

Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk*^[1]

Czas i pamięć są nawzajem otwarte, jak dwie strony tego samego medalu. Jest rzeczą oczywistą, że gdy nie istnieje czas, nie może także istnieć pamięć. [...] Człowiek pozbawiony pamięci istnieje w sposób iluzoryczny. Wypada z czasu i nie może uchwycić swoich związków ze światem zewnętrznym. Zostaje skazany na szaleństwo^[2].

Latem 1989 r. przeczytałem w „Gazecie Wyborczej” wywiad z Adamem Macedońskim, który założył w Krakowie Wspólnotę im. Ryszarda Siwca i Jana Palacha. Był to ruch mający na celu szukanie płaszczyzny, która mogłaby łączyć Polaków i Czechów. To właśnie z tego wywiadu po raz pierwszy dowiedziałem się o samospaleniu Ryszarda Siwca. W tym czasie kończyłem pisać dla litewskiego reżysera Raimondasa Banionisa^[3] scenariusz filmu fabularnego, którego akcja – co za dziwny zbieg okoliczności – ocierała się o historię samospalenia dziesiętnastoletniego Litwina Romasa Kalanty. W maju 1972 r. nieopodal budynku KGB w Kownie Kalanta oblał się benzyną i podpalił. Pozostawił kartkę z informacją, że ginie za wolność Litwy. I choć oficjalna propaganda usiłowała zdyskredytować ten akt (w gazetach ukazało się oświadczenie psychiatrów, że Kalanta był umyślowo chory), pogrzeb Kalanty stał się pretekstem do ciągnących się prawie tydzień masowych demonstracji. Jego protest wpisał się jednoznacznie w świadomość litewskiego społeczeństwa, również na emigracji: w USA powstały organizacje młodzieżowe im. Kalanty, w Brazylii postawiono jego pomnik. Podobnie reagowali Czesi na wieść o samospaleniu

Dokumentacja

[1] Poniższy tekst jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej Macieja Drygasa, którą autor obronił na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi w roku 2012. Została ona zdeponowana w Bibliotece PWSFTviT w Łodzi, sygn. D2200.

[2] A. Tarkowski, *Czas utrwalaony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2007, s. 25.

[3] W autoreferacie wygłoszonym podczas kolokwium habilitacyjnego 17 maja 2012 roku Maciej Drygas wspomina: „*Dzieci z hotelu Ameryka* to opowieść o młodych ludziach, którzy wsłuchując się w dźwięki płynące z Radia Luxembourg, pragną choć przez chwilę żyć podobnie jakich rówieśnicy na Zachodzie. Słuchać tej samej muzyki i w nieskrępowany sposób wyrażać swoje emocje. Marzy im się litewski Woodstock. Ich historia zaplata się z problemami do-

rosłych, którzy choć życiem przygarbieni, wystraszeni i schowani do wewnątrz, nieśmiało usiłują ratować ich rzekę przed zabetonowaniem. Niestety i dzieciakom, i ich rodzicom przyjdzie przeżywać gorzkie porażki. A jednak w finale, gdy w całej kamienicy nagle zgaśnie światło i mieszkańcy w ciemnościach wylegną na dwór, usłyszą jakieś dziwne, przybierające na sile bulgotanie. A potem spod płyty chodnikowej, w miejscu gdzie jeszcze rok temu biegła rzeka, zaczną wypływać strużka wody, coraz więcej i więcej, by w końcu wybuchnąć całą mocą”. Scenariusz *Dzieci z hotelu Ameryka* został opublikowany w miesięczniku „Dialog”. M. Drygas, *Dzieci z hotelu Ameryka. Scenariusz filmu fabularnego*, „Dialog” 1991, nr 3, s. 15–49.

Palacha. Rozpoczynając poszukiwanie śladów po Ryszardzie Siwcu, cały czas odwoływałem się do moich spostrzeżeń z kilkumiesięcznej dokumentacji na Litwie, z coraz większym zdumieniem przeciwstawiając mit o czynie Kalanty niepojętej zмовie milczenia wokół protestu Siwca. Nie myślałem jeszcze o filmie, nie wiedziałem, czy uda mi się zainteresować producentów. Chciałem poznać prawdę.

Zacząłem od archiwów gazet, które wychodziły w 1968 roku. Łudziłem się, że może gdzieś znajdę choćby wzmiankę. Przeglądałem również fotografie, które tego dnia zostały niezakwalifikowane do druku. Dopiero kilka dni później w Centralnej Agencji Fotograficznej trafiłem na pierwszy ślad. Przeglądając album ze zdjęciami z dożynek, zauważyłem puste miejsca po dwóch wyciętych fotografiach. W archiwum negatywów te dwie klatki również były wycięte, a na kopercie widniał napis, że zdjęcia usunięto na prośbę fotoreportera. W czasie rozmowy potwierdził, że na dwóch fotografiach rzeczywiście było widać płonącego mężczyznę. Nie znał jego nazwiska, nigdy nie usiłował wyjaśnić, co naprawdę zdarzyło się wtedy na Stadionie X-lecia. Negatywy zlikwidowano na polecenie specjalnej komórki działającej przy CAF, która zajmowała się prewencyjną cenzurą fotografii.

Z zebranych przez Zygmunta Karcza i Adama Macedońskiego informacji wynikało, że Ryszard Siwiec zajmował miejsce w sektorze tuż obok trybuny honorowej, że w trakcie przemówienia Gomułki oblał się rozpuszczalnikiem i płonąc, biegł w kierunku I sekretarza PZPR. Biegł ze sztandarem, na którym widniał napis „Za naszą i waszą wolność”. Tuż przed trybuną został schwytany przez ludzi z Biura Ochrony Rządu. Podobno przerażony Gomułka przerwał na chwilę swoje przemówienie, a SB zatrzymało najbliższych świadków tego wydarzenia, usiłując ich najpierw zastraszyć, a potem przekupić w zamian za milczenie. Wersja ta brzmiała bardzo przekonująco, jednak, jak się później okaże, wyraźnie odbiegała od prawdy.

