



Piotr Pławuszewski



# PO SWOJEMU

Kino Władysława Ślesickiego

universitas

PO SWOJEMU



**Komitet redakcyjny:**

Alicja Helman, Krzysztof Loska,  
Tadeusz Lubelski (przewodniczący)

**12**

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historyczno-filmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

w serii ukazały się:

---

Bartosz Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*

Joanna Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*  
Tadeusz Sobolewski, *Kino swoimi słowami*

Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*

Krzysztof Loska, *Nowy film japoński*

Iwona Sowińska, *Chopin idzie do kina*

Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*

Krzysztof Loska, *Mistrzowie kina japońskiego*

Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*

Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*

*Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski,  
Magdalena Podsiadło

**Piotr Pławuszcwski**

**PO SWOJEMU**

Kino Władysława Ślesickiego

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

© Copyright by Piotr Pławuszcwski and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2017

e-ISBN 978-83-242-3219-2  
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzent  
*Prof. UAM dr hab. Mikołaj Jazdon*

Redakcja naukowa  
*Tadeusz Lubelski*

Opracowanie redakcyjne  
*Joanna Nazimek*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Ewa Gray*

Na okładce  
Fot. autor nieznany, archiwum rodzinne Władysława Ślesickiego

[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

Ukłony dla Wszystkich, którzy pracę nad tą książką  
uczynili możliwą i pasjonującą.



# Spis treści

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| O kim, dlaczego i jak                                                                                                                  | 9   |
| I. Początki                                                                                                                            | 13  |
| 1. W szkole filmowej                                                                                                                   | 15  |
| 1.1. Szkolne pisanie                                                                                                                   | 15  |
| 1.2. Szkolne kręcenie                                                                                                                  | 19  |
| 2. W duecie: Karabas–Ślesicki                                                                                                          | 29  |
| 2.1. W kręgu „czarnej serii”. <i>Gdzie diabeł mówi<br/>        dobranoc</i> (1956), <i>Ludzie z pustego<br/>        obszaru</i> (1957) | 29  |
| 2.2. O miejskiej samotności                                                                                                            | 56  |
| II. Czas dokumentu                                                                                                                     | 63  |
| 1. Krótkie wprowadzenie antropologiczno-poetyckie                                                                                      | 65  |
| 1.1. Film etnograficzny, antropologia filmu                                                                                            | 67  |
| 1.2. Filmowa poetyckość                                                                                                                | 73  |
| 2. Styl poszukiwany                                                                                                                    | 89  |
| 2.1. Ślady autobiografii. <i>W gromadzie<br/>        Ducha Puszczy</i> (1957)                                                          | 89  |
| 2.2. Bieszczadzki dyptyk o człowieku i naturze.<br><i>Spacer w Bieszczadach</i> (1958), <i>Opowieść<br/>        o drodze</i> (1958)    | 95  |
| 2.3. Poruszająca siła obrazu. <i>Wśród ludzi</i> (1960)                                                                                | 102 |
| 2.4. Łagodny obraz małomiasteczkowy.<br><i>Portret małego miasta</i> (1961)                                                            | 112 |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. Styl odnaleziony                                                        | 121 |
| 3.1. Afirmacja i nostalgia. <i>Płyną tratwy</i> (1962)                     | 121 |
| 3.2. Konfrontacja. <i>Ludzie i ryby</i> (1962), <i>Góra</i> (1964)         | 134 |
| 3.3. Prace zlecone                                                         | 155 |
| 3.4. Etnograf w taborze. <i>Zanim opadną liście</i> (1964)                 | 162 |
| 3.5. „Ludzkość” i styl – w pigułce.<br><i>Rodzina człowieka</i> (1966)     | 175 |
| 4. Styl odnawiany                                                          | 189 |
| 4.1. Próby z formą i tematem. <i>Dni, miesiące, lata</i> (1966)            | 189 |
| 4.2. Zmiana krajobrazu. <i>Energia</i> (1967)                              | 199 |
| 4.3. Bohater przemówił. <i>Chyle pola</i> (1970)                           | 208 |
| III. Czas fabuły                                                           | 217 |
| 1. Zapomniane początki. <i>Chwila ciszy</i> (1965)                         | 219 |
| 2. Przygoda letnia. <i>Ruchome piaski</i> (1968)                           | 223 |
| 3. Przygoda egzotyczna. <i>W pustyni i w puszczy</i> (1973)                | 239 |
| 4. Przygoda wojenna. ... <i>Droga daleka przed nami...</i> (1979)          | 271 |
| 5. Dziwna przygoda sensacyjno-kryminalna.<br><i>Śpiewy po rosie</i> (1982) | 283 |
| 6. Przygoda leśna. <i>Lato leśnych ludzi</i> (1984)                        | 291 |
| Epilog potrójny                                                            | 303 |
| 1. Epilog fabularny. <i>Ucieczka na wyspy</i>                              | 303 |
| 2. Epilog dokumentalny. <i>Własne miejsce</i>                              | 305 |
| 3. Epilog tekstowy                                                         | 309 |
| Filmografia Władysława Ślesickiego                                         | 313 |
| Bibliografia                                                               | 325 |
| Lista ilustracji                                                           | 339 |
| Indeks                                                                     | 343 |
| Summary                                                                    | 355 |

## O kim, dlaczego i jak

Napisałem kilkanaście scenariuszy. Nakręciłem sporo filmów.  
Wygrałem parę festiwali międzynarodowych.  
Referencje? Może Nagroda Państwowa za dokumenty?  
Dyplomy? Innych nie mam<sup>1</sup>.

Władysław Ślesicki

Książka ta poświęcona jest Władysławowi Ślesickiemu i jego filmom, zarówno dokumentalnym, jak i fabularnym. Jest zaś jej celem, by poprzez analizę tego dorobku (bez pominięcia kwestii recepcji), móc dostrzec, pisząc najprościej, reżyserski styl tworzenia – niewolny od zmian w czasie, ale też z pewnym konsekwentnie ujawniającym się „koścem”, którego artystyczna jakość ostała się właściwie w stanie nienaruszonym. Chodzi o filmową drogę autora *Rodziny człowieka*, trwającą niemal dokładnie trzydzieści lat (1956–1984). Wypełniło ją ponad dwadzieścia tytułów, z których ogromną większość Ślesicki zrealizował jako samodzielny reżyser; bogaty rejestr nagród krajowych i zagranicznych; w dorobku co najmniej kilka dokumentów, bez nadużycia dających określić się słowem: „wybitne”. Mimo to nigdy nie powstał tekst, który twórczość reżysera spróbowałby zobaczyć w jej całokształcie (ważnym krokiem w kierunku zniwelowania tego braku stało się wydanie w roku 2010 przez Narodowy Instytut Audiowizualny dwóch płyt DVD z filmami dokumentalnymi

---

1 W. Ślesicki, *Ucieczka na wyspy* [eksplikacja], mps, b.d. [ok. 1985]; archiwum rodzinne W. Ślesickiego.

Władysława Ślesickiego; dołączona do nich publikacja zawierała między innymi krótkie teksty na temat każdego z nich<sup>2</sup>). Oto więc dwa impulsy, stojące za decyzją piszącego te słowa, by zmierzyć się pisarsko ze wzmiankowaną filmografią: po pierwsze – to przestrzeń do zagospodarowania; po drugie – to przestrzeń zasługująca na zagospodarowanie (przede wszystkim ze względu na dokonania dokumentalne).

Wytlumaczenia domaga się wewnętrzna konstrukcja książki. Dlaczego chronologia, nie zaś (również dający się wyobrazić) układ podążający na przykład tropem zagadnień-kluczy? O decyzji przesądziły dwie refleksje. Pierwsza, ta istotniejsza, ma swe źródło w twórczości dokumentalnej reżysera – tej, która zdecydowała o jego wyjątkowej pozycji w historii polskiego kina; tej, która bez wątpienia zasługuje na szczególną koncentrację badawczą. Władysław Ślesicki działał w obszarze dokumentu przez kilkanaście lat. Gdy w roku 1955 opuszczał szkołę filmową, daleki był jeszcze, co prawda, od sprecyzowanego i spójnego pomysłu na swe poczynania, pewne idee musiały w nim już jednak kiełkować. Więcej niż intrygująca z pozycji widza-badacza okazuje się obserwacja tego procesu „twórczego dojrzewania”, kiedy kolejne realizacje zaczynają przypominać sumienne i konsekwentne poszukiwanie doświadczeń. Uczy się więc Ślesicki spojrzenia odartego z propagandowej ułudy (dwa wyreżyserowane wspólnie z Kazimierzem Karabaszem dokumenty „czarnej serii”: *Gdzie diabeł mówi dobranoc*, *Ludzie z pustego obszaru*), nieśmiało nawiązuje do wątku autobiograficznego (*W gromadzie Ducha Puszczy*), „sugeruje” swój wielki temat: człowiek i przyroda (*Spacer w Bieszczadach*, *Opowieść o drodze*), doświadcza siły tkwiącej w obrazie (*Portret małego miasta*, przede wszystkim *Wśród ludzi*). Korzyści tego etapu wspaniale procentują i przynoszą serię pięciu dojrzałych, w większości wybitnych dokumentów (*Ludzie i ryby*, *Płyną tratwy*, *Góra*, *Zanim opadną liście*, *Rodzina człowieka*), z których każdy nosi w sobie mniej lub bardziej wyraźne ślady przeszłych prób. Innymi słowy: ciągłość sekunduje niezaprzeczalnemu rozwojowi (co dobrze uwidacznia się właśnie w spojrzeniu diachronicznym). Ma okres dokumentalny także trzecią, najskromniejszą pod względem liczby tytułów fazę, którą ponownie przenika duch poszukiwań, tym razem prowadzonych już jednak z bogatym bagażem reżyserskich doświadczeń: „stare” miesza się z „nowym”, przy czym żaden z wypróbowanych kierunków (pomysły formalne w *Dniach*, *miesiącach*,

---

2 Władysław Ślesicki, wstęp, wywiad z B. Ślesicką [*Był znakomitym obserwatorem*] i opisy filmów M. Jazdon, Warszawa 2010.

