



WYWIADY

## KAMERA WERYFIKUJE

Z PIOTREM SOBOCIŃSKIM JUNIOREM  
ROZMAWIA KATARZYNA TARAS



*Piotr Sobociński jr (fot. Oliwia Grzymala)*

Piotr Sobociński jr (ur. 1983) – absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi; członek Polskiej Akademii Filmowej, Europejskiej Akademii Filmowej oraz PSC (Polish Society of Cinematographers). Autor zdjęć między innymi do *Wołynia* (2016), *Drogówki* (2013) i *Róży* (2011) Wojciecha Smarzowskiego, *Bogów* (2014) Łukasza Palkowskiego, *Strefy nagości* (2014) Urszuli Antoniak, serialu HBO *Bez tajemnic* (druga seria, 2012), *Układu zamkniętego* (2013) Ryszarda Bugajskiego, *Wygranego* (2011) Wiesława Saniewskiego. Nadzorował rekonstrukcję/koloryzację *Powstania Warszawskiego* (2014). Za zdjęcia do

*Bogów* nagrodzony Orłem Polską Nagrodą Filmową, a także Nagrodą PSC i uhonorowany Wyróżnieniem Specjalnym Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego OFF Camera. Za zdjęcia do *Strefy nagości* nagrodzony Wyróżnieniem Specjalnym Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego OFF Camera. Jego zdjęcia do *Róży* zostały uhonorowane na International Image Film Festival for Women (Zimbabwe), Brooklyn Film Festival (Nowy Jork), MFF Berdiańsk, FPF „Ekran” (Toronto). Był nominowany do Nagrody PSC za zdjęcia do *Róży* i *Drogówki*. *Róża* i *Strefa nagości* znalazły się w konkursie głównym festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage (w latach 2011 i 2014), co oznacza nominację do Złotej Żaby, nagrody głównej festiwalu. Z kolei *Drogówka* znalazła się w konkursie polskim tej najważniejszej dla środowiska osób zajmujących się obrazem filmowym imprezy (2013). W roku 2004 został wyróżniony w konkursie studenckim Camerimage Złotą Kijanką za zdjęcia do etudy *Zima*.

**Katarzyna Taras: Kiedy przed chwilą dowiedziałeś się, o czym będziemy rozmawiać, powiedziałeś, że nie lubisz kamery.**

**Piotr Sobociński jr:** No, nie lubię (śmiech). Bo człowiek coś sobie wyobraża, siedzi w nocy, wymyśla, a potem trzeba to nakręcić tą kamerą. I nigdy nie wychodzi tak, jak to sobie wymarzysz. Kamera jest przyjacielem i cudem, dzięki któremu możemy zmaterializować nasze wyobrażenia, tak naprawdę tworzy jakieś światy od nowa, ale jest też największym wrogiem ze względu na pewne ograniczenia – widzi tylko tyle, na ile pozwala obiektyw. Czasem to, co najciekawsze, dzieje się poza nią albo już po wyłączeniu kamery. Kamera weryfikuje wrażliwość, ale przed wszystkim wiedzę, bo przecież musisz wiedzieć, a nie czuć czy sobie wyobrażać, gdzie ten kadr postawić, znaleźć dobre światło. To jest cała sztuka. No i kamera jest przecież narzędziem, które czasami okazuje się za duże albo za ciężkie, albo za mało zwrotne. *Dom zły*, gdzie byłem operatorem kamery, kręciliśmy okropną, maleńką, plastikową kamerką. Największy sentyment mam do *Róży*, którą robiliśmy kamerą Arri 4 bl, starszą ode mnie, ciężką, wielką. Na podglądzie nic nie było widać, ale chyba dobrze wyszło.

**K.T.: Przecież wiesz, że uwielbiam *Różę* i wzruszam się za każdym razem, kiedy ją oglądam. I że absolutnie urzekły mnie Twoje zdjęcia do tego filmu, a pierwszy raz oglądałam wersję jeszcze bez tak zwanych masek**

**i trochę inaczej zmontowaną. Jak pracuje się z reżyserem, który z wykształcenia jest operatorem, jak w przypadku Wojtka Smarzowskiego?**

