

Aleksandra Semenowicz

Ur. 2 XII 1941 w Clermont-Ferrand we Francji. Absolwentka Wydziału Malarstwa i Grafiki warszawskiej ASP (1966), uczennica Jana Cybisa. Do roku 1979 brata udział w zbiorowych wystawach malarstwa, m.in. *Artyści Warszawy* (Zachęta 1979). W roku 1980 miała wystawę indywidualną w Domu Artysty Plastyka w Warszawie. „Malarstwo jej – pisała Bożena Kowalska – z twórczością Cybisa ma tyle tylko wspólnego, że dzieje się w dwóch wymiarach i kolor pozostaje w nim sprawą wielkiej wagi. [...] Jako główny problem tych subtelnie kolorystycznie rozegranych płócien odczytuje się zagadnienie rytmu”. W latach 1978–79 studiowała scenografię pod kierunkiem Józefa Szajny. W latach 1979–81 pracowała w Teatrze Wielkim w Warszawie jako asystentka scenografa, Andrzeja Majewskiego. Debiutowała już samodzielnie scenografią do *Noclegu w Apeninach* Fredry (PWST Warszawa 1980, reż. Ryszard Peryt) i do *Wenecjanki* Beolco w T. Lubuskim w Zielonej Górze

KRYSTYNA MEISSNER

Co myślę o Oli?

Jest jednym z najbardziej kapryśnych i utalentowanych scenografów w Polsce, trudnym we współpracy, ponieważ jednocześnie jak gdyby lekceważy pracę w teatrze i jest chorobliwie uczulona na jakość tego, co robi i w czym uczestniczy. Trudno przełamać jej pozorne lenistwo, którym się broni przed zaangażowaniem, trudno ją namówić do współpracy. Jednocześnie, kiedy już pracuje, staje się perfekcjonistką, nie uznaje żadnych kompromisów, nie liczy się ani czas, ani wysiłek. Nie umie pracować bez zaangażowania emocjonalnego. Musi ją coś zaintrygować...

Ma niezwykłą wyobraźnię i zabawny stosunek do swoich pomysłów. Wyobraźnię niebanalną, ale anarchiczną. Każdy pomysł wywołuje natychmiast antypomysł, ten z kolei znów sobie przeciwny i tak tworzy się coś, co ona sama żartobliwie nazywa „biegunką wyobraźni”. Czasami, przez moment, przywiązuje się do któregoś wariantu, by za chwilę w niego zwątpić lub go wykpić. „Migotliwość” wyobraźni na pewno nie ułatwia jej pracy i przedłuża moment podjęcia decyzji. Ten okres jest u Oli najtrudniejszy i najciekawszy.

Czasami swoje wątpliwości rozstrzyga na papierze. Zarysowuje góry kartek, szkicuje rozmaite możliwości postaci czy scenografii. Odbywa się to zwykle nieobowiązująco, na pół żartobliwie, zawsze z zabawnym komentarzem. Powstają, widziane w bardzo osobisty sposób, fragmenty przedstawienia, czasami sceny, czasami jeden moment akcji. Z białej kartki wynurzają się, niecierpliwą kreską wywoływane, pierwsze zarysy postaci. Często intuicyjnie znajduje to, czego aktor szuka dopiero w czasie pierwszego czytania sztuki. Jej kostiumy powstają dopiero po obejrzeniu kilku pierwszych prób, są wynikiem skrzyżowania nie całkiem świadomej jeszcze intencji aktora z zamiarem reżysera. Powiada przeczcucia, podpowiada rozwiązania.

Cenię u Oli nie tylko jej talent, smak i wymagania, jakie za każdym razem sobie stawia, ale także pokorę połączoną z wielką, wbrew pozorom, współodpowiedzialnością w tworzeniu spektaklu. Jej scenografia ma swoją wewnętrzną dramaturgię, ważny jest każdy szczegół, rytm zmian, kontrasty przestrzenne, ale wszystko służy całości, współbrzmi z akcją, współtworzy spektakl. Jest bardzo wrażliwym i czujnym widzom dobrego teatru, okrutnym prześmiewcą złego, nawet jeśli ten zły jest jej własnym tworem. Potrafi w ostatnim momencie wszystko zmienić, jeśli wyczuje fałsz, dysonans lub niezamierzoną pretensjonalność. Ma też nieomyślne ucho na pracę aktora, reżysera. Jej uwagi są zaskakująco trafne.

