



SEWERYN KUŚMIERCZYK

**KAŻDY MÓJ
FILM BYŁ INNY**

ROZMOWY Z WITOLDEM SOBOCIŃSKIM

SEWERYN KUŚMIERCZYK

**KAŻDY MÓJ
FILM BYŁ INNY**

ROZMOWY Z WITOLDEM SOBOCIŃSKIM

PRODUCENT: Marek Żydowicz

KOORDYNACJA: Agnieszka Swoińska, Michał Prewysz-Kwinto

DTP: Dagmara Nalikowska, Magdalena Czechowska

PORTRET NA OKŁADCE: Douglas Kirkland ©

ZESPÓŁ ENERGA CAMERIMAGE:

Michał Czubek | Mateusz Graj | Janusz Grocki | Katarzyna Idzikowska | Monika Jasińska | Dominika Krawańska
Dominika Kruzińska | Dariusz Kuźma | Małgorzata Marcinkowska | Aleksandra Paprocka
Joanna Prewysz-Kwinto | Magdalena Sobolewska | Kazimierz Suwała | | Bartosz Tesarz | Kasjana Wiśniewska
Dariusz Wyczółkowski | Adam Zdunek | Joanna Żydowicz-Barciś | Marcelina Żydowicz | Paweł Żydowicz

OD WYDAWCY:

Książka jest zbiorem rozmów Seweryna Kuśmierczyka z Witoldem Sobocińskim, które odbyły się między 21 marca a 4 maja 2018 roku, w ostatnich miesiącach życia operatora. Rozmowa dotycząca filmu *Wesele* została przeprowadzona 21 września 2017 roku. Wszystkie rozmowy zostały autoryzowane przez Witolda Sobocińskiego. Rozmowy zostały przeprowadzone dla potrzeb Międzynarodowego Festiwalu Filmowego EnergaCAMERIMAGE w związku z przyznaniem Witoldowi Sobocińskiemu Nagrody za Całokształt Twórczości w ramach 26. edycji.

Żadna część tej publikacji nie może być powielana, przechowywana ani przekazywana w jakiegokolwiek formie lub za pomocą jakichkolwiek środków (elektronicznych, mechanicznych, fotokopiujących, nagrywających lub innych), bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich i wydawcy. Wyjątek stanowią recenzenci, którzy chcą zacytować krótkie fragmenty tej książki w pisemnej recenzji opublikowanej i rozpowszechnionej w gazecie, czasopiśmie, audycji medialnej, witrynie internetowej lub innym publicznym forum. We wszystkich przypadkach źródło materiałów cytowanych z tej książki musi być wyraźnie podane.

Fundacja Tumult ©, 2022. Wszystkie prawa zastrzeżone.

ISBN 978-83-61580-35-5

ORGANIZATORZY



EUROPEJSKIE CENTRUM FILMOWE
CAMERIMAGE

SPONSOR STRATEGICZNY



MIASTO – GOSPODARZ



PARTNER GŁÓWNY



Publikacja zrealizowana dla Międzynarodowego Festiwalu Filmowego EnergaCAMERIMAGE, współfinansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Miasto Toruń oraz Województwo Kujawsko-Pomorskie.



Unia Europejska
Europejski Fundusz
Rozwoju Regionalnego



Festiwal jest współfinansowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Kujawsko-Pomorskiego na lata 2014-2020.

ORGANIZATORZY FESTIWALU – FUNDACJA TUMULT ORAZ EUROPEJSKIE CENTRUM FILMOWE CAMERIMAGE

Rynek Nowomiejski 28, 87-100 Toruń

www.camerimage.pl

SPIS RZECZY

4	·	BIOGRAFIA
7	·	FILMOGRAFIA
10	·	DROGA TWÓRCZA WITOLDA SOBOCIŃSKIEGO
17	·	ROZMOWY Z WITOLDEM SOBOCIŃSKIM
18	·	ALBUM Z RODZINNYMI ZDJĘCIAMI
21	·	W SZKOLE FILMOWEJ
26	·	INTERPRETACJA WŁOSKIEGO NEOREALIZMU
29	·	RYTMY KAMERY W <i>FARAONIE</i>
33	·	PODWÓJNE OCZY STALINA
36	·	FILMOWE PODPATRYWANIE ŻYCIA
40	·	<i>WESELE</i>
45	·	W POSZUKIWANIU FORMY
50	·	<i>ZIEMIA OBIECANA I SMUGA CIENIA</i>
54	·	ŚWIAT, KTÓRY PAMIĘTAM
57	·	JAZZ I MUZYCZNOŚĆ W OBRAZIE FILMOWYM
62	·	NAUKA „JAZDY NA ROWERZE”
66	·	NA PLANIE FILMOWYM: MAGIA I TRUD
70	·	WSPÓŁPRACA OPERATORA Z REŻYSEREM
76	·	INDEKS NAZWISK I TYTUŁÓW

Witold Sobociński, powszechnie uznawany za czołowego autora zdjęć filmowych polskiego kina powojennego, był znakomitym filmowcem, uznanym muzykiem i wybitnym pedagogiem. Urodzony w Ozorkowie, 15 października 1929 roku, Sobociński był jedynakiem, którego zainteresowania muzyką i obrazem przejawiały się już w dzieciństwie.

Dorastając w powojennej Polsce pod koniec lat 40. Sobociński postawił sobie za cel karierę filmową, wstępując w 1950 roku do Szkoły Filmowej w Łodzi, choć jego pasja do muzyki wyprzedzała fascynację kinem. Jako wielbiciel amerykańskiego jazzu, chętnie słuchający audycji *Voice of America Jazz Hour*, prowadzonych przez legendarnego Willisa Conovera, Sobociński nauczył się grać na gitarze, kontrabasie, puzonie i perkusji, a pod koniec lat 40. dołączył do legendarnego zespołu jazzowego Melomani założonego przez Jerzego Matuszkiewicza, który został także jego kolegą ze Szkoły Filmowej.

Zanim został przyjęty do elitarnej łódzkiej Filmówki, Sobociński przez rok asystował przy studenckich produkcjach filmowych, zyskując uznanie innych filmowców za gorliwie i pełne poświęcenia wykonywanie zawodu. Jeszcze przed ukończeniem studiów, w 1955 roku, przykuwające uwagę obrazy Sobocińskiego w filmie *Łódzie wypływają o świcie* Ryszarda Bera, zdobyły międzynarodowe uznanie na festiwalach filmowych i położyły podwaliny pod wieloletnią i pełną sukcesów karierę mistrza sztuki operatorskiej.

Pięć lat spędzonych przez Sobocińskiego w Szkole Filmowej w Łodzi zbiegło się z pojawieniem się polskiego kina Nowej Fali. Reprezentowali go m.in. jego szkolni koledzy Roman Polański i Jerzy Skolimowski, a także ich starszy kolega Andrzej Wajda. Choć znajomości te miały później wyznaczyć bieg jego kariery autora zdjęć filmowych, zaraz po ukończeniu studiów w 1955 roku Sobociński został zatrudniony w łódzkiej telewizji jako reżyser światła i operator kamery. Pracował tam do 1959, kiedy to przyjął pracę w Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego „Czołówka” w Warszawie, gdzie pracował do 1964.

Pierwszy znaczący przełom dla Sobocińskiego nadszedł kiedy jego przyjaciel, wybitny autor zdjęć, Jerzy Wójcik, zaprosił go do pracy przy pełnometrażowym filmie fabularnym *Faraon* z 1965 roku w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Ten trudny technicznie projekt, nakręcony w wymagającym pustynnym środowisku, był dla Sobocińskiego znakomitym poligonem doświadczalnym i ostatecznie doprowadził do jego zatrudnienia w charakterze autora zdjęć przy niezwykle filmie Jerzego Skolimowskiego z 1967 roku *Ręce do góry*. Tę obrazoburczą produkcję, zrealizowaną w zaskakującym osobliwością klimacie twórczości Felliniego, dopełniały nowatorskie zdjęcia Sobocińskiego. Uznany za kontrowersyjny, film ten został natychmiast w Polsce zakazany przez komunistyczną cenzurę, a po jego długo odkładanej premierze w grudniu 1981 roku wprowadzono stan wojenny, który opóźnił dystrybucję filmu o kolejne trzy lata.

Po współpracy ze Skolimowskim, do której zalicza się również film z 1970 roku *Przygody Gerarda*, złote lata Sobocińskiego jako autora zdjęć filmowych przypadły na lata 70. i 80. XX wieku. W 1968 zrealizował z Andrzejem Wajdą głośne *Wszystko na sprzedaż*, projekt,

który zaowocował dwoma kolejnymi filmami z Wajdą, *Weselem* w 1972 i *Ziemią obiecaną* w 1974. Oba filmy stanowiły odmienne wyzwania. *Wesele* było adaptacją narodowego, symbolicznego dramatu, którego autorem był wybitny poeta i malarz przełomu wieków, Stanisław Wyspiański. *Ziemia obiecana* natomiast poruszała złożony temat Polaków, Niemców i Żydów mieszkających i pracujących obok siebie w końcu XIX wieku, w rodzinnej Łodzi Sobocińskiego. Niedługo po swoich premierach oba filmy zostały powszechnie uznane za arcydzieła i dołączyły do panteonu polskiego kina.

Kolejnym filmowym triumfem z tamtego okresu twórczości Sobocińskiego jest *Sanatorium pod klepsydrą* z 1973 roku w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa. Kamera Sobocińskiego przywołuje magiczny realizm poetyckich opowiadań Brunona Schulza, odwołując się do rysunków Schulza przedstawiających świat, który zniknął po II wojnie światowej. Godna uwagi jest również współpraca Sobocińskiego z awangardowym reżyserem Andrzejem Żuławskim przy filmie z 1971 roku zatytułowanym *Trzecia część nocy*, gdzie wprost wirtuozowskie posługiwanie się przez Sobocińskiego światłem i mrokiem ilustrowało nie tylko zewnętrzne zagrożenia i choroby, ale przede wszystkim wewnętrzny świat głównych bohaterów filmu.

W drugiej połowie lat 70. Sobociński ponownie nawiązał współpracę z Wajdą przy adaptacji *Smugi cienia* Josepha Conrada z 1976 roku. Nakręcony w Bułgarii i nad Morzem Czarnym film na nowo pokazuje imponujące i intuicyjne zrozumienie żywiołu morza przez Sobocińskiego oraz wyzwania, jakie stawia ono przed tymi, którzy chcą wejść do jego potężnego i burzliwego królestwa.

Ważnym dla Sobocińskiego przedsięwzięciem była filmowa produkcja z 1977 roku, *Śmierć prezydenta* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Ten dramat historyczny traktujący o zamachu na pierwszego polskiego prezydenta po I wojnie światowej pozwolił Sobocińskiemu odtworzyć wspomnienia z dzieciństwa o Polsce z 1930 roku i odzwierciedlić je w niezwykle autentycznym obrazie epoki. Zaangażowany wówczas w rozmaite projekty, Sobociński nakręcił także *Szpital przemienienia* Edwarda Żebrowskiego z 1978 oraz *Widziadło* z 1983 w reżyserii Marka Nowickiego. Oba filmy stanowią imponujące przykłady oryginalnych rozwiązań oświetleniowych oraz płynnej pracy kamery, która znacząco wzbogaca opowiedane wydarzenia.

Praca Sobocińskiego nad filmem *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* Piotra Szulkina z 1984 roku wyróżnia się surrealistycznym portretem małej społeczności ocalałych, zamkniętej w rozpadającym się bunkrze w postnuklearnym świecie. Po raz kolejny, pomysłowe podejście autora zdjęć, który po raz pierwszy wykorzystał wówczas system stabilizacji kamery Steadicam, nadało filmowi zaskakujący i oryginalny charakter.

Twórczość Sobocińskiego z lat 80. i 90. odznaczyła się również kilkoma kamieniami milowymi dla polskiej kinematografii. Jego dwa filmy z Romanem Polańskim – *Piraci* (1986) oraz *Frantic* (1988) – z powodzeniem poruszają się po niebezpiecznych wodach quasi-barokowego pastiszu w *Piratach* i zręcznie radzą sobie z poetyckim hiperrealizmem we *Frantic*. Na uwagę zasługują również dwa filmy, które Sobociński nakręcił ze swoim kolegą ze Szkoły Filmowej, Jerzym Wójcikiem, który tym razem zasiadł w fotelu reżysera. *Skarga*, film z 1991 roku poświęcony tragedii młodej ofiary demonstracji politycznej, oraz film *Wrota Europy* z 1999 roku, będący adaptacją opowiadania Melchiora Wańkowicza o trzech pielęgniarkach na niespokojnych terenach wschodniej Polski w 1918 roku, podsumowują

podejście Sobocińskiego do epickiej kinematografii, które opierało się na wykorzystaniu osobistych doświadczeń, dopełnianych niezwykle pomysłowymi rozwiązaniami wizualnymi.

Poza wielkim i aktywnym zainteresowaniem jazzem oraz wieloletnią współpracą z zespołem Melomani, trwającą do połowy lat 60., Witold Sobociński był także wybitnym pedagogiem, który kształtował kariery wielu pokoleń polskich filmowców. Jego pierwszym uzdolnionym uczniem był syn Piotr Sobociński (1958-2001), którego współpraca z Krzysztofem Kieślowskim przy *Dekalogu* i filmie *Trzy kolory: Czerwony* przyniosła mu liczne nagrody i nominację do Oscara w 1994 roku. Przedwczesna śmierć Piotra Sobocińskiego w 2001 roku była dotkliwym ciosem dla jego ojca, który od tamtej chwili poświęcił wiele czasu i wysiłku na niesienie pomocy młodym autorom zdjęć z łódzkiej Filmówki. Od końca lat 80. nazwisko Witolda Sobocińskiego pojawiało się w napisach końcowych ponad stu filmów studenckich, w które inwestował swą wielką wiedzę i zamiłowanie do zawodu operatora. Wśród jego licznych podopiecznych, którzy zrobili karierę w branży filmowej, znajdują się dwaj jego wnukowie, Piotr Jr. (ur. 1983) oraz Michał (ur. 1987), którzy z dumą kontynuują tradycję rodziny Sobocińskich.

Wśród licznych nagród, które Witold Sobociński zdobył w toku swojej długiej i wybitnej kariery, znajdują się: Złoty Lew (1999) i Orzeł (2001) za najlepsze zdjęcia we *Wrotach Europy*, Międzynarodowa Nagroda Amerykańskiego Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych (2002), Nagroda Ministra Kultury (2004) oraz Nagroda Polskiej Akademii Filmowej (2007), Złoty Medal "Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2008), Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (2011) oraz Platynowy Lew (2012) na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Organizatorzy festiwalu EnergaCAMERIMAGE mieli zaszczyt uhonorować Witolda Sobocińskiego Nagrodą za Całokształt Twórczości (2018) podczas dwudziestej szóstej edycji festiwalu, która odbyła się w Bydgoszczy w dniach 10-17 listopada 2018 roku.

opracował Marek Żebrowski

FILMOGRAFIA

ASYSTENT KAMERY

- 1953 *Worek węgla* | Janusz Weychert, reżyser | Jerzy Matuszkiewicz, autor zdjęć
1954 *Ostatni wieczór* | Stanisław Jędryka, reżyser | Wiesław Zdort, autor zdjęć
1954 *Odwety. Trzy fragmenty z II aktu* | Jerzy Zarnik, reżyser
Jerzy Matuszkiewicz, autor zdjęć
1955 *Godzina bez słońca* | Paweł Komorowski, reżyser | Jerzy Wójcik, autor zdjęć
1955 *Godziny nadziei* | Jan Rybkowski, reżyser | Władysław Forbert, autor zdjęć
1958 *Wielki Testament* | Jerzy Antczak, reżyser | Wiesław Rutowicz, autor zdjęć
1958 *Mur* | Zbigniew Kuźmiński, reżyser
Wojciech Król & Zygmunt Łęski, autorzy zdjęć
1958 *Co řekne řena?* | Jaroslav Mach & Jerzy Passendorfer, reżyserzy
Bogusław Lambach, autor zdjęć
1960 *Cena sekundy* | Jerzy Vaulin, reżyser Lech | Zielaskowski, autor zdjęć
1966 *Ktokolwiek wie...* | Kazimierz Kutz, reżyser | Antoni Nurzyński, autor zdjęć

AUTOR ZDJĘĆ — FILMY STUDENCKIE

- 1954 *Wiosna* | Jerzy Gruza, reżyser
1954 *Guziki* | Janusz Kidawa, reżyser
1955 *Hejnał i bzy* | Janusz Kidawa, reżyser
1955 *Łodzie wypływają o świcie* | Ryszard Ber, reżyser
1955 *Piątka z IV B* | Sylwester Szyszko, reżyser
1955 *W marcu* | Maria Kwiatkowska, reżyser
1956 *Kurdebalans* | Mieczysław Wańkowski, reżyser
Wiesław Rutowicz, współautor zdjęć

AUTOR ZDJĘĆ – FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE I DOKUMENTALNE

- 1959 *Codzienna obsługa samochodów* | Wytwórnia Filmów Sportowych
i Turystycznych, Warszawa
1962 *Podchorążacka etiuda* | Tadeusz Worontkiewicz, reżyser
1963 *Nasz zespół*, reżyser Jerzy Gruza
1963 *Rocznica ślubu* | Maciej Sieński, reżyser
1963 *Tych czterech* | Tadeusz Worontkiewicz, reżyser
1963 *Wioska mała jak Płowce* | Roman Banach, reżyser
1963 *Poligon śmiałków* | Jerzy Vaulin, reżyser
1964 *Pierwszy dyżur* | Tadeusz Worontkiewicz, reżyser

- 1965 *My, kobiety* | Maria Kwiatkowska, reżyser
- 1965 *Ostatnie dni świętyni Ptah* | Jerzy Bednarczyk, reżyser
Jacek Stachlewski, autor zdjęć
- 1965 *Warszawskie skrzydła* | Zygmunt Koziarski, reżyser
- 1967 *Wspomnienie o bitwie* | Tadeusz Worontkiewicz, reżyser
- 1978 *Zaproszenie do wnętrza* | Andrzej Wajda, reżyser
- 1987 *Podróż magiczna* | Andrzej Wasylewski, reżyser

OPERATOR ORAZ ASYSTENT KAMERY – PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE

- 1962 *Czerwone berety* | Paweł Komorowski, reżyser | Krzysztof Winiewicz, autor zdjęć
- 1967 *Ojciec* | Jerzy Hoffman, reżyser | Jerzy Lipman, autor zdjęć
- 1965 *Faraon* | Jerzy Kawalerowicz, reżyser | Jerzy Wójcik, autor zdjęć
- 1965 *Potem nastąpi cisza* | Janusz Morgenstern, reżyser | Jerzy Wójcik, autor zdjęć
- 1966 *Szyfry* | Wojciech Jerzy Has, reżyser | Mieczysław Jahoda, autor zdjęć
- 1967 *Zosia* | Mikhail Bogin, reżyser | Jerzy Lipman, autor zdjęć

AUTOR ZDJĘĆ – FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE I TELEWIZYJNE

- 1962 *Łabędzi śpiew* (film TV) | Jerzy Antczak, reżyser
- 1969 *Prawdziwie magiczny sklep* (film TV) | Mieczysław Waškowski, reżyser
- 1970 *Najlepszy kolega* (film TV) | Andrzej Trzos-Rastawiecki, reżyser
- 1971 *Beczka amontillado* (film TV) | Leon Jeannot, reżyser
- 1974 *Silverson* (film TV) | Falk Harnack, reżyser
- 1975 *Nachtdienst* (film TV) | Krzysztof Zanussi & Edward Żebrowski, reżyserzy
- 1975 *Ziemia obiecana* (film TV) | Andrzej Wajda, reżyser
Wacław Dybowski & Edward Kłosiński, współautorzy zdjęć
- 1975 *Bielszy niż śnieg* (film TV) | Wojciech Marczewski, reżyser
- 1976 *Hasenklever* (film TV) | Georg Bush, reżyser
- 1976 *Verdunkelung* (film TV) | Peter Schulze-Rohr, reżyser
- 1977 *Haus der Frauen* (film TV) | Krzysztof Zanussi, reżyser
- 1979 *Wege in der Nacht* (film TV) | Krzysztof Zanussi, reżyser
- 1979 *Własna wina* (film TV) | Wiesław Helak, reżyser
- 1980 *Heimkehr* (film TV) | Sławomir Mrozek, reżyser
- 1981 *Und plötzlich bist du draussen* (film TV) | Eugen York, reżyser
- 1983 *Freundschaften* (film TV) | Eugen York, reżyser
- 1986 *Die Katze läßt das Mausen nicht* | Gero Erhardt, reżyser
- 1989 *Der Landarzt: Der Spieler* (film TV) | Christian Quadflieg, reżyser
- 1989 *Der Landarzt: Diagnose Liebeskummer* (film TV) | Christian Quadflieg, reżyser
- 1989 *Der Landarzt: Aus alten Zeiten* (film TV) | Christian Quadflieg, reżyser
- 1989 *Der Landarzt: Auf Herz und Niere* (film TV) | Christian Quadflieg, reżyser
- 1993 *Das Letzte U-Boot* (film TV) | Frank Beyer, reżyser
- 1995 *...nächste Woche ist Frieden* (film TV) | Peter Schulze-Rohr, reżyser
- 2003 *Męskie-Żeńskie: Wigilia* (film TV) | Krystyna Janda, reżyser

- 2004 *Męskie-Żeńskie: Cięża* (film TV) | Krystyna Janda, reżyser
2004 *Męskie-Żeńskie: Narzeczony* (film TV) | Krystyna Janda, reżyser

AUTOR ZDJĘĆ – PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE

- 1967 *Ręce do góry* | Jerzy Skolimowski, reżyser
1968 *Dancing w kwaterze Hitlera* | Jan Batory, reżyser
1968 *Wszystko na sprzedaż* | Andrzej Wajda, reżyser
1970 *The Adventures of Gerard* | Jerzy Skolimowski, reżyser
1970 *Album polski* | Jan Rybkowski, reżyser
1970 *Legenda* | Sylwester Chęciński, reżyser
1970 *Życie rodzinne* | Krzysztof Zanussi, reżyser
1971 *Trzecia część nocy* | Andrzej Żuławski, reżyser
1972 *Wesele* | Andrzej Wajda, reżyser
1973 *Na niebie i na ziemi* | Julian Dziedzina, reżyser
1973 *Sanatorium pod klepsydrą* | Wojciech Jerzy Has, reżyser
1974 *Ziemia obiecana* | Andrzej Wajda, reżyser
Wacław Dybowski i Edward Kłosiński, współautorzy zdjęć
1974 *Pittsville – Ein Safe voll Blut* | Krzysztof Zanussi, reżyser
1975 *Moja wojna, moja miłość* | Janusz Nasfeter, reżyser
1976 *Smuga cienia* | Andrzej Wajda, reżyser
1977 *Sam na sam* | Andrzej Kostenko, reżyser
1977 *Śmierć prezydenta* | Jerzy Kawalerowicz, reżyser
Jerzy Łukaszewicz, współautor zdjęć
1978 *Szpital przemienienia* | Edward Żebrowski, reżyser
1980 *Alicja* | Jacek Bromski & Jerzy Gruza reżyserzy
Alec Mills, współautor zdjęć
1981 *W obronie własnej* | Zbigniew Kamiński, reżyser
1981 *Był jazz* | Feliks Falk, reżyser
1983 *Widziadło* | Marek Nowicki, reżyser
1984 *Uindii* | Masato Harada, reżyser
1984 *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* | Piotr Szulkin, reżyser
1986 *Piraci* | Roman Polański, reżyser
1987 *Zjoek: De kunst van het vergeten* | Erik van Zuylen, reżyser
1988 *Frantic* | Roman Polański, reżyser
1989 *Torrents of Spring* | Jerzy Skolimowski, reżyser
Dante Spinotti, współautor zdjęć
1990 *Bronsteins Kinder* | Jerzy Kawalerowicz, reżyser
1991 *Skarga* | Jerzy Wójcik, reżyser
1999 *Wrota Europy* | Jerzy Wójcik, reżyser

DROGA TWÓRCZA WITOLDA SOBOCIŃSKIEGO

Na dorobek twórczy Witolda Sobocińskiego składa się ponad 90 filmów fabularnych, dokumentalnych i seriali. Objęcie całościowym spojrzeniem tak wielu różnorodnych dokonań, charakteryzujących się indywidualnym, odrębnym charakterem formy filmowej jest zadaniem złożonym. Ukazanie najważniejszych cech sztuki operatorskiej jednego z najwybitniejszych polskich filmowców staje się jednak możliwe dzięki przyjęciu zasady *pars pro toto*, odwołaniu się do wybranych dzieł filmowych.

Witold Sobociński ukończył Szkołę Filmową w Łodzi w 1955 roku będąc autorem zdjęć do wielu szkolnych etiud reżyserowanych m.in. przez Ryszarda Bera, Jerzego Gruzę, Janusza Kidawę, Sylwestra Szyszko i Mieczysława Waśkowskiego. Zdjęcia zachowywały wysoki poziom techniczny i posiadały interesującą, zróżnicowaną formę – cieszyły się uznaniem zarówno wykładowców, jak i kolegów z wydziału reżyserii, którzy zabiegali o współpracę. Początkujący adept sztuki operatorskiej był w Szkole Filmowej postacią niezwykle barwną. Studiował, a równocześnie był muzykiem grającym na puzonie i perkusji w zespole Melomani, jednym z pierwszych zespołów grających jazz w powojennej Polsce.

Największym osiągnięciem artystycznym Witolda Sobocińskiego z okresu studiów są zdjęcia do szkolnej etiudy *Łodzie wypływają o świcie* w reżyserii Ryszarda Bera. Jest to fabularyzowany dokument, filmowa ballada opowiadająca o życiu rybaków w wiosce nad Bałtykiem, nawiązująca do filmu Luchino Viscontiego *Ziemia drży*. Zdjęcia, zrealizowane w miejscowości Jantar, skupiają się na pokazaniu pracy rybaków i codziennego spotkania z towarzyszącymi ich życiu żywiołami. Nieomal w każdym nakręconym przez Sobocińskiego ujęciu jest obecny rytm morskich fal, unoszących się łodzi, ruchu ludzi nad brzegiem morza, poruszanych przez wiatr sieci. Jednolity styl zdjęć tworzy linię melodyczną filmu.

Dokument *Łodzie wypływają o świcie* pokazuje w jaki sposób słuch muzyczny i wyniesiona z jazzu umiejętność improwizacji znalazły odzwierciedlenie w pracy operatorskiej. Rytm i harmonia, dynamika i subtelność obecne w kompozycji obrazu filmowego stały się ważnymi, nieodłącznymi wyróżnikami zdjęć Witolda Sobocińskiego także w kolejnych filmach.

Początek drogi twórczej Sobocińskiego przebiegał inaczej niż w przypadku jego kolegów ze Szkoły Filmowej, którzy po ukończeniu studiów rozpoczęli pracę przy realizacji filmów fabularnych, przechodzili kolejne szczeble operatorskiego wtajemniczenia, a następnie wpisali się swoimi dokonaniem w nurt Polskiej Szkoły Filmowej. Po ukończeniu Szkoły Filmowej Witold Sobociński pracował w ośrodku telewizyjnym w Łodzi. Był autorem zdjęć do emitowanej co tydzień telewizyjnej kroniki z lokalnymi wiadomościami. Później podjął pracę jako operator w wojskowej Wytwórni Filmowej „Czołówka”. Praca w „Czołówce” charakteryzowała się dużą samodzielnością i była okresem bardzo intensywnej praktyki operatorskiej pozwalającej na zdobywanie i doskonalenie umiejętności.

Kiedy na początku lat 60. XX w. Jerzy Kawalerowicz rozpoczął przygotowania do realizacji filmu *Faraon* pojawiła się konieczność znalezienia operatora kamery o szczególnych predyspozycjach. Precyzyjna kompozycja warstwy obrazowej w tym filmie zakładała realizację

niektórych długich scen w pojedynczych, całościowych ujęciach. Ich wewnętrzna struktura i kompozycja, zawarta w obrazie dynamika były zależne od operatora kamery. Mogły powstać tylko dzięki indywidualnym predyspozycjom i umiejętnościom. Jerzy Kawalerowicz i autor zdjęć Jerzy Wójcik zaproponowali współpracę Witoldowi Sobocińskiemu.

Rytm wewnątrzuciowy stworzony przez Sobocińskiego pojawia się już w pierwszym ujęciu *Faraona*, pokazującym egipskiego oficera Eunanę biegnącego z ważną wiadomością do dowodzącego manewrami Ramzesa. Bardzo długie ujęcie zostało zrealizowane ciężką kamerą z ręki, a dynamika biegu otrzymała zróżnicowanie przez zmianę kąta patrzenia kamery w kulminacyjnej fazie ujęcia. Pojawia się efekt stroboskopowy – migotanie światła powodujące wrażenie znacznego zwiększenia szybkości biegu. Zastosowane środki operatorskie wyrażały emocje biegnącego żołnierza i podkreślały znaczenie przyniesionej przez niego wiadomości.

Scena orgii w pałacu faraona została zrealizowana przez Witolda Sobocińskiego w jednym ujęciu subiektywnej kamery, z punktu widzenia Ramzesa, ukazującym zarówno samo zdarzenie jak i emocje patrzącego. Ujęcie składa się z rytmicznie realizowanych szwenków kierujących spojrzeniem widza, w które jest włączony rytm wirowania tańczącej Kamy. Praca kamery, zachowująca jednolitą strukturę rytmu i dynamiki, wyprowadza dramaturgię i formę obrazowania ze świata emocji patrzącej postaci.

Obecny w zdjęciach Sobocińskiego związek predyspozycji muzycznych i umiejętności operatorskich został w *Faraonie* w pełni odzwierciedlony w rytmach i wewnętrznej harmonii ujęć w scenie bitwy na pustyni. Zdjęcia realizowane kamerą z ręki przez operatora niesionego w specjalnej lektyce, zastępującej nieistniejący jeszcze wtedy steadicam, pokazują bieg atakujących żołnierzy po wydmach z punktu widzenia jednego z nich. Sobociński „wyśpiewuje” melodię biegu żołnierzy w rytmie pokonywania kolejnych wzniesień. Patrząca do przodu i do tyłu kamera tworzy wizualne frazy, konkretyzuje narastające zmęczenie biegnących. Rytmu są wzmocnione pokazywanymi w zbliżeniach torsami i nogami żołnierzy oraz kładącymi się na piasku ich ruchomymi cieniami. Operatorskie środki wyrazu stworzyły ekranową ekstensję obecności i doznań człowieka uczestniczącego i ginącego w bitwie.

Pierwszym filmem fabularnym z samodzielnymi zdjęciami Witolda Sobocińskiego były *Ręce do góry* w reżyserii Jerzego Skolimowskiego. Film zrealizowany w 1967 roku został zatrzymany przez cenzurę i miał premierę dopiero w roku 1985. Jedno ze wspomnień bohaterów filmu, grupy absolwentów akademii medycznej, którzy spotkali się po latach, jest związane z klejeniem olbrzymiego portretu Stalina, któremu przez pomyłkę została dodana druga para oczu. Obecność tej sceny była przyczyną niedopuszczenia *Rąk do góry* do rozpowszechniania. Jest to najbardziej znana scena z tego filmu. Jednak pod względem operatorskim zdecydowanie wyróżnia się w filmie Skolimowskiego inna scena, dziejąca się w kolejowym wagonie towarowym. Nie znalazła ona dotychczas omówienia analitycznego wskazującego na jej istotne znaczenie w dokonaniach polskiego kina podejmującego problematykę doświadczeń związanych z II wojną światową.

Podróż w wagonie staje się dla bohaterów filmu czasoprzestrzenią rozliczeń z niezrealizowanymi ambicjami i marzeniami, konfrontacji z zapomnianymi ideami. Wagon staje się miejscem psychodramy, której Witold Sobociński nadał kształt wizualny tworząc nierealistyczne sceny będące operatorską wizją doświadczeń i wyobrażeń bohaterów. Znajdująca się w wagonie glinka kaolinowa pokrywa ubrania i twarze postaci. Biel staje się wizualnym znakiem wejścia w inną rzeczywistość, budzi skojarzenia ze śmiercią.

