

Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Cudze listy*[1]

Jednym z pierwszych w historii kinematografii filmów montażowych był *Upadek dynastii Romanowych* zrealizowany w 1927 roku przez Esfir Szub. Autorka wykorzystała różnorodny filmowy materiał archiwalny, m.in. z oficjalnych kronik dotyczących sytuacji politycznej w Rosji przed wybuchem rewolucji w 1917 roku, ale także z ujęć odnalezionych w archiwach prywatnych, a przedstawiających życie codzienne carskiej rodziny i dworu. Ten historyczny fresk został ułożony według bardzo czytelnej tezy o rażącej niesprawiedliwości społecznej w carskiej Rosji. Dla jasności propagandowego przekazu Esfir Szub często korzystała z doświadczeń montażu asocjacyjnego, zderzając na przykład ujęcia biesiadujących bogaczy z obrazami ciężko pracujących w polu, obdartych chłopów. Krwawo tłumionym ulicznym manifestacjom przeciwstawiała beznamietne twarze carskich urzędników. I choć film jest pozbawiony jakiegokolwiek komentarza (nie licząc pojawiających się od czasu do czasu na czarnym tle napisów informacyjnych), widz nie ma wątpliwości co do intencji autora.

Wkrótce film montażowy stał się popularnym narzędziem wykorzystywanym zwłaszcza do celów propagandowych. Podczas II wojny światowej Niemcy zrealizowali szereg filmów montażowych z wykorzystaniem kronik wojennych, które miały być dowodem potęgi i skuteczności hitlerowskiej armii. W tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych i w Anglii powstały specjalne komórki do spraw propagandy, w których realizowano obrazy antyfaszystowskie. Karel Reisz w *Technice montażu filmowego*, odnosząc się do tej wojny ideologicznej, zauważa ogromne niebezpieczeństwo nadużywania zdjęć archiwalnych i manipulowania nimi. Jego uwagi dotyczyły tych samych ujęć w niemieckim filmie *Zwycięstwo na Zachodzie*[2] (*Sieg im Westen*, 1941) oraz w amerykańskim filmie Franka Capry i Anatole'a Litvaka *Dziel i rządź*[3] (*Divide and Conquer*, 1943):

[1] Fragmenty rozprawy habilitacyjnej Macieja Drygasa. Tekst został zdeponowany w Bibliotece PWSFTviT w Łodzi, sygn. 2200.

[2] Film ten w reżyserii Fritza Brunscha, Wenera Kortwicha, Svenda Noldana i Edmunda Smitha był przed laty przedmiotem analizy wybitnego niemieckiego filmoznawcy Siegfrieda Kracauera. Idem, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu*

niemieckiego, przeł. W. Wertenstein i E. Skrzywanowa, Warszawa 1958, s. 245–254 oraz 266–277 – przypis Katarzyna Mąka-Malatyńska (KMM).

[3] Film powstał w ramach propagandowego cyklu *Dlaczego walczymy* (*Why We Fight*). Alternatywny polski tytuł: *Dziel i zwyciężaj* lub *Dziel i podbijaj* – przypis KMM.

Od kompilacji
do kreacji

O ile w niemieckim filmie komentarz wyraża zadowolenie z pogromu, zaś ujęcia przedstawiające uciekających francuskich cywili symbolizują absolutne zwycięstwo niemieckiego oręża – ten sam materiał zdjęciowy wykorzystany w *Dziel i rządź* służy smutnej i pełnej współczucia relacji o upadku Francji[4].

Do dziś trwa dyskusja nad istotą filmu montażowego. Koncentruje się wokół fundamentalnych pytań o sens, czysto warsztatowych rozważań dotyczących formy i granicy autorskiej kreacji, problemów związanych z etyką. Należało na przykład określić, w którym momencie pierwotny materiał filmowy staje się archiwalny i czy pojęcie „archiwalny” jest tylko funkcją czasu. W moim przekonaniu najbliższym i najbardziej pojemnym określeniem jest wprowadzone z teorii literatury przez Michaiła Bachtina „przyswojenie”[5], które w sztukach wizualnych określa się najczęściej jako *appropriation act* (akt zawłaszczenia)[6]. W myśl tej koncepcji materiałem archiwalnym można nazwać każdy pierwotny materiał filmowy, który w procesie twórczym uzyskuje nowy sens. Z materiału pierwotnego powstaje nowa wartość, więc w tym sensie bez znaczenia jest jego wiek i pochodzenie. Za archiwalne mogą zostać uznane również zdjęcia zrealizowane przeze mnie choćby kilka dni temu, pod warunkiem że używam ich wtórnie w stosunku do pierwotnego znaczenia.

Z mojego punktu widzenia – twórcy, który szeroko korzysta z materiałów archiwalnych do realizacji własnych, autorskich filmów – mniejsze znaczenie ma aspekt historyczny związany z rozwojem gatunku filmu montażowego. Zdecydowanie bardziej zajmuje mnie problematyka samego aktu kreacyjnego: jak wykorzystać pojemne możliwości języka filmowego do zbudowania relacji emocjonalnej pomiędzy widzem a rzeczywistością archiwalną?

Chcąc prześledzić tę drogę, przyjrzałem się kilku kluczowym autorskim filmom, o których można z pewnością powiedzieć, że są filmami montażowymi: *Zwyczajny faszyzm* (1965), reż. Michaił Romm; *Matka Dao. Żółwiopodobna* (1995), reż. Vincent Monnikendam; *Blokada* (2006), reż. Siergiej Łoźnica oraz *Wir. Kronika rodzinna* (1997), reż. Péter Forgács.

Realizując *Zwyczajny faszyzm*, Michaił Romm wraz ze sztabem asystentów przejrzał gigantyczną ilość materiałów archiwalnych z niemieckich kronik Reichsfilmarchiv i archiwów prywatnych. W efekcie

[4] K. Reisz, G. Millar, *Technika montażu filmowego*, przeł. R. Mączyński, Warszawa 2014, s. 202.

