

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej

Kierunek Montaż Filmowy

Rafał Listopad

Montaż filmu dokumentalnego *Cudze listy*.

Analiza zagadnień estetycznych i etycznych
związanych z pracą z materiałem archiwalnym
(komentarz pisemny do dzieła)

Opieka promotorska

dr hab. Milenia Fiedler, prof. PWSFTviT

Łódź 2022

Spis treści

Wstęp. Konteksty	3
Cudze listy	12
1. Listy	13
2. Głosy	19
3. Obrazy	25
4. Wariacje na stole. Opis wybranych prób montażowych	39
5. Poszukiwanie konstrukcji filmu	47
Podsumowanie	51
Bibliografia	55
Aneks	57
1. Nagrania audio	57
2. Materiały wideo	57

Wstęp. Konteksty

Z materiałami archiwalnymi zetknąłem się na poważnie po ukończeniu szkoły, współpracując z Katarzyną Maciejko-Kowalczyk przy filmie *Do potomnego*, w reżyserii Antoniego Krauze¹. Miałem wtedy okazję przeszukiwać archiwum WFDiF pod kątem dostępnych źródeł, zarejestrowanych w trakcie Powstania Warszawskiego. Przeglądałem zarówno tzw. surowe materiały, jak i powstałe z nich z biegiem lat filmy. Do moich zadań należało wyselekcjonowanie tego, co mogło przydać się do wykorzystania w *Do potomnego*. Film był „próbą ukazania duchowej biografii pokolenia Kolumbów”, jego bohaterami są najwybitniejsi poeci czasu wojny: Krzysztof Kamil Baczyński, Waław Bojarski, Tadeusz Gajcy, Zdzisław Leon Stroiński, Andrzej Trzebiński.

Przewodnikiem po materiałach archiwalnych był znany specjalista od interpretacji zdjęć Warszawy z okresu okupacji niemieckiej i Powstania Warszawskiego, Zygmunt Walkowski. Spędziliśmy grubo ponad tydzień w archiwum WFDiF, przeglądając na stole montażowym dostępne materiały. Powstałe przy tej okazji rozległe notatki stanowiły swoistą mapę i drogowskaz do tego, co i gdzie wykorzystać w późniejszej pracy nad filmem. Materiały zawierały utrwalone na taśmie ładunek, z jednej strony poznawczy, z drugiej emocjonalny. A dzięki Zygmuntowi Walkowskiemu mogliśmy poznać kontekst większości scen oraz precyzyjnie umiejscowić je na sześćdziesięcioletniej osi czasu powstania.

Materiał archiwalny, jakim jest rejestracja na taśmie filmowej, ma szczególną wartość poznawczą, w sposób najbardziej realistyczny ze wszystkich źródeł archiwalnych przedstawia nam obraz minionego świata. Zauważył to już w 1898 roku Bolesław Matuszewski, który uznał materiał archiwalny za „nowe źródło Historii” i pisał o ogromnym potencjale tkwiącym w kinematografie: „nie ukazuje być może historii w jej pełnym kształcie, to jednak, co ukazuje, jest niewątpliwe i stanowi absolutną prawdę”².

Antoni Krauze bardzo rygorystycznie podchodził do używania materiałów archiwalnych. Po pierwsze, do filmu mogły wejść tylko te, które pochodziły z czasu trwania powstania. Wszelkie inne, na przykład z okresu okupacji, mogące wspomóc narracyjnie lub dramaturgicznie sam przekaz, nie były brane pod uwagę. Reżyser wprowadził też zasadę chronologii. Jeśli mieliśmy scenę fabularną (film jest dokumentem fabularyzowanym) z konkretnego dnia powstania, to użyty

¹ *Do potomnego*, reż. A. Krauze, Polska, 2004.

² Cyt. za Pauliną Haratyk, *Od Składnicy Kinematografii historycznej do repozytoriów materiałów audiowizualnych w sieci. O funkcjach archiwów filmowych*, w: *Reuse, remiks, recycle. Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych*, Filmoteka Narodowa-Institut Audiowizualny, grudzień 2017, s. 8.

w bezpośredniej bliskości materiał archiwalny musiał respektować tę konkretną datę, nie mógł być rażąco od niej oddalony.

Kolejną zasadą było odfalszowanie materiałów archiwalnych i użycie ich w prawidłowym, zgodnym z wiedzą historyczną kontekście. Wiele materiałów z wojennego okresu w późniejszych latach wzięło udział w tzw. procesie zawłaszczenia. Używane były w innych filmach, często propagandowych, jak i kronikach filmowych, w których ich pierwotny sens został zachwiany, często wbrew prawdzie historycznej, niejednokrotnie dla podkreślenia pasujących autorom przekazu tez.

I tu dochodzimy do pierwszej kwestii ontologicznej. Procesy wykorzystania, zawłaszczenia istniejących materiałów i włączenia ich jako części składowych do innych, nowo powstających filmów, są dosyć powszechnym zjawiskiem. Za przykład może posłużyć chociażby historia filmu zrealizowanego w 1898 roku przez François Doubliera, operatora braci Lumière, który – zdaniem Jay Leydy – jest pierwszą realizacją filmu kompilacyjnego. Podczas jednej ze swoich podróży z kinematografem po Rosji Doublier, chcąc zaspokoić ciekawość publiczności sprawą Dreyfusa³, a nie mając żadnego materiału na ten temat, jako że sprawa toczyła się we Francji jeszcze przed wynalezieniem kina, stworzył film kompilacyjny, korzystając z materiałów, które miał ze sobą. Jak pisze Leyda:

Doublier zestawił ze sobą: scenę parady armii francuskiej prowadzonej przez kapitana, scenę z życia Paryża, przedstawiającą duży reprezentacyjny budynek, scenę pokazującą fiński holownik zbliżający się do barki oraz delty Nilu. Tego typu filmowa kompilacja z pomocą komentarza, a z jeszcze większą pomocą wyobraźni zgromadzonych osób, przybrała kształt następującej historii: Dreyfus przed aresztowaniem, paryski Pałac Sprawiedliwości, gdzie Dreyfus był sądzony, Dreyfus transportowany na Diabelską Wyspę, na której był więziony. Wszystko to wydarzyło się w 1894 roku. Film został entuzjastycznie przyjęty i jak tylko wieść o nim się rozniosła, cieszył się ogromnym powodzeniem.⁴

³ Sprawa Dreyfusa podzieliła w XIX wieku francuskie społeczeństwo. Alfred Dreyfus, oficer armii francuskiej pochodzenia żydowskiego, po skróconym procesie w klimacie antysemityzmu został w 1894 roku skazany przez radę wojenną za zdradę na rzecz Niemiec. Ułaskawiony w 1899 roku, został finalnie uniewinniony dopiero w 1906. W sprawę od początku zaangażowała się prasa i intelektualiści. Społeczeństwo podzieliło się na dwie grupy, z jednej strony nacjonałiści antysemita będący przeciwko oficerowi, z drugiej przychylni mu radykałowie, socjaliści i liga Praw Człowieka.

⁴ Cyt. za Łukaszem Rondudą, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2006, s. 49-50.

Pozostaje kwestia, z jakiego rodzaju ingerencją w materiał źródłowy (czy to w formie skończonego filmu, czy też surowego materiału zdjęciowego) mamy do czynienia. Zgodnie z tym, co zauważa profesor Hendrykowski:

Samo operowanie materiałem źródłowym zmierzające do wydobycia tkwiących w nim głębszych znaczeń, względnie korekty znaczeń dotychczasowych, nie jest bynajmniej równoznaczne z manipulacją. Manipulacja różni się od zwykłych operacji znaczeniowych tym, iż całkowicie zmienia (czytaj również: przeinacza) wyjściowy sens materiału, by arbitralnie narzucić sens pożądany przez nadawcę.⁵

Jak zatem nazwać i sklasyfikować ambitny plan twórców, aby materiałom źródłowym nadać ich pierwotny sens? Można powiedzieć, że w niektórych sytuacjach w trakcie pracy nad filmem podchodziliśmy do materiału krytycznie. Nie zgadzaliśmy się z przedstawianymi za ich pomocą tezami formułowanymi przez „twórców” niebędących autorami materiałów źródłowych. Staraliśmy się odfałszować powstałe w trudnych latach powojennych przekazy audiowizualne, które zdążyły się już zakorzenić w świadomości widzów. Tym samym wykonywaliśmy, w naszym mniemaniu, prace mające na celu zadośćuczynienie.

Takiego podejścia do materiałów archiwalnych, z poszanowaniem oryginału i widzów, którzy będą z filmu mogli czerpać wiedzę o zaistniałych wydarzeniach, nauczyłem się przy pracy nad moim pierwszym filmem montażowym i to wówczas zdałem sobie sprawę z siły informacji lub dezinformacji tkwiącej w odpowiednio zmontowanym materiale. Rozległa wiedza Zygmunta Walkowskiego pozwalała zagłębić się w świat powstańczych dni, praktycznie dzień po dniu, wydarzenie po wydarzeniu. Scena ślubu na dziedzińcu obecnej Poczty Głównej. Scena z końmi biegnącymi po ulicach Warszawy. Scena kilkugodzinnego zawieszenia broni dla zebrania rannych i zabitych z pola walki, na rogu Pańskiej i Alei Jerozolimskich. Scena zbierania z placu boju, pod ostrzałem żołnierzy niemieckich, ciała młodego powstańca zwanego Orłem Białym.

Kolejną lekcją była próba zachowania tak restrykcyjnie ujętych zasad i obostrzeń w procesie budowania struktury narracyjnej filmu, w szczególności w momentach obrazowania materiałami archiwalnymi samej poezji, niedającej się łatwo obrazować w ogóle, a co dopiero z poszanowaniem ścisłych zasad, które narzucił reżyser. Jak celnie zauważa Hendrykowski:

W filmie montażowym – nawet takim, który dąży do obiektywności przekazu – nie da się wykluczyć obecności określonego autorskiego przesłania, skoro jego celem jest wykreowanie sensownej całości wyższego rzędu. Każda operacja montażowa dokonywana

⁵ Marek Hendrykowski, *Nowy dokument historyczny*, „Images”, v. XVII, nr 26, 2015, s. 68.

na ruchomych obrazach pociąga za sobą użycie określonego repertuaru chwytów narracyjnych, środków stylistycznych, figur składniowych, ergo – zaangażowania określonych środków wyrazu. Czym innym jest jednak autorskie przesłanie jako rezultat serii dokonanych przez twórcę operacji semantycznych, a czymś całkiem innym – manipulowanie przez realizatora montowanym materiałem.⁶

W późniejszych latach miałem okazję raz jeszcze współpracować z Antonim Krauze, tym razem przy filmie w pełni fabularnym *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*, o wydarzeniach, które w historii Polski zwykło nazywać się Grudniem '70. Używaliśmy ponownie materiałów archiwalnych dla wzmocnienia przekazu i jego uwiarygodnienia, a na etapie produkcji filmu służyły nam one do rekonstrukcji miejsc, zdarzeń, brały czynny udział w tworzeniu narracji przyszłego filmu. Archiwalia nie były tak obszerne jak przy filmie o poetach z Powstania Warszawskiego, ale zasady, którymi się kierowaliśmy, były podobne. Po pierwsze, nie przeinaczać faktów historycznych. Po drugie, używać materiałów z chronologiczną precyzją, a po trzecie, w miarę możliwości odfałszować historię.

Największą uwagę skupiliśmy na dwóch materiałach. Pierwszym był materiał dźwiękowy, którego – dzięki Maciejowi Drygasowi⁸ – staliśmy się posiadaczami, a który pozwolił na etapie montażu poukładać historyczne zdarzenia w odpowiedniej kolejności i nadać im dramaturgiczną funkcję. Materiał pochodził z zagranicznego statku handlowego, w dniu wydarzeń stał on na redzie w oczekiwaniu na wpłynięcie do gdyńskiego portu i był niemy świadkiem wydarzeń dziejących się na lądzie. Przypadkowo radiotelegrafista złapał częstotliwość, na której rozmawiały oddziały ZOMO, SB i milicji, nagrywając całą ich komunikację. Był to materiał unikatowy z kilku powodów. Po pierwsze, zarejestrował cały przebieg wydarzeń z perspektywy sił porządkowych, po drugie, ukazywał rosnące w trakcie emocje, jakie im towarzyszyły. Dzięki temu materiałowi mogliśmy się dowiedzieć, jakie wrażenie robił przemarsz stoczniowców ulicami Gdyni na organach podległych władzy i jak – minuta po minucie – reagowały one na to, co się działo. W samym procesie montażu sekwencja przemarszu stoczniowców ulicami Gdyni, na przykład ulicą Świętojańską w stronę urzędu miasta, została skonstruowana na podstawie tego materiału dźwiękowego, który stał się jej narracyjną podstawą.

⁶ Marek Hendrykowski, *Nowy dokument historyczny*, op. cit., s. 68-69.

⁷ *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*, reż. A. Krauze, Polska, 2011.

⁸ Realizując film *Głos nadziei*, reżyser natknął się na niego w Archiwum Dokumentacji Mechanicznej.

Drugim materiałem archiwalnym były zdjęcia reportera TVP Gdańsk, Wojciecha Jankowskiego, który na potrzeby programu informacyjnego rejestrował to, co działo się na Wybrzeżu. Taśmy z jego nagraniami zostały zarekwirowane przez milicję, a w niektórych przypadkach posłużyły potem jako dowód przeciwko uczestnikom manifestacji, czasem wmontowywane w materiały propagandowe. Taśmy zwrócono Telewizji w 1990 roku, a ich autor dwadzieścia lat po wydarzeniach grudniowych bronił swojego dobrego imienia w dokumencie pt. *Grudniowe taśmy*⁹. To tam tłumaczył, że mógł zarejestrować twarze demonstrantów, ponieważ dokonał pewnej obietnicy: „Ludzie pozwolili mi uruchomić kamerę, bo przysięgałem, że film będzie wieczorem wyświetlony w telewizji. Tę obietnicę mogłem spełnić dopiero po dwudziestu latach”¹⁰.

Dla ekipy ten materiał, znany jeszcze przed realizacją, stał się jednym z punktów wyjścia w myśleniu o rekonstrukcji zdarzeń i elementach inscenizacji wydarzeń na Wybrzeżu. Przyjęta została zasada, że na potrzeby filmu jedna z kamer (8 mm, podobna do tej, jakiej używał Jankowski) będzie rejestrowała materiał pseudoarchiwalny i w ten sposób powiększy skromną bibliotekę archiwalnych ujęć. Aby tego dokonać, ekipa musiała przeanalizować sam materiał Jankowskiego tak, by ten zrekonstruowany wpisywał się w spójną całość. Z czasem okazało się, że materiał pracownika TVP Gdańsk stanowi interesujące źródło wiedzy. W większości nakręcony był zza zebranych na ulicach oddziałów milicji i SB. Można to wytłumaczyć tym, że Jankowski miał legitymację Telewizji Gdańsk, która pozwalała mu swobodnie poruszać się pomiędzy oddziałami milicji, ZOMO i SB, a ten kąt widzenia wydarzeń był i atrakcyjny, i bezpieczny dla realizatora. Dziwi w tym kontekście naiwność pracownika Telewizji, który był zaskoczony, że jego nagrania zostały skonfiskowane przez pracowników MSW i mogły tym samym posłużyć do zidentyfikowania uczestników wydarzeń i ich ewentualnego postawienia do odpowiedzialności karnej. My w wyniku aktu twórczego, popartego dogłębną analizą, staliśmy się posiadaczami wykreowanego materiału, który w procesie budowania struktury filmu skutecznie zatarł granice między tym, co dokumentalne-prawdziwe-archiwalne, a tym, co fikcyjne-nieprawdziwe-wykreowane. Wykorzystanie nakręconej inscenizacji stylizowanej na archiwalną oraz archiwalnego materiału Jankowskiego zwiększyło autentyczność przekazu i bardziej go uwiarygodniło.

⁹ *Grudniowe taśmy*, reż. W. Jankowski, Polska, 1990.

¹⁰ Głos z off-u pełniący rolę wstępu na początku filmu *Grudniowe taśmy*, reż. W. Jankowski, Polska, 1990 [00:00:42].

Film fabularny Andrzeja Wajdy *Katyń*¹¹, montowany wspólnie z Milenią Fiedler, był kolejnym projektem wykorzystującym archiwalia. Dysponowaliśmy dwoma materiałami archiwalnymi, które miały ukazać widzowi manipulację, jakiej dokonali ich twórcy, chcąc zafalszować rzeczywistość. Jak zauważa Łukasz Ronduda: „Za najpopularniejsze «wykorzystanie» filmu kompilacyjnego po pierwszej wojnie światowej uznaje Leyda filmy propagandowe. Według tego amerykańskiego filmoznawcy, za pomocą tych samych (w znacznej mierze) obrazów, «każda ze stron konfliktu pokazywała inną jego wersję, inną wersję jego narodzin, zwycięstw, etc.»¹².

W filmie znalazły się dwa krótkie filmy propagandowe – jeden niemiecki z 1943 roku, a drugi sowiecki z 1944. Oba traktowały o tym samym wydarzeniu: zamordowaniu w 1941 roku polskich oficerów na ziemiach Związku Radzieckiego. Oba materiały źródłowe były za długie, aby w całości zmieścić się w tworzonym przez nas filmie. Nasze zadanie polegało na przygotowaniu dającego pełny obraz skrótu. Należało go dokonać zarówno w warstwie obrazu, jak i w warstwie dźwięku, którą stanowiła muzyka i bardzo sugestywny, dodatkowo wzmacniający propagandowy przekaz, komentarz. W filmie *Katyń* zacytowaliśmy wprost dwa filmy propagandowe dotyczące tego samego wydarzenia, ale przekazujące dwie skrajnie różne interpretacje.

Niemniej w jednym z tych dwóch przypadków dokonaliśmy świadomego powielenia zafalszowania historii. Materiał radziecki był oczywistym kłamstwem, z którego nie wszyscy zdawali sobie sprawę w czasie, kiedy był emitowany, czyli pod koniec drugiej wojny światowej, jak i jeszcze długo po jej zakończeniu. Świadomie zacytowaliśmy te materiały źródłowe, bo ich tezy weryfikowała sama fabuła, w trakcie filmu dowiadywaliśmy się, który materiał jest zmanipulowaną wersją historii. Nasza praca sprowadzała się do skrócenia propagandowych materiałów pierwotnych, zestawiając ze sobą obrazy w taki sposób, aby służyły dramaturgii filmu.

Ostatnim przykładem filmu bazującego na materiale archiwalnym, który w tej części pracy chciałem omówić, jest *Czternaście dni. Prowokacja bydgoska*¹³. Trudno jednak powiedzieć czy mamy w tej sytuacji do czynienia z materiałem archiwalnym, a jeśli tak, to jak brzmi jego definicja? I czy możemy powiedzieć, że ten film jest filmem montażowym?

Film miał swoją premierę w 2008 roku. Materiał zdjęciowy, z którego został zrobiony, powstał w 1981 roku. Realizatorami, jak sami siebie nazwali, byli Jacek Petrycki i Grzegorz

¹¹ *Katyń*, reż. A. Wajda, Polska, 2007.

¹² Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, op. cit., s. 52.

¹³ *Czternaście dni. Prowokacja bydgoska*, reż. G. Eberhardt i J. Petrycki, Polska, 2008.

Eberhardt. Sami autorzy na łamach jednej ze stron internetowych o filmie napisali tak: „Filmowaliśmy dla powiedzenia prawdy, potem szybko schowaliśmy materiał, żeby nie dostał się w niepowołane ręce. Teraz myślimy, że czas zmierzyć się i z historią, ale też i z naszą pamięcią”¹⁴.

