

# Kino zwykłych ludzi

1 stycznia 2015

Prof. Kazimierz Karabasz (ur. 1930) – profesor, wybitny reżyser-dokumentalista, współtwórca „polskiej szkoły dokumentu”, pracownik Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie i wykładowca Łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera. Nadal realizuje nowe projekty filmowe. Jego bardzo znaczący wkład w historię powojennego dokumentu zaczyna się, gdy po „odwilży” roku 1956 zrealizował filmy „Gdzie diabeł mówi dobranoc” i „Ludzie z pustego obszaru”, należące do tzw. czarnej serii. Filmy te przełamywały dotychczasowe kanony prezentowania tematów, krytycznie pokazywały socrealistyczną rzeczywistość i przemilczane dotąd społeczne problemy, takie jak bieda, chuligaństwo etc. Ponad pięćdziesięcioletnia twórczość Kazimierza Karabasza skupia się wokół tematów poświęconych różnym zbiorowościom, ludzkim pasjom, pracy („Ludzie w drodze” 1960, „Muzykanci” 1960, „Węzeł” 1961), bohaterom indywidualnym („Rok Franka W.” 1967, „Sobota” 1969, „Przenikanie” 1978), a także „syntezom społecznym” („Próba materii” 1981, „Pamięć” 1985, „Portret w kropli” 1997, „O świcie i przed zmierzchem” 1999, „W pierwszej fazie lotu” 2001). Jest również autorem filmów fabularnych (m.in. „Pryzmat” 1976, „We dwoje” 1977, „Wędrujący cień” 1979, „Cień już niedaleko” 1985), a także twórcą teatrów telewizyjnych (m.in. „Epizod z roku 1942” 1983). Filmy jego autorstwa były nagradzane na wielu konkursach i festiwalach. Jest także autorem książek poświęconych filmowi dokumentalnemu: „Cierpliwe oko (1979), „Bez fikcji” (1985) i „Odczytać czas” (1999). Z prof. Kazimierzem Karabaszem rozmawia Katarzyna Dąbkowska.

**– Jakie są społeczne zadania filmów dokumentalnych? Jakie cele powinny przyświecać dokumentalistom?**

– Odpowiedź na pytanie o społeczną funkcję kina jest niemalże banałem, bo filmy z natury powstają z jakiejś inspiracji lub

potrzeby społecznej, z powodu istnienia spraw, które gdzieś „wiszą w powietrzu”, albo na skutek konkretnego zdarzenia, które chciałoby się skomentować przy pomocy filmu. Tak więc zawsze źródłem i punktem wyjścia jest jakaś funkcja społeczna, jakieś zagadnienie, pogląd czy uczucie, które chciałoby się przekazać ludziom w imię pewnej sprawy większej niż tylko jednostkowa.

Nie inaczej było w przypadku narodzin filmu dokumentalnego. Anglicy w latach 30. chcieli po prostu pokazać, że nie było dotychczas w tamtejszych filmach „człowieka pracy”, człowieka ciężko zarabiającego na życie. Uznali: no to proszę bardzo, my go pokażemy. Cel był jednoznaczny – pokazać dotąd przemilczany los zwykłego, prostego człowieka, tego gdzieś na samym dole. To są dawne czasy, ale problem był zawsze taki sam: dokumentalista chciał ukazać to, czego nie ogarniał (albo czynił to w sposób jedynie prostacki, powierzchowny) film fabularny. Tymczasem w ówczesnych opowieściach filmowych nie było widać życia tzw. prostego człowieka, a jeśli nawet, to był on grany przez jakiegoś aktora, z napisanymi dialogami i różnymi ubarwieniami, które bardzo często były po prostu odległe od takiej elementarnie pojętej prawdy życiowej. Stąd się zrodził dokument – jako pewna chęć zobaczenia tego problemu bez pośrednika: fikcji, opowiadki, aktora, dialogów itp.