[5] Por. *Bachtin: dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983. Zagadnienie dystansu i przyswojenia w procesie interpretacji tekstu literackiego podejmuje również Paul Ricoeur. Zob. idem, *Przyswojenie*, przeł. P. Graff, w: idem, *Język, tekst, interpretacja*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989 – przypis KMM.

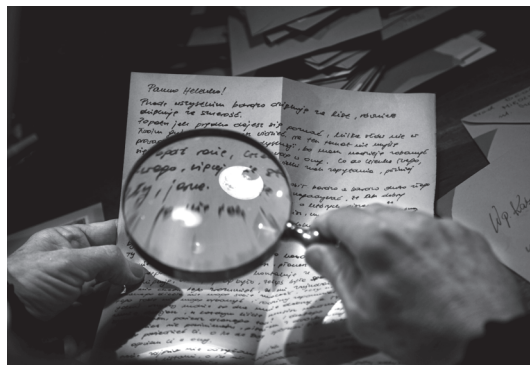
[6] Termin ten należy do jednych z najczęściej używanych we współczesnej humanistyce. O zawłaszczeniu

w kontekście sztuk wizualnych zob. m.in. *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, ed. David Evans, London–Cambridge 2009; *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*, ed. I.R. Smith, „Scope: An Online Journal of Film and Television Studies” 2009, nr 15; *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*, red. W. Chyła i inni, Poznań 2010 – przypis KMM.

powstał pełnometrażowy film dokumentalny, który jest próbą opisanego fenomenu niemieckiego nazizmu. Misternie zmontowanym sekwencjom archiwalnym towarzyszy odautorski komentarz. Głos Romma jest ciepły i dobroduszny, jakże inny od zawodowego lektora. I choć reżyser komunikuje się z nami z pozycji wszechwiedzącego mędrca, powściągliwość interpretacji i pewien prywatny ton sugerują, że to raczej opowieść doświadczonego życia człowieka niż profesjonalnego historyka. Jego komentarz – często ironiczny, sarkastyczny, czasami pełen smutku – pozbawiony prostej propagandowej retoryki, wydaje się sensowny i wiarygodny. Podążamy więc za autorem, wspólnie rozmyślając nad magnetyczną siłą faszystwu, dlaczego pociągnął za sobą taką masę obywateli i kiedy zwyczajny człowiek z myślącego i dobrego staje się tak bezwzględny i okrutny. A wszystko po to, by pod koniec filmu przeprowadzić pewną paralelę pomiędzy ponurą przeszłością wojenną a zachodnią rzeczywistością lat sześćdziesiątych. Z tej figury niezbitnie wynika, że człowieczeństwo w czasach, gdy powstawał *Zwyczajny faszysta*, było zagrożone przez imperializm Zachodu.

Podstawowym narzędziem do nadania nowego sensu materiałom archiwalnym jest właśnie komentarz. Romm, niczym przewodnik w muzeum, precyzyjnie wskazuje, które „eksponaty” i w jakim kontekście oglądać. Czasami, żeby widzowi ułatwić zbudowanie emocjonalnych relacji z oglądanymi „eksponatami”, wyraźnie subiektywizuje narrację, np. w sekwencji, w której Hitler we fraku dokonuje przeglądu kompanii honorowej, Romm z sarkazmem utożsamia się z przywódcą III Rzeszy: „Rzadki kadr. Robię przegląd kompanii honorowej we fraku. Krawiec dostał nagrodę. Frak rzeczywiście leży wspaniale”. Ten sposób narracji maksymalnie ogranicza możliwości interpretacyjne. Nie ma miejsca na wybrzmienia, na budowanie wyższych, metaforycznych pięter, nie ma czasu na jakiegokolwiek wytchnienie. Przewodnik jest stale przy nas. Oglądając dziś *Zwyczajny faszysta*, ze współczesną obszerną wiedzą o komunizmie, nie sposób odrzucić refleksję, że te dwa ustroje na wszystkich poziomach łączyło coś bardzo wspólnego. W tym sensie *Zwyczajny faszysta*, który kiedyś powstał jako propagandowy film antyfaszystowski, dzisiaj, przynajmniej przeze mnie, jest odczytywany wbrew zamierzeniom autora.

W holenderskim filmie *Matka Dao. Żółwiopodobna* mamy do czynienia z zupełnie innym twórczym aktem interpretowania zdjęć archiwalnych. Reżyser Vincent Monnikendam przejrzał ponad 200 tysięcy metrów taśm kronikalnych zrealizowanych w latach 1912–1933 w holenderskiej Indonezji, żeby stworzyć bardzo sugestywny fresk o ekspansji cywilizacji kolonialnej. Część materiałów filmowych powstała na zamówienie holenderskiego rządu, który potrzebował wizu-



Cudze listy,
reż. Maciej J. Drygas, 2010,
fot. Vita M. Drygas.

alnych dowodów uzasadniających sens ekonomiczny i cywilizacyjny polityki kolonialnej. Wysłani operatorzy przez wiele lat cierpliwym okiem przyglądali się procesom kolonizacyjnym na wszystkich etapach – od pojawienia się białego człowieka w korkowym kapeluszu na wyspie Nias po budowę gigantycznej infrastruktury, która miała zagospodarować miejscowe surowce, bawełnę, tytoń. Poszczególne sekwencje z urzędniczą dokładnością opisują pracę na polach, w kopalniach, w fabrykach. Wszystko wydaje się świetnie zorganizowane. Najmniejsze dzieci czyszczą z robaków liście tytoniu, starsze nawadniają wiadrami pola, mężczyźni pracują przy wyrębie lasu i w kamieniołomach. Powoli wkracza cywilizacja, a wraz z nią pojawia się nauczyciel i pastor. Najlepsi miejscowi pracownicy są nagradzani medalami. Pomiędzy te ewidentnie na owe czasy propagandowe materiały Monnikendam wplata ujęcia o charakterze antropologicznym i etnograficznym zrealizowane na zlecenie Królewskiego Instytutu Tropikalnego. Dzięki nim przyglądamy się życiu miejscowej ludności w jej naturalnym środowisku.

