

Czarodziejka przedmiotów

Z Albiną Barańską rozmawia Łukasz Maciejewski

Dekorator wnętrz, scenograf, kostiumograf – to profesje, w których przedmiot, rekwizyt, ma podstawowe znaczenie. Oglądając Pani prace, mam zawsze wrażenie, że wszystko pasuje do siebie idealnie.

Żeby pięknie zestawiać barwy i desenie, a z pojedynczych, rozproszonych przedmiotów komponować intrygujące zestawy, potrzebna jest intuicja. Nie zastanawiam się godzinami nad wystrojem konkretnych filmowych wnętrz. Wiem, jak powinny wyglądać. To się czuje.

– Kiedy zaczynała Pani pracę w polskim kinie, nie było uczelni artystycznych przygotowujących do profesji dekoratora filmowego.

– Byłam dzieckiem dramatycznie doświadczonym przez drugą wojnę światową. Im dłużej żyję, tym częściej wydaje mi się, że moja wrażliwość pochodzi właśnie z czasów wojny. Wrodzony optymizm, apetyt na życie to kontra wobec pesymizmu tamtych lat.

– Jako dziecko została Pani wraz z rodzicami wywieziona z rosyjskiego Tagan-rogu do obozu pracy w Berlinie.

– Wszystko zostało mi w głowie. Krzyk, płacz, desperackie próby prowadzenia w miarę normalnej egzystencji w nieludzkich warunkach. Pamiętam straszliwe bombardowania. Ludzie ginęli jak muchy. Wydawało się, że to koniec świata. A ja bardzo chciałam żyć.

– W kinie wprowadza Pani życie do martwych przestrzeni.

– Trafnie pan to ujął. Jako dekorator nie lubię gotowych obiektów. Właściciele z reguły nie pozwalają na daleko idące ingerencje. Dlatego wolę tworzyć dekoracje samodzielnie, tworzyć wszystko od nowa. Wchodzę do pustych przestrzeni, które wypełniają się obrazami, sofami, taboretami, dywanami. Ożywają.

– Jako dziewczynka była pani utalentowana plastycznie?

– Dużo rysowałam, grałam na skrzypcach. Miałam dobry słuch. Tatuś któregoś dnia powiedział mi: „Albinoczka, kiedy będę umierał, zagrasz mi pięknie na skrzypcach”. Natychmiast zniechędziłam instrument. Dziecko nie rozumie subtelności. Wydawało mi się, że skrzypce zabierają mi tatusia. Podczas jednego z bombardowań nasz barak przestał istnieć, a wraz z nim moje skrzypce. Bardzo się wtedy ucieszyłam.

– W jakich okolicznościach znalazła się Pani w środowisku filmowym?

– Skończyłam liceum plastyczne w Łodzi. Najpierw pracowałam w fabryce dywanów, a następnie w Szkole Filmowej; pisałam czołówki filmowe, pomagałam robić scenografie szkolnych etiid. Szybko połączyłam filmowego bakcyła.

– *Kto był Pani pierwszym nauczycielem zawodu?*

– Marek Iwaszkiewicz – doświadczony scenograf i dekorator wnętrz. W Łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych zaczął pracować zaraz po wojnie. Iwaszkiewicz pierwszy dostrzegł we mnie potencjał. Często mnie chwalił. Do jednego z filmów przywiozłam zasłony, które były celowo przybrudzone na kolor ciemnoróżowy. Ktoś z ekipy zaczął dowcipkować: „To nowych kotar nie było w sklepie?” Iwaszkiewicz zreplikował: „Uspokój się, Alina wie, co robi, ona ma gust”.

Od Marka Iwaszkiewicza nauczyłam się wielu rzeczy. Powtarzał mi: „Nigdy nie martw się, że coś jest podniszczone albo zmatowiało. To oznacza, że przedmiot był używany, miał właściciela”. Zapamiętałam tę lekcję. Od tamtej pory dbam o to, by „ożywiać” wnętrza. Kiedy w filmie, ni stąd, ni zowąd, pojawia się marynarka zarzucona na krzesło, pozornie niewiele to znaczy, ale staje się sygnałem, że ktoś w tym domu mieszka naprawdę, a przestrzeń filmowa nie jest gabinetem figur woskowych.