Kiedy w rozmowie uczestników podróży pojawia się tematyka wojenna, nawiązanie do przewożenia w takich właśnie wagonach ludzi do niemieckich obozów koncentracyjnych, przestrzeń wagonu niespodziewanie się powiększa, zamienia w duże pomieszczenie. Na podłodze i na ścianach znajdują się liczne zapalone świece. Stopniowe wyciemnienie obrazu sprawia, że płomyki świec przechodzą płynnie w obraz przypominający rozgwieżdżone niebo. Symboliczny obraz staje się hołdem złożonym ofiarom wojny.

W momencie rozmowy na temat gazu, którym zabijano ludzi w obozach koncentracyjnych, słychać odgłos przejeżdżającego parowozu i do wagonu wdziera się przez okienko biały dym, który wypełnia całe wnętrze. Postacie zaczynają się poruszać bezwładnie w zwolnionym tempie, jakby traciły przytomność. Obraz zmienia się na negatywowym. W zbliżeniach są pokazywane kłębiące się, czerniejące nagie ciała. Dłonie dotykają się wzajemnie, jakby szukały ratunku. Sekwencję ujęć, w której można odnaleźć wizualną próbę oddania przeżyć ludzi ginących w komorze gazowej i obrazu ciał w piecu krematoryjnym zamyka obraz wypalonych, czarnych oczodołów. Tematyka okupacyjna, bardzo często obecna w filmach tworzących nurt Polskiej Szkoły Filmowej, otrzymała w filmie *Ręce do góry* odmienny od dotychczasowych, sugestywny i zaskakujący formą sposób wyrażenia.

Sceny nierealistyczne, będące autorską wypowiedzią Witolda Sobocińskiego, zostały dostrzeżone przez Andrzeja Wajdę, który widział *Ręce do góry* na jednym z zamkniętych pokazów. Reżyser zaprosił operatora do realizacji filmu *Wszystko na sprzedaż*.

Film Wajdy nie miał gotowego scenariusza, powstawał z dnia na dzień, w swoim zamysśle miał pokazywać sceny z codziennego życia bohaterów. Dla Sobocińskiego była to możliwość włączenia się w obecny wówczas w europejskim kinie nurt poszukiwań nowofalowych zmierzających do bezpośredniej obserwacji postaci, podpatrywania ich za pośrednictwem kamery. Był to równocześnie pierwszy samodzielnie realizowany przez operatora film barwny.

Obecna we *Wszystko na sprzedaż* koncepcja zdjęć zachowuje charakter autorski. Obraz filmowy ukazuje zagubienie i wewnętrzne rozedrganie bohaterów poszukujących zaginionego przyjaciela, a później przeżywających jego tragiczną śmierć. Sobociński buduje przestrzeń mówiącą o pozostawaniu postaci w świecie osobistych przeżyć. W wielu scenach w obrazie filmowym pojawia się przestrzeń zamkniętego kręgu, która staje się metaforycznym wyrazem przebiegu ludzkiego życia. Sobociński opowiada o doświadczeniu wewnętrznym postaci posługując się dynamiczną pracą kamery, często stosuje obiektyw o długiej ogniskowej. Barwy podkreślają stany wewnętrzne bohaterów. Zwraca także uwagę przemyślana obecność światła. W jednej ze scen rozbłysk jasnego światła, który staje się jakby znakiem dotknięcia sfery sacrum, towarzyszy informacji o śmierci osoby poszukiwanej przez bohaterów filmu. W innej scenie płomienne światło zachodu słońca nad Warszawą buduje obrazową metaforę mówiącą o losach miasta w czasie II wojny światowej, staje się przypomnieniem walki w czasie Powstania Warszawskiego.

Filmy *Ręce do góry* i *Wszystko na sprzedaż*, zwracające uwagę wyrazistą indywidualnością zdjęć Witolda Sobocińskiego, wprowadziły operatora do grona wybitnych twórców polskiego kina. Był to początek dojrzałej drogi artystycznej, w czasie której Sobociński współpracował w czasie realizacji filmów fabularnych, seriali i spektakli telewizyjnych z ponad 40 reżyserami w Polsce i za granicą.

Próba spojrzenia na tak niezwykle bogaty dorobek, określenia cech stylu operatorskiego napotyka na trudność wypływającą z niezwykle ważnej zasady przyjętej i konsekwentnie

przestrzeganej przez twórcę. Witold Sobociński w każdym realizowanym dziele dąży do stworzenia oryginalnej, niepowtarzalnej formy artystycznej, poszukuje formy obrazu filmowego odpowiedniej do treści realizowanego filmu. Nie powtarza rozwiązań, które zastosował w poprzednich filmach. Wybrany styl zachowuje w całym dziele zgodnie z przyjętymi założeniami estetycznymi.

Wśród filmów Witolda Sobocińskiego są zatem i takie, które były „poligonem doświadczalnym” dla poszukiwania nowych rozwiązań formalnych, jak i dzieła wybitne, różniące się od siebie stylem i kompozycją obrazu filmowego.

Jednym z najważniejszych filmów w dorobku operatora, a zarazem jednym z najbardziej niedocenionych, jest *Trzecia część nocy* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego. Film opowiada o świecie wojny pokazanym przez doznania człowieka będącego karmicielem wszy, z których preparowano szczepionkę przeciwko tyfusowi. Karmienie wszy własną krwią jest związane z bardzo dużym obciążeniem organizmu i wysoką gorączką, która zmienia sposób postrzegania świata, wywołuje wizje i omamy. W filmie nie ma tradycyjnej konstrukcji zdarzeń, obraz filmowy sytuuje się na pograniczu rzeczywistości i subiektywności świata wewnętrznego. Codziennosc świata wojny została pokazana przez pryzmat świata wewnętrznego. Subiektywna forma, pozostająca w ścisłej jedności z treścią filmu, mówi o labiryntowej przestrzeni wnętrza, oddaje koloryt życia bohatera.

Wcześniej tak pokazanego obrazu wojny w polskim kinie nie było. Świat obiektywny i świat subiektywny otrzymały tę samą fakturę i organizację światła. W filmie jest obecny obraz doznawania świata niosącego zagrożenie, w którym zacierają się różnice pomiędzy światem materii a doświadczeniem wewnętrznym. Rytm i ruch kamery opowiadają o sytuacji psychicznej. Powtarzający się ruch okrężny zamyka bohaterów w przestrzeni bez wyjścia. Obecna jest estetyka śmierci, dominują barwy rozkładu – zgniła zieleń i brązy. Zaprzecza im ciepłe, jasne światło towarzyszące uczuciu miłości. Jest ono, tak jak miłość, kontra punktem dla otaczającej bohaterów ciemności świata wojny, a w zakończeniu filmu przyjmuje wymiar sakralny.

W *Trzeciej części nocy* i w zrealizowanym następnie *Weselu* w reżyserii Andrzeja Wajdy, ujawnia się wyraziście kolejna, stała cecha twórczości Witolda Sobocińskiego. Jest nią rola, jaką w obrazie filmowym pełni kolor i światło. Operator nadaje barwie funkcję dramaturgiczną. Tworzy zestawienia barwne dotyczące poszczególnych scen, opowiadające o świecie zewnętrznym i przestrzeni wewnętrznej postaci. W doborze barw inspirowane się malarstwem różnych epok.

W czasie realizacji *Wesela* Witold Sobociński był odpowiedzialny za barwę, światło, styl wizualny obrazu, ruch i inscenizację. W filmie zostały powołane do życia kompozycje przypominające paletę barwną malarstwa Wyspiańskiego. W czasie weselnej zabawy kamera staje się jednym z gości, krąży wśród tańczących ludzi, współtworzy rytm.

Witold Sobociński operuje kolorowym światłem przez cały film. Ściany poszczególnych izb w chacie zostały pomalowane czterema kolorami dominującymi w malarstwie Wyspiańskiego: siwym, niebieskim, żółtym i fioletowym. Intensywność barw została uzyskana dzięki dodatkowemu świeceniu na ściany silnym kolorowym światłem. W poszczególnych scenach filmu oświetlenie postaci przybrało formę specjalnie opracowanych zestawień barwnych. Wszystkie sceny wizyjne otrzymały odrębne koncepcje kolorystyczne przygotowane przez Sobocińskiego. Obecna we wnętrzu chaty energia bawiących się, tańczących ludzi została

w nocy wyprowadzona przez operatora poza chatę. Światło plenerowe otrzymało zabarwienie czerwone. Ujawniająca się wraz z nastaniem świtu niemoc wzniecenia powstańczego zrywu, który mógłby przynieść odzyskanie niepodległości, została wyrażona przez Witolda Sobocińskiego wprowadzeniem do wnętrza chaty przez okna silnego białego światła z zewnątrz, będącego zaprzeczeniem wcześniejszej kolorystyki. We wnętrzu chaty zamiera ruch, ogarnięte niemocą postacie zostają wręcz prześwietlone światłem.

Sobociński zrealizował z Andrzejem Wajdą jeszcze dwa filmy fabularne: *Ziemię obiecaną*, sfotografowaną w autentycznych XIX wiecznych łódzkich pałacach i fabrykach włóknienniczych oraz *Smugę cienia* – film będący wysmakowaną a zarazem ascetyczną w użyciu środków wyrazu adaptacją prozy marynistycznej Josepha Conrada. W *Smudze cienia* wyróżnia się brawurowo zrealizowana scena sztormu, ze zdjęciami nakręconymi przez operatora znajdującego się na szczycie masztu żaglowca.

Zdjęcia Witolda Sobocińskiego w *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa to kolejne dokonanie należące, obok sposobu sfotografowania *Wesela*, do najwybitniejszych osiągnięć światowej sztuki operatorskiej. Film jest osadzoną w nierzeczywistych płaszczyznach czasowych refleksją na temat przemijania i nieuchronności śmierci pokazaną przez losy bohatera, który przenosi się do tajemniczego świata pamięci i wyobraźni, powraca do miasteczka, w którym spędził dzieciństwo i przeżywa raz jeszcze dawne wydarzenia. Zdjęcia Witolda Sobocińskiego zbliżyły się w obrazie filmowym do ekspresji i poetyki wizualnej obecnej w twórczości Bruno Schulza.

Po przeprowadzeniu studiów i analiz obejmujących prozę i prace graficzne Schulza operator zaproponował rozwiązania zmierzające do przeniesienia na formę obrazu filmowego charakterystycznej perspektywy stosowanej przez twórcę, ujmującej postacie z wysokiego punktu widzenia, z dużymi głowami, mniejszym korpusem i małymi nogami. Sobociński opracował system techniczny pozwalający powołać w dziele filmowym wizualne odpowiedniki prozy Schulza, pokazać rzeczywistość inną niż realna. Było to stworzenie – niezależnie od prac prowadzonych w tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych, o których Sobociński dowiedział się później – pionierskiego systemu szerokoekranowego, który jest znany obecnie pod nazwą Super 35.

Witold Sobociński zwiększył pole widzenia kamery rozszerzając kadr 35 mm taśmy. W kamerach Came 300 Reflex i kamerze ręcznej Cameflex okienka filmowe zostały poszerzone do szerokości 25 mm. Zmniejszenie wysokości kadru zostało osiągnięte dzięki wkładkom ograniczającym. Zostało także zmienione położenie obiektywów, tak by znalazły się w osi symetrii powiększonej klatki. Rezygnując ze ścieżki dźwiękowej operator usytuował klatkę na całej przestrzeni taśmy, od jednego rzędu okienek perforacji do drugiego. Dźwięk był nagrywany na planie na magnetofonie. Dzięki temu w projekcji kinowej był uzyskiwany format szerokiego ekranu.

Zmiana pozwalała uzyskać obraz panoramiczny przy zastosowaniu obiektywów sferycznych. Został wybrany zestaw obiektywów szerokokątnych o bardzo krótkich ogniskowych, które umożliwiały utrzymanie głębi ostrości od około pół metra do nieskończoności. Obiektywy sferyczne pozwalały uzyskać obraz o wiele lepszej głębi ostrości niż w systemie CinemaScope, który tracił ostrość na drugim planie. Optyka zniekształcała postacie ludzi, dawała dynamicznie malejące zbiegi perspektywiczne. Uzyskane w ten sposób możliwości operatorskiej interpretacji obrazu pozwoliły zbliżyć się do świata znanego z grafik Schulza.

Iluzyjność rzeczywistości i głębia przestrzeni były sugerowane światłem i barwą. Światło wraz z dekoracjami współtworzy przestrzeń, przechodząc w czerń lub jasność decyduje o jej granicach lub nieskończoności. Koncepcja kolorystyczna filmu odnosiła się do przemian czasu i kolejnych etapów wędrówki bohatera. Poszczególne wydarzenia, etapy przemiany głównej postaci otrzymały różniące je palety barwne. Róż z zielenią jest związany z motywem miłości, jarmarczne kolory towarzyszą postaci ojca, przypominająca śnieź zieleń staje się barwą prowadzącą ku śmierci, a o śmierci opowiada biel.

W drugiej połowie lat 70. XX w. Witold Sobociński ponownie zrealizował film z twórcą *Faraona*. Tematem *Śmierci prezydenta* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza są okoliczności wyboru i zabójstwa w 1922 roku pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Gabriela Narutowicza. Akcja rozgrywa się na ulicach Warszawy, w autentycznych wnętrzach i w scenografii wiernie odtwarzającej wygląd sali sejmowej. Zostało zachowane bardzo duże podobieństwo aktorów do postaci historycznych. Zdjęcia Witolda Sobocińskiego wprowadziły do filmu walor autentycznej obecności lat 20., odtworzyły ich klimat i styl. Obecne w filmie światło odwołuje się do materiałów z kronik filmowych i zdjęć prasowych z tamtego okresu. Dynamiczna kamera podkreśla przebieg sporów politycznych na sali sejmowej i opisuje uliczne rozruchy. Obrazowym kontrastem dla atmosfery poprzedzającej zabójstwo jest finałowa scena pogrzebu prezydenta ukazująca jedność zwaśnionych stron w obliczu tragedii. Obecny w filmie wierny obraz przedwojennej Polski zawdzięcza wiele także osobistym wspomnieniom operatora z okresu dzieciństwa.

Niezwykłe malarski w rozwiązaniach operatorskich jest film *Widziadło* w reżyserii Marka Nowickiego. Filmowy obraz secesji, odtwarzający atmosferę tamtych czasów zachwyca widza plastycznością, barwami i prześwieconą światłem przestrzenią, walorami znanymi z dzieł malarskich z przełomu XIX i XX wieku. Praca operatora decyduje o odbiorze filmu, odsłania klimat napięć między kulturą i naturą, ukazuje świat postrzegany przez bohaterów zauroczonych mrokami duszy.

Film *O-bi, o-ba* w reżyserii Piotra Szulkina opowiada o kilkuset ludziach, którzy po wybuchu wojny jądrowej ukryli się w betonowej kopule chroniącej przed skażoną atmosferą. Witold Sobociński stworzył operatorską wizję życia pod ziemią. Sine, chłodne światło w przestrzeniach korytarzy dochodzące z bliżej nieokreślonych źródeł podkreśla sztuczny charakter przestrzeni. Światło zaciera różnicę pomiędzy dniem i nocą, daje złudzenie życia i nadzieję ratunku. Tęsknota zamkniętych w schronie ludzi za wolnością, otwartą przestrzenią i możliwością ruchu została wyrażona za pośrednictwem szukającej przejawów normalnego życia, poruszającej się i unoszącej w powietrzu kamery umieszczonej na steadicamie, którego operatorem był Piotr Sobociński. Kulminacją zawartej w *O-bi, o-ba* koncepcji światła, operatorskim wyrażeniem tragedii bohaterów filmu, jest pojawienie się w momencie pęknięcia ścian schronu silnego blasku białego światła, będącego jednak nie światłem życia, ale bielą nadchodzącej śmierci.

W połowie lat 80. XX wieku Witold Sobociński zrealizował zdjęcia do dwóch filmów Romana Polańskiego, swojego przyjaciela ze Szkoły Filmowej: *Piratów* i *Frantica*. Pierwszy film będący komediową opowieścią o morskich przygodach, nawiązującą do XVII wiecznej powieści awanturniczej, został sfotografowany w sposób będący wyrazem doskonałej znajomości przez operatora kultury plastycznej okresu baroku. Zdjęcia łączą wyrafinowane zestawienia barw z pięknem zawartych w obrazie szczegółów. Zupełnie inna poetyka

obrazu filmowego jest obecna we *Franticu*. Rzeczywistość, przedstawiana z jak największą precyzją i dbałością o szczegóły, jest bliska sposobowi obrazowania właściwemu XX wiecznym hiperrealistom.

W latach 90. XX wieku Sobociński był m.in. autorem zdjęć do dwóch filmów wyreżyserowanych przez czołowego operatora Polskiej Szkoły Filmowej Jerzego Wójcika: *Skargi* i *Wrót Europy*. *Skarga* – oparta na prawdziwych wydarzeniach – opowiada historię walki rodziców o możliwość pochowania syna, który został zastrzelony w czasie pacyfikowania robotniczego protestu w Szczecinie w 1970 roku. Realistyczne zdjęcia pokazujące port, z neutralną gamą barw i delikatnym światłem, łączą się z sugestywnym obrazem objętych płomieniami miejsc ulicznych walk. Światło współtworzy niekończące się korytarze urzędów, w których rodzice starają się uzyskać informacje na temat syna. Klaustrofobiczne windy, podziemne korytarze wojskowego szpitala, w którym znajdują się ciała zabitych mieszkańców miasta, a także odbywający się nocą potajemny pogrzeb tworzą budowany przez operatora mrokiem i światłocieniem labiryntowy świat przeżyć bohaterów filmu.

Akcja filmu *Wrota Europy* rozgrywa się w styczniu 1918 r. na wschodnich kresach Polski. Bohaterkami filmu są sanitariuszki uczestniczące w walkach z czerwoną gwardią. Biel jest kluczowym elementem koncepcji kolorystycznej filmu. Witold Sobociński fotografuje biel na bieli, białe fartuchy sanitariuszek na tle śniegu. Zimowa biel ziemi kryje w sobie odpoczynek świata przygotowującego się do odrodzenia – dotyczy to zarówno przyrody, jak i ówczesnej sytuacji politycznej Polski, która za dziesięć miesięcy odzyska niepodległość po 123 latach zaborów. Zdjęcia ukazują zderzenie wewnętrznej delikatności kierujących się wyższymi wartościami bohaterek filmu z wybrzmiewającą w obrazie filmowym, także przez akcenty kolorystyczne, brutalnością wojny. Budowana w filmie przestrzeń zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią wyraża dramatyczny proces wkraczania głównej bohaterki w dorosłość.

Po zakończeniu zdjęć do *Wrót Europy* Witold Sobociński przekazał kamerę w ręce syna Piotra Sobocińskiego, a potem wnuków Piotra Sobocińskiego jr i Michała Sobocińskiego, którzy także wybrali zawód operatora filmowego. Swoją wiedzę przekazywał także jako wykładowca i mistrz studentom Szkoły Filmowej w Łodzi.

Dokonania artystyczne Witolda Sobocińskiego niezwykle dobitnie pokazują, że niezależnie od dekady, nurtów pojawiających się w kinie i sposobu, w jaki film towarzyszy życiu człowieka i o nim opowiada, niezależnie od zmian w technologii realizacji – o osiągnięciach w sztuce operatorskiej decyduje, oprócz umiejętności zawodowych, pozostające w zgodności z talentem indywidualne, twórcze podejście do każdego realizowanego filmu.

Seweryn Kuśmierczyk

ROZMOWY Z WITOLDEM SOBOCIŃSKIM

ALBUM Z RODZINNYMI ZDJĘCIAMI

Jak zapamiętał pan swoje dzieciństwo?

Mama była z pochodzenia Gruzinką. Dzięki mamie czuję się trochę Gruzinem. Ojciec pracował w hucie Częstochowa, prowadził też przy hucie amatorski teatr. Dziadek był w hucie lekarzem. We Włocławku, dokąd się przenieśliśmy, chodziłem do szkoły im. Jana Długosza. Nosilem szkolny mundurek i zakładałem niebieską czapkę maciejówkę, jaką nosili żołnierze Legionów Polskich i marszałek Józef Piłsudski. Wychowywałem się w rodzinie o tradycjach patriotycznych, niepodległościowych. Byłem jedynakiem.

Potem nadeszła wojna. Po ogłoszeniu mobilizacji odprowadzaliśmy ojca na dworzec kolejowy. Wszyscy płakali, a ja nie wiedziałem dlaczego. Nie rozumiałem jeszcze powagi sytuacji. Kiedy miasto zaczęło być ostrzeliwane przez Niemców jeden z pocisków spadł na ulicę, którą biegliśmy z mamą do schronu i zaczął się kręcić. Chciałem do niego podejść, ale mama zmusiła mnie żebyśmy razem z nią upadł na ziemię. Na szczęście pocisk nie wybuchł.

Ojciec został wzięty do niewoli. Wykupiliśmy ojca z oflagu w Łodzi za sześć kilogramów chałwy. Pamiętam, jak niemiecki żołnierz kazał mi zjeść kawałek, ponieważ obawiał się, że chałwa może być zatruta.

W czasie okupacji ojciec przynosił do domu zdjęcia generała Władysława Sikorskiego i polskich żołnierzy walczących na Zachodzie. Nocami robił odbitki, a potem zajmował się ich kolportażem. Myślę, że należał do podziemnej organizacji. Jako mały chłopiec pomagałem mu w tej pracy, potrafiłem wywoływać zdjęcia, suszyłem je. Ojciec wprowadził mnie w swoją tajemnicę, było to dla mnie bardzo ważne. Pod koniec wojny nasza rodzina została wysiedlona z Włocławka do Łodzi.

Czy pamięta pan pierwszy obejrzany film?

Ojciec zabrał mnie przed wojną do kina na film rysunkowy *Królowna śnieżka i siedmiu krasnoludków* wyprodukowany przez Disneya. Pokazał mi, że baśń może być opowiedziana przez ruchome, barwne obrazy. Było to moje pierwsze spotkanie z kinem.

Czy w okresie pana młodości były też inne, ważne dla pana spotkania z kinem?

Jak wiadomo, w czasie okupacji hitlerowskiej Polacy nie chodzili do kina. Wszyscy znali powiedzenie „tylko świnie siedzą w kinie”. Ale chciałbym opowiedzieć o wydarzeniu z okresu wojny, związanym z obecnością w kinie, które było dla mnie bardzo ważne.

W drugiej połowie 1944 roku, miałem wtedy 15 lat, dowiedziałem się od kolegi, który miał znajomego operatora pracującego w Łodzi w kinie „nur für Deutsche”, wyświetlającego tylko niemieckie kroniki, że jest pokazywana kronika o Powstaniu Warszawskim. Niepostrzeżenie weszliśmy do kabiny z projektorami i przez wolne okienko oglądałem tę kronikę. Będąc

w Łodzi mogłem zobaczyć Powstanie w Warszawie! W milczeniu, przy terkocie projektora oglądałem na ekranie tragedię powstańców, młodych ludzi, niewiele starszych ode mnie, którzy w długiej kolumnie szli do niewoli. Byłem tym niezwykle głęboko poruszony. Wybiegłem z kabiny, ukrywałem twarz, nie chciałem by było widać co przeżywam. Był to bardzo ważny moment w moim życiu. Zapamiętałem go na zawsze.

A kiedy pojawiła się w pana życiu fotografia?

W naszym domu był wielki album, do którego wklejało się rodzinne zdjęcia. Miałem wtedy 6-7 lat. Ten album był moim pierwszym spotkaniem z fotografią. Znajdowały się w nim zdjęcia, które robili sobie mama i ojciec. Każde zdjęcie było opatrzone ozdobnymi odręcznymi rysunkami. Była to historia życia moich rodziców. Ten album był w domu rodzajem świętości. Byłem przekonany, że każda rodzina powinna mieć w swoim domu taki album. Chyba wtedy po raz pierwszy ujawniła się moja tęsknota za obrazem. Od tego albumu z rodzinnymi zdjęciami wszystko się zaczęło. Wiele lat później, kiedy ojciec zmarł mama spaliła album.

Kiedy zaczęła się pana fascynacja jazzem?

W czasie wojny udało mi się zdobyć niewielkie radio, co było moim dużym osiągnięciem. Jak wiadomo, Polakom nie było wolno posiadać i słuchać radia, groziła za to kara śmierci. Ukrywałem radio w tapczanie i słuchałem go cichutko w nocy, pod kołdrą, kiedy rodzice już spali. Pewnego razu złapałem stację nadającą muzykę jazzową. To był początek mojej miłości do jazzu. Słuchanie jazzu stało się moją codzienną przygodą. Usłyszałem muzykę, która wywarła na mnie ogromne wrażenie. Jazz, którego od tej pory słuchałem namiętnie, stał się dla mnie sztuką wyrażania swojej tożsamości, radości, miłości... wszystkiego co pozytywne. Lubilem słuchać improwizacji – wydawało mi się, że prawdziwi muzycy nie grają melodii tylko improwizują, opowiadają o tym co się mieści w utworze własnymi muzycznymi obrazami. Wystukiwałem rytm i marzyłem o graniu jazzu. Po wojnie zostałem stałym słuchaczem audycji radiowych Willisa Conovera *Voice of America Jazz Hour*.

Na jakim instrumencie nauczył się pan grać najpierw?

Moim pierwszym instrumentem była gitara, którą dostałem od Niemki, mieszkającej w tej samej łódzkiej kamienicy piętro niżej. Kiedy Niemcy uciekali na wieść o zbliżających się wojskach radzieckich, ona wyjechała do Niemiec i pozostawiła mi gitarę. Dość szybko nauczyłem się grać. Mam dobry słuch, który odziedziczyłem po mamie. Tę gitarę mam w domu do dziś.

W jakiej szkole uczył się pan po wojnie?

Przed wybuchem wojny zdążyłem ukończyć trzy klasy szkoły podstawowej. Po wojnie rozpocząłem naukę od razu w ósmej klasie, uczyłem się w szkole z dorosłymi ludźmi. Ojciec chciał żebym skończył średnią szkołę techniczną, miał „poważny” zawód i został inżynierem. Chodziłem do szkoły mechanicznej w Łodzi, która była oddalona o trzysta metrów od wytwórni filmowej na ulicy Łąkowej. Trzeba było tylko przejść przez park Piłsudskiego. Z niecierpliwością i utęsknieniem czekałem na dużą przerwę, która trwała 20 minut. Biegliśmy z kolegami by zobaczyć jak kręca film. Były to *Zakazane piosenki* – pierwszy realizowany w Polsce po wojnie film fabularny w reżyserii Leonarda Buczkowskiego.

Duża przerwa w szkole była dla mnie czasem pierwszego kontaktu z planem filmowym. Praca, którą obserwowałem w wytwórni kryła w sobie wiele tajemnic. Nie rozumiałem dlaczego wiele razy powtarzano to samo ujęcie. Obserwowałem realizację *Zakazanych piosenek* tylko przez kilka dni. Ale chyba właśnie to zadecydowało o mojej decyzji zdawania po maturze do Szkoły Filmowej.

W szkole średniej była orkiestra dęta. Odkryłem w sobie rodzaj magicznej tęsknoty za muzyką. Nauczyłem się grać na trąbce i zostałem członkiem orkiestry. Pamiętam pogrzeb kobiety zgwałconej i zabitej przez rosyjskiego żołnierza. Nasza orkiestra szła na czele konduktu idącego ulicą Piotrkowską, główną ulicą w Łodzi. Był to protest, manifestacja mieszkańców miasta. Wokół stali żołnierze rosyjscy i milicja, namawiałem kolegów by grali jak najgłośniej, żebyśmy w ten sposób pokonali strach. Było to wydarzenie, które zapamiętałem na zawsze.

Zakochałem się w dziewczynie, która chodziła do liceum ogólnokształcącego i przeniósłem się do jej szkoły. Chodziłem z nią do jednej klasy. Wybrałem własną drogę, która zmieniła moje życie. Moja ukochana bardzo dobrze grała w siatkówkę. Żeby ją lepiej poznać zapisałem się do łódzkiej YMCA – Young Men's Christian Association – i zacząłem tam grać w siatkówkę i koszykówkę. Chyba robiłem to dobrze, bo pewnym czasie grałem już w siatkówkę w reprezentacji Polski juniorów. Budynek YMCA został zbudowany w Łodzi przed wojną w 1935 roku. W czasie wojny był tam klub dla niemieckich oficerów. Dla nas – powojennej młodzieży – YMCA była bardzo ważną instytucją, otwierała nam okno na świat.

Czy właśnie w YMCA wkroczył, już na dobre, do pana życia jazz?

Skończył się koszmar wojny – życie przynosiło radość, chcieliśmy korzystać z możliwości, które przed nami się otwierały. Dowiedziałem się, że w YMCA zbierają się młodzi ludzie i grają jazz. Od kwietnia 1947 roku działał tam młodzieżowy klub muzyczny, a w jego ramach amatorski big-band, w którym w 1948 roku zacząłem grać na gitarze. W wykonywaniu utworów jazzowych bardzo pomagało nam zarówno słuchanie jazzu w radiu, jak i to, że w YMCA była stale uzupełniana kolekcja płyt z najlepszymi nagraniami jazzowymi. Był to początek mojej drogi prowadzącej grania jazzu.

W grudniu 1949 roku YMCA – jako amerykańskie siedlisko wylęgarni wrogów systemu – została przez komunistyczne władze rozwiązana. W Młodzieżowym Domu Kultury, który powstał w tym samym budynku, nie było już miejsca dla jazzu. A YMCA, warto może o tym wspomnieć, mogła wznowić swoją działalność w Polsce dopiero po 50 latach, w 1990 roku.

W historii polskiego jazzu, którego granie zostało w Polsce zakazane, rozpoczął się okres nazywany „katakumbowym”. Zespół jazzowy Melomani, który założyliśmy w 1947 roku, odrodził się niebawem, niezależnie od tych niesprzyjających okoliczności, w Szkole Filmowej, w której rozpocząłem studia i spotkałem na wydziale operatorskim grającego jazz Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza.

21 marca 2018 r.

W SZKOLE FILMOWEJ

Co zdecydowało, że po ukończeniu liceum postanowił pan studiować w Szkole Filmowej w Łodzi?

W szkole średniej zajmowałem się sportem, grałem w YMCA w siatkówkę i koszykówkę, i narzekałem wraz z kolegami na panią uczącą języka polskiego, że jest taka wymagająca. Bardzo się jej obawialiśmy. Chodziłem do liceum z Jerzym Gruzą, późniejszym reżyserem filmowym, który związał się z telewizją. Nie wiedzieliśmy jeszcze co będziemy robić po maturze, ale wiedzieliśmy, że w Łodzi jest uczelnia filmowa i postanowiliśmy do niej zdawać.

W tamtych czasach bardzo wielu młodych ludzi marzyło o tym by ich życie miało związek ze sztuką: filmem, malarstwem, literaturą, teatrem. Skończyła się wojna i zaczęła się radosna część naszego życia. Już sama nazwa – Szkoła Filmowa – przyciągała młodzież. Jako młody chłopak uległem temu oczarowaniu. Dostałem się za drugim razem. Byłem zakochany w dziewczynie i oblałem maturę. Tak się zdarza w życiu. I dlatego nie zostałem przyjęty. Ale po roku miałem już maturę i zdałem egzaminy do Szkoły.

Jakie otrzymał pan pytania w czasie egzaminu wstępnego?

Konkretnych pytań już nie pamiętam. Ale wówczas pytano w czasie egzaminu głównie o filmy rosyjskie i radzieckie. Rosyjskie filmy nieme były wspaniałymi dziełami. W tamtych nieciekawych czasach staraliśmy się odnaleźć rzeczy wartościowe w tym co było nam narzucane.

