

## Allan Starski

0:00 Miałem takie szczęście, że rzeczywiście cały okres, kiedy byłem małym chłopakiem, to spędziłem w świetnym miejscu, czyli kamienicy na Narutowicza, gdzie mieszkali wszyscy ważniejsi twórcy z tego czasu, kiedy robili filmy istotne, które później wiele pokoleń oglądało. Poza moim ojcem scenarzystą mieszkał tam Leonard Buczkowski – reżyser, Aleksander Ford, Roman Mann – świetny scenograf, paru wybitnych kierowników produkcji. Oczywiście oni też mieli dzieci, także głównie spędzałem czas na podwórku z dziećmi, ale często uczestniczyłem też w spotkaniach rodzinnych, towarzyskich. Wieczory dyskusji przy filmach, opowiadanie dowcipów – wspaniałe miejsce i dobre wspomnienia. Taka powstała legenda, bo kiedyś powiedziałem w wywiadzie, że byłem na planie „Zakazanych piosenek”, a wydaje mi się, że byłem na planie „Miasta nieujarzmionego”. Wielkie wrażenie na mnie zrobiły dekoracje filmowe, ponieważ uwierzyłem w prawdziwość tego miasta, które stało na zapleczu wytwórni w Łodzi, i dopiero jak ojciec pokazał mi, że te wszystkie dekoracje podparte są rusztowaniami, to zobaczyłem, że to jest fikcja. Natomiast rzeczywiście przeżyłem sceny łapanek. Żołnierze niemieccy, to znaczy statyści przebrani w mundury niemieckie ładowali ludzi na pakę samochodu. I ta scena, pamiętam do dziś, zrobiła na mnie wielkie wrażenie. Ten czar kina zaczął się wtedy, kiedy mieszkałem w Łodzi. Pamiętam też wizytę na planie „Skarbu”, i pamiętam, jak zobaczyłem Danutę Szaflarską – zrobiła na mnie wielkie wrażenie. Mimo, że byłem małym chłopaczkiem, to rzeczywiście jej uroda była olśniewająca. Równocześnie miałem szansę przejechania się na takim wielkim kranie filmowym, amerykańskim, który w ramach akcji pomocy wylądował w łódzkiej Wytwórni, i razem z Buczkowskim przejechałem ponad dekoracją, co pamiętam do dziś, i było wielkim przeżyciem. Trudno, żebym oceniał całą Wytwornię, jak ona wyglądała, natomiast pamiętam scenę kręcenia wagonu kolejowego, który został zbudowany właśnie do filmu „Zakazane piosenki”. Pamiętam przesuwaną się plener na taśmie, makiety stacji, światła – to wszystko robiło na mnie olbrzymie wrażenie, i pamiętam właśnie te sceny zbudowane na zapleczu. Natomiast całej Wytwórni nie pamiętam. Na pewno na te czasy, i do tej pory, to była taka prawdziwa kopia wytwórni marzeń, czyli wytwórni hollywoodzkich. Później to wszystko podupadło, powstał zupełnie nowy system robienia filmów, ale w latach późnych

40., i początku 50. lat, to była prawdziwa wytwórnia filmowa. Mój ojciec był pasjonatem filmu, ale też starał się być mistrzem scenariusza. Uważał, że pisanie scenariuszy, i tworzenie fabuły filmowej, to jest najważniejszy element procesu przygotowania do filmu, szalenie bronił pozycji scenarzysty. Później cała sprawa pisania scenariusza wymknęła się, przestała być tylko dziełem scenarzysty. Potem powstawały filmy bardziej autorskie, reżyserzy pisali scenariusze, natomiast on podchodził do tego szalenie serio. Uważał, że film powstaje w momencie, kiedy scenarzysta tworzy fabułę, broni tej fabuły. Zakładał, że reżyser każdą zmianę bardzo dokładnie omawia ze scenarzystą, także pamiętam te czasy, kiedy w domu zalegało mnóstwo scenariuszy ojca i jego kolegów, a ja skrycie starałem się je przeczytać, ale też pamiętam cały ten proces twórczy, mozolny w sumie, ponieważ pisał komedie. Wydaje się, że pisanie komedii, to coś lekkiego, zabawnego – wręcz przeciwnie. Pamiętam jak zawsze, oczywiście w czasach na wiele lat przed powstaniem komputerów, wycinał, wklejał, wszystko przy pomocy nożyczek i kleju, ciął te scenariusze, montował kartki poszczególne, wyrzucał jakieś sceny, powracał do nich, i później oczywiście jego rozmowy, szczególnie z Leonardem Buczkowskim, już o tym, jak te sceny mają być realizowane. W tych czasach scenopis był pisany bardzo porządnie. Scenariusz był fabułą filmu, natomiast scenopis był opisem realizacyjnym, czyli były dwie kolumny – jedna była właściwie dialogów, a druga była opisem ruchu kamer, zbliżeń, ujęć ogólnych. Wszystko zawarte to, co w tej chwili w teczkach obiektów, w tamtych czasach było zawarte w scenopisie filmowym. Tak bym powiedział o pracy ojca, a równocześnie był wspaniałym, towarzyskim, rodzinnym człowiekiem. Oczywiście był moim ojcem, więc to wszystko, co mówię, jest bardzo subiektywne. Ceniłem go poza umiejętnością pisania scenariuszy, za co był ceniony nie tylko przeze mnie, ale i przez innych reżyserów. Pamiętam jego fantastyczne wieczory, kiedy grał na pianinie, było akurat w domu. Miał nieprawdopodobny talent chwytania każdej melodii, zagrania właściwie wszystkiego, co usłyszy. To była wręcz zabawa – myśmy podrzucali jakieś tematy, ojciec to od razu potrafił przełożyć na kompozycję muzyczną. To były nasze wieczory, czy spotkania towarzyskie, rodzinne, a równocześnie pamiętam jego spotkania z Władysławem Szpilmanem, kiedy Szpilman przychodził z jakimś pomysłem muzycznym, ojciec pisał do tego teksty, ale często też mój ojciec siadał i mówił: „Słuchaj, ja ci to zagram lepiej, inaczej”. To były momenty, które bardzo dobrze pamiętam.