Film jest rejestracją wydarzeń, do których doszło po 19 marca 1981 roku, kiedy funkcjonariusze MSW i MO w Bydgoszczy siłą usunęli z sali obrad Wojewódzkiej Rady Narodowej delegację Solidarności, a następnie pobili trzech delegatów. Władza twierdziła, że nikt nie został pobity, a obrażenia Jana Rulewskiego (jednego z usuniętych delegatów) są wynikiem wypadku samochodowego. W zakładach pracy w kraju zawrzało, przeprowadzono dwugodzinny strajk ostrzegawczy, pierwszy na taką skalę w komunistycznej Polsce. Zaczęły krążyć pogłoski o możliwości wprowadzenia przez rząd stanu wyjątkowego. Działacze dyskutowali nad ogłoszeniem strajku generalnego, Lech Wałęsa nie popierał takiego rozwiązania i zagroził dymisją.

Film pokazuje w niezwykle realistyczny sposób emocje, jakie towarzyszyły przez czternaście dni działaczom Solidarności, napiętą atmosferę, wpływ doradców na decyzje związkowców oraz pośrednio przebieg negocjacji z rządem i konsekwencje tych negocjacji. W obawie przed represjami i konsekwencjami, realizatorzy nakazali schować surowy, zarejestrowany materiał w przepastnym archiwum WFDiF. Po dwudziestu siedmiu latach przypomnieli sobie o nim i postanowili go odnaleźć. Ukryty w piwnicach archiwum, dla zmylenia przeciwnika był zatytułowany *Otwarcie cukrowni*.

W tym momencie rozpoczęła się moja przygoda z tym filmem. Autorom od początku przyświecał nadrzędny cel, aby materiały pokazać w takim kształcie, w jakim zostawili je dwadzieścia siedem lat wcześniej. Chcieli ukazać tę historię taką, jaką ją zapamiętali i jaką zarejestrowali, bez zmian, dopowiedzeń, tłumaczeń.

W trakcie pracy nad filmem uknuliśmy nawet taki plan: niech widz myśli, że pokazujemy mu w całości, w stanie nienaruszonym, to, co znaleźliśmy w puszkach archiwum – „patrzcie co znaleźliśmy”. Że ukazujemy ludzkim oczom skarb zakopany ponad ćwierć wieku temu, aby mogli wyrobić sobie własną opinię na temat tamtych wydarzeń. Trzeba dodać, że odnaleziony materiał miał swoje cechy szczególne. Z braku taśmy operator Jacek Petrycki kręcił tylko to, co uważał za słuszne i potrzebne do realizacji filmu, dokonywał więc subiektywnej selekcji rzeczywistości. O wiele więcej zarejestrowało urządzenie nagrywające dźwięk. Tu przebieg wydarzeń był bardziej czytelny i odsłuchując go, można było wyrobić sobie szerszą opinię na temat wydarzenia, a przede wszystkim je zrozumieć.

¹⁴ Jacek Petrycki i Grzegorz Eberhardt o filmie *Czternaście dni. Prowokacja bydgoska* na stronie www.polishdocs.pl/pl/filmy/563/14_dni_prowokacja_bydgoska [dostęp 3.10.2021].

W kontekście tego filmu chciałbym poruszyć dwie kwestie. Po pierwsze, co możemy nazwać materiałem archiwalnym?

Czy jego cechą charakterystyczną jest funkcja czasu? Czy musi minąć jakiś określony czas od realizacji do ekranizacji? W przypadku *Czternastu dni* tak właśnie się stało. Za drugą cechę charakterystyczną przyjmuje się zmianę autora. Kto inny nagrywał w przeszłości, bliższej lub dalszej, kto inny teraz się tym zajmuje i doprowadza do premiery filmu. Tego wymogu film *Czternaście dni. Prowokacja bydgoska* nie spełnia. Te same osoby, co zarejestrowały materiał, zajęły się nim po dwudziestu siedmiu latach. Z tą różnicą, że dołączyło do nich grono nowych realizatorów: montażysta, realizator dźwięku, konsultant muzyczny, kolorystka, etc., którzy zobaczyli materiał po raz pierwszy. Co więcej, dystans dzielący kilkoro z nas od samych wydarzeń historycznych był tak duży, że nie mogliśmy ich pamiętać (osobiście w trakcie wydarzeń bydgoskich miałem dwa lata). Oznaczało to, że dla nowych współpracowników materiał był archiwalny, jednak czy przestał nim być dla pierwotnych realizatorów?

Jest jeszcze jedna cecha, którą powinien spełnić materiał archiwalny. Maciej Drygas pisze o niej tak:

Dla mnie najbliższym i najbardziej pojemnym jest wyprowadzone z teorii literatury przez Michaiła Bachtina określenie priswojenie, które później zwłaszcza w sztukach wizualnych zostało nazwane jako appropriation act (akt zawłaszczenia). W myśl tej koncepcji materiałem archiwalnym można nazwać każdy pierwotny materiał filmowy, który w procesie twórczym uzyskuje nowy sens. Tak więc z materiału pierwotnego powstaje nowa wartość. W tym sensie bez znaczenia jest wiek i pochodzenie materiału pierwotnego¹⁵.

I tu znowu pojawia się komplikacja. Dla autorów materiału pierwotnego cel, mimo upływu lat, się nie zmienił. Chcieli pokazać to, czego byli świadkami, chcieli przedstawić te wydarzenia tak, jak je zapamiętali.

W przypadku tej pamięci, jak się okazuje też bywa różnie. Autorzy po upływie dwudziestu siedmiu lat pamiętali coś trochę inaczej, niż ukazywał to zarejestrowany przez nich materiał. W konfrontacji pamięci z materiałem archiwalnym ten ostatni okazuje się mniej zawodnym instrumentem utrwalania rzeczywistości, co nawiązuje wprost do myśli Bolesława Matuszewskiego.

Wróćmy do kwestii definicji. Czy film *Czternaście dni* jest filmem z materiałów archiwalnych? W moim przekonaniu jest. Kluczem okazuje się kontekst czasów: recepcja filmu w

¹⁵ Maciej Drygas, *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Cudze listy”*, praca habilitacyjna, PWSTviT, Łódź 2012, s. 3.

latach osiemdziesiątych (o ile pokaz w ogóle byłby możliwy) różniłaby się znacząco od tej w XXI wieku. I ta konkretnie zmiana kontekstu historycznego i związana z nią poszerzona wiedza na temat tamtych wydarzeń powoduje, że – w moim przekonaniu – możemy go nazywać filmem z materiałów archiwalnych.

W tych kilku akapitach starałem się omówić własne doświadczenia praktyka zawodu filmowego, uwrażliwić czytelnika na subtelności pojawiające się przy pracy z materiałami archiwalnymi (jak je postrzegam z perspektywy własnych doświadczeń) oraz nakreślić szersze pole dla rozważań w tej pracy. Przejdźmy teraz do interesującego nas filmu.

Cudze listy

Jeśli wcześniejsze doświadczenia dotyczyły wykorzystywania i posługiwania się materiałami archiwalnymi, film *Cudze listy*¹⁶ stał się zapowiedzią dalszego rozwoju. Nie chodziło o kompilację, ale o kreację. O zburzenie pierwotnego sensu materiałów archiwalnych i powołanie na jego miejsce jakiegoś nowego świata. Pytanie, na ile osobnego i oddalonego od pierwotnego, towarzyszyło nam od początku pracy. W samym akcie kreacji chodziło o to, by, jak celnie zauważył reżyser, „wykorzystać pojemne możliwości języka filmowego do zbudowania relacji emocjonalnej pomiędzy widzom a rzeczywistością archiwalną”¹⁷.

Tematem filmu *Cudze listy* jest tak zwana perlustracja, a więc „prowadzone na przestrzeni dziesiątków lat, systematycznie i z niezrównaną skrupulatnością, przez wyspecjalizowane tajne służby aparatu bezpieczeństwa PRL-u, noszące kryptonim Wydział W – czytanie milionów prywatnych listów pisanych przez kilka pokoleń Polaków, którzy pozostawali w relacji korespondencyjnej z adresatami w kraju i za granicą”¹⁸. Reżyser Maciej Drygas po zakończeniu pracy nad *Jednym dniem w PRL* w 2005 roku doszedł do wniosku, że chciałby na podstawie prywatnej korespondencji „zbudować dokumentalny portret wewnętrzny Polaków w czasach władzy ludowej”¹⁹. Inspiracją do powstania filmu były listy przez niego zebrane, należało je zredukować, a następnie ułożyć w przekonujący ciąg narracyjny. Za kolejny element konstrukcyjny filmu posłużyć miały, zbierane przez lata, wizualne materiały archiwalne – prywatne archiwa filmowe, archiwa Amatorskich Klubów Filmowych, wyjściowe materiały telewizji regionalnych, itp. Warto dodać, że w miarę poznawania tkanki filmu zaczęło nurtować nas, jak te wszystkie elementy przenieść na ekran i połączyć w jedną, spójną i wiarygodną całość. Zaczęły nam też towarzyszyć pytania natury etycznej. Czy czytając cudzy list (sic!), nieznanego nadawcy do równie często nieznanego adresata, naruszamy tajemnicę korespondencji, tak samo jak naruszali ją perlustratorzy pracujący dla Biura „W”? Zastanawialiśmy się, czy skoro list jest materiałem archiwalnym, mamy prawo w niego ingerować, a jeśli tak, to w jakim wymiarze? Czy wybierając konkretny głos dla danego listu narzucamy widzowi pewną konkretną interpretację? Na ile możemy ingerować w znalezione materiały filmowe? Czy, na przykład, montując kilka filmów w jeden albo

¹⁶ *Cudze listy*, reż. M. Drygas, Polska, 2010.

¹⁷ Maciej Drygas, *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Cudze listy”*, *op. cit.*, s. 4.

¹⁸ Marek Hendrykowski, *Tajemnica korespondencji. O „Cudzych listach”* Macieja J. Drygasa, „Images”, v. X, nr 19, 2012, s. 5.

¹⁹ Maciej Drygas, *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Cudze listy”*, *op. cit.*, s. 9.

wyciągając z etiudy jakieś konkretne ujęcia, nie zniekształcamy wyjściowego materiału, nie wykorzystujemy go wbrew życzeniom twórcy? Gdzie przebiega ta cienka granica?

W dalszej części pracy postaram się opisać, jak wyglądał proces powstawania filmu i z jakimi problemami się mierzyliśmy.

1. Listy

Praca nad filmem zaczęła się od czytania. Maciej Drygas pojawił się z teczką zawierającą ponad sto stron skopiowanej korespondencji. Jak sam pisze w scenariuszu: „Cudze listy pisane przez okres całego PRL-u: intymne, pełne bólu i rozpacz, ale i te z pogrózkami na władzę i również te – bardziej pragmatyczne, żeby coś załatwić [...] cudze listy, które nigdy nie dotarły do adresatów, staną się tworzywem do zbudowania portretu wewnętrznego obywateli w PRL”²⁰. Jedną trzecią materiałów zajmowała wewnętrzna korespondencja Biura „W” (na którą składały się raporty, notatki służbowe, sprawozdania oraz doniesienia specjalne o charakterze tajnym lub ściśle tajnym), dwie trzecie stanowiły prywatne listy wysyłane przez obywateli Polski Ludowej, które skopiowane tkwiły od końca lat dziewięćdziesiątych w archiwach Instytutu Pamięci Narodowej. Na poniższych kilku przykładach chciałbym pokazać z jakim rodzajem dokumentów mieliśmy do czynienia, nie był to bowiem materiał jednolity.

Dokument Biura „W” nr 1²¹

Biuletyn Informacyjny Nr 23/49

Dot. święta 1-go maja

Poniżej zamieszczamy wyc.[inki] 18 dok.[umentów] opracowane przez Wydz. II w kraju, zawierające wypowiedzi o dniu 1-szym maja

Nr 2940/88/49 – Bydgoszcz

.... Dziś aby nie brać udziału w defiladzie w czerwonym krawacie, nagle zachorowałam na żołądek, to znaczy udałam że mnie boli... w piątek była u nas akademia, a po akademii próbny marsz, wpadłam więc w ręce dyrektorki i przewodniczącej ... i musiałam ubrać się w ten mundur, myślałam że mnie lichy

²⁰ Maciej J. Drygas, *Scenariusz filmu „Cudze listy”*, Drygas Production, Warszawa 2005, s. 2-3.

²¹ We wszystkich cytowanych dokumentach zachowana została oryginalna pisownia.

weźmie, no ale co miałam robić? Za to dziś odpoczywam sobie, leżę w łóżku, na msze swą pójdę dopiero wieczorem, będzie odprawiana dla tych, którzy biorą udział w defiladzie. Myślę, że dla mnie będzie też ważna, bo p. Bóg wie dlaczego nie mogę pójść rano... Nasza szkoła również płonie w purpurze, przeróżne napisy pozawieszane na czerwonych płachtach. To tylko dlatego, że wice dyrektorka jest przechrzta (Żydówka), wielka działaczka w partii, zajmuje się społecznymi sprawami w szkole...

Nr 2679/77/49 – Olsztyn

... Przed chwilą wróciłam z obchodów. Jestem zmęczona... wczoraj w szkole zapowiedzieli nam, jak mamy się ubrać... Szkoła miała mieć strój granatowy z białymi kołnierzykami. Natomiast ZMP tak samo w czapkach, tenisówkach i skarpetkach, poza tym w zielonych koszulach i czerwonych krawatach. Ja jestem przedstawicielką tego związku, więc też musiałam się podstosować. Trudno, koszuli nie kupiłam, bo kosztowała 1000 zł, powiedziałam, że forsy nie mam i na tym się skończyło. Krawat musiałam już kupić 80 zł i dziś musiałam w nim maszerować. Szkoła nie była reprezentowana, tak jak wyżej wspomniałam. Ładnie nasza „buda” wyglądałaby prawda? Ponieważ dziś padał deszcz i było zimno, więc każdy ubrał się ciepło. Ja byłam w bluzie i płaszczu. Miałam ciepło, ale niektórzy przyszli w tenisówkach, to ich wygrzało. Ale mimo wszystko ładnie wyglądaliśmy. Szliśmy ósemkami. Ja maszerowałam w pierwszej, jako członkini ZMP... Bili nam brawo na tych obchodach a najwięcej przed trybuną krzyczeli „brawo Liceum Handlowe” i inaczej, a my dumni kroczyliśmy z powagą. W tym marszu jest strasznie głupie uczucie iść. Trzymali nas od godz. 8-ej do 2-ej Dziś można było się przyjrzeć wszystkiemu. Różne pomysły i wymysły ludzkie widziałam. I na co to wszystko. Tylko na kilka godzin. Był straszny ruch i gwar przed 1-szym. Był „wyścig pracy” i już się nareszcie skończyło. Za tydzień znów będą obchody... Zonia leży do tej pory w łóżku... Ominęły ja obchody... Oj, żeby mamusia mnie zobaczyła w tym „czerwonym śledziu” ja gdy spojrzałam pod brodę, to sama siebie się krępowałam. A on taki czerwony, jakby go w krwi umoczył. Ale trudno cóż robić w dzisiejszych czasach. Trzeba iść z prądem....

Nr 9733 – Warszawa

... Odpisuję późno bo chcę ci coś wspomnieć o uroczystości 1-go maja w Warszawie. Otóż kochanie, nie wyobrażasz sobie jak było strasznie „czerwono”. Tłumy, tłumy i jeszcze raz tłumy defilowały po ulicach Warszawy, głównie na Marszałkowskiej, gdzie była trybuna. Nie było organizacji bez czerwonych flag i to tylko czerwone, aż naprawdę rozpacz ogarniała na tak strasznych widoków. Teraz coś Ci napisze o naszej szkole, a więc na tym punkcie było jeszcze gorzej. Jest u nas kilkuosobowe tylko koło ZMP. Na pochodzie, w którym niestety i ja musiałam być wystawili na przód znak ZMP i dziewczęta, które tu należą z opaskami czerwonymi. Ponieważ nie wszystkie należały i nie wszystkie miały opaski, więc szedł pierwszy cały szereg udekorowany opaskami i po każdej stronie po 2 także z opaskami ZMP. Tak że to wyglądało w ten sposób, że cała szkoła to jednolite ZMP. Możesz sobie wyobrazić jakie było oburzenie wśród dziewcząt, które nie należały. Tym bardziej, że do opasek dodano nam czerwone flagi. Wyglądało to na ogół strasznie, ale niestety nie było na to rady. Trzeba było iść i nic nie mówić...

Powyższy przykład pochodzi z Biuletynu Informacyjnego Biura „W” i jest jedynie fragmentem. Zawarte w nim wycinki dokumentów, a więc korespondencji, dotyczą nastrojów społecznych związanych z obchodami pierwszomajowymi w roku 1949. Widać, że oryginalna korespondencja na potrzeby opracowania została okrojona. Należy mniemać, że pracownicy Wydziału VII Departamentu II Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, którzy przejęli w tamtych latach kontrolę nad korespondencją, przepisywali tylko te części listów, które dotyczyły opracowywanego tematu, omijając fragmenty bezpośrednio z nim niezwiązane. Dla nas był to ważny trop. Sami staliśmy przed dylematem, czy jako twórcy nie dopuszczamy się naruszenia tajemnicy korespondencji. Z odpowiedzialności niejako zwolniła nas sama instytucja Biura „W”, która nie tylko się tego dopuszczała, ale ponadto dokonywała w korespondencji skrótów. Uwagę zwraca też fakt, że ujawnione fragmenty korespondencji nie zawierają personaliów nadawców ani odbiorców. Na potrzeby opracowania zostały one usunięte i pozostały tajne, co nie oznacza, że zupełnie zniknęły z pola zainteresowania perlustratorów. Pozostawało do rozpatrzenia, w jaki sposób my mamy posługiwać się ewentualną informacją na temat autora.

Dokument Biura „W” nr 2

NOTATKA SŁUŻBOWA

W dniu 9.III br. Od godz. 17.30 do godz. 21.00 wyłowiono 183 dokumenty związane tematycznie z demonstracjami studenckimi. Dokumenty te zostały wyłowione z ogólnej ilości 1.190 szt. przeczytanych w tym czasie.

Autorami 170 dokumentów byli studenci warszawskich uczelni, 13 dokumentów pochodziło od osób z różnych innych środowisk.

Analiza powyższego materiału wykazała, że:

- 40 dokumentów pochodziło od studentów, którzy występowali czynnie w demonstracjach w różnych punktach miasta (szczegółowe relacje)
- 74 dokumenty pochodziły od studentów będących świadkami zajść bądź też powtarzających usłyszane informacje (szczegółowe relacje)
- 69 dokumentów zawierało informacje ogólne oraz fragmentaryczne. Dokumenty tej grupy pochodziły od studentów oraz od osób z innych środowisk.

PRZYKŁADY

- b/n z Warszawy

Adr. – Kościowie zam. Łomża ul. Buczka 20 m 3 woj. Białystok.