W Szkole Filmowej byli „głodni” sztuki młodzi ludzie. Ja również odczuwałem głód zdobywania wiedzy, który można porównać z głodem czytania w czasie wojny. Szkoła Filmowa uczyła nas wypowiadania się za pośrednictwem filmu. Na Wydziale Operatorskim zdobywałem umiejętność opowiadania przy pomocy obrazów filmowych organizowanych z zgodnie z określonym tematem. Szkoła Filmowa była innym światem. Był to wielki krok z młodości w krainę sztuki, duża zmiana w moim życiu. Bardzo się cieszyłem, że rozpocząłem studia w uczelni artystycznej.

Kto wykładał w Szkole na Wydziale Operatorskim?

W Szkole wykładali operatorzy, którzy do Łodzi dotarli różnymi drogami: Andrzej Ancuta działał jako operator w czasie Powstania Warszawskiego, Adolf Forbert i Stanisław Wohl byli operatorami w armii polskiej uformowanej w Związku Radzieckim. Szkoła była konglomeratem powojennej sytuacji w Polsce. Moim ulubionym wykładowcą był Jerzy Toeplitz, mówiliśmy na niego „Tusio”. Przed wojną był związany ze Stowarzyszeniem Miłośników Filmu Artystycznego „START”. Profesor Krystyna Zwolińska, uczestniczka Powstania Warszawskiego, która uczyła także na Uniwersytecie Łódzkim, wykładała historię sztuki. Mówiła do nas: „proszę panów, jesteście innymi ludźmi, drzemie w was coś, czego nie zauważyłam u innych studentów”. Pamiętam też wykłady Stefanii Skwarczyńskiej, Jerzego Mierzejewskiego, Aleksandra Jackiewicza. W Szkole wraz ze studentami wydziału reżyse-

rii uczestniczyliśmy w zajęciach Antoniego Bohdziewicza przekazującego cenną wiedzę, wiadomości, które były bardzo potrzebne, pozwalały zrozumieć film, rolę środków wyrazu, znaczenie treści i formy.

Czy w czasie studiów oglądał pan w szkole dużo filmów?

W Szkole oglądaliśmy po trzy filmy dziennie. Były to filmy amerykańskie, rosyjskie klasyczne filmy nieme, filmy francuskie i włoskie filmy neorealistyczne. Niektóre filmy oglądaliśmy wielokrotnie. W szkole coraz bardziej zacząłem zdawać sobie sprawę z tego czym jest sztuka filmowa. Wartościowałem filmy, zapamiętywałem najwspanialsze sceny. Było to oglądanie aktywne, uczyłem się, starałem się zachować z projekcji jak najwięcej dla siebie.

Czy w Szkole oglądano również realizowane wówczas w Polsce filmy socrealistyczne?

Naszemu odbiorowi tych filmów towarzyszył niedosyt wywołany przez znajomość dzieł kina światowego. Wiedziałem jaki wpływ może wywierać film na widzów, którzy wychodząc po dwóch godzinach z kina mogli być mądrzejsi o znajomość świata pokazanego na ekranie.

Czy studenci Szkoły – uczelni artystycznej – starali się wyróżniać od innych sposobem ubierania się?

Elementami ubioru wyróżniającymi studentów Szkoły Filmowej były żółte szaliki i czarne berety „z antenką”. Były to czasy powojenne. Nosiło się jeszcze mundury, chodziłem w angielskim battle dressie i czasem ze strony komunistycznej części kadry wykładowców kierowano do mnie pytania, czy muszę naśladować podłych Amerykanów. Ten uniform do dziś wisi w mojej szafie.

W Szkole były też obowiązkowe ubiory Związku Młodzieży Polskiej: zielone koszule i czerwone krawaty. Nie należałem do żadnej organizacji, chociaż było to wymagane. Ale jak były jakieś uroczystości kazali się nam w to przebierać. Byłem wtedy zmuszony nosić ten strój, żeby się nie czepiali.

Warto też wspomnieć, że w Szkole obowiązywała określona szerokość nogawek spodni. Czasem nasi zaangażowani politycznie koledzy mierzyli je nam przed wejściem. Jeżeli spodnie były węższe niż 19 cm można było stracić stypendium. Szerokość nogawek miała świadczyć o stosunku człowieka do socjalizmu.

W okresie pana studiów w Szkole Filmowej narodził się legendarny polski zespół jazzowy Melomani. Jak doszło do powstania zespołu?

Melomani narodził się w Szkole. Kiedyś usłyszałem, że ktoś w auli gra na fortepianie jazz. To był Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, który był wtedy na drugim roku Wydziału Operatorskiego. Zaczęliśmy rozmawiać o jazzie. On grał jazz wcześniej ode mnie w Krakowie, w dużym zespole. Okazało się, że nie ma gdzie mieszkać i zamieszkał u mnie. W domu robiliśmy próby, przyjeżdżali do nas inni muzycy. Tak narodził się Melomani.

Jak udawało się panu łączyć studia z graniem jazzu?

W Szkole chodziłem na zajęcia, a wieczorami, do późnej nocy, by dorobić do niewielkiego stypendium, grałem do tańca w restauracji Halka, w zespole Mieczysława Kleckiego, brata znanego dyrygenta. W Szkole odsypiałem zarwane noce, zwłaszcza na porannych zajęciach.

Spałem pod ławką na wykładach profesor Zwolińskiej z historii sztuki, na których pokazywane były z rzutnika reprodukcje i sala była zaciemniona.

W Szkole chodziłem w zimie w rękawiczkach. Mieliśmy otwartą szatnię i nie chciałem ich tam pozostawiać, ale kiedy mnie pytano dlaczego ich nie zdejmuję odpowiadałem, że od grania na kontrabasie mam poranione palce i muszę je nosić.

W szkole były ZMP-owskie trójki kontrolujące, które śledziły mnie i Matuszkiewicza, starały się sprawdzać nasze życie. Jazz był przez cały czas pod pręgierzem. Przychodzili do restauracji Halka. Ciągłe był z tym problem: „chłopaki, uwaga, przyszli nas podglądać”. Żeby ułatwić im zrozumienie, że nie jesteśmy przestępcami grającymi zakazany jazz, tylko muzykami – na jednym ze stolików ustawiłem kartkę z napisem „Tylko dla studentów Szkoły Filmowej”. Nie chciałem żeby byli donosicielami, tylko osobami, które przychodzą by posłuchać muzyki. Dumni i szczęśliwi siadali przy tym stoliku i słuchali jak gramy.

Kiedy nam zarzucano, że gramy zły, imperialistyczny jazz odpowiadaliśmy, że jest to muzyka gnębionych przez kapitalistów za oceanem ciemnoskórych niewolników, którzy grali ją wieczorami po pracy na plantacjach.

Niekiedy graliśmy jazz także na zabawach organizowanych w Szkole. Hasło „zabawa” pozwalało przemycić zakazaną muzykę. Były to spotkania wszystkich: studentów i profesorów, partyjnych i bezpartyjnych, zwolenników wprowadzanego w Polsce ustroju i jego przeciwników. Nasza „podła, amerykańska muzyka” łagodziła różnice zdań. Jazz przynosił wszystkim radość. W Szkole koledzy bardzo nas lubili – dawaliśmy im nie kujawiaki i oberki ale właśnie zakazany jazz. Jako studenci a zarazem muzycy byliśmy inaczej odbierani. Także przez profesorów. Bardzo często odczuwałem jak bardzo doceniano, że gram w Melomanach.

Duże problemy z graniem jazzu były do 1953 roku. Po śmierci Stalina było już łatwiej. Jerzy Skarżyński, wybitny scenograf teatralny i filmowy miał wspaniały zbiór płyt z muzyką jazzową. Wygłaszał w szkole wykłady na temat historii jazzu, a my graliśmy utwory, o których opowiadał.

Prywatnie tworzyliśmy nieformalną grupę, spotykaliśmy się we własnym gronie, graliśmy jazz. W tych spotkaniach uczestniczyli też zaakceptowani przez nas wykładowcy, którzy byli po naszej stronie. Wtajemniczeni byli profesorowie Jerzy Toeplitz i Krystyna Zwolińska.

Była to grupa, która przeszła do historii Szkoły Filmowej określona mianem „niepraktykujących marksistów”. Skąd wzięła się ta nazwa?

Była to grupa o charakterze... oportunistycznym. Byłem przeciwko temu co działo się wówczas w Polsce. Byliśmy wolni przede wszystkim w myśleniu. Bardzo czynnie kontestowaliśmy. W grupie byli Andrzej Brzozowski, Julian Dziedzina, Paweł Komorowski, Roman Polański, Walentyna Wesołowska, Jerzy Wójcik. Zaprzyjaźnieni profesorowie powiedzieli nam, że jeśli nie będziemy mieli bardzo dobrych ocen, indeksu z samymi piątkami, a przede wszystkim prac ocenionych na piątki, to są ludzie, którzy wyrzucą nas ze szkoły.

Wzięliśmy to sobie głęboko do serca i zaczęliśmy zdawać egzaminy trochę jak biegacze wyścigowi, interesowało nas zdanie egzaminu tylko na bardzo dobrze. Moi koledzy mieli piątkę z marksizmu, opanowali ten przedmiot bezbłędnie. Nie chodziłem na te zajęcia w ogóle. Ponieważ bez przerwy zarzucano nam, że postępujemy nie tak jak należy, wprowadziliśmy wszystkich w zdumienie doskonałym opanowaniem teorii. To był szok. W związku z tym nazwano nas „niepraktykującymi marksistami”.

Warto przypomnieć, że na początku lat 50. XX wieku przed Szkołą Filmową postawiono zadanie przygotowania kadr dla aparatu propagandowego. Kino było przecież „najważniejszą ze sztuk”. Wielu pracowników i studentów Szkoły zajmowało się donoszeniem, działała spółdzielnia „ucho”. Zdawaliśmy sobie sprawę kto do niej należy i staraliśmy się jakoś układać współpracę.

Ile etiud nakręcił pan w czasie studiów?

W Szkole zacząłem rozumieć na czym polega film. Przed rozpoczęciem studiów nie przygotowywałem się do zawodu operatora, ale po pierwszym ćwiczeniu okazało się, że coś tam potrafię. Koledzy z wydziału reżyserii chcieli żebym był operatorem ich filmów. Nakręciłem zdjęcia aż do 11 etiud.

Jazz nauczył mnie wypowiadać to co myślę. Grając w utworze jazzowym swoją solówkę interpretowałem ogólny temat, ale była to moja interpretacja, im więcej było w niej mojej inicjatywy tym lepiej. Podobne podejście towarzyszyło mi w pracy operatora filmowego. Miałem „głód” wykonywania zdjęć inaczej niż wszyscy. Chciałem każdy film zrobić inaczej. Moją najbardziej znaną etiudą stał się film *Łodzie wypływają o świcie*, opowiadający o pracy rybaków w małej wiosce nad morzem, nawiązujący do włoskiego neorealizmu. Film był pokazywany i zdobywał nagrody na festiwalach filmów szkolnych w wielu krajach. W czasie realizacji szkolnych etiud poznałem Romana Polańskiego, który stał się w latach studiów moim największym przyjacielem.

Proszę opowiedzieć więcej o panów przyjaźni.

Łączyło nas podobne poczucie humoru. „Bawiliśmy się” niedociągnięciami nowego stroju. Roman Polański jest takim chodzącym „żywym srebrem”, człowiekiem czynu. Miałem radziecki magnetofon Dniepr 5, był to jeden z pierwszych magnetofonów dostępnych w Polsce. Wyglądem bardziej przypominał radio. Kupiłem go za pieniądze zarobione na graniu z orkiestrą w restauracji Halka. Pamiętam nasze radosne spotkania, kiedy nagrywaliśmy różne audycje i słuchowiska. Na przykład słuchowisko *Jak się łamał ZMP-owiec*. Polański łamał przed mikrofonem gałęzie – było słychać jak zetempowiec „łamie się” i „pęka”. Pewnego razu nagrywaliśmy fragmenty wybrane z modlitewników. Żeby uzyskać odpowiednie echo robiliśmy to na klatce schodowej. Lokatorzy wyszli z mieszkań i musieliśmy uciekać. Kiedyś, w czasie pobytu w Zakopanem wystawiliśmy pastisz *Hamleta*, który Polański reżyserował.

Czy w czasie studiów odbywał pan praktyki na planie realizowanych wówczas w Polsce filmów?

Pracowałem na planie filmu Jana Rybkowskiego *Godziny nadziei*, który był kręcony na zachodzie Polski, w Łagowie. Byłem asystentem operatora Mieczysława Jahody. Jeździłem do Warszawy z zepsutą kamerą i wracałem z naprawioną, a przy okazji odwiedzałem moją sympatię.

Na piątym roku studiów odbywałem praktyki w czasie Światowego Festiwalu Młodzi i Studentów, który odbywał się w Warszawie. Byłem asystentem radzieckiego operatora filmowego. Na festiwalu byłem z kolegą ze Szkoły Wiesławem Rutowiczem. On ładował taśmę do kasety a ja pomagałem w przenoszeniu i ustawianiu kamery. Na festiwalu działały rzeczy wspaniałe. Byłem młody, wokół były piękne dziewczyny. Kiedyś ładowałem film do kasety. Robiło się to po omacku, po włożeniu rąk do czarnego worka, żeby nie zaświecić

taśmy. Nagle czuję, że mnie przytula się do mnie dziewczyna i delikatnie zasłania mi oczy. Była Afrykanką. Potem to właśnie ona została wybrana miss Festiwalu. Przytuliłem się do niej nie wyjmując rąk z worka.

W czasie ostatniego dnia Festiwalu w Sali Kongresowej w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie odbywał się przemarsz delegacji z wszystkich krajów. Wtedy zaczął się horror. W najważniejszym momencie, kiedy wyszła delegacja radziecka niosąca na kijkach świecące czerwone gwiazdy ze świeczkami w środku, kamera przestała pracować. W kamerze zrobiła się „sałata” – pozwijiała się taśma. Nie mieliśmy zapasowej kasety. Żeby ratować sytuację pobiegliśmy z Rutowiczem do toalety. Zgasił światło, otworzył kasetę i przewijał taśmę, a ja, ponieważ pod drzwiami toalety była szpara, przez którą wpadało światło, położyłem się pod drzwiami na korytarzu by ją zasłonić. Wszyscy przechodzący pytali mnie czy się dobrze czuję. W Szkole uznano, że to ja odpowiadam za awarię kamery, że zrobiłem to specjalnie i musiałem powtarzać rok.

Jaka była pana pierwsza praca w zawodzie operatora po ukończeniu Szkoły Filmowej?

Zaraz po szkole pracowałem jako kamerzysta w ośrodku telewizyjnym w Łodzi. Myślałem, że telewizja jest bardzo ciekawa i praca w niej mogłaby mnie czegoś nauczyć. Ale nie spodobały mi się duże, statyczne kamery w studiu telewizyjnym. Pracowałem poza studiem jako autor zdjęć filmowych do emitowanej co tydzień telewizyjnej kroniki z wiadomościami z Łodzi. Spędziłem tam prawie pięć lat, a później pracowałem jeszcze jako operator w wojskowej Wytwórni Filmowej „Czołówka”. Zdecydowałem się na tę pracę, ponieważ wiązała się ona z otrzymaniem mieszkania w odbudowującej się Warszawie.

Praca w „Czołówce” pozwalała mi na zdobycie wszechstronnych umiejętności. Kręciłem tam film za filmem, robiłem zdjęcia w lecących odrzutowcach i w łodzi podwodnej, samodzielnie budowałem stronę wizualną filmu. Umiejętność robienia zdjęć lotniczych przydała mi się później w czasie realizacji filmu fabularnego o lotnikach *Na niebie i na ziemi*. W „Czołówce” realizowałem zdjęcia objęte klauzulą tajności. Byłem doceniany, ale potrafiłem też bronić wartości artystycznej swoich zdjęć. W czasie pracy w „Czołówce” dużo się jako operator nauczyłem.

Opuścił pan „Czołówkę” by podjąć pracę drugiego operatora w czasie realizacji filmu *Faraon* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza.

Żeby pracować w fabule musiałem zostać odtajniony. Jerzemu Kawalerowiczowi udało się załatwić zwolnienie mnie z „Czołówki”. Na planie *Faraona*, na pustyni zdałem jako drugi operator najpoważniejszy egzamin. Sfilmowałem bitwę pokazując biegnących po wydmach, w górę i w dół żołnierzy, filmowałem od pięt po plany ogólne – wszystko w jednym ustawieniu. Cierpieliśmy wszyscy w bardzo wysokich temperaturach, męczyłem się dźwigając ciężką kamerę i miałem olbrzymią satysfakcję z pracy.

Dopiero w trakcie pracy zawodowej okazuje się co jest wart absolwent szkoły filmowej, co jest w nim ukryte i samoistnie się odkrywa. Charakter operatora kształtuje się w czasie wieloletniej pracy.

3 kwietnia 2018 r.

INTERPRETACJA WŁOSKIEGO NEOREALIZMU

Na którym roku studiów w Szkole Filmowej nakręcił pan zdjęcia do pierwszej etiudy?

Kiedy nie dostałem się do szkoły za pierwszym razem, postanowiłem dobrze wykorzystać czas. Pomagałem studentom – nieoficjalnie – w realizacji ich etiid. Pracowałem z kamerą, uczyłem się obecności w Szkole Filmowej. Byłem traktowany jak kolega, nawiązywałem przyjaźnie. Po roku byłem już w Szkole znany. Profesorowie widzieli moje prace. Uznano, że drzemie we mnie człowiek ciekawszy od tego, którego wcześniej nie chciano przyjąć.

Była to tylko współpraca przy realizacji etiid filmowych czy był pan także słuchaczem wykładów?

Pomagałem tylko przy realizacji filmów. Były to czasy wczesnego PRL-u i kręcone wtedy etiudy były zgodne z ideologią. Brali w nich udział aktorzy ubrani w zielone koszule i czerwone krawaty Związku Młodzieży Polskiej wzorowanego na radzieckim Komsomole. Ocierałem się o te prace i przygotowywałem do egzaminu. Dlatego później tak łatwo mi poszło.

Jakim sprzętem operatorskim dysponowała wówczas Szkoła?

Mieliśmy niezłe Arriflexy, przekazane do uczelni przez Czołówkę Filmową Wojska Polskiego. Wiele kamer pamiętało jeszcze czasy wojny.

W okresie studiów zrealizował pan jako operator jedenaście etiid. To naprawdę wiele. Tematyka tych filmów była bardzo zróżnicowana.

W Szkole, która po wojnie cierpiała na brak pieniędzy, każdy student musiał raz w roku zrobić film. Robiłem jedną etiudę po drugiej, koledzy chcieli żebym robił zdjęcia do ich filmów. Wiedzano, że staram się nie popełniać błędów. Szybko uczyłem się filmu: podglądania życia i pokazywania go, nadawania mu wyrazu filmowego wraz z charakterami postaci. Była to wyższa szkoła obserwacji życia. Każda z tych etiid miała w sobie coś co zainteresowało naszych wykładowców.

Przy realizacji filmu *Godzina bez słońca* poznałem Romana Polańskiego, który grał w tym filmie główną rolę nieznośnego wagarowicza. Tak narodziła się nasza przyjaźń.

Najbardziej znanym pana filmem, nakręconym w czasie studiów w Szkole Filmowej, jest etiuda *Łodzie wypływają o świcie* w reżyserii Ryszarda Bera. W 1957 roku otrzymał pan za zdjęcia do tego filmu nagrodę specjalną na Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie. Film był pokazywany w wielu krajach. Gdzie kręcona była ta etiuda i jak długo trwały zdjęcia?

Ten film dosłownie objechał cały świat. Nie przypomina etiudy szkolnej. Jest to raczej filmowy poemat o życiu rybaków. Kręciliśmy w miejscowości Jantar na Mierzei Wiślanej. Byliśmy tam przez trzy tygodnie.

Jakie były założenia tego filmu?

Miała to być opowieść o pracy rybaków w wiosce rybackiej po wojnie. Powinna także pojawić się dziewczyna i opowieść o miłości do młodego, zdobywającego doświadczenie rybaka. Po zatwierdzeniu pomysłu przez opiekuna roku pojechaliśmy w grupie kilku osób nad Bałtyk. Koledzy pomagali mi przy realizacji.

Czy na plan filmu przyjeżdżał także opiekun roku?

Nie, była natomiast z nami osoba odpowiedzialna za sprawy organizacyjne, która miała trochę pracy. Na początku naszego pobytu został pobity w miejscowej knajpie Sylwester Szyszko, asystent reżysera Ryszarda Bera. Problemy udało się szybko pokonać i kręciliśmy bez przeszkód.

Film jest wyraźnym nawiązaniem do filmu Luchino Viscontiego *Ziemia drży*.

Jest to młodzieńcza interpretacja szkoły włoskiego neorealizmu. Była to moja odpowiedź na zmiany, które pojawiły się wtedy w kinie europejskim. Włoski neorealizm polegał na wyławianiu pięknych rzeczy dziejących się w życiu zwyczajnych ludzi.

Lodzie wypływają o świcie to filmowa ballada o polskich rybakach, o maleńkiej wiosce, która ma swoje problemy. Rybacy pojawiający się w filmie to osoby napływowe. Nie są to Kaszubi. Pochodzili chyba z okolic Lwowa, z terenów, które Polska utraciła po II wojnie światowej. Przyjechali nad morze i podjęli pracę rybaków, by mieć z czego żyć. To nie byli rybacy od pokoleń. Są oddani pracy, którą wykonują, wypływają na morze na prymitywnych łodziach wiosłowych, bez żagla. Są biednie ubrani, nie mają nawet płaszczy chroniących ich przed przemoczeniem.

Jest to film o mężczyznach, którzy wyruszają na morze i nie wiadomo czy wrócą. Codziennie łowiąc ryby narażają swoje życie, na morzu coś może się stać. Jedna ze scen opowiada o takiej sytuacji. Zdjęcia pięknych dni burzowych, z ciężkimi chmurami stały się ozdobą filmu.

Życie rodzin rybaków, podobnie jak w filmie Viscontiego zależy od ich połowów.

Ich rodziny, kobiety i dzieci, reperują na plaży sieci, towarzyszą codziennie ich wypłynięciu na morze i powrotom. Film pokazuje także rybackie zwyczaje i obrzędy. Jest to też opowieść o miłości pomiędzy młodym rybakim i jego dziewczyną. Kobieta kochana przez rybaka wychodzi na plażę i czeka na niego. Tak się złożyło, że aktorka, która grała rolę młodej dziewczyny była tancerką. Wyróżniał ją rytm i harmonia ruchów, gracia. W jej zachowaniu i oczekiwaniu uwidoczniła się pełnia kobiecości. Jej ruch był również widowiskowy. Zostało to bardzo dobrze zagrane. Jest ona w tym filmie, obok pejzażu, najważniejszą osobą.

Nieomal w każdym ujęciu tego filmu jest obecny rytm: morskich fal, poruszających się ludzi, sieci poruszanych przez wiatr. Rytm obecny w poszczególnych ujęciach łączy się dzięki montażowi w jednorodną całość opowiadającą o jedności ludzi i morza. Żywioty opowiadają o świecie wewnętrznym bohaterów filmu. W filmie *Ziemia drży* nie została pokazana w sposób tak głęboki jedność człowieka z morzem, jak w pana zdjęciach.

Falujące, wzburzone morze atakuje suszące się sieci. Wiosłowa łódź na falach. To się powtarza. Ujęcia mają swoją linię melodyczną. Jest to obraz człowieka i żywiołów. Taki jest ich świat. Zostało w ten sposób podkreślone ryzyko związane z zawodem, który wykonują.

Tego co opowiadam za pośrednictwem obrazu filmowego nie można zawrzeć w książce, w pieśniach, w muzyce.

Czy oglądał pan wcześniej film *Człowiek z Aran* Roberta Flahety'ego?

Nie, wtedy nie widziałem jeszcze tego filmu.

W jaki sposób pomagały panu umiejętności muzyka jazzowego?

Podobnie jak w czasie grania jazzu wprowadzałem swoją melodykę i interpretację harmoniczną. Moje filmowanie miało wiele wspólnego z jazzem. Wiedziałem czym jest interpretacja jazzowa, potrafiłem inaczej myśleć i wykonywać improwizację na temat melodii. Tę cechę miały moje zdjęcia. W każdym filmie jest jakiś styl obserwacji i opowiadania, interpretacji. Opowiadałem obrazami, ale jednocześnie byłem muzykiem. W obrazie była muzyka.

Jestem muzykiem. Jest to moja domena. Rozróżniam harmonię, styl, wiem czy ktoś gra czysto. Mam słuch, który służy także odróżnianiu tego co widzę. Przekazuję filmowi moją wrażliwość na to co jest godne zapamiętania w przyrodzie, w zdarzeniach, w ludziach. To czego uczę się z życia przekazuję sztuce filmowej.

Widzę muzykę. Nie tyle muzyka ma wpływ na mój sposób widzenia, co widzę muzykę. Myślę gotowymi, zmontowanymi scenami. Widzę scenę i dzielę ją na ujęcia. Daję jej moją muzykę.

A czy w czasie realizacji tego filmu znajdował pan czas na granie jazzu?

W wolnym czasie podchodziłem do linii kolejki wąskotorowej, która przebiegała w pobliżu i grałem jazz dla pasażerów przejeżdżającego pociągu. Byli zdziwieni widząc – ich zdaniem – grającego jazz rybaka.

Czy był pan obecny przy montażu tej etiudy?

Przyglądałem się montażowi filmu. Chciałem żeby to był film o młodym człowieku, który uczy się zawodu rybaka, a zarazem opowieść o młodzieńczej miłości.

Film został udźwiękowiony, zrobiłem ładną kopię i *Łodzie wypływają o świcie* natychmiast „dostały czadu”. Film zaczął być pokazywany, nagradzany i wyróżniany na festiwalach w Europie i Stanach Zjednoczonych. Bronił się dzięki swojej formie. Był to dojrzały film dokumentalny. Stał się dobrą promocją Szkoły Filmowej w Łodzi, która dzięki takim filmom zdobywała międzynarodową renomę.

4 kwietnia 2018 r.

RYTMY KAMERY W *FARAONIE*

Jak została zapoczątkowana Pana współpraca z Jerzym Kawalerowiczem?

Kiedy w pierwszej połowie lat 60. XX wieku rozpoczęły się przygotowania do realizacji *Faraona* Jerzy Wójcik, który wiedział co mogę wnieść do filmu, zaproponował mi współpracę w roli drugiego operatora, a Jerzy Kawalerowicz wywalczył zwolnienie mnie z wojskowej wytwórni filmowej „Czołówka”, w której wtedy pracowałem. Nie było to łatwe, ponieważ byłem tzw. „posiadaczem tajemnicy wojskowej” i nie mogłem wyjeżdżać za granicę. W *Faraonie* kamera miała odmienne zadanie niż w innych filmach. Wiązało się ono z wykorzystaniem moich indywidualnych predyspozycji.

Operator kamery nie jest osobą, która realizuje to co zostało już przygotowane. Tak nie jest. Operator musi poszukiwać sam. Początkowo bardziej wyczułem intencje Kawalerowicza niż on mi je wytłumaczył, wtedy po prostu mnie nie znał. Jediną możliwość pokazania reżyserowi co potrafię, moich umiejętności zawodowych i intuicji, dawały zdjęcia zrobione już na planie *Faraona*, na początku realizacji filmu.

W jaki sposób ekipa operatorska przygotowywała się do kręcenia filmu na pustyni?

Zostały przygotowane specjalne pokrowce na kamerę chroniące ją przed piaskiem. Była otulona, ale i tak piasek na pustyni wciskał się w każdą szczelinę. Przygotowano specjalny samochód operatorski z pełną klimatyzacją – rzecz w tamtych czasach wręcz trudna do wyobrażenia. Ponieważ wiadomo było, że wiele ujęć musi być wykonanych „z ręki”, a kamera ważyła piętnaście kilogramów, został wykonany specjalny pancierz z mocowaną do niego kamerą, który na siebie zakładałem.

Jakie zasady pracy były przyjęte w czasie realizacji zdjęć na pustyni?

Barwna taśma Kodaka musiała być przechowywana w lodówkach. Niska temperatura była konieczna, by przedłużyć światłoczułość taśmy, która spadała w wysokiej temperaturze. Taśma przechowywana w obniżonej temperaturze nie starzeje się, wolniej zachodzą w niej zmiany chemiczne. Natomiast kiedy znajduje się w wysokiej temperaturze pojawia się niebezpieczeństwo wystąpienia zaświecień.

Lodówki były w Bucharze i samochodzie operatorskim. Na dobę przed użyciem taśmy musiała się rozpoczynać jej aklimatyzacja. Po wyjęciu z lodówki musiała przebywać w temperaturze pokojowej. Zewnętrzne warstwy taśmy szybciej przyjmowały ciepło, te usytuowane dalej wolniej, dlatego proces musiał trwać dwadzieścia cztery godziny. Takie postępowanie zapobiegało powstawaniu wilgoci. Różnica temperatur wynosiła od 13°C do 60°C w cieniu.

W jaki sposób taśma była transportowana do kamery?

Była przenoszona w termosie. W wozie operatorskim była pełna klimatyzacja, obejmująca także negatyw, który braliśmy jako rezerwę. Kamera była przykryta białym pokrowcem, który odbijał słońce i pozwalał utrzymywać stabilną temperaturę w ramach czułości taśmy.

Taśma była wkładana do kamery tuż przed wykonaniem ujęcia i potem szybko wyjmowana. W ciągu dnia zmieniała się temperatura barwowa słońca. Było to korygowane filtrami. Już od dawna nie postępuje się w taki sposób. Musieliśmy także przewidzieć, że taśma będzie wywoływana dopiero po wielu dniach. Była przewożona drogą lotniczą do laboratorium w Łodzi. Ponieważ występuje zjawisko cofania się ekspozycji, taśma była przeeksponowana na planie o 0,5 przesłony. Po wywołaniu taśmy w Łodzi otrzymywaliśmy telefoniczną wiadomość czy wszystko jest w porządku od strony technicznej. Po dwóch tygodniach, po powrocie materiałów zdjęciowych do Buchary mogliśmy je oglądać.

Czy wysoka temperatura i mogący przedostać się do kamery piasek były jedynymi problemami, z którymi musieli radzić sobie operatorzy?

Polscy aktorzy, o białej skórze, grający obok aktorów o ciemniejszej karnacji, musieli być charakteryzowani. Działając metodą prób i błędów znaleźliśmy odpowiedni kolor szminki, wchodzący w brąz i fiolet. Poszukiwana przez nas kolorystyka pojawiała się po skorygowaniu taśmy i zrobieniu odpowiedniej kopii.

Przygotowując poszczególne ujęcia układaliśmy tory dla kamery. To stale się zmieniało, ponieważ reżyser z pierwszym operatorem szukali jak najlepszego miejsca. Było to związane z wysokością słońca i układem terenu. Podłożem, na którym układaliśmy tory był sypki piasek, nie było utwardzonego gruntu. Wiatr wywiewał piasek spod torów i trzeba było wszystko odbudowywać. Była to podwójna praca. Czasem rezygnowaliśmy z jazdy i część ujęć była robiona „z ręki”.

A czy problemów nie stwarzało bardzo silne światło słońca?

Promienie słoneczne padały pionowo i w zderzeniu z kolorem piasku dawały odbicie światła od dołu. Miejsca akcji musieliśmy niekiedy przykrywać ciemnymi płachtami. Było to konieczne zwłaszcza przy realizacji zbliżeń. Na planie był bardzo duży poziom światła. Oprócz słońca były to silne reflektory, którymi świeciliśmy na twarze aktorów. Przed rozpoczęciem ujęcia aktorzy mieli zamknięte oczy, otwierali je na słowo „akcja”, wypowiadali tekst i potem musieli je zamykać, ponieważ już zaczynały im płynąć łzy.