– *W „Horrorze w wesołych bagniskach” (1995) Andrzeja Barańskiego czy w „Chopinie. Pragnieniu miłości” (2002) Jerzego Antczaka moją uwagę zwracały cyzelatorsko skomponowane przez Panią przedmioty.*

– W *Pragnieniu miłości* najdłużej szukałam kubka, z którego filmowy Chopin – Piotr Adamczyk, pił czekoladę. Musiał wyglądać dokładnie tak, jak sobie wymarzyłam. Drobiazgi są ważne, definiują wiarygodność projektu filmowego. W pracy taktycznie unikam rzeczy nowych albo nieoryginalnych. Oglądając polskie filmy, czasami mam wrażenie permanentnego *déjà vu*. Wystarczy pojechać do pierwszego lepszego magazynu meblowego i wypełnić kilka ciężarówek wielkogabarytowymi akcesoriami. Ale w ten sposób kino upodabnia się do telenoweli. Mnie to nie interesuje.

– *Przedmiot jest aktorem?*

– Rekwizyt powinien mieć duszę, czasami opowiada własną historię...

– *Pani jest autorką scenariusza tej „opowieści równoległej”?*

– Przeżywam każdy film, nad którym pracuję. Nie mogę spać, cały czas myślę, co można by ulepszyć, dopracować. Janek Frycz, grający malarza Jeremiego w *Dwóch księżycach* (1993) Andrzeja Barańskiego, po obejrzeniu pracowni, którą dla niego przygotowałam, nie mógł się nadziwić, że udało mi się znaleźć takie niezwykle wnętrza. „Wszystko się zgadza, jakby wczoraj ktoś tutaj malował” – mówił. A przecież kilka dni wcześniej było tam zupełnie pusto. Znalazłam ponury stryszek i „wyczarowałam” wspaniałą pracownię malarską.

– *Dekorator wnętrz jest czarodziejem?*

– Kino jest piękną iluzją. Jesteśmy czarodziejami przedmiotów: na usługach reżysera, scenariusza, aktorów, aury planu filmowego. Ale magia jest wspólna. Kino pozbawione dekoracji, scenografii czy kostiumów byłoby jedynie jałowym eksperymentem.

– *„Czarodziej przedmiotów” nie chciałby wysunąć się czasami na pierwszy plan?*

– Nie pamiętam ani jednego większego konfliktu z reżyserem, a przecież moja filmografia liczy ponad sto pozycji – to przede wszystkim fabuły, ale także seriale, teatry telewizyjnej, kreowane dokumenty. Zdaję sobie sprawę, że po nakręceniu zdjęć reżyser zostaje sam z godzinami nakręconego materiału. Prawie wszystko zależy od niego. Jest najważniejszym człowiekiem w ekipie. Dowódcą i kapitanem.

– *Pani filmowym debiutem był familijny film z 1960 roku – „Marysia i krasnoludki” w reżyserii Jerzego Szeskiego i Konrada Paradowskiego.*

– To była adaptacja dwóch wątków z bajki Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, będąca połączeniem filmu aktorskiego, przyrodniczego i lalkowego. Na plan pod Krakowem przyjechali studenci Wydziału Lalkarskiego PWST, wśród nich młodzianka Maja Komorowska. Wspaniały koncert *Sarabandy* autorstwa Grażyny Bacewicz specjalnie do tego filmu wykonała Wanda Wiłkomirska. Jedną z niewielu ról aktorskich zagrał Wojciech Siemion, który w przerwach między zdjęciami leżał na łące wśród kwiatów i na okrągło recytował wiersze Babla. Rolą Józika debiutował w kinie dziesięcioletni Jacek Bławut.