*latach*, zmiana krajobrazu w *Energii*, zwiększona rola słowa w *Chyłych polach*) nie ma kontynuacji – etap filmowego dokumentu zamyka się. Objąć go można trzema hasłami, które dobrze oddają istotę proponowanej w tej pracy „chronologii zdarzeń”:

styl poszukiwany (1956–1961) → styl odnaleziony (1962–1966) → styl odnawiany (1966–1970)

Trzy istotne dopowiedzenia. Po pierwsze, choć strukturę całości rozważań organizuje aspekt czasowy, nie wykluczyło to idei wplecenia w tkankę tekstu krótkiego rozdziału, który umiejscawiałby omawianą twórczość (ze względu na wartość artystyczną – dotyczy to w głównej mierze dzieł dokumentalnych) w kręgu dwóch istotnych dla jej lepszego zrozumienia pojęć: antropologii filmu i kinowej poetyckości. Jako że w mniejszym stopniu łączą się one z efektami współpracy z Kazimierzem Karabasem (słabnie też ich oddziaływanie w okresie fabularnym), wspomniany rozdział pojawia się dopiero „u progu” analiz poświęconych samodzielnym poczynaniom reżyserskim Ślesickiego (nierzadko zdradzającym etnograficzne z ducha nawyki twórcy). Po drugie, nawet najbardziej porządkujące strategie chronologiczne, jeśli nie chcą tuszować naturalnych zakrętów przedstawianej historii, skazane są na kompromisy. W tym przypadku nie wydają się one jednak bolesne, dlatego też: (1) *Chyle pola* (1970)<sup>3</sup> omówić można, a wręcz należy, w szeregu z innymi dokumentami, choć wcześniej powstają już dwa tytuły fabularne: *Chwila ciszy* (1965) i *Ruchome piaski* (1968), które z kolei zgrupować warto z pozostałymi fabułami<sup>4</sup> reżysera; (2) ze względu na szczególny charakter „prac zleconych” krótka analiza *Lata nad Bałtykiem* połączona została z fragmentem o *Dwudziestej pierwszej*, mimo że dwa te filmy rozdzielone są premierą dokumentu *Zanim opadną liście*. Po trzecie, krótkie fragmenty poświęcone projektom niezrealizowanym pojawiają się w głównym „nurcie” narracji (umiejscowione na tyle dokładnie, na ile pozwala wiedza o momencie ich powstania), nie są zaś zgrupowane w osobnym rozdziale.

3 Jeśli w tekście nie zaznaczono inaczej, znajdująca się w nawiasie za tytułem filmu data roczna oznacza zakończenie jego produkcji oraz moment premiery.

4 Dygresja natury językowej: mimo że w określeniach „dokument” (film dokumentalny) i „fabuła” (film fabularny) zawarta jest niemała doza potoczności, korzystanie z nich w monografii tego typu – często borykającej się z synonimicznymi niedoborami – wydaje się w dużym stopniu usprawiedliwione.



1. Władysław Ślesicki (w tle Bronisław Baraniecki, operator) w trakcie realizacji jednego ze swych filmów dokumentalnych

Wracając zaś jeszcze na moment do samego uzasadnienia proponowanego porządku wywodu – swoje znaczenie (to owa druga refleksja) ma również filmografia postrzegana przez pryzmat pęknięcia na fazę dokumentalną i fabularną (to w tym miejscu dopuszczalne uproszczenie). Rodzą się pytania: Jak z filmowego punktu widzenia wyglądał moment przejścia? Czy w obliczu częstego realizowania swych fabuł w konwencji kina przygodowego nawyki dokumentalisty słabły? A może znajdowały dla siebie nowe zastosowanie? I tutaj opłaca się zatem w poszukiwaniu odpowiedzi podążać tropem następstwa zdarzeń: aż do samego finiszu.

Tymczasem – by konsekwentnie trzymać się zapisanych powyżej reguł, a jednocześnie nieco rozjaśnić wątek edukacyjny w biografii reżysera – wypada rozważania o filmowej twórczości Władysława Ślesickiego rozpocząć od: szkoły.

# I

## Początki



## 1. W szkole filmowej

### 1.1. Szkolne pisanie

We wrześniu 1950 roku Władysław Ślesicki (urodzony 5 stycznia 1927) zdał pomyślnie egzaminy wstępne do Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi (wydział realizatorski), pisząc w tym samym czasie w kwestionariuszu rekrutacyjnym, iż film interesuje go „jako swoisty rodzaj sztuki, specjalny sposób wypowiedzi plastycznych”<sup>1</sup>. Przez kolejne pięć lat

---

1 Archiwum PWSFTviT w Łodzi. (Jeśli nie zaznaczono inaczej, materiały opisane w ten sposób pochodzą zteczki osobowej Władysława Ślesickiego, znajdującej się w archiwum Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi; nie zawsze możliwe jest precyzyjne ustalenie daty powstania przywołanych dokumentów, a niekiedy także ich autorstwa).

W tym miejscu warto dodać, że już wcześniej, bo w roku 1947, Władysław Ślesicki rozpoczął naukę na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie przez rok próbował swych sił na polonistycie, by następnie przez cztery semestry studiować historię sztuki, pracując jednocześnie na stanowisku urzędniczym w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków. Skąd więc decyzja, by podejść do egzaminów w Łodzi? Z warszawskimi klubami filmowymi i fotograficznymi oraz amatorskim teatrem Ślesicki stykał się od kilku lat (w roku 1948 stworzył nawet teatrzyk kukiełkowy, który wystawił szereg sztuk dla dzieci, w tym jedną z autorskim tekstem swego założyciela). Jednocześnie nie do końca spełniała oczekiwania Władysława Ślesickiego studiowana historia sztuki („ze względu na brak tematyki filmowej i ograniczenie zajęć do roli odbiorcy sztuki” – jak zapisał w łódzkim kwestionariuszu rekrutacyjnym; Archiwum PWSFTviT).

W tym samym roku co Ślesicki do łódzkiej filmówki przyjęci zostali m.in. Andrzej Brzozowski, Sylwester Chęciński, Paweł Komorowski, Bohdan Kosiński (na wydział realizatorski); Bogusław Lambach, Zbigniew Skoczek, Jerzy Wójcik (na wydział operatorski). Zob. K. Krubski et al., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Warszawa 1998, s. 260–261.

stykał się z materią filmową zarówno od strony *stricte* realizacyjnej (o tym w podrozdziale *Szkolne kręcenie*), jak i takiej, która swój finalny kształt zyskiwała na papierze. Mowa tu o kilkunastu (mniej lub bardziej rozbudowanych) pracach pisemnych – szkicach scenariuszowych, analizach filmów czy konkretnych z nich postaci, opisach scenek itp. Przynajmniej dwie z owych prac zasługują, by poświęcić im po latach chwilę uwagi.

W ramach zaliczenia jednego z przedmiotów Władysław Ślesicki zobowiązany był przedstawić scenariuszowy zarys filmu fabularnego<sup>2</sup>. Zaproponowaną historię opatrzył istotnym komentarzem, podkreślającym, iż „jest ona wydarzeniem autentycznym, mającym miejsce w konkretnym czasie i w środowisku autentycznych ludzi”<sup>3</sup>.

Sam pomysł fabularny można zaś streścić tak: Warszawa, rok 1946, zburzone miasto<sup>4</sup>. W okolicach tzw. Doliny Szwajcarskiej<sup>5</sup> zawiązuje się banda przedwcześnie samodzielnych chłopców (w wieku 7–15 lat); różnie wygląda ich przeszłość. Jako grupa stanowią plejadę kolorowych charakterów: Kulas to „typ wodza, umie pociągnąć za sobą resztę, inicjator wielu obrzędów”; Parasol – „specjalista od »dalekich wypraw«, projektodawca nazwy bandy: Związek Miłości Ojczyzny”; Bobek – „malec-iskra, zawsze pierwszy w każdej przygodzie”; Poeta – „pisarz bandy, mało skory do zabaw, ale za to zawsze snujący się z książką”; Romantyk – „zamyślony, chadzający często własnymi drogami”; bracia Rudy i Jajo – „żyjący zawsze w kolizji z domem”. Co ich wyróżnia, to prowadzenie kroniki własnej działalności (raporty, poezje, rysunki itp.). Pod koniec roku styka się z bandą osiemnastoletni Janek, działacz Związku Walki Młodych. Przejęty swą pedagogiczną funkcją, stara się zdobyć zaufanie chłopców, by w efekcie oduczyć ich złych nawyków (nowy kierunek to przede wszystkim nauka, praca i odbudowa Warszawy). Ich porozumienie pieczętuje wspólny wyjazd na letnie kolonie.

---

2 Archiwum PWSFTviT. Rękopis pozbawiony jest daty powstania, ale podpis wykładowcy: „[Wadim] Berestowski”, sugeruje, iż chodzi zapewne o pierwszoroczną pracę zaliczeniową z przedmiotu „Realizacja filmu”.

3 *Ib.* Wszystkie cytaty w kolejnym akapicie pochodzą z tego źródła.