Zabawne, że nigdy nie zauważyłam u niej najmniejszej chęci popisu czy pokusy zwrócenia na siebie uwagi. Jest na to zbyt uczciwa i lojalna. Rzadkie to cechy w teatrze. Po każdej premierze Ola mi zapowiada, że to już będzie, tym razem, ostatnia, że to ją zbyt męczy, że ma dość teatru, bo w końcu, czy to jest poważne zajęcie...

Cieszę się, że jest niestowna.

za dyrekcji Krystyny Meissner (1981). Z tym właśnie reżyserem, w T. im. Horzycy w Toruniu, zrealizowała później m.in. *Balladynę* Stowackiego (1985, nagroda na XXVII FTTP), *Zmierzch* Babla (1987, nagroda na XXIX FTTP), *Pchłę* Zamiatina (1989) i *Wieczór polski* wg Krasieńskiego i Konwickiego (1990). Pracowała też z Antonim Liberą (*Nie ja, Kroki i Kolysanka* Becketta, T. Studio w Warszawie 1985), Tadeuszem Lomnickim (*Ja, Feuerbach* Dorsta, T. Dramatyczny Warszawa 1988) i Januszem Nyczakiem (*Damy i huzary* Fredry, T. Nowy Poznań, 1990, nagroda na XVI OKT). Jest też autorką dekoracji do *Nie-Boskiej* Krasieńskiego w reż. Macieja Prusa w warszawskim T. Dramatycznym (1991). Najchętniej – jak sama mówi – pracuje nad sztukami Becketta, Różewicza, Fredry i Szekspira.

B.O.

KAZIMIERA NOGAJÓWNA

Przyszła przed próbą do garderoby – drobna osoba w spodniach – z projektami kostiumów do *Dam i huzarów*. Czy mi się podobają, czy dobrze się będę czuła, czy chcę coś zmienić... Mój Boże, jeszcze nie pora umierać...

Suknię były trzy, stylowe, wysmakowane w kolorach, piękne! Próby trwały, minął czas jakiś, okazało się, że pomysł przebiegania się do każdego aktu nie wytrzymał próby czasu i czasów, które właśnie nadeszły. Drobna osoba w spodniach co rusz pojawia się na widowni wprawiając aktorów w zadziwienie. Przyjezdni scenografowie na ogół nie rozpieszczali nas swoją obecnością na próbach.

Zaczęły się przymiarki. Pierwsza jakby normalna: materiały powyciągane z zakamarków magazynu, stare kostiumy do przerobienia. Dekolt większy, mniejszy, talia trochę niżej, spódnica trochę krótsza. Reszta już nienormalna. Oleńka nie tylko przymierzała i przypinała, ale jeszcze otaaczała nas uwagą, aprobatą – no, po prostu, czułością.

Ostatnia przymiarka przeszła wszelkie oczekiwania – w powietrzu fruwały kawałki starych koronek, lamówki, wstążki, sztuczne kwiaty. Wracając do przytomności zobaczyłam na lustrze Anielę. Właśnie taką! Kostium potwierdzał wszystko, co o niej myślałam. Ujawniał jej kompleksy i oczekiwania, był mi pomocny i bardzo zabawny; nie śmieszny, właśnie zabawny.

A potem już była premiera i bankiet. Drobna osoba w spodniach okazała się uroczą kobietą w spódnicy. I dopiero wtedy zobaczyłam, że Ola ma nogi: wspaniałe!

