

Ewa Braun

0:00 Od początku się fascynowałam filmem, bo już w okresie szkoły ogólnokształcącej chodziłam do dyskusyjnego klubu filmowego. Poza tym zainteresowanie filmem wzięło się z domu, ponieważ ojciec był kierownikiem literackim w zespole filmowym, który poprzedzał Zespół „Tor” – nazywał się „Droga”. Także poznawałam ludzi z branży filmowej. Potem raz czy drugi byłam na planie, i wydawało mi się, że to jest bardzo interesujące. Poza tym jak to bywa w okresie, kiedy trzeba podejmować jakieś decyzje życiowe: co po maturze? Miałam taki pomysł, żeby pójść do Szkoły Filmowej na Wydział Operatorski. I co powtarzam – osobą, która mnie od tego pomysłu odwiodła, był operator Mieczysław Jahoda, który uważał, że to nie jest zawód dla kobiety, że to jest zawód ciężki fizycznie, nie każdy sobie daje radę z taką kamerą, którą się nosiło wtedy 18 kilo na ramieniu. Wtedy się zdecydowałam, że póki nie dojrzeję do takich decyzji ostatecznych, to należy pójść na studia, które są rozwojowe, ogólnokulturalne. W związku z tym jako panienka z dobrego domu wybrałam historię sztuki. Ale byłam dość niecierpliwa, także po czwartym roku, kiedy miałam już wyznaczony termin, i temat pracy magisterskiej, w związku z tym ma się mniej obowiązków, zaczęłam się bardzo intensywnie „kręcić”, czy jest szansa, że mogę podjąć pracę zawodową przy realizacji filmów. Tak się złożyło, że dyrektor [Zygmunt] Kniaziółucki, który był wówczas dyrektorem Wytwórni Filmowej Dokumentalnych na Chełmskiej – kiedyś była okazja, że się mogłam z nim spotkać. Powiedział, że mogę zacząć od stopni niższych, czyli tego, co się nazywa asystenturą, i otrzymałam etat asystenta kostiumografa. A to, co zawsze w naturalny sposób przebiega to jest to, że kobiety zaczynają swoją karierę, czy doświadczenia filmowe właśnie od takiej sfery kobiecej, projektowania kostiumów. Tak się właściwie zaczęło.

3:01 Pamiętam, na który się najbardziej powołuję, ponieważ to był film niezwykły, ze względu na rozmach, ale jednocześnie też polityczne zamówienie, bo to był taki film epicki, seryjny, i ze względu też na to, że bardzo wiele osób wtedy zaczęło swoją pracę w filmie. Tam spotkałam Allana Starskiego, i Magdę Testawską, Michała Sulikiewicza. Był to wielki, z rozmachem film, który się działy w dwóch płaszczyznach czasowych, wojna, ale jednocześnie miał sekwencje współczesne. Grał Andrzej Seweryn, i Barbara Brylska, która grała zresztą podwójną rolę matki i córki. Film się nazywał „Album polski” w reżyserii Jana Rybkowskiego,

i był wrzuceniem mnie do głębokiej wody, bo jako asystentka byłam zmuszona, żeby się na gorąco edukować z różnych, tajemnych mi jeszcze wtedy zagadnień, tzn. wertować, jak wyglądają oznaczenia armii Wehrmachtu, SS czy policji kolejowej, także troszkę ta edukacja szła na żywo. Poza tym byłam kiedyś dumna, kiedy musiałam ubrać kolumnę tysięcy jeńców niemieckich, także to był jakiś sprawdzian, że poza talentem i wyobraźnią, czasami trzeba sobie dawać radę organizacyjnie.

4:47 Pierwsze doświadczenia były związane z ul. Chełmską, czyli Wytwórnią Filmów Dokumentalnych, bo tam uzyskałam etat. Poza tym miałam trochę szczęścia, że dość szybko awansowałam do pracy samodzielnej, ale też przeszłam przez doświadczenia filmów historycznych też jako asystentka robiłam dwie nowele według prozy Boccaccio, i taki film kostiumowy, który się nazywał „Mateo Falcone”, o którym sama nie pamiętałam. Dość szybko tak się złożyło, że dostałam propozycję do filmu kostiumowego, stylowego „Zazdrość i medycyna”, i to był mój pierwszy kontakt z reżyserem, któremu byłam przez lata „wierna”, a jednocześnie był wobec mnie osobą, która zawsze do swoich produkcji zapraszała.

5:45 Realizowaliśmy go co prawda produkcyjnie w Łodzi, tzn. kierownictwo produkcji było uplasowane w wytwórni łódzkiej, natomiast realizowaliśmy go przede wszystkim w Krynicy i Muszynie, szukając odpowiedniej oprawy do filmu, który się dzieje w latach 30. Natomiast dość szybko się zorientowałam – muszę się przyznać, że pomimo że zrobiłam 16 projektów kostiumowych do tej oprawy, odnoszącej się do postaci aktorów i bohaterów. Jednak to był taki czas, kiedy filmów historycznych nie było za dużo. Realizowało się przede wszystkim filmy współczesne, albo przynajmniej na moim etapie wtajemniczenia. I tak mi się wydało to nużące, że trochę działałam jak współczesna stylistka, że trzeba się z aktorem umawiać, zobaczyć jego garderobę, co ma w szafie, brać odpowiednią marynarkę, spodnie, a dodać płaszcz. Wtedy wydawało mi się, że to nie jest to, co mnie najbardziej interesuje. Ponieważ na mojej drodze życiowej zawodowej pojawił się pan Tadeusz Wybult, który był dla mnie bardzo ważny, ponieważ w jakiś sposób był też mentorem i mistrzem dla wielu późniejszych scenografów. Natomiast przez kontakt i współpracę, która się zresztą układała przez wiele lat, on się zorientował, że jestem dość zorientowana przedmiotami, tzn. było to naturalne, że jako historyk sztuki miałam taką ciekawość docierania co to jest za przedmiot, z jakiej epoki,

jakie ma cechy wyróżniające. Któregoś razu mi zaproponował, czy bym nie współpracowała przy takim planie, projekcie, który się właśnie pojawia – serial historyczny.

