć nowego, i ludzie są nieskażeni filmem – trochę się łatwiej pracuje.

53:47 [Jaki jest dobry scenograf?] To jest na kilku poziomach. Dobrze by było, żeby miał talent, jak zwał tak zwał, czy nazwiemy ten talent. Generalnie chodzi mi o, żeby miał wykształcenie plastyczne, żeby miał historię sztuki opanowaną i wiedział, był świadom kierunków, stylów i co się wzięło z czego, żeby był chłonny, żeby chodził po muzeach, oglądał obrazy, miał swoich ulubionych malarzy, bo to jest jego wewnętrznym światem, jego wewnętrzną siłą. Jeżeli jeszcze zna historię filmu, to jest znakomicie, żeby uświadamiał, jak się kino rozwijało, co się działo. To jest jedna strona, bo to jest strona plastyczna. Dobrze, żeby miał dobry gust, to by było znakomicie, bo widuję też scenografów, którzy nie mają gustu, i to jest przykre doświadczenie. Ale z drugiej strony musi mieć taką pewną odporność na takie sytuacje, bo to jest proces, który się rozgrywa pomiędzy producentami, pomiędzy realiami, tymi podłymi pieniędzmi, czasem. Trzeba mieć dużą odporność psychiczną, trzeba też być w naprawdę dobrej kondycji fizycznej, bo to jest tak podły zawód, że trzeba zacząć pierwszym, trzeba być w tych zdjęciach, przygotować, posprzątać po tym bałaganie, i jeszcze przygotować każdy następny obiekt. Więc to jest naprawdę ciężki zawód. Zawsze podziwiam, patrzę na kobiety, które ten zawód wykonują, chociaż generalnie kobiety są twardsze od facetów, muszą przyznać, ale to jest naprawdę ciężki zawód. Jeżeli też coś lubię w tym zawodzie, to lubię wyzwania. Czasami jest tak na granicy wykonalności, że to się udało wykonać jest fantastycznym przeżyciem, to bardzo lubię. Przypominam sobie, że czytam wywiad Jerzego

Skarżyńskiego, znakomitego scenografa, który dostałem kiedyś w prezencie, i faktycznie to co on napisał, było dla mnie bardzo ważne, jak to czytałem, więc regularnie co roku w trakcie moich zajęć ze scenografii czytam ten wykład. Trochę go pouzupełniałem w zdjęcia, w linki do filmów, odnośników, żeby był interesujący i bardziej ciekawy dla tych młodych ludzi, i sam czasami mam wrażenie – może też dlatego, że znam – że trochę się chyba zestarzał, może oni nie są tym zainteresowani, ale potem, jak czytam go po raz kolejny, mówię: -„Nie, wszystko co tam jest napisane jest prawdziwe, właściwe, świetne”, tylko jaka jest różnica? Różnica jest taka, że język jest inny. Ten język jest zupełnie inny. Jeżeli mnie coś martwi, patrząc na tych młodych ludzi, to czy oni na pewno są w stanie złapać te niuanse, że ta wiedza jest właściwa, tylko język był inny, że ktoś powiedział to samo jeszcze inaczej, a oni będą o tym samym mówili jeszcze inaczej, ale oni się starzeją, i też przyjdą po nich następni, bo taka jest kolej rzeczy. Jest taka fantastyczna książka, którą napisał Andrzej Wajda „Powtórka z całości”, i to jest najpiękniejszy podręcznik dla filmowca, jaki ja znam. Ja sam jak studiowałem, czytałem ją regularnie co roku. To jest bardzo prostym językiem napisane od początku, jak się film tworzy, jak się wymyśla, jakie są próby aktorskie, o każdym departamencie – przepraszam, użyłem słowa „departament”, którego Andrzej Wajda by nie użył – o każdym pionie, czy to jest scenografia, czy to jest pion operatorski, czy kostiumograficzny, i naprawdę to wszystko jest aktualne. Zawsze proszę studentów: -„Przeczytajcie to, bo nie znajdziecie lepszego podręcznika do nauki i reżyserii niż ta skromna książeczka”. Nawet ostatnio jak oglądaliśmy Pasikowskiego, śmialiśmy się, bo gdzieś rozmawiałem sobie w pociągu jadąc o dokumentacji, takich rzeczach. Okazało się, że on też zna tę książkę, bardzo ją ceni, a operator Maciek [Lisiecki] nie znał tej książki, kupił ją sobie natychmiast na Allegro, i zadzwonił wieczorem: „Słuchajcie, macie rację chłopaki, to jest to”.