Damy i huzary Fredry w T. Nowym w Poznaniu (1990). Kazimiera Nogajówna (Aniela), *Stawa Kwaśniewska* (Orgonowa), *Daniela Poptawska* (Dyndalska). Reż. Janusz Nyczak, scen. Aleksandra Semenowicz



Rozważania chirurga o nożyczkach zaszytych w osobie bliskiej

JERZY STAJUDA

Wyjawszy trzy pierwsze, debiutanckie, znam z autopsji wszystkie przedstawienia O. Podobno obliguje mnie to do dzisiejszej wypowiedzi, która, z powodów zasadniczych, będzie miała wartość opinii szewca o kapeluszach.

O. jest uczennicą Cybisa (z ostatniego rocznika). C. bardzo na nią liczył. Dla O. to nadal ktoś ważny: prawdziwy Pan w prawdziwej skali. Lekcję ogólną zachowała, szczegółową – odrzuciła. Dopiero po dyplomie odkryła, co przed nią zakrywano, i oczywiście zakochała się w Duchampie. Potem spadała niżej, – do Beuysa i galerii Repassage. To były czasy dominacji konceptualizmu, minimalizmu, działań parateatralnych. Ma na sumieniu akcje, obiekty, występkę. Również wiersze. W 1978 wystawiła abstrakcyjne portrety, bardzo chwalone przez Stażewskiego. Następną wystawą odbyła się już w drugim obiegu. Wielkie płótno O., rudymentarnie figuratywne, dobrze się czuły w kontekście Nowej Ekspresji. Niestety, teatr zaczął ją właśnie zjadać.

Zrobiła tymczasem drugie studia, u Szajny. Jest osobistym sukcesem O., że wyłowiała z doktryny tej szkoły racjonalne jądro, to znaczy

zachętę do rozwiązań niemożliwych i niedorzecznych, a odrzuciła tezę o wyższości tabakiery nad nosem. Jak to pogodzić? Dialektycznie.

Gdy ją poznałem, pracowała w Operze. W Operze można się nauczyć, że dobra scenografia to droga scenografia. W przyszłości O. miała się okazać jednym z najtańszych scenografów w kraju. Nie wszystkim zależy na takich scenografach. Nadal bardzo są wzięci specjaliści od meksykańskiego złota, sześćdziesięciotonowych żelaznych kuczek i pociętych kostiumów. Ale skończy się ich czas. W Operze O. urywała się z pracowni na dół, do amfiteatru. Dość dobrze zna się teraz na głosach. Podstawową kategorią Cybisa był smak. Kto to ma od urodzenia, może ulepszyć albo popsuć. Kto się z tym nie urodził, nigdy się nie dowie, co to jest.

Wzorzec personalny O.: Zofia Wierchowicz. Podstuchano, jak pewien stary pracownik techniczny zwierzał się, że znajduje między nimi pokrewieństwo. Nie wiem, czy wypił, przekazuje z dobrodziejstwem inwentarza.

Zaliczmy O. dwadzieścia kilka realizacyj. Mało czy dużo? Samodzielnie pracuje niecałe dziewięć lat. Lubi się zabawić, nie ma asystentów i do dziś nie odróżnia banknotu tysięcznego od stutysięcznego (jest wzrokowcem). Natomiast (co można odczytać z gołego indeksu jej prac) postępuje się kluczem w wyborze tekstów, miejsc i ludzi, nie bierze wszystkiego, co jej proponują. Wybredna, najwięcej i najlepiej zrobiła u reżyserów wybrednych.

Główne wykształcenie zdobyła u Krystyny Meissner. Ta wspaniała artystka z czołówki jest, zdaje się, pomijana. Czym zawiniła? Czyżby swym bezbłędnym poczuciem wartości sztuki, mówiąc staroświecko – idealizmem? Chłopów razi jej intelekt, za duży u kobiety. Wszystkich – jej podwyższona temperatura. O. pracuje z nią od początku. Czyba rekord? W dyskusji postępują się nożami – i jakoś nie mogą się rozstać.

Drugie wielkie doświadczenie: współpraca z Tadeuszem Łomnickim. Wyjaśnienia zbędne, rzecz jest oczywista. O. przesadnie zapomina, że była na stażu u Brooka. Szkołą u Ł. pyszni się (nieprzesadnie).