4 W tym samym zburzonym mieście, gdzie historia ze szkolnego pomysłu bierze swój początek, kończy się z kolei opowieść o dwóch braciach, bohaterach filmu *...Droga daleka przed nami...*, który Ślesicki nakręci pod koniec lat siedemdziesiątych.

5 To miejsce zapewne nieprzypadkowe; tam bowiem (o czym szerzej w podrozdz. *Ślady autobiografii*. „W gromadzie Ducha Puszczy” (1957), s. 89–95) Władysław Ślesicki pod sam koniec wojny przywracał do życia przedwojenną drużynę harcerską, tzw. Ósemkę. Możliwe zatem, że echa tych starań powracają w szkolnym pomysle scenariuszowym.



2. Władysław Ślesicki niedługo przed podjęciem studiów w łódzkiej Szkole Filmowej

Wspomnienie owego studenckiego pomysłu wydaje się o tyle celowe, że w zmodyfikowanej formie przetrwa on i znajdzie pewne odbicie w pierwszych dwóch filmach, które Władysław Ślesicki zrealizuje wspólnie z Kazimierzem Karabasem zaraz po opuszczeniu łódzkiej szkoły – w *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) i *Ludziach z pustego obszaru* (1957)<sup>6</sup>. Zmieni się wiek bohaterów (tytułowi „ludzie z pustego obszaru” będą mniej więcej przed dwudziestką), zmieni konwencja opowiadania (bo choć obie realizacje nie obejdą się bez inscenizacji, to jednak owa „autentyczność wydarzeń i postaci” pozostanie celem nadrzędnym<sup>7</sup>), wreszcie – zmieni się ostateczny wydźwięk ekranowej rzeczywistości (i optymizm zastąpią raczej gorzkie diagnozy). Jednakże zaskakująco zbieżne pozostaną sytuacje wyjściowe. Zarówno bowiem w szkolnym pomysłu, jak i dwóch wspomnianych dokumentach inicjalnym przedmiotem

6 W roku 1954 swą premierę ma *Piątka z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda – film stykający się do pewnego stopnia z pomysłem Ślesickiego i tematycznie (kręte losy powojennej młodzieży), i nastrojowo (krajobraz zrujnowanej Warszawy).

7 Szerzej o tym w rozdz. *W duecie: Karabas–Ślesicki*, s. 29–56.

zainteresowania kamery jest pewna zbiorowość, żyjąca w powojennej Warszawie (dziecięca banda, mieszkańcy Targówka, starsza młodzież), która – pozostawiona sama sobie – skazana jest na żywot tyleż przygnębiający (marazm młodych, zacofanie Targówka), co po prostu niebezpieczny (znaleziony przez chłopców z bandy pocisk wybucha i kilku z nich ginie). „Punkty dojścia” wyglądają już jednak całkowicie inaczej: prosty optymizm, charakterystyczny dla historycznego momentu, gdy powstawał pomysł scenariusza, po kilku latach znika; zastępuje go albo rozgoryczenie z niespełnionych obietnic (nieukończony dom kultury w *Gdzie diabeł mówi dobranoc*), albo nieukrywana wątpliwość (brak łatwej recepty na problemy sygnalizowane w *Ludziach z pustego obszaru*).

Z pewnych względów warta wspomnienia jest też inna szkolna praca Władysława Ślesickiego – powstała na czwartym roku studiów (na ocenę bardzo dobrą ocenił ją w ramach przedmiotu „Historia literatury” prof. Aleksander Jackiewicz), jej temat zaś brzmiał: *Zagadnienia konstrukcji w reportażu filmowym i literackim*<sup>8</sup>. Tekst, choć w przeważającej części ilustrowany filmowo-literackimi przejawami sztuki socrealistycznej (powstał w roku 1954), zawiera kilka spostrzeżeń, które uciekają od bieżącej ideologii, a świadczą o powoli nabierającej konturów reżyserskiej samoświadomości.

Omawiając kwestię często nieostrego „rozdziału między dokumentem i fabułą”, Ślesicki egzemplifikuje go gatunkowymi wyznacznikami „opowieści poetyckiej (impresji)”, będącej przeważnie obrazem „miejsca” (przywołane przykłady: Warszawa – *Suita warszawska* [1946] Tadeusza Makarczyńskiego; kopalnia – *Kopalnia* [1947] Natalii Brzozowskiej; kamieniołomy – *Białe skały* [1955] Adolfa Poświatowskiego). Jak przeczytać można w pracy: „Forma opowiadania, bazowanie na autentycznym materiale (miejsca, ludzie, zdarzenia) – to są elementy zaczerpnięte z reportażu”, a jednocześnie: „Sposób ujęcia tematu, skrajnie subiektywne widzenie tematu przez autora – pociągające za sobą niebezpieczeństwo deformacji, upiększenia, stylizowania rzeczywistości – to są momenty kłóące się z prawdziwym realistycznym reportażem”<sup>9</sup>. Istotna uwaga

8 Praca dostępna w bibliotece PWSFTviT w Łodzi (sygn. D881, mps, s. numerowane).

9 *Ib.*, s. 3. Co ciekawe, z całokształtu refleksji zawartych w pracy da się wysnuć wnioski, iż dla jej autora reportaż jest nie tyle jedną z odmian kina dokumentalnego, co – głównie ze względu na „dziennikarską” dynamikę przedstawienia tematu oraz jego aktualność – rodzajem wypowiedzi zupełnie osobnym. Ów podział staje się dobrze widoczny w kontekście krótkiego omówienia filmu *List górnik* (1949, reż. Józef Vogel i Marian Niewiarowski), który „(...) jest w jakimś stopniu i dokumentem, i reportażem. Jego forma – swobodne opowiadanie prowadzone w sposób dziennikarski, częste przerzuty akcji,

odnosi się również do pytania: jak w dokumentalnej realizacji inscenizować? „Dopuszczalna granica inscenizacji – jeżeli chcemy zachować autentyzm zdarzenia – mieści się tam, gdzie odtwarzana rzeczywistość dotyczy spraw zanotowanych w czasie dokumentacji” – pisze Ślesicki.

Oba wątki – zarówno ten dotyczący impresji poetyckiej, jak i rozumienia inscenizacji – nieustannie znajdować będą swe odzwierciedlenie już w pozaszkolnej działalności reżysera, przede wszystkim dokumentalnej. Oczywiście ewoluować będzie ich rozumienie (zwłaszcza to dotyczące filmowej poetyckości – nie tyle miejsca staną się jej źródłem, co sposoby egzystowania w nich człowieka; nie tyle „skrajnie subiektywne widzenie tematu”, co stopniowe wypracowywanie indywidualnej poetyki owego „widzenia”).

## 1.2. Szkolne kręcenie

Pod koniec czerwca 1951 roku – gdy Władysław Ślesicki miał przed sobą perspektywę odbycia pierwszych praktyk wakacyjnych – jego lapidarną charakterystykę ujął jeden z egzaminacyjnych protokołów: „Dobra świadomość artystyczna i plastyczna (rozwinięta), wybitnie wrażliwy, pracowity i inteligentny”<sup>10</sup>.

„Przy filmach szkolnych praca całej ekipy twórczej to przede wszystkim poznawanie »tajemnic« warsztatowych. Tego rodzaju »odkrywcza« praca – jako praktyka wakacyjna – jest bardzo celowa, ponieważ przebiega poprzez bezpośredni eksperyment i doświadczenie każdego studenta”<sup>11</sup> – notował w swym dzienniku praktyk Władysław Ślesicki, czekając wówczas na rozpoczęcie czwartego roku studiów (1953/1954). Nie są to bynajmniej puste słowa, a ów niepozornie wyglądający dziennik najlepszym tego dowodem. Trudno bowiem w czasie lektury nie odnieść wrażenia, że szkolne asystowanie pozwoliło zebrać przyszłemu reżyserowi немало inspirujących przemyśleń (ciekawie niekiedy przejawiających się w jego

---

powiązanie komentarzem, szerokie tło, społecznie aktualne zadania – to są cechy reportażu. Prawda zawarta w typowości losów bohatera, konflikty charakterystyczne dla środowiska, prawdziwa sceneria, autentyczni ludzie żyjący w otoczeniu bohatera, wreszcie szczerza, prosta sylwetka bohatera (gra »naturszczyk«) i współczesny czas akcji – to są elementy składające się na dokumentaryzm” (*ib.*, s. 11–12).

<sup>10</sup> Archiwum PWSFTviT w Łodzi.

<sup>11</sup> W. Ślesicki, dziennik praktyk, s. nienumerowane; archiwum PWSFTviT w Łodzi. Kolejne cytowania z tego źródła oznaczone są w tekście głównym jako DzP.

późniejszych poczynaniach). Poniżej kilka tego przykładów, podanych zgodnie z chronologicznym porządkiem kolejno odbywanych praktyk.

Pierwsza, zrealizowana w lipcu 1951 roku, miała charakter przede wszystkim warsztatowy. Pod okiem Wacława Kaźmierczaka uczestniczył Władysław Ślesicki w powstawaniu (już w montażowni) jednego z numerów Polskiej Kroniki Filmowej (montaż obrazu, podkładanie dźwięku, sklejanie taśmy, pisanie list montażowych), by następnie asystować Witoldowi Lesiewiczowi przy realizacji filmu *22 lipca* (co między innymi umożliwiło wgląd w techniki inscenizacji – tu, jak notował praktykant, związanej z wręczaniem kwiatów i owacjami).