8:01 [„Zaklęty dwór”] Propozycja dekoracji wnętrz, współpracy z drugim bardzo wybitnym człowiekiem scenografii polskiej, Maciejem Putowskim, dała taką szansę, że mogłam się znaleźć w konkretnej epoce, co mnie bardzo interesowało, poza tym dawało szansę poznania zupełnie innych zagadnień, było nowym wyzwaniem. Zawsze stawiamy sobie jakieś nowe cele i próbujemy sprawdzić, jak sobie z tym dajemy radę. Także to doświadczenie było niesłychanie interesujące. Tym bardziej, że miałam możliwość przyjrzenia się kuchni scenograficznej, zobaczyć, jak są budowane dekoracje w studio na hali zdjęciowej, ale jednocześnie było dużo zdjęć w plenerze, w przestrzeni, która była też okiełznana przez scenografa, ponieważ do tego filmu „Zaklęty dwór” pan Tadeusz Wybult postawił wielką dekorację dworu renesansowego, który zresztą – przeszło trochę do anegdoty – że pokazywano zdjęcia tego obiektu studentom historii sztuki, i zadawano pytanie, gdzie taki dwór w Polsce istnieje, i wiele osób się dawało na to nabrać. Ale co ważne i myślę, że jest niesłychanie istotne – przejść drogę wtajemniczenia przy boku mistrza. Z jednej strony jako współpracownik człowiek się czuje bardziej bezpiecznie, bo może się odnieść do jego doświadczeń i lat, czy jakichś wskazówek, które potem są poznaniem strony rzemieślniczej. Ale pan Tadeusz Wybult był też osobowością niezwykłą. Był człowiekiem niesłychanie wykształconym, oczywiście z zawodu architekt, ale [pełen] wiedzy historyczno-sztucznej, umięjący rozpoznać każdy przedmiot, często w ogóle bywał konsultantem w galeriach antykwarycznych, kiedy właściciele nie do końca byli pewni, czy to, co mają u siebie w sprzedaży, jest przedmiotem akurat z tej dekady czy innej. Jednocześnie pan Tadeusz Wybult z Maćkiem mieliśmy niezwykłą okoliczność, że wtedy w WFF w Łodzi na Łąkowej był taki specjalny korytarz, w którym się mieściły pracownie scenograficzne. I tam właściwie każdy film, każda pracownia była takim quasi-domem. Jako warszawianka przyjeżdżałam do pracy do Łodzi na prawie cały tydzień – od poniedziałku do soboty – i poza Grand Hotelem, w którym miałam apartament na kilka dobrych lat, to była przestrzeń, w której stworzyliśmy namiastkę domu. Maciek Putowski, który był sybarytą, o potrzebach wygodnego życia, przywiózł różne sprzęty z domu, a przede wszystkim przywiózł całą aparaturę muzyczną, także w godzinach popołudniowo-wieczornych, kiedy się kończył plan, następowała zupełnie

inna forma życia wspólnego, ponieważ stanowiliśmy małą rodzinę. Nawet się robiło jakieś kolacje, albo się słuchało muzyki, albo się w ogóle rozmawiało, i to było fantastyczne. To był dla mnie okres, kiedy miałam poczucie, że ten kierunek ma sens, bo czuję, jak się rozwijam, nabieram doświadczenia i pewności. Takie były początki na drodze dekoratora wnętrz.

12:19 Mój kontakt z wytwórnią łódzką – zawsze się mówiło „Wytwórnia na ul. Łąkowej” – to jakbym obliczyła, to jest prawie ponad 10 lat dojazdu do pracy do Łodzi, co jest troszkę dziwne. Ale WFF w Łodzi na ul. Łąkowej tym się wyróżniała – może podobną w profilu stanowiła Wytwórnia we Wrocławiu, która miała absolutne zaplecze – zaplecze usług profesjonalnych, gdzie istniało szereg pracowni o pewnej specyfice, to znaczy, że pracujący scenograf miał wsparcie w gronie fantastycznych rzemieślników. Coś, co jest teraz zupełnie nieistniejącą atmosferą, ponieważ tam byli pracownicy, którzy pamiętam, że mówili, że pracowali przy pierwszym filmie, który powstał na ul. Łąkowej, „Zakazane piosenki”. To było fantastyczne, fenomenalne, że często się przychodziło do konkretnej pracowni, czy do Wydziału Budowy Dekoracji, ale czy do stolarni, makieciarni, też do malarni z projektem, to często bywało tak, że niepewny jeszcze scenograf uzyskiwał ogromną pomoc w formie doświadczenia, że ci majstrowie, fantastyczni rzemieślnicy, potrafili czasami nawet projekt wyśmiać, ale zaproponują coś, co jest konkretne, wykonalne, i dające gwarancję, że się nie rozsypie w pierwszym dniu zdjęciowym. Pamiętam ten kontakt z najlepszej strony. Jako dekorator wnętrz, to była też taka dziedzina, która jest przypisana do specjalności – współpraca z tapicerami, pracownia tapicerska, i tak się też zdarzyło, przeszło nawet do całej fali wspomnień, które były poświęcone Wytwórni na Łąkowej, gdzie wszyscy zaznaczali i podnosili wagę tej współpracy, że często się uczyli od tych rzemieślników konkretnego fachu. Kilku dekoratorów wnętrz zawsze się powoływało na to, że praca z panem X czy Y w tapicerni pozwoliła poznać tajniki tej profesji. To wspominam niestety z mile.

15:17 Wytwórnia w Łodzi była obiektem dość rozległym. Były dwa piętra, gdzie na korytarzu każdy pokój to inne kierownictwo produkcji filmu, ale mieliśmy jednak ze sobą kontakt, ponieważ jak wspominałam ten korytarz, gdzie się odbywały posiłki, ustalenia, rozmowy. „Tramwaj” był charakterystyczny, bo miał przedziały. To było coś, co nas wszystkich integrowało, coś odmiennego od stylu pracy obecnie, ponieważ wtedy może nie było do końca dobrym zwyczajem, żeby się pojawić na hali i podglądać, co kolega wykonał, jak

zaprojektowane są jego dekoracje, ale do kurtuazji należało to, że należało się spytać: „Czy mogę zajrzeć do ciebie na halę?”, i zazwyczaj było przyzwolenie, i wtedy czasami się zazdrościło, jakie wspaniałe powstają dekoracje u konkurencji.

16:22 Ten rodzaj integrowania się w przestrzeni, która cały czas ma symboliczną nazwę „Tramwaj”, i która miała architektonicznie wydzielone boxy, oczywiście powodował, że byliśmy zaprzyjaźnieni – scenografowie ze scenografami, ale to nie znaczy, że to była przyjaźń, która się często rozwijała na różne dyscypliny. Także widziało się grono kierownika produkcji, które było otoczone swoimi współpracownikami, i często się siedziało z rekwizytorom, żeby ustalić budżet filmu, czy coś takiego. To, co charakteryzuje środowisko filmowe to myślę, że ono stanowi taką rodzinę. To jest chyba wyróżnik tej branży, gdzie ludzie są ze sobą na kilka miesięcy zespoleni przez specyfikę filmu, przez wyjazdy w plener. Kiedyś żartowałam, że mój kolega chyba więcej czasu spędza ze mną przy produkcji kolejnych, jak i wspólnych filmów, niż z własną żoną.