Nie byłoby O. takiej, jaką znamy, gdyby nie Antoni Libera. Robiła z nim bodaj dwanaście sztuk Becketta (w tym corpus telewizyjny i perfekcyjną *Końcówkę*). Od Ł. dowiedziała się, że Beckettą trzeba interpretować po bożemu, nie inaczej niż Chopina czy Weberna. Myślę, że ludzi teatru można podzielić wedle ich stosunku do interpretacji Becketta. Interesujące, że współpracownicy wytrzymują z nią. O. wypuszcza kolorowe, trzepoczące ptaszki, które rozprzają się w powietrzu. To migotanie pomysłów i idei może zachwycać, może frustrować. O. działa jak na rauschu, straszliwie przyspieszona, niekoniecznie skoordynowana. Skądinąd rzeczywiście sposobem na wynalazki (i miarą inteligencji) jest zdolność łączenia elementów nie łączonych potocznie. I zapewne duży rozrzut i szybkość operacji nie są bez znaczenia. Rozmawialiśmy o tym z Januszem Nyczakiem. To był temperament całkowicie odmienny. Nawiasem – jemu jednemu udało się skłonić O. do systematycznej pracy od podstaw. Przesiadawali całe tygodnie nic nie oglądając, prawie nie rysując. Jedli i analizowali filologicznie po sto razy te same detale tekstu. Zrobili cudownego Fredrę, mieli na warsztacie Gombrowicza i Czechowa. No i nie ma Januszka.

Zazwyczaj, jak byle kto, O. zaczyna robotę od oglądania albumów. Narzeka, przeciąga do ostatniej chwili. Nagle wyrzuca z głowy cały balast i w stanie redukcji totalnej wymyśla rzecz z niczego najprostszą, jak dziecko z klocków. Może to się zdarzyć w pociągu, w drodze na naradę techniczną. Rysunki robocze – w nocy

Pchła Zamiatana w T. im. Horzycy w Toruniu (1989). Scena zbiorowa. Reż. Krystyna Meissner, scen. Aleksandra Semenowicz



FOT. STANISŁAW WOJCIECH RESZKIEWICZ

w hotelu. Jeśli starczy czasu, zburzy i zacznie jeszcze raz. Dodam, że ma osobliwy obyczaj: kocha wymieniać w sklepach, bez racjonalnych powodów, towary, które kupiła.

Inna osobliwość. O. nie pojmuje celowości nazw własnych. Przykładowo: mówiąc o Berliozie może mieć na myśli Bouleza (szczęściem kontekst wskazuje, że ich nie myli, jej zakorzenienie w kulturze jest wystarczające, mniej więcej na miarę wykształconego Francuza). W teatrze może to być kłopotliwe. Myślmy – Zieliński, mówimy – Czerwiński. Będzie nie szczęście, ostrzegam, lepiej narysuj, niech wiedzą, o którego idzie. Otóż O., malarka form surowych i arbitralnych, ma rzadką zdolność, której w malarstwie spożytkować nie chciała, bądź nie umiała. Potrafi odwzorowywać fenomeny zarejestrowane w mgnienu oka i zapamiętane. Na przykład – umie czasem narysować portret osoby zobaczonej z taksówki. Pewność kreski ma prawie hockneyowską, lecz, niby sierotka, nieświadoma, że ma piękne oczy i coś jeszcze, zdaje się nie wiedzieć, że robi coś więcej niż utylitarne notatki.

Trochę rozumiem, że zaniedbała malarstwo. O-sobowość tak podzielona nie da się bez okaleczenia zintegrować w prostokącie płótna. Na scenie jest to organiczne: wielkie linie, wielki plan całości plus naturalny detal, bez którego w teatrze nie ma mięsa.

Szkicownicy O.: nie tylko jakość obserwacji, również nadzwyczaj szerokie jej pole. Tematy, które prawie każdy pomija, bo tak banalne, że aż niewidzialne, O. umie zobaczyć (czy, lepiej widzi) jak sensację. Chyba nagroda za pokorę? „Źródło jest jedno – obserwacja. Ten, kto posiada zmysł obserwacyjny, na ogół jest artystą o wiele bardziej przekonującym.” Wyjmuję te zdania z rozważań Tadeusza Konwickiego o reżyserii (w książce *Pół wieku czystość*).