Narracja w filmie jest budowana niespiesznie, z dużą pokorą wobec materiału pierwotnego. Kolejne sceny dodane do siebie multiplikują dojmujące odczucie, że jesteśmy świadkami degradacji świata, do którego wtargnął biały człowiek. Emocjonalny odbiór filmu jest kreowany również przy pomocy ścieżki dźwiękowej. Materiałom archiwalnym oprócz muzyki towarzyszą dźwiękowe, realistyczne i adekwatne do obrazu ambienty. Jednak ta dokumentalna ścieżka dźwiękowa jest najczęściej pozbawiona efektów synchronicznych. Na ulicy słychać na przykład gwar, przejeżdżające pojazdy, ale brakuje dźwięku kroków idących ludzi, mimo że są filmowani na pierwszym planie. To nieznaczne odrealnienie dźwięku poprzez eliminację efektów synchronicznych tworzy przedziwny klimat wyobcowania, niczym w brechtowskim teatrze. Zamiast autorskiego komentarza kilkakrotnie użyto fragmentów sumatryjskiej przypowieści o Matce Dao – bogini, która stworzyła świat z brudu oblepiającego jej ciało. Tekst w zderzeniu z obrazem tworzy dodatkowe metaforyczne piętro znaczeniowe. Inaczej niż w *Zwyczajnym faszyzmie*, tutaj widz jest wolny i może odczytać sens filmu adekwatnie do swojej wrażliwości. I choć dokument Monnikendama opowiada o archaicznym świecie sprzed blisko stu lat, to jednak nie sposób odbierać tego ponurego obrazu pamięci kolonialnej tylko na poziomie ciekawostki przyrodniczej.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że autor *Blokady* Siergiej Łożnica praktycznie nie ingerował w strukturę użytego materiału archiwalnego. Bohaterem filmu jest miasto – Leningrad podczas blokady. Reżyser z ogromną pokorą buduje poszczególne sekwencje. Oto w pierwszych scenach miasto szykuje się do obrony przeciwlotniczej – lunety, armaty, balony. Inaczej niż w *Matce Dao*, każda sekunda filmu jest udźwiękowiona bardzo precyzyjnymi, realistycznymi efektami synchronicznymi. Za to gwary są bardzo delikatne, drugoplanowe, ledwie czytelne. I znowu, ten nie do końca realistyczny dźwięk powoduje, że czuję się, jakbym oglądał ten świat przez szybę. Powoli rozwijająca się narracja (długie

ujęcia, sceny często oddzielone ściemnieniami) sprawia wrażenie, jakby to był surowy materiał, bez montażu. Ale to tylko pozory. W rzeczywistości jest to film precyzyjnie przemyślany i formalnie jednorodny. Podtrzymywane przez Łoźnicę dystans i chłód z każdą minutą stają się bardziej nieznośne, tragiczne i groźne. Oto po pierwszych bombardowaniach płoną budynki, ludzie wyciągają trupy z domów i wtedy, pod koniec osiemnastej minuty projekcji, z tego nieczytelnego, oddalonego, somnambulicznego gwaru dobiega jedyne czytelne słowo w całym filmie. Gdzieś, bardzo daleko, jakieś dziecko krzyknęło: „MAMO!”. Pod koniec *Blokady*, gdy walające się na ulicy wychudzone trupy stają się codziennością, ci, którzy jeszcze żyją, nadal postukują obcasami po lodzie, pozostawiając swój ból i płacz bez dźwięku. Przywołana w materiałach archiwalnych rzeczywistość komentuje się sama. Ta niezwykle lakoniczna i przemyślana forma buduje szczególne napięcie pomiędzy rzeczywistością historyczną a jej interpretacją.

Wir. Kronika rodzinna Pétera Forgácsa to przykład innego podejścia do pracy z materiałami archiwalnymi. Fundament filmu tworzą amatorskie ujęcia, realizowane w latach 1933–42 na taśmie 8 mm, pochodzące z prywatnego archiwum żydowskiej rodziny Peereboomów. Peereboomowie mieszkali przed wojną w Holandii. Ich rodzina była liczna i majątna. Obserwujemy sceny w stylu *home movie*: radosne święta rodzinne, religijne, wakacje, otwarcie sklepu, urodziny dziecka. Forgács wciąga nas do ich domów i każe się przyglądać tej banalnej rzeczywistości. Nie komentuje jej. Czasami pojawiają się tylko podpisy czysto informacyjne pozwalające zidentyfikować bohaterów. Równoległe w przestrzeń filmu zaczyna wdzierać się inna rzeczywistość, ze świata wokół: przejazd królowej Wilhelminy, ślub księżniczki Juliany, letni obóz młodzieżowy dla holenderskich nazistów. Jest rok 1938, jeszcze te wszystkie światy są osobne. Ślub w synagodze Maxa Peerebooma z Annie Bouman, huczne wesele. Wesołe miasteczko we Vlissingen. Chłopiec na strzelnicy mierzy z wiatrówki i dwukrotnie strzela. W dźwięku słychać odgłos prawdziwych karabinowych wystrzałów. Za chwilę wybuchnie wojna. Widz z coraz większą trwogą przygląda się rodzinie Peereboomów. Zostaje uruchomiona nasza wiedza pozaekranowa, historyczna. Wiemy, co będzie dalej. A Max i Anna budują dom. Wkrótce przychodzi na świat ich dziecko. 31 sierpnia 1939 roku wyruszają na urlop do Paryża. W grudniu 1940 roku rzucają się śnieżkami. O wkroczeniu Niemców dowiadujemy się z materiału o innym charakterze – Forgács po raz pierwszy wprowadza fragmenty kroniki rodzinnej hitlerowskiego namiestnika w Holandii Arthura Seyssa-Inquarta. Codzienność w jego rezydencji przypomina zwyczajne dni Peereboomów. Organizuje się przyjęcia, gra się w tenisa. W obu rodzinach rodzi się dziecko. Powoli nasilają się jednak represje wobec holenderskich Żydów, wprowadzane są kolejne, coraz bardziej restrykcyjne przepisy. I pojawia się natarczywa refleksja, że gdyby Peereboomowie wiedzieli, co ich czeka, zamiast filmować samych siebie, próbowaliby uciekać i szukać schronienia. W finale dowiadujemy się,