17:38 W sensie etatowym byłam związana z Przedsiębiorstwem Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, i ponieważ po dość krótkim czasie z tego teatru wytwórni filmowej na Chełmskiej przenieśliśmy się do zespołów, ponieważ to dawało mi taką możliwość, że w ramach tamtego zakotwiczenia zawodowego miałam szansę, że przy kolejnych filmach będę mogła awansować. To było w pewnym sensie zhierarchizowane, ponieważ fakt, że osoby mogły przejść kolejne stopnie we wtajemniczeniu i umocowania formalnego. Ale to miało też dobrą stronę, że nie przychodziły osoby z ulicy, znikąd, tylko rozwijający się pracownicy filmu przechodzili przez wszystkie stopnie hierarchii, żeby dojść do samodzielności w branży. Ja jestem akurat takim przypadkiem, która była kostiumografem, dekoratorem wnętrz, czy miała też na koncie filmy samodzielnie, scenograficznie realizowane. W pewnym sensie teraz to jest dla mnie płaszczyzna, która daje mi podzielenie się doświadczeniami ze studentami, gdzie uczyli się w Szkole Filmowej, na Akademii Sztuk Pięknych. W związku z tym w zależności od zagadnienia o tym, co jest naszym wspólnym zadaniem, to mogę również dzielić się doświadczeniami jako kostiumograf, czy dekorator wnętrz, czy jak zorganizować przestrzeń scenograficzną. Myślę, że nie byłam tylko taka w jednym profilu kształcona, i rozwijałam się, także doświadczenia się skupiły w całość. Myślę, że z tego mogę teraz pożytkować wiedzę do podzielenia się z młodymi.

19:55 Wspomniałam, że pracowałam przy filmach realizowanych przez kierownictwa produkcji osadzone w Łodzi – czy to były produkcje wytwórni filmowej, czy takie, które miały po prostu korzenie formalne warszawskie, ale były realizowane w Łodzi, prawie chyba koło 15 lat. Ale też muszę przyznać, że w połowie lat 80. dostałam propozycję kolejnego filmu z Januszem Majewskim „C.K. Dezerterów”, i po dwóch filmach współpracy z Wojciechem Jerzym Hasem przeniosłam się z powrotem do Warszawy, i właściwie już wtedy wróciłam do swojego miasta. Okres transformacji, który nastąpił po 1989 roku, kiedy kinematografia państwowa przestała istnieć, przyszło kino prywatnych producentów, i już nie miałam bezpośredniej relacji z wytwórnią na Łąkowej. Nie ukrywałam, że z różnych powodów musiałam przyjeżdżać do magazynów rekwizytów czy kostiumów, i wtedy byłam świadkiem przerażającej agonii wytwórni. Ta struktura państwowa na początku nie mogła zupełnie dać sobie rady, i z wielką przykrością, i wiele osób o tym wspomina, że chodząc po terenie Wytwórni, oglądało na halach zdjęciowych – ze względów ekonomicznych wytwórnia, która bez wsparcia mecenasa państwowego dawała sobie coraz trudniej radę. Część hal zdjęciowych była zmieniona na magazyny.

22:05 W Łodzi zrealizowałam kilka, albo kilkanaście filmów. Bardzo istotne było to, że pełniąc już tą funkcję dekoratora wnętrz, Łódź była dla mnie poletkiem, poligonem, czy przestrzenią, która niesłychanie wspomagała tą specjalność, ponieważ jest to miasto, które, w odróżnieniu od Warszawy, jakoś się zachowało. Wobec tego w moich potrzebach dekoracji nie miałam szansy docierać do bardzo różnych osób, i szczerze mówiąc mam takie poczucie, że chyba odwiedziłam wszystkich żyjących potomków łódzkich fabrykantów, poszukując wspaniałych mebli historycznych, czy przedmiotów. To była przestrzeń, gdzie miałam szansę obcować z absolutnie oryginalnymi, tradycyjnie z epoki przedmiotami, które nadawały dekoracjom kolor autentyczności. To jest taki rodzaj czegoś, co mnie niesłychanie pasjonuje – móc dotknąć, obejrzeć, wybrać, zdecydować przedmiot, który ma być rekwizytem filmowym, a który daje mi szansę, że nie jestem zdana tylko na magazyny rekwizytów Wytwórni, natomiast daje mi możliwość uzupełniania przedmiotów, obrazów, grafik, bibelotów do dekoracji, które powstawały. Fakt, że w swojej filmografii mogę sprecyzować, że bardziej mnie interesują filmy stylowe, z epoki, niż współczesne, to była taka możliwość, że ta Łódź była bardzo wspomagająca. Poza tym różne robiłam filmy, bo to były i filmy, które trzeba było wykreować

od początku, czyli scenografia otworzyła jakiś świat, który już absolutnie nie istnieje w przypadku takich filmów z połowy XVI wieku, czy dwa takie filmy, dość znaczące i odbierane jako superprodukcja – to była „Królowa Bona”, serial też z Januszem Majewskim, i potem film, który powstał na bazie tych materiałów nakręconych, a jeszcze nie wykorzystanych – „Epitafium Barbary Radziwiłłówny”. Ale robiłam też filmy, które działy się i w wieku XIX, i w okresie międzywojennym, co architektura willi, pałaców, rezydencji łódzkich dawało dużą możliwość wyboru obiektów zdjęciowych, gdzie scenografowie musieli decydować, czy w pałacyku Grohmana, czy willi Scheiblera będą lokacje. Poza tym często się też zdarza, że są potrzeby realizacji filmów, które są w małej miejscinie czy na wsi, wszystkie przestrzenie powiatów należące do aglomeracji łódzkiej dawały też możliwość, że można było jeszcze znaleźć domy kryte słomą, albo jakieś zabudowania, niekoniecznie udając się do skansenu. Także Łódź miała swoje możliwości. Do tej pory jak jest tzw. oferta „film commission”, każdy region się czymś chwali, to Łódź ma powody do naprawdę świetnych architektur. Przede wszystkim architektura urbanistyczna, ale też to, że zachowały się wnętrza. To jest niesłychanie cenne, ponieważ nawet jak poszczególne budynki gdzieś podupadały, to jednak wchodziło się, i była świetna klatka schodowa, piękne marmury, ciągi schodów, przestrzenie lustrzane. Obcuje się wtedy z materią autentyczną, która jest strasznie istotna dla filmu, tworzy niepowtarzalną aurę. Można zbudować dekoracje, które są jakimś zamysłem, konkretnym projektem scenograficznym do dramaturgii, inscenizacji filmu, ale jednak coś, co jest autentyczne, spatynowane, poddane upływającemu czasowi, daje kolor wiarygodności. Właśnie to jest zadaniem scenografii, żeby nadać pomysłowi twórczemu reżysera nie tylko stronę wizualną, nie tylko wspomaganie strony dramaturgicznej, ale coś, co przekona widza, że ten wymyślony świat, nawet jak jest kompletnie wymyślony, jest światem, w który widz uwierzy, który jest wiarygodny.

