

# Sztuka operatorska Witolda Sobocińskiego

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Na dorobek twórczy Witolda Sobocińskiego składa się ponad 90 filmów fabularnych, dokumentalnych i seriali <sup>1</sup>. Objęcie całościowym spojrzeniem tak wielu różnorodnych dokonań charakteryzujących się indywidualnym, odrębnym charakterem formy filmowej jest zadaniem bardzo trudnym. Ukazanie najważniejszych cech sztuki operatorskiej jednego z najwybitniejszych filmowców polskich 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 r. będąc autorem zdjęć do siedmiu etiud szkolnych reżyserowanych m.in. przez Ryszarda Bera, Jerzego Gruzę, Janusza Kidawę, Sylwestra Szyszko i Mieczysława Waśkowskiego. Zdjęcia zachowywały wysoki poziom techniczny i miały 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 jazzowym Melomani <sup>2</sup>. Doświadczenie związane z graniem jazzu miało wpływ na sposób filmowania: *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 <sup>3</sup>.*

Największym osiągnięciem artystycznym Witolda Sobocińskiego z okresu studiów są zdjęcia do etiudy szkolnej *Łodzie wypływają o świcie* w reżyserii Ryszarda Bera <sup>4</sup>. Jest to fabularyzowany dokument, ballada filmowa opowiadająca o życiu rybaków w wiosce nad Bałtykiem, nawiązująca do filmu Luchino Viscontiego *Ziemia drży*. Zdjęcia, zrealizowane w miejscowości Jantar <sup>5</sup>, skupiają się na pokazaniu pracy rybaków i codziennych spotkań 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. *On tę zmienność uchwycił w pewnych ciągach, które były całościami* – pisał o etiudzie Jerzy Wójcik <sup>6</sup>.

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. Twórca wyjaśnia tę cechę swojej sztuki

operatorskiej następująco: *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 przelożyć na muzykę, na takty, na uderzenia. (...) Między 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*<sup>7</sup>.

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 wpisywali się swoimi dokonaniem w nurt Polskiej Szkoły Filmowej. Witold Sobociński po ukończeniu Szkoły Filmowej 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, co wiązało się z możliwością otrzymania mieszkania w Warszawie<sup>8</sup>. Praca w Czołówce charakteryzowała się dużą samodzielnością i była okresem bardzo intensywnej praktyki operatorskiej pozwalającej na zdobywanie i doskonalenie 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*<sup>9</sup>.

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<sup>10</sup>. Jerzy Kawalerowicz i autor zdjęć Jerzy Wójcik zaproponowali współpracę Witoldowi Sobocińskiemu.

Rytm wewnątrzujęciowy stworzony przez Sobocińskiego pojawia się już w pierwszym ujęciu *Faraona* pokazującym egipskiego oficera 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 uczt w pałacu faraona została zrealizowana przez Witolda Sobocińskiego w jednym ujęciu subiektywnej kamery, z punktu widzenia jednej z postaci, ukazującym zarówno samo zdarzenie, jak i emocje patrzącego. Ujęcie, zachowu-

jące strukturę triadyczną, 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 postaci patrzącej.

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<sup>11</sup> 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<sup>12</sup>.

Pierwszym filmem fabularnym z samodzielnymi zdjęciami Witolda Sobocińskiego były *Ręce do góry* w reżyserii Jerzego Skolimowskiego. Jak wiadomo, film zrealizowany w 1967 roku został zatrzymany przez cenzurę i miał premierę dopiero w 1985 roku. 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 filmu do rozpowszechniania. Jest to najbardziej znana scena z tego filmu. Jednak pod względem operatorskim wyróżnia się w *Rękach do góry* inna scena, dziejąca się w kolejowym wagonie towarowym.

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 wymiar przestrzenny, tworząc nierealistyczne sceny będące operatorską wizją wspomnień i przeżyć bohaterów. W rozmowach uczestników podróży pojawia się również tematyka wojenna, nawiązanie do przewożenia w takich właśnie wagonach ludzi do niemieckich obozów koncentracyjnych. Obraz wojennej tragedii i śmierci został pokazany przez operatora na zasadzie negatywu – przez obecność bieli obejmującej scenografię, kostiumy, twarze postaci. W jednej ze scen wagon – dzięki zastosowaniu środków operatorskich – zamienia się w cmentarzysko z palącymi się świecami. Płomyki świec przechodzą po chwili płynnie w obraz rozgwieżdżonego nieba. Jest to jedna z najbardziej symbolicznych scen w polskim kinie, zawdzięczająca głębię wymowy sztuce operatorskiej. Obraz filmowy staje się hołdem złożonym ofiarom wojny. Tematyka wojenna, bardzo często obecna wcześniej w filmach tworzących nurt Polskiej Szkoły Filmowej, otrzymała odmienny, zaskakujący formą sposób wyrażenia.