Współreżyser *Marysi...* Jerzy Szeski przede wszystkim był znakomitym scenografem, absolwentem ASP w Krakowie. Doskonale wiedział, jakiego efektu potrzebuje. Żądał jednak ode mnie rzeczy trudnych do spełnienia. Na przykład zażyczył sobie, żeby źródółko fotografowane z góry miało odcień ultramaryny. Biegałam tam i z powrotem z barwnikami. Całe ręce miałam fioletowe, długo nie mogłam się domyć, a ilekroć uruchamiano kamerę, błękitny kolor „odpływał” w siną dal... W końcu zrezygnowaliśmy z tego pomysłu.

– *Kilka miesięcy później znalazła się Pani na planie znakomitego nowelowego filmu Stanisława Różewicza – „Świadectwo urodzenia” (1961).*

– Stanisław Różewicz wyznał mi, że z całej filmografii najwyżej ceni właśnie ten film. Miał do *Świadectwa urodzenia* wielki sentyment. Pracowałam przede wszystkim nad trzecią nowelą filmu, zatytułowaną *Kropla krwi*. Jej bohaterką była ukrywająca się w sierocińcu dziewczynka żydowska, u której Niemcy, specjaliści od spraw rasowych, odkryli typowe cechy aryjskie.

Obawiałam się tego spotkania. Różewicz był wówczas świeżo po nakręceniu dwóch słynnych filmów – *Wolnego miasta* (1958) i *Miejsca na ziemi* (1959). Postanowiłam jednak, że się przełamie i zaproponuję coś od siebie. Żydowską dziewczynkę, którą grała delikatna Beatka Barszczewska, ubrałam w skromną sukieneczkę, ale przyozdobiłam ją białym kołnierzykiem. Trochę wystrzępiłam ten kołnierz, przybrudziłam koniuszki. Stanisław Różewicz był tym gestem zachwycony. Roztkliwił się wręcz. Powiedział, że małym zabiegiem opowiedziałam coś przejmującego o losie tego dziecka.

– *Zastanawiające, że z trzeciej historii „Świadectwa urodzenia” po latach pamiętam wielkie, smutne oczy dziewczynki i właśnie ten biały, postrzępiony kołnierzyk.*

– Często zapamiętujemy takie drobiazgi. Kiść dojrzałych wiśni na paterze, zegar z kukułką albo podprutą koronkę przyszytą do kołnierzyka niekochanego dziecka...

– *Brała Pani udział w realizacji najpopularniejszych (i najlepszych) polskich seriali. Po inteligentnym „Klubie profesora Tutki” (1966) w reżyserii Andrzeja Kondratiuka trafiła Pani na plan „Czterech pancernych i psa” (1966) w reżyserii Konrada Nałęckiego.*

– Ciekawe doświadczenie. Trzeba powiedzieć, że przy wszystkich wątpliwościach natury ideologicznej serial był naprawdę dobrze przygotowany, ale i tak ciągle zdarzały się nam zabawne przygody. Na przykład któregoś dnia mieliśmy nakręcić scenę w sadzie z kwitnącymi jabłoniąmi. Znalazłam odpowiedni sad, umówiłam się z gospodarzem, ale zdjęcia – jak to w Polsce – mocno się przeciągnęły i o kwiatach na jabłoni trzeba było zapomnieć. Prawom natury nie można przeszkodzić, wobec tego znalazłam inne rozwiązanie. Dzisiaj wykonanie imitacji kwiecista jabłoni nie byłoby żadnym problemem, ale w połowie lat 60. ubiegłego wieku było to marzenie z gatunku niewykonalnych. Wymyśliłam w końcu, że zamówię kwiatki u modystki, która rzeczywiście własnoręcznie wykonała kilka tysięcy sztuk maleńkich kwiateczków wzmocnionych krochmałem, które żołnierze przymocowywali pojedynczo do gałązek cienkimi drutami. Ogród znowu wyglądał bajkowo. Gospodarz sadu przybiegł do nas z rozdziawianą buzią. Myślał, że zwariował. Nie rozumiał, dlaczego jego jabłonie zakwitły ponownie.