Pierwsze wątpliwości nasunęły się po przesłuchaniu odnalezionego w archiwum Polskiego Radia nagrania transmisji radiowej z uroczystości dożynkowych w 1968 r. Wielokrotnie przesłuchiwałem tę taśmę, maksymalnie wzmacniając dźwięk, z nadzieją, że być może usłyszę jakiś krzyk, szmer lub choćby jakąś drobną pauzę w przemówieniu Gomułki. Nic takiego się nie wydarzyło. I sekretarz PZPR był w dobrej formie, a w intonacji sprawozdawców komentujących dożynki nie doszukałem się niczego szczególnego.

Mniej więcej w tym czasie ówczesny szef Teatru Polskiego Radia Henryk Rozen zaproponował mi, żebym dokumentował historię Siwca również z myślą o słuchowisku radiowym. Załatwił mi profesjonalny magnetofon i kilka delegacji. W Przemyśle spotkałem się z żoną Ryszarda Siwca Marią i córką Elżbietą. Udostępniły mi taśmę z nagraniem, którego Siwiec dokonał dwa dni przed wyjazdem na dożynki, skontaktowały ze znajomymi Siwca. Dzięki nim poznałem człowieka, który twierdził, że pół roku po samospaleniu odważył się wysłać list do rozgłośni Radia Wolna Europa z informacją na temat protestu Siwca. Rodzina

Siwca i jego znajomi potwierdzali wersję wydarzeń, którą już wcześniej słyszałem od Zygmunta Karcza. Niektórzy mówili o tajnej organizacji, o czarnej kuli, którą wylosował Siwiec. Ciekawe, że o czarnej kuli^[4] mówiono mi również na Litwie, kiedy dokumentowałem historię Kalanty. Myślę, że podobnie jak w Kownie, tu w Przemyślu ludziom trudno było uwierzyć, iż na taki czyn człowiek mógł się zdecydować samotnie. Kilka dni później, będąc jeszcze w Przemyślu, wszedłem do biura Solidarności. Sekretarka powiedziała mi, że zna osobę, która była wtedy na stadionie. Poznałem pierwszego wiarygodnego świadka. Grażyna Niezgoda była na stadionie w sektorze tuż obok bramy głównej, a więc po przeciwnej stronie niż trybuna honorowa. Twierdziła, że cały dramat odbywał się kilkanaście metrów od niej, podczas dożynkowych tańców. Następnego dnia, szperając w dokumentach Stronnictwa Ludowego, odnalazłem nazwisko i adres rolnika, który w 1968 r. był szefem delegacji z okręgu przemyskiego. Pamiętał, jak Siwiec usiłował zdobyć zaproszenie na dożynki. Było to dość skomplikowane, bowiem skład delegacji został już wcześniej ustalony. W końcu dopisano Siwca do listy pod ostatnim numerem. Rozmawiałem również z lekarką z rejonowej poradni, która powiedziała, że tuż po proteście pojawili się u niej funkcjonariusze SB, którzy wypytawali, czy Siwiec nie leczył się na chorobę psychiczną. Byli trochę zawiedzeni, gdy ta tłumaczyła im, że to był zdrowy i silny mężczyzna. Opuszczałem Przemyśl pod wrażeniem odnalezionych materiałów. Dopiero tam zrozumiałem, że nim Siwiec podjął decyzję o tak desperackim proteście, przebył długą drogę, dojrzewając do tego czynu. Będąc absolwentem Wydziału Filozofii na Uniwersytecie Lwowskim, miał po wojnie propozycję, aby zostać nauczycielem historii. Odmówił...

Nagrane przed śmiercią posłanie do przywódców na Kremlu, listy do Gomułki, pozostawione notatki świadczyły o jego niezwykłej wiedzy historycznej. Były również dowodem, że w przeciwieństwie do większej części naszego społeczeństwa, które dało się uwieść idei socjalizmu o ludzkiej twarzy, Siwiec od początku nie miał złudzeń. Długo i dokładnie obmyślał swój protest. Wydawałoby się, że wybrał doskonale miejsce i czas, że przewidział każdy szczegół, oprócz jednego: jego czyn, choć dokona się w obecności stu tysięcy ludzi, dziennikarzy, fotoreporterów, przedstawicieli partii, pozostanie bez rozgłosu. Wtedy postanowiłem zrealizować film dokumentalny o tym człowieku i przez film nadać sens jego śmierci. Zgłosiłem się z tym pomysłem do Władysława Wasilewskiego, który zakładał właśnie w Wytwórni Filmów Oświatowych Zespół Filmowy Logos i rozpocząłem kolejny etap poszukiwań. W Szpitalu Przemienienia Pańskiego w Warszawie, w którym przez cztery dni Siwiec umierał, rozmawiałem z lekarzami, personelem pielęgniarskim. Siwiec długo był przytomny i opowiadał o swoim proteście. „Dlaczego milczeli?” – pytałem.

[4] Przypuszczenia te dowodzą przede wszystkim ogromnej trwałości romantycznych mitów. Scena spotkania spiskowców z arcydzieła Juliusza Słowackiego *Kordian* (a. III, sc. IV) wyznacza paradygmat

opowiadania o tajnej organizacji, która przeciwstawia się narzuconej Polakom władzy. Co warte podkreślenia w kontekście losu Siwca, istotnym elementem tego wzorca jest osamotnienie bohatera.



Kadr archiwalny z filmu
Usłyszcie mój krzyk,
reż. Maciej J. Drygas, 1991.

Córka kuzyna Siwca, która była wtedy na stadionie, z daleka widziała płonącego mężczyznę, ale dopiero po latach dowiedziała się, że to był jej wuj! Którejś nocy ludzie z warszawskiej rozgłośni radiowej umożliwili mi połączenie ze studiem Głosu Ameryki w Waszyngtonie. Tam czekał Jan Nowak-Jeziorański. Potwierdził otrzymanie anonimowego listu z Polski. Pierwsza informacja o proteście Siwca została nadana w osiem miesięcy po jego śmierci.

