

Z kalendarium prac „KADRU”

1979

styczeń

Zamówiony temat: Piotr Andrejew - „Marcin Kasprzak”

Zamówiony scenariusz:

Jerzy Kawalerowicz - „Quo vadis”

Skierowanie do produkcji filmu „Ojciec królowej”,
reż. Wojciech Solarz.

marzec

Zakup praw autorskich: Ryszard Frelek - „Słona róża”,
Karol Bunsch - „Ojciec i syn”

Zamówiona nowela i scenariusz: Andrzej Jurga - „Tango ptaka”

kwiecień

Zamówiona nowela: Piotr Andrejew - „Czułe miejsca”

Zamówione scenariusze:

Maciej Z. Bordowicz - „Temat na czarną godzinę”,
Bolesław Michałek i Jerzy Kawalerowicz - „Spotkanie na Atlantyku”

maj

Zamówiony scenariusz:

Mieczysław Jahoda - „Ciszy lasu i twojej ciszy”
(na podstawie książki Zbigniewa Grabowskiego).

czerwiec

Zakup praw autorskich: Tadeusz Mikołajek - „Amba”

Zamówione nowele: Wanda Jakubowska - „Widzenie”,
Ewa Pokas - „Fuga”

Zatwierdzenie scenariusza

Bolesława Michałka i Jerzego Kawalerowicza
„Spotkanie na Atlantyku” (18 VI)

Rytm obrazu

Z Witoldem Sobocińskim rozmawia Seweryn Kuśmierczyk

- W czasie swojej pracy artystycznej spotkał się Pan z Jerzym Kawalerowiczem na planie dwóch filmów fabularnych realizowanych w Zespole „KADR”: „Faraona” i „Śmierci prezydenta”. Jakie były początki Pana współpracy z Kawalerowiczem?

- Po skończeniu szkoły filmowej pracowałem w telewizji w Łodzi, potem w wojskowej wytwórni filmowej „Czołówka”. Podjąłem tam pracę z powodów dość przyziemnych, w zamian za mieszkanie w Warszawie. Straciłem kilka lat, wkroczyłem do filmu fabularnego z opóźnieniem, ale tamto doświadczenie się przydało. Musiałem robić zdjęcia każdego rodzaju i bardzo dużo się nauczyłem. To mi później pomagało.

Wraz z projektem realizacji „Faraona” pojawiła się konieczność zorganizowania dobrej ekipy operatorów. W „Czołówce” byłem tzw. „posiadaczem tajemnicy wojskowej” i nie mogłem podjąć pracy gdzie indziej. Jakimś sposobem Jerzy Wójcik, który chciał ze mną pracować i Jerzy Kawalerowicz, który to potrafił „odgórnie” załatwić, wyciągnęli mnie stamtąd. Bardzo dużo im zawdzięczam. Od tego zaczęła się moja prawdziwa droga w filmie.

- Jerzy Wójcik był w czasie realizacji „Faraona” pierwszym operatorem. Czy znaliście się Panowie wcześniej, jeszcze ze studiów?

- Poznaliśmy się w szkole filmowej. Należałem do grupy o charakterze... oportunistycznym. Byłem przeciwko temu, co działo się wówczas w szkole i w Polsce. Byliśmy wolni,



przede wszystkim w myśleniu. Bardzo czynnie kontestowaliśmy. Obok Jerzego Wójcika w grupie byli Andrzej Brzozowski, Julian Dziedzina, Paweł Komorowski i Wala Wesołowska. Tak zaczęła się nasza znajomość.

Profesorowie powiedzieli nam, że jeżeli 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 bez-

błędnie. Ja nie chodziłem na te zajęcia w ogóle. Ponieważ bez przerwy zarzucano nam, że postępujemy nie tak jak należy, wprowadziliśmy wszystkich w zdumienie absolutnie doskonałym opanowaniem teorii. To był szok. W związku z tym nazwano nas „niepraktykującymi marksistami”.

Jurek studiował jeden rok wyżej. W szkole zrobiliśmy razem dwie etiudy, ja jako operator kamery, on jako pierwszy operator. Jedna z nich nosiła tytuł „Godzina bez stońca”. Grał w niej młodziutki Roman Polański.

- Jakie zadania stanęły przed Panem na planie „Faraona”?