Rok 1953 stał się dla Ślesickiego źródłem zbierania cennych doświadczeń na kilku planach zdjęciowych. Od 21 maja do 23 lipca asystował przy powstawaniu szkolnej etiudy Władysława Marki *Koreańskie dzieci*<sup>12</sup> (zdjęcia, jak można podejrzewać, powstawały przede wszystkim w Świdrze, gdzie przebywała wtedy duża grupa koreańskich sierot wojennych, uczęszczających do miejscowej szkoły). Młodzi filmowcy, w znacznej mierze organizując filmowane zdarzenia, stawali przed problemami zarówno *stricte* realizacyjnymi (między innymi: „Nie wiadomo, jak filmować taniec, żeby zachować synchron przy późniejszym podłożeniu dźwięku. Czy można robić krótkie ujęcia?” – zapisywał Władysław Ślesicki; DzP), ale też takimi, które wymagały inwencji niejako po obu stronach kamery (w jednej ze scen młodzi bohaterowie, filmowani w portretowych ujęciach, wspominali przy pomocy rysunków wojnę: „Stworzyliśmy specjalnie uroczystą atmosferę pracy. Dzieci bardzo przejęte, grały znakomicie”; DzP). Do istotnego wniosku – zwłaszcza w kontekście przyszłych działań w obszarze filmowego dokumentu – przywiodła praktykanta sytuacja, gdy dopiero na samym planie rozbudowana została (w stosunku do pierwotnych zamierzeń) scena tańca, a wszystko to za sprawą zaobserwowanych przez ekipę dziecięcych reakcji: „W filmie dokumentalnym wszelkie zmiany scenariusza, które dyktuje bieg wypadków, przyczyniają się do ożywienia i uaktualnienia filmu. (...) opinia polskich dzieci była bodźcem dla naszej decyzji” (DzP)<sup>13</sup>.

12 Niestety w archiwum PWSFTviT wspomniana etiuda nie zachowała się. Kazimierz Karabasz, przywołując w pamięci fakt jej powstawania, podaje w wątpliwość, czy została ona w ogóle ukończona. Źródło informacji: rozmowa z K. Karabaszem (listopad 2012); zapis rozmowy w archiwum prywatnym autora.

13 „Film [*Koreańskie dzieci* – PP] dla mnie ciekawy ze względu na pracę z wyjątkowo trudnym »naturszczykiem« (trudność porozumienia się, niechęć dzieci do filmu). Potrzebna była znajomość chociażby podstawowych założeń pedagogiki i psychiki dziecka. Zjednywanie dzieci dla filmu odbywało się na drodze zawiązywania przyjaźni z nimi, wzbudzania

Tymczasem, w lipcu 1953 roku, Ślesicki objął funkcję asystenta reżysera na planie szkolnej etiudy fabularnej Kazimierza Karabasza *Złote i czarne* (scenariusz na podstawie fragmentu *Pawich piór* Leona Kruczkowskiego). Okazało się to przede wszystkim okazją do prowadzenia bardzo szczegółowych notatek operatorsko-montażowych („szkice sytuacyjne, rysunki kadru, opisy kierunków i sygnałów montażowych”; DzP)<sup>14</sup>.

Miesiąc później rozpoczęła się realizacja czterech studenckich etiud fabularnych, tworzących film nowelowy *Takie asy psują wczasy*. Reżyser danej noweli był też każdorazowo autorem scenariusza – Władysław Ślesicki asystował kolegom, a jednocześnie sam podpisał się pod częścią zatytułowaną „*Kawaler*” *Kubiak*<sup>15</sup>.

Trudno uznać tę małą fabułę za udaną. W treści to szkicowo zarysowana historia młodego człowieka, który podszywa się pod kogoś, kim nie jest, balamuci pociągowe towarzystwo, a ostatecznie – w obawie przed zdemaskowaniem – chyłkiem opuszcza przedział. Realizacji brakuje jednak potrzebnej tu lekkości. Co szwankuje w największym stopniu? Po pierwsze, zawodzi nieudany komentarz (narrator stara się komentować ekranowe sytuacje, zazwyczaj czyni to jednak dość niezgrabnie, na przykład: „Znajomy oddalił się. Jego pytania były inżynierowi bardzo nie na rękę. Czy wróci? Chyba już nie wróci”). Po drugie, zdarzają się błędy operatorskie<sup>16</sup> (choćby złamanie osi w epizodzie z zapalaniem papierosem;

---

zainteresowania różnymi atrakcjami wymyślanymi przez nas” (DzP). W słowach tych, choć osadzonych w kontekście konkretnego filmu, pobrzmiewa echo (prawdopodobnie niezachowanej) pisemnej rozprawy dyplomowej Władysława Ślesickiego, która – wedle wspomnienia Barbary Ślesickiej, żony reżysera – dotyczyć miała pracy na planie filmowym z aktorem nieprofesjonalnym (można się tylko domyślać – przez analogię do bronionego w tym samym czasie studium Kazimierza Karabasza *Uwagi o dźwięku w filmie dokumentalnym* – iż bazą dla zawartych w niej treści była współrealizacja ze wspomnianym reżyserem dwóch tytułów dokumentalnych: *Gdzie diabeł mówi dobranoc* oraz *Ludzie z pustego obszaru*, zaprezentowanych przez obu absolwentów jako filmy dyplomowe).

14 Trwająca trzy lipcowe dni asystentura na planie etiudy fabularnej Andrzeja Brzozowskiego *Słoneczniki* ograniczyła się do obowiązków zakrojonych bardzo wąsko: „[Reżyser – PP] nie korzystał z mojej współpracy w sensie twórczym, bo film był przygotowany bardzo starannie” (DzP).

15 Pozostałe trzy części cyklu to: *Wczasowicz niepospolity* (reż. Tadeusz Kopel), *Wczasy – malkontent* (reż. Andrzej Czekalski) oraz *Hallo Krysiu* (reż. Ryszard Pluciński). Muzycznym podkładem czołówki filmu uczyniono śpiewaną przez Martę Mirską piosenkę *Wesoły pociąg* (śł. K. Winkler, muz. M. Sart), powstała w tym samym roku, co szkolne etiudy, w zamierzeniu zaś mającą zachęcać Polaków do korzystania z państwowych wczasów.

16 Autorem zdjęć do „*Kawalera*” *Kubiaka* był Stanisław Białek.

jednocześnie wypada dodać, że lepiej przemyślane zdjęcia ozdobiły część „oniryczną” etiudy, kręconą już w plenerze). Po trzecie wreszcie, zabrakło wyrazistej puenty (fałszywy inżynier Kubiak, podający się za brata poety Tadeusza Kubiaka, przestraszony sennymi wizjami, ucieka z przedziału, po czym odzywa się narrator: „To już koniec mojego opowiadania. Jeżeli pojedziecie latem na wczasy, to poszukajcie tam fałszywych inżynierów. Zobaczycie, jak misternie budują swoje drugie postacie. Można się z nich dobrze pośmiać”). Znacznie ciekawsza okaże się studencka próba dokumentalna *Jedzie tabor*, realizowana nieco później, niż szkolny dokument Kazimierza Karabasza (maj–czerwiec 1954 roku). Praca na jego planie była ostatnią szkolną praktyką Władysława Ślesickiego. Jak pozwalają domyślać się notatki, bardzo inspirującą.

Etiuda *Jak co dzień* (pierwotny tytuł: *Zanim zaczniesz dzień pracy*) opowiada o ludziach dojeżdżających codziennie z terenów podmiejskich do Warszawy, przy czym dojazdy te zawsze spowija widmo spóźnień, zatłoczonych składów itp. Ów „problem” udanie przyobleczone w filmową formę (w dużym stopniu wbrew ówczesnym schematom<sup>17</sup>). Z wycuciem skrojony został komentarz: nie dość, że w rzeczowy sposób nakreśla faktycznie istniejące utrudnienia w transportowaniu ludzi do pracy, to jeszcze całkiem zgrabnie, jak to określił Mikołaj Jazdon, „stara się nawiązać kontakt z widzem”<sup>18</sup>. „Ale prawda – mówi w pewnym momencie czytający komentarz, przerywając wątek zepsutego wagonu – ciebie, pasażera pociągu elektrycznego, niewiele to właściwie obchodzi. Dla ciebie tylko jedno jest ważne – przyjechać na czas do Warszawy, reszta to sprawa kolejarzy...”. Zwracają uwagę również zdjęcia (autorstwa Zbigniewa Karpowicza): plany ogólne obok zbliżeń, dynamika ujęć obok wyczuwalnych spowolnień tempa; dochodzą do tego kilkakrotnie powracające obrazy dworcowego tłumu, równie szybko zapełniającego pewną przestrzeń, co znikającego z niej – tłumu, by tak rzec, pozostawionego bez komentarza, działającego wyłącznie

---

17 Łatwo wyobrazić sobie potencjalną realizację tej szkolnej etiudy w konwencji obowiązującego wówczas w filmowym dokumencie modelu dydaktycznego, zapewne w odmianie, którą Kazimierz Karabasz nazwał „dramatyczną”: „(...) opowieść mówiła najczęściej o grupie ludzi, którzy coś produkują lub budują, ale w pewnym momencie natrafiają na trudności. Pokonywanie tych trudności – w starannie inscenizowanych naradach produkcyjnych, sekwencjach wytężonej pracy, epizodach »groźnych« sytuacji (detale scenarii, skupione twarze, pot na czołach...) – zajmowało drugą połowę filmu i prowadziło do zwycięskiego finału: ludzie przezwyciężali przeszkody i z ufnością zabierali się do dalszego działania” (K. Karabasz, *Odczytać czas*, Łódź 2009, s. 38–39).