„... Tajniacy zaczęli nas rozganiać, ale wszystko wręcz odwrotnie przybierało na sile. W końcu na balkon wyszedł prorektor Rybicki i dał 15 minut na rozejście się. Oczywiście bałagan się zrobił jeszcze większy i domagano się dyskusji. W międzyczasie tajniacy zaczęli brutalnie rozpędzać tłum, bijąc, kopiąc leżących, trzaskać dziewczyny po twarzach. Zrobiło się coś co trudno opisać. Studenci darli się: gestapo, bandyci, zbroje, won tajniacy, wycieczka do domu, esesmani biją studentów i kobiety, pachyły, darmozjady... W międzyczasie tajniacy nieco ustąpili i zajęły trzy karetki pozbierać rannych i pobitych.... Gdy doszła wieść, że milicja wtargnęła na teren Uniwersytetu, zjawił się rektor, który uprzednio miał być niby za granicą i starał się zatrzymać milicję u bram... słyszałam tylko jak Turkiemu śpiewali sto lat. Jak milicja wtargnęła zaczęło się coś okropnego. Bili pałami na oślep kto się nawinął (dziekana z ekonomii politycznej też pobili), deptali leżących, autokary wjeżdżały w tłum studentów. ... Walka przeniosła się na Krakowskie, które od 12-ej było zamknięte dla ruchu kołowego. Ciągłe przyjeżdżały nowe posiłki milicji Około 16-ej ucichło z grubsza, ale bez przerwy rozganiali pałkami każdą grupę Około 17-ej odbyła się znowu większa demonstracja naprzeciw Bristolu. Znowu śpiewali Jeszcze Polska i Międzynarodówkę, krzyczeli: biją studentów, biją dziewczyny, gestapo, konstytucja, ale skończyło się jak poprzednio – pały poszły w ruch O godz. 19-ej znowu zebrali się studenci i chcieli iść pod KC. Przeszli całym Nowy Światem krzycząc: biją studentów, niech żyją literaci, konstytucja, ale nie doszli, bo przy Alejach zostali znowu pałkami rozpędzeni W każdym razie to ma być dopiero początek. Coś takiego to widzi się tylko na filmach z czasów okupacji. Cudzoziemcy jak mogli fotografowali, wszystkie kamery poszły w ruch, oczywiście z okien Europejskiego Bristolu Widziałam pobite koleżanki i kolegów. Wszyscy czekają teraz na to co powie zagranica, u nas w domu też bez przerwy Wolna Europa, Londyn lub Waszyngton.”

- b/n z Warszawy

Adr. Michał Szajder, Piotrków Tryb. Targowa 1 bl. 2/27

„... Założę się, że $\frac{3}{4}$ było z ciekawości, a nie z przekonania. Mnóstwo nie bardzo wiedziało o co chodzi. Byli też tacy, którzy poszli dla draki. Ale nie o to chodzi... Gdy już ludzie zaczęli się rozchodzić wkroczyła milicja i tajniacy i urządzili formalną rzeź. Bili absolutnie na oślep, nie musiał nikt nic robić. Bili dziewczyny, jakiejś podobno wybili oko. Dziewczynę z mojego pokoju tak zbili, że kolega zawiózł ją do lekarza. Kilka osób zabrało pogotowie. Bili niewinnych ludzi, którzy nawinęli im się pod rękę. To było niepotrzebne, więc już się kończył, studenci poza okrzykami nie robili nic złego. To było na terenie Uniwersytetu, nie zakłócało spokoju publicznego, nie było wybrykiem chuligańskim, jak dziś pisze „Życie Warszawy” Bez względu na to co ludzie reprezentują, to nie ma nikt prawa bić bezbronnych. W Dniu Kobiet bili ci niby – robotnicy, którzy mieli „rozładować” sytuację, milicjanci i tajniacy, bili dziewczyny pałkami i pięściami po głowach. Wieczorem krążyła pogłoska, że zabito dziewczynę z mojego wydziału.... Słuchałeś wczoraj Wolnej Europy? Wiesz, nawet mówili prawdę. Nie wiem tylko, czy ci robotnicy byli przebranymi milicjantami. Jak mówiło Monachium”.

- Nad. MN W-wa Akademicka 5/279

Adr. Krystyna Wypych, Gdańsk Wrzeszcz ul.K.Wallenroda 19 m 1

„Cieszę się, że widziałem to zgromadzenie na U.W. Cieszę się, że mogę krytycznie ocenić legendy jakie już krążą o tych zajściach nie mówiąc już o tych, które wymyśla redaktor Trościanko z Wolnej Europy. To nie był masowy odruch młodzieży. Ot, kilkudziesięciu krzykaczy. W gazetach nazywają ich bananową młodzieżą. Ja bym ich nazwał czy też porównał do owych „hippies” zachodnioeuropejskich i amerykańskich wśród których oprócz długich włosów i brudnej odzieży panuje moda na bunt przeciwko czemuś. Nie zbudują tacy komunizmu ani czegoś pożytecznego”.

- B/n z Warszawy (żołnierz)

Adr Danuta Wysocka, Poznań ul. Żupańskiego 7/9

„W sobotę dowódca garnizonu warszawskiego wydał rozkaz wstrzymania wszystkich przepustek dla całego garnizonu. „Powód oczywisty – jak nam powiedział dowódca plutonu – władza boi się, aby wojsko nie stanęło po stronie studentów”! A więc wszyscy sobie zdają doskonale sprawę kto jest tutaj murzynem. A sceny tych ostatnich dni były zupełnie takie jak byśmy oglądali kronikę chicagowską z walk rasistowskich. W sobotę mieliśmy możliwość porozmawiać z oficerami studentami. Oni popierają tę walkę i również tak jak my czekają na chwilę aby znaleźć się na Krakowskim. Z tych co przyjechali w niedzielę z „dobówek” trójka była w akademikach studenckich ... Mówili, że dzisiejszego dnia odbędzie się pogrzeb zamordowanej studentki. Tak wygląda sytuacja. Też powinnaś działać bo walka jest słuszna, a my wszyscy umundurowani mieszkańcy Bemowa, chętnie poszlibyśmy (ba, czekamy na to!) pomagać studentom”.

- Nad. Żołnierz z Warszawy

Adr. Alicja Krzysztofek, Kielce ul. Lisowczykow nr 30

„Nie chcę cię straszyć ale sprawa jest beznadziejna. Słuchaj Wolnej Europy to dowiesz się dokładnie jak się przedstawiają sprawy. Całe wojsko postawione jest na nogi. Dowództwo daje nam do zrozumienia, że bez walki nie obejdzie się. Przewroty spowodowane przez studentów to tylko haczyk do zmiany ustroju. Gdy działy się te zajścia mówili nam zupełnie co innego, teraz natomiast dopiero otwierają nam sami oczy i ujawniają całą prawdę. Powiedziano nam, że spokój będzie dopiero wtedy kiedy nastąpią zmiany w partii i rządzie.... Od tygodnia nie zdejmuję z nóg butów, ani munduru z siebie, nawet w nocy śpi się w mundurach, w butach, z ładownicami przy boku pełnymi amunicji i pistoletami przy łóżku. Panuje stan taki jakiego w wojsku nie było od wielu wielu lat”.

Powyższy dokument pochodzi z Notatki Służbowej sporządzonej na okoliczność wydarzeń marcowych z 1968 roku. Ponownie mamy do czynienia z opracowaniem na potrzeby polityczne, a więc zawarta korespondencja nie zawiera kompletnej treści listów, ogranicza się jedynie do cytatów

związanych z wydarzeniami marcowymi. Po zaznajomieniu się z tymi dokumentami stało się dla nas jasne, że prócz budowania – poprzez listy – obrazu zwykłych Polaków, trzeba będzie w filmie sportretować instytucję służb perlustracyjnych, która była obecna w tych dokumentach pod postacią tworzonych przez nią notatek służbowych, biuletynów informacyjnych, notatek informacyjnych, analiz, raportów czy donosów.

Dokument Biura „W” nr 3

Piła 30.1.1983r.

Kochana Rodzinko

Pisząc bez wstępów donoszę Wam kilka słów o nas. U nas wszystko po staremu, dzieci zdrowe, Marta nadal chodzi po czerede. Chyba prędzej będzie mówić niż chodzić. Mirka kupiłam dla Antosi rajstopy, ale na 1,40, są trochę duże to nic mogą się wstąpić (?). Także dostałam dla niej podkoszulkę z dł. rękawem. Także na 1,40. Tyle o nas. Byłam u mamy Kaszakowej była u lekarza znowu ma zapalenie żył. Lekarz powiedział, że musi musowo schudnąć przynajmniej o 10 kg, bo nogi nie wytrzyma. Powinna przynajmniej 3 dni w tygodniu przeleżeć, ale wiesz, jak to nasza mama. Ojciec czuje się dosyć dobrze, nadal rana jeszcze krwawi, tyle o rzeczach smutnych. Napisz co u Was, jak się urządziliście. U nas pogoda pod „psem” jak nie deszcz, to wiatrzysko, że nie nie można z dziećmi wyjść.

Zbyszek jeździł za meblami, ale nigdzie nie dostał. Kupił płyty i będzie sam robił. Jak przyjedziecie do nas to będą już gotowe.

Miru, pamiętaj o tym dzbanku dla mnie – wiesz takim samym co kupiliście mamie.

Na tym będę kończyć. Odpiszcie kilka słów.

Danka

To z kolei przykład skonfiskowanego przez Główny Urząd Cenzury całego listu. Znany jest w tym przypadku nadawca. Z biegiem czasu przyjęliśmy zasadę, żeby w miarę możliwości listy podpisywać imieniem nadawcy, o ile taka informacja pojawia się w dokumentach Biura „W”. W tym momencie pracy nad filmem kierowaliśmy się przekonaniem, że każda próba personalizacji autora będzie bardziej budowała emocjonalny charakter przyszłego bohatera filmu, co być może doprowadzi do zbudowania mocniejszej relacji między widzem a bohaterami. Z powodów etycznych wszystkie dane personalne nadawców i odbiorców prywatnej korespondencji zostały zmienione. Wyjątkiem okazał się list Stefana Grunera – z uwagi na treść postanowiliśmy zachować oryginalny podpis. Co do wymienianych pracowników służb perlustracji przyjęliśmy zasadę

ujawnienia ich imion i nazwisk, o ile takie w dokumentach widniały. Nie ukrywaliśmy ich personaliów ani nie zmienialiśmy.

W celu uwypuklenia zawartego w liście interesującego nas tematu, jak i ze względów czasowych niektóre treści korespondencji skracaliśmy, a więc poddawaliśmy ingerencji, którą nazwałbym działaniem koniecznym w kreowaniu sensownej całości wyższego rzędu.

Już na wstępie stanęliśmy przed wyzwaniem wynikającym z ograniczeń metrażu – ile listów pomieści godzinny film, ile czasu zajmie samo ich przeczytanie? Obliczyliśmy, że w filmie powinno znaleźć się maksymalnie od dwudziestu pięciu do trzydziestu dokumentów. Ponieważ korespondencja dotyczyła okresu działalności służb perłustracyjnych – a więc od 1944, w którym w resorcie Bezpieczeństwa Publicznego powołano Wydział Cenzury Wojennej, do 1990 roku, kiedy to doszło do ostatecznej likwidacji komórek Służby Bezpieczeństwa – założyliśmy, że w filmie znajdzie się przynajmniej jeden list z każdej dekady, w celu zbudowania osi dramaturgii.

Zgromadzone przez reżysera dokumenty czytaliśmy oddzielnie. Następnie spotkaliśmy się, by przyjrzeć się naszym wyborom. Wytypowaliśmy listy, które najbardziej do nas przemawiały. Często nasze wybory nie były zbieżne i podlegały późniejszej dyskusji. Zaważały na nich także różnice pokoleniowe: uwagę reżysera, który żył w czasach PRL-u, przykuwały czasem inne tematy niż mniej znającego tamte realia montażystę, idącego częściej za emocjami zawartymi w korespondencji. W sumie zdecydowaliśmy się na listy o bardzo osobistym charakterze, przejmujące i szczere. Kierowaliśmy się przy tym intuicją. Chodziło głównie o to, czy materiał, który czytamy, ma niezbędną siłę przekazu (czy wzbudza w nas jakieś emocje), czy w liście opowiedziana jest jakaś historia, czy jest on dramatycznym opisem jakiejś sytuacji, a może prośbą o pomoc, wreszcie, czy przekaz ma charakter osobisty. Próbowaliśmy nie zatracić tego osobistego, indywidualnego, intymnego tonu zawartego w korespondencji. W taki sposób doszliśmy do pierwszej, wstępnej (w formacie papierowym), konstrukcji przyszłego filmu, która na tym etapie składała się tylko z dokumentów Biura „W”.

2. Głosy

Najpierw należało zamienić zapisany tekst na formę dźwiękową, umiejętnie przetransponować z papieru na język filmu. Pierwszym etapem było przeniesienie treści samego listu, czyli wykorzystanie głosu. Kwestią pozostawało, czyj będzie to głos. Nie mógł być lektora – płaski głos lektora odbierałby listom ich wyraźny indywidualny styl, subiektywizm, dramaturgię

opisywanej w korespondencji rzeczywistości. Nie mogli być to również aktorzy, którzy wniesliby za dużo kreacji i interpretacji, co odjęłoby listom czegoś ze zwyczajności. Od początku wiedzieliśmy, że należy szukać głosów naturalnych. W celu ich znalezienia należało dookreślić postać nadawcy listu i sprecyzować, jakich głosów szukamy. Zależało nam na melodyjności i charakterystyce postaci wyczuwalnej w głosie. Maciej Drygas rozpoczął poszukiwania od szpitali – miejsc, w których ludzie mają najwięcej czasu. Nosił ze sobą ze trzy lub cztery listy i prosił czekających na korytarzach odwiedzających bliskich i chorych o ich przeczytanie. Drugim źródłem głosów okazała się zakrystia Kościoła Pokamedulskiego w Warszawie. Zaprzyjaźniony ksiądz Drozdowicz opowiedział w czasie ogłoszeń duszpasterskich o powstającym filmie, prosząc, żeby zainteresowani przeczytaniem listów zgłosili się po mszy. W zakrystii na chętnych czekał już z dyktafonem reżyser. Chcąc nadać prawdziwość czytanej korespondencji, reżyser szukał głosów z konkretnych rejonów Polski, w tym celu udał się nawet w podróż, na przykład głosu dla nadawcy listu z Katowic szukał na Śląsku, a dla listu z Białegostoku na Podlasiu. Ciekawych „charakternych” głosów szukaliśmy też wśród rodziny i znajomych. Pewnego rodzaju ciekawostką może być fakt, że jeden z listów, który wszedł do filmu, czyta ówczesny wykładowca PWSFTviT, reżyser filmów dokumentalnych, profesor Kazimierz Karabasz.

Nagrane na dyktafonie listy Maciej Drygas podcinał, wstępnie obrabiał w programie do edycji dźwięku i takie przynosił do montażowni. Mając kilka wersji głosowych tego samego listu, zastanawialiśmy się, która wydaje nam się lepsza, jaki głos lepiej pasuje do czytanych treści, czyj wyczuwalny charakter głosu lepiej portretuje osobę nadawcy. W kwestii wyboru głosu ważne było również, czy dany głos zabrzmiał spójnie w połączeniu z przyszłym obrazem. Z jednej strony chodziło więc o dźwięk, o samo brzmienie, ton i barwę, z drugiej nie mogliśmy zapomnieć, że na ścieżkę dźwiękową złożoną z czytanych listów będziemy nakładać materiały wizualne, które również musimy wybrać. Mieliśmy więc na uwadze, że głos nie powinien być na tyle silny, żeby dominować nad całością i tym samym przyćmiewać obraz. Chcieliśmy zachować między nimi bezpieczną równowagę, sprawić, żeby obraz i dźwięk dopełniały się, a jeśli to możliwe tworzyły nowe znaczenia, a nie wzajemnie się wykluczały.

Najłatwiej będzie zobrazować cały ten proces na konkretnych przykładach. Do każdego listu załączam przynajmniej dwa nagrania odczytania go przez dwie różne osoby i analizuję kryteria, które zdecydowały o wyborze jednej z interpretacji.

Krynica, 12 lipca 1951

Kochany Tato!

Powiniem Ci zreferować, dlaczego matka nie zostaje w Krynicy. Otóż jeśli chodzi o warunki mieszkaniowe, to są one znośne, natomiast towarzystwo jest okropne. Wszyscy są tu bardzo pobożni, kościół w niedzielę jest przepelniony i ludzie dobrowolnie, nawet przy pięknej pogodzie, spędzają po dwie, trzy godziny, stojąc i wysłuchując kazania.

Zagadnienie planów gospodarczych, ich wykonania i norm to są jeszcze rzeczy niezrozumiałe dla tych ludzi. Matka, jak mi oświadczyła, nie ma z kim rozmawiać, sąsiadki są matce nieprzychylnie i sądzę, że jest jej bardzo nieprzyjemnie. Nawet kosz matki na plaży stoi oddzielony, nie w grupie jak inne. Z tej przyczyny nie dziwię się, że chce wrócić. Z wypowiedzi pań, tych sąsiadek, wynika, że są ustosunkowane wrogo do tego, co nazywamy socjalizmem i mama nie może z nimi rozmawiać. Nie negując potrzeby dalszego odpoczynku mamy, sądzę, że powinna kontynuować wakacje gdzie indziej, może w którymś z domów wypoczynkowych Komitetu Centralnego, na przykład w Zakopanem czy Wiśle. Ja pojedę chyba do Świnoujścia. Czuję się dobrze. Jem na czas i się poprawiam. Całuję mocno, Tadziu.

(List skontrolowany przez służby perlustracyjne)

Nagranie audio nr 1. Mama w Krynicy 1951 (Anderman)²²

Nagranie audio nr 2. Mama w Krynicy 1951 (Kowalczyk)

Pierwszym pytaniem, na które staraliśmy się odpowiedzieć było: kim jest Tadzio, nadawca listu. Przed znalezieniem głosu spróbowaliśmy wyobrazić sobie tego chłopca. W ten sposób już na wstępnym etapie montażu filmu uruchomiliśmy niezbędne do dalszej pracy skojarzenia i wyobraźnię. Analizując materiał źródłowy (przyczożony list), doszliśmy do wniosku, że to syn aparaczyka, przedstawiciela władzy ludowej, który nasiąkł już nowomową i potrafi oszacować świadomie sytuację, w jakiej znalazła się jego mama. Pierwsza nasza myśl po przeczytaniu referowanego ojcu sprawozdania z wakacji była taka, że Tadzio jest typem prymusa. Starannie układa słowa i wręcz pedantycznie wszystko opisuje. Wyobrażałem go sobie jako chłopca, którego latem łatwo spotkać nad morzem: blada skóra starannie skrywana przed promieniami słońca, na plażę chodzi w sandałach i skarpetkach. Uważaliśmy też, że list ze względu na swój charakter przeczytany powinien być w tonie konfidencjonalnym, ale nie nazbyt infantylnym. Spośród dwóch przyczożonych głosów (nagrania 1 i 2) jedynie nagranie 1 spełniało nasze wymagania.

²² Wszystkie kolejne nagrania opatrzone właściwym numerem znajdują się w aneksie do pracy.

Przy tej okazji warto podkreślić, jak przebiega proces budowania postaci ekranowej – przyszłego bohatera filmu. Tadzio powołany do życia w mojej wyobraźni jest być może tylko moim wyobrażeniem. Może pozostanie w mojej głowie taki sam do końca pracy nad filmem, a może zmieni się w miarę montażu. Przyszły widz nie musi wyobrażać go sobie tak samo jak ja. Detale dotyczące tej postaci prawdopodobnie nie przeniosą się do powstającego filmu, ale pewien ogólny zarys, logika i spójność tak, mimo że widz może mieć własne wyobrażenie tej postaci, niekoniecznie tożsame z moim. Nie ma w tym zresztą niczego złego. Chodzi o stworzenie na ekranie minimum spójnych ze sobą bodźców, które uruchomią wyobraźnię widza i pozwolą mu zbudować własny wizerunek tej postaci.

Za drugi przykład obrazujący proces wyboru głosu może posłużyć list numer 2, jeden z niewielu, który, jak już wcześniej wspominałem, wszedł do filmu w całości.

Przykład 2
List [Katyń 1963]

*Człuchów woj.koszalińskie
Ul. Frontu Narodowego N r19*

*Do
Obywatela Ministra Spraw Wewnętrznych
Generała Pośła Mieczysława Moczara
w Warszawie*

Obywatelu Ministrze!