Po długich staraniach otrzymałem w końcu zgodę ministra spraw wewnętrznych na kwerendę w Pałacu Mostowskich, gdzie przechowywano materiały SB. Podczas pierwszej wizyty pokazano mi teczkę z materiałami operacyjnymi dotyczącymi sprawy Ryszarda Siwca. Było tego zaledwie dwadzieścia kilka stron. Niektóre zasłonięte białymi kartkami. Tych nie wolno mi było oglądać. Pilnowało mnie dwóch urzędników. Potem, kiedy udało mi się ich namówić na odsłonięcie jednej z kartek, przeczytałem ostatni list, który Siwiec pisał do żony w pociągu na kilka godzin przed tragedią. Kopię tego listu pani Maria otrzymała po dwudziestu trzech latach ode mnie. Nie mogłem zrozumieć, dlaczego ten tekst był przykryty białą kartką. Z materiałów SB dowiedziałem się również, że tajne służby nie prowadziły w sprawie Siwca jakiegos szalonego śledztwa. Były to rutynowe działania i wkrótce sprawa została umorzona „wobec śmierci sprawcy”. Oprócz inwigilacji

najbliższej rodziny nie podjęto żadnych kroków, żeby sprawę „uciścić”. Bo i nie musiano. Nie potwierdziła się informacja o wyłapywaniu świadków tego zdarzenia, szantażowaniu ich i próbach przekupienia. I to był kolejny fakt, który mnie poraził. Stało się dla mnie jasne, że choć Siwec ginął publicznie, ludzie zebrani na stadionie kompletnie zignorowali jego protest.

Za pośrednictwem „Teleexpressu” i „Gazety Wyborczej” zwróciłem się z apelem do świadków. Otrzymałem wiele listów, telefonów. Niektórzy ludzie na początku nie chcieli ujawniać swoich nazwisk. Przez kilka tygodni jeździłem po całym kraju, odwiedzając wszystkich, którzy zareagowali na mój apel. Wieczorami na rozrysowanym planie Stadionu X-lecia umieszczałem w poszczególnych sektorach nazwiska kolejnych świadków, jakbym prowadził śledztwo. A przecież nie chodziło mi o szukanie winnych. Pragnąłem tylko zrozumieć, dlaczego ci ludzie nigdy potem nie wracali pamięcią do tego tragicznego wydarzenia. Dlaczego heroizm Siwca okazał się tak daremny? Tylko Jan Dyjak – strażak, który gasił Siwca – zwierzył się, że kiedy poznał swoją obecną żonę, opowiadali sobie nawzajem najważniejsze wydarzenia ze swojego życia. Dla Dyjaka jednym z takich momentów było samospalenie Siwca.

Znajoma dokumentalistka Anna Górna poradziła mi, abym w archiwum WFD dokładnie przeszukał materiały odrzucone z Polskiej Kroniki Filmowej. Nie znalazłem niczego w katalogu odrzutów, choć jest prowadzony niezwykle skrupulatnie. Po godzinie pracownica archiwum, która zaczęła szperać w pudełkach z taśmami, przyniosła zwiniętą miniaturową rolkę z przyklejoną połówką kartką. Była na niej wypisana ołówkiem informacja: „ujęcie płonącego mężczyzny”. Autorem zdjęć był operator PKF Zbigniew Skoczek. Gdy założyłem taśmę na stół montażowy i przed moimi oczyma mignęło zaledwie siedem sekund z tego dramatycznego wydarzenia, trudno mi było ukryć emocje.

Obszerny materiał dokumentacyjny wymagał znalezienia klucza dramaturgicznego, który w efekcie budowałby wyższe piętra znaczeniowe. Nie chciałem realizować filmu publicystycznego czy oświatowego. [...] Czułem ogromną odpowiedzialność moralną. Wiedziałem, że od mojej wizji będzie zależeć dalsza percepcja czynu Siwca, jego odbiór historyczny, a przede wszystkim emocjonalny. Samospalenie nie należało do polskiej tradycji heroicznej. Nie mogłem liczyć na pomoc historyków, bo w moich rękach znajdowała się cała dokumentacja. [...]

Postanowiłem ułożyć scenariusz z trzech nowel. Każdą rozpoczynał długi przejazd kamery przez czerni tunelu na Stadionie X-lecia. W pierwszej noweli ujęcie to było zakończone wyjściem w oślepiającą biel, w drugiej – rozmytymi sylwetkami wkraczających na stadion świadków, w trzeciej – grupą biegnących dzieci w strojach ludowych. W scenariuszu zapisałem:

Scenariusz

Pierwsza część pt. *Testament* to swoistego rodzaju studium człowieka zniewolonego. Realizując zdjęcia do tej części, przede wszystkim interesować mnie będzie reakcja Siwca na otaczającą go rzeczywistość polityczną. Szkicując jego portret, celowo pominę szczegóły biograficzne, aby całkowicie skupić się na procesie dojrzewania do tak desperackiego protestu. II część *Wizja lokalna* będzie opowiadać o odrzuceniu ofiary Siwca. Spotkanie na Stadionie X-lecia ze świadkami posłuży za pretekst do rozmyślań nad kondycją naszego społeczeństwa w 68 roku. [...] III część *Droga do nieba* to próba nadania po 22 latach sensu śmierci Siwca. Całość składałaby się wyłącznie z materiałów archiwalnych zarejestrowanych podczas dożynek w 68 roku. Na tym tle wplecione zostanie nagrane kilka dni przed śmiercią posłanie Siwca do przywódców na Kremlu[5].

Każdą z nowel budowałem według klasycznych reguł dramaturgii, zachowując również pomiędzy nimi tę samą zasadę narastającego napięcia. Oto fragment scenariusza, który ukazuje metodę mojej pracy:

Przemyśl. Mieszkanie Siwców.