27:46 Moje początki zawodowe w filmie miały swoje oparcie w latach 70., potem oczywiście okres lat 80. Ale ta Łódź, która wypełniała wszystkie moje projekty, i tam były realizowane filmy, przy których pracowałam, miała dwie strony. Z jednej strony byłam w mieście-imperium tekstylnym, czyli to, co w całej Polsce było niedostępne. W Łodzi można było dotrzeć do różnych fabryk, różnych zjednoczeń, które produkowały, nawet się umówić z działem handlowym, żeby jakąś beleczkę materiału odłożyli w konkretnym kolorze, co było

niedostępne gdzieś w Polsce. Z drugiej strony trzeba powiedzieć, że to była niesłychana ubogość. Te czasy peerelowskie, które powoli zaczynają być nawet nostalgiczne, to był czas ogromnego zmagania się z tą materią, żeby pozyskać coś, co dawało szansę realizacji pewnych zamysłów artystycznych, i często się sprowadzało do wielu kompromisów. Taka podstawowa rzecz jak założona kolorystyka, nie zawsze była możliwa do zrealizowania, ponieważ słyszało się w jakimś zakładzie włókienniczym bawełny, wełen czy materiałów dekoracyjnych, że w tym kwartale się produkuje tylko w kolorze ciemnej zieleni, albo kolorze ugrowym. Pamiętam specjalne zabiegi, że kiedy żeśmy pracowali z koleżanką Marysią Kuminek przy dekoracji wnętrz do „Królowej Bony”, równocześnie powstawały kostiumy do tego serialu, gdzie powstawała cała baza kostiumów projektowanych i szytych. Z kolei z kostiumografem tego filmu próbowaliśmy dochodzić do pewnych ustaleń, żeby się nie okazało, że Barbara Radziwiłłówna pojawia się w sukni z tego materiału, który używamy na obiciach mebli. To były często piramidalne działania, ale to zahartowało. Jak teraz patrzę, to są dwa różne światy, jak one się różnią od siebie. Teraz można każde marzenie zrealizować, natomiast wtedy trzeba było poza samym pomysłem artystycznym przejść tą drogę gehenny i tortur, żeby to zdobyć. Było takie powiedzenie, że się pewne przedmioty, materiały, towar zdobywa.

30:43 Były też dziwne działania, bo pamiętam, że np. w filmach stylowych podstawą jest na przykład krycie ścian, pierwowzorów architektonicznej konstrukcji, które się kryje np. tapetą, i ta tapeta musi mieć określony wzór, kolor, który świadczy o epoce, o modzie, trendach. Też pamiętam jakieś niesłychane pisma do dyrektora tapet, żeby wydobył oryginalne wałki, gdzie się tłoczyło taki wzór, który był formą stylistyki końca XIX wieku – secesyjny wzór, czy klasyczny. Przeszłam przez różne doświadczenia, które pewnie z czasem dały mi odporność na duże wyzwania, jakim była „Lista Schindlera”. Kolejne lata to jest też czas, kiedy człowiek nabiera pewności, operatywności, umiejętności pewnych rzeczy, że przewiduje, że go raczej coś nie zaskoczy, bo ma 2-3 rozwiązania awaryjne w tle. To wszystko się skłania na sumę doświadczeń. Natychmiast startowanie do samodzielnej pracy nie jest chyba najbardziej szczęśliwym rozwiązaniem, bo obserwując jako asystent, niezależnie w jakim stopniu zaawansowania, ma się okazję przyglądać, jak mistrz potrafi wybrnąć z sytuacji bardzo trudnych. Poza tym często jest się scenografem planu, gdzie jest się zostawionym na każdą

sytuację, jaka może wyniknąć z przebiegu realizacji. Trzeba mieć pomysł, jak ratować. Jest powiedzenie, że trzeba ratować dzień zdjęciowy, pomimo że wszystko nie sprzyjało, pogoda, spóźnienie aktorów, kłopoty z transportem, itd.

33:17 Mnie bardzo pomaga profil wykształcenia. To są nawyki, które wyniosłam z przebiegu studiów, że należało sięgać do źródeł. Pole scenariusza, które jest pierwszym etapem, który można określić, że zapładnia wyobraźnia. Czytając kolejne strony próbujemy sobie stworzyć jakąś wyobraźnię, dotyczącą tej opowiadanej historii i konkretnych obrazów, ale trzeba też przejść przez żmudny etap dokumentacji historycznej, faktograficznej. Profil moich studiów dał mi naturalny odruch orientacji, do jakich źródeł docierać. Mam nawyk, że sprawdzam wszystkie dane historyczne, czy opisowe, a jeżeli jest to nie do końca ikonograficznie wyraziste, to należy jeszcze dotrzeć do pamiętników, źródeł, które dają pewien rodzaj wiedzy bazowej, a później jest już reszta: wyobraźnia, doświadczenie, pomysłowość, co się zresztą wykuwa z rozmów pomiędzy reżyserem, operatorem i scenografem. To jest zresztą rzecz, o której ostatnio nawet postanowiłam, że może z racji doświadczeń powinnam o tym wspomnieć, nie w sensie tego, co opowiadam, natomiast może czegoś takiego brakuje – wyjaśnienia, jaka jest funkcja scenografa i dekoratora wnętrz. Nawet popełniłam w ostatnim czasie taką książkę, która opisuje, jak te relacje zachodzą, co kto wnosi, jakiego rodzaju jest specyfika pracy dekoratora wnętrz, że on też współtworzy rzeczywistość filmową, jest jej współkreatorem, a że jednocześnie ta współpraca ze scenografem głównym jest też wspieraniem się. Na pewno trzeba mieć rodzaj wspólnej wyobraźni, doświadczeń, żeby się w ogóle porozumieć artystycznie. Ale często jest tak, że scenograf wybiera puste przestrzenie, które trzeba wypełnić, wyposażyc, „udekorować”, ponieważ one tak czy owak są martwe. Nabierają dopiero życia, kiedy są wprowadzone przedmioty, które tworzą świat postaci, i łącznie z kostiumem tworzą, coś o tej postaci opowiadają, pomimo że nawet nie wystąpiła pierwsza kwestia dialogowa, która coś mówi o bohaterze, ale już to, w jakie środowisko jest wpisane, jak to wygląda od strony wizualnej, jak jest ubrany, w jakim domu mieszka – to coś o nim świadczy. Nawet taki fakt – co czyta. Mówiłam studentom, że nawet ten rodzaj książki czy prasy, którą przegląda postać, jest świadcząca o jej zainteresowaniach.