Pozwolę sobie zwrócić się do Obywatela Ministra w bardzo ważnej dla mnie sprawie, a pamiętając pobyt Pana Ministra, wraz z Małżonką, oraz z panem Marszałkiem Żymierskim, Panem Ministrem Stanisławem Radkiewiczem, Panem Ministrem Noskiem, oraz innymi osobami u mnie na polowaniu na kaczki w Gospodarce Łąkowym Lasów Państwowych w Czersku (na Pomorzu) w roku 1949, ponieważ nie widzę innej drogi i myślę, że li tylko łaskawa interwencja Obywatela Ministra może pomóc w tej trudnej dla mnie i całej rodziny sprawie:

Otóż, w 1939 r. młodszy mój rodzony brat, doktor medycyny Julian Gruner, jako porucznik – lekarz trafił do niewoli rosyjskiej i w czerwcu roku 1941 przysłał do mnie depezę ze Starobielska (na Ukrainie) a poza tym, do lutego roku bieżącego ślad po nim zaginął.

Obecnie powracając z Obozu Oficerskiego Nr 136 z Omskiej Oblasti (na Syberii), pewien podporucznik rezerwy przekonał mnie o tym, że takowy żyje, nie tylko opisując

zewnątrzny wygląd brata mego doktora Juliana Grunera, z którym to był razem do ostatniego czasu w tymże obozie Nr 136, ale i dodał że brat mój żyje, jest lekarzem w obozie, podając jego wiek i imię a także, że przed wojną był lekarzem w Kaliszu, gdzie takowy rzeczywiście mieszkał około 10 lat.

Ponieważ wyczerpałem wszelkie dostępne mnie starania w tej sprawie, jak również powołując się na przeprowadzone rozmowy z Ob. Ob. Posłami na Sejm PRL – to jest z Ob. mgr inż. Macichowskim Józefem i Posłem Jużkowem Bronisławem – przeto zwracam się do ob. Ministra z gorącą prośbą, czy nie udało by się w drodze odpowiedniej interwencji u władz nadrzędnych przyczynić się do powrotu brata mego – doktora Juliana Grunera z w/wym. Obozu Nr 13 Omskiej Oblasti – do Kraju gdzie ma żonę i córkę.

Jednocześnie pozwalam sobie podać szczegóły personalne mego brata:

Doktor medycyny Gruner Julian

Syn Lucjana i Stefanii (z Nowickich)

Urodzony w 1899 r. w Wilnie

Ostatnie miejsce zamieszkania: Kalisz –

Ordynator Szpitala Chorób Dziecięcych

Porucznik rezerwy – lekarz – zmobilizowany w 1939 r.

Wzięty do niewoli w Małopolsce (Tarnopol – Lwów)

W czerwcu 1941 r. otrzymałem jeszcze z Obozu Oficerskiego w Starobielsku (na Ukrainie) depezę od swego brata.

Gdyby potrzebne były jakiegokolwiek inne dane, związane z moim przyjazdem do Warszawy, to najuprzejmiej proszę Pana Ministra o wyznaczenie mnie dnia i godziny audiencji.

W oczekiwaniu łaskawej odpowiedzi kreślę się z prawdziwym poważaniem

Mgr – inż. Gruner Stefan

Człuchów woj. koszalińskie

Frontu Narodowego 19

Nagranie audio nr 3. Katyń 1963

Nagranie audio nr 4. Katyń 1963 (Drygas)

Nagranie audio nr 5. Katyń 1963 (Pełka)

Spróbujmy wyobrazić sobie, kim jest mgr inż. Gruner Stefan. List do ówczesnego Ministra Spraw Wewnętrznych Mieczysława Moczara napisany został prawie dwadzieścia lat po zakończeniu drugiej wojny światowej. W naszym mniemaniu musiał to być głos kogoś dojrzałego, prawdopodobnie doświadczonego życiem. Stefan Gruner, jak wynika z treści listu, był kimś w

rodzaju leśniczego, a w czterdziestym dziewiątym roku pracował w nadleśnictwie, do którego przedstawiciele władzy przybywali chętnie na polowania. List daje nam też pewną podpowiedź odnośnie osoby nadawcy, po stylu wypowiedzi i języku, jakim się posługuje, można wywnioskować, że to osoba już nie młoda.

List nie należy do łatwych, ponieważ rozgrywa się na trzech płaszczyznach czasowych. Po pierwsze, rok 1939 – kiedy to brat autora, porucznik lekarz Julian Gruner trafił do rosyjskiej niewoli, a w czerwcu 1941 roku wysłał depeszę ze Starobielska na Ukrainie, najprawdopodobniej z obozu dla oficerów polskich. Po drugie, rok 1963, kiedy pewien porucznik rezerwy, wracając z dalekiej Syberii, poinformował autora listu, że brat jego żyje i jest lekarzem w owym obozie. Kolejną płaszczyzną czasową jest rok 1949, na który to powołuje się autor w momencie pisania listu, a w którym to roku Stefan Gruner gościł adresata listu wraz z małżonką na polowaniu w lasach państwowych. Zrozumienie tych wszystkich płaszczyzn może nastręczyć słuchaczowi pewnych problemów, jeśli list nie zostanie odpowiednio przeczytany – na przykład, w za szybkim tempie. Potrzeba czasu, aby niełatwa treść listu dotarła do odbiorcy.

Punktem przełomowym w scharakteryzowaniu postaci autora listu było nadanie mu w dźwięku cech człowieka „zmęczonego życiem”, mówiącego z trudem, co szło w parze z wolnym czytaniem, a całości nadawało niewymuszony naturalny efekt.

Spśród trzech głosów (kolejno nagrania: 3, 4 i 5) trzeci wydawał nam się najbardziej odpowiedni, zresztą to właśnie ten znalazł się w filmie. Z kolei dwa poprzednie nie pasowały do listu (za głosem w nagraniu nr 4 kryje się sam reżyser Maciej Drygas). Głos pierwszy (nagranie nr 3) był zdecydowanie za młody; biorąc pod uwagę kwestie omawiane w liście, wydawało nam się nieprawdopodobne, żeby człowiek w tym wieku mógł wysławiać się listownie w ten sposób. Z kolei głos samego reżysera, choć zawierał już odpowiednie tempo potrzebne do zrozumienia listu, w konfrontacji z głosem numer trzy wypadał po prostu mniej przekonująco.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się bliżej metodzie twórczej, jaką posługiwaliśmy się przy pracy. Dokonywaliśmy przetworzenia materiału źródłowego (materiału dokumentalnego) interpretując tekst za pomocą wybranych głosów. W tym momencie uruchamialiśmy też naszą wyobraźnię i proces skojarzeń. Dzięki autorskiej interpretacji stanu emocjonalnego, charakteru, wieku, poziomu wykształcenia danego nadawcy (domniemanego, bo przecież nie znaleźliśmy prawdziwych autorów) dokonywaliśmy pierwszego etapu kreacji postaci ekranowej. Materiał dokumentalny – list – w procesie twórczym stawał się więc materiałem niedokumentalnym i, co warto podkreślić, wykreowanym, domniemanym. Następował pierwszy poziom aktu zawłaszczenia.

3. Obrazy

Równoległe z poszukiwaniami odpowiednich głosów trwały poszukiwania materiałów wizualnych. Reżyser, tak samo jak podczas pracy nad dwoma poprzednimi filmami o PRL-u, tj. *Głos nadziei* (2002) i *Jeden dzień w PRL* (2005), przejrzał archiwa telewizji regionalnych (w tym niezdigitalizowane taśmy 16 mm) oraz materiały z Instytutu Pamięci Narodowej. Chodziło o pozyskanie źródeł, które nie zostały wykorzystane w utworach o charakterze propagandowym. Stąd w kręgu jego poszukiwań znalazły się materiały z Amatorskich Klubów Filmowych z całej Polski oraz prywatne archiwa.

Kwerenda materiałów wideo do filmu trwała kilka lat. Ze względu na zasygnalizowaną już wcześniej konstrukcję filmu – rozpostarcie akcji między końcem drugiej wojny światowej a upadkiem komunizmu – założyliśmy, że zobrazujemy każdą dekadę tego okresu. Zaraz na wstępie przyjęliśmy, że materiał z danego dziesięciolecia może je obrazować, o ile w obrazie nie pojawią się jakieś charakterystyczne elementy lub detale, dające łatwą wskazówkę widzowi do identyfikacji konkretnego roku. Założenie takie umożliwiło nam pewną wolność twórczą, ale stanowiło wyzwanie, skąd i jak pozyskać materiały do poszczególnych okresów.

Ta szeroka kwerenda, jakiej przez lata pracy z materiałami archiwalnymi dokonał Maciej Drygas, była bardzo pomocna i napawała optymizmem. Należało tylko wszystko przejrzeć, przyjrzeć się materiałom pod kątem przydatności do naszego tematu i skrupulatnie posegregować chronologicznie. Należało też, przede wszystkim, dokonać dekonstrukcji zastanych materiałów lub, bardziej naukowo: dekontekstualizacji. To znaczy rozłożyć na czynniki pierwsze, rozbroić z ciągów montażowych, z kontekstów, w które zostały oryginalnie ubrane. A następnie sprawdzić, czy znajdziemy na nie zastosowanie w powstającym filmie.

Dalej należało odpowiedzieć sobie na pytanie: czy świat ten materiał może obrazować, świat nadawcy czy odbiorcy listu? Czy może zarysować pewną ogólną atmosferę miejsca, epoki? Z czasem zaczęły się przebijać materiały, w których pojawiał się, przynajmniej przez chwilę, bohater (dla nas nadawca piszący list lub odbiorca listu) albo obrazowana była sytuacja (nawiązująca do treści listu).

Warto w tym miejscu zauważyć, że jedną z ważniejszych prac do wykonania przez montażystę w trakcie przeglądania materiałów źródłowych (i nie ma tu znaczenia, z jakim rodzajem filmu dokumentalnego mamy do czynienia) jest umiejętność ich analizy i dostrzeżenie potencjału. Po pierwsze, umiejętność wyczytania pierwotnych intencji. Po drugie, umiejętność dostrzeżenia innego sensu, oderwanego od pierwotnych założeń i intencji autora. Można to nazwać

umiejętnością krytycznego spojrzenia na zarejestrowany materiał, choć wolę się w tym przypadku posługiwać sformułowaniem: dostrzeżenie kreatywnego potencjału materiału źródłowego. Musimy nie tyle patrzeć na materiały, ile widzieć w nich to, do czego mogą nam się przydać. Siadając do przeglądania materiału jako twórcy, musimy wiedzieć, nawet wstępnie, czego szukamy, znać pierwsze założenia, ideę pomysłu, zręby konstrukcji powstającego filmu dokumentalnego. Jeśli tego nie dookreślimy, oglądanie jest jałowe. Ponadto nasze pomysły mogą stać się zuchwalsze po przejrzeniu już jakiejś ilości materiałów – wtedy do głosu dochodzą poszerzająca się wiedza, pamięć i wyobraźnia, które łączą w głowie czasem odległe od siebie materiały źródłowe w jedną całość.

Podczas pracy przy filmie *niefoundfootage*'owym „...analiza materiału dla montażysty oznacza odczytanie intencji zawartych w materiale zdjęciowym, intencji reżysera i jego intelektualnej i emocjonalnej postawy wobec tematu (krystalizującej się w postaci mniej lub bardziej sprecyzowanej wizji przyszłego filmu) oraz rozpoznanie swoich własnych intencji i postaw”²³. Przeglądając materiał, poznajemy wewnętrzny świat twórcy – jego sposób myślenia, postrzegania i reagowania na rzeczywistość. Odczytujemy intencje. Rzeczywistość uchwycona na taśmie jest nam bliższa lub dalsza. Filtrujemy ów wewnętrzny świat przez siebie. Identyfikujemy się z nim bardziej lub mniej. Rozumiemy go lub wiemy, że będziemy potrzebowali przewodnika.

Ale w przypadku *Cudzych listów*, filmu złożonego z materiałów archiwalnych, konfrontacja z materiałem przebiegała nieco inaczej. Należało najpierw spróbować odczytać intencję i porządek materiału archiwalnego po to, by następnie zapomnieć o nich i przejrzeć materiał pod kątem przydatności dla naszych nowych struktur narracyjnych.

W tej części pracy chciałbym pokrótce omówić cztery typy materiałów, które weszły do filmu tj., fragmenty etiid studentów Szkoły Filmowej w Łodzi, materiały telewizyjne, fragmenty filmów z Amatorskich Klubów Filmowych (AKF-ów) oraz zainscenizowane materiały dokumentalne odtwarzające proces pracy perlustratorów.

W dalszej części pracy odsyłam czytelnika do obejrzenia załączonych materiałów filmowych. Na potrzeby tej pracy fragmenty materiałów źródłowych opatrzone zostały znakami umożliwiającymi czytelnikowi w trakcie oglądania zorientować się czy dany fragment wchodził w pole mojego zainteresowania, czy też nie. Zastosowałam dwa kolory dla rozróżnienia materiału i podkreślenia jego przydatności do filmu Cudze Listy, jak i jego potencjału dokumentalnego.

²³ Milenia Fiedler, *Montaż filmu dokumentalnego „Fotoamator”: eksplikacja autorska*, praca doktorska, PWSTviT, Łódź 2005, s. 4.

Kolorem czerwonym oznaczyłem fragmenty, które zainteresowały mnie najbardziej ze względu na potencjał dokumentalny i temat. Kolorem żółtym oznaczyłem fragmenty, ujęcia, które brałem pod uwagę, ale z różnych powodów traktowałem je luźniej, jako, nazwijmy to, materiał zapasowy. Często w mojej ocenie materiał tak zaznaczony niewystarczająco niósł ładunek dokumentalny, wyczuwalna była w nim inscenizacja czy po prostu, mimo że z punktu widzenia poznawczego był ciekawy, nie pasował do tematu filmu Cudze Listy.

Materiał niezaznaczony żadnym kolorem traktować należy jako niewchodzący w pole mojego zainteresowania, czyli jako nieprzydatny do dalszej pracy nad filmem (choć jak już podkreśliłem niejednokrotnie, to bardzo interesujący materiał). Podkreślę, że owa klasyfikacja to wybór subiektywny, który może, ale nie musi zgadzać się z opinią czytelnika tej pracy, a w kilku sytuacjach i moją własną oceną po latach.

Ponadto, obejrzenie plików wraz z oznaczeniami w różnych kolorach jest swego rodzaju formą zapoznania czytelnika ze „szkicownikami” montażysty. Kolory to, de facto, rodzaj notatek, które montażysta tworzy w trakcie przeglądania materiału (czasem na papierze, czasem w postaci znaczników, albo wycinając istotne fragmenty i gromadząc je w różnego rodzaju zbiorach, sekwencjach lub folderach w programie do montażu). Tym samym, dzielę się tutaj sposobem analizy materiału źródłowego, którą posługuje się montażysta czy reżyser w trakcie pracy. Nie przypomina ona analizy filmoznawczej, nie używamy tu ani przypisanego jej repertuaru pojęć, ani tym bardziej metody naukowej. To raczej zapis subiektywnych wrażeń, obserwacji, skojarzeń, stanów emocjonalnych, jakie wywołują w nas oglądane obrazy, formułowanych uproszczonym językiem, częściej w postaci haseł niż opisów.

Etiudy studenckie

Największy problem przy szukaniu materiałów dokumentalnych na potrzeby nowo powstającego filmu stwarzał okres powojenny. Nie było jeszcze telewizji, nie działały amatorskie zespoły filmowe, a i prywatne archiwa z tego okresu są mało pomocne. Ludziom nie w głowach było filmowanie rzeczywistości, kiedy dookoła panowała powojenna zawierucha. I choć w tym czasie powstawały materiały dokumentalne (choćby kronika), nie chcieliśmy po nie sięgać, bo wpisywały się często w propagandową manierę socrealistyczną, bywały nachalnie inscenizowane, a kamera nie dokumentowała życia i nie była kierowana na „szarego człowieka”. Na pomoc przyszło wówczas archiwum łódzkiej Filmówki. Działająca od 1948 roku szkoła, wysiłkiem studentów

realizujących etiudy, dokumentowała przy okazji powojenną rzeczywistość. Jak zauważa Katarzyna Mąka-Malatyńska: „Archiwum Szkolne dostarczyć może obrazów rzadkich, niespowszedniałych – ilustrujących miniony czas świadectw Historii i historii prywatnych”²⁴. Pierwsze etiudy studentów datowane są na 1949 rok. Należało przejrzeć powstałe w pierwszych latach istnienia szkoły etiudy i spróbować wyekstrahować z nich materiał dokumentalny ewentualnie przydatny do powstającego filmu. Posunięcie okazało się strzałem w dziesiątkę. Jak wyglądał proces dekonstrukcji przeglądanych filmów, postaram się zanalizować na kilku przykładach.

Przykład 1

Materiał wideo nr 1. *Suita polska* (fragment)²⁵

reż. Claude Guillemot

zdj. Zbigniew Hartwig

archiwum PWSFTviT, 1953

Suita polska to film z 1953 roku, opowiada dzień z życia młodego muzyka kompozytora, który dzieli czas między pracę w jednej z łódzkich fabryk a swoją wielką pasję – wieczorami komponuje i gra na fortepianie w lokalnych restauracjach. I choć etiuda jest formą fabularną, można w niej, przy odrobinie cierpliwości, odnaleźć interesujące ujęcia dokumentalne.

Film rozpoczyna się nawet dokumentalnymi ujęciami z fabryki włókienniczej. Z wykorzystaniem jazdy, lub bardziej staromodnie travellingu, obserwujemy pracujące maszyny, na tle których pojawiają się napisy czołowe. W kolejnej scenie trafiamy do szatni, gdzie pracownicy przebierają się po zakończeniu pracy. Wśród nich odnajdujemy bohatera, co sugeruje rodzaj inscenizacji i ustawienie kamery. Nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z materiałem inscenizowanym.

Po opisanej scenie następuje sekwencja czysto dokumentalna. Sześć ujęć ulic łódzkich. Można nazwać tę mini etiudę „Życie ulicy” albo „Godziny szczytu”. Obserwujemy zatłoczone ulice, wypełnione po brzegi tramwaje miejskie. Ładunek dokumentalny jest ogromny. Widać ulice tamtych lat, charakterystyczne oświetlenie rozwieszone pomiędzy budynkami. Możemy przyjrzeć się modzie początków lat pięćdziesiątych, mam tu na myśli płaszcze, które noszą i mężczyźni, i kobiety. Widzimy jeżdżące ulicami miasta lśniące samochody. W tłumie nie dostrzeżemy naszego bohatera z pierwszej sceny, ale wiemy, że gdzieś w tym śpiesznie przemieszczającym się po mieście

²⁴ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Etiuda jako ślad i świadectwo. Kilka słów o archiwum filmowym online Łódzkiej Szkoły Filmowej* (etiudy.filmschool.lodz.pl), w: *Reuse, remiks, recycle. Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych*, Filmoteka Narodowa-Institut Audiowizualny, grudzień 2017, s. 22.

²⁵ Wszystkie kolejne materiały wideo opatrzone właściwym numerem znajdują się w aneksie do pracy.

ludzkim skupisku jest i on. Ładunku dokumentalnego nie odbiera tym ujęciom nawet częste patrzenie przypadkowych przechodniów na ekipę czy wręcz prosto w kamerę.