Mówiłem to w wielu wywiadach – miałem wiele faz i różnych pomysłów na swoje zainteresowania, czy pasje zawodowe. Przede wszystkim chciałem być maszynistą kolejowym, ale to było właśnie wtedy, jak chodziłem do Wytwórni. Nie myślałem o tym, żeby być filmowcem, tylko pasjonowałem się pociągami. Później lubiłem oglądać filmy, co nie znaczy, że chciałem być filmowcem. Po szkole studiowałem architekturę wnętrz, później wystawiennictwo. Szczerze mówiąc nie myślałem o swojej pracy w filmie. Wydawało mi się, że praca w filmie scenografa ma taki charakter odtwórczy, a nie twórczy, że to jest taki zawód, który jest ograniczony, i ma za mało swobody artystycznej. Interesowałem się grafiką, wystawiennictwem, i dopiero myślę, że pewne rozczarowania w moich pierwszych pracach zaraz po studiach, plastycznych, ale nie związanych z filmem, skierowały mnie w stronę filmu. Oczywiście wtedy nie było scenografii filmowej jako wydziału. Ale ja o tej scenografii dosyć dużo wiedziałem, chociażby właśnie z domu wyniosłem pojęcie dekoracji filmowych, bo je właśnie widziałem, a też do przyjaciół ojca należeli Roman Mann i Anatol Radzinowicz – wspaniali scenografowie, zresztą mam ich rysunki. Pierwszy film, w którym byłem asystentem scenografa – „Album polski”, to była dosyć ostra szkoła filmu, i planu filmowego przede wszystkim. Co projektować i jak projektować – dosyć dużo na ten temat wiedziałem. Byłem po prostu absolwentem Akademii. Natomiast jak wygląda plan filmowy, praca na nim, to tego wszystkiego nauczyłem się w „Albumie polskim” Jana Rybkowskiego, ale miałem też takie szczęście, że operatorem był tam Witek Sobociński, i muszę powiedzieć – zresztą Witkowi to przez wiele lat powtarzałem – że moja cała wiedza, którą później wykorzystywałem o kolorze, świetle, kadrze filmowym to wszystko udało mi się nauczyć od mojego mistrza wtedy, Witka. Po tym filmie staliśmy się przyjaciółmi nie tylko filmowymi, ale w ogóle. Bardzo często się spotykaliśmy, mieliśmy podobne zainteresowania, typ humoru. Ja wpadłem w taką ścieżkę najlepszego asystenta na planie po „Albumie polskim”. Było to dla mnie ciekawą pracą, ale w pewnym momencie chciałem też robić coś więcej, czyli projektować, co zawsze mnie pasjonuje, dekoracje. Myślę, że trochę mi pomogło to, że zrobiłem sobie przerwę zawodową. Wyjechałem do Anglii, gdzie pracowałem w antykwariacie, czekałem na jakieś propozycje, i po powrocie dostałem propozycję „Chłopców”.

11:23 Udało mi się znaleźć wspaniały dom. Zresztą umiejętność znajdowania ciekawych miejsc zdjęciowych ciągnęła się dosyć długo. Zanim rozsmakowałem się w projektowaniu dekoracji typowo budowanych w studio filmowym, to miałem umiejętność i chęć znajdowania ciekawych miejsc. Do „Chłopców” udało mi się znaleźć bardzo zaniedbaną, ale ciągle niezmienną willę pofabrykancką pod Warszawą, którą adaptowaliśmy do tego filmu. Myślę, że to było fajne odkrycie, ale też udało nam się odtworzyć życie w tym domu, tzn. stworzyć charakter pozostałości czegoś z czasów wcześniejszych, co było dobrym tłem dla tych ludzi, którzy pamiętali czasy przedwojennej Polski. Zresztą później, jak robiłem „Panny z Wilka”, to wydaje mi się, że powtórzyła się podobna historia. Też trafiliśmy na dom, który jeszcze miał ślady życia sprzed wielu, wielu lat.

