

“... NASZ WŁASNY SPOSÓB”

z XYMENĄ ZANIEWSKĄ rozmawia BARBARA OSTERLOFF

BARBARA OSTERLOFF *Z wykształcenia jest Pani architektem po studiach na Politechnice Warszawskiej i ASP. Co sprawiło, że porzuciła Pani swój wyuczony zawód i zajęła się scenografią?*

XYMENA ZANIEWSKA *Moje drugie studia - wystawiennictwo na Wydziale Architektury Wnętrz - podjęłam dlatego, że miałam poczucie, iż potrzebna mi jest jeszcze uczelnia artystyczna. Warszawska architektura w tym czasie, w latach pięćdziesiątych, była sucha, politechniczna, ja szukałam czegoś innego. Przy czym architektki, zresztą nie tylko w tamtym okresie, nie mieli w Polsce lekkiego życia. Zawód architekta uznano za podejrzany, luksusowy. Budowanie indywidualnych domów nie miało sensu, wszystko postawiono na tzw. masówkę. Jednak przesłama w tym zawodzie pewną drogę. Trzeba się przyznać, budowałam MDM, robiłam wnętrza, np. w kawiarni “Pod kurantem”, w stylu gdańskim. Była to jeszcze architektura, choć socrealistyczna, która kształtowała formy według wzorców, jakie istniały. Natomiast później zaczęła się wielka płyta i montaże. Dla architekta o jakichkolwiek ambicjach już sam czas realizacji projektu - 6 lat! - był nie do przyjęcia, a do tego realizacja pozostawała w innych rękach. Jednym słowem - nie potrafiłam się w tym wszystkim znaleźć. Musiałam jednak zarabiać na życie, zajęłam się więc tym, co było popularne wśród moich kolegów, mianowicie - wystawiennictwem. Polska była wtedy mocarstwem wystawowym. Robiono tych wystaw od cholery, tak działała propaganda, zwłaszcza osiągnąć naszego przemysłu. Na wszystkich targach pawilony wystawowe krajów socjalistycznych przygotowywano z wielkim rozmachem.*

Były wizytówkami zwycięskiego ustroju...



Program poetycki: *Krzak dzikiej róży*. Scenografia Xymena Zaniewska

... a robiono te ekspozycje niczym scenografie, to były ogromne zamierzenia przestrzenne, w których bardzo obficie posługiwano się fotografią. Budowano z niej iluzję kraju - jakieś pejzaże, folkloru itp. I ja, napompowana tym wystawiennictwem, wyłączałam w telewizji, zresztą przez przypadek. Opowiadałam już o tym wiele razy, więc może zostawmy te detale.

Zapytam więc o pryncypia. W jaki sposób pogodziła Pani swoje przyzwyczajenia zawodowe - architektura to sztuka kształtowania formy w przestrzeni - z tym, czego wymagała ówczesna telewizja? Obraz telewizyjny jest przecież płaski.

Pogodziłam to z jednego powodu, z tego samego, który leży u podstaw całej polskiej szkoły scenografii telewizyjnej. Właśnie szkoły - podkreślam mocno to słowo, bo twierdę, że ona rzeczywiście istnieje (a znamiona odrębności miała zwłaszcza w początkowym okresie rozwoju telewizji). Otóż, kiedy wyłączałam po raz pierwszy w studio, zobaczyłam - co mi się nie spodobało - dekorację teatralną jakby wprost przeniesioną ze sceny. Zaproponowałam coś zgoła odmiennego - zamiast butaforskiego realizmu teatralnego przestrzeń na zdjęciach. Adam Hanuszkiewicz zgodził się na to.

Nie miała tu Pani jednak wielkiej przestrzeni, musiał się więc pojawić problem skrótu plastycznego, lakonicznego znaku.