O godzinie jedenastej temperatura była już tak wysoka, że topiła się szminka. Zaczynaliśmy się czuć na pustyni jak na rozgrzanej patelni. Trudno było wytrzymać z gorąca, trudno było myśleć. Byliśmy dwa razy bardziej zmęczeni niż osoby miejscowe. Musieliśmy przerywać pracę.

Jak wyglądał porządek dnia w czasie realizacji zdjęć na pustyni?

Wstawaliśmy o trzeciej rano, a musieliśmy być wyspani. Niezbędne stało się dokonanie zmian w porządku dobowym, inaczej nie moglibyśmy spać, nie można przecież zasnąć na rozkaz. Po śniadaniu jechaliśmy na plan, kręciliśmy do dziesiątej. Potem była ożywiająca kąpiel w dopływie kanału na pustyni. Tam było pełno żmij, ale byliśmy tak zmęczeni, że nie zwracaliśmy na to uwagi. Na szczęście nikomu nic się nie stało. Po powrocie do Buchary, drugiej kąpeli i obiedzie spaliśmy do dziewiętnastej. Po wieczornych rozmowach kładliśmy się jeszcze spać na kilka godzin.

W pracę wkładaliśmy całą naszą wiedzę, zaangażowanie psychiczne i fizyczne. Ciężkie warunki powodowały, że organizm szybko się męczył. Byliśmy po półrocznym okresie zdjęć na pustyni o dwa lata starsi.

W jaki sposób był realizowana scena długiego biegu Eunany, która pojawia się na początku filmu?

To ujęcie z zewnątrz może wydawać się trudne, ponieważ jest długie. Musieliśmy znaleźć na pustyni odpowiednie płaskie miejsce i je wyrównać. Zostały ułożone płyty paździerzowe, w taki sposób jak układa się szyny kolejowe. Ich poziom był wyrównany, żeby nie było wstrząsów. Trasa miała ponad dwieście metrów. Po płytach poruszał się wózek na kółkach, którym woziliśmy cenne rzeczy na plan. Na nim był przymocowany rodzaj siedziska, na którym można było się oprzeć albo do niego przywiązać. Kręciłem ujęcie „z ręki”. Miałem na sobie pancierz, który dociskał do mnie kamerę. Moje ciało stawało się z kamerą jednością. Prowadziłem ją całym ciałem. Z tyłu siedziała druga osoba, która trzymała mnie za pasek, żebym nie wypadł.

W końcowym fragmencie sceny biegu Eunany prowadzi Pan kamerę tak, by w pewnym momencie pojawiło się wrażenie przyspieszenia ruchu.

Kamera, która przez cały czas pokazywała biegnącego Eunanę z przodu, w pewnym momencie zaczyna pokazywać go z boku pod kątem prostym. Pojawia się efekt stroboskopu, wrażenie, że żołnierze zaczynają przesuwać się dwa, trzy razy szybciej. To ujęcie łączyło się z następnym, w którym Eunana padał na kolana i bił pokłon. Dynamika wcześniejszego ujęcia łączyła się ze statyką następnego. Dzięki temu pojawiał się silniejszy kontrast. Ta zasada jest często stosowana w kinematografii.

Czym kierował się Pan realizując długie ujęcie w scenie orgii rozgrywającej się w pałacu faraona? Jaką rolę odgrywała intuicja artystyczna, wycucie rytmu? Czy wykorzystał Pan wyniesioną z jazzu umiejętność improwizacji?

Posiadam instynkt osoby, która ma wpojone rytmy. W moim życiu muzyka odgrywała bardzo ważną rolę. Kompozycję, rytm, dynamikę w obrazie budowały podświadome rytmy, dzięki nim powstawały obrazy. Zostało to przeniesione bezpośrednio z moich doświadczeń muzycznych. To co robiłem jako twórca obrazu filmowego zawdzięczam muzyce.

Kama jest pokazywana po to, by przemycić informację o scenie przeznaczoną dla osób dorosłych. Ale wszystko jest oczywiście pokazywane tak, by film mógł być dozwolony dla dzieci. Taniec Kamy był pokazywany kamerą subiektywną. Kiedy orientuję się, że nie mogę już dłużej pokazywać tańca, nie mogę nadal trzymać Kamy w ujęciu, muszę pokazać coś innego, ale nie wiem co, ponieważ mam to poza zasięgiem wzroku. Wtedy udaję, że szukam, wykonuję ruch kamerą, pokazuję fragment odzieży i widzę, że dalej są jakieś ciała. Patrzę drugim okiem i widzę, że Kama ucieka gdzieś dalej, więc podążam za nią filmując to co widać w trakcie. Tak wygląda to z punktu osoby prowadzącej kamerę. Przypomina to trochę prowadzenie samochodu: trzeba obserwować, reagować i przewidywać.

W pracy kamery pojawia się kołysanie, rytm właściwy dla opowieści, którą przekazuję. Jest to timing – działanie w czasie. Pojawia się związek muzyki, słuchu i umiejętności operatorskich.

W jaki sposób była realizowana scena bitwy, kiedy subiektywna kamera biegnie razem z żołnierzami, pokonuje wraz z nimi wydmy, zbliża się do przeciwników?

W *Faraonie* bardzo często jest obecna kamera subiektywna. Jerzy Kawalerowicz miał skłonność do subiektywnych ustawień kamery. Niekiedy w jednym ujęciu następowało przejście od kamery patrzącej subiektywnie do spojrzenia obiektywnego lub odwrotnie.

W wielu scenach kamera zastępuje widzenie Ramzesa. Pojawia się to już na początku filmu w scenie, w której Ramzes i Tutmozis spotykają Sarę.

Subiektywna kamera, przekazująca punkt widzenia jednego z żołnierzy, jest także obecna w scenie bitwy. Wtedy nie było jeszcze steadicamu. Dlatego, aby nakręcenie tych zdjęć było możliwe, została zbudowana specjalna lektyka. Poruszała się nie tak, jak zwykle są noszone lektyki, ale w poprzek. Niosło ją dwudziestu mężczyzn, trzymając za drągi po lewej i prawej stronie. Nie mogli biec rytmicznie, noga w nogę, ale musieli poruszać się indywidualnie, nierównomiernie. Wtedy ruch lektyki stawał się płynny. Stałem na niej na ugiętych nogach, a kamerę pomagał mi utrzymywać założony pancierz.

Kamera płynęła w powietrzu. Było to odkrycie lotu kamery dla kina. Stała się jednym z egipskich żołnierzy zbliżających się do przeciwnika, uczestniczyła w bitwie.

Jak uzyskał Pan harmonijność rytmu w czasie biegu żołnierzy?

Rytm ujęć wyznaczała pustynia, wznoszenie się i spadki barchanów. Kiedy żołnierze wspinają się na wydmy widać ich stopy. W czasie schodzenia w kadrze pojawiają się ich torsy i broń. Ujęcie tworzyło obraz będący pewną sumą natarcia. Było to w pewnym sensie „wyspiewanie” melodii tego biegu, a jednocześnie układ wydym wyznaczał rytm.

Czy znał Pan drogę przez wydmy, którą mieli przebiec żołnierze?

Chciałem, żeby poszczególne odcinki tej drogi były jak najkrótsze. Chodziło o to, by wchodzenie na wydmy, a później schodzenie nie trwało zbyt długo. Zostało wybrane odpowiednie miejsce. Zdjęcia były związane z praktyczną fizycznością zadania. Było to powiązanie przestrzeni z czasem, z dążeniem do uzyskania w scenie odpowiedniego rytmu zmian związanych ze wspinaniem się na wydmy i schodzeniem z niej. Wiąże się to również z dostrzeganiem przez biegnącego żołnierza zbliżających się z naprzeciwka żołnierzy przeciwnika, którzy odslaniają się na chwilę wraz z linią horyzontu i znikają. Potem następuje starcie. Po uderzeniu kamera się zatacza, widać fragment nieba, ziemię.

Scenie bitwy musiało też towarzyszyć odpowiednie położenie słońca...

Na piaszczystej pustyni, im bliżej południa, promienie słoneczne padają pionowo. Światło nie daje prawie żadnych cieni. Stojący człowiek ma tylko trochę cienia przy nogach. W południe dobrze widać barchany, które są oświetlone od góry, ale w sensie wizualnym pustynia wtedy ginie. Widoczna jest przestrzeń, ale niewidoczne stają się zagłębienia. Najciekawiej pustynia wygląda wcześniej rano, wtedy widoczne są cienie. Właśnie o takiej porze, tuż po wschodzie słońca, była realizowana scena bitwy.

W jaki sposób dokonuje się na planie filmu porozumienie pomiędzy Panem a reżyserem?

Mam dar przewidywania, rozwiązywania problemów, który mnie nie opuszcza. Reżyserzy nie mówią nam, swoim współpracownikom, co myślą, tylko my musimy mieć węch wyżła i zręczność kota. Bardzo ważną rolę pełni wyobraźnia. Jest ona niematerialną, wielką siłą każdego filmowca, a zwłaszcza operatora, który musi słowo lub zdarzenie zamienić w obraz. Dlatego reżyserzy chcą współpracować z osobami, które „czują” film. Porozumienie na planie, w każdym filmie, ma charakter głęboko intuicyjny.

11 kwietnia 2018 r.

PODWÓJNE OCZY STALINA

W jaki sposób poznał pan Jerzego Skolimowskiego?

Jerzy Skolimowski w okresie studiów w Szkole Filmowej chodził na koncerty Melomanów. Pomagał nieść jakąś część perkusji, udawał że jest z zespołu i wchodził w ten sposób na koncert. Był poetą, scenarzystą, malarzem. Po nakręceniu filmów *Rysopis*, *Walkower* i *Bariera* był modnym reżyserem. Nieoczekiwanie zaproponował mi realizację zdjęć do filmu *Ręce do góry*. Pomysł mi się podobał, poetyka i konwencja filmu były odkrywcze, jak na owe czasy bardzo awangardowe. Nie wahałem się ani chwili.

Film *Ręce do góry* był wypowiedzią młodych ludzi, którzy krytycznie patrzyli na otaczającą ich rzeczywistość i dali temu wyraz w realizowanym filmie.

Zaproponowaliśmy w tym filmie naszą interpretację czasów, w których żyliśmy, okresu powojennego z wpływami komunistycznymi. Film *Ręce do góry* przedstawia naszą ocenę w sposób wyrazisty.

Czy przed rozpoczęciem zdjęć istniał pełny scenariusz filmu?

W tym filmie był tylko szkic scenariusza, bardzo wiele rzeczy improwizowaliśmy. Film *Ręce do góry* opowiada o absolwentach akademii medycznej, którzy spotykają się po 10 latach. Jednego z kolegów brakuje, przysyła depezę, prowokuje do złożenia mu wizyty. Czworo bohaterów filmu bawiąc się wsiada do wagonu towarowego, wybierając podróż w nieznaną. W zamkniętej przestrzeni wagonu ma miejsce psychodrama, powracają marzenia, niezrealizowane ambicje, wspomnienia z lat studenckich. Nie jest to film realistyczny – było to naszym osiągnięciem.

Pojawiająca się w *Rękach do góry* koncepcja przestrzeni jest bardzo wyrazistą, niezwykle nowoczesną w tamtym czasie propozycją operatorską. Jakie założenia przyjął pan przystępując do pracy nad filmem?

Przeźren może być naturalistyczna, wynikająca z dramatu albo istnieje wewnątrz myśli bohatera, które uruchamiają się w formie obrazu. Zdarzenia w historii opowiedanej w filmie *Ręce do góry* są wejściami w świat wewnętrzny bohaterów. Nie chciałem naśladować formy znanych mi filmów, przedstawiłem swoje rozwiązania formalne. Jerzy Skolimowski zaakceptował pomysły związane z operatorską wizją jego filmu.

Podróż odbywa się w wagonie bydlęcym pełnym mąki kaolinowej. Otaczająca ich biel informuje o zmienionej rzeczywistości, bohaterowie wkraczają w inny świat. Są otoczeni przestrzenią, w której dzieją się przytrafiające się im zdarzenia będące kanwą filmu. Chcą się zabawić, oderwać na chwilę od swojego zawodu i wpadają w klincz zdarzeń, które są bardzo bliskie tragedii wojennych, okupacyjnych. Postanowiłem do zamkniętej przestrzeni wagonu wprowadzić dynamizm. Nie chciałem by widz odniósł wrażenie, że znajduje się przed obrazem albo ogląda rozgrywający się na scenie spektakl teatralny. Postanowiłem rozbić wrażenie zamkniętego otworu scenicznego.

Bohaterowie filmu żyli w czasach, w których kazano im obowiązkowo przebierać się w zielone koszule i nosić czerwone krawaty. Sceny nierealistyczne, które zrealizowałem były wyrazem przypomnienia, że jest inny świat, który dotyczy bohaterów, jest w obecny w ich doświadczeniu wewnętrznym. Sceny nierealistyczne pojawiały się nagle, były moją wizją tego co może pojawić się w ich pamięci, wypłynąć z ich wspomnień. Duże znaczenie miała towarzysząca warstwie obrazowej filmu muzyka napisana przez Krzysztofa Komedę.

Scena pokazująca poszerzającą się przestrzeń wagonu, wypełniającą się płomykami świec jest jedną z najważniejszych symbolicznie scen mówiących o czasie wojny i okupacji w polskim kinie. Jak pan osiągnął odkrywcze w warstwie obrazowej przejście od płomieni świec do światełek rozgwieźdzonego nieba na końcu tej sceny?

Kiedy znajdujący się w wagonie bohaterowie filmu zaczynają się zastanawiać ilu w takim wagonie mogło się zmieścić więźniów transportowanych do niemieckiego obozu zagłady, kamera pokazuje cmentarzysko, zapalone świece. W pewnym momencie obraz się zaciemnia, już nie widać, że są to świece. Obecne są tylko płomyki, które później stają się światełkami na firmamencie nocy. Płomyki zmieniają miejsce pobytu – z ziemi unoszą się niejako do nieba, stają się światełkami gwiazd. Obejmują całą przestrzeń. Pojawia się obraz rozgwieźdzonego nieba. Cmentarne płomyki stają się firmamentem mówiącym o ludziach, którzy zginęli w czasie wojny, ale także o tych, którzy cierpieli i umierali w komunistycznych więzieniach.

Inne, zaskakujące widza rozwiązanie formalne, polegające na zamianie czerni i bieli wprowadził pan w wizyjnej, końcowej scenie filmu.

Chciałem sceny nawiązujące do okresu wojny, do tematyki obozowej pokazać inaczej. W sekwencji nierealistycznej, w której pojawiają się widma ubraliśmy aktorów w białe stroje, otrzymali białą charakterystykę, ciemne były tylko oczy. Wszystko zamieniało się w negatyw. Chciałem pokazać tragedię związaną z wojną, obraz śmierci. Wagon z uczestnikami balu lekarzy sfilmowałem tak, by ekran przypominał grafikę a biel miała swoją strukturę. Obraz zyskał srebrzysty odcień. Było to wówczas rozwiązanie bardzo nowatorskie.

W czasie realizacji filmu *Ręce do góry* przydały się wcześniejsze lata pracy poza fabułą, kiedy zetknąłem się ze wszystkimi rodzajami zdjęć i byłem przygotowany do podejmowania szybkich decyzji, miałem wykształcone potrzebne w zawodzie operatora poczucie pewności. Był to mój pierwszy samodzielnie realizowany film fabularny. Zależało mi na tym, aby zdjęcia miały wyraźny rys autorski.

Jak się narodził pomysł zrealizowania sceny z wielkim billboardem z twarzą Stalina mającą dwie pary oczu?

Scena została nakręcona na lotnisku. Był to obraz o wymiarach 25 na 25 metrów, a może nawet jeszcze większy. Bohaterowie filmu mieli podwójny zestaw poszczególnych elementów portretu Stalina i naklejali je równocześnie z obu stron. Kiedy podnieśli billboard okazało się, że się pomylili i Stalin ma dwie pary oczu. Sfotografowałem bieg przerażonego Bogumiła Kobieli specjalnie długim obiektywem, żeby z tyłu była cały czas widoczna wielka twarz Stalina z podwójną parą oczu, a równocześnie człowiek, który biegnie i krzyczy: „Wszystko na nic, szkoła podstawowa, cztery lata liceum, pięć lat studiów, wszystko na nic...”. On jest przekonany, że wszystko przegrali w życiu i trzeba uciekać.

Ta scena zadecydowała o tym, że film *Ręce go góry*, nakręcony w 1967 roku, został zatrzymany przez cenzurę i ze względów politycznych przez 14 lat leżał na półce. Jak odebrał pan ten fakt?

Ta porażka była triumfem. Po wielu latach oczekiwania na premierę stres zamienił się w satysfakcję, że zrobiliśmy coś, za co „siedzimy”. Jednak Jerzy Skolimowski zniechęcony przepychankami z cenzurą, wzorem Romana Polańskiego zdecydował się na emigrację. Trzy lata później zrealizowałem z nim we Włoszech film *Przygody Gerarda*.

Czy film przed zatrzymaniem przez cenzurę był pokazywany osobom ze środowiska filmowego?

Tak, organizowaliśmy zamknięte pokazy. *Ręce do góry* otaczała atmosfera skandalu. Premierę doczekaliśmy się po wielu latach. Film musiał czekać aż zmieni się ustrój, w końcu został pokazany widzom i znalazł stałe miejsce w historii polskiego kina. Gdyby ukazał się na ekranach w momencie kiedy powstał, forma obrazu filmowego w *Rękach do góry* byłaby zapewne „łabędzim śpiewem” szkoły czarno-białej fotografii w Polskiej Szkole Filmowej.

10 maja 2018 r.

FILMOWE PODPATRYWANIE ŻYCIA

Czy Andrzej Wajda przed zaproponowaniem panu realizacji zdjęć do filmu *Wszystko na sprzedaż* oglądał *Ręce do góry*?

Andrzej Wajda był na jednej z zamkniętych projekcji tego filmu. Dostrzegł, że moje zdjęcia różniły się od zdjęć w innych filmach z tego okresu. Wajda wiedział kim jestem, przychodził na zabawy do Szkoły Filmowej, na których grałem jazz z Melomanami. Otrzymałem od niego piękny list, w którym zaprosił mnie do realizacji zdjęć do *Wszystko na sprzedaż*. Było to dla mnie zaskoczenie i wielkie wyróżnienie. Wajda, jako reżyser *Popiołu i diamentu* oraz wielu innych głośnych filmów, błyszczał już na firmamencie polskiego i europejskiego kina.

Czy Andrzej Wajda miał jakieś oczekiwania związane ze zdjęciami do *Wszystko na sprzedaż*?

Wajda sugerował, żeby były podobne do zdjęć, które widział w filmie Claude'a Leloucha *Kobieta i mężczyzna*. Kino europejskie przeżywało wówczas fascynację nowofalowym stylem sugerującym, że podpatrywane jest życie. Jest to normalne w kinematografii, że zmienia się styl i sposób opowiadania, obecność barw, których intensywność zaczyna nieść dodatkowe znaczenia. Chciałem wziąć udział w poszukiwaniach obecnych wówczas w kinie, poruszać się w innych przestrzeniach powoływanych w obrazie filmowym, ale nie robiłem tego przez naśladowanie, szukałem swojej drogi, własnych rozwiązań stylistycznych. Traktowałem to jako rodzaj wyzwania. Nie było scenariusza, film powstawał z dnia na dzień, z tygodnia na tydzień. Było to wspólne poszukiwanie reżysera i operatora. We *Wszystko na sprzedaż* realizowałem zdjęcia odpowiadające mojej koncepcji obrazu, z zastosowaniem obiektywów o długiej ogniskowej i bardziej klasycznym sposobem filmowania.

Film *Wszystko na sprzedaż* zaskakuje widza dynamicznie realizowanymi zdjęciami i pracą kamery, która jest blisko filmowych postaci, towarzyszy im w codziennym życiu.

Kino zaczęło wówczas wnikać w życie człowieka, pokazywać je przez bogactwo obserwacji zawartej w ujęciach. Zbliżało się do sposobu opowiadania obecnego w filmach dokumentalnych. Ruch daje możliwość zbliżania się do realizmu, do obserwacji życia. W filmie *Wszystko na sprzedaż* zdjęcia są bardzo energiczne, wyraziste, niejako bardziej nerwowe. Jest to sposób realizacji zdjęć, dzięki któremu świat przeżyć poszczególnych bohaterów, ich wewnętrzne rozedrganie stają się obecne w obrazie filmowym.

Film *Wszystko na sprzedaż* jest pierwszym w pana karierze samodzielnie realizowanym filmem barwnym. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że posługuje się pan barwą w sposób przemyślany, dzięki czemu pojawiają się w obrazie filmowym nowe znaczenia.

Kolor razem ze światłem jest dla mnie głównym tworzywem obrazu filmowego. Zastosowanie barw w filmie ma wiele wspólnego z malarstwem. Jeżeli jednak traktuje się film jako ruchomy obraz trwający 90 minut, to operator musi stworzyć bardzo wiele obrazów będą-

cych wypowiedzią barwną, które pojawiają się w czasie. Utrzymanie ich w przyjętej koncepcji barwnej jest sztuką. Konieczny jest namysł nad sposobem ich łączenia czy zestawiania na zasadzie kontrastu lub jego braku. Pracę malarza trudno zatem porównać z zadaniem stojącym przed operatorem filmowym.

W doborze barw inspirowuję się malarstwem z różnych epok, polskim i światowym. Staram się by filmy z moimi zdjęciami były malarskie. Jestem właściwie malarzem swoich filmów. Szukam zestawów barwnych dotyczących poszczególnych scen. Nie używam pędzla tylko barwnej taśmy. Staram się mówić do widza przez różne kombinacje barwne, opowiadające o przestrzeni, w której dzieje się film i o świecie wewnętrznym filmowych postaci. Staram się osiągnąć ten cel we współpracy z reżyserem, scenografem, kostiumografem i charakteryzacją. Nadaję barwie funkcję dramaturgiczną, staram się stworzyć obrazy filmowe, które uruchomią wyobraźnię widza.

Moją szczególną uwagę zwróciła scena, w której dwie bohaterki, poszukujące aktora dowiadują się o jego śmierci. Pojawia się w tym fragmencie filmu symboliczna obecność światła niosąca sugestię dotknięcia sfery sacrum.

Jest to scena kiedy one utknęły na jakiejś drodze i przez radio słyszą, że człowiek którego szukają dostał się pod pociąg. Postanowiłem odrealnić reakcje dwóch bliskich mu kobiet. Był to mój pomysł. Nie chciałem obserwować ich twarzy, chciałem ukryć łzy. Chciałem pokazać coś innego, przekroczyć realizm tej sceny związany z przyjęciem wiadomości o śmierci bliskiej osoby. Jedna z kobiet wyciąga za okno samochodu rękę z radiem, padają pierwsze słowa komunikatu i kamera jedzie przez szybę a w szybie jest tylko słońce. Nie pokazuję rozpaczki obecnej w grze aktorskiej, tylko w przedniej szybie samochodu pojawia się silny odbłask światła słonecznego. W tej scenie niósł on dla mnie więcej znaczeń niż ludzkie twarze.

Uważam, że warstwie obrazowej tego filmu, w jego formie kryją się znaczenia, na które krytycy skupieni zwykle na treści nie zwracali należytej uwagi. Myślę o obecnej w obrazie filmowym symbolice okręgu, będącego informacją o rodzaju wewnętrznego zamknięcia, czy nawet błędnego koła, w którym poruszają się bohaterowie.

Każda dobrze pomyślana i nakręcona scena po wielokrotnym obejrzeniu odsłania zawarte w niej głębsze znaczenia. Symbolika koła niewątpliwie została wpisana w ten film. Różne możliwości jej odczytania pozostawiam widzom. Począwszy od sceny na karuzeli, która będąc początkowo rekwizytem radości, ruchu i kręcącego się życia, w miarę jak wirowanie się przedłuża staje się opowieścią o zamkniętym kręgu, z którego nie można się wydostać. Zdjęcia do tej sceny realizowaliśmy wspólnie z drugim operatorem. Była z nimi związana fizyczna trudność długiego wirowania na karuzeli tyłem, jednoczesnego trzymania kamery i realizacji zdjęć. Z motywem poruszania się w zamkniętym kręgu wiążą się także we *Wszystko na sprzedaż* poszukiwania zaginionego aktora i szukanie treści mającego powstać filmu.

Jednak w zakończeniu filmu ruch staje się opowieścią o cyklicznym odradzaniu się życia, o następujących po śmierci narodzinach. Kręceniu sceny śmierci na torach zaczyna towarzyszyć nagle niezwykle zdarzenie...

Wszystko na sprzedaż kończy bieg Daniela połączony z galopem biegnących po okręgu, nie mogących się zatrzymać koni. Bieg zdaje się nie mieć końca. Może jest to jego bieg przez

życie? A może jest to obraz sensu życia zawartego w symbolice koła lub zawarta w obrazie filmowym opowieść o cyklu śmierci i ponownych narodzin?

Jak ocenia pan po latach film *Wszystko na sprzedaż*?

Ten film nabiera wartości wraz z upływem czasu. Powstał w okresie kiedy powojenna Europa zaczęła szukać innej obserwacji życia, zupełnie odmiennej od tej, która była związana z czasem wojny. O latach wojny opowiada w filmie wystawa obrazów Andrzeja Wróblewskiego, którą zwiedza reżyser. Wystawa jest kontrapunktem do współczesności, w której rozgrywa się akcja *Wszystko na sprzedaż*.

Realizacja filmu nie była dla mnie łatwa. Był to pierwszy samodzielnie realizowany barwny film w mojej karierze, był to także film poświęcony konkretnemu człowiekowi i jego tragedii. Choć nazwisko się nie pojawia, jest to film poświęcony Zbyszkowi Cybulskiemu.

Był to jeden z trzech pierwszych filmów, obok *Łódzie wypływają o świcie* i *Ręce do góry*, świadczących o moim poszukiwaniu odrębnego sposobu wypowiedzi w sztuce operatorskiej, własnego sposobu komunikacji z widzem. Była to dostrzegana przez odbiorców tych filmów indywidualna droga rozwoju. Chciałem wziąć udział w poszukiwaniu przez kino europejskie nowych form wyrazu.

Dwa lata później, w 1970 roku, zrealizował pan zdjęcia do filmu *Życie rodzinne* Krzysztofa Zanussiego. Jest to film również podejmujący współczesną problematykę. Opowiada o spotkaniu dwóch pokoleń i rozpadzie dawnego świata.

Realizując film *Życie rodzinne* mieliśmy jeszcze w pamięci nurt europejskiego kina nowofalowego. Bohaterami tamtych filmów byli młodzi ludzie, poglądy starszego pokolenia były poddawane krytyce. W *Życiu rodzinnym* jest inaczej. W tym filmie jest obecny znak równości między starszą generacją a nowoczesnością reprezentowaną przez młodych bohaterów. Zostaje pokazany rozpadający się dawny świat ze swoimi pozostałościami. Jest to faza przejściowa między współczesnością a pokoleniem przyzwyczajonym do dawnych, pięknych rytmów życia. Film jest pożegnaniem ze światem, który odchodził wówczas w przeszłość. Był to również ukłon w stronę określonej grupy ludzi. Głównym bohaterem jest dawny fabrykant.

W filmie pojawia się krytyka socjalistycznej rzeczywistości.

Mieliśmy wtedy już dosyć „nowych” czasów. Stąd padające w filmie zdanie „było inaczej niż was na marksizmie uczyli”. Znacząca jest również scena, w której Bella gra na pianinie straszliwie fałszując *Etiudę rewolucyjną* Chopina. Jestem autorem tego wykonania. Chodziło jedynie o to by utwór mógł być rozpoznany przez widzów.

W *Życiu rodzinnym* spotkało się na planie grono wybitnych aktorów, m.in. debiutująca w kinie Maja Komorowska.

Film miał wspaniałą obsadę aktorską: Jan Kreczmar, Daniel Olbrychski, Jan Nowicki. Bardzo ważne było spotkanie osobowości aktorskich Haliny Mikołajskiej i Maji Komorowskiej. Role ciotki Jadwigi i Belli zostały sobie przeciwstawione. Krzysztof Zanussi potrafił zasugerować aktorkom właściwy model postaci, w filmie pojawiało się napięcie między dwiema odmiennymi osobowościami. Wspaniałą postacią Belli wykreowała debiutująca w kinie Maja Komorowska, pokazując inteligencję postaci, którą gra. Bella ma dystans do

całego świata łącznie z sobą. Było to autentyczne patrzenie w oczy ludziom o różnych charakterach. A jednocześnie wszystko to dzieje się w pięknej, trochę zaniedbanej ciemnej willi, w domu byłych wyższych sfer społecznych.

Czy ukazanie w zdjęciach klimatu przedwojennej willi było trudnym zadaniem operatorskim?

Zdjęcia były realizowane w autentycznym dworku z zachowanymi wnętrzami. Był to stary, mądry dom. Pokazując jako operator jego wnętrza wczuwałem się w dawne czasy. Chciałem pokazać piękny dom, który ma swoją tradycję, meble i nastrój przy równoczesnym ukazaniu wątpliwego piękna charakterów bohaterów filmu. Był to dom przechowujący w swym zakurzonym, trochę zaniedbanym wnętrzu pamięć. Chciałem oświetlić wnętrze domu przez wpadające słońce. Stworzyć i pokazać na ekranie jego specyficzny klimat, mądrość jego duszy.

W scenie, w której po przyjeździe Wita i Marka wszyscy po raz pierwszy mają wejść do domu, oświetliłem wnętrze kierunkowo trzema bardzo silnymi reflektorami łukowymi ustawionymi na wózkach. Wówczas było to rozwiązanie dość skomplikowane technicznie. Reflektory na zewnątrz podświetlały aktorów, a kiedy po wejściu całej grupy osób do środka kamera pokazuje wnętrze, to reflektory przejeżdżają dając wpadające do wnętrza przez okno światło słońca. Autentyczne wnętrze jest szczegółowo widoczne, choć nie widać jak zostało oświetlone. Pojawia się klimat starych zdjęć. Dzięki światłu stał się wyczuwalny zapach starego domu. Ten dom istnieje do dziś, często obok niego przejeżdżam.

14 kwietnia 2018 r.

Jakie zadania postawił pan przed sobą w momencie podjęcia pracy nad filmową wersją dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*?

Powinienem chyba na początku powiedzieć o moim wcześniejszym spotkaniu z dramatem Wyspiańskiego. Mieszkałem w Łodzi, w kamienicy przy ul. Kilińskiego mieszczącej się obok budynku teatru im. Jaracza. Okna jednego z pokoi wychodziły na ulicę dojazdową do zaplecza teatru. *Wesele* wystawiano bardzo często i do moich uszu dochodziły odgłosy prób i spektakli. W czasie studiów w Szkole Filmowej znałem dramat Wyspiańskiego nieomal na pamięć, byłem *Weselem* przesiąknięty.

W momencie rozpoczynania pracy nad filmem zdawaliśmy sobie z Andrzejem Wajdą sprawę, że *Wesele* jest dramatem napisanym dla teatru, powszechnie znanym utworem scenicznym i lekturą szkolną. Nie chcieliśmy sfilmować spektaklu *Wesela*. Trzeba było znaleźć formułę inną niż teatralna. To miał być prawdziwy film. Należało jednak zachować tekst i rytm dramatu Wyspiańskiego oraz pamiętać, że akcja rozgrywa się w zamkniętym pomieszczeniu. Uważaliśmy, że filmowe *Wesele* będzie mogło powstać jedynie wtedy, gdy będzie prawdziwym weselem. To wszystko powinno dziać się naprawdę, kamera powinna być jednym z biesiadników. Należało wykorzystać wyniesione z teatru aktorsko – tekstowe doświadczenie Wajdy, ale odejść od konwencji teatralnej.