Zdjęcia już miały się rozpocząć, kiedy na niebie pojawiła się wielka, czarna chmura. Deszcz był kwestią kilku minut. No to koniec – pomyślałam. Przecież krochmal natychmiast rozmoknie, a ze ślicznych kwiateczków zrobią się obrzydliwe szmaty i cały wysiłek pójdzie na marne. Uciekłam do przyczepy, rozplakałam się. Po jakimś kwadransie przybiegły do mnie dziewczyny z rekwizytorni. „Alina, chodź, wracaj” – usłyszałam. „Nigdzie nie idę, to zbyt bolesne”. Wtedy usłyszałam, że ulewa była rześista, ale chwilowa. I natychmiast wyszło piękne słońce. Krochmal nie tylko świetnie się trzyma, ale kwiatki wyglądają jeszcze piękniej. Jakby się rozwinęły – od wody, od słońca. Mieliśmy szczęście.

– *Jako dekorator wnętrz pracowała Pani później przy wielu serialach telewizyjnych, m.in. „Rodzinnie Polanieckich” (1978) Jana Rybkowskiego, „Lalce” (1977) Ryszarda Bera, „Karino” (1974) Jana Batorego, „Karierze Nikodema Dyzmy” (1980) Jana Rybkowskiego i Marka Nowickiego czy „Janosiku” (1974) Jerzego Passendorfera.*

– To zawsze były wielomiesięczne przygody – również w znaczeniu ludzkim, nie tylko zawodowym. Nie było hochsztaplerki ani przypadkowości. Ekipa była świetnie przygotowana. Być może dlatego tamte serie wciąż są powtarzane i pamiętane, a telenowele produkowane dzisiaj mają zdecydowanie krótki okres ważności.

O każdym z seriali, nad którymi pracowałam, mogłabym opowiadać panu osobno. Wszystkie zostawiły we mnie trwałe ślady. To pamięć konkretnych sytuacji, anegdot, ale także wspaniałych aktorskich twarzy. Na przykład cudownego Romana Wilhelmiego, któremu na planie *Nikodema Dyzmy* przynosiłam śmieszne poduszeczki...

– *Często dyskutuje pani z aktorami?*

– Bardzo to lubię. Zależy mi na tym, żeby czuli się dobrze we wnętrzach, które dla nich przygotowałam. Pracując nad serialem *Lalka*, zapytałam Bronisława Pawlika, grającego Ignacego Rzeckiego, w jakiej przestrzeni czułby się najlepiej. Po-

wiedział, że marzy o tym, by prywatne mieszkanie Rzeckiego, w którym pisze przejmujący *Pamiętnik starego subiekta*, było niemal puste – w przeciwieństwie do pysznego sklepu Wokulskiego. Proste łóżko, lampa, okno z widokiem na warszawską ulicę. „On był w końcu żołnierzem” – usłyszałam.

– *Aniela (Danuta Szaflarska), bohaterka filmu Doroty Kędzierszawskiej „Pora umierać” (2007), do którego przygotowywała Pani scenografię i dekorację wnętrz, nawet kiedy stoi, wydaje się w nieustannym ruchu: ciągle trzyma coś w dłoni, dotyka przedmiotów.*

– Aktor musi mieć oparcie w rekwizycie, który w każdej chwili może wziąć do dłoni. Jakiś czas przed rozpoczęciem zdjęć do *Dwóch księżyców* Andrzeja Barańskiego zakończyłam prace nad aranżacją szwalni krawieckiej, w której urzędowała panna Walentyna (Anna Polony). Wracając do hotelu, pod nogami zauważyłam piękny liść klonu. Wzięłam go do rąk. Chociaż byłam zmęczona, wróciłam do pracowni. Poczułam, że ten banalny listek może się jeszcze do czegoś przydać. Rzeczywiście, w filmie surowa panna Walentyna, rozpamiętująca ciągle dawną miłość, trafia na album starych fotografii, gdzie pomiędzy kolejnymi kartami odnajduje bliski jej sercu zasuszony liść klonu.