że z całej dużej rodziny ocalał tylko Simon, który w 1945 roku powrócił z obozu w Buchenwaldzie.

Péter Forgács w większości swoich montażowych filmów, w których jako materiału pierwotnego używa kronik rodzinnych i zdjęć prywatnych, tworzy dramaturgiczne napięcia na styku pomiędzy teraźniejszym czasem ekranowym a przeszłością i przyszłością, pomiędzy rzeczywistością a jej interpretacją, pomiędzy powierzchnią a głębią. Łączy ze sobą źródłowo odmienne materiały archiwalne, nie burząc ich znaczenia pierwotnego, ale konstruując nowe, inne piętra znaczeniowe, wynikające ze zderzenia różnych światów. Dzięki tak prowadzonej narracji widz zostaje zmuszony do osobistej refleksji nad nieuchronnością losu.

Odwolałem się do tych czterech filmów montażowych, żeby w ich odbiciu, niczym w lustrze, przyjrzeć się moim *Cudzym listom* (2010). Jak daleko posuwam się w procesie od kompilacji do kreacji? Jak radykalnie burzę pierwotny sens materiałów archiwalnych? Jakich narzędzi używam do przeprowadzenia tego procesu? I czy ten nowy świat, który powołuję do życia na ruinach starego, jest światem osobnym? Pytam nie po to, żeby wartościować, ale żeby zrozumieć i nazwać...

Dokumenty otwieramy specjalnym nożem drewnianym po uprzednim zaparowaniu klapki koperty i naruszeniu błony klejowej. Ponieważ papier na skutek parowania ulega zmianom i deformuje się, dlatego dokument należy otwierać płynnie, ruchem ciągłym, poczynając od lewej górnej krawędzi klapki koperty, a nie kaleczyć go poprzez kilkakrotne próby otwarcia w różnych miejscach. W zasadzie nie należy otwierać dokumentu, poczynając od środka klapki. Nie należy również zbyt głęboko wkładać noża pod klapkę koperty, gdyż wilgotny od pary nóż może łatwo pozostawić trwałe ślady na piśmie wkładu dokumentu. W wypadku napotkania oporu należy zrezygnować z otwarcia i odłożyć dokument do oględzin i bardziej szczegółowego opracowania. W żadnym wypadku nie wolno otwierać „przez siłę”, gdyż powoduje to z reguły zniszczenie dokumentu[7].

Dokumentacja

Urzędy pocztowe w PRL znajdowały się pod szczególną kontrolą służb bezpieczeństwa. Władza ludowa od zarania była głęboko zainteresowana treścią korespondencji swoich obywateli. Perłustracja listów, jak to fachowo nazywano, dotyczyła korespondencji miejscowej i oczywiście zagranicznej. Pracownicy służb bezpieczeństwa, kierując się poufnymi instrukcjami, przeglądali nasze listy, przechwytywali to, co niecenzuralne, opracowywali raporty, odsyłali zatrzymane listy do wyspecjalizowanych departamentów, które zajmowały się ich dalszą analizą. Dzięki tej bardzo solidnie zorganizowanej strukturze skutecznie odnajdowano autorów anonimów, poszukiwano „kompromateria-

[7] Cytat ten pochodzi z tajnej publikacji MSW specjalnego znaczenia zatytułowanej *Praca operacyjna w zakresie zwalczania wrogiej anonimowej propagandy*

pisanej i wydanej w roku 1977. Z tego samego źródła pochodzą wszystkie poniższe cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej.

łów” na obywateli, wszczynano śledztwa, no i przede wszystkim nie dopuszczano, żeby informacje „szkalujące ustrój PRL” przedostawały się za granicę. Treści zawarte w naszych listach służyły również do opracowywania przekrojowych analiz zawierających ocenę stanu społecznej świadomości. Kontrola korespondencji przebiegała całkowicie poufnie, z zachowaniem szczególnych zasad konspiracji. Ta niezwykła delikatność i ostrożność wynikała z zapisu w konstytucji, który gwarantował obywatelom prawo do tajemnicy korespondencji.

W 2005 roku, po zakończeniu realizacji filmu *Jeden dzień w PRL*, postanowiłem głębiej przyjrzeć się funkcjonowaniu służb perlustracyjnych. Czułem, że w oparciu o teksty kontrolowanych, prywatnych listów można zbudować dokumentalny portret wewnętrzny Polaków w czasach władzy ludowej. Cudze listy pisane przez okres całego PRL – intymne, pełne bólu i rozpacz, ale i te z pogrózkami wobec władzy, i również te bardziej pragmatyczne, żeby coś załatwić, cudze listy, które nigdy nie dotarły do adresatów – miały się stać twórczym epickiej historii, której bohaterami będą zwyczajni obywatele.