Konieczne było uruchomienie przestrzeni, której nie ma w teatrze, zawarcie w 90 minutach filmu całej opowieści i uczynienie z tego siły filmowego *Wesela*. W utworze filmowym zostały uruchomione idee, które dotychczas można było jedynie napisać albo wystawić w teatrze. Sztuka teatralna została zamieniona na język filmowy, choć niełatwo było wydobyć z tekstu, ze sztuki teatralnej to, co stawało się potem tworzywem zawartym w filmie. Chciałem wyrazić za pośrednictwem obrazu filmowego ideę dramatu Wyspiańskiego, zawarty w tym utworze, bardzo mi bliski przekaz skierowany do Polaków związany z miłością do ojczyzny i walką o wolność. Szukałem formy filmowej zdolnej przemówić do odbiorców mocniej niż sam tekst dramatu lub przedstawienie teatralne, chciałem ukazać to co w teatrze jest niemożliwe.

W filmie pojawia się prolog, którego nie ma w dramacie Wyspiańskiego. Jaką pełni rolę?

Prolog mówi, że pewnego dnia poeta – intelektualista bierze za żonę chłopkę, potem jada z kościoła do biesiadnej chałupy. Przy drodze ćwiczą obcy żołnierze, jest to informacja o sytuacji w Polsce, która wówczas znajdowała się pod zaborami. Jest to opowieść dodana, informująca o czasie historycznym i okolicznościach dotyczących wesela, które ma dopiero nastąpić.

Prolog filmu jest potraktowany dokumentalnie, aż do momentu kiedy o zmierzchu Dziennikarz dociera na wesele i wchodzi w przestrzeń stworzoną z tańczących, z krzyku, z dymu, ze świecących twarzy, spoconych, rozognionych, namiętnych. Jest to początek właściwego *Wesela*. Prolog uruchamia przestrzeń będącą jakby wstępem do dramatu, który rozegra się wewnątrz weselnej chaty.

Prolog przypomina, że akcja dramatu Wyspiańskiego dzieje się w okresie, w którym Polska utraciła niepodległość. Jest to opowieść o marzeniu dotyczącym wolności, a zarazem opowieść o wewnętrznej niemocy podjęcia walki, dzięki której wolność mogłaby zostać odzyskana. To co się w *Weselu* dzieje wynika z czasu historycznego i stanów psychicznych postaci spotęgowanych tańcem i pićm alkoholu. Jest to rozliczenie się Polaków z marzenia o wolności. *Wesele* jest dramatem trudnym do zrozumienia przez osoby nie znające dobrze polskiej historii.

Jak przebiegała na planie *Wesela* pana współpraca z Andrzejem Wajdą?

Podzieliliśmy się z Wajdą rolami, reżyser zajął się aktorami i tekstem, a ja zająłem się problemem barwy, stylu wizualnego, ruchu i inscenizacji. Stworzyłem możliwość rozszerzenia dramatu na język filmowy. Warto jednak zaznaczyć, że taki podział pracy ma charakter umowny. Zawsze pracuje się dla dobra filmu.

Andrzej Wajda uważał, że po kilku wystawieniach teatralnych *Wesela* zna na pamięć zakończenie i od niego zaczniemy realizację filmu. W trzaskający mróz wyszliśmy na pole w Czosnowie, gdzie była zbudowana plenerowa dekoracja chaty i okazało się, że są same kłopoty. Natura nie pozwalała zrobić tego co chcieliśmy. Jakby chciała sprawdzić naszą determinację, gotowość do przeniesienia na ekran wielkiego dramatu narodowego Wyspiańskiego. Było strasznie zimno, pojawiły się trudności z dojazdem samochodów. Zrezygnowaliśmy.

Tymczasem w Wytworni Filmów Dokumentalnych w Warszawie budowała się dekoracja wnętrza, w której odbywała się główna akcja *Wesela*. Tam okazało się, że trzeba zacząć od początku, a nie od końca. Wszystko ruszyło i zmieniało się w dobrym kierunku. *Wesele* dojrzewało ze sceny na scenę, w sensie formy, filmowego wyrażenia idei obecnej w dramacie Wyspiańskiego, rodził się styl i rytm filmu.

Sprawdziło się to co sobie od początku z Wajdą zakładaliśmy: skrócenie dystansu między odbiorcą współczesnym a dramaturgią okresu Młodej Polski. W filmie uruchomiło się coś czego nie ma na scenie teatralnej. Ta sama akcja jest osadzona w polskim pejzażu, w tradycji weselnej, są konkretni biesiadnicy i architektura chłopskiej chaty.

Bardzo ważne jest to, że filmowe *Wesele* stawało się opowieścią zobaczoną dynamiczną kamerą. Nie było to przeniesienie na ekran sztuki teatralnej, powstawał utwór samoistny, rodziła się wypowiedź filmowa obdarzona obrazem o wielkiej sile wizualnej.

Jakie były założenia przygotowanej przez pana koncepcji barwnej filmowego *Wesela*?

Przed rozpoczęciem zdjęć zamknąłem się w wytwórni filmowej z zespołem operatorskim i przez dwa tygodnie przeprowadzałem próby. Nie chciałem cytować malarstwa Stanisława Wyspiańskiego, jego obrazów, ale chciałem stworzyć bardzo wiele barwnych wypowiedzi, kompozycji w filmie, które przypominałyby pastele Wyspiańskiego. Postanowiłem zastąpić pędzel światłem i temperaturą barwną.

Stosowałem filtry, podjąłem próby rozbalansowania barw, szukałem obrazu będącego ich pewną interpretacją. Jednak zrezygnowałem z takich poszukiwań. Zacząłem natomiast świecić barwnie, ponieważ widziałem w wyrazie pastelii Wyspiańskiego pewien układ, który mógłbym tylko przypomnieć. Uruchomiłem technikę oświetleniową świecąc np. cienie barwnym światłem. Była to technika świecenia i myślenia barwą. Cienie były niebieskie i z drugiej strony były świecone światła ciepłżółte, a dodatkowo był obecny realistyczny kostium z epoki. To sprawiało,

że zdjęcia przypominały w jakiś sposób malarstwo, w tym znaczeniu, że korzystałem z palety barwnej malarstwa Wyspiańskiego. Działałem światłem i kolorem. Była to moja kompozycja barwna będąca wyrazem koncepcji dramaturgicznej *Wesela* Wyspiańskiego.

Wszystkie pomieszczenia w dekoracji wnętrza chaty otrzymały odmienne barwy, co z jednej strony było nawiązaniem do malarstwa Wyspiańskiego, ale równocześnie umożliwiałoby widzowi szybką lokalizację każdej sceny w przestrzeni. Czy trudno było osiągnąć na planie takie rozwiązanie barwne?

Dekoracja była podzielona na izby, które miały swoje przeznaczenie do odpowiednich scen. Zróżnicowałem je kolorem. Ściany izb w chałupie pomalowaliśmy ze scenografem Tadeuszem Wybultem czterema kolorami: siwym, niebieskim, żółtym i fioletowym. Te kolory dominują w malarstwie Wyspiańskiego. Aby uzyskać dużą intensywność barw świeciłem na pomalowane ściany ostrym kolorowym światłem. Powstały barwne strefy obecne w kadrze ruchomej kamery. To wszystko razem dawało kolorystykę *Wesela* Wyspiańskiego.

Jedna z izb miała ściany fioletowe. Fioleto w malarstwie Wyspiańskiego są bardzo ważne, fiolet przenika człowieka, opowiada o świecie wewnętrznym. Szukaliśmy odpowiednich farb, ale nawet ściany pomalowane Talensami, specjalnymi farbami dla artystów nie dawały zadowalającego koloru. Aby uzyskać niepowtarzalną intensywność fioletu oświetliłem ściany lampami przez fioletową folię. Aktorzy nie mogli podchodzić blisko do ściany ponieważ obejmowało ich fioletowe światło. Z tego powodu metr od ściany były narysowane na podłodze linie, które zatrzymywały aktorów w odpowiedniej odległości.

Poszczególne sceny składały się z kilkudziesięciu ujęć zrealizowanych w tych samych zestawieniach barwnych. Na przykład żółte światło rysujące i niebieskie wypełnienie, zgodnie z paletą barw malarstwa Wyspiańskiego. Dopełniające się dwa kolory dawały piękną rzeźbę barwną. Było to przemyślane światło strefowe. W czasie tańca aktor był prowadzony światłem realistycznym, a kolor tła był nierealistyczny. Cienie na twarzach miały zabarwienie niebieskie. Rodził się dziwny świat tańca. Operowałem, co chciałem podkreślić, kolorowym światłem przez cały film. Zdjęcia były robione na negatywie Eastman Kodak, natomiast film był kopiowany na negatywie Orwo. To spowodowało, że barwy na rozpowszechnianych kopiach, jeszcze przed rekonstrukcją cyfrową filmu były stonowane. Rekonstrukcja cyfrowa przywróciła filmowi w pełni wyrażoną koncepcję barwną.

Jaką rolę pełniła zastosowana przez pana w *Weselu* koncepcja światła?

W *Weselu* niezwykle istotne są relacje pomiędzy światłem we wnętrzu chaty i światłem na zewnątrz oraz zmiana w obecności światła w obu tych przestrzeniach, dokonująca się o świecie, która odpowiada przemianie zachodzącej w bohaterach.

W filmie zapadający zmierzch i noc nie mają koloru niebieskiego. Chciałem wynieść weselny żar, światło lamp naftowych na zewnątrz. Ważne były dla mnie okna. Światło rozżarzonych dusz, tęsknota za wolnością i niepodległością Polski rodziła się w barwnym świetle wnętrza, które wychodziło na zewnątrz. Światło plenerowe, kiedy bohaterowie wychodzą z weselnej chaty jest czerwone lub pomarańczowe. Okna są miejscem pośrednim, przez które przechodzą rzeczy materialne i prześlizgują się stany, wyobrażenia duchowe, przekazywane w myślach z wnętrza na zewnątrz. Stąd wzięły się ciepłe kolory przeniesione na zewnątrz, zabarwiona na czerwono noc.

Kiedy na wesele przychodzi Rachel to wynurza się z nocy, która jest czerwona. Zacząłem myśleć kategoriami nastroju człowieka. *Wesele* to rozedrgane, ciepłe wnętrze chaty, które emanuje światłem i otacza chatę barwnym pierścieniem. Jest to przedłużenie na zewnątrz wesela dziejącego się we wnętrzu.

W drugiej części filmu jest odwrotnie. Silne białe światło świtu wchodzi do środka, jest gwałtownym zaprzeczeniem wcześniejszej kolorystyki filmu, wygasza marzenia i wzmaga równocześnie wyrzuty sumienia weselnym gości. Ogranicza aktywność fizyczną i psychiczną bawiących się na weselu inteligentów. Pojawia się słabość Polaków, wszystkich ogarnia niemoc. Okna są prześwietlone wielką strugą światła. Tworzy ono chłodną, zimną atmosferę oprzytomnienia. Czerwień topi się w stalowych szarościach. Tworzy się obraz nadrealnej bezsilności obecnej w umysłach inteligencji.

Goście weselni są porażeni wielkością nierealistycznego światła, które wpada przez okno, są przerażeni, że ktoś jedzie, przekonani, że coś się stanie. Wtedy pojawia się puenta *Wesela* wyrażona środkami filmowymi – pokazują urojone obrazy powstania chłopskiego, których nie ma w dramacie Wyspiańskiego. Wizja powstania jest prawie bez koloru. Chłopi w białych sukmanach idą po śniegu, widoczne są tylko chorągwie i kosy.

Kiedy przybiega Jasiek i woła, że trzeba wstawać do walki, postacie we wnętrzu chaty zamierają jak zakłęte, nie ruszają się, są prześwietlone światłem, pozbawione siły do życia. Niemożność czynu jest zaprzeczeniem wcześniejszej obecności koloru, który ginie we mgle i ludzkiej niemocy. Życie zamiera, jakby ktoś zdmuchnął płomień świecy.

Jak oświetlił pan izbę siwą, w której odbywają się tańce?

W izbie tanecznej, izbie siwej, zastosowałem oświetlenie pozwalające robić ujęcia w zakresie 360 stopni. Belki w sklepieniu izby były puste, w środku znajdowała się listwa z żarówkami, a boczne ścianki belek były otwierane i można było świecić w każdą stronę. Dzięki takiemu rozwiązaniu miałem sufit z rozproszonym światłem. Było to światło pozwalające na rejestrację, ale nie było widać źródła tego światła.

Sfilmował pan *Wesele* wprowadzając dynamicznie fotografującą kamerę w ciżbę weselnym gości. Staje się ona jedną z postaci. Dzięki temu widz zostaje wprowadzony do środka zdarzeń, a równocześnie jego spojrzenie zostaje ukierunkowane na dialogi postaci, na sytuacje, w których rodzą się wizje. Jak wiele miejsca, decydując się na taki sposób fotografowania, pozostawił pan na improwizację w swojej pracy i w pracy drugiego operatora?

Kamera krążyła wśród rozmawiających i tańczących ludzi. Zdjęcia były robione z ręki, steadicam został wynaleziony dopiero później. Używaliśmy też specjalnego wózka mojej konstrukcji. Kamerę prowadził Sławomir Idziak, który – choć był już autorem zdjęć do kilku filmów fabularnych – zgodził się ze mną współpracować jako drugi operator.

Sposób realizacji tego filmu można porównać z muzyką jazzową, na planie była obecna dobrze rozumiana improwizacja. Dotyczy to pracy reżysera, aktorów, mojej pracy operatorskiej. W czasie realizacji grała na żywo autentyczna wiejska kapela. Poczucie rytmu, muzyki przeniosłem na ruch kamery, która jest jakby uczestnikiem całego zdarzenia, jest rozedrgana. Powstał rytm nadający filmowi styl. Kamera wyróżnia postacie, pokazuje ich przeżycia, stany psychiczne, zbliżenia twarzy.

Wewnętrzne wizje postaci, w których pojawiają się zjawy, są w filmie inne niż rozbudowane propozycje wizji znajdujące się w scenariuszu. Co było powodem dokonania tak znaczącej zmiany, która w istocie była powrotem do pierwotnego kształtu wizji zawartego w dramacie Wyspiańskiego.

Początkowo chcieliśmy zrobić wizje wychodzące w plener, których nie można pokazać w teatrze, były one zapisane w scenariuszu. Jednak zrozumieliśmy, że jak wyjdziemy z wnętrza to zgubimy nastój wesela. Zaproponowałem, żeby wizje wypływały z tego samego miejsca, ze stanów psychologicznych postaci, z ich zachowań i rozwoju akcji. W filmie wszystkie wizje doświadczane przez postacie rodzą się w izbie weselnej, nawiązują do wydarzeń politycznych i historycznych. Zostały wyrażone przez formę filmową. Prawie wszystkie sceny ze zjawami opierają się na moich pomysłach i propozycjach barwnych.

Niektóre wizje zostają wcześniej w obrazie filmowym zapowiedziane. Kiedy Dziennikarz po wejściu do wnętrza chaty patrzy w lustro, przez moment widzi siebie jako Stańczyka. Zostaje w ten sposób uruchomiony sygnał, który później powtórzy się kiedy Dziennikarz, w tanecznym kręgu, zobaczy w wizji siebie jako Stańczyka. Czerwień kostiumu zjawy staje się dla tej wizji charakterystycznym znakiem barwnym. Natomiast w wizji Gospodarza – wykorzystując szybę w oknie, przez którą patrzy – wtopiłem jego twarz w twarz zjawiającego się Wernyhory. Dzięki takiemu rozwiązaniu tworzy się coś nierealnego.

Ten film unosi się trochę ponad ziemię, postacie jakby nie czują grawitacji, w pewnym momencie zaczynają widzieć co myślą, co im się wydaje. Układ wizji jest apogeum weselnym, po którym wszyscy zapadają w jakąś zadumę. Kiedy nastaje świt pojawia się potężny kontrast związany z obecnością bieli.

Zawsze z bardzo dużym zaangażowaniem opowiada pan o *Weselu*, chętnie mówi pan o szczegółach swojej pracy analizując poszczególne ujęcia, pokazując je na ekranie. Jakie miejsce zajmuje w pana twórczości *Wesele*? Czy zgodzi się pan ze stwierdzeniem, że *Wesele*, ze względu na swoją koncepcję wizualną i sposób jej realizacji nie ma odpowiednika w kinematografii światowej?

Mogę pokazywać *Wesele* i mówić o nim dziesiątki razy. Uważam, że ten film jest ważnym osiągnięciem nie tylko w polskim kinie. *Wesele* jest jak szlachetny niewielki brylant w mojej twórczości.

21 września 2017 r.

W POSZUKIWANIU FORMY

Kiedy po raz pierwszy rozmawiał pan z Wojciechem Jerzym Hasem o przeniesieniu na ekran prozy Brunona Schulza?

W czasie realizacji filmu *Szyfry*, przy którym pracowałem w 1966 roku jako drugi operator, Has opowiadał mi o zamiarze ekranizacji prozy Bruno Schulza. Wspomniiał, że chciałby powierzyć mi funkcję operatora tego filmu.

Czy znał pan już wtedy prozę Bruno Schulza?

Z twórczością Schulza spotkałem się w niecodziennych okolicznościach. W czasie wojny miałem napalić w piecu ponieważ było chłodno. Musiałem zejść do piwnicy po węgiel i tam znalazłem zniszczoną książeczkę bez okładki. Były to *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą* Bruno Schulza. W czasie niemieckiej okupacji bardzo dużo czytałem, byłem spragniony polskiego języka pisanego. Każda książka była cenną zdobyczą. Szukałem w lekturach innego świata niż ten, który mnie otaczał. Przeczytałem opowiadania Schulza ale miałem wtedy trzynaście lat i niewiele rozumiałem.

Wiele lat później otrzymał pan od Wojciecha Jerzego Hasa propozycję realizacji zdjęć do filmu *Sanatorium pod klepsydrą* na podstawie prozy Brunona Schulza. Znając styl pracy reżysera można sądzić, że dysponował pan przygotowanym przez Hasa bardzo szczegółowym scenopisem.

Dostałem do przeczytania gotowy scenopis. Była to dokładnie opisana, ujęcie po ujęciu wizja reżysera – długość ujęć, jazdy kamery, plany. Has był perfekcjonistą, zawsze w ten sposób przygotowywał się do pracy. W scenopisie było jednak miejsce na propozycje autora zdjęć, nie było np. uwag dotyczących obecności koloru.

Zacząłem czytać prozę Schulza, każdy utwór po kilka razy. Byłem na wystawie jego grafik, która odbywała się wtedy w Muzeum Narodowym. Studiowałem jego szkice i rysunki, ilustracje z postaciami o wielkich, zdeformowanych głowach. Schulz rysował człowieka z wysokiej perspektywy, duża głowa, mniejszy korpus, małe nóżki. Byłem pod wrażeniem jego rysunków. Zacząłem się zastanawiać jak przenieść je do filmu, jak zbliżyć się do grafik Schulza, jak pokazać je w obrazie filmowym. Zastanawiałem się też nad wyborem formatu klatki. Powstała obawa, że jeżeli zrobimy film w formacie 4:3 to przestrzeń będzie za mała do wyrażenia znaczeń, które nosiła w sobie proza Schulza i te wszystkie szerokie, barwne, cudownie opisane sceny nie będą takie jak trzeba. Zarazem wiedzieliśmy z Hasem, że należy coś zrobić żeby obraz nie był ściągany i rozciągany w technice anamorfozy, bo wtedy byłby pozbawiony głębi ostrości i intensywności kolorów. Zrozumiałem, że trzeba coś wymyślić.

Jakie pan znalazł rozwiązanie?

W *Sanatorium pod klepsydrą* udało mi się znaleźć wizualne odpowiedniki prozy Schulza i indywidualności reżyserskiej Hasa. Znalazłem formę dla tego filmu. Wymyśliłem własny

sposób na pokazanie rzeczywistości innej niż realna. Dzięki systemowi technicznemu, który opracowałem mogłem pełniej pokazać efekty zamysłów reżysera, otwarte perspektywy scenografii Jerzego Skarżyńskiego, wydobyć światło i barwę. Udało mi się przekonać współtwórców filmu, że zaproponowane przeze mnie rozwiązanie pozwoli uzyskać obraz filmowy bliski twórczości Schulza.

Mój wkład polegał przede wszystkim na – pionierskim wówczas – zastosowaniu systemu szerokoekranowego, który dzisiaj nosi nazwę Super 35. System ten pozwalał uzyskać taki sam obraz panoramiczny jak w CinemaScope, odznaczający się jednak znacznie większą głębią ostrości i innym skrótem perspektywicznym. W CinemaScope głębia ostrości była „tępa” na drugim planie, który był nieostry i zniekształcony.

Jakie zmiany techniczne musiały zostać wprowadzone aby powstał ten system?

System, który opracowałem polegał na tym, że powierzchnia klatki obrazu na negatywie jest największa z możliwych do osiągnięcia na taśmie o szerokości 35 mm. Zwiększyłem pole widzenia kamery, rozszerzając kadr 35 mm taśmy. Klatka obrazu jest usytuowana na całej przestrzeni, od jednego rzędu okienek perforacji do drugiego, bez pozostawienia miejsca na ścieżkę dźwiękową. Chodziło o uzyskanie jak największej ilości informacji zawartej w klatce. W czasie realizacji filmu dźwięk był nagrywany na magnetofonie.

Zmiany techniczne, które musieli wykonać inżynierowie z łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych były w zasadzie proste. Trzeba było wypiłować w kamerze ramkę, to znaczy powiększyć okienko filmowe do szerokości 25 mm. W projekcji kinowej dawało to format szerokiego ekranu. Jeśli chodzi o zmniejszenie wysokości kadru, to kamery Eclair, które wybrałem do realizacji zdjęć, miały miejsce na wymienne wkładki ograniczające, więc trzeba było je tylko zrobić i włożyć. Zasadniczą trudnością była zmiana położenia obiektywów o 1,5 mm w bok, tak by były ustawione w osi symetrii powiększonej klatki, a nie jak dotychczas w osi symetrii tradycyjnej klatki obrazu. Do realizacji filmu potrzebowałem jedną kamerę do zdjęć stuprocentowych, była nią Came 300 Reflex i kamerę ręczną – Cameflex. Były to kamery wówczas już prawie nieużywane.

Miałem jeden zestaw wyselekcjonowanych obiektywów, który został dopasowany do obu kamer przy pomocy specjalnych pierścieni pośrednich. Wstępnym założeniem naszej realizacji było używanie obiektywów szerokokątnych o bardzo krótkich ogniskowych. Chcieliśmy uzyskać przy optymalnej przysłonie głębię ostrości od około pół meta do nieskończoności.

O wprowadzonych przeze mnie zmianach technicznych zdecydowały względy operatorskie. Uważałem, że film musi zostać zrealizowany na szerokim ekranie. Mój system miał podstawową zaletę i przewagę nad systemem CinemaScope. Była to możliwość używania normalnej optyki, generalnie lepszej i bardziej wszechstronnej niż technika anamorfotyczna. Obiektywy sferyczne pozwalają uzyskać obrazy o bez porównania lepszej głębi ostrości niż technika anamorfozy.

W momencie powstawania tego wynalazku sprawdziliśmy dokładnie całą dostępną literaturę dotyczącą rozwoju technik szerokoekranowych. Kiedy już rozpoczęliśmy przygotowania ktoś ze Szkoły Filmowej wyszperał, że próby takiej właśnie techniki były podejmowane w Stanach Zjednoczonych. Początkowo ten format nosił nazwę Superscope.

W jaki sposób te zmiany pozwoliły zawrzeć w obrazie filmowym cechy przestrzeni i sposób prezentowania postaci obecne w prozie i w grafikach Bruno Schulza?

Taki format zwiększał możliwości interpretacji obrazowej. Wzorem były dla mnie grafiki Schulza, w których punkt widzenia na ludzi jest troszeczkę bardziej z góry, głowy są większe niż tułowia, które są nadzwyczaj krótkie. Na grafikach Schulza perspektywa nie schodzi się w punktach zbiegu pośrodku, tylko gdzieś wyżej. Chciałem zbliżyć się, jak tylko to możliwe, do jego wizualnej ekspresji. Używając szerokiego ekranu i krótkich obiektywów byłem bardzo bliski tego co można było powiedzieć o Schulzu.

Szeroki obiektyw sprawia, że zbiegi perspektywiczne są dynamicznie malejące, robi się taki „lejkowaty” świat – tak jak na rysunkach Schulza. Nie powtarzałem ich, tylko postanowiłem w całym filmie działać przez perspektywę. Świat wypełniony gwałtownymi zbiegami perspektywicznymi był światem grafik Schulza. Starłem się, żeby sceny fotografowane krótkimi obiektywami były bardzo intensywnie wypełnione w kadrze. Widz po kilku ujęciach przyzwyczajał się do zaproponowanej formy.

Szersze obiektywy mają większy kontrast, ale mają inną zaletę – głębię ostrości. Rysunki Schulza są statyczne, w filmie pojawia się ruch, po 4-5 metrach wszystko się zmienia, perspektywa gwałtownie się kurczy. Każde ujęcie jakby się przekrzywia, nie ma porządnej perspektywy klasycznej.

Szerokie obiektywy sprawiały, że zmieniała się struktura obrazu. Korytarze w scenografii zbiegały się gwałtownie pod jednym kątem. Warto zaznaczyć, że przy budowie scenografii uwzględniona została zastosowana optyka kamery. Ta optyka zniekształca ludzi, ale w ten sposób jestem bliższy twórczości Schulza. To jest moja interpretacja jego rysunków. Wielu widzów nie dostrzega tego w taki sposób jak teraz o tym mówię, ale odnosi wrażenie, że film jest inaczej sfotografowany.

W jaki sposób ten styl fotografowania oddawał wizję Wojciecha Jerzego Hasa?

Dla Hasa obraz miał kluczowe znaczenie, był reżyserem, który myślał i mówił obrazem. Dzięki wprowadzeniu bardzo szerokich obiektywów stworzyłem pewną innowację – w obrazie wszystko niejako się przewracało, zmieniało, ponieważ ten rodzaj obiektywów zmienia perspektywę. Jeden krok postaci do tyłu powodował, że głowa obecna w całej klatce robiła się mniejsza – to było bardzo zbliżone do sposobu w jaki rysował Schulz. Była gwałtowna zmiana perspektywiczna. Taki sposób fotografowania jest utrzymywany przez cały film. Jest to zgodne z zasadami obecnymi w mojej twórczości. Starłem się dążyć do tego, przy pomocy dostępnych operatorowi środków wyrazu, aby każdy mój film miał inną formę, odpowiednią do podejmowanej tematyki. Natomiast ujęcia w obrębie jednego filmu powinny odzwierciedlać te same założenia formalne.

Zdjęcia prowadziły widza przez formę filmową, sceny, ruchy kamery, barwy, kostiumy, charakterystycję itd. Iluzyjność rzeczywistości, głębię przestrzeni sugerowaliśmy światłem i barwą. Reżyser reprezentował styl dość tradycyjny, umiarkowany, ostrożny. Ja byłem w swoich propozycjach bardziej zdecydowany. Oglądając materiały z próbnych zdjęć Has zobaczył świat obrazu, którego się nie spodziewał, z entuzjazmem zaakceptował moje propozycje.

***Sanatorium pod klepsydrą* zachwyca widzów swoją kolorystyką. Jakie były pana założenia dotyczące obecności barw w tym filmie?**

To były czasy, w których nie było dobrych kamer, nie było filtrów, nie było wózków do jazdy, nie było steadicamów, nic nie było. Był sznurek, młotek i gwoździe. Filtry były kupowane w fabryce cukierków. Cukierki były zawijane w takie kolorowe przezroczyste celofany. Kupowaliśmy je w belach i wieszaliśmy np. na suficie.

Każdy obecny w *Sanatorium pod klepsydrą* efekt został starannie przemyślany i wypracowany. Film Hasa rozgrywa się w różnych umownych, nierzeczywistych płaszczyznach czasowych. Moja inwencja była skoncentrowana na świetle i barwie. Światło pełni w tym filmie rolę kreacyjną, współtworzy przestrzeń. Wielkie dekoracje w hali zdjęciowej wraz szerokimi obiektami stworzyły przestrzeń, która nie ma zamknięcia. Jej granice tworzy światło, przechodzące w jasność lub czern.

Koncepcja kolorystyczna odnosiła się do czasu i przestrzeni. Podzieliłem ten nieuchwytny w czasie utwór, który ciągle balansował między czasem przeszłym a przyszłym, a jak gdyby nie posiadał czasu teraźniejszego, na pewne dominanty i palety barwne, obecne także w scenografii, które w pewien sposób odpowiadały nastrojom tej wędrówki przez przeszłość, były podporządkowane przemianom, o których opowiada fabuła filmu.

W części dotyczącej młodości bohatera, jego miłości do dziewczyny połączyłem róż z zielenią. W tych dwóch barwach był prowadzony motyw miłości. Czas związany z postacią ojca został zrealizowany w kolorach jarmarcznych, o zdecydowanym kontraście barwnym, używałem silnych filtrów.

W momencie kiedy zaczyna się czas śmierci wprowadziłem czern powiązaną z zielenią. Od tego momentu film robi się ciemniejszy, jasność widzenia przechodzi w ciemność. Film jest w cieniach niebieski, a w światłach zielonkawy. Potem zieleń zaczyna być barwą śmierci. Pytano mnie o ten kolor, mówiono, że zieleń nie jest barwą żałobną. Ale zieleń przypomina mi bardzo śnież. Zaśniedziałe kopuły, rynny są dla mnie dowodem starzenia się, zapadania się gdzieś, odchodzenia. Taką zieleń prowadziłem w filmie do końca. W scenie śmierci ojca kolory obumierają, pojawia się biel. W kopii po rekonstrukcji cyfrowej wszystkie te niuanse barwne są obecne.

Przez światło i barwę opowiada pan w *Sanatorium pod klepsydrą* także o sferze *sacrum*. Myślę o scenie modlitwy chasydów, która wydaje mi się bardzo dobrym przykładem połączenia sposobu reżyserii i inscenizacji Hasa z pana propozycjami operatorskimi.

Zastanawialiśmy się nad sposobem rozszerzenia podróży bohatera w obrębie jednej sceny. Ta konkretna scena posiadała swój określony czas, który nie był czasem teraźniejszym tylko jakimś wspomnieniem z młodości. Chcieliśmy rozszerzyć czasoprzestrzeń sceny np. przez powstanie nowego światła.

W tej scenie bohater przechodzi przez podwórko, gdzie wszyscy są jeszcze śpią. Budzi ich po kolei, a oni wstają ziewając. Kamera przejeżdża i mija po kolei wszystkie elementy scenografii, rekwizyty, które są dziwne. Bohater filmu zjawia się w środku bożnicy, która jest pogrążona w mroku. Kamera wycofuje się i pokazuje tych samych ludzi, którzy przed chwilą byli jeszcze uśpieni, a na ich twarzach pojawia się inny rodzaj światła, jest to czerwień wschodzącego słońca. Jest to zmiana czasu wewnątrz jednego ujęcia, zrobiona właśnie światłem i ruchem kamery. Rozpoczyna się modlitwa i taniec chasydów. Obrazową wypowiedź na temat sfery *sacrum* wprowadziłem w kilku scenach tego filmu.

Jak przebiegała pana współpraca ze scenografem Jerzym Skarżyńskim?

Has i Skarżyński przygotowywali się do realizacji *Sanatorium pod klepsydrą* przez wiele miesięcy. Skarżyński rysował na dużych arkuszach storyboardy scenograficzne, perspektywy dekoracji sanatorium i jego wnętrza. Projekty scenografii Skarżyńskiego dały filmowi wizję i styl. Scenografia bardzo mi pomagała. Były to ogromne, otwarte dekoracje, które nie kończyły się ścianami czy fasadami budynków. Wykończyłem te dekoracje światłem. Uzyskałem dzięki temu głębię dającą poczucie nieskończoności. Dynamiczne zbiegi linii perspektywicznych sprawiały, że scenografia wydawała się jeszcze większa.

Charakterystyczny dla filmu *Sanatorium pod klepsydrą* ostateczny efekt widoczny na ekranie wynika ze współpracy reżysera, scenografa i operatora. Jest to świat obrazu bardzo bliski prozie Brunona Schulza.

12 kwietnia 2018 r.