*Rzeczywiście, tak było. Ale przy czarno-białej telewizji nie musiałam robić realistycznego pejzażu. W *Apollu* z BellacGiraudoux, w pierwszej wersji, sfotografowałam jeszcze naprawdę istniejące ściany foyer*



Ostry dyżur Lutowskiego w T. Telewizji (1964). Mariusz Dmochowski (Osiński). Reżyseria Andrzej Szafłański, realizacja tv Joanna Wiśniewska, scenografia Xymena Zaniewska



Apollo z *Bellac* Giraudoux w T. Telewizji (1958). Adam Hanuszkiewicz (Apollo) i Jacek Woszczerowicz (Dyrektor). Reżyseria Adam Hanuszkiewicz, realizacja tv Olga Lipińska, Elżbieta Klekow, scenografia Xymena i Ryszard Zaniewscy

filharmonii. W drugiej natomiast wersji - zrobiłam już tylko kalejdoskopowy montaż tych ścian. Uznałam, że skoro mamy być w biurze cudownych wynalazków i jednocześnie w miejscu fantastycznym, wymyślonym, to scenografia surrealistyczna, collage zdjęciowy będzie najlepszy. Przekonałam się także, że przestrzeń mogę stworzyć przy pomocy płaskiej dykty. Okazało się, że za plecami aktora można stworzyć przestrzeń posługując się iluzją fotografii. Moje doświadczenia wystawiennicze przyszyły mi tutaj z pomocą. Później zapraszałam do współpracy grafików, np. Daniela Mroza, i oni swoje rysunki powiększali fotograficznie. To, co dzisiaj robią komputery, my osiągalni stosując fotosy. I to był ten nasz własny, telewizyjny sposób budowania przestrzeni. Oczywiście, osiąga się to czasem także metodą filmową. Na przykład BBC buduje całe dekoracje filmowe albo kręci w autentycznych, wspaniałych wnętrzach (pamiętna *Elżbieta, królowa Anglii*, serial z Glendą Jackson). My natomiast próbowaliśmy robić to na swój sposób i to naprawdę była twórcza scenografia. Co ciekawe, wszyscy przyszyliśmy do telewizji z innych zawodów (Adam z teatru, ale miał prawdziwego nosa do formy, także telewizyjnej).

Która z prac tego heroicznego okresu telewizji ceni sobie Pani szczególnie?

Mam wielki sentyment do *Dziewcząt z Nowolipek* wg Gojawicyńskiej. W tej scenografii udało mi się jeszcze dalej pociągnąć pewne rozwiązania, które dawały fenomenalne możliwości. U Gojawicyńskiej mamy Warszawę schyłku XIX i początku XX wieku, a jednocześnie zdezerzenie dwóch światów - lumpenproletariatu i profesorostwa, oficyny i salonu (w sumie naliczyłam 60 miejsc akcji, cały film!). Posłałam wtedy do Archiwum Dokumentacji Mechanicznej na Świętojerską i powybiebrałam rozmaite zdjęcia, także amatorskie. Na przykład - z policyjnych kronik wyjęłam zdjęcie meliny, trzeba było policjanta "wyskrobać", zakleić i pozostawiła cała reszta, dla mnie bardzo interesująca; podwórze, trzepak, brama, ulica itd. Znalazłam też ogromną ilość zdjęć wewnątrz mieszczańskich. Chętnie je wówczas zdejmowano na okoliczność rozmaitych konkursów i wystaw, np. robótek, organizowanych przez koła gospodyń. No i miałam puste wnętrza z szeroko pokazanymi eksponatami - wspaniały materiał. W wielkim studiu w Warszawie wybudowałam ścianę na 3 metry wysoką, która biegła zakolami, jak fala. Pomalowałam ją na czarno, na tym tle przyklejałam fotosy, na krawędziach oprószone na czarno. Kiedy z kolei na tym tle stawała aktorka, to wyglądała jak dziewczyna ze starej fotografii, miękko

wychodziły za nią Nowolipki (niewidoczne zarazem były krawędzie zdjęcia). I w ten sposób widz przenosił się w inną rzeczywistość - jak na owe czasy była to naprawdę dobra robota, nikt tak tego nie robił. To był także ważny etap dla mnie samej. Uświadomił mi, czym jest telewizja w sensie formy. A scenografia w tym czasie to były ruchome, graficzne plakaty, bardzo skróto. Ruch kamery w ramach tych graficznych kompozycji także wykorzystywano jako specjalną wartość obrazu.