37:04 Jest pewien gatunek filmu, gdzie z niczym się nie łączy. To jest science-fiction. Można sobie pofolgować w wyobraźni, i tworzyć byty nieznanne. To nie znaczy natomiast, że

scenograf jest tylko odtwarzający. Jest twórcą, kreatorem jakichś światów, które wywołuje. To jest też interpretowane przez własną wiedzę, własną intuicję, estetykę. Twierdzę, że nawet urządzając kawiarnię czy mieszkanie, każdy z nas może urządzić go absolutnie inaczej, bo to jest jakoś filtrowane przez moje poczucie estetyki, czy gustu prywatnego. Są filmy, które muszą się trzymać faktów, które odtwarzają konkretne wydarzenia, czy dzieją się w konkretnym miejscu, muszą być prawdziwe, wiarygodne. Widz jest bardzo czuły na to. Cokolwiek wydaje mu się fałszywe, albo nadużyciem, że wtedy to nie istniało. Znam taką opinię, że zawsze widzowie reagują, że przysłowiowych zegarków, który się w „Krzyżakach” pojawił spod rękawicy zbroi, i przez wszystkie kixy, że gdzieś przejeżdża na dalekim planie samochód. Ale to jest ważne, żeby stworzony świat przez scenografię był przekonujący, że się poddaje widz tej wizji.

38:56 Nawet jak się ma w dorobku filmy z pewnego okresu – przez jakiś czas byłam uznawana, że byłam specjalistką międzywojennych salonów. Jednak każda historia, którą nakreśla scenariusz, daje nam możliwości interpretacji. W związku z tym czasem usiłowałam unikać tych samych źródeł na wypożyczenie przedmiotów, rekwizytów czy mebli, czy bibelotów, oświetlenia, ponieważ miałam poczucie, że to nie da świeżości. Jednocześnie też są pewne założenia, które trzeba wydobyć, co ja nazywam „smakiem epoki” – rzeczy charakterystycznych, że jeżeli jest gabinet fabrykanta, to w pewnym sensie można sobie wyobrazić, dopowiedzieć, zdokumentować, jak takie wnętrza wyglądało. Czyli np. łódzkie wnętrza fabrykanckie charakteryzują się na przykład ciemnymi boazeriami, czyli nie prowadzi się widza w świat salonu klasycystycznego, jasnych, złotonych ścianach, i jakichś elementach sztukateryjnych. Są pewne rzeczy, które są jakimś założeniem, a potem można szukać tego, co daje inność. W związku z tym wydaje mi się, że sensem jest przy wszystkich propozycjach zawodowych wybierać coś, co dla mnie nie jest rutyną, że powtarzanie tego, żeby robić takie same knajpy, czy takie same pomieszczenia wiktoriańskie, czy prl-owską knajpę, to zawsze się szuka innej realizacji, ale też miejsca wyznaczają. Co innego się urządza przestrzeń, która jest postawiona w studio na hali, a co innego, kiedy wychodzę do obiektu naturalnego, czyli lokacji, którą się znajduje, i się ją wyposaża.

41:17 Bardzo często mam zadawane takie pytanie, że ktoś, kto jest skrupulatny, zauważy, że bardzo dużo tytułów w moim dorobku wiąże się z osobą Janusza Majewskiego i Krzysztofa

Zanussiego. Sama prywatnie w końcu mówię, że sama nie jestem do końca pewna, czy z jednym zrobiłam 9, a z drugim 8, ale są bliźniutko te liczby. Ale to fakt, że to inni reżyserzy, i inne zadania, jakie stawiają przed scenografem. Z Januszem Majewskim większość zrobiłam filmów „stylowych”, z konkretnej epoki. Z panem Krzysztofem Zanussim, gdzie pierwszy kontakt był przy filmie, który jest troszkę o czym innym, niż scenograficznym popisem, to jest film „Iluminacja”, i myślę, że w ogóle z tej współpracy z Krzysztofem Zanussim miałam poczucie, że raczej oczekuję od scenografa czegoś, co uwiarygadnia portret psychologiczny postaci, żeby stworzyć takie tło, gdzie ta postać jest wtopiona w jakieś środowisko, jakieś miejsce. Pamiętam, że bardzo często przy kolejnych filmach pan Krzysztof używał takiego pojęcia: -„Ja tak myślę, że to mieszkanie mogłoby mieć charakter wyraźnie inteligencki, a może nawet taki o korzeniach ziemiańskich, dworskich”. Właściwie to był taki sygnał, nie musiał dużo tłumaczyć, że miałam, po prostu wiedziałam, co ma na myśli. Wtedy jest oczywiste, że w tym mieszkaniu warszawskim na Saskiej Kępie muszą się pojawić przedmioty, które są odniesieniem do przeszłości tej rodziny, czy tej postaci.

43:35 Trochę inne doświadczenia wyniosłam ze współpracy z reżyserem Januszem Majewskim, ponieważ on trochę inaczej podchodzi do tła, do epoki, w której jego projekt się rozwija, ponieważ jest osobą, która „smakuje”, lubi się otaczać ładnymi przedmiotami, widzi ich urodę, funkcje. Jest osobą bardzo wnikliwą do tego, co charakteryzuje smak czasu, dekady. Te wszystkie kolejne współpracy, jakie miały miejsce, „Zakłęte rewiry”, „C.K. Dezerterzy”, „Sprawa Gorgonowej” – to było to, żeby wydobywać to, co jest charakterystyczne dla lat 20., 30., czy nawet jak było „Złoto dezerterów”, lat 40. Tak, jak każdy reżyser, potrzebuje wsparcia, jakiegoś tła, które uwiarygadnia tą historię.

44:47 Jakkolwiek film „Europa Europa” w reżyserii Agnieszki Holland był filmem, który był oparty na silnej współpracy z kinematografią zachodniemiecką. Mieliśmy część zdjęć w Berlinie, i był taki epizod sekwencji getta, która była realizowana w Łodzi, natomiast film powstawał w Warszawie, i miał też swoje zdjęcia, które miały charakteryzować, że jesteśmy w Związku Radzieckim. Te różnice powstają czasami z formuły systemowej. To były filmy, które wynikały z produkcji niezależnych, prywatnych producentów. Natomiast „Lista Schindlera” miała nie tylko rozmach i niezwykłą postać reżysera, ale jednocześnie tę sytuację,

[kiedy] reżyser był producentem filmu, więc każdy jego pomysł mógł być realizowany, ponieważ musiał jako producent na to przeznaczyć nowe środki finansowe.

46:00 To bardzo różne doświadczenia, i może o tyle charakterystyczne, że w jednym i drugim pracowałam z Allanem Starskim, ale to też buduje coś, co myślę, że w ogóle jest ważne w ekipie filmowej, że i reżyser lubi być otoczony swoimi stałymi współpracownikami – stąd powstają zespoły artystyczne. Również scenograf lubi pracować w zespole, który wie, czego oczekiwać. Często jest tak, że kostiumograf, scenograf, dekorator wewnątrz przechodzą z filmu do filmu, czy wzajemnie zwołują się do konkretnego tytułu filmowego, dlatego że mają do siebie zaufanie. To jest rodzaj pewnej relacji, która jest niesłychanie istotna. Różne filmy – różny rozmach, ale w pewien sposób mogłabym powiedzieć – znowuż poszerzenie doświadczeń. Każda produkcja zagraniczna nas uczy czegoś innego: systemu pracy, podziału obowiązków. Powstaje często takie pytanie: czy filmy na Zachodzie się tak różnią od działań scenograficznych w polskich filmach? Szczerze mówiąc nie za bardzo, ponieważ to jest ta sama branża, która ma do wykonania jakieś zadania, natomiast co wspomaga scenografa zawsze, to są środki budżetowe i realizacyjne. Jak są mniejsze pieniądze, to rzecz jest dużo skromniejsza, a jeżeli jest wystarczający budżet filmowy, szczególnie na scenografię, to można prawie zaszaleć.

