

POŻEGNANIA

Malarstwo to pamiętnik, to wypowiedź intymna

Z Jerzym Skarżyńskim rozmawia Iwona Grodź

– *Tworzenie scenografii filmowej z elementów realnych i fikcyjnych bliskie jest teorii obrazu Pierre’a Reverdy, który twierdził, że „obraz powstaje ze zderzenia dwu rzeczywistości odległych od siebie. Im bardziej odległe, ale trafnie powiązane, tym obraz silniejszy”. Czy można to wiązać z surrealizmem Pana scenografii?*

– Tak, ponieważ surrealiści wywarli na mnie ogromny wpływ. Nie chodzi tylko o czysto wizualne inspiracje, ale również o filozofię ich sztuki. Fascynowały mnie obrazy Dalego, Magritte’a, Ernsta i wielu innych. Czytałem również pisma teoretyczne Bretona.

– *Co dla Pana jest kwintesencją surrealizmu?*

– Przede wszystkim zabiegi, które poszerzały wolność wypowiedzi, czyli automatyzm i praca zespołowa. Gdy powstawał zbiorowy twór, surrealiści nie wiedzieli, kto maluje jedną część obrazu, a kto drugą. Nie jest dla mnie istotne, czy coś z tego wyszło, ale to, że taki styl pracy pozwalał na swobodną wypowiedź, która zawsze bardzo mnie inspirowała.

– *A jak głęboko utożsamia się Pan z tym prądem? Czy bliskie są Panu surrealistyczne wątki formalne, o których pisze René Passeron: zagmatwanie, przezroczystość, lepkość, próżnia, lewitacja, urzeczowienie?*

– Surrealizm wywarł na mnie duży wpływ, dlatego typowe motywy, pojawiające się na obrazach nadrealistów, również są mi bliskie. Dowodem na to mogą być choćby bluszczowate, pajęczne formy, które tworzą materię moich obrazów. Pojawiają się w wielu filmach, do których robiłem scenografię (*Rękopis znaleziony w Saragossie, Sanatorium pod klepsydrą*).

– *Czy praca w „Grotesce” wpłynęła na Pana późniejszą drogę twórczą?*

– Każde wcześniejsze doświadczenie pozostawia piętno. Jego wpływ jest wyczuwalny w późniejszej pracy. Ale należy pamiętać, że teatr i film to są zupełnie różne sposoby projektowania. Co prawda jest to ta sama wypowiedź autorska, ale sposób, metoda jej wyrażenia bardzo się różni.

– *Zenobiusz Strzelecki pisze, że „Pana surrealizm jest bardzo własny: czysty, precyzyjny, graficzny, elegancki, intelektualny, poetycki. Wieloznaczny, pełen*

znaków”. Czy mimo zachowania tej stylistyki, bardzo własnej, potrafi Pan być wierny dramatowi i założeniom inscenizacji?

– Wierność to podstawa. Scenografia nie może być „indywidualną wystawą plastyka”. Ona pełni rolę „służebną” wobec całego utworu. To jest rodzaj kompromisu, na który musi pójść każdy realizator filmu, reżyser, operator, itp. Film nie jest przecież dziełem jednego autora. Praca nad filmem jest rodzajem swobody w pewnych nieprzekraczalnych granicach.

– Wojciech Has – reżyser, z którym współpracował Pan przy wielu filmach, powiedział kiedyś, że „wszystko powinno być w obrazie. Słowo jest zbędne”. Czy dla Pana oddanie emocji, słów tylko za pomocą obrazu jest dużym wyzwaniem?

– Oczywiście, że tak. Nie ma przecież filmu bez obrazu. Nie ma w ogóle widowiska bez obrazu. Wydaje mi się, że to, co odbieramy jako „wydarzenie artystyczne”, jest zawsze oparte na wrażeniach, na obrazie. Próba oddania emocji, słowa, a nawet dźwięku za pomocą obrazu nie wydaje mi się czymś nowym. Na początku przecież film był tylko obrazem. Słowo funkcjonowało jako tzw. napisy międzyujęciowe. Scenografia filmowa zawsze wiąże się z chęcią powiedzenia czegoś, z przekazaniem jakichś emocji, które współgrają z treścią utworu. Natomiast sztuką jest stworzenie wspólnie z reżyserem, operatorem i aktorem takiego obrazu, który zdolny byłby udźwignąć wszystkie słowa, emocje, a przede wszystkim główną myśl filmu.