Przez okno w kuchni, zaciągnięte do połowy wzorzystą firanką, widać ponury dziedziniec Urzędu Spraw Wewnętrznych. Przed wejściem do budynku stoi samotny fiat z napisem POLICJA. W głębi tuż obok żywo płotu dwóch funkcjonariuszy wpatruje się w dogasające ognisko. Jeden z nich grzebie patykami w niedopalonej stercie papierów. Kamera powoli obraca się, panoramuje po stojących na kuchennej płycie garnkach. Potem zbliża się do stołu, który niczym ołtarz obciążony jest nieskazitelnie białym obrusem. Na blacie stoi fibrynowa walizka z uchylonym wiekiem. Mającą w niej jakieś przedmioty... Czarny beret, rogowe okulary, przydeptane męskie kapcie i owinięta w celofan szpula z magnetofonową taśmą. Z offu odzywa się głos...:

Mój testament... Wszystko, co mam, co przedstawia jakąkolwiek wartość... Obiektyw błądzi po drobiazgach w kredensie, by w końcu zatrzymać się na opartej o kryształową karafkę fotografii szczupłej kobiety z lekko siwiejącymi włosami.

„...wszystkie przysługujące mi prawa zapisuję mojej żonie Marii. Najlepszej i najdroższej...”

Przemyśl. Plener. Maria Siwiec kroczy w kościelnej procesji. Jej twarz jakże inna niż ta na zdjęciu sprzed 22 lat, policzki zapadnięte, surowe spojrzenie, włosy siwe, zaczesane do tyłu.

„...dziękuję ci za wszystko, coś zrobiła dla utrzymania domu, a co przechodziło często ludzkie siły i wytrzymałość. Harowałaś ciężko po piętnaście godzin na dobę. Dziękuję ci, cicha, skromna bohaterko pracy. Ty jesteś fundamentem, na którym stał i stoi dom...”

Świat, który chciałem powołać, należał do przeszłości. Musiałem podjąć próbę, żeby go zrekonstruować, żeby tak zbudować dramaturgię, by widz podążał za historią Siwca. Kolejne sceny miały przybliżyć nas do zrozumienia jego motywacji oraz do współuczestnictwa emocjonalnego. By wyjść poza czysto informacyjny charakter wypowiedzi Marii Siwiec, postanowiłem zbudować długą sekwencję, w której poprzez

[5] Cytat pochodzi ze scenariusza filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk*, którego maszynopis znajduje się w zbiorach autora. Jeśli nie zaznaczono

inaczej, pozostałe cytaty pochodzą ze scenariusza omawianego filmu – przypis Katarzyna Mąka-Małatyńska (KMM).

tekst testamentu wprowadzam kolejnych członków rodziny. Widzimy ich na fotografiach z lat sześćdziesiątych i w scenach współczesnych, słyszymy czytane przez nich fragmenty testamentu, a potem fragmenty wypowiedzi, w których przywołują z pamięci tamten czas. Ich głosy są przepełnione emocją. Przeszłość miesza się z teraźniejszością. Widz zaczyna odliczać: żona Maria, najstarsza córka Elżbieta, potem Innocenta, później synowie Wit... i Adam... i jeszcze Mariusz. Tekst testamentu i przedmioty, które Ryszard Siwiec zapisał poszczególnym członkom rodziny, mówiły jednocześnie bardzo dużo o samym bohaterze, o świecie jego wartości. Takiej sekwencji nie da się zaobserwować cierpliwym okiem dokumentalisty. Trzeba ją powołać do życia, oczywiście nie burząc dokumentalnej prawdy. [...]

Długo zastanawiałem się nad kształtem wizji lokalnej na Stadionie X-lecia. Przesłuchując nagrania rozmów, dokonałem wyboru najbardziej wyrazistych świadków, których zamierzałem zaprosić na zdjęcia. Najpoważniejszy problem w tej części scenariusza dotyczył lekarzy i pielęgniarki ze Szpitala Przemienienia Pańskiego na Pradze. Czułem, że wizja lokalna musi się odbyć tylko na stadionie, że przeniesienie części zdjęć do szpitala rozmyje konstrukcję. Relacje świadków realizowane na gigantycznej koronie pustego, bijącego chłodem, podupadającego Stadionu X-lecia miały pracować na ostatnią część filmu, w której w materiałach archiwalnych stadion kipiał radością tysiący uczestników dożynkowego święta. Wizja lokalna miała być swoistego rodzaju dokumentalnym spektaklem. Stąd pomysł pewnej teatralizacji.

Na płytę Stadionu X-lecia wkraczają świadkowie. Rozsypują się na bieżni, spoglądają wokół niepewnie. Proszę ich, by zajęli miejsca w tych samych sektorach co wtedy, we wrześniu 68 roku. Są niezdecydowani, ktoś już usiadł, lecz nagle jakby sobie coś przypomniał, wstaje, zmienia sektor. Widzę operatora Polskiej Kroniki Filmowej Zbigniewa Skoczka, który ze starym trzyobiektywowym arriflexem w ręku przeciska się między barierkami... Instruktor tańca Janina Końska staje pośrodku bramy wjazdowej. Milicjant zatrzymuje się nieopodal bieżni. Samotny, starszy mężczyzna powoli, krok po kroku, wspina się po schodach. Ze smutkiem spogląda na obtłuczonego kamiennego orła wmontowanego w ścianę czołową trybuny honorowej. Wreszcie jest na górze. Z trudem łapie oddech. To ówczesny minister rolnictwa Mieczysław Jagielski...

Miały być dwie kamery: jedna rejestrująca relacje, druga – z długim obiektywem – ustawiona na górze korony stadionu miała obserwować rodzajowe mikro sytuacje świadków czekających na swój „występ”.

Ktoś, korzystając ze słonecznej pogody, rozciągnął się na murawie. Fotograf CAF spogląda na zbutwiałe ławki, szturcha nogą chwiejące się cegły. Kierowca karetki pogotowia z nudów przeciera szyby. Instruktor tańca zajęta jest robotką na drutach. Milicjant częstuje jabłkiem strażaka...

Wydawało mi się, że te rodzajowe sceny osłabia pewien patos wypowiedzi. Obawiałem się tego patosu. Liczyłem również, że pomiędzy świadkami zgromadzonymi przez cały dzień na stadionie zdarzy się

coś, czego nie da się przewidzieć w scenariuszu. Myślałem, że takim momentem może stać się wspólny posiłek.