Na przykład w swoim filmie „Krystyna M.” pokazałem przejście dziewczyny z małej wioski nad Bugiem do ogromnej fabryki traktorów w Ursusie. Obserwowałem to jej wejście w życie dużego ośrodka przemysłowego, gdzie panują zupełnie inne normy obyczajowe, kulturowe, językowe; widziałem wszystkie trudności, którym taka osoba musi stawić czoła. To jest po prostu ciekawe. Można oczywiście zrobić o tym film fabularny, ale pewnych zachowań, pewnej emanacji psychologicznej, zwrotów językowych, nastrojów – tego aktor nie jest w stanie odtworzyć.

**– Filmy wyrastają z realnie istniejących nastrojów, ale mają**

także pewną zdolność do ich kształtowania, do wpływania na opinię publiczną. Czy celem dokumentalisty powinien być maksymalny obiektywizm? Czy może raczej, jeżeli dostrzega jakieś zjawiska, które uznaje za zdecydowanie negatywne lub pozytywne, ma prawo je komentować? Niektórzy twórcy, o wyrazistych poglądach politycznych, niejednokrotnie grają na emocjach widza...

– Obiektywnego obrazu w ogóle nie można przekazać. Poprzez sam fakt, że autor filmuje określone fragmenty rzeczywistości, narzuca widzowi swój punkt widzenia. Jeżeli do tego dodać jeszcze muzykę (a właściwie całe tło dźwiękowe) oraz komentarz, to dokument zawsze jest produktem subiektywnego spojrzenia na rzeczywistość. To jest jasne. Chodzi tylko o to, jakimi środkami tę subiektywność wyrażać.

W naszej powojennej historii dokument wiele lat był na usługach propagandy. Film dokumentalny miał odzwierciedlać to, co zakładała oficjalna polityka społeczna, kulturalna, obyczajowa itd. W efekcie był on ilustracją pewnych tez. Ten schemat rzutował nie tylko na komentarz czy sposób przekazywania materiału, ale także na sam dobór tematów. Na szczęście potem był rok 1956, kiedy ta polityka trochę się z filmu „wycofała” i mieliśmy przez 2-3 lata pewną swobodę. Powstała wówczas tzw. czarna seria, będąca próbą pokazania od środka i bez ideologii tego, co dotychczas było oglądane „od zewnątrz” i wedle sztywnych założeń. Stąd zaczęły się takie nasze elementarne, bardzo jeszcze wstępne obserwacje życia. One nadal były w dużej mierze inspirowane, ale nie aż tak, jak filmy z lat 40. i początku 50. To się jednak dość szybko skończyło, lecz narodziła się wówczas chęć zmiany, pojawiło się także kilku ciekawych operatorów. Mam na myśli szczególnie jednego – wtedy wrócił do nas, po studiach w Czechosłowacji, Staszek Niedbalski. Uprzytomnił nam, że można życie nie tylko zobaczyć, ale zaobserwować, nie tylko stwierdzić, że coś jest, ale także jakie to coś jest. To ogromna różnica. Wcześniej dokumenty były zaledwie informacyjne, tzn. mogły być mniej lub

bardziej zgodne z doktryną polityczną, ale nawet jeśli próbowały od niej odejść, to mimo wszystko zostawała taka powierzchowna „reportażowość” w materiale, który realizatorzy zbierali.

Postanowiliśmy „wchodzić w życie” bez żadnej z góry założonej tezy, nie tylko politycznej, ale i jakiegokolwiek innej. Po prostu przyglądać się życiu i rejestrować, co się dzieje, bez wtrącania się i sugerowania, że coś powinno iść w tę czy inną stronę – być bardziej optymistyczne, być mniej optymistyczne – zachowania ludzi, ich słowa, działania, nastroje. To wszystko zaczęło być ważne. Paradoksalnie, im mocniej szliśmy w tę stronę, tym bardziej film zaczął być opowieścią subiektywną. Zresztą nawet najbardziej informacyjny film także jest ukierunkowany jakimś subiektywnym spojrzeniem danego autora. Jeżeli dwóch autorów pojedzie do tej samej miejscowości, jeden przywiezie film „publicystyczno-realistyczny” o surowym życiu w tym miejscu, a drugi może zaprezentować jakąś poetycką wizję tej rzeczywistości, tych samych ludzi i realiów.