– *To przykład na to, że dekorator wnętrz może być twórczym partnerem reżysera. Czy nie ma Pani czasami wrażenia, że wasza praca nie jest należycie doceniana?*

– W żadnym wypadku. Znam swoje miejsce w szeregu. Praca dawała mi najwyższą satysfakcję. To mi w zupełności wystarczy. Kilka razy przydarzyły się też sytuacje szczególnie wzruszające. W 1990 r. przygotowywałam wnętrza do pięknego serialu *Marie Curie. Une femme honorable* w reżyserii Michela Boisronda, ze świetną kreacją Marie Christine Barrault. Byłam na dokumentacji w Paryżu, czytałam wspomnienia o Curie-Skłodowskiej. Wiedziałam, że chociaż zdjęcia będą realizowane niemal w stu procentach w Polsce, nie można robić żadnych duplikatów. Wszystkie meble sprowadziliśmy dwoma tirami z Francji, a filmowa Skłodowska spała na identycznym łóżku, co rzeczywista Maria Curie.

W jednej z monografii przeczytałam, że Skłodowskiej nie stać było na czysty torf, który był jej potrzebny do badań. Kupowała zatem tańszy torf w Niemczech, w którym znajdowało się igliwie. Taki przybrudzony torf znalazł się również w filmie.

Na początku zdjęć odwiedził nas konsultant z Instytutu Radowego w Paryżu. Chciał sprawdzić, czy wszystkie detale zostały przygotowane w zgodzie z faktami. To było bardzo stresujące doświadczenie. Denerwowałam się, że czegoś nie dopilnowałam. Tymczasem gość z Francji przechadzał się po kolejnych wnętrzach, zaglądał do filmowej pracowni Curie-Skłodowskiej i przez cały czas znacząco kiwał głową. W momencie kiedy zobaczył te igielki w workach z torfem, wpadł w zachwyt. Przybiegł do mnie i zaczął całować. „To niemożliwe, że pani o tym wszystkim pamiętała” – mówił.

– *Niemal sto pozycji w Pani filmografii robi duże wrażenie, ale przecież w ciągu zaledwie jednego 1974 r. potrafiła Pani przygotować zarówno wnętrza do serialu „Karino”, kostiumowej „Mazepy” w reżyserii Gustawa Holoubka, współczesnego,*

obyczajowego filmu „Linia” w reżyserii Kazimierza Kutza oraz do kultowego „Janosika” Passendorfera.

– Mam dobry kontakt z ludźmi. Jestem bezpośrednia i ekstrawertyczna, świetnie dogadywałam się nie tylko z handlarzami, ale także z muzealnikami czy właścicielami galerii. Zawsze lubiłam kupować przedmioty u autochtonów. Na przykład w wypadku „Janosika” nie było żadnych problemów z adaptacją wnętrza. U górali można było dostać wszystko. Sprzęty w „Janosiku” były z epoki, prawdziwe, żadnych imitacji.

– Ale przy innych tytułach, na przykład filmach kostiumowych, kłopot ze zgromadzeniem odpowiednich rekwizytów był przecież znacznie większy. Nie wszystko można kupić od ludzi...

– Filmowcy byli wtedy bardzo lubiani. Zdjęcia plenerowe stanowiły święto dla całej społeczności lokalnej. Każdy starał się pomóc. Od kustosa muzeum po panią z monopolowego. Poza tym szukało się rozwiązań alternatywnych. Kiedy ktoś ze znajomych wyjeżdżał za granicę, prosiliśmy go o kupienie bibelotu, książki albo materiału. Mam wrażenie, że dziwnym trafem im więcej było przeszkód, tym pracowało się łatwiej.

– Niedawno obejrzałem „Mazepę” w reżyserii Holoubka według dramatu Słowackiego. Film nie bardzo się udał. Broni się jednak jako oryginalna wizja plastyczna. Historia żony wojewody, w której kochał się król Jan Kazimierz oraz młody kozak z asysty króla – Mazepa, znalazła trafny ekwiwalent w postaci klaustrofobicznej przestrzeni scenicznej. Im bliżej tragicznego finału, tym urządzone przez Panią wnętrza stawały się posępniejsze, niekiedy wręcz demoniczne.