18 M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009, s. 120.

swą plastycznością. Nie zestarzała się ta „nastrojowa opowieść”<sup>19</sup> – bro- ni się naturalnością spojrzenia na pewien niewielki wycinek świata.

Władysław Ślesicki, jak sam przyznawał, zetknął się w trakcie prac nad *Jak co dzień* z „całym łańcuchem trudności związanych z realizacją tego rodzaju filmów” (DzP). Swe uogólnione refleksje ujął w formie czterech punktów (DzP):

- (1) Montaż: „(...) jak należy operować planami, na co trzeba zwracać uwagę w ruchu wewnątrzkadrowym, ażeby zachować logikę i ciągłość montażową obrazu przy sekwencjach niepowiązanych akcją (np. po- ranek w mieście)”.
- (2) Inscenizacja: „(...) co i w jakim stopniu można inscenizować, ażeby utrzymać dokumentarną wierność opowiadania”.
- (3) Praca z „naturszczykami”: „(...) jaką trzeba stosować metodę, ażeby uniknąć tego, co nazywamy »grą« (w złym znaczeniu) statystów”.
- (4) Zdjęcia: „(...) chwywanie życia »na gorąco«, szczególnie przy sce- nach ulicznych, gdzie występuje tłum ludzi”.

Z tak sformułowanym zestawem spostrzeżeń, znaków zapytania i wy- obrażeń o filmie dokumentalnym przystępował Władysław Ślesicki do pracy nad swą etiudą *Jedzie tabor*.

Zadanie było niełatwe już w samym założeniu tematycznym, które kie- rowało kamerę w stronę hermetycznej społeczności romskiej, zazwyczaj bardzo nieufnie nastawionej do gadziów, czyli nie-Romów. Jednocześnie nie chodziło jedynie o czystą obserwację: staje się w pewnym momencie jasne, że szkolna etiuda wpisuje się w aktualną wtedy i znacznie szerszą (niż tylko filmowa) dyskusję, dotyczącą nakłaniania Romów do osiadłe- go trybu życia<sup>20</sup>. Niestety w filmowej praktyce zaowocowało to potrzebą wpisania w obserwowany świat wymyślonej historii, dającej niejako pretekst do podejmowania wątków o charakterze społecznym. Dalsza tego konsekwencja jest z kolei taka, iż funkcjonują w ramach jednego filmu jakby dwa światy: ten złapany „na gorąco”, ale też ten (mniej lub bardziej udanie) zainscenizowany.

Do największych osiągnięć w ramach tego pierwszego należy bez wąt- pienia ujęcie z wróżką z kart Cyganką (zarejestrowane ze stuprocentowym

19 *Ib.*, s. 15.

20 Zob. I. Żeber-Dzikowska, E. Buchcic, A. Strumińska-Doktor, *Romowie – mniejszość etniczna w Polsce – problemy, obawy, zagrożenia, szanse wielokulturowej społeczności*, „Drohiczyński Przegląd Naukowy” 2010, nr 2, s. 181–197.

dźwiękiem). Trwa ono tylko 20 sekund (cała etiuda niecałe 13 minut), ale to być może owa śpiewnie wyrecytowana przeszłość zapada w pamięć najbardziej<sup>21</sup>. Zwracają też na siebie uwagę sceny uliczne z tłumem obserwującym popisy młodej tancerki, gdy obok spojrzeń ukradkiem kierowanych w stronę kamery dostrzega się i takie, które autentycznie pochłania cygański spektakl. To samo dotyczy obrazów koczującego za miastem taboru: naturalność niektórych ujęć (zwłaszcza tych z małymi dziećmi – płaczącymi, niezdarnie myjącymi się itp.) nie pozwala wątpić, że powstały one na drodze umiejętnego podpatrywania. Niemniej jednak *Jedzie tabor* to także historia: Jasza chce poślubić Marinę (to ona tańczyła przed miejską publicznością), na co, wedle obyczaju, zgodę wyrazić musi jej ojciec, Giulino. Chłopak wędruje więc po obcych mu, szerokich ulicach, spogląda w kierunku sklepowych wystaw, by w końcu – z prezentami pod pachą – zjawić się w taborze. Przyszłemu teściowi wręcza butelkę wódki, wybrance zaś pantofle (znak propozycji ślubnej). Otoczenie wiwatuje, szczęśliwa para rusza na spacer i dociera na skraj otwartej przestrzeni: stamtąd zaś widać już wysokie budowle miasta. Nieprzypadkowo. Streszczoną powyżej opowiastkę trzeba bowiem zobaczyć w odpowiednim kontekście, który – w ramach etiudy Ślesickiego – kreuje przede wszystkim komentarz. Komentarz, dodajmy, dobrze oddający wspomnianą dwoistość ekranowej rzeczywistości. Są momenty, gdy próbuje on, nieco w poetyce tekstu etnograficznego, opisać i wytłumaczyć oglądany właśnie fragment świata<sup>22</sup>. Częściej podąża jednak tropem szkicowej fabuły, czyniąc ją, jako się rzekło, pretekstem do przemycania myśli o charakterze bardziej ogólnym, a związanych z trybem życia wędrującego

---

21 Kamera spogląda na starą Cygankę zza ramienia kobiety, której się tu wróży: „Pani jesteś młoda, a dużo pani zmartwienia miała, i dużo pani nieprzyjemności miała. Miała pani narzeczonego, którego chciała mieć swoim mężem, ale jakaś kobita rozbiła pani szczęście. A teraz pani masz narzeczonego, którego chcesz...”. Głos zostaje wyciszony, kamera spokojnym ruchem przesuwa się w stronę talii rozłożonych kart.

22 Oto tekst komentarza, podłożony pod ujęcia z Romami osiadłymi w mieście: „*Mageredo* – skalani [w opracowaniach, do których udało się dotrzeć w trakcie prac na tekstem, termin ten funkcjonuje w postaci: *magerdo* – PP], tak nazywają Cyganie swoich rodaków, którzy zdradzili odwieczne zwyczaje, porzucili wędrowną. Dawni *kalderari* – kotlarze, *kovaccio* – kowale, osiedlili się w domach, pracują w fabrykach, ich dzieci chodzą do szkół. Ale nawet *mageredo* nie potrafią wyzbyć się dawnych przyzwyczajeń. Gdy tylko zaświeci słońce, pustoszeją mieszkania, całe rodziny przenoszą się na trawniki. Odżywają dawne wspomnienia. Tu, pod gołym niebem, jest prawie tak samo, jak na leśnym biwaku, w taborze”.

taboru. Trzeba przyznać, że tekst komentarza – choć wielokrotnie obciążający obraz zbyt słabo maskowaną dydaktycznością – ma swą świadomie ukształtowaną, wewnętrzną linię rozwojową. Z początku, gdy Jasza wędruje przez miasto, w słowach narratora pobrzmiewa porozumienie z jego tokiem myślenia:

Niedobrze czuje się Cygan w mieście. Miasto ma swoje uroki, prawda, ale Cygana razi zgiełk uliczny, niepokoi pośpiech. Jasza nie rozumie, jak można pracować w ciemnych fabrykach, w biurach, jak można mieszkać w wysokich murowanych domach, w ciasnych mieszkaniach, gdzie widać tylko wąski skrawek nieba i gdzie nie czuje się zapachu pól. Nie, stanowczo miejsce Cygana jest w taborze, na wozie.

Już za moment jednak, jako komentarz do pojawienia się grupki romskich dzieci z piłką, zadane zostaną pytania (z użyciem mowy pozornie zależnej): „Dzieci cygańskie? Czy to możliwe? A więc tu, w mieście, żyją Cyganie?”. To pierwszy sygnał nieobecnego dotąd wątku – przekonania, że osiadły tryb życia nie tylko jest dla taboru możliwy, ale i pożądany. Głos ten staje się jeszcze wyraźniej słyszalny (aż do sformułowania przekazu wprost) w kontekście późniejszych scen z obozowiskiem:

Tak niewiele trzeba, aby ręce same chwyciły za skrzypki, a nogi złożyły się do tańca. Piękne jest życie w obozie. Ale to piękne życie trwa krótko. Po ciepłych wieczorach przychodzą chłodne noce. Nie uchroni przed zimnem ani poniewierką ani pierzyna, ani dziurawa płachta cygańskiego szatry. Źle pojęte przywiązanie do swobody, lenistwo, odstręczają Cyganów od pracy. Jednak coraz częstsze są chwile, kiedy każdy Cygan rozumie, że życie na wozie przestało mieć sens i cel. Stało się nie tylko trudne, ale i upokarzające.

Za próbę zniwelowania dystansu między komentarzem a portretowanym światem uznać trzeba krótkie, wyraźnie inscenizowane scenki dialogowe, gdy głos zza kadru zdaje się (w dosłownym tego słowa znaczeniu) tłumaczyć na polski zdania formułowane w cygańskim języku romani. Niestety, to najsłabsze fragmenty etiudy. Z dwóch powodów: (1) nieprzekonująco, zbyt dosłownie brzmią same wypowiedzi (Jasza do ojca Marinki: „Wujku Giulino, w mieście są Cyganie, mówią naszym językiem, śpiewają nasze pieśni. Mieszkają w domach, a ich dzieci chodzą do szkoły. Nie są wcale źli, dlaczego oni są *mageredo*?”); (2) nie udało

się Ślesickiemu uniknąć owej „gry” naturszczyków, o której wspominał w swych praktykanckich notatkach – stąd choćby „wujek Giulino” grzeszy przesadną ekspresją, a po twarzy jednej z zapalczywie kłócących się o pieniądze kobiet przemyka delikatny uśmiech<sup>23</sup>. Ostatecznie tabor ponownie rusza w drogę, a melancholijnemu obrazowi wolno toczących się wozów i rzewnemu śpiewowi Cyganki towarzyszy głos komentatora, tu już bezpośrednio skierowany do widza: „Gdybyście jednak kiedyś, idąc ulicą swego miasta, dostrzegli w tłumie robotników Jaszę, cygańskiego chłopaka, nie zdziwcie się. Będzie to znaczyło, że Jasza nie zląkł się kłątwy *mageredo*, a znalazł dla siebie inną cygańską nazwę: *godo Rom* – Cygan mądry”.