Kwerenda archiwalna nie była prosta. Spędziłem wiele miesięcy we wszystkich delegaturach IPN. Przedzierałem się przez tysiące zakurzonych teczek. Szukałem prywatnych listów oraz wszelkiego rodzaju dokumentów wewnętrznych opisujących strukturę organizacyjną i sposoby działania perlustratorów. Moje poszukiwania obejmowały okres od 1944, kiedy powstawały pierwsze komórki Cenzury Wojskowej, do 1989 roku, w którym wydano rozporządzenie o likwidacji Biura „W”. Świadomie skupiłem się na tekstach listów pisanych przez zwykłych ludzi o zwykłych sprawach. Bardziej interesowała mnie rekonstrukcja codzienności niż budowanie portretu heroicznego. Odrzucałem więc listy relacjonujące wydarzenia wokół naszych najważniejszych dat historycznych, skupiając się bardziej na korespondencji np. o chorej matce czy o problemach w przedszkolu. Kwerenda w IPN wymagała ode mnie odporności psychicznej. Archiwa SB mają tak wielki ładunek negatywnej energii, że gdy codziennie, po wielu godzinach wertowania dokumentów, kończyłem pracę, byłem po prostu oszołomiony. Z jednej strony poraziła mnie skala inwigilacji, z drugiej zaś pytanie o sens. Z tym pytaniem problemy mieli sami perlustratorzy. W ich notatkach służbowych często pobrzmiwał żal, że system jest niewydolny, że codzienna, wielozmianowa praca nad tekstami tysięcy listów nie przekłada się na pożyteczne dla władzy prace analityczne albo że należy wprowadzić jakiś dyskretny sposób na zaznaczanie listów otwieranych w miejscu nadania, aby ponownie nie otwierać tych samych kopert w punktach odbiorczych.

Równoległe prowadziłem niezwykle szeroką kwerendę filmowych materiałów archiwalnych. Szukałem ujęć ilustrujących życie codzienne w PRL. Oprócz archiwów państwowych oraz wszystkich regionalnych oddziałów TVP postanowiłem również bardzo szczegółowo przejrzeć etiudy filmowe zrealizowane w PWSFTviT w Łodzi. Archiwum naszej szkoły okazało się dla mojego projektu bezcenne.

Narracja w etiudach, nawet o zabarwieniu ewidentnie propagandowym, była realizowana o wiele bardziej starannie, z dużą wrażliwością na stronę wizualną. Oglądałem filmy dokumentalne, ale również fabularne. Zwłaszcza w starych etiudach z lat 40. i 50. bohaterowie fabuł byli tak mocno osadzeni w rzeczywistości, że wybrane ujęcia sprawiały wrażenie dokumentalnych. Zwróciłem się również do członków byłych amatorskich klubów filmowych, którzy w czasach PRL realizowali swoje nieprofesjonalne filmy. Podobnie jak podczas dokumentacji do *Jednego dnia w PRL*, przez wiele miesięcy, niczym komiwojażer, krążyłem po Polsce z dwoma przeglądarkami do taśmy 16 mm i 8 mm. Materiały amatorskie tchnęły bezinteresownością. Przedstawiany świat był prawdziwy, bez lukru. Najwyraźniej zobaczyłem tę różnicę, gdy natknąłem się na amatorski reportaż z pierwszomajowej demonstracji w Bydgoszczy w 1956 r.: zmęczone, smutne twarze, nawet u władzy stojącej na trybunach. Jakże odmienny klimat od tego z Polskiej Kroniki Filmowej, gdzie operator kamery dosłownie czyhał na każdy uśmiech, na każdy radosny gest. Ten zresztą fakt głębokiej autocenzury, którą były przeniknięte materiały PKF, wpłynął na moją decyzję, żeby nie korzystać z tych archiwów.

Usiłowałem odnaleźć ludzi, którzy pracowali w strukturach perlustracyjnych. Opublikowałem nawet ogłoszenie w branżowym miesięczniku pocztowców z prośbą o kontakt. Miałem nadzieję, że tak jak podczas realizacji filmu *Głos nadziei* (2002), do którego poszukiwałem osób pracujących w stacjach zagłuszających Radio Wolna Europa, ktoś się odezwie. Jednak mój apel pozostał bez odpowiedzi. Kilka lat później w archiwum IPN odnalazłem dokument z nazwiskami i adresami pracowników Biura „W” na Śląsku. Wyszukałem w książce telefonicznej namiary na kilkunastu z nich. Prosiłem o spotkanie tylko w celach dokumentacyjnych, bez kamery. Wszyscy odmówili. Kilka miesięcy później udało mi się doprowadzić do spotkania z sekretarką komendanta Komendy Wojewódzkiej Milicji Obywatelskiej. Bezpośrednio nie miała wiele wspólnego z perlustratorami, ale to było pierwsze jakiegokolwiek zaczepienie. Przyznała, że był u niej szef byłego Biura „W”, ostrzegając, że wydzwaniam po jego kolegach. Faktem jest, że w tym czasie, po kilku latach dokumentacji, już dość dużo wiedziałem o technologii pracy w strukturach perlustracyjnych w oparciu o odnalezione instrukcje, raporty, notatki służbowe i w związku z tym odczuwałem coraz mniejsze ciśnienie, żeby spotkać się z cenzorem oko w oko...