Sceny nierealistyczne w *Rękach do góry* były nowatorską wypowiedzią operatorską świadcząca o wrażliwości i umiejętnościach Witolda Sobocińskiego. Film był pokazywany na zamkniętych pokazach osobom ze środowiska filmowego. W czasie jednej z projekcji obejrzał go Andrzej Wajda. Reżyser docenił nowatorstwo zdjęć i zaprosił Sobocińskiego do realizacji filmu *Wszystko na sprzedaż*. Nie było gotowego scenariusza, film powstawał z dnia na dzień, w swoim zamyśle miał pokazywać sceny z codziennego życia bohaterów. Dla operatora była to możliwość



Fot. Tomasz Garncałek

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 Sobocińskiego film barwny.

Koncepcja zdjęć we *Wszystko na sprzedaż* zachowuje charakter autorski. Obraz filmowy ukazuje zagubienie i wewnętrzne rozedrganie bohaterów poszukujących zaginionego przyjaciela, a później przeżywających jego tragiczną śmierć. Operator buduje przestrzeń mówiącą o pozostawaniu postaci w świecie osobistych przeżyć. 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 obiektywy o długiej ogniskowej. Barwy podkreślają stany wewnętrzne bohaterów. Zwraca 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 miastem buduje obrazową metaforę mówiącą o losach Warszawy w czasie II wojny światowej, jest przypomnieniem walki mieszkańców w Powstaniu Warszawskim.

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 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. Operator tak mówił o tym aspekcie swojej pracy: *Zrealizowałem w czasie swojej drogi twórczej kilkadziesiąt filmów fabularnych. Staralem 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*<sup>13</sup>.

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.

Akcja zrealizowanego w 1970 roku filmu *Życie rodzinne*, w reżyserii Krzysztofa Zanussiego, opowiadającego o spotkaniu dwóch generacji i odchodzeniu przedwojennego świata, rozgrywa się w scenografii autentycznej, zaniedbanej willi. Witold Sobociński oddał w zdjęciach przedwojenny klimat tego miejsca. *Chciałem – mówił operator – pokazać piękny dom, który ma swoją tradycję, meble i nastrój przy równoczesnym ukazaniu wątpliwego piękna charakterów bohaterów filmu. Był to dom przechowujący w swym zakurzonej, trochę zaniedbanym wnętrzu pamięć. Chciałem oświetlić wnętrze domu przez wpadające słońce. Stworzyć i pokazać na ekranie jego specyficzny klimat, mądrość jego duszy*<sup>14</sup>. W *Życiu rodzinnym* pojawił się klimat dawnych zdjęć, światło wydobyło zapach dawnego świata.

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, tę samą organizację światła. W filmie jest obecny obraz doznawania świata niosącego zagrożenie, w którym zacierają się różnice pomiędzy materią nieożywioną a doświadczeniem wewnętrznym<sup>15</sup>. 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, kontrapunktem 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 jest 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.

*Sztuka teatralna – mówił operator – została zamieniona na język filmowy, choć niełatwo było wydobyć z tekstu, ze sztuki teatralnej to, co stawalo 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*<sup>16</sup>.

Witold Sobociński operuje kolorowym światłem w całym filmie. 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 otrzymało 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 wzniesienia 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 włókienniczych oraz *Smugę cienia* – film będący wysmakowaną a zarazem ascetyczną w użyciu środków wyrazu adaptacją prozy marynistycznej Josepha Conrada.

Zdjęcia Witolda Sobocińskiego w *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa to kolejne dokonanie należące, obok *Wesela*, do najwybitniejszych osiągnięć światowej sztuki operatorskiej. Film jest osadzoną w nierzeczywistych płaszczyznach czasowych refleksją na temat przemijania i nieuchronności śmierci



Fot. Shuxuan Mei

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. System pozwalał uzyskać znacznie większą głębię ostrości i inny skrót perspektywiczny niż system CinemaScope<sup>17</sup>.

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 pozwalały uzyskać głębię ostrości od około pół metra do nieskończoności. Obiektywy sferyczne pozwalały uzyskać o wiele lepszy obraz 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, zieleń przypominająca śniedź staje się barwą prowadzącą ku śmierci, a o śmierci opowiada biel<sup>18</sup>.