12:53 W zasadzie pamiętam swoją pracę, jako pracę człowieka w filmie fabularnym. Oczywiście film „Chłopcy” wylądował w telewizji, ale myśmy go robili jak normalny film fabularny. To nie była telewizja, to nie był system robienia telewizyjnego filmu, który się robi w odcinkach, szybciej. Nie, to był film fabularny, podobnie zresztą jak ten serial Kuby. To byli reżyserzy typowo fabularni, robili na zamówienia telewizji. Nie widziałem wtedy różnicy między tymi filmami. Wydaje mi się, że sposób realizacji był dokładnie taki sam, jak film fabularny. Później nastąpiło zróżnicowanie systemu produkcji.

13:41 [O filmach Stanisława Barei: „Brunet wieczorową porą” i „Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz”] Wtedy, w tym środowisku wydawało się wszystkim, że to trochę obniżenie lotów, bo filmy z Andrzejem Wajdą w jakimś sensie nobilitowały mnie. Zresztą udało mi się zrobić pierwszy film z Andrzejem Wajdą, to była „Smuga cienia”, naprawdę trudny film. Do tej pory uważam, że gdybym miał takie zadanie, to nieźle bym się natrudził, żeby zrobić ten film równie dobrze, jak wtedy, a jeszcze w tamtych czasach. I w trakcie, kiedy pracowałem z Andrzejem Wajdą, dostałem propozycję od Barei. Muszę powiedzieć, że trochę wbrew opinii środowiska o filmach Barei, odkryłem nieprawdopodobnie ironiczne i futurystyczne widzenie tego, co się w Polsce dzieje. Ten stopień abstrakcyjnego humoru Barei okazał się za chwileczkę realiami polskiego PRL-u, tego, co się dzieje wokół. Niektóre sceny, które wydawały mi się w czasie realizacji zbyt daleko posuwające się w kpinię z tego wszystkiego, co się dzieje wokół nas, za rok czy dwa były codziennością naszą. Mam wielką satysfakcję, że teraz, kiedy jestem na spotkaniach z publicznością, bo studenci znają filmy Barei, i często

się o nie pytają. Ostatnio dostałem nagrodę operatorów, i z tej okazji został zmontowany film z moich filmów – j poszczególne sceny zmontowane w ciąg 3-minutowego filmu. I w tym przeglądzie najważniejszych filmów duża część jest poświęcona filmom Barei. Robił to młody człowiek, montażysta. Uznał, że to są filmy ważne.

15:54 Pierwszą dużą dekoracją filmową, to była właśnie w „Smudze cienia”. Po pierwsze, zbudowałem w Bułgarii Bangkok, w Warnie, co uważam do tej pory za dosyć duże osiągnięcie, bardzo przekonujące to było. A wewnątrz żaglowca to jest typowo dekoracja zbudowana w studio. Zawsze walczyłem o to, żeby scenografowie, szczególnie ci, którzy wkraczają w cały świat filmu fabularnego, żeby to byli ludzie, którzy umieją rzeczywiście projektować, a nie tylko dobrze znajdować obiekty zdjęciowe. Chociaż ja sam lubiłem znajdować ciekawe obiekty.

16:47 „Smuga cienia” dla wszystkich była dużym wyzwaniem, i dla Andrzeja, ponieważ na początku cały pomysł z Thames Television, angielskiej stacji telewizyjnej, to było zrobienie filmu właściwie prawie dokumentalnego na temat Conrada, i dopiero siła i upór Andrzeja skierował ten film w stronę fabuły. Film był niewątpliwie skomplikowany i trudny, szczególnie w tych czasach w Polsce, bo zdałem sobie sprawę z trudności, i od razu na samym początku zażądałem, żebyśmy pojechali na dokumentację do Bangkoku, co w tych czasach nie było takie proste, ani łatwe, chociażby po to, żeby wiedzieć, co się projektuje, dotknąć Orientu i wiedzieć, jak do tego podejść. A jak już miałem tą wiedzę, to byłem na tyle odważny, że potrafiłem zaproponować port w Bangkoku w Bułgarii, a wiele scen, które się działy w Bangkoku i Singapurze, udało się nakręcić w Warszawie. Także to był film, który przez to, że był mały budżet, a duże oczekiwania w obrazie tego filmu, to był złożony z lokacji, które łączyły się w przekonującą całość, ale były kręcone w Warszawie, Warnie, w prawdziwym Bangkoku. Minimalnie ujęcia były robione w Londynie po to, żeby stworzyć świat i historyczny, i daleki od naszej kultury, a równocześnie bardzo głęboko tkwiący w kulturze i historii angielskiej. Wiedzieliśmy, że film będzie pokazywany w angielskiej telewizji, i nie możemy sobie pozwolić na niedokładności, czy nieprecyzyjność w dekoracjach.