**– Jak wyglądało w PRL życie dokumentalisty, który nie zawsze musiał przecież zaobserwować to, co chciały widzieć „czynniki oficjalne”? Jakie się z tym mogły wiązać nieprzyjemności, oprócz tego, że film mógł wylądować na tzw. półce?**

– Wysłanie filmu na półkę to oczywiście skrajny przykład; tak dużo tych „półkowników” nie było. Natomiast starano się, rzecz jasna, wymusić pewną uległość i wielu autorów z bardzo małymi oporami to akceptowało. Innymi słowy, traktowało zajęcie dokumentalisty trochę „komercyjnie” – jako zawód, w którym należy się dostosować do kryteriów i wymagań. Ale ten problem dotyczył przede wszystkim pierwszych dziesięciu lat po wojnie, potem zaczęło się to rozluźniać.

**– A jak to wygląda dzisiaj?**

– W tej chwili, przynajmniej teoretycznie, autor może obserwować świat, interpretować go zupełnie po swojemu, a

ideologia ma minimalne znaczenie. Oczywiście, jeżeli ktoś jest np. wierzący, to ma pewien specjalny punkt widzenia, ale właściwie to tylko te bardzo elementarne sprawy, jak religia czy przekonania estetyczne, decydują o tym, że autorzy mają jak gdyby różne kierunki patrzenia. Konieczność „przypasowania się” do kwestii ideologicznych czy politycznych znacznie zmalała, choć jeszcze nie zanikła...

W moim przekonaniu, obecnie o wiele groźniejszą rzeczą niż ideologia jest to, że filmy dokumentalne realizuje się przy pomocy narzędzi, które jakby ułatwiają podejście do życia – a życie to przecież rzecz poważna i bardzo skomplikowana. W związku z tym wprawdzie powstają filmy, które są zupełnie wolne od doktryny, nacisków administracyjnych czy jakichkolwiek innych, ale za to bardzo silnie związane z – że tak powiem – gustami. Bardzo duża część tych produktów robionych dla telewizji jest niezmiernie powierzchowną rejestracją zdarzeń, rzeczywistości...

**– No właśnie, co Pan sądzi o powstających obecnie w Polsce dokumentach oraz o dokumentalistach młodego pokolenia?**

– Podstawowym powodem mojej wstrzeźliwości, czy wręcz niechęci wobec oglądania filmów dokumentalnych w telewizji (oczywiście oprócz pewnych wyjątków) jest ich powierzchowność, łatwość dotykania tematów, brak prób ich zgłębienia. Głównym środkiem, którym obecnie posługuje się bardzo wielu autorów telewizyjnych, na ogół młodych, jest żywe słowo i człowiek mówiący. Zaczyna być tak, że wiele dokumentów bardziej przypomina radio niż kino. Można powiedzieć, że kina już nie ma, dużego ekranu już nie ma, a na małym ekranie ciekawie ogląda się rozmawiających ludzi.