– To jednak przede wszystkim zasługa znakomitego operatora, Mieczysława Jahody, oraz scenografa, Jana Grandysa, z którym wcześniej pracowałam nad *Janosikiem*. Interującym pomysłem plastycznym było wykreowanie przestrzeni od początku do końca w hali zdjęciowej. Wybudowaliśmy tam nawet fontannę. Jako dekorator dbałam o to, żeby wszystkie sprzęty były jednolite, dopasowane. Któregoś dnia przyniosłam wyrafinowany, wystylizowany na biedermeier bukiet kwiatów. Gustaw Holoubek zakochał się w tej kompozycji. Zażyczył sobie, żeby identyczny bukiet był przygotowywany codziennie. A ponieważ były to delikatne kwiaty, które szybko więdły, wykupiłam całe kwietne pasmo w szklarni, a autorka pierwszego bukietu przez kolejne dni przygotowywała dla nas identyczną wiązanekę.

– Z jednej strony wyrafinowany świat polskiego dworu z czasów panowania króla Jana Kazimierza, z drugiej perfekcyjnie oddana duchota stalinizmu w filmie „Był jazz” (1981) Feliksa Falka ze zdjęciami Witolda Sobocińskiego. Scenograf, dekorator wnętrz, kostiumograf ciągle zmienia epoki historyczne, kostiumy, akcesoria. I nie może opuścić żadnej lekcji.

– Można wspaniale teoretyzować na ten temat, ale prawda znowu leży pośrodku. Oczywiście, przygotowanie merytoryczne jest ważne. Kontekst epoki, w której rozgrywa się akcja filmu, wyznacza zakres poszukiwań estetycznych. Ale nawet najbardziej erudycyjna wiedza nie zastąpi intuicji, wyczucia, gustu. Powtórzę kolejny raz: przede wszystkim czuję kino. Zmysłowo, emocjonalnie.

– *Początkowo poza pracą dekoratora wnętrz i scenografa przygotowywała Pani również kostiumy, m.in. do „Boksera” (1967) Juliana Dziedziny, „Znicza olimpijskiego” (1969) Lecha Lorentowicza czy do „Karate po polsku” (1982) Wojciecha Wójcika. Dzisiaj cenionym kostiumografem jest Pani córka, Katarzyna Morawska („Dzień wielkiej ryby” /1996/, „Pora umierać” /2007/, „Jutro będzie lepiej” /2010/).*

– W pewnym momencie zrezygnowałam z pracy kostiumografa. To nie mój żywioł. Kiedyś musiałam wzywać na pomoc reżysera, ponieważ aktorka występująca w filmie wojennym nie zgodziła się włożyć zniszczonych butów, czekała na bardziej eleganckie. To nie na moje nerwy... Natomiast Katarzyna lubi tę pracę, znakomicie porozumiewa się z aktorami, jest świetnym kostiumografem.

– *Najwięcej filmów zrobiła Pani wspólnie z mężem, Andrzejem Barańskim.*

– Pracowałam przy wszystkich filmach Andrzeja. Praca z nim uruchamia we mnie najczulsze struny. To nie tylko spotkania z artystą, którego niezwykle szanuję, ale również z człowiekiem, którego kocham.

– *W kinie Andrzeja Barańskiego liczy się każdy detal. Kolor firanki, fason sukienki, nastrój chwili.*

– I dlatego tak wspaniale się dopełniamy – w życiu i w pracy. Praca jest dla Andrzeja przyjemnością. Kręci filmy bez zdenerwowania, z uśmiechem na ustach. Mamy podobną wrażliwość.

Kiedyś próbowałam odpowiedzieć sobie na pytanie: po co mi to wszystko, dla kogo to robię? Jestem przecież w wieku, w którym mogłabym spokojnie pomyśleć o odpoczynku. Swoje już zrobiłam. Dziesiątki tytułów na koncie, setki spotkań. Ale ja to kocham. Zawsze lubiłam obdarowywać znajomych prezentami. Praca w kinie jest prezentem dla mnie. W *Dwóch księżyczkach* musiałam zapanować nad dziesiątkami obiektów. Żydowski sklepik, pyszny ogród, wnętrze artystowskiego salonu. Ale wspominam to jako jedną z najpiękniejszych przygód zawodowych. Świeciło słońce, Andrzej był zadowolony, a ja szczęśliwa.