Na bieżnię stadionu wjeżdża ciągnięta przez dużego fiata budka z hamburgerami. Nagle pojawienie się bufetu ożywia atmosferę. Ludzie skupiają się wokół kiosku. Potem z plastikowymi talerzykami zajmują ławki w pierwszym, drugim rzędzie, całkiem niedaleko od miejsca, w którym płonął Siwec. Korzystam z okazji, że wszyscy są razem. Pytam, dlaczego ich zdaniem nikt nie nagłośnił protestu Siwca.

Trzecia nowela scenariusza, którą zatytułowałem *Droga do nieba*, została skonstruowana tylko z materiałów archiwalnych zrealizowanych podczas dożynek w 1968 roku. Fragmenty Polskiej Kroniki Filmowej, wykopiowania z archiwum TVP oraz Polskiego Radia miały podprowadzić do kluczowego siedmiosekundowego ujęcia płonącego Siwca. Wiedziałem, że ujęcie to postaram się przedłużyć w nieskończoność poprzez proces rozfazowania. Obrazom tym będzie towarzyszyć przejmujące posłanie do „władców i właścicieli Związku Radzieckiego” nagrane przez Ryszarda Siwca cztery dni przed dożynkami.

Gomułka, Cyrankiewicz i reszta politbiura schodzą z trybuny. Stąpają po rozsyłanym na kamiennych schodach dywanie. Rozbrzmiewa muzyka, niby ludowa, ale jakoś bezwstydnie fałszywa i patetyczna. To marsz kombajnistów. Starosta i Starościna zbliżają się wraz z wieńcowym orszakiem. Starościna wyprostowuje ramiona i wznosi do nieba ogromny bochen chleba. Za chwilę Gomułka, skłoniwszy głowę, przyjmie ów bochen chleba, muśnie wargami jego wypieczoną skórę. I w tym geście sylwetka I sekretarza PZPR zastygnie... Milknie stadionowy gwar... Zapada cisza... Kompletna... Nagle odzywają się jakieś trzaski, przez które po chwili przebija autentyczny głos Ryszarda Siwca! Zniekształcony zakłóceniami, lecz dostatecznie czytelny: „Do władców i właścicieli Związku Radzieckiego! Do mas pracujących, chłopów i robotników Związku Radzieckiego! Do literatów, intelektualistów, inteligencji Związku Radzieckiego! Do młodzieży, przyszłości wszystkich narodów!...”. Widzimy następujące po sobie bliskie plany mężczyzn w góralskich kapeluszach albo w czapkach z pawimi piórami i kobiet w wytapirowanych, usztywnionych lakierem włosami lub w czepcach obszytych koronkową wstążką. Wszystkie spojrzenia skupione, skierowane gdzieś przed siebie, jakby chciały rozszyfrować kolejne ujęcia, jakby chciały zrozumieć, co oznacza ten zdeformowany ziarnem, majestatycznie przesuwający się cień. Może to czyjeś ramię? A może twarz? A może rozdarte krzykiem usta?...

Sekwencja posłania to swoiste *crescendo*. Cały scenariusz został tak zbudowany, żeby widz odbył długą podróż po śladach Ryszarda Siwca. Liczyłem na to, że pod jej koniec przestanie być tylko obserwatorem i sam stanie się świadkiem protestu Siwca. Daleki byłem od publicystycznej retoryki. To widz-świadek miał rozstrzygnąć we własnym sumieniu swój stosunek do protestu Siwca.

Zdjęcia

Zdjęcia były realizowane w Przemyślu, w Warszawie oraz w Toronto i Erie (USA), gdzie przebywali na emigracji synowie i córka Siwca. Precyzyjny zapis scenariusza dawał mi poczucie bezpieczeństwa. Oczywiście zdawałem sobie sprawę z tego, że w filmie dokumentalnym

życie weryfikuje pomysł zapisany w scenariuszu, ale miałem również świadomość, że ze względu na technologię realizacji zdjęć (taśma 35 mm, potężna kamera dźwiękowa, światło, kran, wózek) będę współpracował na planie z dużą ekipą, więc chciałem, żeby wszyscy wiedzieli, dokąd zmierzamy.

To był 1990 rok, czas tuż po transformacji, przemiany ustrojowe dopiero się rozpoczęły. Wielu uważało, że jest jeszcze za wcześnie na ten film, że nie o wszystkim można mówić. [...] Dom, w którym mieszkał Siwiec, jak na ironię losu, graniczył z budynkiem SB. Chciałem to opisać kamerą. Wynajęliśmy podnośnik, z którego planowałem długą panoramę. Podnośnik musiał stanąć na podwórku SB. Skłamałem, że realizuję film ekologiczny, do którego potrzebuję panoramy miasta. Po pierwszym dublu przybiegł naczelnik, wymachując gazetą, w której była krótka informacja, że WFO rozpoczęło w Przemysłu zdjęcia do filmu o samospaleniu Ryszarda Siwca. Kazano nam się wynosić. Przywołuję ten drobny szczegół, bo takie sytuacje powtarzały się często, taki był klimat tamtych czasów. [...]

Niektórych założeń scenariusza nie można było w praktyce zrealizować. Do formy zdecydowanie bardziej lakonicznej byłem zmuszony sprowadzić narrację, zwłaszcza część realizowaną na Stadionie X-lecia. Zebranie wszystkich świadków z różnych rejonów Polski nie było łatwym zadaniem. W dniu, w którym mieliśmy kręcić te najtrudniejsze zdjęcia, już od świtu niebo nad Warszawą było zaciągnięte ciężkimi chmurami. Gdy wszyscy dojechaliśmy na miejsce, lunął deszcz. Ulewa trwała do zmierzchu. Cały dzień staliśmy w tunelu: ekipa, świadkowie oraz dwie kamery. Wiedziałem, że już nigdy nie uda mi się zebrać wszystkich razem. Sytuacje, które zaplanowałem w scenariuszu (obserwacja świadków na stadionie, ich wzajemnych relacji, spory dotyczące miejsca, w którym płonął Siwiec, dyskusja o sensie jego protestu oraz wszystkie obrazy rodzajowe), owszem odbyły się, ale w czerni tunelu. O zmierzchu świadkowie rozjechali się do domów. Chcąc nie chcąc, musiałem zrezygnować z portretu grupowego i następnego dnia rozpocząłem zdjęcia, umawiając się pojedynczo z poszczególnymi świadkami. Później, kiedy składałem już materiał na stole montażowym, okazało się, że wszelkie ujęcia o charakterze rodzajowym łamią konstrukcję filmu.