Kim właściwie jest O.? Odwiedzałem ją w Nanterre, w teatrze Patricka Chereau (była na stażu, pomagała w kostiumach siostrze, artystce francuskiej). Dobrze wiem, bo przy tym byłem, kto wymyślił trick reżyserii bezcenny dla śpięcia ostatniej sceny. Nie Anglade.

Według mnie O., której Krystyna M. zarzuca brak miłości do teatru, jest zwierzęciem teatralnym o specjalności nieokreślonej. Kai Johnson, ostatni jej reżyser, mówi, że powinna grać.

Nie umiem opisywać scenografii, nawet modląc się do św. Scenobiusza. Gdybym musiał, nie mógłbym pominąć następujących prawdziwości.

1. O. interesuje się przede wszystkim aktorem.
2. W związku z powyższym, najmocniejszą jej stroną jest kostium. Tylko jeden przykład: kostium Walczewskiego w trzeciej *Kartotece*. Dzieło miary najwyższej. Jeśli może, O. stosuje kostium współczesny. Nauczyła się myśleć całością, nic nie zgubiła ze swej umiejętności indywidualizowania postaci – i chęci zapewnienia im zwykłej wygody w ruchach.
3. Jak twierdzą złośliwi, z lenistwa, jak twierdzą sympatycy, z powodów światopoglądowo-artystycznych, dąży do ideału minimalnej interwencji. Do *Lulu* (w Toruniu, z Kwiecińskim, szkoda, że akurat to, najlepiej o nim świadcząca, przedstawienie, miało pecha) zbudowała blaszany gmach z ruchomą windą i innymi atrakcjami przestrzennymi. Więc umie i takie rzeczy robić (tanio!). Najbliższe jednak jest jej to, w czym była ostatnio: teatralnie dziewicza, stara hala fabryczna. Widzowie sądzą, że wprowadzone przez O. elementy scenografii należały do wyposażenia.
4. Ma świadomość gry pustymi wolumenami. Co najlepiej widać w *Ja, Feuerbach*. Dyspozy-



Sluga dwóch panów Goldoniego w T. im. Horzycy w Toruniu (1986). Na pierwszym planie: Andrzej Gałta (Truffaldino), Grażyna Sulikowska i Jolanta Grudzień (Stużący). Reż. Krystyna Meissner, scen. Aleksandra Semenowicz

cję narzucił tekst, interwencja ograniczyła się do podziału ogromnej, naturalistycznej w swej pierwotnej ekspresji przestrzeni za pomocą elementów, z których najważniejszy, szklana kula, ma niespełna trzydzieści centymetrów. Oczywiście pamiętam, że na scenie jest Tadeusz Łomnicki... otóż właśnie! W tym rzecz! 5. Przyjmując podział na artystów zajmujących się Pigutą – i Przestrznią (jeśli kto woli – Pustką), uplasujemy O. w tej drugiej grupie. Niby nic osobliwego, skoro jest porządnie uformowana plastycznie. Ale w teatrze wszystko d z i e j e się w ruchu realnym, w ruchu pozor-

nym. O. ma znaczną i coraz lepszą świadomość systemu relacji między wszystkimi parametrami. Są to sprawy subtelne. Analiza? Intuicja? Cokolwiek przeważa, właściwą ramą, odniesieniem, może być studium muzyki – bądź studium Becketta, jeśli zgodzimy się, że podaje on pierwszą zasadę wszystkich sztuk.

6. Ostatecznie chodzi w teatrze o Transfigurację Materii. Scenograf niewiele może, rytuały są ograne. Zobaczyłem w Łodzi, w ubogim Teatrze 77 (*Sybilla* wg Lagerquista) promień laserowy wielkiej piękności. O. wyczarowała go z piasku.

„*Sybilla*” Lagerquista T. 77 w Łodzi (1991). Reż Kai Johnson, Scen. Aleksandra Semenowicz