Andrzej Stopka powiedział kiedyś, że scenografia "obsługuje cudzą wyobraźnię". Jaki jest, Pani zdaniem, status scenografa w telewizji? Jest usługowcem, zdany na licznych pośredników, czy też autonomicznym twórcą?

Dzisiaj widzę, że miałam więcej szczęścia niż rozumu, kiedy zaczęłam pracę w telewizji z Adamem Hanuszkiewiczem. Gdy zobaczył, co mu proponuję, to nie tylko to wykorzystał, ale pracował celowo, tzn. z pełną świadomością owej formy zaproponowanej przeze mnie. Tak że ja nie czułam się zagrożona przez reżysera czy wręcz ubezwłasnowolniona. Zarówno Hanuszkiewicz jak zespół ludzi, z którymi pracowałam - kamerzyści, realizator, wówczas często Ania Minkiewicz - pokazywali mi, co można jeszcze z moim pomysłem zrobić. Więcej - bo "wymuszali" na mnie jakby dalsze propozycje. Kiedy więc w późniejszych latach pracowałam z innymi reżyserami i zespołami, dobrze wiedziałam, jak wygląda pewien ideał współpracy. Miałam już jakąś pozycję i walczyłam, nie dawałam sobie spaskudzić roboty. Oczywiście, że w pracy scenografa telewizyjnego bardzo dużo zależy od tego, co partner, także realizator, potrafi zaproponować. Bywa i tak, że spotyka się kogoś, kto ma prawdziwy talent telewizyjny, ale to nie zdarza się często. Scenograf w telewizji to jest ciężki fach, wymagający pewnego rodzaju temperamentu. Nie można być nerwowym, ani też niezdecydowanym, trzeba mieć temperament stewardesy, talent Michała Anioła i zdrowie buhaja - wtedy to jakoś idzie, ten zawód.

Jednak zdarzało się Pani spotykać takich idealnych partnerów, którzy "pociągali dalej" zaproponowane przez Panią rozwiązania?

Na pewno było tak we wszystkich inscenizacjach z Adamem Hanuszkiewiczem. Z Andrzejem Szafiańskim, nieodżałowanym, również. Zaprosił mnie do współpracy, bo uważał, że jako główny scenograf wszystko mu zrealizuję i nie będzie miał żadnych kłopotów. A później

zaczęło nam się wspaniale razem pracować. Szafiański był reżyserem *Lubow Jarowaji Treniewa*, *Ostrego dyżuru* Lutowskiego, *Urzędu* Brezy, te jego spektakle najlepiej wspominam. Oczywiście, pewnie krzywdzę teraz wszystkich innych, z którymi pracowałam, bo zrobiłam w sumie paręset scenografii w Teatrze TV. Spotkałam wielu ciekawych ludzi, ale tych dwóch wspominam najserdeczniej. Zabawne, bo po wszystkich latach spędzonych w TV - teraz spotykam reżysera TV, z którym robiłam programy o modzie - zupełnie znakomitego - nazywa się Waldemar Stroński.

Czy pracowała Pani również z Jerzym Antczakiem?

Nie. On miał inny temperament artystyczny, stał mocno na gruncie realizmu, nawet naturalizmu filmowego. Miał też swojego ukochanego scenografa, Jerzego Masłowskiego, zresztą fachowca filmowego. Był to czas filmowej dekoracji w telewizji, eksponującej prawdziwy detal, opisowość, nawet epickość obrazu. Ale Masłowski był wielkim talentem, jeśli idzie o budowanie przestrzeni. Studio na placu Powstańców znałam na pamięć, centymetr po centymetrze, a nie mogłam się połapać, gdzie co stoi, kiedy robił to właśnie on.