Oddzielnym bardzo ważnym etapem w okresie zdjęciowym była żmudna, trwająca ponad miesiąc praca nad rozfazowaniem odnalezionego w archiwum WFD siedmiosekundowego ujęcia. To był szeroki plan, w którym było widać tańczące na płycie stadionu dzieci, a ponad ich głowami, na koronie, rozpierzchający się tłum wokół niewielkiej sylwetki Siwca. Najpierw z co dziesiątej klatki wykonaliśmy duże powiększenia fotograficzne. Potem wspólnie z operatorem Stanisławem Śliskowskim analizowaliśmy na tych zdjęciach przebieg zarejestrowanego wydarzenia. Tak powstał precyzyjny scenopis złożony z kilkudziesięciu ujęć. Obraz rzucony na potężny ekran z poklatkowego projektora był filmowany poklatkową kamerą, którą zamontowano na statywie z głowicą mikrometryczną. Dzięki temu można

było wykonywać precyzyjne panoramy w pionie i w poziomie. Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem całe ujęcie na dużym ekranie, klatka po klatce, odnalazłem zupełnie nowe szczegóły, których nie było widać na powiększeniu fotograficznym, np. ktoś w tłumie uciekał, trzymając w dłoniach buty, ktoś zaczepił głową o parasolkę, która się wygięła, ktoś z wrażenia ukrył twarz w dłoniach. Po pierwszych próbach okazało się, że dla każdego ujęcia musimy dopasować „prędkość” rozfazowania. Chodziło o to, żeby zwolnić obraz adekwatnie do ruchu postaci, nie doprowadzając jednak do efektu stroboskopowego. W końcowym etapie rozfazowywaliśmy coraz bliższe plany płonącego Siwca. Aż wreszcie na ekranie ujrzałem jego twarz! Pomimo strasznego bólu, jaki sobie zadał, to nie była twarz cierpiącego człowieka. Otwierał szeroko usta i coś wykrzykiwał. Jego spojrzenie wyrażało zwycięstwo. Wielokrotnie ze zdumieniem przyglądałem się temu rozmytemu, pulsującemu ziarnem ujęciu. Odkrycie, którego dokonałem, miało ogromny wpływ na budowanie ostatecznej konstrukcji filmu.

Montaż

Montaż to w moim przekonaniu najbardziej kreacyjny i fascynujący okres w pracy nad filmem dokumentalnym. Precyzyjny zapis scenariusza pozwolił mi „zobaczyć” przyszły film, pomógł podczas realizacji zdjęć. Teraz jednak należało uwolnić się od tego zapisu i spojrzeć na materiał zupełnie od nowa, bez obciążeń „literackich”. Uwertura filmu jest złożona z ujęć, które w zapisie scenariuszowym znajdowały się w zupełnie innych miejscach. I tak pierwsze ujęcie w filmie – palenie dokumentów – było związane z sekwencją poprzedzającą testament Ryszarda Siwca. Szeroki plan falującego tłumy nakręciłem w Przemyśle, towarzysząc Marii Siwiec podczas procesji Bożego Ciała. Sekwencja ta według scenariusza miała wprowadzać do filmu żonę Siwca. Z tego epizodu pozostało tylko to pojedyncze ujęcie, realizowane długim obiektywem 500 mm. Tłum stał w miejscu, kołysząc się równocześnie. W rzeczywistości ludzie schodzili po schodach, stąd ten dziwny efekt. Ostatnie ujęcie uwertury – odjazd od fotografii Siwca z panoramą w górę po szarym murze – to niedokończone ujęcie realizowane z dziedzińca SB.

Sekwencję otwierającą film świadomie nazywam uwerturą, a więc określeniem bardziej ze świata muzyki, bowiem od samego początku pracowałem nad moim filmem w przekonaniu, że wykorzystam fragmenty III Partity Pawła Szymańskiego. Usłyszałem ten utwór kilka lat wcześniej, podczas transmisji koncertów Warszawskiej Jesieni. Poraził mnie klimat emocjonalny tej muzyki i jej wielowarstwowość. Nie chciałem, żeby muzyka w moim filmie pełniła ilustracyjną rolę lub komentowała obraz. Gdy więc rozpocząłem montaż, od razu pomyślałem o konstrukcji filmu „w poprzek”, mając na uwadze napięcia znaczeniowe i emocjonalne wynikające ze zderzenia obrazu ze ścieżką dźwiękową. Wspólnie z montażystką Dorotą Wardęszkiewicz postanowiliśmy tak budować dramaturgię, żeby odsuwać w nieskończoność najważniejszą, naszym zdaniem, sekwencję, w której widzimy płoną-

cego na stadionie Ryszarda Siwca. A więc, mówiąc słowami Andrieja Tarkowskiego, rozpoczęliśmy „rzeźbienie w czasie”, po to, żeby ten czas maksymalnie „rozrzedzić”.

Konsystencje czasu przepływającego w ujęciu, jego napięcie lub odwrotnie – „rozrzedzenie” – można nazwać ciśnieniem czasu w ujęciu. Montaż jawi się więc jako sposób łączenia ujęć z uwzględnieniem istniejącego w nich ciśnienia czasu. [...] Jego odczucie pojawia się wówczas, gdy za zdarzeniem wyczuwalna jest szczególna doniosłość prawdy. Wówczas bardzo wyraźnie zdajemy sobie sprawę, że obraz widziany w kadrze nie wyczerpuje swojego znaczenia w warstwie wizualnej, lecz sugeruje obecność rzeczywistości istniejącej w sposób nieograniczony poza kadrem: sugeruje obecność życia[6].