**P.S.:** Reżyserów, którzy z wykształcenia są operatorami, jest wielu. Krzysztof Krauze, Jan Jakub Kolski, Bartek Prokopowicz też ostatnio zrobił film, Łukasz Kośmicki, Jerzy Zieliński... Wydaje mi się, że Wojtek tak naprawdę nigdy nie chciał być operatorem, nigdy go to nie interesowało, i tak jest nadal (śmiech). Z Wojtkiem najmniej ze wszystkich reżyserów, z jakimi pracowałem, rozmawiamy o obrazie. Nie skarżę się, broń Boże (śmiech). Wojtek Smarzowski nie poświęca uwagi temu, jak to wygląda, ale temu, jak to się czuje. Potwornie cierpiałem przy *Róży*. Potrzebowałem, żeby ktoś mi cokolwiek powiedział, a Wojtek był skupiony przede wszystkim na aktorach. Robiliśmy na taśmie. To, co nakręciłem, trzeba było wywołać, i mogłem to obejrzeć dopiero po tygodniu. Po drodze zawsze były jeszcze jakieś problemy. Wojtek jest wrażliwy wizualnie, ale to jest stuprocentowy reżyser. Edukacja operatorska jest w nim bardzo głęboko schowana, ale przecież nie o to chodzi, żeby reżyser był operatorem, bo przecież od pewnych rzeczy ma na planie właśnie operatora.

**K.T.: Kamera filmowa czy kamera cyfrowa?**

**P.S.:** Każdy z systemów ma swoje wady i zalety. Kolega ma teraz zdjęcia w Maroku, wywołują materiał w Berlinie, dostał materiał do obejrzenia i okazuje się, że dwie rolki są „zaświetlone”, co nie zdarzyłoby się, gdyby pracował na cyfrze, bo materiał zgrywa się na planie i od razu wiadomo, jeśli coś jest nie tak. Kiedy pracujesz na cyfrze, bardzo dokładnie możesz pokazać reżyserowi, jak wszystko będzie wyglądać. No, ale tu rodzi się pytanie, czy to jest wada, czy zaleta. Kiedy pracowało się na taśmie, autor zdjęć robił, co chciał (śmiech). Bo tylko on wiedział/widział, jak wszystko będzie wyglądać. Obraz był własnością operatora! Mieliśmy nad nim władzę. Bo podgląd z kamery na taśmę był tylko taki... „poglądowy”, natomiast kiedy używasz kamery cyfrowej, na podglądzie masz efekt bardzo bliski temu, co chcesz osiągnąć. Zaletą pracy na cyfrze jest dopuszczenie do zawodu operatora tych, którzy są wrażliwi na światło, kompozycję, piękno świata, ale nie są dobrzy w tej „inżynierskiej” części zawodu. Chodzi o światłomierze, całą tę fotochemię, wszelkie niuanse oświetlenia, które taśma pomijała albo uwydatniała.

**K.T.: To precyzyjniej ustawia się światło podczas pracy „na cyfrze” czy kiedy używamy kamery filmowej?**

**P.S.:** Mniej mogę świecić przy cyfrze, i nie chodzi o to, że zamawiam mniej światła. Pracując na cyfrze, można być odważniejszym. Widzę pewien limit i odejmuję światło, odejmuję, odejmuję... i mam to, co mnie interesowało, co jest niemal na granicy. Podczas pracy na negatywie, kiedy przekroczy się tę granicę – nie masz materiałów.

**K.T.: Ja, teoretyczka i wykładowczyni, dostrzegam – zresztą bardzo mnie to niepokoi – że studenci, którzy nigdy nie mieli do czynienia czy to z analogowym aparatem fotograficznym, czy to z kamerą filmową, nie myślą obrazem, są niechlujni operatorsko, nie potrafią zainteresować widza obrazem.**

**P.S.:** Kiedy byłem w Szkole [mowa o PWSFTviT w Łodzi – przyp. K.T.], dostawało się puszkę taśmy i na tym trzeba było zrobić film. Trzy razy pomyślałem, zanim uruchomiłem kamerę. Nie mogło być pustych przebiegów. Pamiętam, jak kręciłem swoją pierwszą etiudę, w jakich nerwach. Ale takie doświadczenia nauczyły mnie szacunku do taśmy, do pracy na planie, do czasu. Trzeba było myśleć. A teraz kręci się wszystko dookoła, bo a nuż się przyda. Czasami naprawdę jest tak, że „puśćmy kamerę, a może coś wyjdzie..., zobaczymy, co będzie”. Bardzo lubię improwizację, ale bez przesady, a czasami jest tak, że wcale nie ma prób. Jak jest jeden aktor – to niech sobie inscenizuje i improwizuje, ale przy dużych scenach ze statystami realizacja bez prób trwa dłużej, niż gdyby zsumować czas poświęcony i na kręcenie, i na próby. A potem jeszcze trzy razy dłużej trwa „czyszczenie” ze wszystkich brudów zrealizowanego w takim chaosie ujęcia.