Czym była i jest nadal dla Pani praca w teatrze dramatycznym? Debiutowała Pani w 1961 roku scenografią do "Śmierci Tarekina" w reżyserii samego Bohdana Korzeniewskiego, a za kilka dni odbędzie się premiera "Gombrowicza" w Pani scenografii...

Scenografię do *Gombrowicza* robi Marian Chwędzuc - mój mąż, od lat pracujemy razem, ja w tej sztuce robię kostiumy. Jeśli jednak idzie o to, czym dla mnie jest teatr - zawsze praca w teatrze dramatycznym to był oddech i luksus szalony. Nareszcie nikt nie biegł za mną pokazując jakieś dziury i szpary - wszystko stało na scenie razem, piękne i kolorowe. Co prawda, ja się w tej telewizyjnej "masówce" dobrze czułam. Musiała mieć kształt nie gorszy niż wielkie realizacje teatralne, tylko że liczba była ogromna, około 1000 realizacji rocznie! Kiedy więc trafiałam do teatru dramatycznego, czułam niesłychany komfort, bo cały zespół pracował dla tej jednej rzeczy. No i ta przestrzeń spokojna, nic nie lata przed oczami!

Przypomnę jednak, że pozostała Pani przede wszystkim scenografką Adama Hanuszkiewicza: w T. Powszechnym ("Damy i huzary" Fredry, 1968), Narodowym ("Kordian" Słowackiego z Nardellim, 1970), Małym (słynny "Miesiąc na wsi" Turgieniewa, 1974) i teraz w T. Nowym. W Pani wielu pracach, także telewizyjnych, zwracał uwagę kostium, pieczołowicie traktowany, dostosowany do osobowości aktora.

Aktor musi być najważniejszy, o co w telewizji jest trudniej niż gdziekolwiek.



Pan Tadeusz Mickiewicza w T. Telewizji (1972). Krzysztof Chamiec (Robak), Lech Ordon (Bartek), Mariusz Dmochowski (Rykowski). Reżyseria Adam Hanuszkiewicz, realizacja tv Bogdan Augustyniak, scenografia Xymena Zaniewska

wiek indziej. Potrzebna jest tutaj pewna dyskrekcja tła. Albo inne jeszcze założenie - żeby tło było na drugim planie i wtedy już nie dyskretne, burzliwe nawet, jednak zawsze tak zestawione w skali formy czy użycia elementów bądź koloru, żeby aktor był ważniejszy. Natomiast kostium w telewizji jest rzeczą wspaniałą. W ogóle uważam, że ludzie teatru nauczyli się robić porządnie kostiumy właśnie od telewizji. Dawniej można było jeszcze uszyć z worka delię, pomalować i jakoś uszto. A przecież, proszę zobaczyć, co w telewizji może światło, jaki daje okrutny portret np. twarzy ludzkiej. Oczywiście, można z tego zrobić zaletę.