Cały film jest budowany ze strzępów pamięci. Najpierw bardzo lakonicznych i chłodnych zawartych w kilku ocalałych dokumentach; potem też oszczędnych, ale bardziej emocjonalnych przywoływanych przez znajomych Siwca. Towarzyszą im fragmenty materiałów archiwalnych z dożynek, dzięki którym, niespiesznie, przywoływałem czas i miejsce przyszłego wydarzenia. I tak, krok po kroku, dotarłem do najbliższych, do rodziny Siwca. Żona i dzieci są wprowadzane poprzez tekst testamentu. Tu kierowałem się podobną zasadą, możliwie oszczędnie dobierając takie fragmenty ich wypowiedzi, żeby budować tkankę emocjonalną. Ewidentny brak rozbudowanych informacji biograficznych na temat Ryszarda Siwca był, poprzez fakt niedopowiedzenia, świadomą próbą wciągania widza w tajemnicę jego śmierci.

Pierwszą część filmu, która stanowi ekspozycję bohatera i czasu, w którym żył, kończy wypowiedź ks. prof. Józefa Tischnera. Filozof był jedyną osobą, która nie miała z Siwcem nic wspólnego. Nie był ani jego znajomym, ani świadkiem samospalenia. Jednak podczas dokumentacji rozmawialiśmy o bardzo istotnych sprawach dotyczących m.in. stosunku Kościoła do tak dramatycznej formy protestu, więc chciałem, żeby jego wypowiedź również znalazła się w filmie. Zrealizowałem tę sekwencję według innego klucza niż rozmowy z resztą bohaterów. Ksiądz Tischner stanął w kadrze centralnie, na tle chropowatej ściany oświetlonej kontrastowym światłem. W kompozycji filmu zajął miejsce podobne do miejsca chóru w greckiej tragedii. Ksiądz Tischner pojawia się w *Usłyszcie mój krzyk* dwukrotnie, zaznaczając jednocześnie dwa punkty zwrotne.

Szeroki, monumentalny plan pustego Stadionu X-lecia, realizowany z sześćdziesięciometrowego podnośnika, otwiera kolejną część filmu – próbę rekonstrukcji wydarzeń z 8 września 1968 roku... Idąc śladami Ryszarda Siwca, wyruszamy na dożynkowe święto. Za chwilę koronę stadionu zapełnią tysiące widzów. W tej części użyłem materiałów archiwalnych, które swoją estetyką wyraźnie odbiegały od prostych zapisów kronikarskich. Ujęcia te odnalazłem w archiwum WFD, w nigdy nie wykorzystanych odrzutach do filmu dokumentalnego o Polsce, który był realizowany właśnie w 1968 roku. Film

[6] A. Tarkowski, op. cit., s. 43.

miał być propagandowy i piękny, w formacie panoramicznym (zdjęcia realizowane przy użyciu nasadki anamorfotycznej). Kopiując ten materiał do mojego filmu, świadomie postanowiłem zachować jego odrealniony klimat i nie rozszerzać obrazu do realistycznego formatu. Nienaturalnie wydłużone sylwetki tancerzy, majestatycznie poruszające się po płycie stadionu, tworzyły, moim zdaniem, jakieś szczególne napięcie[7]. Uroczysty, podniosły klimat dożynek stanowił kontrpunkt dla emocjonalnych wypowiedzi świadków, tworząc rodzaj wybrzmienia. Widz stawał się obserwatorem radosnej dożynkowej uroczystości i pogrzebu jednocześnie. Ta dwoistość odbioru, poszerzenie horyzontu emocjonalnego i interpretacyjnego, miała wciągnąć widza na koronę stadionu i, jak już wcześniej wspomniałem, spowodować, żeby stał się on niemyym świadkiem. [...]

W trzeciej części jesteśmy już bardzo blisko zdarzenia. Pojawiają się pierwsze kadry z rozfazowanego siedmiosekundowego ujęcia.

Najpierw szeroko:

Uj. 94–97

Ludzie siedzący na widowni powstają z miejsc. Z niepokojem spoglądają w jeden punkt. Jakaś kobieta zakrywa dłońmi usta, jakby w tym geście chciała stłumić krzyk. Mężczyzna obok chwytą się za głowę. Inny – obraca się przez ramię i zastyga w bezruchu.

Uj. 99

Jakaś kobieta przeciska się przez tłum, staje na palcach i dopiero teraz z przerażeniem zauważa coś, co dzieje się poniżej. (za kadrem)

Uj. 101

Ludzie w panice rozbiegają się na boki. U dołu ekranu pustoszeją sektory[8].

Rozfazowane ujęcia powracają niczym refren, przecięte fragmentami bardzo emocjonalnych wypowiedzi najbliższej rodziny Siwca. Aż wreszcie słyhać głos bohatera – fragmenty posłania, które nagrał cztery dni przed samospaleniem. Celowo zostawiłem to nagranie z szumami i trzaskami.

Cały czas jesteśmy świadkami dramatu, którego epicentrum dzieje się poza kadrem. Ta zasada będzie obowiązywać aż do sekwencji finałowej. Siedmiosekundowe ujęcie rozrzedzone do ponad siedmiu minut, rozbite na kilkadziesiąt mikro sytuacji, które zostały tak ułożone, by do ostatniej chwili nie odkrywać sceny płonącego Siwca. Z każdym ujęciem zbliżaliśmy się do jego twarzy. Ta scena miała być zarezerwowana tylko i wyłącznie dla niego, kiedy już wszystko zostało powiedziane. A potem długie napisy końcowe, na kompletnej ciszy.

[7] Ujęcia tańca przywodzą na myśl stale obecny w polskiej kulturze, również w polskim kinie (np. scena finałowa *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy, 1958; *Wesele* Andrzeja Wajdy, 1973; *Bal na dworcu w Koluszkach* Filipa Bajona, 1990; *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego, 2004), motyw literacki chocholego tańca z dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*.

Ukazywani w owym tańcu bohaterowie stają się symbolem marazmu społeczeństwa, koniunkturalizmu lub zobojętnienia – przypis KMM. Por. K. Mąka-Malatyńska, *Zapisy przeszłości. FilMOTEKA szkolna*, Broszura nr 12, Warszawa 2001, s. 12–14.