18:52 W „Człowieku z marmuru” były też duże dekoracje, bo chociażby budowa Nowej Huty, to wszystko były zbudowane dekoracje w okolicach Warszawy, dzisiaj w Warszawie,

bo na Ostrobramskiej, gdzie były jeszcze pola i sady czereśniowe. Był to film dosyć trudny, ale mnie on przede wszystkim pasjonował, jako pewne wyzwanie polityczne, niepewne, ale oczywiste. Przecież to był film, który był robiony na przekór władzy, cenzurze, i był filmem, w moim pojęciu, wyjątkowo szczerym, i opowiadającym bez samocenzury o czasach oporu przeciwko dominacji systemu komunistycznego. I to było dla mnie szalenie ważne, żeby zrobić taki film, żeby się nam udało ten film zrobić, żeby była szansa, żeby ten film zobaczyła publiczność polska, co też nie było takie proste, ani łatwe. Natomiast „Danton” to już było olbrzymie wyzwanie czysto scenograficzne. To był film, który w pierwszym pomysle miał być robiony w Krakowie, i w Paryżu, a później wybuchł stan wojenny, i cała produkcja filmu przeniosła się do Francji. Częściowo była polska ekipa, ale ja byłem w zasadzie szefem francuskiej ekipy scenograficznej, budowlanej. Nie było to proste, ale miałem wspaniałą szkołę produkcji dużego filmu fabularnego międzynarodowego, czyli już światowego. Przez to, że zrobiłem „Dantona”, ten film udał nam się historycznie. Jest to jeden z ważniejszych filmów Andrzeja, a rola Depardieu jest naprawdę wspaniała. Równocześnie wszystkie dekoracje, połączenie ich, budowanych w studio, z dekoracjami. Część zdjęć kręciliśmy w Paryżu, we wnętrzach paryskich, a część kręciliśmy w studio w Paryżu. Naprawdę olbrzymie wyzwanie. Jeszcze do tego język, ekipa, budżet. Wtedy się nauczyłem tego, co dobry scenograf powinien umieć, czyli panować nad budżetem, umieć go zaplanować, zaproponować go producentom. To były moje drzwi do tych wszystkich filmów, które później robiłem na świecie. Zresztą to jest dosyć zabawne, ale wielu reżyserów później, kiedy proponowali mi pracę, wydawało im się, że ja mieszkam w Paryżu, a nie w Polsce, bo kojarzyli mnie właśnie z „Dantonem”.

22:11 To jest w jakimś sensie obciążenie tego zawodu. Zawsze się bierze scenografa lokalnego, bo się wie, że on zna i historię, i miejsca zdjęć, i ekipy z konkretnego kraju. Scenografowi jest trudno wyjść poza swój kraj. A mnie to właśnie pasjonowało – kino światowe, robienie filmów właśnie na przekór temu gdzieś na świecie. Po „Dantonie”, bo to jest i wyzwanie, i pewien ewenement, że polski scenograf, zresztą dzięki Andrzejowi Wajdzie, robił film o rewolucji francuskiej we Francji. Później udało mi się zrobić film o Franzu Schubercie, czyli robiłem film o kompozytorze austriackim, zrobiłem go w Austrii-też polski scenograf. Później zrobiłem film „Washington Square” [„Plac Waszyngtona”] z

Agnieszką Holland, czyli klasyka amerykańska, i znowuż inny świat. I tak było z różnymi filmami.

23:34 Wydaje mi się, że każdy film ostatni świadczy o umiejętnościach każdego twórcy filmu. Udało mi się zrobić film historyczny, dobry, to oczywiście za nim poszły następne propozycje. Mówimy, że scenograf wyszedł z Polski, ale wydaje mi się, że też film stał się międzynarodowy. Amerykanie chociażby zaczęli produkować filmy w Europie, więc musieli, czy chcieli, brać europejskich. Nie dzielili na kraje, tylko na dorobek. Miałem, patrząc na scenografów europejskich, na tyle znaczący dorobek, że jak przyjeżdżali do Europy, to byłem jednym ze scenografów, z którymi chcieli współpracować. Robiłem taki film belgijski „Daens”, ale nie od tańca, tylko od nazwiska księdza, który zresztą był nominowany do Oscara, i do którego twórcy przyjechali do Polski. Pierwszy pomysł, żeby z Tadzkiem Kosarewiczem robić film.

24:51 Wiozłem ich do Kosarewicza, ponieważ oni chcieli robić film ze scenografami, którzy robili „Ziemie obiecane”. Powiedziałem im, że nie robiłem „Ziemie obiecanej”, ale spotkałem się z reżyserem, i rozmowy moje z nim spowodowały, że coś między nami zatliło, i robiłem ten film „Daens”. Był ciekawie realizowany, ponieważ część filmu była robiona w Belgii, ale część była robiona w Piotrkowie i w Łodzi, gdzie były dosyć ważne sceny kręcone w tkalniach łódzkich. Film stał się międzynarodowy. Mnie się udało we właściwym momencie udowodnić ludziom filmu, że potrafię sobie dać radę nie tylko w Polsce, ale i poza Polską. Później to się ciągnęło, przechodziło z filmu na film. Z kolei cała seria filmów z okresu wojny, to zaczęła się od mojej współpracy z Andrzejem Wajdą. „Korczak” spowodował, że Steven Spielberg zainteresował się mną, i obejrzał „Korczaka”, ale i obejrzał inne moje filmy. Z tego powodu zdecydował, że będę robił „Listę Schindlera”. Z kolei Roman Polański widział „Listę Schindlera”, i stało się to powodem, że zaproponował mi „Pianistę”. „Pianista” z kolei, ponieważ robił go Polański, przyciągnął innych reżyserów do mnie. Nagle zrobiłem film z zupełnie innej bajki, ponieważ „Hannibal”, horror, to był film, którego przedtem nie robiłem. Dino De Laurentiis zaproponował mi ten film. Później robiłem film drogi, który przetoczył się przez cały świat, „Rana” z Fatih Akin, a on z kolei jest wielkim fanem filmów Romana Polańskiego. To jest świat ludzi filmu, którzy albo się nawzajem znają, albo o sobie słyszeli. To powoduje i otwiera pewne możliwości scenografowi. Ale najważniejsza jest

umiejętność nawiązania, już jak taka propozycja padnie, albo jest taka sytuacja, że reżyser chce się spotkać z jakimś scenografem-to szalenie ważna jest umiejętność wzajemnego zainteresowania się dwóch artystów, wzajemnej wymiany pomysłów, myśli, koncepcji, podobny temperament. To są też takie elementy, które decydują o współpracy w filmie.