47:59 Są różne przy podjęciu jakichś decyzji. Pierwsza rzecz, która jest zrozumiała, to nazwijmy, że jestem wyróżniona jako laureatka, i bardzo często – co wtedy mi bardzo przeszkadzało – była taka wiedza, że tam w Polsce jest laureatka Oscara, która robiła „Listę Schindlera”, w związku z czym na pewno dobrze się porusza w określonej epoce. Kilka projektów filmowych, które tu przyjeżdżały na realizację zdjęć, docierali do mnie producenci z propozycją. Ale to zawsze była część wrywkowa, to były jakieś kręcone plenery, czy we Wrocławiu czy Krakowie, i szczerze mówiąc też mi zaczęło to przeszkadzać, że mam być specjalistką od czasów okupacji, getta. To jedno. Drugie, że jestem w trochę specjalnej relacji. Dekorator wewnątrz musi bardzo blisko współpracować ze scenografem. W związku z tym jak film, w którym grał Robin Williams, „Jakub kłamca”, to scenografem była też bardzo znana laureatka Oscara, pani Luciana Arighi, która dostała Oscara za film „Powrót do Howard End”, i która była scenografem, która panowała nad całością projektu, i te zdjęcia, których 80 % powstało w Polsce, była realizowana przy współudziale polskiego pionu scenograficznego.

Ale wtedy to jest dla nas sytuacja łatwiejsza, bo się poruszamy na swoim gruncie. Natomiast realizacja filmu w Europie czy Stanach, jakiego doświadczenia nie mam, ale jest o wiele trudniejsza, ponieważ to jest trochę ziemia nieznana. W związku z tym funkcja dekoratora wnętrz w odróżnieniu od scenografa, który projektuje, może postawić dekoracje w studio samej koncepcji artystycznej, wiąże się z jakimś konkretem, realizacją. Ja miałam zawsze takie poczucie, że można pracować zawodowo na stałe nawet poza Polską pod warunkiem, że się tam mieszka, żyje, zna realia. Natomiast wyskok do obcego kraju, jestem trochę bezradna, ponieważ nawet każdy rekwizytor lepiej się będzie poruszał po wszystkich firmach – źródłach zasobu. Ja z tego powodu się nie do końca decydowałam, i raczej pracowałam przy filmach koprodukcyjnych, gdzie współpraca pomiędzy zagranicznym reżyserem czy producentem była też w oparciu o działania bloku polskich realizatorów. Druga rzecz, że ta nagroda przyszła w takim momencie, kiedy się nie zaczyna życia od nowa. Zupełnie z prywatnych powodów nie mogłam się zdecydować na wyjazd z Polski, bo różne rodzinne sprawy wtedy wyglądały bardzo nieciekawie. Też mi się wydawało, że może lepiej być jednym z bardziej rozpoznawalnych scenografów na polskim gruncie, niż być anonimowym gdzieś za oceanem. Tym bardziej, że mam wiedzę, jak bardzo trudno się dochodzi do sukcesów i pokonania pewnej bariery, którą przez lata trzeba pokonywać. To w przypadku zawodów operatorów, kompozytorów jest łatwiejsze, natomiast działania, które są podporządkowane znajomościom rynku i branży, nie dadzą od razu spektakularnego efektu. Także wiele osób, które pracują na Zachodzie, już są tam od iluś lat.

52:39 Nic nie zmienia i nie zastąpi człowieka, mimo różnych prób, jakie się podejmuje, że są roboty, i że sięga się do tradycyjnego aktorstwa. Tak samo jest, że pewnych tworzonych światów scenograficznych nie zawsze się da zastąpić technologią komputerową. To jest narzędzie, coś co wspomaga warsztat scenografa, ale trzeba to też pewnie jakoś dozować bez nadużycia, natomiast korzystać z dobroci tych możliwości, bo pamiętam, że zupełnie upiorną sprawą było to, że np. kiedy były zdjęcia na ulicy, pracownicy pionu produkcyjnego biegali po lokatorach, żeby nie wychodzili na balkon, zdjęli pranie, usunęli antenę telewizyjną. Teraz wszystko można wymaskować, podmienić. Nawet pozwalałam sobie do studentów – operatorów na taką uwagę, że teraz jest cudownie, ponieważ wszystkie swoje błędy mogą zastąpić korektą barwną, albo różnymi działaniami. A pamiętam czasy, kiedy straszne emocje

towarzyszyły autorowi zdjęć filmowych, kiedy dostawał sygnał z laboratorium, że ma obejrzeć projekcję, i ten materiał był jakimś podniesieniem, ewentualnie ciśnieniem, co wyszło, jak się te zdjęcia udały. Teraz wszystko można poprawiać.

54:36 [„Lista Schindlera”] To był film o – jak na scenografię – totalnych wymiarach. Poza tym sytuacja do tej pory też nie doświadczana przeze mnie – w jednej osobie jest i producent, i reżyser, czyli każda zmiana sceny, czy wymagań inscenizacyjnych pociągała za sobą decyzje Spielberga jako producenta. Bardzo trudny i bardzo ciężki film, po latach to do mnie dociera, od czasu do czasu go oglądam z powodów dydaktycznych. Po pierwsze film się nie starzeje, jest w nim jakaś moc, że film, który działa bardzo na emocjach, ale to swoim współpracownikom, i całemu naszemu pionowi scenograficznemu, uznaje za pewien rodzaj czegoś wyróżniającego to jest to, że sceneria jest wiarygodna. To jest rzecz, która się dzieje w autentycznym mieście, który jest tłem opowiadanej historii o rzeczywistych bohaterach, o konkretnej postaci. I jak to bywa, że jeszcze są świadkowie tego, co pamiętają, jak było, a za każdym razem słyszeliśmy komplementy, że rzeczywiście to prawdziwe, autentyczne. Może dlatego, że udało się pozyskać do tego filmu prawie 99 % autentycznych przedmiotów. Niesłychane było to, jak się udało zorganizować skup rekwizytów. To jest [przeprowadzane] taką procedurą, że kierownictwo produkcji filmu ogłasza w prasie, że jest zainteresowane przedmiotami autentycznymi, czyli garderobą, kostiumami, ubraniami z epoki, przedmiotami, i też to, co jest tam wyczuwalne, że tego jest ogromna ilość, obfitość, i rzeczy są prawdziwe.