[8] Fragment listy montażowej opublikowanej na łamach „Kwartalnika Filmowego” 1993, nr 1, s. 44–59.

Kiedy po raz pierwszy obejrzałem *Usłyszcie mój krzyk* w kinie, razem z publicznością, zrozumiałem, że chyba sprawdziła się nasza konstrukcja. Na napisach końcowych wszyscy milczeli, nikt nie wstał. Gdy zapaliło się światło, ludzie długo siedzieli w bezruchu...

Do dzisiaj nie jestem w stanie jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego protest Ryszarda Siwca pozostał bez rezonansu. To pytanie bardzo często pada podczas spotkań z widzami w Polsce i za granicą. Zastanawiali się nad tym historycy i krytycy. Istnieją różne hipotezy, lecz żadna z nich nie wytrzymuje próby w konfrontacji z materiałami dokumentalnymi. Być może tragedia Ryszarda Siwca polegała na tym, że na stadionie nie odnalazł choćby jednej osoby, która chciałaby go wysłuchać.

Faktem jest, że po zrealizowaniu filmu *Usłyszcie mój krzyk* i radiowego słuchowiska dokumentalnego *Testament*, które były dystrybuowane w wielu miejscach na świecie, od Stanów Zjednoczonych po Australię, jego heroiczny czyn wydobył się z zapomnienia. Nazwisko Siwca znalazło się wreszcie w polskich podręcznikach szkolnych. Jego protest zapisał się również w świadomości Czechów i Słowaków, o czym oprócz publikacji świadczą przyznane pośmiertnie najwyższe odznaczenia państwowe.

Realizując film, nie podejrzewałem, że ten lokalny, polski temat będzie tak emocjonalnie przyjmowany w krajach, które o Polsce niewiele wiedzą. Wielokrotnie uczestniczyłem w spotkaniach z zagraniczną publicznością i, co ciekawe, ludzie ci po projekcji często mieli potrzebę dzielenia się własnym doświadczeniem, gdy nagle stawali wobec jakiejś sytuacji, która wymagała od nich aktywnej postawy. Byli świadkami czegoś, co wymagało od nich zdecydowanej reakcji, a oni odwrócili się plecami. Dramatyczne doświadczenie Ryszarda Siwca wywoływało potrzebę spowiedzi.

Z drugiej strony dowiedziałem się, że w niektórych liceach nauczyciele polskiego, omawiając epokę romantyzmu, rozpoczynają lekcję od projekcji filmu o Ryszardzie Siwcu, żeby na jego przykładzie zilustrować współczesną postawę romantyczną, a potem wracają do Mickiewicza i Słowackiego. To niesamowite, że przychodzi moment, kiedy film oddziela się od autora i żyje własnym życiem, zmieniając swoją formę i sens w zetknięciu z osobowością widza...

Film *Usłyszcie mój krzyk* był moim dokumentalnym debiutem. Studiowałem w moskiewskim WGIK-u reżyserię filmu fabularnego. Dokument, inaczej niż to ma miejsce w PWSFTviT, studiowało się na odrębnym kierunku. Rozpoczynając prace nad historią samospalenia Ryszarda Siwca, miałem naturalną potrzebę, żeby odwołać się do moich dotychczasowych doświadczeń filmowca. [...] Okazało się jednak, że praca nad dokumentem w sensie technicznym i artystycznym nie różni się tak bardzo od przygotowania filmu fabularnego. Jest jednak zasadnicza różnica pomiędzy tymi rodzajami, która dotyczy sfery etyki: odpowiedzialność moralna wobec dokumentalnego bohatera. W fil-

Post scriptum

mie fabularnym ten problem, w takim wymiarze, nie istnieje. Rozpoczynając realizację *Usłyszcie mój krzyk*, miałem więc świadomość, że powołuję do życia bohatera z niebytu, z kompletnego zapomnienia, ze strzępów wspomnień i skrawków materiałów ikonograficznych. Miałem również świadomość, że od tego, jak skonstruuje ten film, jak zbuduję postać samego Ryszarda Siwca, będzie zależeć percepcja i akceptacja widza dla jego dramatycznego czynu. W tym sensie mój film i podejście do realizacji różniły się w sposób zasadniczy od dokumentu obserwacyjnego. Wtedy jeszcze nie wiedziałem, że na świecie, zwłaszcza na festiwalach filmów dokumentalnych, istnieje nawet taka kategoria *feature documentary* – co mniej więcej oznacza dokument kreowany.

Nie mam najmniejszej wątpliwości, że siła emocjonalna *Usłyszcie mój krzyk* brała się w dużej mierze z bardzo przemyślanej, kreatywnej pracy nad siedmiosekundowym ujęciem archiwalnym. To był początek mojej wielkiej przygody z archiwami, fascynujący proces nadawania nowych znaczeń materiałom, które kiedyś znaczyły coś zupełnie innego. Chcąc budować wyższe piętra semantyczne i klimat emocjonalny filmu, staram się uwolnić od pierwotnego znaczenia materiału archiwalnego. Najczęściej łączę archiwalny dźwięk z obrazem w zupełnie innych konfiguracjach, by nie pełnił on wyłącznie roli ilustracyjnej. Praca nad historią Ryszarda Siwca, która rozlała się na dwa media: film i dokument radiowy, poszerzyła mój obszar badania rzeczywistości. Bardzo często łapię się na tym, że obserwując jakieś zdarzenie, nagle przemykam oczy i staram się je „widzieć” uszami. Moja droga w dokumencie rozpoczęła się od siedmiosekundowego ujęcia, by po latach dojść do filmu *Jeden dzień w PRL* [9], który w całości jest oparty na materiałach archiwalnych. To doświadczenie, które przypomina trochę pracę archeologa, nauczyło mnie ogromnej cierpliwości i pokory w poszukiwaniu prawdy.

[9] Zwieńczeniem tetralogii o PRL-u jest film *Cudze listy*, który również został zmontowany z archiwaliów – przypis KMM.