– *Do anegdot przeszły historie o tym, że w debiutanckim, autobiograficznym filmie Barańskiego, „W domu” (1975), wszystkie sprzęty musiały wyglądać identycznie jak w prawdziwym domu reżysera.*

– Zgadza się. Nawet Hanna Bedryńska grająca rolę matki bohatera była bardzo podobna do mamy Andrzeja.

– *„Horror w wesołych bagniskach” (1995) Barańskiego według prozy Michała Choromańskiego mógłbym oglądać po wielokroć. To nie tylko efekt uznania dla pracy reżysera i jego aktorów, ale także dla talentu dekoratora wnętrz.*

– Jeszcze kilka tygodni przed rozpoczęciem zdjęć w pałacyku, w którym miała zamieszkać pani Róża, Nina Andrycz, było brudno i pusto. Po przedszkolu, które tam kiedyś funkcjonowało, zostały resztki sprzętów i potłuczone talerze. Ale ja od pierwszego spojrzenia wiedziałam, że zrobię z tego wnętrza cacko. Udało się.

– *W filmach Andrzeja Barańskiego nie czuje się fałszu. Patrząc na proste sprzęty w mieszkaniu Andzi (Ewa Dałkowska), tytułowej „Kobiety z prowincji”*

(1984), zobaczyłem dom mojej zmarłej babci. Jakbym dopiero co stamtąd wyszedł...

– Jedyne to, co niezbędne. Stół, piec, łóżko. Jakiś kwiatek, jakaś pierzyna. Prosta mieszkanie Andzi była konsekwencją charakteru tej niezwykle bohaterki codzienności.

– *Andrzej Barański jest reżyserem, który od początku doskonale wie, jak powinien wyglądać film.*

– Jest artystą świadomym efektu. W *Horrorze w wesołych bagniskach* w jednej ze scen przykryłam stół serwetą. Przez moment wydała mi się jednak zbyt ozdobna. „Wiesz, Andrzej, może jednak zamienię ją na coś innego, prostszego” – zapytałam. „Zostaw tę, gdyby była niestosowna, powiedziałbym o tym”. Taki właśnie jest mój mąż. Raczej pracuje, niż mówi.

Ale w *Kobiecie z prowincji*, o której rozmawialiśmy, miałam swoją małą satysfakcję. W jednej ze scen córka Andzi, grana przez Magdalenę Michalak, pobita przez męża, w środku nocy, puka do rodzinnych drzwi i woła: „mamo, mamo”. Andzia leży wtedy w pierzynie. Andrzej miał pomysł, żeby w kolejnej sekwencji matka usiadła z córką przy stole. Powiedziałam, że żadna kobieta nie zachowałaby się w ten sposób. Andzia, w macierzyńskim odruchu, powinna zaprosić zgnębiającą córkę do ciepłej pościeli i tam z nią porozmawiać. Pomysł się spodobał.

– *Z perspektywy profana wydaje mi się, że skomponowanie wystroju wnętrz do dużych produkcji kostiumowych, takich jak „Ogniem i mieczem” (1999) Jerzego Hoffmana czy „Chopin. Pragnienie miłości”, jest dużo większym wyzwaniem, niż zaaranżowanie skromnych pomieszczeń na przykład do „Przypadku Pekosińskiego” (1993) Grzegorza Królikiewicza czy „Tabu” (1987) Andrzeja Barańskiego.*

To pozory. Ascetyczne *Tabu*, adaptacja powieści fińskiego pisarza, Timo K. Mukki, było dla mnie trudnym zadaniem. Oszczędnie zaaranżowane sprzęty gospodarstwa domowego budowały przestrzeń skomplikowanych emocji bohaterki, matki i córki, granych przez Grażynę Szapolowską i Bernadettę Machałę-Krzemińską. Każdy przedmiot niósł znaczenie symboliczne.