- Film był zamierzony z ogromnym rozmachem, był wielki w swojej formie. Bardzo długo sposobiliśmy się do zdjęć. Jurek robił dokumentację, wyjeżdżał do wielu krajów, a ja, jako przyszły drugi operator pracowałem w Łodzi. Przygotowaliśmy kamerę odporną na burze piaskowe. Na zdjęciach

z planu widać, jak jest otulona. Potem okazało się, że osłony były nieskuteczne. Piasek wciskał się w każdą szparę. Powstał także wóz operatorski z pełną klimatyzacją - w tamtych czasach było to wręcz niewyobrażalne. Była nawet specjalna lodówka do przechowywania filmu. „Faraon” był jednym z pierwszych filmów kręconych w Polsce na taśmie Kodaka. Taśma była dla nas niezwykle cenna. Po wyjęciu z chłodni musiała być sezonowana. Nie można było jej od razu użyć. Różnica temperatur wynosiła od 13°C do 60°C w cieniu. Taśma musiała dostosowywać się do nowej temperatury powoli, przez całą dobę, tak, aby nie powstała wilgoć.

Obraz pełnił w „Faraonie” bardzo ważne zadanie. Jurek Wójcik wiedział, co mogę zaproponować przy realizacji zdjęć. Natomiast Jerzy Kawalerowicz nie wiedział o mnie nic. Jedyną możliwość pokazania mu co umiem dawały zdjęcia zrobione już na planie „Faraona”, na początku pracy. Odległość pomiędzy planem filmowym a Łodzią, gdzie wywoływano taśmę była ogromna. Transport z Buchary trwał dwa tygodnie. Dopiero po ich upływie Kawalerowicz mógł się przekonać, że coś potrafię i jestem wart zwolnienia mnie z „Czołówek” do „cywilnego” filmu.

Mam pewien dar natury, rodzaj instynktu, dzięki któremu potrafię wyczuć zamierzenia reżysera; wiem, co chciałby widzieć w swoim filmie. I tak było przy „Faraonie”. Bardziej wyczułem intencje Kawalerowicza, niż on mi je wytłumaczył; wtedy po prostu mnie nie znał. Chodziło przede wszystkim o to, że kamera miała odmienne zadanie niż w innych filmach. Jerzy Kawalerowicz miał inny sposób widzenia. Bardzo ważna była dla niego kompozycja centralna. Aktorzy musieli być zawsze niezwykle precyzyjnie ustawiani na środku szerokiego ekranu. Kawalerowicz łączył wielką wrażliwość z bardzo silnym przywiązaniem do własnych pomysłów, koncepcji i rozwiązań. Propozycje zgłaszane na planie przez współpracowników przebiegały się z trudem.

Przez cały czas była także obecna subiektywna kamera. W dużej części filmu kamera zastępuje widzenie Ramzesa. Na przykład osoby przychodzące do niego, podchodzą do kamery i kłaniają się przed nią. Kamera czasami im się odkłania. Niekiedy w jednym ujęciu następowało przejście od kamery patrzącej obiektywnie do spojrzenia subiektywnego lub na odwrót.

Dobrym przykładem obecności subiektywnej kamery jest scena bitwy. Do nakręcenia tych zdjęć została zbudowana specjalna lektyka, która była niesiona inaczej niż zazwyczaj się to praktykuje. Poruszała się w poprzek, osoby niosące lektykę szły, trzymając za długie drągi, nie z tyłu i z przodu, lecz po prawej i lewej stronie. Było ich około dwudziestu. Sztuka polegała na tym, aby nie szły noga w nogę, rytmicznie, ale nierównomiernie. Tylko wówczas pojawiała się płynność ruchu lektyki. Stałem na niej na ugiętych nogach i udawałem steadicam, który wówczas jeszcze nie istniał.

Nie była to jazda kamery ustawionej na samochodzie lub usytuowanej na poruszającym się na szynach wózku. Wtedy wiemy, że kamera stoi na czymś co się porusza. Jej ruch był inny. Było to odkrycie kamery płynącej w powietrzu. Ona płynęła, szła po piasku - był to rodzaj lotu. Była jednym z wojowników idących do bitewnego zwania. Patrzyła na przeciwników. „Zanurzała się” w piach, spoglądając na nogi idących. Było to dobrze zrobione. Po obejrzeniu zdjęć do sceny bitwy Jerzy Kawalerowicz we mnie uwierzył. Od tego momentu wiedzieliśmy, że się wzajemnie rozumiemy.