ZIEMIA OBIECANA I SMUGA CIENIA

Pomiędzy realizacjami *Wesela* i *Smugi cienia* spotkał się pan z Andrzejem Wajdą na planie *Ziemi obiecanej*. Można odnieść wrażenie, że dawna, przemysłowa Łódź czekała na ekipę filmową, która zachowa jej obraz dla kolejnych pokoleń.

Łódź pokazana w filmie jest zachowanym, prawie nienaruszonym przez wojnę fragmentem dawnej Łodzi z końca XIX wieku. Były jeszcze nawet dymiące kominy. W halach fabrycznych stały działające maszyny włókiennicze. Przepiękne wnętrza pałaców dawały nam radość gotowej scenografii i wielką swobodę w czasie realizacji zdjęć. Scenografia czekała na nas, ale były to dosłownie ostatnie chwile kiedy mogliśmy ją jeszcze sfotografować.

Łódź, o której opowiada film *Ziemia obiecana*, była jednym z pierwszych w Polsce wielkich ośrodków przemysłowych. Mieszkali i pracowali w niej przedstawiciele trzech narodowości: Polacy, Niemcy i Żydzi. Te nacje reprezentują bohaterowie filmu, trzech przyjaciele, którzy są wspólnie działającymi, równorzędnymi partnerami. *Ziemia obiecana* jest filmem o przyjaźni, a zarazem o rozpadzie kultury szlacheckiej i narodzinach wielkiego przemysłu. Realizacja przebiegała sprawnie i w szybkim tempie. Powieść napisana przez Władysława Reymonta była gotowym scenariuszem, zrezygnowaliśmy tylko z kilku epizodów.

Czy dużo pracy wymagało ukrycie zmian, które zaszły w wyglądzie miasta?

W filmie historycznym zwykle jest trudno ustalić taki kąt patrzenia kamery, który nie zdradzałby współczesności. W Łodzi, w latach 70. XX wieku istniały takie miejsca, które stały się obiektami zdjęciowymi. Nie musieliśmy nic zmieniać, nie musieliśmy też wiele dodawać. Do niektórych scen, na przykład sceny pogrzebu Bucholza, została ułożona na asfalcie imitacja bruku. Chcieliśmy tę znikającą Łódź utrwalić. Mnie także bardzo na tym zależało. Fotografowałem własne miasto.

W jaki sposób oświetlał pan wnętrza fabryk?

Scena jednej z rozmów bohaterów była kręcona w olbrzymiej, większej od współczesnej hali sportowej szwalni, w której stało około tysiąca maszyn. Cztery pierwsze rzędy oświetliłem specjalnymi lampami, nad pozostałymi były zwykłe świetlówki. Użyłem szerokiego obiektywu i uzyskałem bardzo dużą zbieżność perspektywiczną, która ukryła gorsze oświetlenie, a równocześnie hala wydawała się większa.

Na planie *Ziemi obiecanej* zdjęcia były realizowane równoległe przez trzy zespoły. W jaki sposób została zorganizowana ich praca?

Zadomowiliśmy się w hoteliku na przedmieściach Łodzi i tam codziennie opracowywaliśmy film. Wieczorem przy kolacji członkowie ekipy filmowej przedstawiali własne pomysły dotyczące m.in. gry aktorskiej, sposobu fotografowania, dokładnie omawialiśmy sprawy techniczne. Wszyscy pomagali reżyserowi robić film. Następnego dnia przychodziliśmy

na plan przygotowani. Reymont pisał lekkim piórem, a my staraliśmy się tę lekkość utrzymać. Naszym zadaniem było uruchomienie obrazu, który byłby jak najbliższy powieści stylem i treścią.

Praca miała charakter „drużynowy”, wspólnie pracowaliśmy nad filmem, który właściwie nie miał scenariusza tylko rozpisaną drabinkę następujących po sobie wydarzeń. *Ziemię obiecaną* realizowały trzy ekipy zdjęciowe, którymi kierowałem. Dzięki temu tak duży film został zrealizowany w czasie trzech miesięcy. Oglądaliśmy razem nakręcone materiały, rozmawialiśmy o różnicach pomiędzy moimi oczekiwaniami a nakręconymi zdjęciami, uczyliśmy się stylu i języka tego filmu. Już po kilku dniach pojawiło się wspólne działanie.

Film otrzymał bogatą sferę obrazową, pojawił się w nim piękny obraz starej Łodzi. *Ziemia obiecana* była wielokrotnie nagradzana i została nominowana do Oscara. Powstał wielki, prawdziwy film historyczny, który może być porównywany z produkcjami amerykańskimi.

W czasie realizacji kolejnego filmu z Andrzejem Wajdą stanęły przed panem całkowicie odmienne zadania. *Smuga cienia* to nie tylko filmowa adaptacja powieści polskiego pisarza tworzącego w Anglii Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Film zawiera coś więcej – „ducha” utworów tego światowej sławy pisarza-marynisty. Podejmuje zagadnienie konieczności okazania wewnętrznej siły w zmaganiach, które niesie ze sobą życie.

To film opowiadający o tajemnicy wewnętrznej przemiany człowieka. Opowiedziany z zachowaniem spokoju obecnego w powieści, ale w filmie, podobnie jak w utworze literackim, spokój kryje w sobie grozę. Bardzo lubię powieści Conrada. Jest pisarzem posiadającym dar obrazowania, wizjonerem. *Smuga cienia* opowiada historię młodego człowieka, Polaka, będącego w filmie odpowiednikiem samego pisarza. Bohater po raz pierwszy zostaje kapitanem, samodzielnie dowodzi żaglowcem transportowym Regina Maris, bierze na siebie bardzo dużą odpowiedzialność i pokonując poważne problemy, bowiem wszystkie przeciwności losu zdają się być sprzymierzone przeciw niemu, przechodzi przez próbę, najtrudniejszy egzamin życiowy. Jako kapitan żaglowca przeprowadza statek z Bangkoku do Singapuru. Ta próba wprowadza go w dorosłość. Staje się dojrzały, odpowiedzialny.

Czy starał się pan odzwierciedlić styl pisarski Conrada w obrazie filmowym?

Film został zrealizowany w „angielskim” stylu – jest to opowieść powściągliwa, spokojna, bez żadnych upiększeń. Moja interpretacja jest obecna w układzie obrazów, w których starałem się zachować styl utworu Conrada. Jego powieść była dla mnie wyzwaniem. Film, podobnie jak książka, opowiada o doświadczeniu bohatera w sposób prawdziwy. W filmowej *Smudze cienia* jest coś więcej niż piękne plenery i ukazanie prawdy o pracy na żaglowcu. To także opowieść o życiu w oddaleniu od ojczyzny, poszukiwaniu swojego miejsca w życiu. Ten film nie powinien być oglądany w sposób powierzchowny. To co najważniejsze nie zostaje wyrażone wprost. Jest to opowieść o niuansach, które decydują o życiu młodego bohatera.

Conrad potrafi wejść za pośrednictwem słowa w subtelne stany psychiczne ludzi. Myślę, że można je również pokazać. Stworzony przez Conrada portret młodego człowieka i obraz najtrudniejszego egzaminu, jaki może stanąć przed żeglarzem, w spotkaniu z żywiołem morza, jest bardzo filmowy. Występujący w głównej roli Marek Kondrat był pod względem fizycznym odpowiednim aktorem do roli postaci młodego kapitana.

Czy trudno było ekipie filmowej znaleźć na morzu warunki niezbędne do nakręcenia scen, które musiały się znaleźć w filmie: ciszę morską i sztorm?

Żywioł, który ma pokonać bohater, przechodząc wielką morską i życiową szkołę, ma formę zagrażającego statkowi prawdziwego sztormu. Najtrudniejszym zadaniem operatorskim było oddanie grozy sztormu będącego przeciwieństwem poprzedzającej go ciszy morskiej. Sztorm zdarzył się tylko raz i musieliśmy wtedy nakręcić wszystkie materiały do filmu.

Kręciliśmy na brygantynie, która przyплыła na Morze Czarne z Southampton. Andrzej Wajda miał chorobę morską i bardzo przeżywał, że nie mógł przebywać na żaglowcu w czasie złej pogody. Sztorm przyszedł potężny. Prawie wszyscy się pochorowali. Miałem w kieszeni środki zapobiegawcze: bułkę i małą butelkę ballantine'a. Sięgałem do kieszeni kiedy mocniej kiwało i dzięki temu nie dałem się chorobie morskiej.

Zdjęcia zostały nakręcone w czasie prawdziwego sztormu, na pokładzie, przez który przelewały się fale. Wchodziliśmy też w czasie sztormu z operatorem kamery Andrzejem Jaroszewiczem, którego darzyłem pełnym zaufaniem, na mocno odchylające się maszty, co było dość ryzykowne. Przywiązywaliśmy się i robiliśmy zdjęcia. Reszta ekipy na rufie oddawała hołd Neptunowi. Chciałem być bardzo blisko obecnych w powieści opisów chwil grozy, przenieść je na język filmowy.

Sekwencja pokazująca sztorm z pokładu statku robi bardzo duże wrażenie.

Film musi być sfotografowany we właściwy sposób, niezależnie od warunków. Jest to bardzo trudne i nie wszystkim się udaje. W tej pracy, choć nie zawsze jest to doceniane, oddaje się cały swój talent, wszystkie swoje możliwości, doświadczenie życiowe i zawodowe. W zawodzie operatora opinia, że jest się człowiekiem niezawodnym znaczy bardzo wiele.

Czytelnik powieści Conrada może sobie sztorm wyobrazić, widz w kinie zostaje prawie zmoczony falami. Jest w takim sposobie opowiadania utajona siła. Styl filmu odzwierciedlał stylistykę opowiadania. Moim zdaniem widz w kinie może przeżyć opowieść o sztormie mocniej niż czytelnik książki.

Czy w czasie realizacji filmu odwoływał się pan do swojej wiedzy żeglarskiej?

Jestem żeglarzem amatorem. Staralem się odsłonić tajemnicę żaglowca związaną z wiatrem, żywiołem, który chadza przecież własnymi drogami. W filmie został pokazany sztorm a przed nim cisza morska, kiedy załoga oczekuje na podmuch wiatru. Ludzie mogą wtedy tylko patrzeć na siebie.

Smuga cienia nie należy do najbardziej znanych filmów Andrzeja Wajdy. Widzowie o tym filmie trochę zapomnieli.

Film nie został owacyjnie przyjęty. *Smuga cienia* pozostaje niedoceniona przez widzów. Wydaje mi się, że był to film zbyt trudny dla przeciętnego widza. Nie opowiadał wprost o problemach bohatera, ale pokazywał delikatnie i subtelnie proces jego wewnętrznej przemiany. Młody kapitan podejmuje decyzję o pozostaniu na żaglowcu i wyruszeniu w kolejny rejs. Chciałbym zwrócić uwagę na ujęcie zamykające film. Jego pomysłodawcą i autorem jest Andrzej Jaroszewicz. Za płynącym pod żaglami statkiem układa się na morzu kilwater. Jest zawartą w obrazie filmowym „smugą cienia”, metaforą czasu, przepływu ludzkiego życia.

W scenach zrealizowanych na lądzie jest wyraźnie odczuwalna wysoka temperatura powietrza. Ale nie jest to tylko informacja o gorącym klimacie. Jest to także opowieść o „temperaturze wnętrza” bohatera, który jest w ważnym, decydującym momencie życia.

W Bułgarii, gdzie kręciliśmy zdjęcia nie było zbyt gorąco. Wrażenie obecności wysokich temperatur musiało być zrobione sztucznie. Na planie miałem specjalnie wykonany ruszt elektryczny, który ustawiałem między obiektywem a obiektem, żeby filmowany świat nie był fotograficznie czysty, ale gorący i rozdygotany. Ruszt podgrzewał powietrze przed kamerą, które drgało, filmowane twarze pulsowały w upale, były niespokojne. Znamy taki efekt z sytuacji kiedy patrzymy nad gorącym asfaltem na jadący w oddali samochód i widzimy, że jest rozedrgany, nieostry.

Decyzja o objęciu stanowiska kapitana i wyruszeniu w rejs żaglowcem to najważniejsza decyzja w dotychczasowym życiu bohatera. Kluczowa dla jego dalszych losów.

Zmaganie z morzem jest odzwierciedleniem życia. Chciałem pokazać w swoich zdjęciach, że jest coś silniejszego od myśli i fizyczności człowieka. To świat włada człowiekiem, a staje się to szczególnie widoczne w zmaganiach z żywiołem morza. Na żaglowcu trzeba czekać aż skończy się cisza morska, a kiedy sztorm zaczyna zagrażać życiu podejmuje się walkę. Chciałem ukazać bezsilność człowieka wobec sił przyrody. Jest to opowieść o wewnętrznym świecie młodego człowieka, który otrzymał szansę pokazania, że jest dojrzałym mężczyzną. Bohater przekonuje się do samego siebie. Staralem się pokazać będące jego udziałem doświadczenie w sposób wyrazisty.

Rejs, w który wyrusza to jego egzamin życiowy. W porcie spotyka ludzi, którzy go do tego nakłaniają i dobrze wiedzą, że nie będzie mu łatwo. Wśród załogi żaglowca także są osoby, które niosą mu pomoc. Jest to przede wszystkim kucharz, który jest jego największym przyjacielem. Dzięki jego pomocy bohater odnosi zwycięstwo. Sens utworu Josepha Conrada zawiera się w tym, że jest to opowieść o próbie czekającej każdego młodego człowieka. W pewnym momencie życia trzeba pokazać sobie i innym, że jest się już dojrzałym człowiekiem, podjąc odpowiedzialność. W tym zawiera się prawda i piękno tego utworu.

Utwór Conrada jest opowieścią inicjacyjną, pełni podobną funkcję jak opowieści mityczne, pomagają czytelnikowi w przezwyciężaniu trudności pojawiających się w jego życiu. Czy pana zdaniem film *Smuga cienia* może pełnić podobną rolę?

Kiedy mam nienajlepszy humor idę do takiego miejsca w domu, w którym stoi olbrzymi ekran i puszcza sobie ten film, żeby się w niego wczuć. Bardzo go lubię. *Smuga cienia* uspokaja, pozwala przezwyciężyć problem, który noszę w sobie. Myślę, że takie doświadczenie może stać się również udziałem widzów filmu.

18 kwietnia 2018 r.

ŚWIAT, KTÓRY PAMIĘTAM

W 1977 roku Jerzy Kawalerowicz zaproponował panu zdjęcia do filmu *Śmierć prezydenta*, opowiadającego o zabójstwie w 1922 roku Gabriela Narutowicza, pierwszego prezydenta wybranego po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Myślę, że podobnie jak w wypadku *Faraona*, Kawalerowiczowi zależało na współpracy z operatorem, który zaproponuje filmowi indywidualną dynamikę.

Myślę, że moja osoba bardzo odpowiadała Jerzemu Kawalerowiczowi, który po *Faraonie* nakręcił tylko dwa niezbyt udane filmy. Twórcy filmowi muszą zwracać baczną uwagę na długość przerw pomiędzy swoimi kolejnymi pracami. Jeśli są one zbyt długie, trudno jest nadążyć za rozwojem kina, które idzie wraz z rozwojem techniki, dużymi krokami do przodu. Pojawiają się nowe środki wyrazu i inne sposoby opowiadania. Te same tematy są pokazywane zupełnie inaczej. Operatorzy mają więcej możliwości pracy, reżyserom jest trudniej.

Film *Śmierć prezydenta* ma statyczny charakter i jest wręcz przepełniony dialogami. Kawalerowicz wierzył, jak sądzę, że będę potrafił wprowadzić do filmu większy ruch, dynamikę obrazowania. Bardzo poważnie potraktowałem ten projekt. Film mówił przecież o niepodległości Polski i tragedii pierwszego prezydenta. Było dla mnie sprawą niezwykle istotną, że reżyser takiej miary jak Jerzy Kawalerowicz podejmuje tak ważny temat, dotychczas przemilczany. Możliwość pracy przy tym filmie dawała mi olbrzymią satysfakcję.

Czy uczestniczył pan w pracach przygotowawczych związanych z niezwykle starannym dobieraniem aktorów do poszczególnych ról, z typażem twarzy, z wyszukiwaniem miejsc w Warszawie, związanych z wydarzeniami, o których opowiadał film?

Trudno było znaleźć w Warszawie ulice, które nie zmieniły się od lat 20. XX wieku. Trudno było także odtworzyć sejm, w którym działo się 80 procent akcji filmu. Replika powstała w hali, w wytwórni filmowej w Łodzi. Była to dekoracja zamknięta od góry, oświetlona tylko przez okna. Nawiązywała do zdjęć z tamtego okresu, pokazujących salę sejmową w naturalnym świetle, wpadającym z zewnątrz.

Film został bardzo dobrze zdokumentowany. Przeglądałem kroniki filmowe Polskiej Agencji Telegraficznej, bardzo dużo fotografii, m.in. z „Tygodnika Ilustrowanego”. Te materiały ugruntowały styl opowiadania. Podobieństwo aktorów do postaci historycznych dodawało filmowi autentyczności. Myślę, że również charakter Zdzisława Mrożewskiego, który wcielił się w postać prezydenta, był bardzo zbliżony do skojarzeń, które budzi w nas postać Gabriela Narutowicza, znana z fotografii i dokumentów filmowych. Mrożewski ma w sobie elegancję i sposób bycia charakterystyczny dla świata sprzed wojny.

Starałem się, żeby dialogi nie były pokazywane kamerą statyczną. Kamera pokazywała równocześnie Polskę: pejzaże, ulice, społeczeństwo polskie. Poruszająca się kamera może pokazać więcej. Pozwala uzyskać pewną autentyczność obecności w tamtych czasach.

W początkowej scenie filmu, pokazującej ślubowanie posłów, pojawia się charakterystyczna praca kamery...

Pojawia się kamera subiektywna. Jest to element charakterystyczny dla filmów Jerzego Kawalerowicza. Ruch kamery, szwenkującej na lewą i na prawą stronę wprowadza napięcie i pokazuje podział istniejący pomiędzy posłami lewicy i prawicy. To zróżnicowanie wynikało także z architektury sali sejmowej, która była prostokątem, a nie, jak dziś, połową amfiteatru. Przejście pośrodku sali symbolizowało niejako podział istniejący w Polsce.

Kamera subiektywna pojawia się także tuż przed zabójstwem prezydenta. Widz staje się jedną z osób wchodzących wraz z Gabrielem Narutowiczem do Zachęty. Na półpiętrze Narutowicz odwraca się i spogląda w kamerę, patrzy widzom w oczy.

W *Śmierci prezydenta* zabójca Narutowicza Eligiusz Niewiadomski jest pokazywany na ciemnym tle, natomiast prezydentowi towarzyszy jasne tło i światło słońca. Światło jest jednym z elementów określających te postacie.

W filmie pojawiają się fragmenty pokazujące Niewiadomskiego zeznającego w trakcie procesu. Scenę jego zeznań kręciliśmy w gmachu Zachęty, w którym został zastrzelony Gabriel Narutowicz. Niewiadomski jest oświetlony z góry – tak właśnie wpada światło do sal tej galerii. Jest to światło muzealne, jego źródłem są świetliki sufitowe lub specjalne lampy rozpraszające światło.

Zaproponowałem, aby proces zabójcy prezydenta odbył się na sali sądowej, w której pojawiają się majaczące, nie mające wyraźnego znaczenia głowy w tle, w której obecna jest jak gdyby publiczność. Tak ustawiliśmy kamerę i dobraliśmy obiektyw, aby w czasie wypowiedzi Niewiadomskiego, który w bardzo dynamiczny sposób się bronił, opowiadał kim jest i dlaczego zabił, widać było majaczące w tle głowy postaci z wiszącego w Zachęcie obrazu *Hołd pruski* Jana Matejki. Następowoło przejście od głów z obrazu Matejki do głów ludzi znajdujących się bezpośrednio na sali sądowej. Był to swoisty pomost przebiegający przez historię Polski.

Po uważnym przypatrzeniu się dokumentom, materiałom historycznym wiedziałem, jak będzie się układało światło w tym filmie. Było to światło umyślnie naśladowujące autentyczne zdjęcia z tamtych lat. Pamiętam na przykład ujęcia pokazujące rozmowę prowadzoną przez Narutowicza w zimowym, parkowym plenerze Łazienek. Była to kopia pewnego zdjęcia z gazety, pokazującego taką w właśnie zimę.

Jednym z elementów fabularnej ramy filmu jest osoba marszałka Józefa Piłsudskiego. Jego twarz pozostaje zawsze częściowo zacieniona. Czy był to sposób odzwierciedlenia pełnej podziałów i konfliktów rzeczywistości ówczesnej Polski?

Tak, wyczułem, że osoba Piłsudskiego jest w tym filmie, ale również w życiu postacią kontrowersyjną. Mówi o tym m.in. końcowa scena filmu, w której Piłsudski stawia pasjansa. Pokazywanie Józefa Piłsudskiego w *Śmierci prezydenta* wiązało się z pewnym problemem. Grający tę rolę Jerzy Duszyński nie był podobny do Piłsudskiego. „Dziadek” miał zawsze bardzo charakterystycznego „jerzyka” na głowie, wąsy i krzaczaste brwi. Pokazując aktora doprowadzałem niekiedy obraz jego postaci do sylwety. Ukrywałem w ten sposób Duszyńskiego. Był to inny portret człowieka, który by twórcą niepodległej Polski.

Czy pamięta pan z dzieciństwa postać marszałka Piłsudskiego?

Kiedy Piłsudski zmarł w maju 1935 roku miałem sześć lat. Całą rodziną pojechaliśmy zaprzężonym w dwa konie otwartym powozem – brekiem do linii kolejowej prowadzącej do Krakowa, którą przejeżdżał wolno specjalny pociąg przewożący na otwartej platformie trumnę z ciałem marszałka. Pamiętam, że po obu stronach torów stali smutni, płaczący ludzie. Była to niezwykła sytuacja.

Gdzie pan wtedy mieszkał?

Mieszkałem z rodzicami, babcią i dziadkiem w Rakowie pod Częstochową. Mój ojciec był głównym księgowym w hucie Częstochowa. Prowadził tam również amatorski teatr. Zamiłowanie do sztuki mam zapewne w genach. Dziadek pracował w hucie jako lekarz. Byłem jedynakiem wychowywanym w dużej rodzinie, w przedwojennym eleganckim domu. Rodzina Sobocińskich mogła by być przykładem przedwojennego stylu i smaku. Jestem ze swojej rodziny dumny.

Dziadkowie przez wiele lat prenumerowali pismo „Światowid”. Był to wydawany w Krakowie tygodnik przynoszący informacje o wydarzeniach politycznych, kulturalnych i naukowych w Polsce i zagranicą. W każdym numerze było kilkadziesiąt czarno-białych i kolorowych fotografii. Kiedy zebrał się cały rocznik wszystkie numery były starannie oprawiane w jeden tom. Takich roczników było w domu bardzo wiele. Przeglądałem te roczniki, pamiętam świat obecny na zdjęciach. Odwoływałem się do nich w czasie realizacji *Śmierci prezydenta*. Również dziś mam w domu dwa roczniki „Światowida”.

Wojna bezpowrotnie zabrała tamten świat...

Świat, który odrodził się na planie filmu *Śmierć prezydenta* był moim światem. Doskonale pamiętam przedwojenną Polskę. Wychowałem się w patriotycznej rodzinie kochającej ojczyznę i wolność. Dziadkowie i stryjkowie chodzili w wojskowych mundurach i nosili maciejówkę – czapkę żołnierzy Polskich Legionów. I nie mówię teraz o fotografiach. Pamiętam szacunek dla munduru, dla wolnej Polski i miłość do koni. Mundury zapinane na dziesiątki guzików i szale pań. Umiłowanie polskiej tradycji i porządku, modlitwę przed posiłkiem, kolejność zabierania głosu w czasie rozmów przy stole, elegancję, grzeczność, szacunek dla starszych.

Taki świat pamiętał z pewnością również Jerzy Kawalerowicz.

Kawalerowicz bardzo przeżywał realizację filmu. Zwracał uwagę na najdrobniejsze szczegóły. W czasie realizacji scen w sejmie dbał o pokazanie różnorodności posłów, a zarazem pewnego porządku związanego ze sprawami narodowymi.

Myślę, że bardzo dobrze został pokazany pogrzeb. W czasie pogrzebu prezydenta Narutowicza wszyscy się jednoczą. Scena pogrzebu była zaprzeczeniem wcześniejszych agresywnych scen ulicznych.

Robiłem wszystko, by jak najbardziej zbliżyć się do przedwojennego stylu lat 20. Sądzę, że się to udało. W filmie *Śmierć prezydenta* pojawił się wierny obraz przedwojennej Polski. Możliwość odtworzenia takiego świata jest pięknem naszego zawodu.

25 kwietnia 2018 r.

JAZZ I MUZYCZNOŚĆ W OBRAZIE FILMOWYM

Film *Był jazz* nawiązuje do historii zespołu jazzowego Melomani, którego był pan współzałożycielem i członkiem. Jeden z bohaterów filmu, grający na perkusji, nieprzypadkowo nosi imię Witek. W ostatniej scenie filmu wraz z kolegami z zespołu Melomani pojawia się pan na ekranie.

W filmie można odnaleźć fragmenty przypominające zdarzenia z mojego życia. *Był jazz*, w reżyserii Feliksa Falka, opowiada historię grupy kolegów tworzących zespół grający w Polsce jazz tradycyjny. Film nawiązuje do rzeczywistych losów zespołu Melomani w pierwszej połowie lat 50. XX wieku, w okresie stalinowskim. Ale historie innych ludzi grających wówczas w Polsce jazz były bardzo podobne. Film na przykładzie jazzu mówi o walce w tamtych czasach o świat własnych wartości, o to co jest ważne w życiu człowieka. *Był jazz* został zrealizowany w 1981 roku, po narodzinach Solidarności. Potem został wprowadzony w Polsce stan wojenny i film mógł być pokazywany w kinach dopiero trzy lata później.

Zainteresowanie jazzem miało w Polsce w latach 50. związek nie tylko z wartościami tej muzyki jako takiej. Granie i słuchanie zakazanego przez władze jazzu, uznanego oficjalnie za obcą ideologicznie muzykę „zgniłego imperializmu”, było jedną z form społecznego oporu na wprowadzany w latach 50. system komunistyczny. W filmie *Był jazz* nie można było pokazać zbyt wyraziście tego okresu, mówić o nim wprost, ponieważ obawialiśmy się, że film nie będzie dopuszczony do rozpowszechniania, zostanie zatrzymany przez cenzurę i trafi na półkę. Była zresztą próba niedopuszczenia do wyświetlania filmu pod pozorem złej technicznie jakości zdjęć.

Czy prawdziwy jest obecny w filmie, powtarzający się motyw szukania sali, w której zespół mógłby odbyć próbę, zagrać koncert?

Nie mieliśmy stałej sali do ćwiczeń. Próby zespołu Melomani odbywały się u mnie w domu, miałem trzypokojowe mieszkanie. Mieszkał u mnie Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, którego jako studenta i jazzmana spotkałem w Szkole Filmowej. Jazz wpisał się w moje życie. Miałem w domu starą fisharmonię. Przyjeżdżali do nas inni muzycy, robiliśmy próby. Matuszkiewicz potrafił grać na klarncie, saksofonie i fortepianie, ja na kontrabasie, gitarze i perkusji. Kiedy zaczynaliśmy grać, w kamienicy, w której mieszkałem otwierały się okna, sąsiedzi wyglądali przez nie i podpierając się na łokciach słuchali naszej muzyki.

Mieszkał też u mnie przez pewien czas kolega ze studiów Sylwester Szyszko, który miał dom na Mazurach. Odwiedzaliśmy go i taki sposób narodziła się moja pasja żeglarska. Za pieniądze zarobione na grze w restauracji kupiłem żaglówkę, by móc pływać w wolnych chwilach.

Czy pan także miał swój pseudonim jazzowy?

Przybraliśmy pseudonimy, ponieważ nie chcieliśmy by w czasie występów były podawane nasze nazwiska. Miałem pseudonim „Dentox”, a Andrzej Wojciechowski, grający w Melomanach na trąbce miał pseudonim „Idon”. Były to nazwy pasty do zębów.

Czy była wtedy możliwość kupienia płyt z muzyką jazzową?

To było niemożliwe. Chyba, że ktoś miał płyty przedwojenne, ale to były raczej płyty z muzyką rozrywkową i piosenkami. Słuchaliśmy stacji radiowych nadających jazz. Byłem stałym słuchaczem audycji Willisa Conovera *Jazz Hour*. Utwory opracowywaliśmy sami, były to wspólne aranżacje, które zapamiętywaliśmy. Staraliśmy się odtworzyć stylistycznie i tematycznie standardy jazzowe. „Duduś” Matuszkiewicz, który miał wykształcenie muzyczne, a przed rozpoczęciem studiów w Szkole Filmowej grał w Krakowie w big bandzie Kazimierza Turewicza, przekazywał nam podstawy teoretyczne.

Czy łatwo było wówczas, kilka lat po wojnie kupić instrumenty?

Nie można było wtedy kupić perkusji, Trzeba było ją zamówić u rzemieślnika. Zamówiłem perkusję w Łodzi, w pracowni Zygmunta Szpaderskiego na ulicy Piotrkowskiej. Chwaliłem się, że mam pierwszą perkusję wyprodukowaną po wojnie w Polsce. Była zrobiona ręcznie, miała prawdziwe skóry, które rozciągały się pod wpływem wilgoci. Taki problem miałem w czasie pierwszego festiwalu jazzowego w Sopocie w 1957 roku. Czynel został wyklepany z dużej tacy, którą „pożyczyłem” od ciotki. Ta historia znalazła się w filmie *Był jazz*. Mam ten czynel cały czas w domu. Mam także perkusję, ale już nowoczesną.

Na początku graliśmy muzykę swingową. Jednak słuchacze na naszych koncertach oczekiwali, że będziemy grali skoczną muzykę, jazz w stylu dixielandowym. Do grania w tym stylu oprócz klarnetu i trąbki potrzebny był puzon. Zarabialiśmy mało, szkolne stypendium z trudem wystarczało na przeżycie. Puzon został kupiony na raty dzięki pomocy dwóch starszych kolegów z wydziału operatorskiego – Kurta Webera i Bogusława Lambacha. Po kilku godzinach ćwiczeń w łazience potrafiłem już zagrać na puzonie gamę. Musiałem niezłe fałszować, bo od tego momentu obecne w łazience pająki już się w niej nigdy nie pojawiły.

W utworach nowoczesnych siadałem za perkusją. Zastępowałem też kontrabasistę. Kupiłem kontrabas, taki jaki był wówczas dostępny. Miał mniejsze rozmiary, był przeznaczony do nauki gry. Łatwiej było go przenosić. Lepiej wyglądał niż brzmiał.

Bardzo szybko sława zespołu Melomani rozeszła się po całej Polsce. Dziś jest to zespół legendarny. Melomani przeszli nie tylko do historii polskiego jazzu, ale są na stałe obecni w historii polskiej kultury. Jak wówczas odbierał pan rosnące zainteresowanie zespołem?

Jazz był bardzo rytmiczną muzyką wpadającą natychmiast w ucho. Trudno było jej nie polubić. Radość z grania muzyki, którą kochaliśmy była olbrzymia. Była to muzyka radości i wolności. Tańczący, poddający się rytmowi młodzi ludzie byli w nas wpatrzeni. W czasie koncertów „fruwały marynary” – słuchacze wyrażali aplauz powiewając nad głowami zdjętymi marynarkami. Jazz wszedł do serc Polaków.