– *Z Dorotą Kędzierzawską spotkała się Pani na początku jej kariery reżyserskiej.*

– *Koniec świata* z 1988 r. był debiutem Doroty. To piękne, poetyckie studium samotności dwojga starych ludzi, którzy przeżyli ze sobą wiele lat. W mojej prywatnej perspektywie *Koniec świata* był jednak przede wszystkim hołdem oddanym zmarłej wówczas mamie. Z domu przyniosłam rzeczy, które należały do niej. Rekwizyty trzymane w rękach odtwórców głównych ról – Emilii Ziółkowskiej i Antoniego Majaka – były moimi prywatnymi pamiątkami.

– *„Doskonale wiedziałam, że nikt inny, poza Albiną Barańską, nie wyposażyłby domu Anieli-Danuty Szaflarskiej w jej osobowość” – mówiła po premierze filmu „Pora umierać” Dorota Kędzierzawska.*

– Po rozpoczęciu zdjęć wszyscy, od oświetlacza po aktorów, pytali reżyserkę, jakim cudem udało jej się znaleźć tak świetnie zachowane wnętrza przedwojennego „świdermajera”, willi na linii otwockiej. Nikt nie chciał wierzyć, że wszystko zro-

biłam samodzielnie. Urządziłam ten dom od „a” do „z”. Wcześniej były tam jedynie puste ściany i okna.

– *Kilka razy pracowała Pani również z Wojciechem Jerzym Hasem, współtworząc plastyczną wizję ostatnich filmów reżysera: „Osobistego pamiętnika grzesznika przez niego samego spisanego” (1985), „Niezwykłej podróży Baltazara Kobera” (1988).*

– „Ja się pana boję” – wypaliłam prosto z mostu na pierwszym spotkaniu z Hasem. Dziwiło mnie, że zostałam przez niego zaangażowana. Ale nasze porozumienie było natychmiastowe. Nawet więcej, pomimo że Has miał cały film w głowie, chętnie słuchał moich propozycji. Kiedyś zasugerowałam nieśmiało, że imponujący stół, zastawiony obficie owocami i naczyniami wzorowanymi na malarstwie holenderskim, można by dodatkowo nakryć płachtą czarnego, błyszczącego atlasu. „Miałś rację, bardzo ci dziękuję” – powiedział.

W innej scenie Wojciech Jerzy Has długo pracował nad sekwencją erotycznego, lubieżnego tańca dwójki młodych kobiet. Zdjęcia przedłużały się. Ujęcie kompletnie nie wychodziło. Dziewczyny były spięte, zestresowane. Podeszłam do Hasa i zapytałam, czy mogłabym coś zasugerować. Zgodził się. Wtedy za uchem jednej z dziewczyn umieściłam dojrzałą, soczystą wiśnię, a jej partnerce zasugerowałam, żeby dotknęła owocu ustami, a potem zaczęła całować koleżankę. Has to zaakceptował. Po latach zaprzyjaźniliśmy się również prywatnie.

– *W naszej rozmowie często pojawiały się nazwiska scenografów. Dobre relacje między dekoratorem wnętrz i scenografem są chyba warunkiem niezbędnym udanej współpracy?*

– To nieodzowne, gramy do wspólnej bramki. Pracowałam z większością polskich scenografów i kostiumografów. Nie mam żadnych złych wspomnień. Z entuzjazmem przyglądam się pracy utalentowanych koleżanek i kolegów. Moim autorytetem w dziedzinie kostiumów jest Magdalena Tesławska, podziwiam dokonania Jagny Janickiej i wielu, wielu innych. Ostatnio znakomicie uzupełniamy się zawodowo z Arkadiuszem Kośmidrem – pracowaliśmy nad kilkoma filmami Andrzeja Barańskiego: *Niech gra muzyka* (2000), *Parę osób, mały czas* (2005), *Księstwo* (2011). Cudowny człowiek. Utalentowany, delikatny, bardzo koleżeński.

– *Zbigniew Herbert w „Elegii na odejście” pisał: „niech się stanie / by całe moje życie / mieściło się bez reszty / w hrabiny Popescu szkatułce / pamiętek (...) a w środku nieład / spinka / stary po ojcu zegarek / ślepy pierścionek”. Filmowe przedmioty opowiadają, kim byliśmy?*

– Kim jesteśmy, kim będziemy... Są przyjaciółmi.

Rozmawiał: ŁUKASZ MACIEJEWSKI