28:02 Każdy film wymaga nieprawdopodobnej dokumentacji. Uważam, że nie można sobie pozwolić na jakiegokolwiek luki w wiedzy o okresie, o którym się robi film. Natomiast oczywiście dzięki temu, dzięki dokumentacji, setkom zdjęć, obrazów epoki, wszystkiego tego, co można zgromadzić, przekazów historycznych z epoki, w której osadzona jest fabuła filmu – dzięki temu reżyser i scenograf może interpretować tą historię. Oczywiście film fabularny nie jest dokumentem, nie jest tylko wiedzą o danej epoce. Jest interpretacją tej wiedzy, i ta interpretacja na ogół wychodzi i powinna wyjść od reżysera, ale też reżyser daje pole później manewru i popisu dla scenografa, który wydobywa z tej wiedzy, epoki elementy ciekawe, albo służące fabule filmu. To jest najbardziej ekscytujące w tej pracy, jak daleko można się posunąć w interpretacji. W tej chwili dochodzi do krawędzi, bo muszę powiedzieć, że byłem w tej grupie ludzi, którzy potrafili, albo chcieli pójść dalej w interpretacji historii, coś wnieść do tego z temperamentu współczesnych twórców. Natomiast w tej chwili widziałem taki serial „Wielka” o Katarzynie Wielkiej, gdzie interpretacja jest już obrazoburcza. Ja uważam, że to sprawa artysty.

30:06 Każdy film jest ograniczony budżetem. To nie jest tak, jak często pytają się moi koledzy w Polsce, albo mówią, oceniając moją pracę, że miałem dużo łatwiej. Oczywiście im jest większy film, i większy budżet, tym za ten większy budżet można więcej zbudować. To nie jest tak, że po prostu mam więcej pieniędzy na dekoracje, czyli mam nadwyżkę tych pieniędzy. Właśnie wysokobudżetowe filmy bardziej skrupulatnie sprawdzają producenci pieniądze, które ja wydaję. Ta umiejętność zmieszczenia się w budżecie, ale też na początku umiejętność walczenia o właściwy budżet. Rzeczywiście trzeba umieć walczyć, mieć wiedzę, za jakie pieniądze mogę dekoracje, które wymyślił sobie reżyser, zbudować, i czy mogę pójść poniżej tego, co sobie wyobrażam. Jak dużo mogę pójść poniżej moich wyobrażeń o budżecie. To jest jedna z menadżerskich umiejętności scenografa, i dlatego scenograf w systemie amerykańskim się nazywa „production designer”, bo ja jestem scenografem, który musi się zmieścić w danej produkcji, który musi współpracować z całą produkcją filmową. A



czy ja wydam więcej na jakąś dekorację, i będzie zarzut, że wydałem dwukrotnie, bo aranżacje kwiatowe zrobiłem dwukrotnie, bo w trakcie realizacji zdjęć w tym dniu te kwiaty zwiędły, i trzeba było przywieźć nowe – to już w konsekwencji jest mój problem, ponieważ muszę w związku z tym oszczędzić na innej dekoracji, żeby uzupełnić to, co wydałem wcześniej. Także to nie jest tak w filmie, że przychodzi producent, i dokłada lekką ręką pieniądze dlatego, że scenograf gdzieś zaszalał. Czasem oczywiście czasami w życiu są wyjątki. Udało mi się np. w filmie „Hannibal” zbudować dekorację dzięki mojemu z kolei uporowi, a sprzeciwiał się kosztom dekoracji Dino De Laurentiis, bo zbudowałem taką wioskę litewską zniszczoną, i on uważał, że wystarczy zbudować jedną chatę w polu, a ja powiedziałem, że czegoś takiego, jak jedna chata, to w tych wioskach nie ma, tylko jest zawsze osiedle, bo ludzie w ciężkich czasach i klimacie muszą się gromadzić w jakieś osady. I zbudowałem dekorację dużo droższą, ale dzięki pomocy współproducentki, jego żony Marty de Laurentiis, udało mi się przekonać producenta, że warto wydać te pieniądze.