W szkole oceniono, iż temat filmu był „wyjątkowo trudny”, a „rezultaty słabe”<sup>24</sup> – to jednak nie do końca sprawiedliwa opinia. Etiuda *Jedzie tabor* byłaby istotnie „słaba”, gdyby pozbawić ją tych wszystkich elementów, które jej autor twórczo rozwinie w swych kolejnych filmach. Pierwsze próby dyskretnej obserwacji, staranna kompozycja (film rozpoczyna ujęcie z taborom wolno sunącym w stronę kamery, zamyka go obraz analogiczny, tyle że kamera obserwuje tabor oddalający się od niej), nieśmiało ślady talentu do opowiadania przede wszystkim obrazem (ujęcie w planie totalnym: w oddali budowle miasta, bliżej otwarta przestrzeń, po której wolno przechadza się koń; dobrze oddaje to sposób myślenia bohaterów, dla których między tymi dwoma planami krajobrazu przebiega trudna do zlekceważenia granica) to bez wątpienia atuty studenckiej pracy Ślesickiego. Atuty – by raz jeszcze do tego wrócić – sąsiadujące z dydaktyzującym komentarzem, niepotrzebnie organizującą rzeczywistość fabułą oraz mało udanymi inscenizacjami.

Po niecałych dziesięciu latach reżyser wróci z kamerą do taboru, by nakręcić jeden ze swych najważniejszych dokumentów – *Zanim opadną liście* (1964). Różnica w efekcie artystycznym będzie, rzecz oczywista, łatwo zauważalna. Nie zmienia to faktu, że pierwszy samodzielnie wyreżyserowany przez Władysława Ślesickiego film dokumentalny już nieśmiało tę przyszłość zapowiadał.

23 Na marginesie warto nadmienić, że nierzadko z problemem niepotrafiącego opanać wesołości bohatera (choćby w scenie z łapaniem i zabijaniem łososia) nie poradził sobie również w trakcie realizacji *Nanuka z Północy* (1922) Robert J. Flaherty. Zob. S.M. Huhndorf, *Nanook and His Contemporaries. Imaging Eskimos in American Culture, 1897–1922*, „Critical Inquiry” 2000, Vol. 27, No. 1, s. 122–148.

24 Archiwum PWSFTviT w Łodzi.



3. Władysław Ślesicki na planie szkolnej etiudy *Jedzie tabor*

14 czerwca 1955 roku, czyli na zakończenie ostatniego semestru studiów Ślesickiego, wydana została – niestety bez podpisu autora<sup>25</sup> – przytoczona poniżej „opinia dziekanatu”:

Inteligencja – na czwórkę. (...) jest to chłopak o sporej wrażliwości artystycznej, sporo rozumie, ale – jak wszyscy – bardzo mało umie. Jest to w ogóle sprawa generalna: co zrobić z tymi chłopcami, którzy mają już

---

25 Bardzo możliwe, że był nim Jerzy Bossak, ówczesny profesor – a od roku 1956 dziekan – Wydziału Reżyserii PWSFTviT. Władysław Ślesicki także po zakończeniu studiów często kontaktował się ze swym wykładowcą, konsultując pomysły, pytając o radę itp. Po wielu latach, poproszony o tekst do książki wydanej z okazji 50. rocznicy powstania warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, napisał między innymi: „Uważam siebie za dość chłonnego obserwatora – ciśnienie osobistych fascynacji rodziło konieczność »spowiedzi«, podzielenia się spostrzeżeniami. Taką możliwość znalazłem w szkole filmowej, w grupie profesora Jerzego Bossaka, ojca polskiego dokumentu. Nie sposób przecenić jego zasług w twórczym rozwoju każdego z nas. (...) Dzięki mądrości i tolerancji profesora Jerzego Bossaka polski dokument w swoim złotym okresie mógł się rozwijać w szerokim wachlarzu form. I ja tam znalazłem miejsce dla siebie” (*Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Warszawa 2000, s. 105).

szkołę za sobą, ale tak mało wiedzą o swoim przyszłym zawodzie... Myśle, że nie miałyby sensu trzymać ich nadal w szkole, nie można również dyskwalifikować ich, bo powody braku wiadomości są różne... Trzeba im chyba pozwolić terminować (...), a po tym okaże się, kto z nich może pretendować do samodzielności. Ślesicki ma chyba odchylenie raczej „fabularne” niż dokumentalne<sup>26</sup>.

Ciekawi szczególnie konkludująca diagnoza. Bo choć raczej nietrafnie ocenia ujawnione w niedługim czasie predyspozycje reżysera, to przecież jednak pobrzmiewa w niej dalekie echo decyzji o porzuceniu filmowego dokumentu. Dokumentu, który w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku miał w Polsce rozszerzyć swe artystyczno-poznawcze możliwości. Niemala w tym procesie zasługa reżyserskiego duetu Karabasz–Ślesicki.

---

26 Archiwum PWSFTviT w Łodzi.

## 2. W duecie: Karabasz–Ślesicki

### 2.1. W kręgu „czarnej serii”.

*Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956),

*Ludzie z pustego obszaru* (1957)

Decyzję, by po ukończeniu łódzkiej szkoły związać się zawodowo z warszawską Wytwórnią Filmów Dokumentalnych, postrzegać można co najmniej w dwóch perspektywach. Pierwsza dotyczy wyboru samej materii filmowej – stawiając na krótki metraż dokumentalny, czyniło się jednocześnie pewniejszy krok w kierunku samodzielnego debiutu (pewniejszy, niż gdyby miało się go planować na gruncie fabularnym). Drugą perspektywę wydatnie wspomaga historyczny dystans, który na polskie kino dokumentalne czasów „okołodwilżowych” pozwala spojrzeć ze świadomością istotnych przemian, jakie się dokonały wtedy w jego ramach (pod koniec roku 1955, gdy Ślesicki pojawił się w WFD, duża ich część wydawać się jeszcze musiała co najmniej mglista). Innymi słowy: dość szybko miało się okazać, że, jak pisał o rzeczonym czasie Mikołaj Jazdon, „młodzi polscy dokumentaliści – w pewnym sensie – formowali zasady realizacji filmu dokumentalnego od nowa”<sup>27</sup>. Po latach rekonstruował Władysław Ślesicki swe dokumentalno-wytwórniane początki tak oto:

Uważało się, że dokument jest w zawodowej i życiowej edukacji koniecznym etapem, ponieważ: 1. wyprowadzał nas, zasiedziały w internacie łódzkiej

---

27 M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, op. cit., s. 75.

szkoły w szerokie (choć dość ciemne) perspektywy ówczesnej rzeczywistości krajowej. Mówiło się: dokument – szkoła życia, dokument – konfrontacja twojej nabytej na prasówkach wiedzy o kraju z rzeczywistością, dokument – droga dotarcia do ciekawych ludzi, do poznania problemów, do znalezienia odpowiedzi na tysiące różnych niewiadomych; 2. powyższe potwierdzał przykład przejścia przez tę „szkołę” nieomal wszystkich interesujących ludzi filmu – to była jakaś prawidłowość; 3. wcześniejsze roczniki absolwentów potwierdziły nadzieje na możliwość względnie szybkiego uzyskania samodzielności w WFD; 4. w „dokumencie” pracowali ludzie, którzy już zapisali pierwsze jasne karty tego gatunku w Polsce (Bossak, Makarczyński, Munk, operatorzy...); 5. tu nabywało się umiejętności skrótowego przekazywania czasem rozległych treści – szkoła lapidarności i kondensacji (choć do końca pozostałem gadułą!). Pierwsze prace, ówczesny duch Wytwórni, jakaś powszechna w środowisku dokumentalistów pozytywna rywalizacja ambicji, przeświadczenie o misji społecznej gatunku uczyniły mnie żarliwym „patriotą” gatunku – na wiele lat...<sup>28</sup>

Cytowane wyliczenie uzupełnić wypada o jeszcze jeden punkt: klimat Października '56 dał twórcom polskiego dokumentu szansę, by zerwać wreszcie z jego „schematyzmem, lakiernictwem, dętą propagandą”<sup>29</sup> (wedle słów samego Ślesickiego). Wykonawczy schematyzm skutkował rugowaniem z filmu najmniejszych śladów autorskiej indywidualności – skutecznie przysłańiał ją skrupulatnie zaprojektowany scenariusz, nie tyle „otwierający się” na rzeczywistość, co z góry przykrawający ją do swych zamierzeń. Stąd zaś już krok do owego „lakiernictwa” czy – jak ujął to Wacław Świeżyński – „nawyku mechanicznej afirmacji”<sup>30</sup>, nawyku szczególnie nasilonego po zjeździe w Wiśle (1949), kiedy to ze specjalną atencją polecono traktować na filmowym ekranie choćby projekty i osiągnięcia planu sześcioletniego (*Mistrzowie szybkich wytopów* [1950] Romana Banacha) czy – na pewno teoretycznie – modernizującą się w Polsce Ludowej wieś (*Chleb ojczyźnie* [1951] Jerzego Waśniewskiego). W tym samym czasie nasila się również „dęta propaganda”, charakterystyczna zwłaszcza dla dokumentalnej publicystyki – tu nigdy nie obywa się bez

28 K. Karabas, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985, s. 10–11.

29 *Ib.*, s. 12–13.