Przy otwieraniu korespondencji lakowej trzeba umieć szybko i dokładnie odtworzyć znajdujące się na dokumencie pieczęcie. W tym celu należy sporządzić przed otwarciem dokładną matrycę pieczęci, którą później musimy odtworzyć. A żeby dokument uchronić przed zabrudzeniem, wkłada się go do koperty pergaminowej, w której wycina się otwór wielkości właściwej pieczęci. Brzegi wyciętego otworu przykleja się bardzo dokładnie do laku pieczęci. Następnie sporządza się z grubszego papieru tulejkę o średnicy

szerszej o 2–4 mm od średnicy pieczętki. Tulejkę przykleja się do papieru pergaminowego za pomocą naciętego paska papieru. Przy rozrobieniu gipsu wodą należy uważać, ażeby nie ubić piany, ponieważ pęcherzyki powietrza wpływają ujemnie na jakość matrycy. Pęcherzyki powietrza można wyeliminować, dodając do rozrobionej masy 5–10 kropel spirytusu. Rozrobiony do konsystencji śmietany gips wlewa się po ściance do tulejki. Odlew zdejmuje się z pieczętki po zakrzepnięciu gipsu. Poznaje się to po tym, że gips przestaje wydzielać ciepło. Powierzchnię odlewu zwilża się watą umoczaną w 5% roztworze szkła wodnego. Krawędź odlewu należy gładko obciąć do wielkości właściwej pieczętki i również zwilżyć 5% roztworem szkła wodnego. Matrycę należy porównać z pieczętką i sprawdzić, czy nie ma błędów.

Zastanawiając się nad ogólnym klimatem *Cudzych listów*, czułem, że chciałbym opowiedzieć o czymś bardzo nieuchwytnym, dotknąć czegoś, co było w nas. Teksty listów tworzyły dobry pretekst, żeby wejść w wewnętrzny świat. W tym widziałem zasadniczą różnicę pomiędzy *Jednym dniem w PRL* a *Cudzymi listami*. W pierwszym filmie miałem w większości do czynienia z dokumentami zewnętrznymi, starałem się ukazać relację obywatel – państwo. W *Cudzych listach* chciałem wejść w nasze głowy, zrozumieć nasze myśli, nasze ukryte pragnienia.

Zaprosiłem do współpracy Rafała Listopada, młodego montażystę, który z racji wieku nie przeszedł przez PRL-owskie doświadczenie. Musiałem mu jakoś ten świat opisać. Pamiętam, że kiedy przeglądaliśmy godziny materiałów archiwalnych, najpierw komentowałem obraz na poziomie faktograficznym. Później starałem się budować wyższe piętra znaczeniowe. Komentarz zanurzał się w rozliczne dygresje, opowieści, które służyły uruchomieniu wyobraźni, uwolnieniu od dosłowności. Podobnie czytając listy, starałem się zwrócić uwagę na bardzo drobne, ulotne szczegóły, które później w zderzeniu z obrazem mogły budować tkankę emocjonalną filmu.

Jednak teksty listów zupełnie inaczej zabrzmiały, gdy zacząłem przynosić pierwsze nagrania. Świadomie, żeby nie zniszczyć prawdy, zrezygnowałem z pomocy aktorów. To nie była prosta decyzja. Czułem, że chcąc uwolnić się od aktorskiej nadkreacji, być może osłabię czytelność samego tekstu. Miałem doświadczenie w pracy z naturšczykami, ale intymne listy okazały się formą niezwykle trudną. Krążyłem po całej Polsce, nagrywając setki osób: w miastach, wsiach, szpitalach, kościołach, na uczelniach. Poprosiłem o pomoc kolegów radiowców z różnych rozgłośni regionalnych. Jednak pomimo radiowego doświadczenia nie potrafili sobie poradzić. W końcu na kilkadziesiąt ich nagrań wykorzystałem tylko jedno. Na początku, gdy jeszcze nie wiedziałem, jaki obraz będzie towarzyszył listom, nagrania odbywały się bardziej po omacku. Później szukałem już konkretnych osób, ale i tak nie było łatwo. Często dobrze przeczytany tekst jednak „gryzł się” z obrazem. Ale bywało również i tak, że list został tak niepowtarzalnie przeczytany, że zmieniałem obraz. Prowadziłem nagrania do ostatniego momentu.

Praca nad budowaniem struktury

Ostatni list – młodej dziewczyny do Radia Wolna Europa – został zarejestrowany i zatwierdzony dzień przed zgraniem filmu.

Zanim rozpocząłem montaż filmu, próbowałem ustalić pewien punkt wyjścia. Dla ułatwienia zadałem sobie pytanie, jakiego filmu nie chcę realizować. Nie chciałem, żeby to był film historyczny, choć była wielka pokusa, bo operowałem na materiale dokumentalnym od 1945 roku do końca systemu. Nie chciałem również, żeby ten film był obciążony polityczną publicystyką. To nie było łatwe, ponieważ w samych listach i dokumentach perlustracyjnych były ustawione dość wyraziste drogowskazy. Nie chciałem także, żeby film stał się dowodem jakiegoś przestępstwa, głosem w jakiejś dyskusji. Pamiętam, że kiedy zbierałem materiały do *Jednego dnia w PRL* i za pośrednictwem TOK FM zwróciłem się do słuchaczy o wszelkie dokumenty sygnowane datą 27 września 1962, rozdzwoniły się telefony. Ktoś powiedział, że to świetny pomysł i ma nadzieję, że wreszcie dowalę komunistom. Ktoś inny też go komplementował, chwalać system socjalistyczny, że był sprawiedliwy i mówiąc, że tym filmem, jeśli oczywiście będę obiektywny, udowodnię, ile dobrego władza robiła dla swoich obywateli. Tylko że ja wtedy nie chciałem niczego udowadniać. I teraz podobnie. Zależało mi, żeby w *Cudzych listach* powołać do życia świat, który będzie rozwijał się swoim naturalnym rytmem i swoją wewnętrzną prawdą. Tę prawdę należało uszanować i pokornie podążać za nią niczym archeolog, który eksploruje stare cmentarzysko. Cierpliwie kopać i przesiewać każdy kamyk, każdą drobinę, doczyścić każdą kostkę, każdą skorupkę. Potem poskładać i datować.