33:20 Akurat miałem takie szczęście, że Andrzej Wajda był wspaniałym reżyserem, ale też był wspaniałym plastykiem, bo był człowiekiem obdarzonym wielkim talentem plastyczny. Potrafił szybko i fajnie szkicować swoje pomysły, przenosić je na papier. Miał swój nieodłączny zeszytik, który wypełniał małymi szkicami, w związku z czym nasze rozmowy były – rozmawialiśmy obrazami. Andrzej rysował pomysły, wręcz scenografię niektórych scen. Ja, wiedząc, co siedzi w jego głowie, mogłem mu zaproponować inne często rozwiązania, ale bazujące na tych samych emocjach. To rzadko się zdarza, żeby reżyser potrafił tak fajnie i dobrze przekazać swoje pomysły w formie rysunku. Dlatego nasza współpraca była dla mnie szalenie ekscytująca, ale też on wiele razy cenił moje pomysły, bo ja z kolei często wkraczałem w jego dramaturgiczne pomysły, o scenach, o moich wyobrażeniach tych scen. Także to było na wielu planach, też na planach tych projektów, ale też na planie rozmów o dramaturgii filmu. Naprawdę to jest współpraca w moim pojęciu idealna między reżyserem a scenografem i operatorem. Tutaj mówimy o reżyserach, ale ja w dalszym ciągu po wielu latach pracy uważam, że ten system, który w Polsce był podstawą wszystkich wielkich filmów, czyli ścisła współpraca operatora, reżysera i scenografa, to jest system, który daje szansę na powstanie bardziej nowatorskich dzieł filmowych. Oczywiście to nie ode mnie zależy, czy ta współpraca wygląda w ten sposób.

Pracowałem w dużych filmach amerykańskich, w których reżyser dawał dużą swobodę scenografowi, ale oczekiwał, żeby scenograf wypełnił to, co jest zawarte w scenariuszu czy koncepcji, którą reżyser przekazuje scenografowi. Prawdziwą frajdą jest praca z ludźmi w sytuacji takiej, kiedy ja wiem, że nie tylko jestem wykonawcą pomysłów, i przemycam nieśmiało swoje pomysły czysto scenograficzne, ale jestem też częścią zespołu twórczego.

36:20 Myślę, że scenograf, jak każdy artysta, ma swój styl. Ma swój rodzaj pracy, styl przygotowania do filmu, ale oczywiście dobrze byłoby, gdyby ten styl przenosił się na ekran, co nie jest takie proste, ponieważ scenograf robi filmy interesujące go, ale też takie, w których reżyser wybrał sobie jakąś epokę historyczną, manierę artystyczną całego filmu, i narzuca ją scenografowi. Ale wydaje mi się, że po latach pracy, i co zresztą często do mnie w jakimś sensie wraca od ludzi, którzy oglądają moje filmy, ale szczególnie profesjonalistów – to moja scenografia jest w jakimś sensie rozpoznawalna chociażby przez to, że staram się w filmach o duży reżim artystyczny dekoracji. Często rozmawiam o tym z operatorem i reżyserem, i proponuję im jakieś gamy kolorystyczne, rozwiązania pewnej ciągłości koloru, który przechodzi przez cały film. Równocześnie pracując ściśle z dekoratorem wnętrz, staram się, żeby wszystkie wnętrza w ramach pewnej umowności kolorystycznej, były bardzo przekonujące w aranżacji, tzn. opowiadające dosyć dokładnie o charakterze ludzi, którzy w tych dekoracjach przebywają. Wydaje mi się, że to jest ważne, żeby się odczuwało charakter człowieka, który w danym miejscu mieszka, pracuje, żeby widz też miał takie sygnały o postaciach, ale nie tylko z dialogów, które te postacie wygłaszają do kamery, ale też z tła, na którym się znajdują.

38:23 Moja droga właściwie zatoczyła koło. Zacząłem od dość dużych dekoracji w „Smudze cienia”, później rozkochałem się w poszukiwaniu ciekawych, interesujących miejsc, zdjęć. Proponowałem miejsca, ale zawsze wybierałem miejsca, które bardzo mocno adaptowałem. To jest to, co cechuje moją pracę, że walczę od początku filmu z producentem, że znajduję miejsca dobre do zdjęć, ale muszę mieć w tych zdjęciach dużą swobodę zmiany tych miejsc, zmiany ich koloru, wyposażenia. Nie wierzę w to, że się znajduje idealne miejsce, tam się stawia bukiet kwiatów i się kręci zdjęcia. To jest szalenie ważne, i nastąpiła taka fala, a szczególnie w filmach europejskich, że otworzyły się studia, ekipy ruszyły w plener, ciekawe obiekty zdjęciowe. A ja z kolei wróciłem z powrotem do

dekoracji w studiu, bo uważam, że dobre dekoracje studyjne mogą naprawdę poszerzyć realizm, który możemy znaleźć we wnętrzach naturalnych. Dowodem na to jest film może nie tak popularny, jak inne filmy Romana Polańskiego, „Oliver Twist”, który od początku do końca cały jest zbudowany albo w studio filmowym, albo na zapleczu studia filmowego.

40:05 Scenograf powinien umieć i znaleźć ciekawe miejsca, i je dobrze adaptować, ale powinien umieć też przekonywująco, ale też bardzo prawdziwie budować wnętrza, które żyją, i które pokazują też i upływ czasu, i zniszczenie tych miejsc, epokę historyczną, i widz powinien, co jest najważniejsze, zawsze wierzyć w to, co jest na ekranie. Czy to jest zbudowane, czy znalezione w ciekawym miejscu – to widz powinien patrzeć jak na miejsca, które to nie jest *déjà vu*, że kiedyś widział, ale wierzy, że te miejsca gdzieś kiedyś na świecie istniały.