– Powiedział Pan, że „scenografia to nie ozdobnik”. Scenografia teatralna i filmowa nie może być wystawą plastyka. To jest praca zespołowa, wspólna odpowiedzialność. Jak daleko sięga ta współodpowiedzialność? Jak udało się Panu przemycić indywidualność do tej pracy zespołowej?

– Praca przy filmie jest rodzajem współpracy. Nie powinna być tożsama z utratą indywidualności. Ucząc studentów scenografii, zawsze staram się uświadomić im, że w pracy nad filmem muszą zachować własne spojrzenie. To jest podstawa, scenograf nie jest tylko rzemieślnikiem, ale przede wszystkim artystą, który nie odtwarza, ale tworzy.

– Jaki w takim razie jest zakres możliwości współkreowania dzieła filmowego przez scenografa?

– W dużej mierze od reżysera zależy, na jaką swobodę wyrazu twórczego pozwala, i od scenografa, na jakie ograniczenia się godzi. Uważam, że nasze wizje twórcze [chodzi o Wojciecha Hasa] były tak bliskie, że to, co proponowałem, całkowicie mu odpowiadało. Miałem nawet wrażenie, że wielokrotnie udało mi się trafić w to, co on – jako reżyser – sobie wymyślił.

– Wojciech Has zawsze zadawał sobie pytanie, czy temat, który podejmuje, pobudza jego wyobraźnię? Czy scenograf może sobie pozwolić na taki luksus? Jakie kryterium stosuje Pan przy wyborze scenariusza?

– Sytuacja idealna byłaby wtedy, gdyby scenograf mógł zawsze robić tylko to, co go porusza, ale nie zawsze tak jest. Mimo to uważam, że można robić filmy i jednocześnie spełniać się zawodowo, być w zgodzie z samym sobą. Staram się przy wyborze scenariusza pamiętać o tej zasadzie.



Rysunek Jerzego Skarżyńskiego do *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha J. Hasa

– *Twórca Sanatorium mówił, że nie traktuje literatury dosłownie. Niezależnie od różnorodności literackich pierwowzorów, jego filmy są w gruncie rzeczy do siebie podobne. Stąd moje pytanie o tę zaskakującą jedność filmów Hasa. Z czego ona wypływa?*

– Myślę, że właśnie z podejścia do adaptacji. Has zawsze próbował odczytać książkę „tylko dla siebie”, to znaczy odkryć w niej to, co dla niego było ważne i jemu bliskie. Dlatego wszystkie jego filmy są świadectwem lektury jednego twórcy, lektury przefiltrowanej jak gdyby przez jego osobistą filozofię.

– *Mówi się o filmach Hasa jako o rupieciarni. Czy nagromadzenie przedmiotów, przepych scenograficzny jest wynikiem barokowego lęku przed pustką?*

– Sztuka baroku nie zawsze wyraża lęk przed pustką. Wystarczy przypomnieć obrazy Caravaggia czy Rubensa. Sądzę, i to odnosi się tak do Hasa, jak i do mnie, że obu nas obowiązuje poczucie odpowiedzialności za każdy fragment powierzchni obrazu, co w połączeniu ze skłonnościami do bogactwa informacyjnego, funkcjonującego na wielu planach o różnej ważności, może istotnie sprawiać czasem wrażenie rupieciarni, ale nie obawiam się, ażeby wszyscy widzowie dawali się „zbałaganić”. Oglądana rzeczywistość przekazuje bardziej chaotyczne sygnały. Niechże to będzie nasz ukłon, Hasa i mój, za ten dyskomfort od natury.

– *Pytałam Pana o stosunek do surrealizmu, a jaki wpływ na Pana twórczość wywarła sztuka baroku? (pisano np. o barokowości „Rękopisu”).*

– Nie jestem historykiem sztuki i nie analizowałem sztuki baroku jako jednorodnego zjawiska reprezentującego jednolity okres historyczny. Przeciwnie wybuchają dosłownie w różnych miejscach w Europie bardzo różne tendencje w sztuce, jak i w historii. Protestantyzm i kontrreformacja. Podbój Ameryki, wojny religijne i wojna trzydziestoletnia. W sztukach pięknych różne indywidualności: El Greco, manieryści, Tintoretto, Rubens i Flamandowie, Rembrandt i Holendrzy. Dla mnie były to odkrycia jeszcze w bardzo wczesnej młodości, a bardziej potwierdzenia drzemających gdzieś tam we mnie potrzeb. Być może tym moich zróżnicowanym malarskim skłonnościom przyznaję niekiedy pewną eklektyczność. Sztuka baroku udzielała mi czasem olśniewających odpowiedzi.