To było w początkach telewizji, zrobiłam pierwszą z wystaw poświęconych scenografii. Wychodziłam z piwnic Filharmonii, w których się mieściła, i natknęłam się na grupę niewidomych dzieci z nauczycielką. Ścisnęło mnie w gardle - dlaczego one przyszły na wystawę obrazu? Ale wróciłam z nimi na salę. Były tam fotografie, jak w studiu, bo zrobiłam iluzję studia. Stały też manekiny w kostiumach. Zaczęłam dzieciom opowiadać, na czym polega moja praca. "To jest taki obraz - tłumaczyłam zasadę telewizji - płaska forma, na której pokazuje się człowiek na tle czegoś. Ponieważ to jest bardzo skomplikowane, to ja staram się, żeby pokazywał się na tle czegoś, co jest drobne". Tak tłumaczyłam fakturę. "Wy wiecie lepiej ode mnie, co to znaczy różne, szorstkie." Bo takiego np. *Makbeta* zrobiłam na fotografiach z kamienia, te zamki dla mnie to było dziesięć różnych gatunków kamienia. I one miały z tyłu zdjęcia tych kamiennych struktur, które były zamkami. Zaczęłam też tym dzieciom tłumaczyć, że telewizja bardzo dobrze pokazuje, czy coś jest gładkie, czy błyszczące, czy matowe, czy śliskie, czy szorstkie. A dzieci, tymi łapeczkami swoimi zwięzdały moje kostiumy z góry na dół. Zafascynowała mnie wówczas ich wielka wrażliwość i umiejętność odczytania formy na swój sposób. I to właśnie jest moje opowiadanie o kostiumie w telewizji. Bo jego cechy strukturalne są tak podkreślone, że tym się mówi. Wszystko rozgrywa się w materiale. Prawdę powiedziawszy, w telewizji więcej można z kostiumem zrobić niż w teatrze. Być może poza tym w pracy nad kostiumami czuję się najlepiej - jak Pani wie, od lat pracuję z Marianem i w tej współpracy zajmuję się w większej mierze kostiumami.

Jak Pani ocenia wpływ techniki videoclipów na estetykę telewizji, od tego przecież nie uciekniemy?

A po co uciekać? Nowe środki wyrazu, nowe możliwości nie zawsze się podobają, ale przecież często uświadamiają nam, że świat formy może być zadziwiający. Kiedy tą nowoczesną techniką posługuje się ktoś hietuzinkowy, to efekty bywają takie same, nieraz odbywamy podróże w nie istniejącym świecie, zupełnie wspaniałym (jeden z ostatnich klipów Freddy'ego Mercury wprowił mnie w zachwyty). Oczywiście, większość tej masowej produkcji musi być przeciętna, to jest normalna proporcja.

Kiedyś przecież wprowadzenie koloru do telewizji było również przełomowym momentem. Dał nowe możliwości, ale np. straszną rzeczą okazał się blue-box, była to przysłowiowa brzytwa w rękach małpy. Ale, wie Pani, te stare kamery, duże i nieporęczne, dawały ogromne możliwości, zbliżone do profesjonalnych aparatów fotograficznych (miękki kolor, bogactwo światła). Natomiast używane obecnie, te najnowszej generacji, małe kamery zautomatyzowane - robią zdjęcia jak amatorskie aparaty fotograficzne, ostry kolor, kontrast ostry. Są więc znaczne ograniczenia. Te kamery są technicznie lepsze i, paradoksalnie, efekt artystyczny dają gorszy. Ale przecież znów jakaś nowa strona telewizji się pokazała! I trzeba z tego korzystać.

Może warto na koniec powiedzieć, że pracując przez tyle lat w zawodzie scenografa jednocześnie uczyła Pani innych - w warszawskiej PWST wykładała Pani po śmierci Andrzeja Pronaszkę, w telewizji promowała Pani młodych, zdolnych. Popularyzowała Pani również osiągnięcia polskiej szkoły telewizyjnej scenografii.

Zrobiłam kilka wystaw scenograficznych, wydałam albumy, starałam się to dokumentować i wydzierać pieniądze, skąd się dało, na wszystkie te przedsięwzięcia. (Powstało też archiwum Teatru Telewizji, fotograficzne.) Miałam poczucie, że w telewizji wszystko przelatuje huraganem i mija, a przecież robiłymi mnóstwo scenografii i należało je utrwalić. Profesor Zbigniew Raszewski, którego uwielbiałam, wielokrotnie mi o tym mówił i starałam się gromadzić, zapisywać osiągnięcia polskiej szkoły scenografii w telewizji. To tyle.

FOT. NAPOLEON CZERWIŃSKI