Powoli podbijaliśmy Polskę. Graliśmy do tańca, a grane przez nas utwory po prostu się podobały. Melomani zagrali łącznie kilkaset koncertów. W weekendy jeździliśmy pociągiem na koncerty z Łodzi do Warszawy. Połączeń było niewiele, musieliśmy przesiadać się na stacji w Kóluszkach. Perkusja, na której grałem była dużym, złożonym instrumentem. Jej przewożenie było kłopotliwe. Dlatego często pozostawiałem bęben w u kolegi w Warszawie. Kiedyś mieliśmy grać na Sylwestra i okazało się, że kolegi, u którego był bęben nie ma w domu. Bęben zastąpiłem dużą walizką, w której nosiłem różne części do skręcania perkusji. Żeby nie rzucała się w oczy została przykryta kocem. Na tym koncercie byli goście

z ambasady amerykańskiej. Leopold Tyrmand, który często prowadził nasze koncerty wyjaśnił im, że to polski wynalazek – perkusja z preszpanowej walizki.

W czasie wakacji grałem już właściwie zawodowo. Od 1947 do 1955 roku jeździliśmy grać nad morze. Nie było zajęć w Szkole, zarabialiśmy a równocześnie odpoczywaliśmy. W czasie wakacji grałem jako kontrabasista w orkiestrze braci Łopatowskich, która występowała w domu zdrojowym w Jastarni, gdzie przychodziło wiele wypoczywających nad morzem osób ze świata polskiej kultury. Wiedzano, że jestem grającym z Łopatowskimi jazzmanem i często otrzymywałem od obecnych na sali słuchaczy brawa. Czasem nie zdążyłem się przebrać i grałem w krótkich spodenkach zasłaniając się kontrabasem.

Z zachowanych relacji z występów Melomanów wiadomo, że był pan znany ze świetnych solówek na perkusji, na które słuchacze reagowali wybuchem entuzjazmu.

Grałem na kilku instrumentach, nieże jak na tamte czasy. Dzisiaj też niekiedy siadam za perkusją i gram. Muzykę graną przez Melomanów do dziś noszę ze sobą w kieszeni. Dosłownie. Mam około 20 utworów w pamięci telefonu. Nagraliśmy je w połowie lat 50. w rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie. Na płycie długogrającej ukazały się 20 lat później.

Dzięki rozbrzmiewającej, granej przez zespół muzyce otwiera się w filmie *Był jazz inny rodzaj świata, widz zapomina o obrazach szarych, smutnych ulic z zawieszanymi na nich czerwonymi flagami. Myślę, że film pozwala zrozumieć jakie znaczenie miała wtedy w Polsce muzyka jazzowa.*

Kiedy po 1949 roku zaczęto gwałtownie wprowadzać w Polsce nowy system polityczny, bardzo wielu ludzi zaczęło słuchać amerykańskiego jazzu, który był przeciwwagą dla tego co się wtedy działo. Najbardziej smakowały rzeczy zakazane. Jazz powstawał w Polsce niezależnie od tego czy pozwalano na to czy nie. Byłem człowiekiem niespokojnego ducha. Chciałem żeby smutne rzeczy były bardziej radosne.

Improwizowaliśmy w jazzie w czasach kiedy władza starała się przebrać wszystkich młodych ludzi w obowiązkowe mundurki, zielone koszule z czerwonymi krawatami i wpływać przez propagandę na sposób myślenia. Jazz był wyrazem naszej wolności wewnętrznej. Sensem jazzu jest przede wszystkim improwizacja. Muzyk gra melodię, a potem improwizuje na podstawie tej melodii z zachowaniem tego samego rytmu i harmonii. W improwizacji zostaje wyrażona dusza człowieka, który w ten sposób gra, cieszy się życiem. Improwizacja zależy od chwili, nie od długich przygotowań i ukończonej szkoły. Improwizacja jest związana z niezależnością. Młody człowiek grający jazz, wchodzący w muzykę jazzową, nagle staje się autorem swojej interpretacji. Radość z gry ma zarówno muzyk jak i słuchacze wykonywanego utworu.

Już po śmierci Stalina, 2 listopada 1954 roku grałem w Krakowie, w wynajętej sali gimnastycznej szkoły podstawowej przy ul. Królowej Jadwigi, na pierwszym publicznym, zorganizowanym za zgodą władz, wspólnym koncercie kilku zespołów jazzowych, na który przybyło 300 słuchaczy. Aplauz i okrzyki entuzjazmu unosiły się nad wodami przepływającej w pobliżu Wisły. Wszystkie osoby zostały wtedy wylegitymowane przez tajniaków. Na sali w pierwszych rzędach siedziała elita polskiej inteligencji, m.in. kompozytorzy Witold Lutosławski i Krzysztof Penderecki. Był to początek organizowanych co roku koncertów Zaduszki Jazzowe, które trwają do dziś. W styczniu 1958 roku Melomani, jako pierwszy

zespół jazzowy, wystąpili w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Jazz znalazł stałe miejsce w polskiej kulturze.

Grał pan także w Trio Krzysztofa Komedy.

Krzysztof Komeda był jednym z pianistów grających z Melomanami. Pamiętam dobrze wakacje, które spędzaliśmy razem w Ustroniu Morskim. Zaprzyjaźniła się wtedy z nami wybitna pianistka Barbara Hesse-Bukowska.

Z aktywnym graniem jazzu pożegnałem się w połowie lat 60. Moje ostatnie występy były właśnie w Trio Krzysztofa Komedy, w którym grałem na perkusji. Komeda miał niezwykle dar wypowiadania się przez grę na fortepianie. Był jednym z moich największych przyjaciół. Krzysztof Komeda był człowiekiem potrafiącym docenić przyjaźń. Po raz ostatni spotkałem się z nim w Sochaczewie, tuż przed jego wyjazdem do Stanów Zjednoczonych. Pożegnaliśmy się. Komeda uległ w Ameryce wypadkowi, już nie wrócił.

W połowie lat 60. rozpoczął pan intensywną pracę w zawodzie operatora filmowego przy realizacji wielu filmów fabularnych. W 1967 roku był pan autorem zdjęć do filmu *Ręce do góry* w reżyserii Jerzego Skolimowskiego, potem przyszło kolejnych kilkadziesiąt realizacji. Chciałbym zapytać, czy istnieje związek pomiędzy pana sztuką operatorską a doświadczeniem związanym z graniem muzyki jazzowej?

Moje muzykowanie przekształciło się w organizację obrazu filmowego, wiedziałem co oznacza rytm, współbrzmienie. Muzyka, którą uprawiałem miała wiele wspólnego z moimi późniejszymi zdjęciami. W każdym filmie jest obecna moja niepowtarzalna interpretacja tematu filmu związana z obrazem. Jest to droga postępowania przeniesiona z jazzu. Łatwość interpretacji każdego zdarzenia filmowego wyrosła z umiejętności improwizacji muzyki jazzowej. Z jazzu wywodzi się moja chęć wyrażenia się przy realizacji każdego filmu w inny sposób.

Muzyk gra interpretację tego co zagrano na początku. Pokazuje co potrafi, wydobywa ducha utworu, improwizuje na zadany temat i na obowiązujące w tym utworze harmonie, z których korzysta. Ale opowiada własnym językiem. W improwizacji wyraża swój sąd o tym co gra. Improwizację kończą oklaski słuchaczy. To jest magia jazzu.

Rozumiem rytm, podział, budowę utworu muzycznego, który ma swoją kompozycję, wyowiada się w sposób bardzo zorganizowany, także w jazzie. To co mówię opowiadam na instrumencie. Podobnie jak w kinematografii. Kiedy kręcę film to jako muzyk widzę już gotowy obraz. Muzykę obecną w zdjęciach mogę sobie wyobrazić, ona jest obecna w mojej duszy. Poczucie rytmu, harmonia muszą emanować z ekranu. Jest to mój specyficzny sposób rozumienia obrazu filmowego.

Czy można powiedzieć, że muzyczność obecna w obrazie filmowym jest cechą wyróżniającą pana zdjęcia?

Wszystko co opowiadam kamerą jest już z muzyką. Muzyka jest wpisana w moją twórczość, jest obecna w moim stylu operatorskim. Opowiadam brzmieniem, ciemnością, jasnością, kontrastem, ruchem, tymi wszystkimi akcentami, które pozwalają połączyć sztukę operatorską z muzycznością i poczuciem rytmu.

Kiedy kręcę jedną scenę, to wiem z czym będzie się montowała, znam ciągłość obrazu. Muszę to wiedzieć bo inaczej nie wiem jak się zachować. Przeprowadzam taki ruch, który można przełożyć na muzykę, na takty, na uderzenia. Podobnie jest w opowiadaniu, które się pisze. Wiem gdzie jest postawiona kropka, gdzie powinien być wielokropek, bo utwór dopiero się rozwija, budowana jest informacja, która ma dotrzeć do odbiorcy. Takie postępowanie decyduje o efekcie końcowym, o filmie, z którym widzowie spotykają się w sali kinowej.

Miedzy słuchem a wzrokiem istnieje związek. Mam predyspozycje, które pozwalają mi dysponować muzyczną stroną obrazu. Kiedy kręcę wyobrażam sobie jaka powinna być teraz do tego muzyka, czy powinna być czy nie. W moim wypadku jest to wartość dodana. Słuch muzyczny ma wpływ na tworzenie obrazu, na jego rytm i kompozycję. Muzyczność jest obecna w zdjęciach, które realizuję. Rytm, muzyka, harmonia lub jej brak są obecne w mojej głowie. Przekładam to na zdjęcia, ruch kamery. To jest wyróżnik mojej obecności związanej z realizacją filmu. W moich obrazach jest muzyczność. Muzyka pomaga mi wykonywać mój zawód.

4 maja 2018 r.

NAUKA „JAZDY NA ROWERZE”

W filmie *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* w reżyserii Piotra Szulkina kilkuset ludzi, którzy przeżyli wojnę jądrową znalazło się w betonowej, stopniowo pękającej kopule chroniącej przed skażoną atmosferą. Przed panem stało zadanie pokazania tej zamkniętej przestrzeni i toczącego się w niej, rządzącego się swoistymi prawami życia.

Chciałbym aby widzowie oceniający ten film – którego treść nie jest zbyt skomplikowana – zwrócili uwagę na jego formę. Temat filmu zapraszał do jej stworzenia, podjęcia zadania odmiennego od dotychczasowych. Kręciłem jeden film po drugim żeby zdobywać doświadczenie, nauczyć się przemawiać obrazem filmowym do ludzi. Każdy film, który realizowałem chciałem zrobić inaczej. Jest to związane z moimi predyspozycjami do różnorodnego wypowiedzenia się przez zdjęcia, dokonywania zamiany słów na obraz filmowy. Starałem się też zarażać takim podejściem reżyserów i innych członków ekipy. Uważam, że praca nad filmem pozwala ujawnić indywidualność twórczą każdej osobie, która go współtworzy. Chciałem aby każdy mój film wyróżniał się od innych swoją formą obrazu, stosowną oczywiście do treści.

Akcja filmu dzieje się przede wszystkim w przestrzeni korytarzy, w których unosi się zawiesina oświetlonej mgły.

Jest to wizja życia w schronie przeciwoatomowym. Chciałem stworzyć operatorską wizję świata pod ziemią. W bunkrze jest wieczny mrok, obecne w tym miejscu światło ma charakter umowny. W przestrzeniach korytarzy palą się bliżej nieokreślone lampy, które są jak gdyby lampami ulicznymi dającymi jedyne światło, w którym można się poruszać w podziemiach. Kiedy fotografujemy ulicę widoczne są słupy latarni. W filmie starałem się jak najmniej pokazywać źródła tego światła, celem stawała się sama jego obecność. Jest to rodzaj blasku tworzącego sztuczny charakter przestrzeni, w której nie ma tradycyjnych źródeł światła.

Rodzaj światła mówi o umowności życia w tym miejscu. W powietrzu unosi się mgła, na której kładą się efekty świetlne. Przestrzeń ma siny kolor. Jest chłodna. We wnętrzu jest zimno, wszyscy są ciepło ubrani. Światło oddawało również temperaturę, która tam panowała. Tylko w jednym miejscu, przy barze przeznaczonym dla wyjątkowych gości, gdzie przebywają dziewczyny, są jakieś dziwne świecące kształty, które mogą być także przejawem obecności sztuki, a barwa światła staje się cieplejsza.

Zawartą w mojej koncepcji światła i w mojej interpretacji tragedii tych ludzi zmianę przynosi zakończenie filmu, kiedy pęka ściana schronu i pojawia się bardzo silny blask oślepiający osoby idące w jego kierunku. Idą w stronę bieli światła sądząc, że przynosi ono ocalenie, jest blaskiem czekającego na nie nowego życia. Ale jest to biel niosącej śmierć, pokrytej lodem i śniegiem, zniszczonej atomowym konfliktem ziemi.

W korytarzach schronu pokazał pan także odrealniony sposób ruchu.

Na planie tego filmu dysponowaliśmy steadicamem, który był wtedy nowością. Upajaliśmy się tym urządzeniem. Można było nosić kamerę, która jakby unosiła się w powietrzu, przemieszcza-

ła się w przestrzeni nieprawdopodobnie lekko. Wchodziła i schodziła po schodach, poruszała się nie napotykając na żadne przeszkody, zachowywała płynność ruchu, opowiadała o nim inaczej niż dotychczas. Był to inny rodzaj opisywania świata, spełnienie marzeń operatorów filmowych.

Sceny, które kręciło się ze statywu albo z wózka, w kilku ujęciach, teraz można było uruchomić kamerą w taki sposób, który wcześniej nie był możliwy. Zmienił się sposób myślenia o obrazie filmowym. Zmiana perspektywy stała się możliwa bez stosowanych dotychczas cięć i krótkich ujęć. Steadicam pozwalał na inny rodzaj wypowiedzi, nie chodzi tu jedynie o aspekty związane z formą i techniką. Ruch i dynamika kamery stawały się częścią składową opowieści.

Operatorem kamery i steadicamu, osobą wcielającą w życie te nowe możliwości był na planie filmu pana syn Piotr.

Piotr jako pierwszy poznawał w czasie realizacji efekty zdjęć robionych z użyciem steadicamu. My oglądaliśmy je dopiero w czasie przeglądu materiałów. Chciałem żeby ruch był nierealistyczny. Kamera unosi w powietrzu, śledzi postacie, w niektórych scenach okrąża je, obserwuje z pozycji przemieszczającego się człowieka. Osobą przenoszącą myśl na ruch kamery i kompozycję obrazu filmowego, dokonującą jej materializacji był na planie filmu Piotr. Chciałem, by zapoznał się z nową techniką, nauczył się opisywać swój świat przy pomocy nowoczesnych urządzeń.

Zamknięta przestrzeń wymusza bliskość ludzi, która nie zawsze jest pożądana i akceptowana. Kamera skupia się na poszczególnych postaciach pokazując ich wygląd i zachowanie.

Ludzie, przyzwyczajeni do wolności, słonecznego światła dostosowują się do życia w podziemiach, w których można przeżyć dłużej. Łudzą się nadzieją ratunku. Należało pokazać ich sposób myślenia i sposób życia narzucony przez warunki, które powodują wyładowania zdarzające się w relacjach międzyludzkich. Są biedni, chronią się przed chłodem okrywając się czym tylko mogą. W świecie tuneli, w którym mogą się jedynie błąkać, nie ma dnia ani nocy. Światło okłamuje ich, że taka roślinność może być sposobem życia. W ich zachowaniach są obecne resztki cech żywego świata, w którym kiedyś przebywali. Film był dla mnie poligonem poszukiwań operatorskich związanych ze światłem i szukaniem innego ruchu kamery obdarzonego niejako ludzkimi cechami, w czym pomocny był steadicam.

Chciałem by w tym obumierającym świecie była obecna „żywa” kamera. W podziemnych wnętrzach, w których kręcone były zdjęcia, nie można było ułożyć tradycyjnych szyn dla wózka do kamery. Kamera na steadicamie szuka przejawów normalnego życia, obserwuje i opisuje swoim ruchem grupy ludzi i poszczególne postacie. Przekazuje tęsknotę za ruchem wynikającą z treści filmu. Rozmowa odbywająca się na tle prymitywnego, nie mającego końca tunelu i światła otrzymywała życie. Zdjęcia realizowane w ten sposób były ożywieniem marzeń ludzi zamkniętych w schronie. Piotr po raz pierwszy pracował z tym urządzeniem, z pełnym zaangażowaniem uczył się wykorzystywać nowe możliwości techniczne.

Było to wtajemniczenie w sztukę operatorską pierwszego stopnia. Wziąłem Piotra do tego filmu trochę „na siłę”. W czasie realizacji zaczął mi pokazywać, że też jest ważną osobą, a ja, jak tylko było można, pozwalałem mu na coraz więcej samodzielności. Później, kiedy syn był już autorem zdjęć, zrozumiałem, w czyich rękach była kamera w *O-bi - o-ba*.

Mógłbym tę naukę sztuki operatorskiej porównać do nauki jazdy na rowerze. Osoba ucząca się jazdy na rowerze myśli, że z tyłu biegnie razem z nią ktoś kto trzyma za siodełko i ją ubezpiecza. Ale tak jest tylko do pewnego momentu. Potem jedzie już sama, utrzymuje kierunek i równowagę. Jazdy na rowerze można się nauczyć tylko przez ćwiczenia, dzięki praktyce. A jeśli już tę umiejętność się opanuje, nigdy się jej nie zapomina.

Właśnie po to wpuszczałem syna na plan żeby szwenkował. Wcześniej pracował ze mną w czasie realizacji filmów *Był jazz* i *Widziadło*. Nie każdego adepta sztuki operatorskiej uczyłem w taki sposób. Była to szkoła rodzinna. Myślę, że jest to najwspanialsza szkoła rozwoju jaką można sobie wyobrazić. Przekazywałem swoje tajemnice synowi wiedząc, że zawód operatora filmowego ma już we krwi. Staralem się mu przekazać, by w każdym filmie pozostawił autorski, rozpoznawalny ślad swojego kunsztu.

Syn jako dziecko zapewne bardzo często przebywał na planie filmowym, obserwował Pana pracę?

W czasie realizacji filmów prawie zawsze wyjeżdżałem na odległy plan albo pozostawiałem z ekipą filmową w hotelach i ustalałem wszystkie szczegóły dotyczące zdjęć, by umiejętności i efekty pracy wszystkich współtwórców filmu, nie tylko ekipy operatorskiej, były jak najlepiej wykorzystane i widoczne, dobrze zanotowane w obrazie filmowym. Moi najbliżsi czekali aż wrócę i zajmę się rodziną. Kiedy przebywa się długo poza domem zwiększają się troski, które ograniczają swobodę pracy. Dlatego kiedy było to tylko możliwe zabierałem członków rodziny na plan. Przy niektórych filmach miałem ich wszystkich przy sobie. Jest to nieporównywalne z sytuacją, kiedy jest się samemu i pisze się listy albo telefonuje.

Żona Jadwiga była ze mną m.in. przez kilka miesięcy za granicą w czasie realizacji *Piratów*. Dzieliłem się z nią przyjemnością, którą dawała mi praca, a zarazem była świadkiem mojego wysiłku, moich zmagania, zwycięstw i klęsk. Miałem w niej przyjaciela, który mi pomagał. Była osobą, której mogłem zwierzyć się z trosk zawsze towarzyszących pracy, która wiąże się z dużą odpowiedzialnością. Żona przeżywała wraz ze mną moje filmy, w domu mam wiele przygotowanych przez nią pamiątkowych albumów ze zdjęciami z planu i wycinkami z prasy mówiącymi o późniejszym odbiorze filmów.

Kiedy mój syn Piotr był jeszcze małym chłopcem było wiadomo, że będzie operatorem filmowym. Często był razem ze mną na planie i uczył się tajemnic mojego zawodu. Zabierałem go na plan filmu do różnych miejsc. Był wtedy szczęśliwy, bardzo przeżywał tę obecność. Razem z nim jeździła jego babcia, a moja mama, która opiekowała się wnukiem. Mama też była szczęśliwa kiedy mogła się przyglądać jak syn robi filmy. Przeżywaliśmy razem całe życie, moje dzieciństwo, wojnę, także pracę przy realizacji filmów. Moja mama stała się specjalistką od filmu. Kiedy przychodziła na plan prawie wszystko już wiedziała. Obecność rodziny dawała wspierać możliwość wspólnego przeżywania radości z zawodu.

Kiedy, po raz pierwszy, był obecny na planie filmu pana syn?

Piotr po raz pierwszy był na planie w wieku 10 lat, jeszcze pod opieką babci, w czasie realizacji filmu *Dancing w kwaterze Hitlera*, jednego z moich pierwszych filmów fabularnych. Później często był ze mną w czasie kręcenia filmów. To była dla niego wielka przygoda. Członkowie ekipy byli do jego obecności przyzwyczajeni, pokazywali mu na czym polega ich praca. W czasie przerw między ujęciami, zajmował moje miejsce. Kręcił kamerą, udawał,

że szwenkuje, powtarzał ruchy kamery, które wcześniej obserwował. Wtedy, jeszcze przez zabawę, stawał się moim kontynuatorem. Po zrobieniu matury Piotr, za moją namową, zamiast do Akademii Sztuk Pięknych zdał do Szkoły Filmowej w Łodzi.

Przejęcie mojego zawodu, zafascynowanie się sztuką operatorską przez syna, a później moich wnuków, Piotra juniora i Michała, jest sytuacją niebywałą. Synowie Piotra także przychodzili na plan i o wszystko dopytywali. A potem efekty pracy, której się przypatrywali, widzieli w czasie roboczych przeglądów materiałów. Ukończenie Szkoły Filmowej było dla nich podjęciem wymarzonego zawodu. Ten start, wpisujący się w rodzinną tradycję, nie był dla nich łatwy.

W 1986 roku w czasie realizacji serialu *Biała wizytówka*, w reżyserii Filipa Bajona, zdarzył się wypadek samochodowy. Zginęły dwie osoby, syn ocalał, odniósł tylko drobny uraz. Kręciłem wtedy *Piratów*, zostałem wysłany do domu, wszyscy rozumieli, że powinienem być razem z synem. Zastępowałem go na planie. Z kolei w czasie realizacji *Wrót Europy*, kiedy odniosłem kontuzję, Piotr przez kilka dni zastępował mnie.

Czy mogę zapytać o pana ocenę dokonań twórczych syna?

Piotr mnie przerósł. Zdobył przecież w 1994 roku za zdjęcia w *Czerwonym Krzysztofa Kieślowskiego* nominację do Oscara. Rok później na festiwalu Camerimage otrzymał Złotą Żabę za zdjęcia do filmu *Siódmy pokój*. Robił delikatne, piękne filmy mistrzowsko budując przestrzeń. To dlatego zaczął robić taką karierę w Ameryce. Był chwalony za styl, za zdecydowanie i wiedzę.

Sukces Piotra cieszył mnie podwójnie. Pozostawaliśmy cały czas w kontakcie. Pisał, że mówili mu, że pracuje zbyt wolno. Poradziłem, by odpowiedział, że może być szybciej, ale będzie gorzej. Życie potoczyło się inaczej niż myśleliśmy... Odszedł mając zaledwie 43 lata. W obliczu takich sytuacji ludzie najczęściej rzucają się w wir pracy żeby zapomnieć. A ja nie byłem w stanie już nic robić. Rozpoczęło się moje zmaganie z samotnością. Zrealizowałem w czasie swojej drogi twórczej kilkadziesiąt filmów fabularnych. Starałem się wspinać, poszukując formy filmowej, różnymi ścieżkami. Taką ilością filmów nie zdobywa się świata, ale bezcenne doświadczenie związane ze wzbogacaniem filmowego obrazu człowieka i rzeczywistości. Piotr był kontynuatorem tej drogi.

Moi najbliżsi odeszli przedwcześnie. Na planie filmu *Wrota Europy* pożegnałem się z pracą operatora. Przekazałem kamerę w ręce syna, a potem wnuków, którzy także wybrali zawód operatora filmowego. Rodzinna tradycja stała się ich przyszłością. Staram się przekazywać im moją wiedzę.

21 kwietnia 2018 r.

NA PLANIE FILMOWYM: MAGIA I TRUD

Oglądając *Frantica*, drugi film fabularny, który zrealizował pan z Romanem Polańskim, czuje się, że jest to film nakręcony przez ekipę profesjonalistów.

Frantic to robota fachowców. Oprócz twórców bezpośrednio odpowiedzialnych za wprowadzenie treści i ukształtowanie obrazu filmu jest bardzo dużo osób z nimi współpracujących, wykonujących indywidualne zadania w obrębie swoich dziedzin zawodowych, składające się na sprawne działanie całej produkcji. W wypadku ekipy operatorskiej ja te działania uruchamiam i zatwierdzam.

Mam duże doświadczenie w przekształcaniu słowa w obraz filmowy. Obraz powstaje według treści zadanej przez scenariusz, wyinterpretowanej z aktorami przez reżysera, ale to ja muszę go sfotografować, zatrzymać wszystko co zostało wcześniej przygotowane. Moim zadaniem jest transformacja idei w obraz filmowy. Odpowiadam za stronę techniczną z pełną świadomością przeniesienia poziomu myślenia na ekran, powołania do życia wartości artystycznej. Równocześnie w każdym filmie starałem się odkryć nowe drogi porozumienia z widzami. Jest to związane z bardzo dużą odpowiedzialnością za efekt pracy. Niezręczność w opowiadaniu, moment niepewności może zniszczyć wysiłek wielu osób. Operator musi być przygotowany i precyzyjny w zdjęciach.

W ekipie operatorskiej *Frantica* byli profesjonaliści. Mam zaufanie do osób, które wcielają w życie moją interpretację obrazu. Doświadczenie zebrane w czasie pracy przy bardzo wielu filmach sprawia, że członkowie ekipy bardzo często mają dar odczytywania intencji i myśli operatora, jego zachowania. Porozumienie następuje bez słów, czasem wystarczy tylko jedno spojrzenie. To piękne uczucie kiedy pojawia się myśl: skąd oni wiedzieli, że właśnie tak chciałem? Można byłoby bardzo długo słuchać opowieści, jakimi drogami dochodzili do swojej wiedzy.

Jakie, Pana zdaniem, są charakterystyczne cechy sztuki reżyserskiej Romana Polańskiego?

Jest to utalentowany, bardzo dobrze wykształcony i ciężko pracujący reżyser. Ma wielką wiedzę i rozwiniętą w wysokim stopniu umiejętność przekładania myśli na obraz filmowy. Potrafi wywołać u widzów zachwyty, śmiech i płacz. W swoich filmach opowiada pół żartem, pół serio, ale potrafi też być poważny. Ma „czuja”, posiada umiejętność dokonywania na planie właściwych wyborów. Ma pełną świadomość efektu, który przyniosą jego działania. Wie kiedy powinien nacisnąć, kiedy ustąpić. Różnorodna tematyka jego filmów pozwala nazwać go mianem twórcy uniwersalnego. Nasza przyjaźń, która narodziła się w Szkole Filmowej w Łodzi, owocowała po latach satysfakcją ze wspólnej pracy przy realizacji filmu, porozumieniem prawie bez słów.

Roman Polański ma charakter człowieka, który zawsze chce znaleźć najlepsze rozwiązanie. Musi wszystko poznać, zrozumieć. Na przykład w Szkole Filmowej pytał mnie czy mógłby nauczyć się grać na bębnie, czy potrafiłby to robić. Czar, który w sobie nosi jest czarem wspaniałego wyczucia języka filmowego. To z jaką lekkością dostrzega sens wprowadzania do filmu różnych zawirowań narracyjnych można byłoby porównać do holendrowania solisty

łyżwiarza w jeździe figurowej na lodzie. Ten rodzaj jazdy wymaga bardzo dużych umiejętności. Podobnie jest w filmie. Aby utwór filmowy zaczął przemawiać do widzów, wywoływał ich zachwyt, konieczny jest właściwy wybór formy i świadome, celowe zastosowanie konkretnych rozwiązań.

Czy Roman Polański jest bardzo wymagający na planie?

Jest specjalistą wzbudzającym szacunek u pracujących z nim osób, posiada wiedzę i doświadczenie reżyserskie. Jego domeną jest dążenie do perfekcji. W każdym filmie czuje się jego znajomość warsztatu. Na planie potrafi przekazać swój styl pracy, utrzymuje porządek i powagę dla wykonywanych zadań, panuje nad machiną produkcyjną filmu.

Jak przebiegała na planie *Frantica* pana współpraca z Harrisonem Fordem?

Jest to aktor z bardzo dużą intuicją zawodową. Wie gdzie stanąć, w którą stronę pójść, gdzie się cofnąć. Potrafi rodzaj wyobrażenia zamienić w mądrość gry aktorskiej. Jest to coś więcej niż tylko dobre aktorstwo. Z takimi zdolnościami, które on posiada trzeba się urodzić. A równocześnie jest skromny. Odkryłem w nim bratnią duszę. Jesteśmy jakby ulepieni z tej samej gliny – mamy podobny sposób patrzenia na życie, podobne poczucie humoru. Po zdjęciach jechaliśmy na piwo. Nasze późniejsze spotkanie w Ameryce to była wielka, obustronna radość. Bardzo go lubię.

Czy trudno jest zdobyć uznanie ekipy filmowej składającej się z profesjonalistów, którzy zrealizowali już dziesiątki filmów?

Uznanie i aprobata dla pracy nie rodzą się nagle. Ludzie z ekipy codziennie oglądają materiały i potrafią dostrzec ich dobre strony. Cenią też skromność. Harrison Ford wiedział, że jako operator jestem jego przyjacielem. W czasie przeglądów scen z jego udziałem szturchał mnie w bok. Rozumieliśmy się bez słów. Tak właśnie się dzieje kiedy praca idzie dobrze. Reakcją jest uśmiech, szacunek dla wspólnie wykonywanych zadań.

Jest to niezwykle ważne. Kiedy ma się akceptację wielu ludzi, i to nie taką ogólną, ale w relacjach indywidualnych, wyrażającą się przez drobne gesty, powiedzenie miłego słowa – staje się to napędem do pracy. Są to sprawy subtelne, delikatne, trudno o nich opowiedzieć, ale to właśnie one budują dobrą atmosferę i bardzo pomagają. Mówię w tej chwili nie tylko o realizacji *Frantica*, odwołuję się do swojego całego doświadczenia zawodowego.

Czy dzieje się czasem na planie tak, że wszyscy czują, że powstaje coś naprawdę dobrego? Takie odczucie, które niejako „wisi w powietrzu”?

Kiedy to „coś” się pojawia robi się cisza. To jest taka wyczuwalna tajemnicza chwila kiedy na planie dzieje się coś fajnego, dobrego, co wynika z wzajemnego wspierania się w realizacji wspólnego celu. Pojawia się wewnętrzna radość. To jest obecne poza słowami, na poziomie intuicji, wzajemnego odczuwania. To czują aktorzy, twórcy kostiumów i inni członkowie ekipy. To się spełnia i znajduje swoje potwierdzenie. Są to w czasie realizacji filmu magiczne chwile. Pojawiają się wzajemne spojrzenia, uśmiechy.

Kiedy myślę o realizacji filmów tęsknię za takimi momentami. Bardzo je cenię. Jest to rodzaj ukrytego rytmu pracy, niewidocznego dla osoby z zewnątrz. Uruchomienie wieloletniego doświadczenia przynosi ogólną satysfakcję.

Przed podjęciem zawodu operatora filmowego był pan muzykiem jazzowym. Czy grę w zespole, kiedy pan gra na instrumencie, improwizuje i jednocześnie słucha gry innych muzyków wykonujących utwór, można porównać z zespołową a zarazem indywidualną pracą na planie filmowym?

Jazz daje szansę improwizowania na temat harmonii i znaczenia utworu, przedstawienia tego co się czuje w utworze – pozwala wypowiedzieć się muzykowi przez improwizację. Muzyk nie gra melodii tylko swoją improwizację na temat utworu, wpisuje się w jego styl i wykonanie. Może wypowiedzieć się w sposób osobisty, co przynosi mu satysfakcję i radość. W jazzie trzeba się wypowiedzieć natychmiast, improwizacja ma charakter jednorazowy, jest udana lub nie.