Są to w gruncie rzeczy formy telewizyjne, które bardzo często można niemal w całości zrobić w studiu. Jadą filmowcy nakręcić materiał o jakiejś sprawie bolesnej społecznie czy obyczajowo, jest rozmowa z jednym człowiekiem, z drugim, pierwszy jest bardziej rozmowny, kolejny mniej. Przypomina to dyskusję w

studiu, do tego dodaje się parę informacyjnych obrazów z terenu, o którym jest mowa – i powstaje „film”. To jest straszna łatwizna i to przede wszystkim ona mnie smuci. Potem, nawet jeśli autorzy próbują „odsunąć się” od samych słów i operować obrazami, to są one na ogół takie informacyjno-ilustracyjne, na dodatek robione w zdawkowym pośpiechu. Dowiadujemy się z nich jedynie, że coś się dzieje oraz jak poszczególni ludzie wyglądają. Krótko mówiąc, powierzchowność przedstawiana jest widzowi jako esencja. Taki właśnie jest główny problem z kręconymi obecnie filmami: ich autorzy nie zadają sobie trudu, by zobaczyć „coś więcej”. Pokazują oczywiście coś, co istnieje, ale my oglądając wiemy, że pod tym jest jeszcze dodatkowa warstwa spraw i problemów, których warto byłoby choć dotknąć. A bardzo często pod nimi jest coś jeszcze bardziej intymnego.

**– A czy polski odbiorca w ogóle chce tej głębi? Czego Polacy oczekują od dokumentu?**

– To jest pytanie raczej do 39 milionów Polaków niż do jednego człowieka... Nie wiem, czego widzowie oczekują. Wiem, patrząc na telewizję, szczególnie na programy rozrywkowe (np. z obszaru „humor i satyra” czy taniec, mające milionowe widownie), że ludzie chcą, aby „było ciekawie”. To się wiąże także z tematyką dokumentów, które od dość dawna są towarem. Trzeba je „sprzedać”, film po prostu musi mieć oglądalność. Film fabularny daje się „wymierzyć” ilością widzów w kinie. Dokument nie ma tej cechy i nigdy nie miał. Nawet jeśli był pokazywany w kinie, to nigdy nie liczyło się jakoś osobno jego widzów, nie patrzyło na niego w ten sposób. Teraz w telewizji trudny temat, bardzo poważnie potraktowany, na pewno „pójdzie” późniejszą porą niż taki trochę rozrywkowy, o którym mówiliśmy. Jeśli natomiast jest w nim jakiś humor – taki wprost albo „podskórny” – to prawdopodobnie więcej ludzi to polubi, wobec tego taki film prawdopodobnie pójdzie w lepszym czasie antenowym. Oczywiście takie filmy też są potrzebne. Nie uważam, że wszystkie dokumenty muszą się koniecznie przebijać

do samej głębi duszy człowieka...

**- A jakie jest Pana zdanie na temat nowych gatunków telewizyjnego dokumentu (czy może raczej paradokumentu), jak reality shows czy tzw. telenowełe dokumentalne (docu-soaps). Czy takie formy z pogranicza rozrywki i filmu dokumentalnego mówią cokolwiek ciekawego o współczesnym społeczeństwie? Ich twórcy argumentują, że pokazują prawdę o człowieku, gdyż „obnażają go” i pokazują zachowania w określonej, choćby i sztucznej, sytuacji.**

- Oczywiście jakieś elementarne fragmenty rzeczywistości każdy z tych gatunków pokazuje. Ale jest to bardzo powierzchowne, banalne, a na dodatek bardzo często intensywnie sterowane przez autora, co właściwie wyklucza owe filmy z obszaru klasycznego dokumentu. Szczególnie dotyczy to telenowel dokumentalnych, które zazwyczaj mają wyraźną tezę – wprowadzenie polityczną, ale mają. To jest skrajność, zmierzająca do uczynienia rozrywki z przekazu dokumentalnego. Myślę o takich filmach z ogromnym sceptycyzmem. To po prostu towar, który kupią ludzie, bo jest to trochę śmieszne, trochę ciekawe, trochę ekscytujące. Jednak gdyby zapytać realizatora, w imię czego robi taki film, to nie sądzę, żebyśmy otrzymali jakąś poważną odpowiedź.