30 W. Świeżyński, *Film dokumentalny 1945–49*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 3: 1939–1956, red. nauk. J. Toeplitz, Warszawa 1974, s. 141.

dźwiękowej dominacji komentarza, poruszającego, w słowach niedających okazji do wątpienia, takie kwestie jak walka o światowy pokój (*W obronie pokoju* [1953] Maksymiliana Wrocławskiego) czy przodownictwo pracy (*Ślubujemy* [1952] Jerzego Bossaka). Lapidarnie ujęte przez Ślesickiego przewiny polskiego dokumentu, zwłaszcza pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, znajdują potwierdzenie choćby w takiej diagnozie autorstwa Kazimierza Karabasa:

Ginie szczerość i prostota zdjęć reportażowych pierwszych lat, zjawia się pełna inscenizacja, nawet najbłahszych sytuacji. Ludzie stają się na zdjęciach prawie kukłami, poruszającymi się (a właściwie upozowanymi) na różnych naradach, zbiorowych „zrywach” w pracy, w sytuacjach, gdy niby coś przeżywają – według ścisłych, choć bardzo prostych założeń scenariuszy<sup>31</sup>.

Niejako „negatywnym” probierzem dla pierwszej dekady powojenego dokumentu polskiego uczynić można te krótkometrażowe filmy, które na różnych płaszczyznach, w mniej lub bardziej wyraźny sposób, starały się odchodzić od obowiązujących wówczas standardów realizacyjnych czy uwarunkowań ideologicznych (oczywiście nieprzypadkowo większość z nich pochodzi sprzed roku 1949). Zwrały więc natychmiastową uwagę choćby rezygnacja z komentarza (*Powódź* [1947] Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka, *Suita warszawska* [1946] Tadeusza Makarczyńskiego, *Muzyka* [1947] i *Kopalnia* [1947] Natalii Brzozowskiej, *Kwitną jabłonie...* [1948] Jarosława Brzozowskiego), fragmenty ze wzmagającym ekranowy autentyzm stuprocentowym dźwiękiem (*Kolejarskie słowo* [1953] Andrzeja Munka)<sup>32</sup> bądź tematyczne próby niewpisywania się w nurt – korzystając ze sformułowania Władysława Ślesickiego – „państwowotwórczych” pieśni (m.in. *Niedzielny poranek* [1955] Andrzeja Munka). Oczywiście odstępstwa, zwłaszcza te osłabiające lub zupełnie niwelujące propagandowy wymiar dokumentu, pociągały za sobą łatwe do przewidzenia konsekwencje cenzuralne i dystrybucyjne

31 K. Karabas, *Bez fikcji*, op. cit., s. 17.

32 „Dyspozytor odbiera jakieś wiadomości z trasy, i sam wykrzykuje swoje dyspozycje do kolejowego mikrofonu. Te kilkanaście metrów to jedna z pierwszych scen opartych na dźwięku synchronicznym w naszym dokumencie: człowiek jakby walczący z przestrzenią, z jakąś niewidoczną siatką problemów organizacyjnych, techniki i ludzi. Walczy – mówiąc, walczy – słowami. Tworzy się jakiś nowy – nieznan dotychczas – typ autentyzmu, jakiś nowy rodzaj »prawdy«. Pachnie życiem, którego dotychczas na ekranie nie było (...)” (ib., s. 19).

(do obiegu nie trafiają choćby „bezideowa” – przynajmniej w przekonaniu delegatów wiślańskich – *Kopalnia* Natalii Brzozowskiej czy niewystarczająco optymistyczna w przekazie *Ulica Brzozowa* [1949] Wojciecha Hasa i Stanisława Różewicza).

Nie tyle całościową przemianą, co raczej wyczekiwanym wzbogaceniem oferty nazwać należy dokumentalny plon drugiej połowy lat pięćdziesiątych, kiedy Odwilż (pisząc lapidarnie i ograniczając się do pola filmowego) poskutkowała poszerzeniem katalogu zarówno potencjalnie podejmowanych tematów, jak i sposobów ich opracowania. Tę właśnie okoliczność miała w udany sposób szybko wykorzystać ekipa młodych dokumentalistów, skupionych w WFD wokół Jerzego Bossaka i myślących o filmach, które wkrótce określać zaczęto mianem „czarnej serii”<sup>33</sup>. Zanim jednak więcej o dokumentach *Gdzie diabeł mówi dobranoc* i *Ludzie z pustego obszaru*, czyli wspólnych dziełach Władysława Ślesickiego i Kazimierza Karabasa, niech przynajmniej chwilowemu oświeceniu podlega samo zjawisko, którego stały się częścią.

Okoliczność to trudna do zignorowania: debiutuje bowiem Ślesicki poza szkołą, w momencie, gdy – cytując wspomnianego Bossaka – „pewna agresywność staje się nową i naczelną cechą naszego filmu

---

33 Problematycznym zagadnieniem pozostaje pytanie, jak filmowo liczna była „czarna seria”. Alicja Iskierko pisała o jej „niewielu ponad dwudziestu przedstawicielach” (A. Iskierko, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 4: 1957–1961, red. nauk. J. Toeplitz, Warszawa 1980, s. 218). Wanda Wertenstein i Stanisław Grzelecki zamykali swe rozważania na dziesięciu tytułach, tyle bowiem projekcji zawierały pokazy zorganizowane przez WFD (W. Wertenstein, *Czy naprawdę czarne okulary?*, „Teatr i Film” 1957, nr 1, s. 16; S. Grzelecki, „Czarna seria” budzi optymizm. Robimy znakomite filmy, „Życie Warszawy” 1957, nr 67, s. 4). Jeden film więcej włączał w interesujący go obszar Aleksander Jackiewicz, który powołując się na zdanie Jerzego Bossaka, wyznaczył końcową granicę dla „czarnej serii” na roku 1957 (A. Jackiewicz, *Czarne filmy*, „Po Prostu” 1957, nr 15, s. 4). Piszący te słowa przychylił się tu do „tendencji redukującej”, co w wyróżnionej grupie dzieł tym wyraźniej pozwala dostrzec ich odmiennność od powszechnych wówczas standardów twórczych. Ostatecznie za „czarną serię” uznać należałoby grupę dziewięciu tytułów z lat 1955–1957. Oto one: *Uwaga, chuligani!* (1955, reż. J. Hoffman i E. Skórzewski), *Dzieci oskarżają* (1956, reż. J. Hoffman i E. Skórzewski), *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956, reż. K. Karabas i W. Ślesicki), *Lubelska starówka* (1956, reż. B. Kosiński), *Miasteczko* (1956, reż. J. Ziarnik), *Warszawa 1956* (1956, reż. J. Bossak i J. Brzozowski), *Ludzie z pustego obszaru* (1957, reż. K. Karabas i W. Ślesicki), *Miejsce zamieszkania* (1957, reż. M. Wrocławski), *Paragraf zero* (1957, reż. W. Borowik). Zob. też G. Nastalek-Żygadło, *Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958)*, Warszawa 2013, szczeg. rozdz. 1: „Czarna seria” na tle przekształceń polskiego filmu dokumentalnego po II wojnie światowej.

dokumentalnego”<sup>34</sup> (idzie z nią zresztą w parze retoryka niektórych prasowych reakcji na „czarnoseryjne” filmy: nazwanie ich przez Stanisława Grzeleckiego „orężem walki” jest tej retoryki jednym z dobrych przykładów). Po latach szukać owego wyróżnika wypada gdzie indziej. Sama „agresywność” – bez precyzowania jej kierunku – zdaje się tropem tyleż trafnym, co zahaczającym przecież o wybrane filmy również sprzed czasów *Odwilży* (czy można jej odmówić choćby *Ostatniemu Parteitagowi w Norymberdze* [1946] Antoniego Bohdziewicza i Wacława Kaźmierczaka, zwłaszcza w tych fragmentach, które odnoszą się bezpośrednio do norymberskiego procesu?). Wielokrotnie już zwracano uwagę na starsze niż przedstawiciele „czarnej serii” obciążenia realizacyjne, które uobecnily się właściwie w każdym z dzieł młodych twórców – z różnym jednakowoż, co warto dostrzec, natężeniem. Ograniczając się do kwestii zasadniczych: szybko wyczuwalnym zabiegiem organizującym ekranową rzeczywistość pozostała inscenizacja (czasami zwyczajnie nieprzekonująca, jak w wielu fragmentach *Miejsca zamieszkania* [1957] Wrocławskiego, czasami jednak mocno redukowana, o czym zresztą informował odpowiedni komunikat od twórców – to przypadek *Paragrafu zero* [1957] Włodzimierza Borowika); żaden z filmów nie obył się bez komentarza (niekiedy chyba zbyt nastawionego na metaforyzację – jak dzieje się to w *Miasteczku* [1956] Jerzego Ziarnika, innym razem z kolei konsekwentnie i udanie zaprawionego gorzką ironią – „Są tacy, dla których fasadowość jest wizualnym dodatkiem trąbienia. A zatem: trąbmy dalej...” – tak kończy się *Lubelska Starówka* [1956] Bohdana Kosińskiego); próby uczynienia bohatera „indywidualnym” dalekie pozostają od satysfakcjonującego spełnienia (Władek i Andrzejek z filmów Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego nie stają się czymś więcej niż tylko „znakami” forsowanych w komentarzu tez; ponownie jednak wypada przywołać *Paragraf zero*, w którym podpatrzone i podsłuchane prostytutki – mimo że mówią krótko, mimo że ich anonimowość potęgują czarne paski na oczach – to niewątpliwie „żywe”, obarczone niełatwą biografią postaci).