- W „Faraonie” pojawiają się odwołania do sposobu pokazywania człowieka w sztuce egipskiej.

- Realia kultury egipskiej zostały bardzo mocno podkreślone. Do tego stopnia, że wrażenia po pobycie w Egipcie podobne są do tych, które są udziałem widzów po obejrzeniu „Faraona”. Ornamentyka, architektura, kostiumy - to było po prostu wspaniałe. Jeżeli zaś chodzi o perspektywę, to sama technika CinemaScope narzuca pewne ograniczenia, rezygnację z perspektywy zbieżnej. Perspektywa stała się płaska, a jednocześnie otwarta. Była taka jak w sztuce i w życiu Egiptu. Wpływało na nią również górnopole słońca, przy którym realizowaliśmy zdjęcia, brak rzucanego przez wydmy cienia.

Były nawet specjalne ćwiczenia wykonywane przez aktorów. Poruszali się tak, aby twarz była widoczna tylko z profilu. Oczywiście, to był żart. Jerzy Kawalerowicz przywiązywał jednakże wielką wagę do zachowań i gestów. Był reżyserem ustawiającym kamerę i inscenizację. Bardzo dobrze wiedział, co chce osiągnąć. Do realizacji filmu był przygotowany niezwykle starannie.



Na planie „Faraona”

lipiec

Zakupienie praw: Zofia Posmysz - „Cena”

Zamówiona nowela:

Danuta Markowska i Krzysztof Wierzbiański - „Imitacja”

Zamówiony scenariusz: Hieronim Przybył - „Cena”

Zatwierdzono scenariusz Andrzeja Jurgi - „Tango ptaka”

Skierowano do produkcji film „Spotkanie na Atlantyku”,

reż. Jerzy Kawalerowicz (3 VII)

sierpień

Zamówiony scenariusz Krzysztof Szmagier - „Ojciec i syn”

Zamówiony scenariusz tv: Anna Bojarska, Jan Łomnicki

„Helena Modrzejewska” (7 odcinków)

wrzesień

Zamówiona nowela i scenariusz: Janusz Głowacki - „Zimowa miłość”

Zamówione scenariusze: Wanda Jakubowska - „Widzenie”,

Marek Kotarski - „Amba”

październik

Zamówione nowele: Zbigniew Szczęśliwski

„Było ich dziesięciu - wszyscy są wolni”

Maciej Z. Bordowicz - „Chwilowy zanik pamięci”

Zamówione scenariusze:

Anna Sokołowska, Małgorzata Musierowicz - „Kłamczucha”,

Władysław Ślesicki - „Lato leśnych ludzi”

listopad

Zamówione scenariusze:

Anna Sokołowska-Korcelli, Wanda Majerówna - „Niespełnienie”

(na podstawie książki Jolanty Czaplińskiej-Serkowskiej),

Piotr Andrejew, Andrzej Pastuszek - „Czyste miejsca”,

Juliusz Machulski - „Lęk”

grudzień

Zamówiona nowela: Andrzej Krzysztof Wroblewski - „Dwie skóry”

Zamówiony scenariusz:

Sławomir Łubiński, Andrzej Trzós-Rastawiecki

„Ballada o Januszu”

Skierowanie do produkcji filmu „Ciosy”, reż. Gerard Zalewski.

- Bardzo ważna jest również obecna w „Faraonie” kolorystyka. Czy trudno było uzyskać odpowiedni efekt na taśmie filmowej?

- Taśma była wówczas bardziej doskonała. To co robili Jerzy Wójcik i Wiesław Zdort dziś jest już nie do powtórzenia. W miarę upływu dnia zmieniała się temperatura barwy słońca i musieliśmy korygować to filtrami. Dziś nie robi się tego na miejscu zdjęć. To zadanie dla laboratorium.

Trzeba było także przewidzieć, że taśma zostanie wywołana dopiero po dwóch tygodniach. W związku ze zjawiskiem cofania się ekspozycji musieliśmy przeeksponować materiał, aby mógł dojść do normalnej ekspozycji w momencie wywoływania. Ewentualne kłopoty z transportem stawały się więc i naszym problemem.