Rysunek Jerzego Skarżyńskiego do *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha J. Hasa

– Wielu krytyków piszących o filmach Hasa zauważało ich teatralność związaną właśnie ze „sztuczną” scenografią.

– Wielokrotnie powtarzałem, że nie boję się sztuczności. Przecież teatr i kino łączą dziwność i sztuczność z konkretną realnością, to sztuki, które bazują na tej opozycji. Jeśli chodzi o teatralność filmów Hasa, to istotnie pojawiały się takie opinie. Muszę jednak powiedzieć, że wcale mi to nie przeszkadza, wręcz przeciwnie, bardzo dobrze się z tym czuję. Wynika to z dwóch rzeczy. Po pierwsze z tego, że nie wahałem się przenieść teatralnego stylu projektowania do filmu. Po drugie, w tamtych czasach nie powstawało wiele takich filmów.

– A lalki? Powiedział Pan kiedyś, że tak bardzo nas intrygują, ponieważ kryją tajemnicę.

– Rzeczywiście lalki, maski, które zakładali aktorzy, zawsze bardzo mnie fascynowały. Zajmowałem się tym wiele lat w teatrze, dlatego również w filmie nie potrafiłem się z tego uwolnić. Martwota, sztuczność, która w dziwny, nienaturalny sposób ożywa, wprowadzała do scenografii rodzaj zagadki, niejednoznaczności, co było dla mnie bardzo ważne.

– Pracował Pan wspólnie z żoną – Lidią. Jak wyglądał podział pracy nad plastyczną organizacją obrazu filmowego w Państwa przypadku?

– To była absolutna współpraca, porozumienie. Oczywiście nie zawsze robiliśmy wszystko, czasami żona zajmowała się kostiumami, a ja scenografią. Zawsze jednak doskonale się uzupełnialiśmy. Ona miała trochę inne podejście do materii, bardziej łagodne, poetyckie. Ja natomiast chciałem materię przekształcać, walczyłem z nią.

– Czy film czarno-biały jest dla Pana – jako scenografa – wyzwaniem, czy ograniczeniem? (Jerzy Wójcik opowiadał, że gdy kręcono „Matkę Joannę od Aniołów”, habity zostały ufarbowane na różne odcienie szarości. Pomogło to w uzyskaniu większej głębi przestrzennej i rozpiętości walorowej). Pan zrobił z Hasem kilka filmów czarno-białych, m.in. „Wspólny pokój”, „Rękopis”. Jak Pan wspomina pracę nad filmami czarno-białymi? Na czym polegała trudność, inność ich realizacji?

– Nie dostrzegam różnicy w posługiwaniu się wyłącznie czernią i bielą. Malowałem i nadal maluję obrazy tylko czarno-białe. Również projektując scenografię czarno-białe, jak i intensywnie kolorowe, tak dla teatru, jak i do filmu, nie pomyślałem o różnicy w ilości włożonej pracy czy też o specyfice metody projektowania. Niemniej, mogąc nieco przewidzieć sposób oświetlenia obiektów i kostiumów dla filmu czarno-białego, staraliśmy się z żoną staranniej określić tworzywo: struktury i faktury.

– *Co Pana inspirowało, gdy podjął się Pan projektowania scenografii do filmu „Sanatorium pod klepsydrą”?*

– Przede wszystkim książka Brunona Schulza, odrobina wiedzy historycznej. Dowiedziałem się, że gdy żył Schulz, w Drohobyczu znajdowała się cerkiew św. Jura, nie wiedziałem, jak ona wyglądała, ale postarałem się ją zaprojektować. Z wyobraźni i strzępów pamięci powstała również cała dzielnica żydowska. Budynek sanatorium z kolei znaleźliśmy na Śląsku, trzeba było go przebudować na potrzeby filmu. Odwiedziłem również wiele muzeów judaistycznych.

– *A wizerunki Żydów?*

– Kultura, tradycje, obyczaje żydowskie zawsze bardzo mnie fascynowały. Wcześniej nawet rysowałem wiele szkiców przedstawiających Żydów, różne typy, sposób zwijania pejsów, brody, rodzaje chałatów, nakrycia głowy. Sporządziliśmy na własny użytek księgę, w której gromadziliśmy wycinki reklam, ogłoszeń, strony żurnali z modą przełomu wieków, ilustrowane strony starych tygodników, XIX-wieczne fotografie drukowane w kolorze sepii na fakturowych kartonikach, egzemplarze starych zeszytowych szmirowatych powieści i romanсів, fotografie dawne i zamierzchłe. To były materiały najbardziej inspirujące.