**- Nawet filmy przyrodnicze kręci się teraz na modłę horrorów i thrillerów. Pokazuje się np. życie rekinów w konwencji „Szczęk”, przedstawiając te zwierzęta niczym seryjnych morderców.**

- Tak, nawet „National Geographic”, które jest przecież bardzo szlachetnym pismem, o znakomitej tradycji, nie unika pewnego rodzaju efekciarstwa plastycznego. Oczywiście do tego są teksty bardzo rzeczowe i poważne, więc tam to tak bardzo nie szkodzi. Gorzej, jeśli film o ludziach składa się właśnie z efektownych rejestracji. Nie obserwacji wyczekanych, gdzie człowiek na chwilę zapomina, że jest kamera, że jest rejestrowany. Najbanalniejszy przykład: jeżeli tę naszą

rozmowę będzie ktoś rejestrował, to na początku będziemy trochę speszeni, będziemy mówić ostrożniej, żeby nie było za dużo słów, za dużo gadaniny. Ale z czasem, gdybyśmy się zaczęli różnić w poglądach, to zapanowałby bardziej „prawdziwa” atmosfera. Dokumentalista powinien czekać właśnie na ten moment.

W telewizji są bardzo ograniczone limity na czas zdjęć, montażu czy udźwiękowania, wobec tego wielu autorów uważa, że w tych terminach i tak nie zrobią porządnie wszystkiego, co by chcieli. „Ja to po prostu zarejestruję, jakiś ślad będzie – ale głębiej nie wejdem” – myślą sobie w obliczu takich warunków pracy. Teraz wszystko musi być często gotowe w trakcie 2-3 tygodni – jednak w ten sposób po prostu nie da się zrobić dobrego filmu. Tylko nieliczni potrafią się jakoś asekurować, wynegocjować rezerwę, przekonać decydentów, że to musi potrwać dłużej...

**– W wywiadach i książkach mówi Pan często, że swoje zadanie jako dokumentalisty widzi w szukaniu prawdy o człowieku – z cierpliwością, z pokorą wobec tego tematu, który się draży, jakże dziś rzadkimi. Czy czuje Pan, że przez wszystkie lata pracy zbliżył się do takiej prawdy?**

– Na szczęście ktoś bez porównania mądrzejszy ode mnie zna odpowiedź – mianowicie Tadeusz Różewicz, który mówi, że „zawsze poznajemy tylko fragmenty”, że nie ma prawdy jako takiej. Nawet gdybyśmy rozmawiali osiem godzin, to i tak dowie się pani ode mnie tylko jakiegoś fragmentu tej ogólniejszej prawdy o mnie. I odwrotnie: ja też, obserwując panią choćby od rana do wieczora, dotknę niewątpliwie pewnych rzeczy ważnych, zaobserwuję także nieważne, a potem „wezmę” to, co mnie się wydaje prawdą – ale będzie pani doskonale wiedziała, że są to tylko fragmenty. Prawda to jest słowo, które trzeba zawsze ujmować w podwójny cudzysłów.

Czym innym jest natomiast metoda pracy – powinna nią być cierpliwość i pewna empatia wobec ludzi, których się filmuje.

Szczególnie, jeśli są to pojedyncze osoby. Teraz robię film o pewnej klasie maturalnej. Jasne, że wobec jednych jestem bliżej, a do innych dalej. Do niektórych w ogóle nie docieram – uśmiechamy się do siebie, ale nic więcej. Natomiast gdybym robił film o jednym czy jednej z nich, to musiałbym z bez porównania większą ostrożnością zbliżać się do tych obserwacji, żeby uzyskać tu fragment, tam fragment... i z tych fragmentów zaczęłoby się układanie tej jakiejś „większej prawdy”. Nie powinniśmy mówić o prawdzie – najwyżej o przybliżeniu się do niej.

**– Dziękuję za rozmowę.**

Z prof. Kazimierzem Karabasem rozmawiała Katarzyna Dąbkowska  
Współpraca: Marta Kasprzak

Źródło: [Nowy Obywatel](#)