Polscy aktorzy, grający razem z aktorami o ciemniejszej karnacji, z tamtej części świata, musieli być charakteryzowani, ze względu na biały kolor skóry. Postępując metodą prób i błędów znaleźliśmy dla nich odpowiedni kolor szminki, wchodzący w brąz i fiolet. Po skorygowaniu taśmy i zrobieniu właściwej kopii otrzymaliśmy poszukiwaną kolorystykę.

Padające pionowo promienie słoneczne, w zderzeniu z kolorem piasku, dawały odbicie światła od dołu. Niekiedy, zwłaszcza przy zbliżeniach, miejsca akcji musieliśmy przykrywać ciemnymi płachtami. Wtedy obowiązywał inny sposób portretowania w filmie. Teraz nie świeci się już tak silnie reflektorami na aktorów. Na planie „Faraona” aktorzy mieli oczy przymrużone. Przecież to był bardzo duży poziom światła: słońce i świecące dodatkowo reflektory. Aktorzy mieli oczy zamknięte, na słowo „akcja” szybko je otwierali, mówili tekst i potem musieli je zamykać, ponieważ już leciały im łzy.

Praca przy „Faraonie” była ciężka. Przypominała trochę marsz przez pustynię bez wody. O godzinie jedenastej przed południem nie można było już wytrzymać z gorąca. Musieliśmy przerywać pracę. Topiła się szminka, trudno było myśleć. Cały film został nakręcony między godziną ósmą a jedenastą, czasem także po obiedzie, kiedy wydmy zyskiwały już światłocięć.

Największą sztuką było przeniesienie obrazu Egiptu i Afryki do wnętrza. Z temperatury 40°C wchodzi się do wnętrza domu, w którym panuje chłód. Małe okna i grube mury powodują wrażenie obniżenia temperatury, bardzo wysokiej na zewnątrz. Niższa temperatura łączy się jednak z ciemnością. Ta prawidłowość musiała znaleźć odzwierciedlenie w koncepcji światła w „Faraonie”, która przeciwstawiała wiel-

kim, otwartym płaszczyznom ciemne korytarze, jak na przykład w scenie przechodzenia przez labirynt.

- Jest Pan operatorem posiadającym niezwykłą zdolność obdarzania zdjęć filmowych naturalnym, immanentnym rytmem.

- Zaczęło się od muzyki. Grałem jazz w czasach, w których był on w Polsce zakazany. Byłem członkiem znanego zespołu jazzowego „Melomani”. Dziś jest to zespół wręcz legendarny.

Muzyka ma inny wymiar. Trwa w czasie i wywołuje u każdego inne odczucia, ale nie ma tych możliwości, które posiada film. Muzyka spełnia w filmie wielką rolę, jest nie tylko jego uzupełnieniem. Muzyka pozwala rozszerzyć wrażenie iluzji. Jest konkretem. Trzeba oglądać film słuchając muzyki. Obraz i muzyka obecne są równocześnie.

W moim życiu muzyka odgrywała główną rolę. To co robiłem potem jako twórca obrazu, zawdzięczam muzyce. Pojęcie kompozycji, rytmu, dynamiki w obrazie - w całości i w poszczególnych, małych elementach - budowały właśnie podświadome rytmy, to one tworzyły obrazy. Przeniosłem je bezpośrednio ze swoich doświadczeń muzycznych.

Pamiętam taniec Kamy, który był pokazywany kamerą subiektywną. Kamera pokazywała kuszącą Barbarę Brylską, a potem tańczyła, zataczała kręgi pokazując osoby znajdujące się w pomieszczeniu. Kamerę, ważącą wtedy około piętnastu kilogramów, pomagał mi utrzymywać specjalny pancerz, który na sobie nosiłem.

Po „Faraonie” debiutowałem jako autor zdjęć w filmie Jerzego Skolimowskiego „Ręce do góry”. Znał się wcześniej. Skolimowski wchodził na koncerty „Melomanów” wnosząc bęben. Pomagał nieść część perkusji i pokazywał, że on także jest z orkiestry. Był bardzo z nami związany. Miał przydomek „Kibic”.