40:51 Dom opieki, który był w „Chłopcach”, który naprawdę udało mi się znaleźć fantastyczne miejsce, to później do tego samego miejsca wróciłem w „Smudze cienia”, i zupełnie adaptowałem to na coś innego. Tutaj był to dom opieki w Polsce, a później w „Smudze cienia” to był klub marynarza w Singapurze, także zupełnie dwa odmienne miejsca, i mam satysfakcję, że ten sam obiekt zupełnie inaczej wyglądał. Udało mi się parę razy znaleźć na tyle ciekawe miejsca, że wracałem do nich z przyjemnością. Takim miejscem było np. dom w Komorowie, w którym kręciłem „Sprawę Gorgonowej”, a później do tego samego domu wróciłem w „Europie Europie” z Agnieszką Holland. Także miałem takie ulubione miejsca. Z tym, że później zacząłem robić filmy gdzieś na świecie, i pracowałem zawsze w innych miejscach, ale mam takie. Miejsce poza Polską, to jest też Praga czeska. W Pradze, w której uważam, że są bardzo dobre studia filmowe, ale też są piękne zaułki, miejsca mniej znane turystom, i nawet teraz przygotowując swój następny film myślę, że powrócę do miejsc, które odkryłem, i które użyłem w „Hannibalu”, a teraz mam zupełnie inny pomysł, jak je użyć.

42:20 Jak zaczynałem w „Liście Schindlera”, to przede wszystkim byłem podekscytowany, że będę robił film ze Stevenem Spielbergiem, także myślę, że zrobiłbym wszystko, żeby zacząć ten film i zrobić go, jak najlepiej mogę. Nie tylko ja, ale i cała ekipa, a ekipa scenograficzna była nieprawdopodobnie zaangażowana emocjonalnie w robienie tego filmu. Wiele z dekoracji budowaliśmy, chociażby obóz w Płaszowie, to jest naprawdę olbrzymia dekoracja,

ale większość obiektów znaleźliśmy i adaptowaliśmy. Była to olbrzymia praca, wielkie wyzwanie, wielkie emocje i do tej pory wspaniałe wspomnienia.

43:08- „Pianista” mimo podobieństwa do „Listy Schindlera”, był filmem innym chociażby dlatego, a przede wszystkim dlatego, bo jest zupełnie inny reżyser, inne emocje. Roman pamiętał te czasy. Steven Spielberg wiedział o tych czasach, i chłonał wspomnienia ludzi, którzy je przeżyli, natomiast ponieważ w oczach Romana zapisały się określone miejsca i zdarzenia, to właściwie w tym filmie większość miejsc, które widzimy na ekranie, to są dekoracje zbudowane w studio, albo w plenerach. Nawet jeśli mówimy, że część Warszawy wojennej to są ulice starej Pragi warszawskiej, to stopień adaptacji, który na tych ulicach myśmy wykonali, jest nieprawdopodobny. Często pokazuję to studentom, i w czasie jakichś warsztatów, jak dostawialiśmy budynki, dostawialiśmy charakter ulic, zmienialiśmy ich kolor, budowaliśmy mury getta. Ruiny, które są – zawsze wszyscy się pytają o te ruiny, czy ruiny, które są w finale filmu, czy to jest wszystko praca postprodukcji, komputerowa – to nie. Udało mi się znaleźć miejsce, w którym można było stare budynki pruskich koszar wyburzyć, bo i tak one szły do likwidacji, i z tego stworzyć zrujnowaną Warszawę. To było kolejne po „Liście Schindlera” olbrzymie wyzwanie, i muszę powiedzieć, że ilość zbudowanych dekoracji wielokrotnie przewyższa to, co myśmy zbudowali w „Liście Schindlera”.

45:07 W tej chwili to, co się wydawało zagrożeniem dla scenografii, a szczególnie ludzie, którzy pytali się mnie o pracę scenografa, i nowa fala dorysówek komputerowych, a wręcz całych filmów komputerowych – czy to nie zagraża takiej scenografii, jaką ja robię. Nie, to jest akurat jedno z narzędzi ważnych dla scenografa przede wszystkim w procesie projektowania. Jak patrzę na to, co w tej chwili moja pracownia robi, moi współpracownicy, asystenci. Kiedyś byłem przeciwny rysowaniu komputerowemu, ponieważ wydawało mi się, że to słyca charakter rysunku, stają się bardziej sztamowe, ta kreska nie ma takiej siły wyrazu artystycznej, wykonana w rysunku komputerowym. Ale przy coraz wyższej technologii komputerowej, lepszym programom komputerowym, szybszym komputerom, w tej chwili cały ten proces – oczywiście zawsze szkic scenografa, przynajmniej mój, powstaje na papierze, na wallu w jakimś notatniku, a później przenoszę to na rysunek, który wykonuję na tradycyjnej desce kreślarskiej, ale później te wszystkie rysunki są

przetwarzane, i są robione komputerowo. Później następuje ten moment, kiedy częściowo dekoracje muszą być uzupełnione przez dorysówki komputerowe. Ja to bardzo lubię, jeśli jest to zrobione dobrze, jeśli mam nad tym jakiś nadzór, a to jest dosyć trudne w mojej pracy, ponieważ niestety, ale producenci filmowi niezbyt chętnie zgodzą się na to, żeby scenograf już po zakończeniu okresu zdjęciowego, po okresie, kiedy zbudował już dekoracje, zostały sfilmowane, żeby jeszcze miał nadzór nad tym, co się dzieje w tzw. postprodukcji. Ale udało mi się tak parę razy, chociażby jak w tym filmie „The Cut” („Rana”), gdzie miałem udział w postprodukcji filmu. Dzięki temu, wydaje mi się, te dorysówki są dobre, i poszerzają scenografię, i dają jej dodatkowy wymiar.