– *A kolorystyka? Widać wyraźny rozłam na tej płaszczyźnie (szarość i migotliwość barw). Czy wynikało to jedynie z prozy Schulza, czy inspirował się Pan np. malarstwem Chagalla – intensywność barw przeplatająca się z niemalże ich zanikiem?*

– Dysonans kolorystyczny wynikał przede wszystkim z dramaturgii filmu. Wszystkie sceny kręcone w sanatorium charakteryzowały się małą intensywnością koloru, gdyż miały symbolizować świat po drugiej stronie, czas cofnięty, nierealny, zetlały – jak by powiedział Schulz. Natomiast intensywne barwy wiązały się ze światem dzieciństwa, baśni (ogród Bianki, miasteczko, do którego dociera Józef, przeczołgując się pod łóżkiem Adeli), fascynacją kobietą – dlatego Adela jest tak barwna i cielesna – i Żydami w czerniach z bielą.

– *Interesuje mnie również geneza pomysłu i symboliczne znaczenie pierwszego ujęcia tego filmu (kruk na tle nieba i nagich drzew). Także sygnałów zapowiadających wojnę, o której nie wiedział Schulz, np. uciekający ludzie w strojach z różnych epok, których widzi Józef ze sklepu ojca.*

– Kruki to nosiciele złej nowiny. Istotnie to śmierć. A zapowiedzi i sygnały wizualne jej obecności towarzyszą wydarzeniom przez cały film. Nie bardzo wiadomo, co należy do świata żywych, co jest odległym i już pozornie zapomnianym światem, a co niejasną zapowiedzią być może zagłady. Już na początku

pociąg wiezie Józefa wraz z innymi pasażerami może na miejsce straceń, a może do sanatorium, które jest przygotowalnią do Hadesu, ślepy konduktor – przewoźnikiem, który później, na placu miasteczka, prowadzi inny kondukt postaci. Uciekający ludzie to przecież manekiny skonstruowane przez pana de V..., jakby zabalsamowane portrety dawno zmarłych postaci historycznych. Takich przykładów zaprojektowanych dla filmu, często przelotnych, mógłbym mnożyć dziesiątki, gdyż głównym bohaterem utworu jest czas pozbawiony chronologii, co dokładnie sformułował Bruno Schulz: *Czas, a raczej inkongruencja naszych indywidualnych czasów*.

– *Powiedział Pan, że najważniejsze jest opanowanie przestrzeni, w której rozgrywa się dramat, a nie wystrój.*

– Film jest tym wszystkim, co widz ogląda na ekranie, a co zostało pokazane na ekranie i zarejestrowane na taśmie filmowej za pomocą oka obiektywu według decyzji realizatorów. Najważniejszymi elementami prezentowanej rzeczywistości są przestrzeń i czas. Przestrzeń określa wszystko, co widzimy, ruchome i nieruchome, martwe i żywe, w tym oczywiście aktor, choć aktorem może być równie dobrze deszcz, ogień, chmury, rekwizyty, meble, ściany, maszyny itp. Film jest sztuką tworzoną kolektywnie, a scenograf spełnia w tym zespole rolę również współinterpretacyjną i kreacyjną, jak reżyser i autor zdjęć. Oczywiście zależnie od talentu, wyobraźni, inteligencji i umiejętności.

– *Powiedział Pan, że „malarstwo to pamiętnik, wypowiedzi intymne, bo malarstwo jest najważniejsze”, wyłącznie Pana. Jak daleko się Pan odstania w swojej twórczości?*