Debiut w filmie Skolimowskiego zdecydował o mojej przyszłości. Był to film formalnie inny. Andrzej Wajda po obejrzeniu tego filmu powiedział, że musiał go zrobić człowiek, który inaczej myśli o fotografii, o tym co ważne w obrazie. Tak rozpoczęła się moja wieloletnia współpraca w Wajdę. Pierwszym filmem było „Wszystko na sprzedaż”, potem zrealizowałem „Wesele” i „Ziemię obiecaną”.

- Tworzył Pan filmy razem z najwybitniejszymi polskimi reżyserami, współtwórcami nurtu określanego mianem „polskiej szkoły filmowej”.

- Kinematografia powojenna przyniosła osobiste wypowiedzi dotyczące okresu wojny i czasów powojennych. Były to doświadczenia, na których budowała się nasza wysoka kultura filmowa, rodziły się indywidualności reżyserów. Ci, którzy byli najbardziej odważni, nie byli nadgorliwi i nie brali udziału we współzawodnictwie, kto zrobi najbardziej socjalistyczny film, tworzyli dzieła charakterystyczne dla polskiego kina. Has, Kawalerowicz, Munk, Wajda...

Twierdzą, że nikt nie potrafi tak dobrze pokazać wojny czy okupacji w kinie, jak właśnie Polacy. „Lista Schindlera” Spielberga jest na tym tle filmem po prostu niepoważnym... Mówiło się też o szkole polskich operatorów. Czy nasi operatorzy mogą być rzeczywiście inaczej spostrzegani? Myślę, że tak. Ma to również związek z doświadczeniami lat wojny. Polscy operatorzy chcieli przenieść obrazy okupacji z własnego doświadczenia na ekran. To spowodowało narodziny pewnego stylu. Można zatem mówić o polskiej szkole filmu związanej z wizualnością. Sądzę, że właśnie ten aspekt przyczynił się do powstania za granicą nazwy „polska szkoła”.

- Po wielu latach powrócił Pan do współpracy z Jerzym Kawalerowiczem przy filmie „Śmierć prezydenta”.

- 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 nadażyć 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.

Myślę, że przy realizacji „Śmierci prezydenta” Jerzemu Kawalerowiczowi potrzebny był operator charakteryzujący się w swoich działaniach indywidualną dynamiką. „Śmierć prezydenta” ma statyczny charakter i jest wręcz przepelniona dialogami. Kawalerowicz wierzył, jak sądzę, że będę potrafił wprowadzić do filmu większy ruch, dynamikę obrazowania.

Bardzo poważnie traktowałem ten projekt. Film mówił przecież o niepodległości Polski i tragedii pierwszego prezydenta. Opowiadał o początkach polskiej państwowości. 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?

- Bardzo trudno było znaleźć w Warszawie ulice, które nie zmieniły się od lat dwudziestych. 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 PAT-a, 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.

Staraliśmy 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 „Śmierci prezydenta” Niewiadomski jest pokazywany na ciemnym tle, natomiast Narutowiczowi, po wyborze na prezydenta, 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 Zachęcie. Niewiadomski jest oświetlony z góry - tak właśnie wpada światło do sal tego gmachu. Zapropnowałem, aby proces zabójcy prezydenta odbył się na sali



Zdjęcia wykonane w trakcie realizacji filmu „Śmierć prezydenta”

Z kalendarium prac „KADRU”

1980

styczeń

Zakup praw: Helena Danielak-Sekuła - „Ślad rękawiczki”,
Ewa Ostrowska - „Ścigany przez samego siebie”
Zamówiony scenariusz: Roman Załuski - „Dwie skóry”
(według noweli Andrzeja Krzysztofa Wróblewskiego)

luty

Zamówiona nowela: A Dyluś, A Pastuszek - „Boczny tor”
Zamówione scenariusze tv: Krzysztof Szmagier „Wagon pocztowy”,
„Grobowiec rodziny von Rausch”
Skierowanie do produkcji filmu „Od Bugu do Wisły”,
rez. T. W. Lewczuk
(usługa dla Wytwórni Filmowej im. Dowżenki w Kijowie)

marzec

Zamówiony scenariusz: Kazimierz Kutz - „Dziesięciu z Pawiaka”
Zatwierdzono scenariusz Piotra Andrejewa i A. Pastuska
„Czułe miejsca”