**K.T.: A czy ta właściwie już „rewolucja cyfrowa” zmieniła np. hierarchię w pionie operatorskim?**

**P.S.:** Jak mam podgląd cyfrowy, to okazuje się, że każdy zna się na obrazie i chce coś swojego dorzucić. Nie mówię o reżyserze, bo to jest naturalne i normalne, ale jak podchodzi ileś tam osób i słyszysz, że tu jest za jasno, a tu za ciemno, a tu ktoś źle wygląda... Przyjmuję uwagi od każdego – jeśli widzę, że ten ktoś ma pojęcie, że film to nie jest tylko jedno ujęcie, że potrafi myśleć o filmie jako o całości składającej się z iluś tam ujęć. Efektem pracy „na cyfrze” – albo może w ogóle wynikiem postępu technologicznego – jest

to, że ja nie wyobrażam już sobie pracy bez podglądu. Po rewolucji cyfrowej autorzy zdjęć musieli wbić sobie do głowy, że przestajesz być alchemikiem! Tym jedynym, który wiedział, jak to będzie wyglądać. Mimo tego, że wszyscy wtrącają ci się do obrazka, no bo mają podgląd, trzeba umieć przekonać do swojej wizji reżysera i producenta. Kiedy pracowało się na negatywie, można było robić po swojemu. Ty wiedziałas i koniec! Bez konsultacji. Oczywiście czasami miało to krótkie nogi. Teraz rano kręcisz film, a wieczorem go oglądacie i wszystko można skontrolować. I znowu, nie masz np. problemów z kontynuacją, ale z drugiej strony taka wygoda „odmóżdża”. Podczas pracy na cyfrze popularną metodą jest działanie w stylu „a może tak, a może smak, a może się uda”, metoda prób i błędów. Przy negatywie musiałaś być przygotowana i mieć pomysły!

**K.T.: A jak jest z udziałem kolorystów? Teraz bardziej wpływają na obraz, niż kiedy pracowało się na taśmie?**

P.S.: Tak tego nie widzę. Dzisiaj koloryści mają po prostu więcej narzędzi, a zatem i większe możliwości. Kiedyś, kiedy robiłaś kopię stykową, to mogłaś poprawić, żeby było ciemniej albo jaśniej, popracować z kolorami składowymi, których mogło być więcej albo mniej, a kontrast wyczelować za pomocą gradientu wywołania negatywu. Całą resztę trzeba było uzyskać na planie. Przy cyfrze możliwości ingerowania w obraz są praktycznie nieograniczone i dlatego kolorysta ma o wiele bardziej odpowiedzialne zadanie. Może poprawić wiele niedoróbek z planu. Czasami podczas kręcenia też odpuszczam, jeśli nie ma już czasu, a wiem, że będę mógł to poprawić na gradingu<sup>1</sup>.

**K.T.: Czyli „cyfra” okazuje się bardziej czasochłonna niż taśma. A czy jest bardziej kosztowna?**

P.S.: Oczywiście odchodzi cały koszt surowca, ale skoro pojawiła się możliwość większej obróbki obrazu – to czemu z tego nie skorzystać? I koszta rosną, bo to cię kusi i jak tu nie spróbować... Montażysta dostaje już materiał po korekcji barwnej, z efektami itp. W USA tak było od zawsze, u nas dopiero po „rewolucji cyfrowej”. Jak robię nocną scenę, paradoksalnie,

---

<sup>1</sup> Grading (inaczej: kolorkorekcja) – ostatni szlif obrazu wyrównujący kolory, kontrasty i jasność (przyp. K.T.).