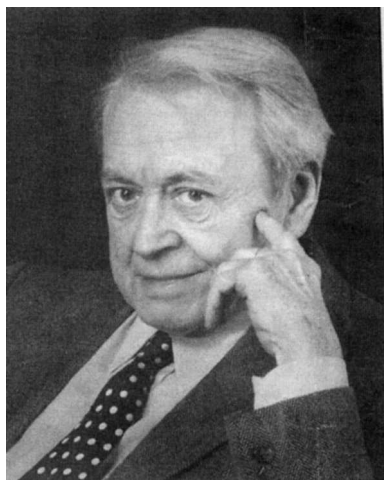
– Scenografia, przede wszystkim filmowa, jeśli zdarzy się jej być osiągnięciem artystycznym, choć jest warunkowana kolektywnością i wielokrotnie wymogami ekonomicznymi, powinna być wiarygodna, bo to jest konsekwencja przekazywania rzeczywistości środkami technicznymi, jest poddana prawom fotografii. Scenografia filmowa powinna być przekonująco realistyczna. Dekoracja teatralna zawsze będzie zjawiskiem sztucznym, a im bardziej naturalistycznie będzie rekonstruować tzw. fotograficzną prawdę, tym dziwniej będzie wyglądać na scenie. Tym bardziej nie może służyć głębokiej, osobistej wypowiedzi artystycznej, bo zawsze będzie utworem służebnym. Szczerą wypowiedzią osobistą może być poezja, muzyka, obraz. Formą realistyczną, aż do złudzenia naśladowującą tzw. obiektywną rzeczywistość, posługiwali się często surrealiści. Pod pozorami wyglądów rozpoznawanych powszechnie w codziennym życiu, przez zestawienie tych kształtów w nowych nieoczekiwanych kontekstach wywoływali nowe znaczenia. Łącząc je w nowe przedmioty, wymyślali przenośnie, metafory, które mogłyby zaistnieć lub już istnieją w wyobraźni artysty. Burzyli tym samym absurdalny porządek świata, ujawniali nowe racje, kreowali inne połączenia czy konflikty. Posługując się także różnorodnymi środkami artystycznymi wskazywali nieujawnione, ale stale odkrywane związki rzeczywistości surrealistycznej z naturalną. Usiłowali możliwie zwięźle uzasadnić (choć i tak za obszernie) potrzebę, jeśli ktoś taką odczuwa, używania malarstwa do rozmowy z sobą. Nie sposób całkowicie oddzielić tych różnych sposobów wypowiedzi, jak w moim przypadku malarstwa od scenografii, ale też nie można ich zrównowa-

JERZY SKARŻYŃSKI

żyć, dlatego staram się powstrzymywać od akceptacji propozycji współpracy w przedstawieniach czy filmach odbiegających od moich zainteresowań, skłonności i możliwości.

ROZMAWIAŁA IWONA GRODŹ

Kraków, październik 2001



Jerzy Skarżyński
1904 – 2004

Jerzy Skarżyński – malarz i współzałożyciel Grupy Krakowskiej, scenograf teatralny i filmowy, twórca wielu ilustracji do książek, komiksów i plakatów. Studiował w Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie. W latach 1948-1959 był związany z krakowskim Teatrem Lalki i Aktora „Groteska”, dla którego zaprojektował (razem z żoną Lidią) wiele dekoracji, lalek oraz masek. Wspólnie z W. Jaremą i K. Mikulskim wywarł znaczący wpływ na styl tego teatru, m.in. opracował plastycznie spektakle: *Gdyby Adam był Polakiem* i *Noc cudów* (1955), *Operę za trzy grosze* (1958). Od 1959 współpracował z Teatrem Starym w Krakowie, w którym m.in. projektował scenografię do spektakli: *Tango* S. Mrożka (1965), *Proces* F. Kafki (1973), *Hamlet* Szekspira

(1981). Pracował tu z wybitnymi reżyserami: K. Swinarskim, Z. Hubnerem, J. Jarockim. W Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie zaprojektował także m.in. scenografię do *Wesela* S. Wyspiańskiego (1969), w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku do *Uliksesa* J. Joyce’a (1970), w Teatrze Ateneum w Warszawie do *Biesów* F. Dostojewskiego (1971). Projektował też scenografię do przedstawień operowych m.in. do *Diabłów z Loudun* K. Pendereckiego (1969), *Balu maskowego* G. Verdiego (1977), a także wielu filmów Wojciecha Jerzego Hasa: *Wspólny pokój* (1959), *Rozstanie* (1960), *Złoto* (1961), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964), *Szyfry* (1966), *Lalka* (1968), *Sanatorium pod klepsydrą* (1973 – za ten film otrzymał nagrodę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk-Gdynia). Był twórcą oprawy plastycznej filmu S. Chęcińskiego *Historia żółtej ciżemki*. Natomiast w roku 1995 otrzymał Nagrodę Honorową Krakowskiej Filii Fundacji Kultury Polskiej, w 1998 Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki, a w 2000 Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski w uznaniu wybitnych zasług dla kultury polskiej w pracy twórczej. Malował, projektował scenografię teatralną aż do śmierci (m.in. *Czarodziejska góra*, reż. A. Dziuk, Zakopane 2001). Wykładał w Studium Scenografii przy krakowskiej ASP. Zmarł 7 stycznia 2004.