Zatwierdzono scenariusz Małgorzaty Musierowicz
i Arny Sokołowskiej - „Kłamczucha” (29 III)

kwiecień

Zakup praw: Małgorzata Musierowicz - „Kłamczucha”
Zamówione scenariusze: Ewa Pokas, Jerzy Kawalerowicz - „Fuga”,
Maciej Bordowicz, Jan Rutkiewicz - „Orkiestranty”

maj

Zakup praw: Maciej Bordowicz - „Orkiestranty”
Zamówiony scenariusz: Jerzy Iwaszkiewicz - „Ślad rękawiczki”
(według książki H. Danielak-Sekuły)

sądowej, w której pojawiają się mające, 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 mające w tle głowy postaci z wiszącego w Zachęcie obrazu „Hołd pruski”. Następowo przejęcie od głów z obrazu Matejki do głów ludzi znajdujących się bezpośrednio na sali sądowej. Był to swoisty pomost przebiegający przez historię Polski.

Po uważnym przpatrzeniu 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 plenerze, w Łazienkach. Była to kopia pewnego zdjęcia z gazety, pokazującego taką właśnie zimę.

- Jednym z elementów ramy filmu jest osoba Józefa Piłsudskiego. Jego twarz pozostaje zawsze częściowo zaciemniona. Zdaje się odzwierciedlać w ten sposób pełną podziałów i konfliktów rzeczywistość ówczesnej Polski.

- Tak, wyczułem, że osoba marszałka 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 „języka” na głowie, wąsy i bardzo krzaczasta brwi. Pokazując aktora doprowadzałem niekiedy obraz jego postaci do sylwety. Ukrywałem w ten sposób Duszyńskiego. Był to inny portret człowieka, który był twórcą niepodległej Polski.

- W początkowej scenie filmu, pokazującej ślubowanie posłów, pojawia się charakterystyczny ruch kamery...

- Pojawia się kamera subiektywna. Ruch kamery, szwenkującej na lewą i na prawą stronę wprowadza napięcie i pokazuje podział istniejący pomiędzy posłami lewicy i prawicy. To różni-

cowanie wynikało także z architektury sali sejmowej, która była prostokątem, a nie, jak dziś, połową amfiteatru. Przejście po środku sali symbolizowało niejako podział istniejący w Polsce.

- Czy w trakcie pracy nad „Śmiercią prezydenta” odwotywał się Pan do swoich doświadczeń związanych z realizacją wcześniejszych filmów?

- Chciałbym, żeby we wszystkich moich filmach był obecny rys, który można byłoby nazwać stylem Sobocińskiego, pozwalający odróżnić moją pracę od dokonań innych operatorów. Równocześnie każdy film staram się zrobić inaczej, bez wzorowania się na swoich poprzednich doświadczeniach. Staram się odnaleźć formę właściwą dla każdego filmu, zawsze indywidualną i odmienną. „Wesele” jest inne niż „Sanatorium pod klepsydrą”, a „Ręce do góry” są zupełnie odmiennie niż „Śmierć prezydenta”. Im większą ilością środków wyrazowych będę potrafił się posłużyć, im bardziej zróżnicowany będzie sposób obrazowania, tym większa szansa własnego rozwoju, kształtowania stylu.

- Na co powinny zwrócić uwagę osoby oglądające filmy z Pana zdjęciami, aby dostrzec indywidualny rys i autorski charakter Pana pracy?

- Myślę, że aby dostrzec, trzeba obejrzeć moje filmy z różnych lat. Wtedy można zauważyć, że mam inny charakter i odmienny temperament. Mam wycucie dynamizmu, świadomość zmian. W moim filmie ciągłość dramaturgiczna musi być związana z obecnością zmian. W szkole filmowej staram się mówić studentom o konieczności obserwowania świata z znaczeniu dostrzegania rzeczy ważnych. Noc, zmierzch, wiatr, burza, zmiany w zachowaniach, w obecności ludzi...

Bycie filmowcem to zawód, w którym można opowiadać o życiu w sposób nieodparty, nieodwracalnie silny, pozostający w ludzkiej pamięci. Dla mnie jest to również świadomość zajmowania się sztuką.

- Bardzo dziękuję Panu za rozmowę.