Ostatnie ujęcie tej sekwencji – przejeżdżający tramwaj na tle dymiącej fabryki – to już ujęcie po części zainscenizowane, na którym, dokonując małej analizy, dostrzec można bohatera filmu. Gdy jednak pozbedziemy się kontekstu dalszej części sceny, lub inaczej, jeśli użyjemy tylko tę część ujęcia, która nie zdradza cech inscenizacji, będzie to w stu procentach ujęcie dokumentalne pokazujące ulice dawnych lat. Różnicę postrzegania zapisu filmowego jako dokumentalnego („prawda”), a inscenizowanego (postrzeganego jako „nie-prawda”) stanowi w tym wypadku tylko kontekst. Materiał fabularny z przeszłości pozbawiony tego kontekstu może być odczytany jako dokumentalny. Nie mówiąc o tym, że nawet materiał fabularny ze swoim kontekstem może być „dokumentem epoki”.

Przykład 2

Materiał wideo nr 2. *Piaskarze*

reż. Hieronim Przybył

zdj. Tadeusz Aleksandrowicz

archiwum PWSFTviT, 1953

Film opowiada o pracy nadwiślańskich piaskarzy. A właściwie o postępie, jaki dokonuje się na naszych oczach – jak maszyny i industrializacja wyręczają i zastępują pracę człowieka. Jest to materiał filmowy, który od początku zwracał uwagę. Celowo operuję pojęciem „materiał filmowy”, ponieważ na tym etapie pracy – wstępnej selekcji na stole montażowym – taką rolę odgrywają poszczególne filmy. Montażysta nie jest ich odbiorcą, widzem, ale w momencie oglądania musi uruchomić mechanizmy pozwalające spojrzeć mu na dany film jak na materiał źródłowy, który staje się budulcem czegoś nowego. To właśnie jest esencja zjawiska *found footage*.

Dla wniknięcia w tkankę filmu i sprawdzenia potencjału poszczególnych sekwencji, scen, czy ujęć, w trakcie oglądania wyłączam dźwięk. Powyższy przykład jest idealny do zobrazowania tego, jaką dodatkową siłę stanowi operowanie warstwą dźwiękową, jak można dzięki niemu prowadzić narrację. Oglądając przytoczoną etiudę, łatwo zauważyć, że dźwięk, w tym wypadku komentarz, spaja ze sobą następujące po sobie obrazy i nadaje im sens, dlatego nie ma zastosowania wtórnego. Inaczej dzieje się w przypadku etiudy *Suita polska*, gdzie opowiadanie za pomocą dźwięku wygląda inaczej, a w zaznaczonych fragmentach zarówno obraz, jak i dźwięk staje się „surówką”, którą można ponownie użyć.

Wróćmy do analizy etiudy *Piaskarze*. Pierwsza część to seria ujęć przedstawiających górski krajobraz. Materiał niewątpliwie dokumentalny, jednak słabo przydatny do filmu *Cudze listy*.

Kolejna sekwencja to już sami piaskarze. Materiał o istotnych znamionach dokumentalnych: seria ujęć ukazujących mężczyzn na łodziach, którzy wydobywają piasek z dna Wisły za pomocą czerpaków. Jest to materiał potencjalnie do wykorzystania. Przedstawia jakąś konkretną grupę społeczną i ich bardzo archaiczną pracę. Kolejną sekwencję tworzy fragment obrazu Gierymskiego, raczej o małej przydatności do wtórnego użycia. Czwarta sekwencja to prawdziwy skarb – panorama i zbliżenia zbombardowanej Warszawy. Deficyt materiałów z końca wojny i okresu 1945 – 1949 sprawił, że materiał ten zostaje opatrzony znakiem szczególnym i takie miejsce zajmował w montażowni. Kolejna sekwencja to powrót do pracy piaskarzy. Przeplatają się w niej materiały pokazujące wydobycie piasku z dna rzeki tradycyjną metodą oraz współczesną, zmechanizowaną – o tym z grubsza traktuje ten film. Oba materiały mają charakter dokumentalny. Pytanie brzmiało, czy znajdziemy miejsce i zastosowanie dla tego typu materiału w naszym filmie. W zderzeniu starego z nowym, pod kątem przydatności do filmu, wygrywało stare. Więcej w nim potu, więcej człowieka. Ogólnie w dramaturgii filmowej bywa tak, że im bohaterowi trudniej, tym dla widza ciekawiej (oczywiście zdarzają się i piękne filmy, które tej reguły nie spełniają, ale jest to temat na oddzielną pracę).

Przykład 3

Materiał wideo nr 3. *Jak co dzień*

reż. Kazimierz Karabasz

zdj. Zbigniew Karpowicz

archiwum PWSFTviT, 1955

Zgodnie z opisem znajdującym się na stronie internetowej: „Film opowiada o tysiącach ludzi mieszkających w małych, podwarszawskich miejscowościach, którzy każdego dnia zmagają się z trudem dotarcia do pracy w stolicy. Ich dzień zaczyna się wcześnie rano – muszą dostać się do miasta, choć każdy środek komunikacji ma swoje wady”²⁶. *Jak co dzień* ma duży potencjał dokumentalny, a jej autorem jest późniejszy mistrz polskiego kina dokumentalnego Kazimierz Karabasz. Etiuda jest też ciekawym materiałem do analizy, na jej przykładzie możemy wyodrębnić kilka stylów filmowania, kilka rodzajów filmu dokumentalnego. I tak zobaczyć w niej można czystą obserwację – dokument obserwacyjny, jak w scenach dworcowych, na przystankach autobusowych czy scenach miejskich. Rodzaj obserwacji, ale zupełnie w innej stylistyce, wyodrębnić możemy w ujęciach z wnętrza środków lokomocji: kamera z ręki, blisko bohaterów. Jeszcze innym rodzajem jest tzw. dokument o charakterze oświatowym czy instruktażowym, na

²⁶ Opis filmu dostępny na stronie szkoły: https://etiudy.filmschool.lodz.pl/search-result?query=jak+co+dzień&sort=relevancy&search_type=fulltext [Dostęp: 5.07.2021].

który składają się wszystkie sceny typu naprawa trakcji, rozdzielnice wysokiego napięcia, wymyślne przejazdy pociągów elektrycznych, detale lokomotyw, maszynistów.

Świadomość materiałów i umiejętność dostrzeżenia ich różnorodności mogą być pomocne w trakcie budowania nowych narracji. Jednym z elementów spajających w jedną całość materiały z różnych źródeł – prócz spójności tematycznej, myślowej czy ideowej – jest dostrzeżenie ich spójności stylistycznej czy estetycznej. Chodzi mi, na przykład, o wykorzystanie podobnej metody realizacji (film obserwacyjny albo film kreacyjny, inscenizowany); użycie podobnej stylistyki operowania kamerą (kamera z ręki lub kamera statyczna); rodzaj zastosowanych obiektywów i wynikająca z tego głębia ostrości (zdjęcia z obiektywów szerokokątnych lub zdjęcia z obiektywów o długiej ogniskowej); zdjęcia w niskim lub wysokim kluczu oświetleniowym (ciemne lub jasne, przepełnione światłem), itp.

Przykład 4

Materiał wideo nr 4. *Twarz*

reż. Robert Tutak

zdj. Andrzej Adamczak

archiwum PWSFTviT, 1983

Jak się później okazało, zbiór etiud łódzkiej Filmówki, oprócz najbardziej poszukiwanego czasu, czyli wczesnych lat powojennych i lat pięćdziesiątych zobrazowanych w charakterze dokumentalnym, posłużył nam również w innych przypadkach. Jednym z nich jest etiuda dokumentalna z 1983 roku wykorzystująca długie ujęcia.

Przy tej okazji warto zauważyć, że długie ujęcia, przynajmniej w moim przekonaniu, lepiej służą formie *found footage*. Dzięki swojej długości stają się bardziej plastycznym materiałem do wtórnego użycia, potrafią być pojemniejsze w budowaniu znaczeń i metafor przyszłego filmu, dają więcej możliwości interpretacyjnych i lepiej, bo jednoliciej (pod kątem plastyki obrazu), wypełniają strukturę filmu. Długość ujęć determinuje sposób opowiadania poszczególnych epizodów czy scen. Znalezienie materiału wykorzystującego długie ujęcia, jak przytoczona tu etiuda *Twarz*, to dla montażysty prawdziwy skarb.

Dodatkowym walorem są zdjęcia – materiał został przez operatora ciekawie sfotografowany. Można powiedzieć, że coś zostało zarejestrowane albo że zostało sfilmowane. Można patrzeć, a można widzieć, dostrzegać, czemuś się przyglądać. Zresztą podobną kategoryzację można przyjąć przy analizie montażu: można materiał złożyć, a można zmontować.

Pierwsze będzie miało znamiona technicznej czynności, drugie będzie podążało w stronę opowiadania.

Twarz w swym pełnym wymiarze jest opowieścią dorosłego człowieka, który wspomina jak w wieku jedenastu lat poznał Tomasza Manna i został przez niego sportretowany w powieści *Śmierć w Wenecji*. W warstwie wizualnej etiuda ma jednak zupełnie inny temat, a mianowicie pokazuje podróż kolejką WKD z warszawskiego Dworca Centralnego do Podkowy Leśnej. Jeśli posłużymy się znaną już metodą, czyli wyciszymy dźwięk – który znowu spaja niepowiązane ze sobą bliżej obrazy – zredukujemy etiudę do poziomu obrazów i łatwiej dostrzeżemy ujęcia warte wykorzystania. Już pierwsze ujęcie anonimowego tłumu zasługuje na uwagę. Kiedy bliżej przyjrzymy się sklejkom i wytniemy ujęcia, którymi ten maszerujący tłum został poprzedzielany, otrzymamy jedno dość długie ujęcie dokumentalne. W kolejnej części etiudy naszą uwagę zwracają długie obserwacje ludzkich twarzy w trakcie podróży pociągiem. Najczęściej filmowani ludzie śpią, o ile można oddawać się tej czynności na siedząco w jadącym pociągu.

To ujęcie wywarło przy pierwszym oglądzie na mnie i reżyserze szczególne wrażenie. Zdecydowaliśmy się je użyć w finale filmu, nie tylko ze względu na czas powstania, ale też dlatego, że niosło ono dla nas szczególną emocję i znaczenie. W trakcie montażu, w 2007 roku, próbowaliśmy znaleźć odpowiedź na pytanie: „Dlaczego ci ludzie śpią?”. Ponieważ są zmęczeni. Utrudzeni, zatroskani, ludzie bez sił do dalszego działania, trochę bez nadziei na lepsze jutro. Ta odpowiedź wynikała z przebiegu konstrukcji powstającego wtedy filmu, z charakteru wypowiedzi, które przewijały się w korespondencji listownej. Dodatkowo materiał pochodzi z lat osiemdziesiątych, więc przypada na końcówkę naszego filmu, która zbiega się z obaleniem komunizmu, upadkiem żelaznej kurtyny, a co za tym idzie likwidacją Biura „W” i perlustracji. Powyższy materiał w naszym filmie stanowi więc część epilogu. Jednak poza tymi racjonalnymi odpowiedziami było coś jeszcze, co skłoniło nas do użycia go w tym miejscu. Twarze zasypiających ludzi pasowały w naszym przeświadczeniu do „klimatu” filmu. Ujęcia pasowały zarówno długością jak i stanem emocjonalnym, który w nich dostrzeżliśmy. Czasem zdarza się, że przeglądając materiał, czujemy, że oddziałują na nas uchwyconym stanem emocjonalnym, klimatem lub skojarzeniem. I od momentu pierwszego oglądania wiemy, że będziemy wokół niego krążyć, budować, postaramy się znaleźć dla niego miejsce w przyszłym filmie.

Co ciekawe, po pierwszych „testowych” projekcjach gotowego filmu pytanie do nas wróciło ze strony widzów, starsza część widowni pytała: „Dlaczego ci ludzie śpią?”. Przecież zaraz nastąpił zryw, wyswobodziliśmy się spod jarzma komunizmu. Padały nawet komentarze „Nie usypiajcie ich, oni muszą walczyć”. W kontrze do tego zdania było zdanie młodszych widzów, którzy nie

doświadczyli na swojej skórze zmiany ustroju, a przynajmniej nie świadomie. Młodszy widzowie uznali, że dobrze, że tamci śpią, dobrze, że drzemią, bo są zmęczeni, ale nie oznacza to, że na czas się nie wybudzą, zbierają tylko siły, żeby w odpowiedniej chwili móc się zerwać. Prócz budowania wiarygodnych postaci i sytuacji jednym z elementów budowania relacji z widzami jest po prostu oddziaływanie na niego, prowadzenie za pośrednictwem ekranu dialogu.

W trakcie pisania tej pracy natknąłem się na książkę Larrego Wolffa *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*. Opisuje on między innymi wrażenia z podróży do ziem polskich w drugiej połowie XVIII wieku Brytyjczyka Williama Coxe'a. Napotkany w niej cytat przypominał mi pytanie „Dlaczego ci ludzie śpią?”. Wolff przytacza wrażenia Coxe'a: „Nigdy nie widziałem drogi oferującej tak mało ciekawych widoków jak droga z Krakowa do Warszawy – notuje. – Wzdłuż całego traktu nie ma ani jednego obiektu, który choć na moment mógłby przykuć uwagę nawet najbardziej dociekliwego podróżnego. [...] W większości krajów z rozmysłem wstrzymywaliśmy podróż na noc, aby żaden widok nie uciekł naszemu spojrzeniu [...]. Tu jednak [...] mam też powody sądzić, że ciemności nocy nie pozbawiły nas niczego oprócz widoku ponurych lasów, jednostajnych łąk zboża i świadectw ludzkiego nieszczęścia.”²⁷. Myślę, że to prawdopodobna odpowiedź i dla lat osiemdziesiątych XX wieku. Lepiej spać i marzyć o lepszych czasach, o zrywach, o przewrotach, niż patrzeć na marną rzeczywistość. Jest to jakiś trop...

Telewizja

Przejdźmy teraz do wykorzystanych materiałów telewizyjnych, które również chciałbym pokazać i omówić na kilku przykładach.

Przykład 1

Materiał wideo nr 5. [Łódź w śniegu]

Materiał pochodzi z archiwum TVP Łódź i właściwie jest jednym z nielicznych, który bez specjalnych zabiegów – typu wycinanie, przycinanie, dekonstruowanie – w całości może zostać wykorzystany w filmie. Można powiedzieć, że w całej swojej rozciągłości jest materiałem dokumentalnym. Zostaje tylko określenie, w jakim kontekście go użyć?

²⁷ Cyt. za Larrym Wolffem, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, przeł. Tomasz Bieroń, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020, s. 61-62.

Cechą charakterystyczną tego materiału jest moment wykonania zdjęć, czas śnieżycy przechodzącej przez miasto. Materiał nabiera dzięki niemu dodatkowego pierwiastka, jakiejś ponadprzeciętności, czuć *genius loci* wiszący w powietrzu nad miastem. „Łódź w śniegu” przypomina w charakterze inny materiał wykorzystany w filmie, pochodzący wprawdzie z innego okresu i zrobiony przez innego autora, ale, co ciekawe, też pracownika Telewizji. Mam na myśli materiał z przejścia kolejowego sfilmowanego o poranku, zanurzonego w gęstej mgle. Oba materiały posiadają w sobie oprócz dokumentalnej rzetelnej rejestracji coś, co nazywam poetyką obrazu. Może są to te elementy filmu, które profesorowi Markowi Hendrykowskiemu pozwalają pisać o nim następująco:

Zwyczajnym na pozór ujęciom, ukazującym codzienne rytuały życia w PRL, twórcy tego filmu [*Cudzych listów*] potrafili nadać – za pomocą obróbki materiału i jego kunsztownego montażu – zdumiewającą nośność semantyczną, zawierającą w sobie wysoki współczynnik poetyckości. Aby tak się stało, potrzeba przede wszystkim tysięcy brzemiennych w skutki rozstrzygnięć i operacji montażowych, z których każda włączy wykorzystane ujęcia i sceny w strukturę szerszą i o wiele bardziej pojemną znaczeniowo. Małe metafory, budowane na poziomie tropu semantycznego, jaki generuje pojedyncze przejście montażowe kojarzące z sobą dwa ujęcia, musiały odnaleźć swój wspólny mianownik i stworzyć kompozycyjny odpowiednik na wyższym poziomie, na którym mówimy już o wielkiej metaforze utworu jako całości²⁸.

W materiale z łódzkiej śnieżycy warto zwrócić uwagę na coś jeszcze. Poza kilkoma wyjątkami, cały został zarejestrowany z jadącego lub stojącego samochodu. I być może ten zabieg został przyjęty z powodu ulotności, jaką jest przechodząca przez miasto śnieżycy i chęci autorów złapania jak największej liczby miejsc i zdarzeń w krótkim, określonym śnieżną nawałnicą czasie. Nie znajdziemy w nim wnikliwej obserwacji ani konkretnych osób, a jedynie fascynację aurą i rozgrywającymi się na ulicach miasta w czasie śnieżycy wydarzeniami. Ten sam materiał włożony w inny kontekst mógłby stanowić zupełnie inny punkt widzenia, na przykład materiał operacyjny rejestrowany z wnętrza jadącego samochodu, przyglądający się różnym sytuacjom dla potrzeb służb bezpieczeństwa, mający coś konspiracyjnego w swoim charakterze.

Przykład 2

Materiał wideo nr 6. [Ulica Katowic]

²⁸ Marek Hendrykowski, *Tajemnica korespondencji*. O „*Cudzych listach*” Macieja J. Drygasa, *op. cit.* s. 9.

Materiał pochodzi z archiwum TVP Katowice. Choć nie zawiera w sobie tej dawki poezji, co opisane powyżej materiały z Łodzi lub Poznania, ma dużą wartość dokumentalną. Warto zwrócić uwagę, że materiały te charakteryzuje pewna cecha ogólna: bohaterem nie jest pojedynczy człowiek. Czasami jest nim miasto w trakcie śnieżycy, innym razem są to po prostu ulice dużej aglomeracji. Ten sposób zbierania materiału jest charakterystyczny dla materiału telewizyjnego, który najczęściej będzie i tak okraszony komentarzem. Autorzy zdjęć dostają więc jasne cele, mają zrobić pewnego rodzaju impresję na dany temat. Tego typu materiały dzięki temu, że nie skupiają się na pojedynczym bohaterze, tylko zawierają zgrabną obserwację ogółu, mogły stać się rodzajem wypełnienia, refrenu, wybrzmienia, mogły zostać użyte do budowania metafor.

Amatorskie Kluby Filmowe (AKF-y)

Innym rodzajem materiałów źródłowych, z których korzystaliśmy w trakcie pracy nad filmem *Cudze listy*, były filmy pochodzące z Amatorskich Klubów Filmowych (AKF-ów). Członkowie klubów – promujących kulturę filmową w danym regionie – uczyli się podstaw filmowania i realizacji krótkich filmów dokumentalnych, fabularnych i animowanych. AKF-y zaczęły powstawać w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, a ich koniec przypadł na końcówkę lat osiemdziesiątych i po części był związany z brakiem dofinansowania, po części ze zmianą technologiczną z tzw. taśmy filmowej (16mm, 8mm, Super 8mm) na technologię wideo. Lata świetności klubów przypadły więc na okres od końca lat sześćdziesiątych do początku lat osiemdziesiątych.