Długo, metodą prób i błędów, szukałem z montażystą klucza do zbudowania właściwych relacji pomiędzy stroną wizualną a tekstami listów. Z jednej strony obraz zbyt odległy od tekstu „odklejał się” i odwracał uwagę od ścieżki dźwiękowej, z drugiej – zbyt nachalna dosłowność groziła tautologią. Te pierwsze, bardzo inspirujące, „ćwiczenia warsztatowe” pokazały również, jak niezwykle szerokie możliwości interpretacyjne daje praca z materiałami archiwalnymi.

Układając kolejne epizody, starałem się analizować konstrukcję filmu, przepuszczając ją przez trzy krzywe dramaturgiczne. Wiele lat temu przejąłem ten system od wybitnego niemieckiego dokumentalisty radiowego Helmuta Kopetzky'ego. To był czas, kiedy realizowałem pierwsze dokumenty radiowe, intuicyjnie przenosząc doświadczenie filmowe do sztuki audialnej. Odczuwałem potrzebę zrozumienia i nazwania podstawowych zasad warsztatowych. Ten proces zmusił mnie do stworzenia, na własny użytek, pewnej bazy pojęciowej. Wtedy po raz pierwszy nazwałem swój dokument radiowy „filmem dla niewidomych”. Czułem się w tym sposobie myślenia trochę osamotniony, dopóki nie poznałem właśnie Helmuta Kopetzky'ego i jego „filmów audialnych”. A potem zostałem przez niego wtajemniczony w teorię trzech krzywych dramaturgicznych. Pierwsza z nich, podstawowa, to tzw. *story line*. Służy do prześledzenia, w jaki sposób rozwija się historia. Druga to *intellectual line* – linia sensu. Przy jej pomocy badam, jaki

sens generują poszczególne styki montażowe i jak budują się wyższe piętra znaczeniowe. I wreszcie trzecia – bardzo ważna, a dla mnie być może najważniejsza – *emotional line*. Krzywa emocjonalna pozwalająca prześledzić nastrój, klimat oraz relacje pomiędzy widzem a filmowymi bohaterami. Pamiętam, że kiedy po kilku miesiącach montażu powstał pierwszy całościowy przebieg filmu, poddanie go tak wszechstronnej analizie pozwoliło uchwycić konstrukcyjne pęknięcia – na wszystkich poziomach recepcji. Wtedy zrozumiałem, że do zbudowania klarownej całości są potrzebne dodatkowe sceny, których nie da się ułożyć tylko z materiałów archiwalnych. Rzecz dotyczyła techniki działania służb kontrolujących naszą korespondencję. Zatrzymałem na dwa miesiące prace montażowe i rozpocząłem przygotowania do zdjęć rekonstrukcyjnych.

Często po odklejeniu zdjęcia względnie karty pocztowej przyklejonej do wkładu, na skutek działania pary wodnej, pozostają na nich trwałe ślady w postaci utraty połysku w miejscach przyklejonych. Celem usunięcia tego defektu należy uszkodzone zdjęcie pokryć równomiernie bardzo cienką warstwą szybko schnącego bezbarwnego lakieru. Do tego celu służy specjalny rozpylacz do lakieru. Składa się on z dwóch cienkich rurek metalowych połączonych ze sobą pod kątem 90 stopni za pomocą specjalnych uchwytów. Sposób użycia rozpylacza jest następujący, jedną rurkę zanurzamy do butelczki z lakierem, natomiast w drugą rurkę wdmuchujemy silny strumień powietrza. Część wdmuchiwanego powietrza przechodzi do rurki zanurzonej w lakierze, powodując jego wytrysk w postaci rozpylonych bardzo drobnych cząsteczek /mgły/, którą pokrywamy emulsję uszkodzonej karty pocztowej względnie zdjęcia. W ten sposób lakier pokrywa bardzo cienką warstwą całą powierzchnię zdjęcia, usuwając ślady uszkodzenia emulsji. Lakier wysycha po upływie 1–2 minut, jednakże pozostawia po sobie dość mocny zapach acetonu, który ustępuje dopiero po około 24 godzinach. Dlatego też pożądanym jest pozostawienie zdjęcia z naniesioną nań warstwą lakieru przez okres kilku godzin w przewiewnym pomieszczeniu celem przyspieszenia usunięcia wspomnianego zapachu.

Pomysł formalny na rekonstrukcję był bardzo prosty. Należało tak zrealizować kilka epizodów z pracy Biura „W”, żeby stylistycznie komponowały się z materiałem archiwalnym, jakbym odnalazł autentyczny film instruktażowy. Do zrealizowania tego, wydawałoby się prostego, przedsięwzięcia potrzebowaliśmy pomocy scenografa, rekwizytora, stolarzy itd. Trzeba było zaadresować około dwóch tysięcy kopert i przykleić do nich znaczki z epoki. No i przede wszystkim trzeba było odnaleźć autentyczną parownicę do odklejania listów. Do tego jeszcze kupić pięć pudełek taśmy 16 mm i wynająć kamerę. Słowem, zamiast kończyć pracę nad dokumentalnym filmem, ja rozpocząłem zdjęcia jak do fabuły, w dodatku do scen, których nigdy nie było w planie kalendarzowym ani w budżecie filmu.