57:00 Filmom kolorowym jest i trudniej, i łatwiej, bo kolor dochodzi jako pewien wyznacznik jeszcze jednego elementu, który działa w sposób wizualny, plastyczny. Natomiast przy filmie czarno-białym trzeba było się bardziej skupić na tzw. strukturach, czyli na graficzności, kontrastach, pewnym rodzaju przestrzennej, czyli reliefowości przedmiotów, itd. To była rzecz, która wyznaczała to, że trzeba było używać pewnych znaków, symboli, które mają w sposób syntetyczny zaznaczyć to, że to jest to miejsce, konkret, itd. Ale tak też nie do końca, bo jeżeli film jest robiony, to jest materiał autentyczny. Niby tam nie powstawały dekoracje, oczywiście poza tym wielkim obozem, który został zbudowany, i wnętrzami baraków. Myśmy się poruszali w przestrzeniach naturalnych.

58:12 Ten film wymagał, że trzeba było wybrać prawie 144 lokacje, czyli prawdziwe miejsca, prawdziwe przestrzenie, plenerowe czy mieszkalne. W związku z tym wszystko podlegało

adaptacjom, także trzeba było bardzo sprawnie [pracować], co jest fenomenem tego filmu, że często było 4-6 lokacji dziennie robionych. Także umiejętność logistycznego przemieszczania się, organizacji. Powstały 3 zespoły dekoratorsko-rekwizytorskie, które jedni urządzali, drudzy likwidowali plan, trzeci przygotowywali. Także to określam, że często była sztuka logistyczna wysokiej miary.

59:04 Doświadczenia kontaktu ze Stevenem Spielbergiem było w różnych aspektach bardzo niezwykle. Po pierwsze w ogóle sposób realizacji tego filmu. To jest chyba jedyny film w jego doświadczeniu, który nie miał storyboardu, rozpisanych ujęć, tylko wszystko było realizowane spontanicznie i na żywo. To, co jest też cechą charakteryzującą tego reżysera to to, że on sam siedzi na siodełku przy kamerze i ogląda to jakby z lupy. Czyli wszystkie próby były rejestrowane przez reżysera bezpośrednio do kamery, a nie gdzieś 300 metrów w namiocie przy monitorze. To, że był bardzo elastyczny, bardzo był spontaniczny w pewnych pomysłach, ale jednocześnie też potrafił zaskoczyć. Pojawiały się, to co charakteryzowało „Listę Schindlera”, że powstawały nowe wersje scen. Przyjechał scenarzysta Steven Zaillian do Krakowa, i na gorąco się dopisywało sceny. To było konsekwencją tego, że nagle przychodziło „memo” od reżysera, że chciałby, żeby pewna scena została zrealizowana, która jest pozaspisowa, ale że jest dla niego ważna. Do takich obiektów, które bardzo wtedy przeżyłam, i mocno mnie zemocjonowały, to było hasło, że mam odtworzyć autentyczną „Aptekę pod orłem”, która miała być ulokowana blisko głównego planu, i że trzeba było ją wyposażyć. Allan Starski znalazł taki pustostan, gdzie zostało to wewnątrz zaadoptowane, przemalowane, itd. Natomiast na pionie dekoracji wewnątrz wisiła sprawa, że trzeba to urządzić, i potrzebne są meble apteczne. I to jest niebywała trudność, właściwie nie do zrealizowania, ponieważ meble apteczne tym się charakteryzują, że projektowane, wykonywane na potrzeby konkretnej przestrzeni. Więc nie dało się tak wypożyczyć i pójść do muzeum farmaceutycznego, i pożyczyć komplet mebli. Jak to bywa czasami w życiu, przypadek był taki, że znalazłam te meble o krok od planu. Były zostawione przez rodzinę w depozycie, w związku z tym udało się je pożyczyć, i potem oddać. Takie są różne anegdotyczne strony, powiązane nieraz z filmami, które ciężko się przeżyło, ale też niosą jakieś emocje, niepokoje, i może czasami lęki. Tak było zresztą na początku filmu – żeśmy się bali, czy podołamy, czy damy radę, ale się okazało, że Steven Spielberg się wykazał

niestęchanym zaufaniem do polskiej ekipy. Także nie było nigdy okoliczności, że trzeba zmieniać dekoracje. Najwyżej zaskakiwał trudnością zadań. Między innymi początek filmu się sprowadza do tego, że widzimy scenę, kiedy wojska niemieckie wkraczają do Krakowa, i trzeba było stworzyć plan filmowy na Głównym Rynku krakowskim, co chyba można sobie wyobrazić, jaką jest wielką trudnością, opanować ruch i wszystkie sklepy. Także robiliśmy to w niedzielę przed południem, kiedy krakowianie są na sumie w Kościele Mariackim.

1:03:12 Każdy człowiek ma momenty krytyczne. Właśnie m.in. w którymś momencie życia zawodowego zdecydowałam się na poszerzenie pola doświadczeń, nowego wyzwania. W którymś momencie się zdecydowałam, że może dać się zaprosić do Szkoły Filmowej na zajęcia ze studentami. W ogóle się nie spodziewałam, że mnie to tak wciągnie. Minęło 20 lat, jak wykładałam na tej uczelni, a jeszcze 10 lat na Akademii Sztuk Pięknych. Okazało się, że jest to fantastyczne doświadczenie, tzn. może trzeba to lubić, i mieć do tego dryg, ale to jest wymiana energii w dwie strony. Ja mam poczucie, że do czegoś mogę być przydatna, że się podzielę i przekażę wiedzę praktyczną. To brzmi banalnie, ale człowiek samemu ładuje akumulatory, i coś dostaje. Poza tym, że nie rdzewieje, i się musi mobilizować, czegoś nowego dowiedzieć, sprostać oczekiwaniom, i bardzo trudnym pytaniom czasami młodych.