57:20 [Inni scenografowie] U każdego coś lubię. Bardzo lubię Allana Starskiego i go cenię, bo dla mnie to jest taki poziom, w ogóle o czym mówimy, to jest taka pierwsza liga, jaka może być w Polsce, i oscarowiec na dodatek, ale lubię, że u niego wszystko jest niezwykle eleganckie, filmy kostiumowe też dopracowane. Podeszedłem teraz z zachwytem po festiwalu pogratulować mu „Ukrytej gry”, bo to było fantastycznie zrobione. Pierwszy film na tym festiwalu, w którym wreszcie miałem na co popatrzeć, to było przyjemne. Lubię Skarżyńskiego za to wszystko, co zrobił. Naprawdę lubię Pawlikowskiego za jego filmy, ale

moim ulubieńcem jest Andrzej Przedworski. Pomijam, że podziwiam go za to, że 6 razy dostał Lwy w Gdyni – ja tylko 3 – ale mam szansę go doścignąć, bo już tego nie robi – może się uda. Pracowałem z jego rekwizytorami, i anegdoty, które mi opowiadali o nim, taka dezynwoltura, gdzieś odnalazłem trochę siebie w tym jego sposobie pracy, takim czasami trochę nonszalanckim, a zwłaszcza w tym rysowaniu na karteczce kresek i przekonywaniu, że wszystko będzie dobrze, znakomite, ale to naprawdę był niezwykły talent. Od filmów, które były tak piękne, jak „Łagodna”, czy jak „Pożegnanie z Marią”, czy „Horror w Wesołych Bagniskach”, ale potem nagle przychodzą „Psy”. Jak ktoś jest fachowcem, i zobaczy, jakie tam były odważne decyzje, że tak właśnie rozmawialiśmy o filmie współczesnym, i to był wtedy film współczesny i absolutnie artystycznie potraktowany z dużą odwagą przez niego. Ja to oglądałem zawsze i mówię, jak dostałem propozycję „Psy 3”: -„No to będę się musiał mocno postarać, żeby temu dorównać”. Jeżeli kogoś cenię, to cenię sobie bardzo Andrzeja Przedworskiego. To może nie mistrz, ale mój idol bardziej nawet.

Rozmowa z Wojciechem Żogałą, jednym z najbardziej rozchwytywanych scenografów w Polsce, została przeprowadzona 7 czerwca 2020 roku.

Absolwent Wydziału Reżyserii Łódzkiej PWSFTviT. Już w czasie studiów dał się poznać jako autor znakomitych scenografii – tworzył je na potrzeby etiid swoich kolegów ze studiów, a w 1993 roku zadebiutował jako scenograf filmu fabularnego *Rozmowa z człowiekiem z szafy* Mariusza Grzegorzka.

Po ukończeniu studiów porzucił reżyserię, poświęcając się tworzeniu scenografii. Przełomem w jego karierze okazał się *Edi* Piotra Trzaskalskiego. Opowieść o bezdomnym mężczyźnie o złotym sercu przyniosła Żogale pierwszą z trzech statuetek Złotych Lwów festiwalu filmowego

w Gdyni. Kolejne dwie statuetki zdobył w 2005 roku za *Mistrza* Piotra Trzaskalskiego oraz w 2014 roku za *Bogów* Łukasza Palkowskiego.

Pracował z Juliuszem Machulskim (*Ambassada, Volta*), Barbarą Sass (*W imieniu diabła*) i Jerzym Skolimowskim (*11 minut*), a także z gwiazdami młodego pokolenia reżyserów: Marią Sadowską, z którą stworzył *Sztukę kochania. Historia Michaliny Wiśłockiej* oraz Bodo Koksem, dla którego zaprojektował scenografię do dystopijnego *Człowieka z magicznym pudełkiem*.