47:55 Wydaje mi się, że chociażby przez to, że powstaje dużo filmów w tej chwili – to są fale, wzloty i upadki. Jak zaczynałem pracę w filmie, to w Łodzi ciągle była duża wytwórnia filmowa, było mnóstwo wspaniałych rzemieślników. W Warszawie chociażby to, że w Warszawie zbudowano do „Smugi cienia” wnętrze żaglowca, i zbudowano to w sposób naprawdę perfekcyjny, świadczy o tym, że tych rzemieślników było dużo. Później był rodzaj zapaści, ponieważ powstawały filmy o niskich budżetach, były kręcone tylko w obiektach plenerowych, albo znalezionych przez scenografa. Teraz, przy tej większej produkcji filmowej, przy coraz większej produkcji filmów historycznych, znowu jest potrzeba ludzi z wiedzą rzemieślniczą, naprawdę na wysokim poziomie, i mam nadzieję, że to się wszystko odbuduje. Bardzo bym chciał, żeby nasze wytwórnie były konkurencyjne do tego wszystkiego, co scenograf może zastać w Czechach, czy na Węgrzech. To są nasi najwięksi konkurenci. Studia węgierskie, prywatne, olbrzymie studia, które powstały, dysponują olbrzymim zasobem ludzi gotowym do stworzenia dużych filmów historycznych. Dlatego ja kiedyś o to walczyłem, a teraz o tym myślę i marzę, żeby jednak w polskich wytwórniach powstawało więcej filmów koprodukcyjnych, które są zrobione z budżetów, które są zrobione z różnych krajów, i dzięki temu mogą to być filmy o większych możliwościach inscenizacyjnych, które pozwalają budować większe dekoracje, bardziej skomplikowane, bardziej przekonujące. Myślę, że to jest klucz do tego, żeby odrodzić wiele zawodów filmowych, które niestety gdzieś w międzyczasie zaginęły.

50:18 Jakie umiejętności powinien mieć scenograf? Powinien być zdolny. Scenograf powinien przede wszystkim znać swój zawód, i swoje rzemiosło. Zacznijmy od rzemiosła.

Każdy scenograf powinien mieć za sobą dobre studia, ponieważ to jest jeden z tych zawodów, które nie uda się nikomu nauczyć na planie filmowym. Taki mit, że zaczynając od podawania kawy reżyserowi, a później można dojść do jakiejś pozycji w filmie – może, ale na pewno nie w scenografii. Scenograf musi umieć rysować, projektować, mieć wiedzę historyczną, i to wszystko może tylko i wyłącznie zdobyć na studiach. I to jest pierwszy krok scenografa. Potem oczywiście umiejętność znalezienia się w ekipie filmowej, kierowania dużym zespołem ludzi; umiejętności menadżerskie, tzn. żeby umieć wydać pieniądze, które widać na ekranie, a nie poza ekranem. To są właśnie te cechy, które dobry scenograf powinien mieć. No i oczywiście kochać film, bo bez tego nie da się tego zawodu uprawiać, ponieważ scenograf spotyka się, musi umieć zainteresować swoją pracą, twórczością ludzi, którzy też kochają kino, i oczekują od scenografa partnerstwa.

Allan Starski – syn Ludwika Starskiego, scenarzysty i autora tekstów popularnych piosenek, związanego z kinem przed- i powojennym. Absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Laureat Oscara za scenografię do *Listy Schindlera* Stevena Spielberga. Twórca scenografii do kilkunastu filmów Andrzeja Wajdy (m.in. *Smugi cienia*, *Człowieka z marmuru*, *Człowieka z żelaza*, *Panien z Wilka*, *Dantona*, *Pana Tadeusza*). Współpracował także z Agnieszką Holland (*Europa, Europa, Plac Waszyngtona*), Romanem Polańskim (*Pianista*, *Oliver Twist*), Krzysztofem Kieślowskim (*Bez końca*), Jerzym Stuhrem (*Historie miłosne*), Peterem Webberem (*Hannibal, po drugiej stronie maski*), Fatihem Akinem (*The Cut*). Zdobywca licznych nagród filmowych, m.in. francuskiego Cezara za *Pianistę* Romana Polańskiego, Złotych Orłów za *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy, *Pianistę* Romana Polańskiego i *Pokłosie* Wojciecha Smarzowskiego. Laureat Nagrody Specjalnej dla scenografa ze szczególną wrażliwością wizualną na festiwalu Camerimage (2009) oraz Nagrody Specjalnej PSC (2016). Często współpracuje z żoną Wiesławą Starską, kostiumologiem.