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<sup>19</sup>. Dynamiczna kamera podkreśla przebieg sporów politycznych na sali sejmowej i opisuje rozruchy uliczne. Obrazowym kontrastem dla atmosfery poprzedzającej zabójstwo jest 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: *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...*<sup>20</sup>

Niezwykle 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. Obraz decyduje o odbiorze filmu, odsłania klimat napięć między kulturą i naturą, ukazuje atmosferę zauroczenia mrokami duszy<sup>21</sup>.

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 przez Witolda Sobocińskiego 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 w. 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 awanturkowej, 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<sup>22</sup>.

W latach 90. Witold 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 walk ulicznych. 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 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 pokazują niezwykle dobitnie, 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

- <sup>1</sup> Artykuł został przygotowany w związku z przyznaniem Witoldowi Sobocińskiemu Nagrody za Całokształt Twórczości na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych EnergaCamerimage 2018.
- <sup>2</sup> Do losów zespołu Melomani w pierwszej połowie lat 50. XX w. nawiązuje film *Był jazz* w reżyserii Feliksa Falka ze zdjęciami Witolda Sobocińskiego.
- <sup>3</sup> Cyt. za: rozmowa z Witoldem Sobocińskim przeprowadzona przez autora w dniu 3 kwietnia 2018 r.
- <sup>4</sup> Film jest dostępny w Internecie: [https://etiudy.filmschool.lodz.pl/material/Lodzie\\_wyplywaja\\_o\\_swicie\\_Prores422HQ\\_25fps\\_1920x1080\\_Lin\\_sn10](https://etiudy.filmschool.lodz.pl/material/Lodzie_wyplywaja_o_swicie_Prores422HQ_25fps_1920x1080_Lin_sn10) (dostęp: 6.07.2018).
- <sup>5</sup> Podaję na podstawie rozmowy z Witoldem Sobocińskim przeprowadzonej przez autora w dniu 4 kwietnia 2018 r.
- <sup>6</sup> *O kinie Witolda Sobocińskiego. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy” nr 7-8, jesień-zima 1994, s. 72.
- <sup>7</sup> Cyt. za: rozmowa z Witoldem Sobocińskim przeprowadzona przez autora 4 maja 2018 r.
- <sup>8</sup> Podaję za: rozmowa z Witoldem Sobocińskim przeprowadzona przez autora 3 kwietnia 2018 roku.
- <sup>9</sup> Tamże.
- <sup>10</sup> J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006, s. 4.
- <sup>11</sup> Steadicam nie był jeszcze wtedy wynaleziony.
- <sup>12</sup> Zob. S. Kuśmierczyk, *Między światłem nieba a szarością piasku. Sztuka operatorska w „Faraonie”*, w: „Faraon”. *Poetyka filmu*, pod red. naukową S. Kuśmierczyka, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2016, s. 301-318.
- <sup>13</sup> Podaję za: rozmowa z Witoldem Sobocińskim przeprowadzona przez autora 21 kwietnia 2018 r.
- <sup>14</sup> Podaję za: rozmowa z Witoldem Sobocińskim przeprowadzona przez autora 9 sierpnia 2018 r.
- <sup>15</sup> Zob. *O kinie Witolda Sobocińskiego. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda*, dz. cyt., s. 76.
- <sup>16</sup> Podaję za: rozmowa z Witoldem Sobocińskim przeprowadzona przez autora 21 września 2017 r.
- <sup>17</sup> *Zawsze marzyłem o szerokim ekranie. Z Witoldem Sobocińskim rozmawia Michał Bukojemski*, „Studio” 1973, nr 7-12, s. 83-86.
- <sup>18</sup> Zob. też: S. Czyżewski, „Sanatorium pod Klepsydrą” jako widowisko, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, red. M. Jakubowska, K. Żyto, A. M. Zarychta, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTiTv, Łódź 2011, s. 341-359.
- <sup>19</sup> *Rytm obrazu. Z Witoldem Sobocińskim rozmawia Seweryn Kuśmierczyk*, w: *Księga „Kadru”*. *O zespole filmowym Jerzego Kawalerowicza*, red. S. Kuśmierczyk, S. Zawisliński, Skorpion, Warszawa 2002, s. 131-132.
- <sup>20</sup> Podaję za: rozmowa z Witoldem Sobocińskim przeprowadzona przez autora 25 kwietnia 2018 r.
- <sup>21</sup> Zob. N. Wołk-Łaniewski, *Opinia o dorobku artystycznym*, „Kwartalnik Filmowy” nr 7-8, jesień-zima 1994, s. 84.
- <sup>22</sup> K. Zwolińska, *Opinia o dorobku artystycznym*, „Kwartalnik Filmowy” nr 7-8, jesień-zima 1994, s. 82.