Jazz mógł mieć pewien wpływ na moją pracę w zawodzie operatora. W czasie realizacji filmu chcę zaproponować interpretację operatorską obrazu, wpisać się swoją propozycją, stylem w powstający utwór filmowy, ale mam czas na przemyślenia, konsultacje. Na planie jest to związana z indywidualnym wyczuciem filmowym zdolność interpretowania za pośrednictwem operatorskich środków wyrazu tematu filmu, wyrażenia tego co mam do przekazania. To podejście łączy muzyka jazzowego z operatorem filmowym. Prawdopodobnie przenieśliem to z jazzu.

Na czym polega tajemnica dobrej pracy zespołowej na planie filmu?

Praca z ludźmi, którzy podejmują trafne decyzje jest przyjemnością. Staje się to wyraźnie widoczne w pracy ekipy. Fachowcy, którzy pracowali przy bardzo wielu filmach po zakończeniu dnia zdjęciowego idą do domu. Ale jeśli praca była dobra zabierają ze sobą z planu poczucie satysfakcji, zatrzymują je dla siebie. Po zakończeniu dnia zdjęciowego ktoś dyskretnie, z uśmiechem pokazuje mi podniesiony do góry kciuk. Jest to komentarz, bez słowa, dotyczący pracy, którą dziś wykonaliśmy. Jest to aprobata naszego wspólnego działania. Tak powstaje pewna więź zawodowa, która łączy nas wszystkich. Kiedy takie zachowania mają miejsce rodzi się poczucie, że powstaje coś wartościowego, że film nam „wychodzi”.

Na planie często żartuję, by pojawił się uśmiech. Jestem osobą z poczuciem humoru. Zawsze robię to delikatnie. Od dobrej atmosfery bardzo wiele zależy. Nie można dać po sobie poznać, że ma się zły dzień. Złe nastawienie przenosi się na innych. Trzeba się uśmiechać albo gdzieś uciec, jeśli to może pomóc. Praca na planie filmowym wiąże się ze sztuką właściwego zachowania, troską o dobrą obecność. Trzeba być sobą a jednocześnie nie należy narażać się na niedobre opinie.

Należy postępować rozważnie. Nie powinno być chwaleń, zachwyków, znaczącego milczenia. Trzeba dbać o to, żeby w relacjach międzyludzkich na planie nie było żadnego rodzaju przesady. Skutki wszystkich decyzji są widoczne dla innych. Jeśli popełnia się błąd jego odbicie może stać się widoczne w oczach współpracowników. Ważne zasady to szacunek dla wszystkich osób, chęć pomocy, życzliwość, delikatność. Nie ma mowy by ktoś zachowywał się jak człowiek, który wszystkim daje do zrozumienia, że jest najmądrzejszy. Efekt jest wtedy oczywiście odwrotny. Uważam, że w tej bardzo skomplikowanej pracy, która ma miejsce na planie filmu, bardzo wiele zależy od doboru charakterologicznego członków ekipy, skromności, zaangażowania w pracę, utrzymywania porządku na planie. Wszyscy powinni mieć w to swój wkład.

Zawód operatora filmowego jest bardzo trudny i odpowiedzialny, ale towarzyszą mu chwile kiedy najważniejsza jest radość z pracy, własna i widoczna w oczach członków ekipy

filmowej. Życzliwy uśmiech każdego dnia, zwłaszcza po przeglądzie materiałów jest potwierdzeniem, że praca jest dobrze wykonywana.

W jaki sposób operator może pomóc na planie aktorowi?

Trzeba to robić z bardzo dużą delikatnością. Aktorzy, a szczególnie aktorki po realizacji ujęcia podchodzą by usłyszeć opinię operatora. Mam taki charakter, że jeśli mogę coś powiedzieć nie robię z tego tajemnicy.

Ile godzin trwa zwykle praca na planie filmu?

Na planie pracuje się 10 - 12 godzin dziennie. Jak nie wychodzi to pracuje się krócej.

Po ilu dniach przychodzi kryzys?

O, to zdarza się bardzo często. Nie zawsze jest się rozumianym przez wszystkich, nie zawsze od razu pojawiają się dobre rozwiązania. Niekiedy trudno jest w takich chwilach, w pracy zespołowej szybko znaleźć wyjście z sytuacji. Ale kryzys pomaga. Dostrzeżenie, że pojawił się kryzys staje się początkiem czegoś nowego. To jest najpiękniejszy moment w moim zawodzie, że kiedy idę wieczorem na przegląd materiałów, to bije mi serce w czasie oglądania nakręconych zdjęć. Inni też obserwują efekty swojej pracy. I wyczuwa się ogólną satysfakcję. Wiem, że jest to aprobatą dla nakręconych zdjęć.

Ale zdarza się i tak, że chce się wyjść z sali i unikać opinii. To jest druga strona medalu, która często się zdarza, związana z wypadkami zawodowymi. Przeoczenia, zapomnienia nie sposób uniknąć w każdym zawodzie. Ale to jest równocześnie taki moment, w którym staje się wiadome, że trzeba coś zmienić.

Czy są jakieś sposoby na przełamywanie kryzysu w czasie zdjęć?

Kiedy ponosi się klęskę, która jest widoczna, to wtedy pojawia się coś niedobrego. Można zacząć tracić się wiarę w swoje możliwości. Jeżeli ktoś to dostrzeże, to wtedy powie na ucho żeby się nie przejmować, wykona życzliwy, pomocny gest.

Czy zawód operatora filmowego wymaga dużej odporności psychicznej?

Ten zawód wymaga bardzo dużej odporności. Można stracić siebie, swój charakter, swoją siłę. Ale nigdy nie chciałem zamienić go na inny. Jest to zawód przynoszący ogromną satysfakcję. Praca operatora filmowego jest związana z trudem bycia na planie z innymi. Są dni kiedy stres trzeba odchorować i zdarzają się nieprzespane noce. W teatrze w następnym spektaklu można naprawić swój błąd, a w filmie po nakręceniu zdjęć już takiej możliwości nie ma. Chwile zwątpienia bywają czasem silne, ale nie wolno poddawać się złemu nastrowi, nie należy go okazywać i należy z nim walczyć. Trzeba nauczyć się nie brać udziału w tych słabszych chwilach, choć nie jest to łatwe.

W czasie realizacji filmu zawsze szuka się sposobu poradzenia sobie z zadaniem. Nie należy komplikować swojej pracy niepotrzebnymi pomysłami. Trzeba wiedzieć co będzie potrzebne do filmu a co nie, zapanować nad fantazją. Należy bardzo starannie odróżniać to co wartościowe od tego co jest warte niewiele. Jest to naprawdę istotne.

30 kwietnia 2018 r.

WSPÓŁPRACA OPERATORA Z REŻYSEREM

Co jest indywidualną cechą pana sztuki operatorskiej?

Uważam, że moja praca operatorska posiada pewną wyjątkową cechę, bardzo rzadko spotykaną wśród operatorów. Dążę do tego by każdy mój film był inny. Staram się, by był inaczej fotografowany, bez stosowania ulubionego oświetlenia, ruchu wewnątrzkadrowego i ruchu kamery, bez stosowania ulubionej optyki w ujęciach. Realizacja filmu jest dla mnie zawsze skomplikowanym, twórczym procesem, w którym tkwi smak wielkiej przygody.

Żyję robieniem filmów, źle znoszę okresy kiedy nie przebywam na planie. Traktuję swój zawód jako powołanie. A zarazem wykonuję pracę zawodową związaną ze znajomością techniki, dyscypliną wspólnego działania i doświadczeniem, które zdobywam.

Jak rodzą się w panu obrazy przyszłego filmu?

Muszę przemyśleć temat filmu, sprawić by w mojej głowie narodziły się obrazy, a potem, przenosić obrazy z głowy przez pracę przy kamerze na planie i zapisać je na taśmie. W filmie fabularnym obraz powstaje w ścisłej współpracy operatora z reżyserem. Reżyser musi mieć obok siebie człowieka, który będzie rejestrował jego myśli, uwagi. Jednakże praca operatora nie jest służebna, a może jest służebna tylko w pewnym sensie. Operator musi być w pełni świadomy co ma robić. Ta świadomość powstaje w ścisłej współpracy z reżyserem. Te dwie osoby kreują właściwy film.

Jak przebiega współpraca operatora z reżyserem?

Reżyser, jeśli mogę tak powiedzieć, jest moim kolegą nadrzędnym. Reżyser i operator odpowiadają za prawdę, którą ma głosić film. Oni tym żyją. Powinna istnieć pomiędzy nimi szczególna więź – jedność myślenia, dzielenia się swoimi umiejętnościami. Każdy z nich odpowiada za swoją część pracy zawodowej, za którą stoi wiedza na temat wszystkich możliwości, którymi się dysponuje przy realizacji filmu.

Wizja operatorska musi być omówiona z reżyserem. Operator utrwała film skomponowany przez reżysera, doprowadza wizję reżyserską do doskonałości, interpretuje ją fotograficznie będąc lojalnym w stosunku do wszystkiego co wcześniej jest zawarte w słowie.

Czy stara się pan przekazać reżyserowi swoją wizję obrazu filmowego?

Nie jestem operatorem, który próbowałby dominować. To jest film reżysera, nie operatora. W czasie zdjęć próbnych dzięki swoim umiejętnościom odróżniam propozycję dobrą od złej. Kiedy powstaje film ważna jest zarówno treść jak i forma. To nie jest tak, że reżyser jest tylko tym, który mówi jak ma być. Operator nie jest też tylko tym, który robi to o czym mówi reżyser.

Przez moją fotografię przemawia treść zdarzenia. Reżyser może zaakceptować cele, które chcę osiągnąć przez zdjęcia. Forma jest ustalana wspólnie z reżyserem. Obaj jesteśmy autorami zapisu idei, która ma służyć wyrażeniu wartości filmu. Sam nie mogę o tym decydować. Byłoby to niemoralne, a moralność wynika z wiedzy, którą dysponują reżyser i operator.

Musi istnieć między nimi umówiony sposób współpracy, żeby wszystko razem pasowało do siebie. Dzięki tej współpracy powstaje z tekstu i przygotowań aktorskich wspólny obraz. Jest to zatem układ wzajemnie od siebie zależny.

Reżyser i operator muszą być w pełni świadomi, że do ich obowiązków, związanych z ich ścisłą współpracą, należy wspólne zarządzanie trzema elementami: uruchomieniem kamery, uruchomieniem kreacji aktorskiej, zrealizowaniem materiału do montażu. Dopiero wtedy powstaje wspólna myśl, którą można zmienić przez porozumienie w czasie oglądania materiałów. Taki rodzaj pracy zależy oczywiście od relacji istniejących między operatorem a reżyserem na planie konkretnego filmu.

Jednak nie zawsze tak dobra współpraca ma miejsce.

Oczywiście istnieje też hegemonia reżyserska, która jest formą rozkazu: teraz robimy scenę siódmą, w której ona mówi, że nie będzie z nim miała więcej nic wspólnego. Odwraca się, wychodzi i skacze z wieży Eiffla do wody. Czasem studenci się ze mnie śmieją, że daję dziwne przykłady...

Kino to nie tylko reżyser. Reżyser sam jest tylko wtedy kiedy zbiera laury. Wtedy często zapomina o współpracownikach. A jego najbliższym współpracownikiem jest operator, który uruchamia jego wizję. Musi on wiedzieć co i jak ma pokazać, do czego to się będzie montowało. Reżyser i operator muszą mieć pełną świadomość w jaki sposób to co właśnie ustalają wejdzie do filmu, jak będzie funkcjonowało jako jego część. Te dwa zawody łączą się w tym momencie. Więc między operatorem a reżyserem jest początkiem piękna, z którym mogą obcować później widzowie.

Trzeba pamiętać także, że oprócz tych dwóch osób jest jeszcze i producent, który daje pieniądze. Tych trzech ludzi i ich pracownicy decydują o wartości dzieła. Każdy z nich w odmienny sposób. Dowódcą w randze generała a może marszałka jest reżyser. Wykonawcą właściwych obrazów jest operator filmowy. Ważny jest też budżet filmu. To jest tajemnica powstawania dobrego kina.

Spotkałem się z opiniami reżyserów, że nie jest pan operatorem najłatwiejszym w współpracy.

Czasem jestem operatorem trochę niegrzecznym. Wtrącam się w sprawy reżyserskie. Potrafiłem mieć zdecydowane stanowisko w sprawach związanych z formą. Bronię swojej pracy. Staralem się przekonać reżysera, że mam rację. Uważam, że postępowalem słusznie. Operatorzy, którzy tego nie robią, źle na tym wychodzą. Choć na ogół wszyscy się tego wystrzegają, starają się nie przeszkadzać reżyserowi. Jeśli przekraczałem tę granicę to tylko dlatego, żeby powstał dobry film.

Szczególne sytuacje ma miejsce kiedy reżyser jest młody, dopiero rozpoczyna pracę. Wtedy bardziej doświadczony operator może mu pomóc. W polskim kinie bardzo często stosowano taką zasadę. Jako operator dzieliłem się z młodymi reżyserami swoim doświadczeniem. Taka sytuacja jest dla reżysera kontynuacją nauki.

Od czego jeszcze, oprócz relacji z reżyserem, zależy swoboda operatora na planie związana z proponowaniem własnych rozwiązań?

To zależy od wartości i znaczenia kinematografii danego kraju. Kinematografią, w której robi się filmów najwięcej i są one najlepsze pod względem formy – w której dominuje sztuka

robienia filmów, sztuka reżyserii i sztuka operatorska – jest kinematografia amerykańska. Wielkie zdarzenia filmowe powstają za oceanem. Małe kraje mają swój styl i możliwości, ale są one mniejsze ponieważ budżety filmów są o wiele skromniejsze. W kinie rządzi pieniądź i rozmach. Ważna jest też tradycja kinematograficzna, dzięki niej droga do doskonałości staje się krótsza.

Czy jako szef ekipy zdjęciowej krytykuje pan swoich współpracowników na planie?

Nie bezpośrednio, nigdy nie zdarzyło mi się podnieść głosu na osobę z ekipy filmowej. Staram się zwrócić uwagę w sposób delikatny. Realizacja filmu jest pracą zbiorową, wspólną. Proszę sobie wyobrazić, że dyrygent orkiestry zwróciłby uwagę oboiście, że zagrał fałszywie. Przecież temu muzykowi trudno będzie potem myśleć o utworze, który ma wykonać. Nie można tak krytykować, trzeba zwrócić uwagę, że musimy razem brzmieć ładnie.

Wszystko robi się w imię utworu, który wszyscy razem wykonują. To jest gra na wielu instrumentach. Ekipę filmową tworzą osoby oczekujące mądrości życiowej, poczucia piękna, doradztwa. Takich ludzi, których zbiera się w grupę wzajemnie sobie pomagającą, szuka się przez wiele lat. Członkowie ekipy muszą przede wszystkim uwewnętrznić, niejako „połknąć” cel wspólnej pracy i wykonać ją tak by jej efektem był interesujący film. To jest najważniejsze.

Czy na planie operator musi być pewny siebie?

W pewnym okresie realizowałem bardzo dużo filmów. Chciałem jak najwięcej się nauczyć. Oczywiście, ważne było też wynagrodzenie. Ale chodziło o wiarę w pracę, która przynosi te pieniądze, kształtowanie siebie, opanowanie mojego burzliwego charakteru, który czasami był niepotrzebnie uruchamiany. Nigdy na planie nie nosiłem w sobie skrywanego lęku. Występuje on u leni albo u osób niedouczonej. Zawsze kiedy pojawia się jakaś trudność trzeba ją pokonać. Największa odpowiedzialność jest związana z bezpieczeństwem osób pracujących na planie. Trzeba też myśleć z troską o budżecie filmu.

Praca autora zdjęć jest dość nerwowa, a podejmowane decyzje są nieodwracalne. Jeżeli coś zostanie źle zrobione trudno jest potem znaleźć dobre wyjście z sytuacji. Choć wszyscy uczymy się na błędach. Ale można i trzeba pracować z uśmiechem. Jestem tego typu osobą. Nie robię specjalnie dobrej miny do złej gry, tylko staram się każdą osobę przekonać, że jest ważna przy realizacji filmu. Dotyczy to wszystkich członków ekipy, niezależnie od wykonywanego zawodu. Jeżeli wszyscy tak myślą przynosi to wspaniałą satysfakcję ze wspólnej pracy.

Czy trudno jest osiągnąć taki rodzaj porozumienia w bardzo dużej grupie osób pracujących na planie?

Angażuje się ludzi, którzy mają niebywałą wrażliwość na to co się stanie, co grają aktorzy, co „chwytają” kamerą operatorzy, na kształty i kolory dekoracji. Wszyscy muszą wiedzieć do czego te elementy służą, w jakim stosunku do siebie się znajdują. Bardzo ważne są też cechy charakteru poszczególnych osób.

Film nie jest pociągiem, który może pociągnąć lokomotywa, czyli reżyser. On prowadzi za sobą cały sznur ludzi, którzy odpowiadają za swój wkład w film. Są to różnego rodzaju specjaliści. Zarówno znawcy kostiumów, jak i fachowcy od przepływu prądu, którzy wiedzą jak zapewnić osobom na planie bezpieczeństwo. Na planie zdarza się bardzo wiele rzeczy niespodziewanych. Ale praca ma sprawić wszystkim członkom ekipy głęboką satysfakcję z faktu bycia razem i udziału w tworzeniu.

Pracuje się z różnymi osobami i oczekuje od nich pewnego posłuszeństwa skierowanego na osiągnięcie celu. Mądrość zarządzania, słuchania i wykonywania zadań jest podstawą do stworzenia dobrej grupy ludzi, którzy będą uczestniczyli w realizacji wspólnego zadania. Każdy daje swoje umiejętności i wiarę w to co powstaje. Wszyscy myślimy i pracujemy w jednym celu. Staramy się, by wkład, który wnosimy był wartościowy. Jest to piękno wspólnej pracy.

Na planie bardzo trudno jest się dogadać, zaszcześcić cel, który przyświeca zadaniu. Wszyscy muszą się nauczyć pracy zbiorowej. Jest to trudne do opanowania. Trzeba zrozumieć swoją obecność w grupie, która ma ten sam cel. Ten piękny zamiar przy następnym filmie będzie się rządził innymi prawami, ale praca przy wspólnym zadaniu zawsze występuje.

W jaki sposób buduje pan dobrą atmosferę na planie?

Dobra atmosfera jest niezwykle ważna. Zawsze starałem się sypać dowcipami, rozśmieszać, a jak trzeba było to wszystkim pomagałem. Luz na planie musi być jednak poparty bardzo dużym doświadczeniem. Jestem towarzyski, aktorzy, w każdym realizowanym filmie, zawsze dobrze się czuli na planie w mojej obecności. Choć muszę się przyznać, że czasem zdarzało mi się parodiować ich grę. Na planie czułem, że wszyscy bardzo mnie lubią i w czasie pracy są ze mną. Więź między reżyserem, operatorem, aktorami, członkami całej ekipy jest bardzo istotna.

Czy należące do pracy operatora przekładanie słów na obrazy, tworzenie formy filmowej jest trudnym zadaniem?

Mam pewną łatwość w dobieraniu formy obrazu do jego treści, która jest dla mnie najważniejsza. Znacznie bardziej niż technika. Operator musi służyć treści tak, jak tylko to możliwe. Interesuje mnie konstrukcja filmu, inscenizacja, wspólne obmyślanie i rozpracowywanie poszczególnych scen, wreszcie montaż. Inscenizacja i gra aktorska wiążą się przecież z ustawieniem kamery, wyborem obiektywu, miejsca do zdjęć. Jest powiedzenie, że w dobrym filmie widzi się dobrego operatora, a w złym filmie dobrego operatora się nie widzi.

Czy opracowuje pan z reżyserem koncepcję przyszłego filmu?

Bardzo często pracuję z reżyserem przy powstawaniu pomysłu całego filmu i proponuję pewne rozwiązania, które wspierają ideę filmową. Jednak praca przy pisaniu scenopisu, omawianie poszczególnych scen z reżyserem, i wszelkie pomysły rodzące się na papierze mają charakter teoretyczny, który nie zawsze się sprawdza w bezpośrednim kontakcie z tworzywem filmowym. Praca na planie rodzi nowe pomysły. A zatem ważne jest nie tyle przyjęte z góry założenie, ile zaufanie rzeczywistości i intuicja, która jest niezbędna przy dokonywaniu wyboru spośród tego co się widzi. Operatorzy robią kilkakrotnie więcej filmów niż reżyserzy. Każdy zrobiony film jest ćwiczeniem. Więcej się uczymy i zdobywamy nowe doświadczenia.

Operator powinien chodzić tymi samymi ścieżkami co reżyser. Swoją wizję może realizować tylko wtedy, jeżeli nie wykracza ona poza wspólne widzenie jego i reżysera. Operator musi w każdych okolicznościach tak robić zdjęcia, żeby wydobyć prawdę i intencje filmu. Granie jazzu nauczyło mnie improwizacji. Ta umiejętność, przeniesiona na plan filmowy,

pozwala mi szybko dostosować się do zmieniającej się sytuacji, zaproponować adekwatne rozwiązania wizualne.

Piękno obecne w zdjęciach musi mieć związek z treścią filmu. Należy unikać efektywności obrazu filmowego, która niczemu nie służy. Pracuję w ścisłym związku z fabułą filmu, staram się ją „uruchomić” za pośrednictwem obrazów w porozumieniu z reżyserem. Czuję się odpowiedzialny za ostateczny kształt filmu. Jednak nie myślę jedynie o sfotografowaniu sceny, o opowiadaniu fabuły za pośrednictwem kamery. Zależy mi na tym, aby fabuła została opowiedziana za pośrednictwem wszystkich środków wyrazu, którymi dysponuje kino, a które będą integralnie powiązane z moimi zdjęciami. Dlatego muszę wiedzieć jak ma wyglądać cała scena, co będzie z niej wynikać. Chcę znać jej miejsce w konstrukcji całego filmu. Czasem proponuję reżyserom inne rozwiązania inscenizacyjne, koncepcję ruchu. Zwykle sugestie były przyjmowane z wdzięcznością, rozmawialiśmy o nich. Niektórzy reżyserzy z tych propozycji rezygnowali, odnosili się do nich z rezerwą.

Operator powinien mieć swoją indywidualność, która jednak musi pomieścić się w przestrzeni wyznaczonej przez indywidualność reżysera i tekst scenariusza. Operator musi przystosować swój styl do stylu reżysera, z którym pracuje, zbliżyć się do jego wizji, wykreować tę wizję wspólnie, czytelnie przekazać treść filmu. To są ograniczenia „niezależności” operatora, których nie powinien przekraczać.

Czy polscy reżyserzy doceniają pracę operatora?

W polskim kinie często dominowało myślenie literaturą, a nie obrazami. Wielu reżyserów nie wyczuwało obrazu, pozostawiano je operatorom. Czasem następował po prostu podział ról. Reżyser zajmował się tekstem i aktorami, a ja inscenizacją i ruchami kamery. Brałem na siebie odpowiedzialność za ekspresję obrazu, za formę.

Jaki wpływ na sztukę operatorską ma rozwój techniki filmowej?

Technika filmowa jest koniecznością i trzeba nad nią panować, trzeba nią zawładnąć. Dopiero wtedy można ją odrzucić. Technika niewątpliwie wpływa na rozwój stylów operatorskich. Bardziej czułe taśmy, lżejsze kamery, doskonalszy sprzęt oświetleniowy. Rozwój języka wizualnego wiąże się nierozdzielnie z rozwojem techniki filmowej. Ale technika powinna zostać podporządkowana świadomości i inwencji estetycznej. Wtedy może się narodzić sztuka związana z przyjętą konwencją, subiektywną interpretacją barwy i przetworzeniami estetycznymi.

W kinie dominuje dziś technika cyfrowa. Jest to bardzo łatwa technika dla operatora, ułatwiająca kręcenie filmów. Przyczynia się to do spadku jakości zdjęć. Kamera sama wszystko nastawi i zrobi zdjęcia. I sama popełni też błędy jeśli w głowie człowieka robiącego zdjęcia jest za mało wiedzy i doświadczenia.

Dziś, choć łatwiej jest realizować zdjęcia, znacznie trudniej jest wybrać to co służy przekazaniu istoty kręconego filmu. Trudniej jest zapanować nad wszystkimi możliwościami, które pojawiają się w czasie realizacji.

Filmy fabularne, które realizowałem, wymagały bardzo precyzyjnego opracowania ekspozycji, ruchu kamery, ostrości. Taśma filmowa była bardzo droga, kręcono niewiele dubli. Wszystko musiało być zatem starannie obmyślane, zaplanowane i obliczone. Konieczna była rzetelna wiedza. Oczekiwano od operatora, że nie będzie się mylił, co, oczywiście, nie

zawsze było możliwe do osiągnięcia. Przerwy między nakręceniem ujęcia a oglądaniem materiału były tak nerwowe, że musieliśmy nauczyć się doskonałości technicznej, żeby przetrwać to oczekiwanie i niepewność czy zdjęcia się udały. Było to wezwanie do uruchomienia swojego talentu, możliwości wyrażania, osiągnięcie zręczności opowiadania, umiejętności technicznych. I to jest najważniejsze – trzeba trzymać się swojego i nie pozwolić by technika nas zdominowała.

3 maja 2018 r.

INDEKS NAZWISK I TYTUŁÓW

- Ancuta Andrzej, 21
- Bajon Filip, 65
Biała wizytówka, 65
- Ber Ryszard, 4, 10, 26, 27
Łódzie wypływają o świcie, 4, 10, 24, 26, 27, 28, 38
- Bohdziewicz Antoni, 21
- Buczowski Leonard, 19
Zakazane piosenki, 19
- Brzozowski Andrzej, 23
- Chopin Fryderyk, 38
Etiuda rewolucyjna, 38
- Conover Willis, 4, 19, 58
Jazz Hour, 4, 19, 58
- Conrad Joseph właśc. Józef Teodor Konrad
- Korzeniowski, 5, 14, 51, 53
Smuga cienia, 5, 14, 50, 51, 52, 53
- Cybulski Zbigniew, 38
- Disney Walt, 18
Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków, 18
- Długosz Jan, 18
- Duszyński Jerzy, 55
- Dziedzina Julian, 23
Na niebie i na ziemi, 25
- Falk Feliks, 57
Był jazz, 57, 58, 59, 64
- Fellini Federico, 4
- Flahety Robert, 28
Człowiek z Aran, 28
- Forbert Adolf, 21
- Ford Harrison, 67
- Gruza Jerzy, 10, 20
- Has Wojciech Jerzy, 5, 14, 44, 45, 47, 48, 49
Sanatorium pod klepsydrą, 5, 14, 45, 48, 49
Szyfry, 45
- Hesse-Bukowska Barbara, 60
- Idziak Sławomir, 43
- Jackiewicz Aleksander, 21
- Jahoda Mieczysław, 24
- Jaracz Stefan, 40
- Jaroszewicz Andrzej, 52
- Kawalerowicz Jerzy, 4, 5, 10, 11, 15, 25, 29, 31, 54, 55, 56
Faraon, 4, 10, 11, 15, 25, 29, 31, 54
Śmierć prezydenta, 54, 56
- Kidawa Janusz, 10
- Kieślowski Krzysztof, 6, 65
Czerwony, 6, 65
Dekalog, 6
- Klecki Mieczysław, 22
- Kobiela Bogumił, 34
- Komeda Krzysztof właśc. Krzysztof Trzciński, 34, 60
- Komorowska Maja, 38
- Komorowski Paweł, 23
Godzina bez słońca, 26
- Kondrat Marek, 51
- Kreczmar Jan, 38
- Lambach Bogusław, 58
- Lelouch Claude, 36
Kobieta i mężczyzna, 36
- Lutosławski Witold, 59
- Łopatowski Daniel, 59
- Łopatowski Włodzimierz, 59
- Matejko Jan, 56
Hołd pruski, 56
- Matuszkiewicz „Duduś” Jerzy, 20, 22, 57, 58
- Mierzejewski Jerzy, 21
- Mikołajska Halina, 38
- Mrożewski Zdzisław, 55
- Narutowicz Gabriel, 15, 54, 55, 56
- Niewiadomski Eligiusz, 55
- Nowicki Jan, 38
- Nowicki Marek, 5, 15
Widziadło, 5, 15
- Olbrychski Daniel, 38

- Penderecki Krzysztof, 59
- Piłsudski Józef, 18, 20, 55, 56
- Polański Roman, 4, 5, 15, 23, 24, 26, 36, 66, 67
Frantic, 5, 15, 16, 66, 67
Hamlet, 23
Piraci, 5, 15, 64, 65
- Rutowicz Wiesław, 24, 25
- Rybkowski Jan, 24
Godziny nadziei, 24
- Schulz Bruno, 5, 14, 15, 45, 46, 48, 50
Sanatorium pod klepsydrą, 5, 14, 45, 48, 49
Sklepy cynamonowe, 44
- Sikorski Władysław, 18
- Skarżyński Jerzy, 23, 46, 49
- Skolimowski Jerzy, 4, 11, 33, 35, 60
Bariera, 33
Przygody Gerarda, 4, 35
Ręce do góry, 11, 12, 33, 35, 38, 40
Rysopis, 24
Walkower, 33
- Skwarczyńska Stefania, 21
- Sobocińska Jadwiga, 38, 64
- Sobociński Michał, 6, 16, 65
- Sobociński Piotr, 6, 15, 16, 63, 64, 65
O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji, 5, 19, 62
Siódmy pokój, 65
Trzy kolory: Czerwony, 6, 65
- Sobociński Piotr jr., 6, 16, 65
- Sobociński Witold, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17
Był jazz, 57, 58, 59, 64
Dancing w kwaterze Hitlera, 65
Faraon, 4, 10, 11, 15, 25, 29, 31, 54
Frantic, 5, 15, 16, 66, 67
Godzina bez słońca, 26
Łódzie wypływają o świcie, 4, 10, 24, 26, 27, 28, 38
Na niebie i na ziemi, 25
O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji, 5, 15, 62
Piraci, 5, 15, 64, 65
Przygody Gerarda, 4, 35
Ręce do góry, 4, 11, 12, 33, 34, 35, 36, 38, 60
Sanatorium pod klepsydrą, 5, 14, 45, 48, 49
Szyfry, 45
Śmierć prezydenta, 5, 11, 54, 55, 56
Trzecia część nocy, 5, 13
Wesele, 5, 13, 14, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50
Widziadło, 5, 14, 64
Wrota Europy, 5, 6, 16, 65
Wszystko na sprzedaż, 5, 12, 36, 37, 38
Życie rodzinne, 38
- Stalin Józef, 11, 24, 33, 34, 35, 56, 59
- Szpaderski Zygmunt, 58
- Szulkin Piotr, 5, 15, 62
O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji, 5, 15, 62
- Szysko Sylwester, 10, 27, 57
- Toeplitz Jerzy, 21, 23
- Turewicz Kazimierz, 58
- Tyrmand Leopold, 59
- Visconti Luchino, 10, 27
Ziemia drży, 10, 27
- Wajda Andrzej, 4, 5, 12, 13, 14, 36, 40, 41, 50, 51, 52
Popiół i diament, 36
Smuga cienia, 5, 14, 50, 51, 52, 53
Wesele, 5, 13, 14, 40, 41, 46, 43, 44, 45, 50
Wszystko na sprzedaż, 5, 12, 36, 37, 38
- Wańkiewicz Melchior, 5
- Waśkowski Mieczysław, 10
- Weber Kurt, 58
- Wesołowska Walentyna, 23
- Wohl Stanisław, 21
- Wojciechowski Andrzej, 57
- Wójcik Jerzy, 4, 5, 11, 17, 23, 29
- Wróblewski Andrzej, 38
- Wybult Tadeusz, 38
- Wyspiański Stanisław, 5, 13, 40, 41, 46, 44
Wesele, 5, 13, 14, 40, 41, 46, 43, 44, 45, 50
- Zanussi Krzysztof, 38
Życie rodzinne, 38
- Zwolińska Krystyna, 21, 23
- Żuławski Andrzej, 5, 13
Trzecia część nocy, 5, 13

EnergaCAMERIMAGE