

# Krystyna Zachwatowicz, Agnieszka Tambor

---

## "W teatrze każdy szczegół jest ważny" : z Krystyną Zachwatowicz o pracy scenografa rozmawia Agnieszka Tambor

---

Postscriptum nr 2(50), 130-133

---

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## „W teatrze każdy szczegół jest ważny” Z Krystyną Zachwatowicz o pracy scenografa rozmawia Agnieszka Tambor

**Agnieszka Tambor:** *Czy mogłaby Pani opowiedzieć, na czym polega praca scenografa?*

**Krystyna Zachwatowicz:** Myślę, że najważniejsza rzecz w pracy scenografa to umiejętność czytania tekstu, z którego będzie powstawał spektakl. To rzecz pierwsza i podstawowa. Czytanie i zrozumienie tekstu to jest stworzenie sobie na podstawie lektury własnej wizji spektaklu. Niezależnie od tego, co potem z rozmów z reżyserem wynika, scenograf musi mieć własną wizję spektaklu. To się odnosi, oczywiście, do teatru, bo scenografia filmowa jest zupełnie czymś innym. W tej chwili mówimy o teatrze.

Każdy ma, rzecz jasna, swój indywidualny system pracy. Weźmy jakąś sztukę teatralną, np. *Króla Leara* Szekspira. Muszę przeczytać tekst bardzo dokładnie, wiele razy. Muszę wypisać sobie z tej sztuki podstawowe tematy, zagadnienia, które ten tekst dla mnie niesie. Czysto technicznie: trzeba wynotować takie miejsca akcji, które wynikają z samego tekstu. Czasami są to didaskalia, czasami zaś nie ma tych wskazówek odautorskich, gdzie się akcja dzieje. Trzeba wypisać wszystkie postacie. To techniczne ułatwienia, techniczna droga, aby w tekst wejść. I kiedy scenograf jest tak przygotowany, że ma tekst przeczytany wielokrotnie i umie się w nim poruszać, to znaczy, iż nie zaskoczy go żadne pytanie o to, w jakiej scenie, co się dzieje. Wtedy dopiero jest przygotowany do rozmowy z reżyserem.

Drugim etapem są właśnie rozmowy z reżyserem. Tu moja własna koncepcja skonfrontuje się z koncepcją reżysera. I dopiero z tych naszych rozmów, wspólnych koncepcji, które bardzo często są różne, kształtuje się wizja przyszłego przedstawienia. Bardzo często reżyser ma zdecydowaną, silną wizję, która scenografowi coś narzuca, ale czasami scenograf może

coś takiego wymyślić, co zafascynuje reżysera. Wtedy to jest naprawdę ciekawa praca, jeżeli nasze rozmowy sprawiają, że decydujemy się na taką czy inną konwencję, na taki czy inny układ scen, na taką czy inną przestrzeń teatralną. Bo też trzeba wiedzieć, że przestrzeń bardzo determinuje spektakl. Istotne jest, czy gramy w małym teatrze czy w dużym, czy może poza teatrem. Właśnie ten pierwszy etap „przymierzania się” do tego, jak ma spektakl wyglądać, jest moim zdaniem momentem podstawowym.

Jeżeli przyszły kształt przedstawienia zostanie zarysowany w rozmowie, to zaczyna się pracę konkretną. Razem z reżyserem ustalamy obsadę — w każdym razie tak powinno być, że scenograf ma swoje zdanie na temat tego, kto powinien grać.

Kiedy już wiadomo, gdzie przedstawienie będzie się odbywało, w jakiej przestrzeni, jaka jest jego koncepcja: czy reżyser chce ją przenieść do współczesności, czy chce ją zostawić w epoce, w której umieścił akcję autor, czy też jeszcze w ogóle wszystko zmienić, to po momencie tych najważniejszych decyzji zaczyna się już praca samego scenografa. Musi on szukać dokumentacji, zależnie od tego, jaka jest ogólna decyzja inscenizacyjna. To bardzo ważne, bo z tej dokumentacji wynikają czasem pewne pomysły, których by się nigdy samemu nie wymyśliło. Ja zawsze chodzę do bibliotek i szukam materiałów. Jeżeli sztuka rozgrywa się współcześnie, to muszę szukać w tym, co się dzieje teraz, w takiej dokumentacji, która może mi dać jakiś zupełnie niespodziewany obraz. Kiedy robiliśmy *Makbeta* to inspiracją do dekoracji było zdjęcie pobojuwiska w Czeczenii. I z tego, jak wygląda teraz pobojuwisko, wynika cała scenografia. Z kolei w *Zbrodni i karze* zdecydowaliśmy, że umieszczamy akcję w czasach Dostojewskiego. Trzeba było zacząć poszukiwania w malarstwie, kostiumologach i tekstach z epoki.

Jeśli pracuje się nad adaptacją, nie można przeczytać tylko adaptacji, trzeba przeczytać całą powieść, na podstawie której jest oparta. Natomiast czytanie innych tekstów, które funkcjonują wokół, zorientowanie się w historii, malarstwie daje po prostu szerokie możliwości dokumentacyjne.

Potem to już jest jakby moment „natchnienia”. Pracując cały czas, trzeba liczyć na to, że jeśli się intensywnie o czymś myśli, to przychodzi olśnienie — to ma wyglądać właśnie tak, a nie inaczej. Jak już jednak powiedziałam, owo olśnienie wynika po prostu z tego, że się wiele czyta i ogląda, i pracuje.