Materiały te jako materiały źródłowe odznaczają się kilkoma cechami szczególnymi. Po pierwsze, czasami trudniej niż w szkolnych etiudach lub bardziej profesjonalnych pracach – takich jak materiały dla telewizji czy kroniki filmowe – wyodrębnić jasne intencje autora. Trudniej znaleźć w nich narrację, która porządkuje i nadaje całości wyraźny przebieg, charakteryzującą bardziej profesjonalne produkcje. Dominuje w nich często czysta bezinteresowna chęć sfotografowania otaczającej autora rzeczywistości. Rzeczywistości, z którą styka się na co dzień lub której świadkiem jest tylko incydentalnie. Jedną z cech filmów kręconych przez członków AKF-ów jest używanie dłuższych ujęć. Filmy przez nich robione nie mają też aż tak dużego ładunku emocjonalnego, za to często są cierpliwą obserwacją rzeczywistości. Nie chcę przy tej okazji umniejszać kunsztu autorów materiałów z AKF-ów, bo trzeba powiedzieć, że pomysłowością i wrażliwością czasami przewyższają oni tzw. profesjonalistów.

Moją uwagę w pierwszym zetknięciu z tego typu materiałem przykuło to, że nawet taki rodzaj bezinteresownego rejestrowania rzeczywistości może po latach od momentu rejestracji stanowić – dla antropologów, kulturoznawców, historyków, krótko mówiąc teoretyków, jak i praktyków – źródło wiedzy o czasach i być tych czasów świadectwem, dokumentem epoki. Warto oglądając te materiały obejrzeć je dwa razy. Za pierwszym razem dając się ponieść narracji twórców, za drugim spojrzeć na potencjał znaczeniowy materiału.

Przykład 1

Materiał wideo nr 7. *Rockefellerowie* (fragment)

autor: Jerzy Chmielewski

AKF IKS Mikołów, czas powstania: lata 50.

materiał bez dźwięku

Zgodnie z opisem filmu: „Skupiony na czynnościach domowych – gotowaniu, porządkowaniu, odpoczynku w czasie wolnym – portret codziennego życia małżeństwa mieszkającego w zaniedbanej kamienicy w biednej dzielnicy Mikołowa. Tytuł filmu zaczerpnięty z popularnej wówczas książki *Rockefellerowie: Łupieżcy czy filantropi?* Alfreda Liebfelda, którą w końcu czyta jeden z bohaterów”²⁹.

Przykład 2

Materiał wideo nr 8. *Ludzie z bazy*

autor: Alfred Stefański

AKF Grunwald, Olsztyn, czas powstania 1965

Zgodnie z opisem jest to film dokumentalny „opowiadający o wędrownych robotnikach, którzy kopią rowy i prowadzą prace melioracyjne, by osuszyć rozległe mokradła. Wykonują ciężką i trudną pracę na mrozie – po niej przychodzi czas na alkohol, piosenki i świętowanie”³⁰.

Z tej potrzeby „utrwalania” rzeczywistości przez członków AKF-ów zrodziło się na ekranie coś niezmiernie prawdziwego. Na myśl przychodzi Filip Mosh, bohater filmu *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego³¹, który na naszych oczach staje się twórcą-filmowcem. Nie planuje zrobić filmu, ale obchodzi go otaczająca rzeczywistość.

²⁹ Opis filmu dostępny na stronie: <https://entuzjasci.artmuseum.pl/the-rockefellers/> [Dostęp 7.10.21]

³⁰ Opis filmu dostępny na stronie: <https://entuzjasci.artmuseum.pl/site-workers/> [Dostęp 7.10.21].

³¹ *Amator*, reż. Krzysztof Kieślowski, 1979.

Na potrzeby naszego filmu wykorzystaliśmy te materiały, żeby właśnie zobrazować codzienność zwykłych ludzi. Z przedstawionego przykładu wzięliśmy starszego bohatera, idealnie wiekiem pasującego do głosu, którego użyliśmy do przeczytania listu. W drugim przypadku materiał został użyty do zobrazowania niełatwej codzienności, o której wspomina nadawca listu. W naszej kreacji to codzienna ciężka praca przy oczyszczaniu rowów melioracyjnych. W ten sposób unaoczniliśmy i niejako potwierdziliśmy w obrazie trud zwykłego życia codziennego szarego obywatela PRL.

Materiały Biura „W”

Czwartym i zarazem ostatnim typem materiałów wideo, na które chciałem zwrócić uwagę, są materiały dokumentalne zrekonstruowane na potrzeby filmu. Przystępując do pracy nad *Cudzymi listami*, liczyliśmy, że uda nam się znaleźć źródła ilustrujące pracę Biura „W”. Tak się jednak nie stało. Mieliśmy jedynie dostępne na ten czas materiały filmowe Urzędu Bezpieczeństwa (kroniki z ważnych wydarzeń i świąt państwowych oraz materiały instruktażowe typu, jak instalować przenośny lub stały punkt konspiracyjny służący do obserwowania obywateli lub jak posługiwać się aparatem fotograficznym ZENITH). Po dokonaniu w montażowni analizy strukturalnej prawie już gotowego filmu, doszliśmy do wniosku, że brakuje w nim perlustratorów. Film bez nich, niepokazujący ich pracy, otwierania i czytania korespondencji, wydawał się mało przekonujący, nierealny.

Wówczas Maciej Drygas zamieścił w radiu ogłoszenie, na które odpowiedział pewien chemik. Zwerbowany zaraz po studiach, był specjalistą od atramentu sympatycznego i pomagał w sprawdzaniu ukrytej treści w listach. Zaproszony przez reżysera do pracowni, udzielił mu pięćdziesięciminutowego wywiadu. Na jego podstawie powstał szkic inscenizacyjny.

Rekonstrukcja, choć niezapisana w scenariuszu ani niebrana pod uwagę w początkowej fazie pracy nad filmem, w fazie końcowej okazała się konieczna. Zdjęcia rekonstrukcyjne zostały zaplanowane i przeanalizowane w montażowni. Powstał precyzyjny scenopis brakujących ujęć, które pokazywałyby kolejno: sortowanie listów w urzędzie, przejazdy z workami z listami po korytarzach urzędów pocztowych lub budynku Biura „W”, parowniczkę z różnych dekad (w początkowych latach za parowniczkę służyły zwyczajne czajniki), perlustratorów czytających i kopiujących korespondencję (ważne było, żeby pokazać unowocześnienie, którym podlegało samo kopiowanie, od początkowego przepisywania po późniejsze mikrofilmy).

Zaproszony do realizacji operator Andrzej Musiał pojawił się w pracowni. Rekonstrukcja musiała zostać zrealizowana na wzór wewnętrznych filmów instruktażowych Służby Bezpieczeństwa, Milicji Obywatelskiej i Urzędu Bezpieczeństwa oraz materiałów instruktażowych Poczty Polskiej, nie mogła odbiegać od przyjętej przez ich twórców estetyki.

Maciej Drygas, nazywany zresztą archeologiem filmowym³², wynajął na Służewiu Przemysłowym w Warszawie stare magazyny, w których zajął się przygotowaniem potrzebnych scen, pamiętając o tym, że preparowane materiały historyczne muszą pochodzić z różnych dekad (kolejno lat czterdziestych, pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych). Jak przebiegał cały ten proces? Wiedzieliśmy, na przykład, że potrzebujemy sceny, w której z pocztowego worka będą wysypywane listy. Zorganizowanie worka nie stanowiło problemów, ale skąd wziąć listy? Do sprawy zostali zaangażowani bliscy i dalsi krewni i znajomi, którzy odręcznie adresowali koperty i preparowali korespondencję (zależało nam zwłaszcza na różnych charakterach pisma), w sumie zostało zaadresowanych ponad dwieście kopert. Następnie u filatelistów reżyser zaopatrzył się w znaczki, zwracając uwagę, aby zgadzały się co do dekady. Parowniczkę na plan zostały spreparowane przez scenografa na podstawie zdjęć z niemieckiego urzędu Gaucka³³. Kiedy wszystko zostało już przygotowane, wybrane w drodze castingu pracownice poczty zaczęły sortować listy, a przyszły domniemany perlustrator obwarowany przyborami zajął stanowisko przy biurku, okazało się, że nikt z obecnych na planie osób nie wie, co tak naprawdę miałby on robić. I wówczas stało się jasne, że pilnujący magazynów dozorca – który przyszedł na nocną zmianę i już od kilku godzin z uwagą przyglądał się poczynaniom ekipy, a parę razy nawet zasugerował, że byłoby lepiej coś gdzieś przełożyć, a coś zrobić zupełnie inaczej (i jego uwagi okazywały się wyjątkowo przydatne i logiczne) – był bardzo zorientowany w działalności perlustracyjnej. Wreszcie reżyser, domyślając się, że ma do czynienia z prawdziwym perlustratorem, zapytał go, czy nie zgodziłby się zagrać w filmie. I tak perlustratora zagrał perlustrator.

Materiał został zarejestrowany na taśmie 16 mm, a po wywołaniu poddany fizycznej obróbce (niszczenie taśmy) dla polepszenia efektu, tzn. postarzenia materiału. Dzięki pracy realizatorów i dbałości o najmniejsze szczegóły sceny zrekonstruowane często uchodzą za równie prawdziwe, co reszta użytych w filmie materiałów archiwalnych. Do tego stopnia, że po jednej z

³² Por. Katarzyna Mąka-Malatyńska, Filmowa archeologia Macieja Drygasa, „Images”, vol. XVI, nr 25, 2015, s. 133-146.

³³ Urząd niemiecki powołany w 1990 roku, który zabezpiecza, opracowuje i udostępnia akta byłej służby bezpieczeństwa NRD.

pierwszych projekcji do scenografa Krzysztofa Baumillera, podszedł Mirosław Chojecki, dopytując, na czym właściwie polegała jego praca przy filmie.

4. Wariacje na stole. Opis wybranych prób montażowych³⁴

W przypadku pracy nad *Cudzymi listami* podział obowiązków między montażystą a reżyserem wyglądał następująco: ja przeglądałem zgromadzone przez reżysera materiały archiwalne i dokonywałem ich dekonstrukcji oraz wyboru, mając na uwadze, do czego mogą nam się przydać. Reżyser w pewnym momencie oglądał już efekt „końcowy” – złożenie wybranego materiału z dźwiękiem – próbną wersją interpretacji listu. Sam z kolei zajmowałem się zbieraniem poszczególnych interpretacji listów, castingiem głosów i ich wstępną obróbką, tak abym ja mógł usłyszeć już czysty efekt końcowy.

Jak dochodziliśmy do ostatecznego rezultatu? Najprościej proces samego montażu filmu pokazać na konkretnych przykładach. W tym celu wybrałem sześć listów oraz dziewięć materiałów filmowych (w aneksie), które kolejno postaram się zanalizować pod kątem przydatności dla sekwencji oraz opisać problemy, z jakimi zetknęliśmy się podczas całego procesu.

Przykład 1

ARESZTOWALI MI SYNA – PIASKARZE

„Do departamentu więziennictwa i obozów w Lublinie [...]”

Materiał wideo nr 9

Zacznijmy od krótkiej analizy listu pisanego przez zdesperowanego rolnika, który zwraca się do Departamentu Więziennictwa i Obozów w Lublinie w sprawie syna – aresztowanego w listopadzie 1944 roku przez władze sowieckie – z prośbą o pomoc w poszukiwaniu, pokierowaniu sprawą i ewentualną informację o stanie zdrowia siedemnastoletniego jedynaka, którego od czterech miesięcy poszukuje zdesperowana rodzina.

Opisany w liście rolnik w trakcie pracy nad przypasowaniem odpowiedniego obrazu do treści został zamieniony na piaskarza. Materiał źródłowy, już omówiony w tej pracy, pasował idealnie do sytuacji, którą można wyczytać z listu.

Za decyzjami twórców często stoją względy subiektywne, intuicyjne, niepodyktowane gruntowną analizą teoretyczną ani taktycznym wyrachowaniem. Darzyłem i darzę ten materiał

³⁴ Opisane w tej części próby montażowe dotyczą zarówno tych, które weszły, jak i tych, które nie weszły ostatecznie do filmu *Cudze listy*.

źródłowy o piaskarzach pewnym sentymentem, którego nie potrafię wytłumaczyć. Może jest coś w samych ciałach piaskarzy, w ich prężących się w słońcu mięśniach. Może jest coś w ich archaicznej pracy, trochę syzyfowej. Urodziłem się i wychowałem w Warszawie, od dziecka pamiętam i do dziś widzę, jak olbrzymie maszyny dryfujące na wodzie starają się pogłębiać koryto przepływającej przez miasto rzeki. Rzadko kiedy obserwując tę czynność, można zobaczyć człowieka. A tu nagle pojawia się on w całej krasie i wykonuje tytaniczną pracę. Ile dziennie można załadować takich piaskarek? Jest to dla mnie najlepsza egzemplifikacja człowieka pracy, codziennie dzielącego swoje życie na pracę i na życie rodzinne. W tym kontekście połączenie listu ojca z takim obrazem nabiera dodatkowego znaczenia. Od czterech miesięcy ekranowy bohater – piaskarz – stara się pogodzić ciężką pracę z poszukiwaniami aresztowanego siedemnastoletniego syna. Ta zbitka montażowa dodaje dramatyzmu sytuacji. To przykład synergii poszczególnych warstw narracyjnych. Każda składowa jest oddzielną wartością, które w sumie dają liczbę większą niż ich wartość pierwotna.

Filmowcy opisując ten proces, czasem tłumaczą, że materiał musi się sumować, nie dodawać, tylko właśnie sumować. I choć zgodnie z prawami arytmetyki jeden plus jeden daje dwa, w filmie to działanie matematyczne wygląda w sposób następujący: jeden plus jeden daje trzy. Jest to bowiem działanie twórcze, po które często sięgamy jako montażyści – akcentujemy temat, nadajemy mu wyraźniejszego charakteru, tworzymy zbitki znaczeniowe czy ciągi znaczeniowe, których nie było w materiałach źródłowych. W konsekwencji nie jest ważne, czy materiał obrazuje rolnika czy piaskarza. Poruszamy się po prawdopodobnych domniemaniach. Ważne, co wykreowany na ekranie bohater ma nam do powiedzenia, jak na nas oddziałuje i czy w ogólnym rozrachunku nasza kreacja nie odbiega zbyt daleko od faktów – czy poruszamy się po spójnym i wiarygodnym świecie.

Przykład 2

MIKOŁÓW

„Kochany ojcze, jakoś dzięki bogu wszystko ostatnio mi idzie...”

Materiał wideo nr 10

Materiał wideo nr 11

Sytuacja opisana w liście przedstawia się następująco: są lata sześćdziesiąte, syn o bliżej nieokreślonym wieku pisze list do ojca. Opisuje w nim wydobywanie się z duchowego marazmu, w jakim tkwił do niedawna. Opowiada o zachowaniu czujności moralnej, nieustannej modlitwie, by nie popełnić błędów i wnioskach do jakich doszedł w codziennych kontaktach z komunistami, o których pisać nie chce, bo nie jest to zbyt bezpieczne. To ostatnie zdanie daje nam pewien sygnał do

interpretacji listu. Jurek, nadawca, to osoba, która ma codzienny kontakt z ludźmi władzy, jakie stanowisko może piastować, można się tylko domyślać. Z jego listu bije świadomość beznadziei czasów, w jakich przyszło mu żyć, choć, jak sam pisze, nie o to chodzi, by robić z siebie jakiegoś nowego Don Kichota.

Pierwszy z przykładów na zobrazowanie tego listu to prosta ilustracja. Łatwo rozszyfrowujemy na ekranie bohatera. Wiemy o nim tyle, ile podpowiada nam materiał. To człowiek wykształcony, cieszący się zaufaniem ludzi w miasteczku, może nawet cieszący się ich sympatią, co wnioskujemy widząc kłaniające mu się na ulicy różne osoby i rozmawiające z nim kobiety. On też wydaje się kontaktowy, nie ucieka od ludzi, przystaje, rozmawia, pierwszy się kłania. W kolejnych dwóch scenach możemy przyjrzeć mu się bliżej. To człowiek lubiący zadumę, o twarzy poczciwej, zatroskanej, może zmęczonej. W drugiej scenie widzimy Jurka najprawdopodobniej w domu wypełniającego jakieś obowiązki zawodowe. Kim jest nasz bohater? Na to pytanie trudno odpowiedzieć, to może jakiś miejski urzędnik, może lekarz, a może weterynarz... Można snuć wiele hipotez na styku listu z obrazem.

Drugi z przykładów to figura bardziej skomplikowana narracyjnie. Początkowy materiał wideo zmontowany jest z pewnym naddatkiem. Na tym etapie pracy nad filmem materiały nie miały jeszcze swojej ostatecznej długości, często były to tylko „szkice”, robione, aby sprawdzić pewne rozwiązania, zobaczyć jak działa i układa się ze sobą dane połączenie. Na początku widzimy materiał dokumentalny najprawdopodobniej zarejestrowany przy okazji zawodów z gołębiami pocztowymi. Gołębie wypuszczane były na pełnym morzu i po jakimś czasie wrócić miały do miejsca, skąd pochodziły, do swoich gołębników, pokonując w tym czasie odległość liczoną w setkach kilometrów. W kolejnej części zaczyna się list Jurka do ojca. Próżno szukać na ekranie autora, ewidentnie mężczyzna, który staje się bohaterem, nie jest tym, który mógłby napisać ów list. Bardziej wyrobieni widzowie dostrzegą to od razu, innym zabierze to więcej czasu. W kolejnych sekundach odsłania nam się następny obraz układanki, okazuje się, że epizod pierwszy jest połączony tematem z epizodem drugim. Obserwowany człowiek to właściciel gołębia pocztowego biorącego udział w zawodach.

Narracja przyspiesza. Trzeba słuchać listu, śledzić kolejne wydarzenia na ekranie... Po chwili orientujemy się, że być może mężczyzna – właściciel gołębia – to ojciec Jurka z listu, do którego list jest adresowany.

I w tym momencie następuje połączenie dźwięku z obrazem. Mężczyzna z obrazu wypatrzył swojego gołębia. Ojciec dostał, być może, wyczekiwaną od dłuższego czasu korespondencję od syna. Znowu mamy tutaj przykład na równanie matematyczne „1+1=3”. To znowu tylko nasze

(twórców) wyobrażenia na temat znaczeń działających na styku listu i obrazu. Wyobrażenia, które musimy na etapie budowania bohaterów, budowania epizodów, snuć. Pomagają nam one w tworzeniu świata filmowego. Ale nie muszą być w taki sam sposób odczytane później przez widza. Jak już sygnalizowałem, każdy będzie sięgał do swoich skojarzeń, doświadczeń i wiedzy, a więc będzie budował swój własny obraz świata powołanego do życia za pomocą filmu.

I choć obie wersje listu różnią się sposobem narracji wizualnej, dają podobny efekt pod względem dramaturgicznym. O ostatecznym wyborze decydowało, jak scena funkcjonuje w narracyjnym porządku wyższego rzędu – w filmie jako całości.

Przykład 3

400% NORMY + ODPOWIEDŹ NACZELNIKA

Materiał wideo nr 12

Materiał wideo nr 13

Przenieśmy się na chwilę do roku 1954. Były więzień zakładu karnego (zwolniony warunkowo za dobre zachowanie i wzorową opinię) pisze do naczelnika więzienia list, zdając w nim relacje z życia zawodowego. Wychwala swoje osiągnięcia mierzone w procentach normy, co było charakterystyczne dla tamtego okresu. Padają kolejne rekordy: w sierpniu 200 procent normy, we wrześniu 330 procent normy i wreszcie, w październiku, 400. Autora listu można określić mianem przodownika pracy, potocznie zwanego stachanowcem. Nazwa ta, jak i sama idea, przywędrowała do państw bloku wschodniego z ZSRR. Za prekursora wyścigu pracy uznawano Aleksieja Stachanowca, górnika z Zagłębia Donieckiego, który miał zainicjować „socjalistyczne współzawodnictwo” będące przejawem osobistego zaangażowania robotników w budowę socjalizmu. W Polsce przodownikami pracy byli m. in. traser stoczniowy Stanisław Soldek, włóknianka z Łodzi, Wanda Gościmska czy murarz Piotr Ożański z Nowej Huty. Wspominam o tym, ponieważ list jest napisany przez montera spawacza, przyjętego do pracy w Krakowskim Zjednoczeniu Instalacji Przemysłowej, a minimalna wiedza o tamtych czasach daje nam klucz do obrazowania tego listu.