potrzebuję więcej światła. Dziś i montażysta, i reżyser dostają już scenę ciemną – mimo że jest naekspozowana jasno, żeby było widać szczegóły i żeby nie była czarną dziurą. Cyfra to technologia mimo wszystko nie tak doskonała jak negatyw. Jeśli w części kadru jest zbyt ciemno, cały obrazek potrafi być zepsuty. Teraz pracujemy nad kolorkorekcją *Wołynia* i wychodzą błędy, których pewnie bym uniknął, gdybym pracował na taśmie. Zresztą nie chciałem tego filmu robić. Temat jest okropny. Kiedy przeczytałem scenariusz, postanowiłem, że nie będę tego robił. Dopiero co urodziła mi się córka. Byłem na takim etapie emocjonalnym, że nie miałem ochoty pracować przy czymś takim. Chciałem wtedy robić bajki dla dzieci. Film, który zobaczysz, jest jednak o wiele mniej brutalny niż scenariusz. Wszedłem w *Wołyń*, bo chciałem być lojalny wobec człowieka, który dał mi debiut. Tak mnie wychowano. Zaangażowałem się na sto procent, ale gdyby to nie był Wojtek, to bym tego filmu nie robił.

**K.T.:** Kiedy rozmawiamy o filmach, to często wspominasz o swojej córce. Scenariusz *Bogów* przyjąłeś, bo chciałeś być w Polsce podczas jej narodzin.

**P.S.:** Bo film nie jest najważniejszy. Jestem innym człowiekiem, a zatem i innym filmowcem, od momentu, kiedy zostałem ojcem. Kiedy mała się urodziła, to wszystkie rzeczy, które w moim zawodzie były tak fascynujące, które naprawdę sprawiały mi wiele przyjemności – jeżdżenie po świecie, poznawanie inspirujących miejsc itp. – wszystko to przestało być tak ważne. Teraz jestem rozdarty: z jednej strony odkrywam coś nowego, a z drugiej strasznie cierpię, kiedy wyjeżdżam choćby na tydzień, a co dopiero na trzy miesiące. Wiem też, jak musiał cierpieć mój ojciec<sup>2</sup>, kiedy wyjeżdżał na zdjęcia, a mama, siostra, brat i ja zostawaliśmy tutaj.

**K.T.:** Bo robienie filmów to ciężka praca. To są ciężkie zawody. Powiedz mi, na czym polegął sekret pracy na planie *Strefy nagości* – to zresztą jeden z moich trzech najbardziej ulubionych Twoich filmów – który sprawił,

<sup>2</sup> Chodzi o wybitnego polskiego autora zdjęć, Piotra Sobocińskiego, współtwórcę między innymi *Magnata* Filipa Bajona, *Czerwonego Krzysztofa* Kieślowskiego, *Lawy* Tadeusza Konwickiego, *Oczu anioła* Luisa Mandoki oraz *Pokoju* *Marvina* Jerry'ego Zaksa (przyp. K.T.).

**że udało się tak wiele uzyskać od bardzo młodych i niedoświadczonych aktorek?**

**P.S.:** To nie były aktorki, tylko zwykłe dziewczyny. Mieliliśmy raptem dwadzieścia dni zdjęciowych. Sam jestem zdziwiony, że tak dobrze wyszło, bo robiliśmy ten film nieomal w biegu, a okazało się, że mamy bardzo dużo materiałów, które odpadły na etapie montażu. To Ula Antoniak [reżyserka filmu – przyp. K.T.] tak przeciwoczyła, poprowadziła te dziewczyny. One przecież miały po czternaście lat! Toż to dziewczynki. I skąd one miały wiedzieć coś o uwodzeniu, a przecież o tym jest ten film. Jak coś takiego wytłumaczyć takim dzieciakom? Ja tylko ustawiłem światło. I to jak gdyby na całe wnętrze, bo starałem się dziewczyn nie ograniczać, nie wystraszyć, bo one nawet nie tyle grały, ile były. Ula pracowała z nimi wiele miesięcy przed rozpoczęciem zdjęć. Używała różnych technik, ale dopiero włączenie kamery... – znowu ta kamera... (śmiech) – włączenie kamery było takim zimnym prysznicem. Na początku dziewczyny nie dawały rady wytrzymać nawet swoich spojrzeń, a pod koniec naprawdę zaczęły nas zaskakiwać. Jestem z tego filmu zadowolony. Wydaje mi się, że w ogóle mam szczęście do reżyserów.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

*Podstawy logiki ogólnej*

Kazimierza Pawłowskiego

KAZIMIERZ PAWŁOWSKI

PODSTAWY  
LOGIKI  
OGÓLNEJ

SKRYPT DLA STUDENTÓW  
KIERUNKÓW HUMANISTYCZNYCH