Andrzej Wajda zrobił taką adaptację *Zbrodni i kary*, która się ograniczyła tylko do trzech miejsc akcji, ale ponieważ ja przeczytałam powieść, to zauważyłam, że w całej powieści występuje bardzo często motyw podglądania, podsłuchiwania, którego w koncepcji adaptacji w ogóle nie było.

Ale pomysł spodobał się reżyserowi i zdecydowaliśmy, żeby publiczność postawić w takiej sytuacji podglądacza. Publiczność oglądała spektakl przez okna w zamontowanych na proscenium ściankach. Nigdy bym na to nie wpadła, gdybym przeczytała tylko adaptację. Myślę, że to jest ważne, żeby stworzyć sobie takie szerokie pole poszukiwań.

Kiedy już wszystko jest wymyślone i narysowane, zaczyna się dla scenografa rzecz równie ważna, tzn. realizacja. Praca scenografa nie jest pracą, która kończy się na namalowaniu obrazków. Trzeba pilnować realizacji i cały czas pracować z ludźmi, którzy będą projekt realizowali, a więc ze wszystkimi pracownikami, których w teatrze jest bardzo dużo (pracownia krawiecka, szewska, ślusarska, stolarska, malarska, kapeluszy, peruk, rekwizytów). I na to wszystko scenograf musi mieć czas i powinien się na tym znać. Oczywiście, nie musi sam szyć kostiumów ani robić butów, ale musi wiedzieć, czego chce. To jest sprawa i wyuczenia się, i pewnej pokory wobec wykonawców. Trzeba wiedzieć, gdzie jest granica możliwości, jakie można mieć wymagania i jak daleko można się w swoich wymaganiach posunąć. Bardzo ważne jest porozumienie z wykonawcą; czy to będzie stolarz, szewc, czy krawiec. Trzeba w stanowczy sposób umieć wyegzekwować to, czego się chce. Ale z kolei nie może to być niewykonalne, bo nierealne wymagania bardzo zniechęcają współpracowników. Należy im także dać pole do popisu, żeby mogli pokazać, że oni pewne rzeczy wiedzą lepiej.

**AT:** *Który etap pracy scenografa uznałaby Pani wobec tego za najistotniejszy?*

**KZ:** Trudno właściwie powiedzieć, który etap jest najważniejszym etapem pracy. Jeden nie może istnieć bez drugiego. Scenograf powinien dopilnować wszystkiego sam, chodzić na przymiarki kostiumów, pilnować wykonania dekoracji, przychodzić na próby, gdzie decyduje razem z reżyserem, w jaki sposób ta koncepcja nabiera kształtu scenicznego. To bardzo ważne — scenograf musi być jakby w kilku miejscach jednocześnie.

Bardzo ważne, aby umieć wytrzymać ostatnie próby. To jest ciężka, fizyczna praca — wtedy od rana do wieczora trzeba być sprawnym, wytrzymałym. A trzeba mieć oczy dookoła głowy. Jeżeli jakiś szczegół jest niedopilnowany — to odpowiada scenograf. Bardzo ważna jest pewnego rodzaju pedanteria, pilnowanie szczegółów. Często się myśli, że w teatrze nie będzie widać na scenie szczegółów. To nie jest prawda, widać każdy guzik. Np. z naszą *Zbrodnią i karą* Teatr Stary pojechał na festiwal do Edynburga i przywiózł stamtąd recenzję, która mnie szalenie poruszyła. Otóż w tej recenzji krytyk zauważył, że Raskolnikow miał w jednym bucie sznu-

rowadło, a w drugim sznurek. Ja specjalnie to zrobiłam. Znaleźliśmy jakieś stare buty, z jednego buta wyciągnęłam mu sznurowadło i kazałam zawiązać sznurkiem. I recenzent zwrócił na to uwagę. W teatrze takie drobiazgi są bardzo ważne.

**AT:** *A czy ma Pani taką scenografię, z której jest Pani szczególnie dumna, z którą mogłaby się Pani utożsamiać?*

**KZ:** Mówiłam tu o *Zbrodni i karze*, bo wydaje mi się, że ten spektakl mogłabym podać jako przykład dopracowania szczegółów. Chociaż ja zawsze jestem w teatrze straszną pedantką i zwracam uwagę na szczegóły. Robiliśmy *Biesy* przed wieloma laty — adaptację Dostojewskiego. Po 10 latach było wznowienie. Kiedy przyszłam na próbę, wynotowałam cały zeszyt tego, co mi się nie podoba i co trzeba poprawić. Naprawdę zadowolona to chyba nigdy nie byłam z niczego.

We Wrocławiu robiłam scenografię do *Jak wam się podoba* Szekspira w reżyserii Krystyny Skuszanki. Dekorację stanowiła powiększona na całą scenę wisząca gałąź jemioli. I tę dekorację wspominają widzowie do tej pory. I to jest piękne w naszej pracy w teatrze. Pewne rzeczy zostają w jakichś strzępach wspomnień. Przedstawienie żyje własnym życiem, a potem po prostu znika. I ani fotografia, ani projekt, ani makieta nie dają pojęcia o tym, co to naprawdę było.

**AT:** *Dziękuję za rozmowę.*