Jest to nieliczny przykład, w którym zachowała się i przeszła też przez biuro cenzury, a dzięki temu trafiła w nasze ręce, korespondencja zwrotna. Administracja więzienia opisuje w nim swoje zadowolenie z programu resocjalizacji, cieszy się z osiągniętych wyników zawodowych i zapewnia, że niezmienny stosunek do pracy wpłynie pozytywnie na życie rodzinne, a także przyczyni się do przyspieszenia odbudowy Polski Ludowej.

Jak najlepiej zobrazować ten list? W obu omówionych przypadkach na początku widzimy ludzi pracy i w obu grupach znaleźć możemy przedstawicieli ruchu przodowników pracy. Przykład z murarzami wydaje się bardziej dosłowny w odbiorze, a tym samym może i czytelniejszy dla widza. Dzieje się tak za sprawą tablicy informacyjnej z okresu budowy warszawskiej dzielnicy mieszkaniowej zwanej MDM, na której z nazwiska wymienione są zespoły pracownicze, ich zawody, normy pracy oraz zarobek miesięczny. Obrazy przodowników są też zakorzenione w kulturze wizualnej przez choćby takie filmy jak *Człowiek z marmuru* w reżyserii Andrzeja Wajdy czy *Wanda Gościmska. Włóknarka* w reżyserii Wojciecha Wiszniewskiego. Dzięki temu możemy tworzyć figury montażowe, przypominające rodzaj pomostu między treścią listu a naszą wiedzą o tamtych czasach. To dało nam możliwości luźniejszego obrazowania samego listu.

W obu przykładach została też przedstawiona odpowiedź administracji więzienia i choć idea obrazowania – próba znalezienia ekwiwalentu władzy w obrazie – jest podobna, materiały użyte do zobrazowania są inne, a przez to poziom metafory, czy inaczej mówiąc znaczenia semantycznego, ulega przekształceniu. W przykładzie wykorzystującym materiał z wykończeniowych prac na placu Konstytucji w Warszawie w wymiarze formalnym łączy się on ściśle z pierwszą częścią, a więc z murarzami. Stanowi więc kontynuację. W wymiarze znaczeniowym zestawienie listu zwrotnego z wykuwaniem figur z kamienia dawało nam w trakcie pracy dwa skojarzenia. Po pierwsze, dowiadujemy się kto odbudowywał zniszczone miasta, kto budował Polskę Ludową, że władza pod pozorem skrócenia kar, słusznych lub niesłusznych, pozyskuje siłę roboczą do budowy nowego kraju. Łatwo przy tej okazji przejść do kolejnego skojarzenia, że taka siła robocza, tacy obywatele będą lojalnymi obywatelami, podporządkowanymi swoim podwładnym. A po drugie, w monumentalnych figurach na placu Konstytucji dostrzec możemy samego autora listu do naczelnika. W podziękę za ciężką pracę, a także dla podkreślenia znaczenia klasy robotniczej w nowym ładzie ludziom pracy nadaje się nadludzkie rozmiary i wynosi ich na pomniki. I tym sposobem koło się zamyka.

W przykładzie wykorzystującym materiał źródłowy z górki rozrządowej samo łączenie formalne z nadawcą listu, podobne jak w przykładzie wcześniejszym, to prosta kontynuacja. Górnik wydobywa węgiel pod ziemią, wagony potrzebne są do jego transportu. W wymiarze znaczeniowym górka rozrządowa połączona z odpowiedzią administracji więzienia uruchamiała wyższe poziomy znaczeniowe. Kolejarze na służbie są jak pracownicy administracji czy to więziennej, czy państwowej, człowiek w mundurze daje pewne skojarzenie. Wiedzą oni, który z wagoników na który tor skierować, aby tworzyły pełny i wartościowy skład. Po drugie, jeśli obywatel robi tak, jak chce tego władza, wszystko działa dobrze, jak w metaforycznym obrazie

wagonów tworzących kolejne składy, które wyruszą w dalszą drogę, aby służyć państwu i obywatelom, budując nowy ład. Teoretycznie wszystko się zgadza. Pytanie, co przeniesie się na widza, jaką on zbuduje sobie interpretację tego połączenia obrazu z dźwiękiem? Czy jego myśl będzie podążała choć trochę za naszą? Czy zbłądzi, nie połączy albo połączy na tyle nieprawidłowo, że niczym na górze rozrządowej doprowadzi to do skierowania wagonika na ślepy tor, z którego nie odjeżdża żaden skład?

Przykład 4

NIE CZYTAĆ MOICH LISTÓW.

„Wielce Szanowny Panie Ministrze...”

Materiał wideo nr 14

Materiał wideo nr 15

List z 1976 roku został napisany przez świadomego obywatela. Z jednej strony nadawca wyraża w nim wdzięczność o troskę o jego korespondencję zagraniczną, z drugiej prosi o wyłączenie jej z zakresu tej troski. Autor uzasadnia to następująco, po pierwsze, władza mogła wyrobić sobie pogląd na temat jego postawy obywatelskiej przez trzydzieści lat jego ciężkiej pracy, po drugie państwo mogłoby tym sposobem zaoszczędzić.

W obu omówionych tu przykładach do przeczytania treści listu wykorzystany został ten sam głos. Zasadniczej kreacji jednak poddano obraz, a co za tym idzie chyba najmocniej w całym filmie zmienił się wydźwięk pierwotnego listu. W pierwszym przykładzie montażowym list obrazowany jest materiałami z pracowni architektonicznej. Oglądając ten materiał, możemy jedynie uzyskać wrażenie, że autorem listu jest ktoś z osób tam pracujących. Kiedy list przechodzi do tematu troski o korespondencję, obraz zmienia tematykę i pokazuje pracę pracowników Poczty Polskiej. W tej części widzimy niejako drugą stronę: opisywaną władzę, jej przedstawicieli w urzędach pocztowych. Nie wiemy, czy są to pracownicy perlustracji – z charakteru materiału takiego przekonania nie nabieramy. Są to raczej zwykli pracownicy poczty, często w pełni nieświadomi praktyk dokonywanych na korespondencji przez Biuro „W”. W obrazie mamy więc do czynienia z pewnego rodzaju grą, zabawą między nadawcą a adresatem, analogiczną do treści samego listu.

W drugim przykładzie sprawa z punktu widzenia obrazu wygląda prościej. Mamy jedną sytuację: blok operacyjny, na którym grupa lekarzy (chirurgów) dokonuje skomplikowanej operacji na otwartym sercu. Jak w przykładzie pierwszym, i tu domyślamy się, że autor listu jest wśród obserwowanych osób. Jednak to właśnie ten drugi materiał źródłowy ma w moim mniemaniu większą temperaturę. Obserwowanie operacji na otwartym sercu przykuwa naszą uwagę bardziej

niż oglądanie stołów kreślarskich. Na styku treści listu (prośba człowieka świadomego czytania jego korespondencji zagranicznej) i tematu obrazu (operacja na otwartym sercu) dochodzi do ciekawego połączenia.

Dlaczego zdecydowaliśmy się na tak dalekie odejście od pierwotnego nadawcy listu, rezygnując jednocześnie z być może ciekawej zbitki montażowej, a co za tym idzie i znaczeniowej? Powody były dwa. Po pierwsze, nie mieliśmy adekwatnego źródłowego materiału wizualnego, który moglibyśmy użyć i który w konsekwencji pozwoliłby nam wznieść się na wyższy poziom znaczeniowo-skojarzeniowo-metaforyczny. Po drugie, założyliśmy – co już opisywałem wcześniej – że film ten będzie o zwykłych szarych obywatelach: to ich chcemy pokazać i im chcemy się przyjrzeć. Taka była nasza perspektywa opowiadania. Drogą analizy doszliśmy do wniosku, że usprawiedliwione będzie i prawdopodobne, że list taki mógł napisać nie tylko Poseł na Sejm Rzeczypospolitej Ludowej.

Przykład 5

NIGDY CIĘ NIE KOCHAŁEM

Materiał wideo nr 16

W warstwie tekstowej chłopak, będąc „pod wpływem”, wjechał samochodem do kawiarni. Stał się tym samym sprawcą wypadku, za co przyszło mu ponieść karę nałożoną przez wymiar sprawiedliwości – trzy lata pozbawienia wolności. W liście do swojej dziewczyny prosi, by go nie odwiedzała, nie chce, by widziała go w więziennym ubraniu, a rozmowę z nią w obecności służby więziennej uważa za wysoce niekomfortową. Czytany list Piotra jest odpowiedzią na list jego dziewczyny Anny, wysłany do niego do więzienia. Anna pytała w nim, czy on ją jeszcze kocha. Odpowiedź chłopaka jest jednoznaczna i gorzka, taka jak sytuacja, w której się znalazł. Jakie mogą być prócz tych opisanych w liście przyczyny zakończenia tej znajomości i odtrącenia tej, jak się okazuje jednostronnej, miłości?

Potencjalnych odpowiedzi można znaleźć kilka. Elementem, który nadał kierunek interpretacji listu, był materiał z procesu członka gangu działającego na terenie Polski Ludowej. Szukając głosu do listu, mieliśmy na uwadze wygląd, wiek i zachowanie bohatera tego filmu. Dla urozmaicenia na początku dodany został fragment pokazujący wypadek samochodowy. Jest to materiał źródłowy z innego miejsca, co więcej z innego roku niż proces i sam list. Całość nabrała ciekawego efektu. Obraz dopowiada to, czego nie opisuje list. Warstwa wizualna nie tylko dookreśla, ale i buduje prawdopodobne konteksty dla tej historii, których sam list nie zawiera. To modelowa i w moim przekonaniu jedna z ciekawszych opcji połączenia obrazu z dźwiękiem. Jedno

uzupełnia drugie, wzajemnie na siebie oddziałując i dając szerszy kontekst. Kontekst, którego, nie ma w samym liście, ale znowu, czy nie jest on prawdopodobny? Historia z listu dzięki dodanemu obrazowi wyszła poza jego ramy. Można sobie wyobrazić, że chłopak znalazłszy się w więzieniu, ze wstydu i chcąc oszczędzić narzeczonej i jej rodzinie upokorzenia, napisał ów list. A może było inaczej? W tym kontekście warto podkreślić, że jako twórcy zostawiamy tu miejsce do interpretacji dla widza, nie doprecyzowujemy, nie narzucamy, montaż nadaje jedynie pewien kierunek myśli, ma oddziaływać, ale to od wiedzy, inteligencji i wrażliwości oglądającego będzie zależało, jak wyobrazą sobie tę historię.

Przykład 6

ADELAJDA

6 sierpnia 1986/1988

Materiał wideo nr 17

List został napisany najprawdopodobniej przez męża do żony. Relacjonuje on swój pobyt zarobkowy w odległej Adelajdzie. Są już późne lata osiemdziesiąte, komunizm chyli się ku upadkowi i sytuacja ekonomiczna w kraju nadal wygląda niewesoło.

Mamy tu do czynienia z listem, który wszedł do ostatecznej wersji filmu, jednak użyty materiał wizualny do jego zobrazowania został kompletnie zmieniony. Zaprezentowany przykład powstał we wczesnej fazie montażu, kiedy konstrukcja filmu nie została jeszcze ustalona. Na tamtym etapie nasze skojarzenia, a co za tym idzie nasze próby montażowe były jeszcze bardziej swobodne, nieograniczone świadomością konsekwencji wynikających z wymogów konstrukcji całości. Można powiedzieć, że próby te były bardziej epizodyczne.

List pisany przez Sławka z Australii obrazowany jest w głównej mierze polskimi ulicami późnych lat osiemdziesiątych. Nie znajdziemy tu Halinki, adresatki listu. Zobaczymy portret zbiorowy i symbole zmieniającej się rzeczywistości tamtych czasów, wszechobecne kolejki, ale także różnego rodzaju elementy zapowiadające z jednej strony dążenie do Zachodu, z drugiej szykujące się zmiany. Widzimy rozwieszane lub poustawiane przy murze transparenty: „ZIEMIA DLA CHŁOPÓW”, „ROZLICZENIE AFER WARUNKIEM ODNOWY”, „UWOLNIĆ WIĘŹNIÓW POLITYCZNYCH”, „TELEWIZJA KŁAMIE”, „PRAWDA JEST SIŁĄ (JAN PAWEŁ II)”, „JAK DŁUGO BĘDĄ NAS JESZCZE DOIĆ?”. Miga gdzieś po drodze opaska Solidarność zawieszona na ramieniu lub przedramieniu mężczyzn rozdających na ulicy jakies broszury. Charakterystycznymi elementami stają się niepolско brzmiące nazwy, które zaczynają pojawiać się na ulicach: szyld HOT DOGS czy naklejka, na przejeżdżającym polskim fiacie 125p,

MARLBORO (symbol czasów). Zaczyna przedostawać się, przeciekać do naszej świadomości, na polską ulicę, inny świat. To takie drobne symbole zbliżającej się transformacji.

Bardziej wyrafinowanym i przede wszystkim bardziej podążającym w stronę metafory jest finalny kształt montażowy sceny w gotowym filmie. Tam list ten wpisuje się w całą sekwencję montażową, nazywaną przez nas w trakcie pracy nad filmem „Wyjazdy”. W sumie tworzą ją dwa listy, oba napisane przez osoby, które wyjechały z kraju i dzielą się swoimi wrażeniami z zagranicy. A wszystko to obrazuje jeden spójny, piękny i tajemniczy zarazem materiał wideo, pochodzący z końca lat sześćdziesiątych, a przedstawiający przejazd kolejowy we mgle i nielegalnie przedzierających się przez zamknięte roгатki ludzi. Opisywane przeżycia i trudy emigracji łączą się w obrazie z przeciskającymi się przez szlabany. Owe przejście jest niczym granica państwa, a przechodzący przez nie niczym nielegalni emigranci chcący z tego kraju uciec. Z każdym ujęciem liczba osób przeciskających się przez ciasną szczelinę rośnie.

Na tym przykładzie unaocznia się proces powstawania filmu. Od pierwszych prób zestawienia obrazu z dźwiękiem po myślenie o konstrukcji sekwencji albo nawet całości filmu, gdzie wpływ na decyzje montażowe zaczyna odgrywać chęć wyeksplikowania-przeniesienia-uczynienia sensu całego filmu.

5. Poszukiwanie konstrukcji filmu

Chciałbym, żeby mój film daleki był od publicystycznej retoryki. Zdaję sobie sprawę, że w scenariuszu bardzo trudno ująć w słowa ulotny klimat, który chciałem żeby przenikał przez ten film. Trudno opisać te twarze, spojrzenia, drobne gesty i tę otaczającą szarość i nijakość, która przebija z materiałów archiwalnych. Mam wrażenie, że delikatna tkanka, tak mozaikowo ułożonego filmu, może powstać dopiero na stole montażowym...³⁵.

Tak Maciej Drygas napisał o zamyśle autorskim w scenariuszu. I choć to on przyniósł konstrukcję przyszłego filmu do montażowni, tkanka filmu, złożona z listów, głosów i obrazów, powstawała faktycznie na stole montażowym.

Początkowy plan polegał na tym, by zawrzeć na ekranie cały okres działania Biura „W” w niecałą godzinę ekranową. Powstało coś na kształt osi współrzędnych. Korespondencja została podzielona na dekady. Temu samemu podziałowi podlegały materiały wizualne (dekonstrukcja etiid, materiałów operacyjnych, materiałów z Amatorskich Klubów Filmowych, oprócz podziału na

³⁵ Maciej J. Drygas, *Scenariusz filmu „Cudze listy”*, Drygas Production, Warszawa 2005, s. 4.

tematy i poszczególne ujęcia, podlegała właśnie podziałowi czasowemu, a to z jakiego okresu pochodziły materiały, decydowało, do jakiej części filmu mogą trafić).

Po *Jednym dniu w PRL*, który pokazywał tamte czasy w ujęciu bardziej komediowym, zdecydowaliśmy, że chcemy odmalować rzeczywistość Polski Ludowej w mroczniejszych barwach. Ta decyzja poniosła za sobą kolejne. I tak spośród wybranych listów natychmiast odrzuciliśmy te humorystyczne, opisujące nierzadko zabawne sytuacje, skupiając się na tych, które pokażą dramat życia ludzi, ich szarą codzienność, ich uciemiężenie przez inwigilujący reżim. I nie chodziło jedynie o wydźwięk filmu. Zdaliśmy sobie sprawę, że zmiana nastroju zajmuje czas ekranowy, którego nie mieliśmy. Przeskok od chwili radości do zadumy, głębszej refleksji, wymaga przynajmniej kilku minut. Kiedy widz słucha zabawnego listu, a następnie smutnego, traktuje go ironicznie, trywializuje, i odwrotnie, kiedy pierwszy list jest raczej smutny, słuchaczowi trudno jest przeskoczyć nagle do humorystycznych sytuacji, o których mowa w następnym liście.

W początkowej fazie przeglądania korespondencji, opowiadając o idei filmu, dokonaliśmy jeszcze jednego założenia – nie chcieliśmy budować narracji opartej na wydarzeniach i osobach ważnych z punktu widzenia historii. Praktycznie przekładało się to na odrzucenie wszelkiej korespondencji i powstałych z tego tytułu notatek służbowych dotyczących osób publicznych: Lecha Wałęsy, Kardynała Wyszyńskiego, Karola Wojtyły i innych. Co za tym idzie, materiały kamerowe też miały być pozbawione tego pierwiastka, a więc nie opisywać żadnych ważnych dat historycznych. To miał być film o „zwykłych ludziach”. Jedyny wyjątek stanowią materiały z inwazji wojskowej na Czechosłowację.

Mając wszystkie potrzebne materiały: wybrane listy, czytające je głosy (na tym etapie, niekiedy nawet kilka głosów do jednego listu), materiały dokumentalne z epoki, uporządkowaliśmy materiał chronologicznie. Założyliśmy margines błędu liczący kilka lat, nie więcej niż dekadę. Chodziło więc o to, żeby listu z czterdziestego roku nie ilustrował materiał filmowy z lat sześćdziesiątych. Jeśli chodzi o datowanie materiałów wideo, reżyser – któremu bardzo zależało na rzetelności – często udawał się po pomoc do specjalistów. Miało to miejsce w przypadku materiału, z pojawiającym się samochodem Warszawa. Dysponując fragmentem filmu, na którym zarejestrowano pracowników Poczty Polskiej rozwożących po mieście korespondencję samochodem marki Warszawa, udaliśmy się do klubu pasjonatów i znawców motoryzacji z prośbą o zweryfikowanie czy dany samochód mógł poruszać się po mieście w określonym przez nas roku. Ale oczywiście zdarzały się wyjątki, szczególnie w materiale wideo, bywało, że materiał był na tyle uniwersalny i jakby ponadczasowy, że mógł obrazować coś z końca

lat osiemdziesiątych, mimo że pochodził z lat sześćdziesiątych (np. materiał z przejścia kolejowego we mgle).

Wróćmy do kwestii samej konstrukcji filmu. Według definicji:

Konstrukcja jest porządkiem, zgodnie z którym organizujemy materiał filmowy, tak by poszczególne jego elementy zajęły względem siebie miejsce najbardziej właściwe dla ujawnienia zawartego w nich znaczenia i ułożyły się w ciąg argumentacji zdolny zaangażować emocje i intelekt widza, umożliwiając przez to odczytanie idei i emocjonalne odebranie filmu zgodnie z intencją twórcy³⁶.