1:04:36 Wykładając w Szkole Filmowej, po kilku latach zorientowałam się, że brakuje takiego przedmiotu, działań na potrzeby doświadczeń bezpośrednich dla studentów, który, po pierwsze, by dawał możliwość współpracy pomiędzy trzema wydziałami: Wydziału Reżyserskiego, Wydziału Operatorskiego, i też studentów Wydziału Aktorskiego, gdzie mogą się zmierzyć przy wspólnych działaniach, których kiedyś w szkole nie było tak dużo, jak teraz jest mnóstwo warsztatów, które dadzą im asumpt do współpracy, do tego, co jest podstawą pracy w filmie, czyli pracy zespołowej. Drugie, że zdecydowałam się, że właściwie wszystkie doświadczenia przy wszystkich kolejnych etiudach, na wszystkich etapach studiów miał raczej współczesnej rzeczywistości, niż stylowej. W związku z tym pomyślałam, że może warto powołać takie zajęcia, które by dawały studentom rodzaj koncepcji, pomyslenia o tym, jak bohater ma wyglądać, jaki jest jego świat, co go otacza. Od wielu lat prowadziłam takie zajęcia, które miały na celu, że pisali scenariusze, że sami wymyślali koncepcję scenograficzną, że byli autorami wizerunku postaci, czyli charakteryzacja i kostium, i przestrzeń scenograficzna, przedmioty i rekwizyty, które mają wspomagać akcję. Tak przez ileś lat

powstało prawie 120 etiud pod moim artystycznym i autorskim nadzorem. Ale to jest coś, co mam wrażenie, że zawsze było odbierane dobrze przez studentów, że mieli poczucie, że się zmierzają z materiałem, która dla nich jest jeszcze nierozpoznana. To się przyczynia też do tego, żeby mieć świadomość, że to nie tylko jest narracja, dramaturgia, ale że w tym obrazie jest element, który też ma przemawiać do widza. Także to jest ważne, czy bohaterka jest w czerwonej sukience, czy jest szarą myszką. Dla aktorów to było doświadczenie, że np. zawsze była sugestia, żeby dziewczyny o świetnych warunkach, urodziwe, zgrabne, grały bezdomne staruszki, czy coś takiego, a te szare myszki, że wyrastały nagle na femme fatale.

1:07:39 Taka funkcja się nazywa „opiekun pedagogiczny”, albo „opieka artystyczna”. Ja im dawałam hasło, jakiś temat, który osadzaliśmy w konkretnej dekadzie czasu, czyli były i 1910, i lata 20., 30., 50., 60., i żeśmy dobrnęli do 2000, bo już teraz wydawało mi się, że ta rzeczywistość to jest to, co oni znają, co przerabiają jako tło swoich etiud. Natomiast to, co było ważne, to umiejętność opowiedzenia historii w krótkim przebiegu, bo do kilkudziesięciu minut góra – od 3 do 10 minut zmontowany materiał. Natomiast przechodzi przez cały proces napisania historii, czyli scenariusz, potem zrobienia storyboardu, współpraca z operatorem, wybór aktorów, czyli casting, koncepcja kostiumowa, czyli jak sobie wyobraża tą postać, referencje, uczestnictwo przy dobieraniu kostiumu, gdzie była zaangażowana osobna kostiumograf, dobór rekwizytów, określenie przestrzeni. Czyli autorskie zapanowanie nad całością, a jednocześnie tak, żeby wszystkie elementy plastyczne służyły opowiadanej sytuacji fabularnej. Także to była też świadomość, że np. jest potrzebny plakat, że często są potrzebne zdjęcia rodzinne do przestrzeni scenograficznej. Poza tym to, co wydaje mi się, że jest cenne, kolejna okazja, żeby studenci ze sobą współpracowali. To jest coś, co pedagodzy tej szkoły zawsze przykładają do tego dużą wagę. Jak najwięcej ze sobą współpracowali, żeby potrafili sprecyzować swoje oczekiwania. To jest kolejne pole do współpracy reżyser – operator. Jednocześnie ze świadomością, czym jest scenografia w tej przestrzeni opowiadanej historii, która przecież ma coś uwiarygodnić.

1:10:08 [Czym jest dla Pani film?] W pewnym sensie jest spełnianiem marzeń czy snów. Allan Starski kiedyś powiedział, że scenograf jest tym człowiekiem, który spełnia, czy realizuje sny reżysera. Myślę, że dla nas wszystkich uczestniczących w powstawaniu dzieła filmowego jest to, że się uczestniczy w niezwyklej przygodzie. Dla mnie to, co jest fascynujące w tym

zawodzie to jest to, że nie ma jałowości, rutyny, tych samych doznań. Dla mnie każdy film był nową przygodą. Znajdowałam się w przestrzeniach, w których jako prywatny człowiek nigdy bym się nie znalazła. Uzyskiwałam doświadczenia, wiedzę, którą też pewnie normalnie bym nie pozyskała. Poza tym jest coś, co w tej technologii jest oczywiste, ale dla mnie było coś fantastycznego w tym momencie, kiedy przychodziła projekcja. Po dwóch dniach zdjęciowych szło się do sali kinowej, i się oglądało efekt, i można było zobaczyć sprawdzian swoich pomysłów. To dla mnie było fascynujące, że się coś wymyśliło, coś się stworzyło, wykreowało, powołało do życia, i mogę to za moment zobaczyć, i mogę zobaczyć coś, co się sprawdza, albo zauważyć błędy, i z tych błędów się trochę raczkami wycofać, zmienić koncepcję. To jest świetne. Poza tym kontakty z ludźmi. Człowiek się nakręca. Zawsze lubiłam duże filmy, ponieważ w nich się coś działo. Im bardziej były trudne, tym bardziej fascynujące, że można zobaczyć jakiś wielki plan – przejeżdżają czołgi, albo tysiąc statystów, albo coś się dzieje, coś jest ekstra. To jest taka adrenalina, która jakoś towarzyszy. Pomijając, że jest mnóstwo stresów, emocji.

Rozmowa z nagrodzoną Oscarem dekoratorką wnętrz Ewą Braun odbyła się w przestrzeniach Wydziału Scenografii Akademii Sztuk Pięknych 23 lipca 2020 roku.

Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Zdobywczyni Oscara wraz z Allanem Starskim w kategorii scenografia za dekorację wnętrz do filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*. Pracowała przy realizacji około 60 filmów fabularnych i seriali telewizyjnych, początkowo w charakterze kostiumologa, później – jako dekoratorka wnętrz i scenograf.

Współpracowała z wybitnymi reżyserami polskimi i zagranicznymi, min: Andrzejem Wajdą (*Wielki Tydzień*), Krzysztofem Kieślowskim (*Przeście podziemne*), Krzysztofem Zanussi (Dotknięcie ręki, Brat naszego Boga, Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, *Drogi pośród nocy, Spirala*), Agnieszką Holland (*Europa, Europa*), Wojciechem J. Hasem (*Pismak, Nieciekawa historia*),

Januszem Majewskim (*Sprawa Gorgonowej, Królowa Bona, C.K. Dezerterzy, Zazdrość i medycyna, Zakłęte rewiry*), Costa-Gavrasem (*Mała apokalipsa*), Stevenem Spielbergiem (*Lista Schindlera*), Volkerem Schlöndorffem (*Król Olch*), Peterem Kassovitzem (*Jakub Kłamca*).

Za oprawę scenograficzną do filmu *Cudowne dziecko* została wyróżniona na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1987 r. Nagrodą Brązowych Lwów.

Od wielu lat jest nauczycielem akademickim min. w Szkole Filmowej w Łodzi i w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Od 1994 roku jest członkiem Amerykańskiej Akademii Filmowej przyznającej Oscary. Członkini Polskiej Akademii Filmowej.

Autorka publikacji *Dekorator wnętrz – współtwórca rzeczywistości filmowej*.