Wracając jednak do pytania o wyróżnik: w kontekście seryjności byłaby to zarazem kwestia wspólnego dla omawianej grupy filmów mianownika. Trop wydaje się słuszny, a wiedzie ku dostrzeżeniu różnorodnie stosowanej metody konfrontacji: oficjalne/propagandowe – nieoficjalne/

34 S. Bądkowska, *Czy można mówić o przełomie w naszym filmie dokumentalnym*, „Film” 1956, nr 43, s. 10–11.

faktyczne. Strona „nieoficjalne/faktyczne” tego układu, powiązana bezpośrednio z demaskatorską funkcją „czarnej serii”, przychodzi tu na myśl właściwie automatycznie. Co jednak ciekawe, właściwie nigdy nie pozostawała ona w izolacji od swego „ujemnego” odbicia (na tym zresztą opierałoby się wspomniane demaskatorstwo, chcące unaocznić więcej niż tylko naskórek badanego zagadnienia). Jeśli więc w filmach Hoffmana i Skórzewskiego (*Uwaga, chuligani!* [1955], *Dzieci oskarżają* [1956]) dziecku sprzedaje się alkohol, to operator natychmiast kieruje obiektyw na sklepowe afisze: „Wykonaliśmy plan obrotu towarowego”, „Wódki na wynos nie sprzedajemy”; jeśli w *Miejscu zamieszkania* robotniczy tłum dobija się w błocie do budki z piwem, to jednocześnie z pobliskiego megafonu płynie propagandowy komunikat o ofiarności pracowników Nowej Huty; jeśli w *Miasteczku* mężczyzna wlewa w siebie butelkę wódki, to jego cień pada na plakat z napisem: „Chcesz przygodę piękną przeżyć, czytaj książki dla młodzieży”. W *Warszawie 1956* (1956) i *Lubelskiej Starówce* konfrontacja najsilniej uobecnia się w samym obrazie – zarówno poprzez konstrukcję kadrów (na dalekim planie reprezentacyjny Pałac Kultury i Nauki, w bliskim zaś gruzowisko przedmieścia), jak i dynamiczny ruch kamery (od starannie odnowionych budynków Starówki w kierunku zdezastowanego krajobrazu innych części miasta). Na zasadzie ironicznego spłotu słowa i obrazu oparł z kolei swój zamysł Włodzimierz Borowik w *Paragrafie zero*: ulica nocnej Warszawy, kobieta żegna się z mężczyzną, on znika w jakimś zaułku, ona powoli przechadza się chodnikiem, by ostatecznie odejść – po krótkiej rozmowie – z dwoma nieznanymi; całą scenę ilustruje komentarz: „Prostytucji u nas w kraju nie ma. Zlikwidowało ją nasze ustawodawstwo. Jesteśmy nie tylko postępowi, ale i subtelni. Każdej kobiecie wolno oczywiście odbywać samotne, nocne spacerki, każda może zawierać przygodne znajomości, każda może mieć swojego opiekuna”.

Wizerunek „czarnej serii” po to został naszkicowany w powyższych akapitach, by ostatecznie móc powrócić do dotychczas tylko wspomnianych *Gdzie diabeł mówi dobranoc* oraz *Ludzie z pustego obszaru* i przyrzuć im się z większą świadomością konkretnego kontekstu, w którym doszło do ich powstania. Nie byłoby też wielką przesadą stwierdzenie, że – w odróżnieniu od dokumentów zrealizowanych razem z Kazimierzem Karabasem – już nigdy potem efektów artystycznych działań Władysława Ślesickiego nie da się tak bezkolizyjnie wpisać w żaden (zamknięty czy to nazwą, czy granicami czasowymi) filmowy nurt, program itp. Tymczasem jednak młodzi twórcy, zatrudnieni w WFD na posadach asystenckich,

oglądają w roku 1955 na wytwórnianej projekcji film Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego *Uwaga, chuligani!*:

Po projekcji wychodzimy z Władkiem Ślesickim, podnieceni, prawie oszomieni – więc można i tak? Tak subiektywnie, pomysłowo, agresywnie? Film miał absolutnie niezwykłą (na tle tego, co dotychczas w Wytwórni wyprodukowano) zasadę opowiadania, bardzo osobisty i gorący komentarz, dobre surowe zdjęcia, dużą gęstość narracji. A przede wszystkim – był o czymś społecznie ważnym, dotychczas ignorowanym i przemilczanym. Długo w noc rozważamy z Władkiem, czym i jak ten film jest nowością w Wytwórni...<sup>35</sup>

Film Hoffmana i Skórzewskiego działa zatem nie na zasadzie bezpośredniej inspiracji, co sygnału pewnego przełamania – zachęty, by szukać nowych środków dokumentalnego wyrazu. Zresztą już swym kolejnym filmem (*Dzieci oskarżają*) wspomniany duet udowodnił operowanie stylem na tyle charakterystycznym (nierzadko krótkie ujęcia i dynamiczny montaż, tendencja do wizualnych wyolbrzymień, konstruowanie mikroszenek – ilustracji dla tez komentarza), że szybko wyczuwalna stałaby się próba kopiowania go. To jednak Karabaszowi i Ślesickiemu nie groziło. Skuteczną ochroną miały okazać się ich twórcze temperamenty, znacznie przy tym od siebie odmienne, choć wówczas dopiero w fazie kształtowania się. „Już wtedy wiedzieliśmy, że nie będziemy tak dalece inscenizować, że nie pójdziemy w taką – w gruncie rzeczy – publicystykę (...). Po tym filmie nie może powstać już klasyczny reportaż dla PKF – tego byliśmy pewni; jak jednak to osiągnąć – bez ostrych, dziennikarskich sposobów – tego nie wiedzieliśmy...”<sup>36</sup> – wspomina Kazimierz Karabasz, rekonstruując tok myślenia swój i Władysława Ślesickiego, już po projekcji filmu *Uwaga, chuligani!*. Trudno odmówić sobie w tym miejscu przywołania i takiego świadectwa tamtego czasu:

Długie nocne rozmowy z Władkiem Ślesickim (mieszkamy razem w służbowym pokoju). Główny nasz kłopot: jak wyrazić to, co się dzieje? Śledzimy dziesiątki spraw dotychczas przemilczanych, okrawanych, deformowanych – a równocześnie bolesnych, ważnych dla ludzi. Co wybrać? Jak to ująć? W poczuciu złożoności i trudności problemów, które nas

35 K. Karabasz, *Bez fikcji*, op. cit., s. 19.

36 Zapis rozmowy z K. Karabaszem, op. cit.

interesują, decydujemy się na krok, który już wcześniej zrobili Hoffman i Skórzewski – postanawiamy ten pierwszy film robić wspólnie. Zaczynamy przyglądać się uważnie Targówkowi, jednej z najbardziej zaniedbanych dzielnic Warszawy. Nie chodzi nam o egzotykę scenerii czy pewną unikalność stylu życia mieszkańców. Interesują nas tutejsze sprawy, które dotychczas dla władz miasta jakby „nie istniały”. Jak je ująć? Jak głęboko potrafimy je spenetrować? Szukamy jakiegoś konkretnego i wyrazistego motywu przewodniego. Znajdujemy ciągnącą się latami budowę tutejszego domu kultury. Wokół tej sprawy zaczynamy obmyślać nasze opowiadanie. Siedzimy nad scenariuszem, coraz dłużej w noc...

Mimo różnic temperamentów, jedno łączy nas bardzo mocno: niechęć do prawie wszystkiego, co zastaliśmy. Nie chcieliśmy robić filmów ilustrujących tezy, programowo optymistycznych, budowanych według prostych schematów. Ani takich, które ukazują ludzi jako załączniki do autorskiego pomysłu – czyli dokładnie odwrotnie do tego, co wydawało nam się słuszne. A czego szukaliśmy? Przede wszystkim właśnie tego, czego tamtym filmom brakowało: człowieka z jego „namacalnym” życiem, prostoty i szczerości w przedstawianiu zdarzeń, tropienia prawdy w spontanicznych zachowaniach ludzi, prostego i surowego sposobu fotografowania, wnikliwego ukazywania szczegółów. Z wiarą, że uda się nam choćby ćwierć tego, co zamierzamy – zabraliśmy się do naszego pierwszego zawodowego filmu. Nazywał się *Gdzie diabeł mówi dobranoc...*<sup>37</sup>

\*

My ze Ślesickim jesteśmy dość podobni do siebie –  
cehuje nas sentyment do zwykłych, szarych ludzi<sup>38</sup>.

Kazimierz Karabasz

Fotos z wytwórnianego debiutu Ślesickiego i Karabasza, ilustrujący artykuł Stefanii Bądkowskiej *Czy można mówić o przełomie w naszym filmie dokumentalnym?*, podpisano: „Tym dzieciom, które na starym cmentarzu grają w karty i piją wódkę – diabeł mówi dobranoc... Scena z filmu dokumentalnego *Gdzie diabeł mówi dobranoc*. Film wywodzi

37 K. Karabas, *Bez fikcji*, op. cit., s. 22–23.

38 *Przy magnetofonie* [wywiad z K. Karabaszem], „Kultura Filmowa” 1968, nr 6, s. 8.