Wstępne próby łączenia wyglądały następująco: do wybranego listu usiłowaliśmy dopasować materiał wizualny lub do materiału wizualnego, przykuwającego naszą uwagę (najczęściej był to materiał, w którym zawarta była już jakaś ciekawa minihistoria) staraliśmy się dopasować odpowiedni list.

Zdarzało się, że przy łączeniu czytanego listu z materiałem filmowym ten ostatni okazywał się za krótki. Jeśli zależało nam na tym konkretnie materiale, byliśmy zmuszeni znaleźć pasujący zarówno do niego jak i do listu inny materiał, z którym mogliśmy go połączyć, wydłużając do długości listu. Na tym etapie zmuszeni byliśmy uruchomić wyobraźnię, żeby – łącząc materiały w jedną narracyjnie spójność całość – stworzyć większą opowieść.

Czasami okazywało się, że materiał filmowy jest zbyt skomplikowany narracyjnie i przyćmiewa czytany list. Żeby obraz nie był dominujący, należało prowadzić narrację obrazem niezwykle subtelnie, dając dźwiękowi szansę się wybić. Zależało nam, żeby zachować między obrazem a dźwiękiem równowagę i odpowiednią proporcję. List musiał być cały czas „słyszalny” – do widza przebijała się warstwa informacyjna, a obrazy miały mu pomóc ją zrozumieć. Strukturę współzależności obrazu i dźwięku uważam za najistotniejszy element narracyjny tego filmu.

Warto na koniec zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię, czyli zachowanie przerw między jednym listem a drugim, w których przekaz werbalny przestawał być głównym nośnikiem narracji. Przerwy te uznaliśmy za niezbędny czas dla widza na odreagowanie. W tych momentach kumulują się emocje, wzbierają myśli i potrzeba czasu na ich opanowanie, przetworzenie, uspokojenie, na bardziej lub mniej świadome zastanowienie się. Nazywamy to wybrzmieniami. Wtedy narracja rozwija się samoistnie w głowach widzów, w ich wyobraźni i ciągach skojarzeniowych uruchomionych przez bodźce ekranowe. Nie staramy się ich zaganiać ani pospieszać, musimy tylko

³⁶ Milenia Fiedler, *Montaż filmu dokumentalnego „Fotoamator”*: eksplikacja autorska, praca doktorska, PWSTviT, Łódź 2005, s. 8.

zbadać i ustalić, jak długo te momenty mają trwać. Powinny bowiem być zrównoważone, ani nie za krótkie, ani nie za długie. Myśli trzeba dać się narodzić, ale nie pozwolić jej też zgasnąć. Musi się tlić, aby widz mógł swobodnie wejść w następny epizod. Ten proces można porównać w jakiejś mierze do utworu muzycznego i jego oddziaływania na słuchacza albo do umiejętnego stosowania pauz przez aktora. Wszystko musi być osadzone w czasie trwania, który tak w muzyce jak i we wszelkiej narracji wyznaczają twórcy. Im bliżej końca powstającego filmu albo im głębiej w film, tym budowane „zdanie” staje się z jednej strony pełniejsze, wyraźniejsze, bardziej czytelne, z drugiej, pojawia się więcej przestrzeni na budowanie wyższych piętér znaczeniowych – metafor.

Podsumowanie

Film odebrany został pozytywnie, zebrał nagrody na licznych festiwalach³⁷, dobre recenzje³⁸, spotkał się z żywą reakcją publiczności, czego kilka razy po pokazach sam byłem świadkiem. Widzowie zazwyczaj dzielą się na tych, którzy postrzegają film jako prawdziwy i niepozostawiający żadnej nadziei, straszny w wymowie, jak i na tych, którzy mówią, że to, co pokazaliśmy, to nie cała prawda o tamtych czasach, że oprócz tego istniało inne życie. Na przykładzie *Cudzych listów* widać też, że niektórzy odbiorcy podążają za narracją dźwiękową i film usłyszeli, a inni – podążający za obrazem – go zobaczyli. Nic w tym dziwnego. Podobnie, choć na trochę innym poziomie, dzieje się ze słuchaniem muzyki. Jedni podążają za słowami piosenki, inni za melodią. Jedni wiedzą, o czym opowiada, drudzy dostrzegają złożoność fraz dźwiękowych, kunszt kompozycji, harmonii i wreszcie emocji. Z punktu widzenia twórców ważne jest, żeby obie te drogi odbioru były ze sobą zbieżne, a słuchacze bądź widzowie, mimo podążania różnymi z pozoru ścieżkami, doświadczyli podobnego stanu.

Co ciekawe, zarówno widzowie, dla których film był przerażający, jak i ci, którzy przedstawiony na ekranie obraz uznali za jedną z wielu prawd o tamtych czasach, zarówno ci, co film usłyszeli, jak i ci, co go zobaczyli, wszyscy oni zakładają, że obraz przedstawiony w *Cudzych listach* jest prawdziwy i wiarygodny. Jak to wytłumaczyć?

Od samego początku pracy nad filmem towarzyszyły nam pytania natury etycznej. Zakładając, że list jest materiałem archiwalnym, zastanawialiśmy się, czy mamy prawo w niego ingerować, czy można go, na przykład, skrócić albo kilka listów połączyć w jeden? Czy wybierając konkretny głos dla danego listu, narzucamy widzowi konkretną interpretację? Na ile możemy ingerować w znaleziony materiał filmowy? Czy montując kilka filmów w jeden albo wyciągając z etiudy konkretne ujęcia, zniekształcamy wyjściowy materiał, wykorzystujemy go wbrew życzeniom twórcy? Gdzie przebiega ta cienka granica?

Na te wszystkie pytania nie ma jednoznacznych odpowiedzi i nie o nie tutaj chodzi. Pytania, jak starałem się pokazać w tej pracy, rodzą kolejne pytania i wątpliwości i stanowią punkt wyjścia

³⁷ Warto wspomnieć o nagrodzie dla najlepszego filmu w Międzynarodowym Konkursie Filmów Dokumentalnych Batumi (Batumi International Art House Film Festival) w 2011 roku, nagrodzie „Cierpliwe Oko” im. Kazimierza Karasza na Festiwalu Mediów *Człowiek w zagrożeniu* w Łodzi, w tym samym roku nagrodzie „Złote Zęby” dla najbardziej interesującego filmu dokumentalnego w Chicago (Festiwal Filmu Polskiego w Ameryce) oraz Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmu i Muzyki „Mediawave” w Budapeszcie w 2012 roku.

³⁸ O filmie między innymi pisali: Marek Hendrykowski, Jerzy Armata, Tadeusz Sobolewski, Gabriela Urbańska i Kalina Cybulska.

do dalszych rozważań nad etycznymi i estetycznymi wyborami, przed którymi stajemy jako montażyści.

Najprościej proces, którym poddawaliśmy materiał archiwalny, można chyba opisać w ten sposób: jako twórcy powstającego filmu zawłaszczaliśmy tożsamość zarówno prawdziwych nadawców listów, jak i bohaterów użytych materiałów archiwalnych. Odbierając im ich tożsamość, zastępowaliśmy ją inną, tworząc w wyniku procesu twórczego konstrukt wyobraźni. Na tym, moim zdaniem, polega właśnie *licentia poetica* twórców *found footage*.

Tak jak pisarz pracujący nad swoją powieścią, tak samo twórca filmowy nie zastanawia się przy tym do jakich widzów kieruje swój przekaz, nie wyobraża sobie tego bezimiennego tłumu bez twarzy, ale skupia się na jednym konkretnym widzu. Kurt Vonnegut dając wskazówki, jak napisać dobre opowiadanie, mówił: „Pisz w taki sposób, by zadowolić tylko jedną osobę. Jeśli otworzysz okno i, nazwijmy to, będziesz kochać się z całym światem, twoje opowiadanie nabawi się zapalenia płuc”³⁹. Dlatego, żeby sprawdzić czy tworzony konstrukt wyobraźni działa, twórcy (montażysta i reżyser) najpierw sprawdzają go na sobie nawzajem. A w drugiej kolejności na innym zaufanym widzu (może być to znajomy lub ktoś z rodziny). Żeby konstrukt wyobraźni funkcjonował, muszą działać skojarzenia. Osoba oglądająca zmontowany materiał – montażysta, reżyser czy testowy widz – musi móc uruchomić własną wyobraźnię, która łączy obraz, głos i treść listu w jedną spójną całość, i sprawia, że odbiorca oglądający powołany do życia świat wyciąga na koniec wnioski – nie narzucone, ale indywidualne, subiektywne.

Film *Cudze listy* jest więc przykładem filmu konceptualnego, w którym w wyniku połączenia listu z konkretnym głosem i konkretnymi materiałami archiwalnymi do życia powołany został nowy świat. Umożliwiła to też duża „odległość sensów” czyli odległość między wymową materiału źródłowego, a jego ostatecznym sensem w filmie. Inaczej wygląda to, na przykład, w filmach montażowych Siergieja Łoźnicy, jak *Blokada* (2005) czy *Pogrzeb Stalina* (2019), w których źródło od przetworzenia dzieli niewielka „odległość sensów”: wykorzystane materiały archiwalne obrazują ten sam temat realizowany po latach przez ukraińskiego reżysera (film *Blokada* składa się wyłącznie z materiałów filmowych z oblężenia Leningradu, *Pogrzeb Stalina* z nigdy wcześniej niepokazywanych często kolorowych zdjęć z pogrzebu dyktatora). W tym kontekście film *Cudze listy*, mimo że dokumentalny, bliższy jest filmowi fabularnemu, duża „odległość sensów” umożliwia powołanie do życia nowego autorskiego świata.

³⁹ Kurt Vonnegut, *Tabakiera z Bagombo*, przeł. Elżbieta Zychowicz, Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz, Warszawa 2012, s. 15.

Nadrzędnym priorytetem montażysty jest zbudować środkami montażowymi z zawłaszczonych tożsamości konstrukt wiarygodny. Jak daleko można się w tym procesie posunąć? I wreszcie, jak to jest, że te konstrukty wyobraźni są wiarygodne, mimo że na poziomie kreacji daliśmy sobie jako twórcy „wolną rękę”? Dlaczego widzowie wierzą w to, co widzą?

Nasuwająca się odpowiedź brzmi: dlatego, że już na samym początku, w montażowni, zostały ustalone jasne reguły gry, jak obchodzić się z materiałem archiwalnym, jakim zabiegom można go poddać, a jakim absolutnie nie, bo stanowiłoby to akt manipulacji i zabiłyby wpisana w materiał prawdę. Przyjęte zasady wynikały z dwóch łączących się ze sobą kwestii.

Po pierwsze, z szacunku do materiałów archiwalnych, z uznania ich za świadectwo historyczne, za świadków. Jak pisał Grzegorz Królikiewicz: „Podstawowe znaczenia materiałów archiwalnych nie wynikają z zawartości treściowej – materiał archiwalny jest znakiem czasu. Świadczy swym istnieniem o przeszłości. Jest poszukiwanym środkiem dowodowym w nieustającym przewodzie sądowym, jaki wytaczamy czasom minionym. Jest świadkiem”⁴⁰.

Po drugie, z szacunku do bohaterów materiałów, czyli zwyczajnych ludzi, którym chcieliśmy oddać sprawiedliwość i głos. Najczęściej Historia udziela głosu władzy, dygnitarzom, postaciom historycznym i ważnym osobistościom, zajmują oni uprzywilejowane miejsce w podręcznikach, materiały na ich temat wypełniają archiwa i biblioteki, wysuwają się na pierwszy plan w filmach dokumentalnych i historycznych. My chcieliśmy pokazać zwykłego człowieka i opowiedzieć o jego życiu w PRL-u, tej decyzji trzymaliśmy się od początku i takich materiałów archiwalnych – o prozie zwykłego życia – szukaliśmy.

W pracy nad filmem montażowym składającym się z materiałów archiwalnych ten przyjęty z góry bezwarunkowy szacunek dla materiału archiwalnego i uwiecznionych w nim ludzi uważam za najważniejszą zasadę etyczną pociągającą za sobą wybory estetyczne, nie na odwrót. I nie chodzi o to, czy widz mógłby się domyślić jakiegoś sprzeniewierzenia, bo może wcale nie zorientowałby się, gdybyśmy pomieszali ze sobą listy – na przykład z kilku stworzyli jeden – ale z punktu widzenia etyki i zasad, które przyjęliśmy, byłoby to naganne, przestałoby być autentyczne. Tak samo gdybyśmy na przykład zdecydowali się użyć do zobrazowania listów fragmentów filmów fabularnych. Gdyby widz rozpoznał film, aktora albo wyczuł inscenizację fabularną, straciłby poczucie autentyczności świata przedstawionego. Podobnie, gdyby listy czytał lektor lub aktor, zabilibyśmy autentyczność.

⁴⁰ Grzegorz Królikiewicz, *Ekshumacja czasu*, „Kino”, nr 8, 1974, s. 25-26.

Podsumowując, podczas pracy przy *Cudzych listach* na stół montażowy trafiły wyselekcjonowane materiały archiwalne: notatki służbowe, sprawozdania Biura „W”, listy, czytające je naturalne głosy, dokumentalne ujęcia, sekwencje i sceny z filmów. Wszystkie zostały odarte ze swoich złożonych kontekstów, ale nie przestały być przez to mniej prawdziwe. I właśnie dzięki temu powstałe w procesie twórczym nowe materiały są wiarygodne. Kierując się prostą zasadą logiczną: „Prawda + Prawda = Prawda”, podczas gdy „Prawda + Nieprawda = Nieprawda”, udało się stworzyć, w moim rozumieniu, prawdziwy obraz tamtych czasów.

Staraliśmy się przy tym dobrać materiał tak, żeby „odróżnić informatorów godnych zaufania od tych, którzy na nie wcale nie zasługują”⁴¹. I nie mam tu na myśli archiwum IPN-u i znalezionych w nim dokumentów dotyczących perlustracji, które wydają się niepodważalne, tylko dobór materiałów wideo na ich zobrazowanie. Taką próbą zbliżenia się do prawdy tamtych lat i odkłamania przeszłości było, na przykład, świadome zrezygnowanie z Kronik Filmowych. Ktoś może zapytać, co złego jest w kronikach, czy nie obrazują one prawdy? Odpowiedź brzmi: zależy, na co patrzymy. Weźmy na przykład materiał z hucznie obchodzonego w czasach PRL-u 1 Maja. Obrazy z Kronik Filmowych lub z Telewizji Państwowej będą do siebie podobne: materiały propagandowe ukazują obchodzone uroczyście radosne Święto Pracy, pochody, wiece i zgromadzenia, w których udział często był obowiązkowy lub premiowany możliwością zakupu atrakcyjnych towarów. Odmiennie wygląda to na materiałach z Amatorskiego Klubu Filmowego „Jupiter” z Bydgoszczy. Odkłamując przeszłość film *Cudze listy* pokazuje tym samym, jak było naprawdę, może stać się sztuką, która – jak zauważył już dawno angielski historyk, filozof i archeolog Robin G. Colingwood – „jest społeczną medycyną leczącą najgorszą chorobę umysłu, korupcję świadomości”⁴².

⁴¹ Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. Hanna Abramowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 158.

⁴² Robin George Colingwood, *The Principles of Art*. Cyt. za Don Fredericksen, Polskie liminalne filmy dokumentalne epoki postkomunistycznej, „Studia filmoznawcze”, nr 24, red. S. Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 19.

Bibliografia

- Peter Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012
- Maciej Drygas, *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Cudze listy”*, praca habilitacyjna, PWSTviT, Łódź 2012
- Maciej Drygas, *Scenariusz filmu „Cudze listy”*, Drygas Production, Warszawa 2005
- Milena Fiedler, *Montaż filmu dokumentalnego „Fotoamator”: eksplikacja autorska*, praca doktorska, PWSTviT, Łódź 2005
- Don Fredericksen, *Polskie liminalne filmy dokumentalne epoki postkomunistycznej*, „Studia filmoznawcze”, nr 24, red. S. Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003
- Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, Scholar Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2020
- Paulina Haratyk, *Od Składnicy Kinematografii historycznej do repozytoriów materiałów audiowizualnych w sieci. O funkcjach archiwów filmowych*, w: *Reuse, remiks, recycle. Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych*, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2017
- Marek Hendrykowski, *Nowy dokument historyczny*, „Images”, v. XVII, nr 26, 2015
- Marek Hendrykowski, „Tajemnica korespondencji. O Cudzych listach Macieja J. Drygasa”, „Images” v. X, nr 19, 2012
- Grzegorz Królikiewicz, *Ekshumacja czasu*, „Kino”, nr 8, 1974
- Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Pociąg do archiwów*, „Kalejdoskop kultury”, nr 1, 2021, <https://kalejdoskopkultury.pl/pociag-do-archiwow/>
- Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Etiuda jako ślad i świadectwo. Kilka słów o archiwum filmowym online Łódzkiej Szkoły Filmowej (etiudy.filmschool.lodz.pl)*, w: *Reuse, remiks, recycle. Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych*, Filmoteka Narodowa-Instytut Audiowizualny, Warszawa 2017
- Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Filmowa archeologia Macieja Drygasa*. „Images”, v. XVI, nr 25, 2015
- Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. Hanna Abramowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006

Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2006

Kurt Vonnegut, *Tabakiera z Bagombo*, przeł. Elżbieta Zychowicz, Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz, Warszawa 2012

Larry Wolff, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, przeł. Tomasz Bieroń, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020

Filmografia

Cudze listy, reż. M. Drygas, Polska, 2010

Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł, reż. A. Krauze, Polska, 2011

Czternaście dni. Prowokacja bydgoska, reż. G. Eberhardt i J. Petrycki, Polska, 2008

Do potomnego, reż. A. Krauze, Polska, 2004

Katyń, reż. A. Wajda, Polska, 2007

Strony WWW

<https://entuzjasci.artmuseum.pl/the-rockefellers/>

<https://entuzjasci.artmuseum.pl/site-workers/>

https://etiudy.filmschool.lodz.pl/search-result?query=jak+co+dzień&sort=relevancy&search_type=fulltext

<https://kalejdoskopkultury.pl/pociag-do-archiwow/>

http://www.polishdocs.pl/pl/filmy/563/14_dni_prowokacja_bydgoska

Aneks

1. Nagrania audio

- Nagranie audio nr 1. Mama w Krynicy 1951 (Anderman)
 - Nagranie audio nr 2. Mama w Krynicy 1951 (Kowalczyk)
 - Nagranie audio nr 3. Katyń 1963
 - Nagranie audio nr 4. Katyń 1963 (Drygas)
 - Nagranie audio nr 5. Katyń 1963 (Pełka)
-

2. Materiały wideo

- Materiał wideo nr 1. *Suita polska* (fragment)
- Materiał wideo nr 2. *Piaskarze*
- Materiał wideo nr 3. *Jak co dzień*
- Materiał wideo nr 4. *Twarz*
- Materiał wideo nr 5. [Łódź w śniegu]
- Materiał wideo nr 6. [Ulica Katowic]
- Materiał wideo nr 7. *Rockefellerowie*
- Materiał wideo nr 8. *Ludzie z bazy*
- Materiał wideo nr 9. [Aresztowali mi syna]
- Materiał wideo nr 10. [Mikołów, wersja 1]
- Materiał wideo nr 11. [Mikołów, wersja 2]
- Materiał wideo nr 12. [400% normy, wersja 1]
- Materiał wideo nr 13. [400% normy, wersja 2]
- Materiał wideo nr 14. [Nie czytać moich listów, wersja 1]
- Materiał wideo nr 15. [Nie czytać moich listów, wersja 2]
- Materiał wideo nr 16. [Nigdy Cię nie kochałem]
- Materiał wideo nr 17. [Adelajda]