Do realizacji scen rekonstrukcyjnych potrzebowalem jeszcze głębokiej, detalicznej wiedzy dotyczącej realiów. Po wielu nieudanych

Rekonstrukcja

próbach udało mi się wreszcie nawiązać kontakt z prawdziwym perlustratorem. Pierwsze spotkanie było bardzo zdawkowe, podszyte naturalną nieufnością ze strony byłego pracownika Biura „W”. Po emisji filmów realizowanych coraz częściej ukrytą kamerą trudno mi było go przekonać, że przyszedłem bez sprzętu, że nie mam w guziku mikroportu, że moje spotkanie ma charakter czysto dokumentacyjny. Zresztą nie wyobrażałem sobie, żeby realizować film o działalności bezpieki, używając ich metod. Rozmowa, na życzenie perlustratora, odbywała się w McDonalddie. Miała mieć charakter ściśle poufny i mówiąc językiem dyplomatycznym, była trudna. Mój interlokutor usiłował mi wyjaśnić, że pomimo zmian ustrojowych obowiązuje go tajemnica państwowa. Ja z kolei tłumaczyłem, że nie interesują mnie żadne tajemnice państwowe, że chcę np. wiedzieć, od kiedy listy otwierało się w białych rękawiczkach i czy może mi pomóc w odnalezieniu autentycznej parownicy. Szukałem jej później na terenie całej Polski, na Litwie, w Czechach, w Niemczech. Ostatecznie na podstawie fotografii nadesłanych z Instytutu Gaucka zamówiłem u ślusarza kopię. W końcu perlustrator dał się namówić do głębszej współpracy zakończony historycznym spotkaniem w mojej pracowni, podczas którego wspólnie ze scenografem wypytywaliśmy o kształt każdej półki, tablicy z nazwiskami i pudła do przewożenia listów. Lecz zanim doszło do tego zwierzenia, były pracownik Biura „W” cały czas miał wątpliwości. Przecież przysięgał w PRL, że do końca życia dochowa tajemnicy... „W imieniu Rzeczypospolitej zwalnię pana z tej tajemnicy!” – odparłem zdesperowany. No i udało się.

Zdjęcia do scen rekonstruowanych trwały cztery dni. Przygotowałem się do nich bardzo precyzyjnie. Najpierw wspólnie z montażystą ustaliłem miejsca w filmie, w których pojawią się epizody z pracy perlustratorów. Sceny te, niczym kolumny, miały dźwigać misterną konstrukcję ułożoną z listów. Chciałem, żeby widz miał poczucie wszechobecności służb perlustracyjnych i żeby poznał technikę ich pracy. Wspólnie z operatorem Andrzejem Musiałem rozpisaliśmy bardzo szczegółowy scenopis. Ponieważ sceny rekonstrukcji rozgrywały się w różnych okresach historii PRL, musiałem zajrzeć do źródeł filatelistycznych, a potem zakupić ponad tysiąc znaczków pocztowych od 1945 roku do lat 70. Koperty należało wypełnić papierem, żeby miały swój ciężar i objętość. Następnie zaadresować różnymi charakterami pisma. Pomagali mi w tym moi znajomi, sąsiedzi, ale również, dzięki uprzejmości ks. Wojciecha Drozdowicza, parafianie po niedzielnej mszy w kościele na Bielanach. Tak przygotowane koperty trzeba było spatynować. W tym celu trzymałem je przez kilka dni w wilgotnym pomieszczeniu, a potem deptałem po nich. A wszystko po to, żeby listy, które miały się wysypać z naszego worka, w niczym nie różniły się od tych z materiałów archiwalnych. Charakter światła i sposób kadrowania był również wynikiem naszej szczegółowej analizy archiwaliów oraz esbeckich filmów instruktażowych.

Ta purystyczna wręcz dbałość o każdy szczegół udzieliła się również ludziom z pionu scenograficznego. Mieliśmy pełną świadomość, że

nasze dokrętki mają szansę znaleźć się w filmie tylko wtedy, gdy będą wyglądały absolutnie prawdziwie, gdy bez żadnych szwów połączą się z archiwaliami. Inna konwencja, bardziej umowna, nie wchodziła w grę. Ten nasz swoisty pojedynek o prawdę z materiałami archiwalnymi został w sposób nieoczekiwany nagrodzony. Naturszczyk, któremu zaproponowałem, żeby uczestniczył w scenie czytania cudzego listu, okazał się byłym perlustratorem. Najpierw miał obiekcje, żeby wystąpić, lecz w końcu, gdy zasiadł za blatem stołu, sam zaczął reżyserować tę scenę. Najpierw upomniał się o drugie pudło, w którym należy umieścić list po przeczytaniu. Potem, nie bez szacunku dla mojej osoby, stwierdził, że fiszka Biura „W”, na której opisywało się list, wygląda jak prawdziwa. A później przeczytał list i sam zaproponował wysłanie go do Wydziału IV. Piszę o tym dlatego, że w tym epizodzie jesteśmy świadkami czegoś, co jest już na granicy pomiędzy rekonstrukcją a autentycznym filmem instruktażowym.

Z niecierpliwością czekałem, aż materiał ze scenami z rekonstrukcji zostanie wywołany w laboratorium i skopiowany na taśmę pozytywową. Świadomie nie chciałem digitalizować negatywu. Obraz na pozytywie 16 mm wydawał się bardziej miękki. Chcąc jeszcze zatrzeć współczesny charakter ujęć, kilkakrotnie przepuściłem pozytyw przez zdezelowany i zakurzony stół montażowy. Ścisnąłem jednocześnie taśmę chropawymi rękawiczkami. Już po pierwszym przebiegu pojawiły się nieregularne rysy. Dopiero tak spatynowany materiał oddałem do przegrania na taśmę magnetyczną.

Przed przystąpieniem do pracy przy zamykaniu dokumentów każdy pracownik obowiązany jest sprawdzić swoje miejsce pracy i usunąć ze stołu wszystkie ewentualnie znajdujące się tam skrawki papieru, luźne kartki lub przedmioty, które w toku pracy mogłyby się dostać do dokumentów. Na stole mogą się znajdować wyłącznie przyrządy i dokumenty do klejenia. Dokumenty po zaklejeniu należy niezwłocznie i obowiązkowo kłaść pod prasę. Nie wolno czekać, aż zbierze się ich większa ilość, ponieważ w międzyczasie klej wysycha i papier koperty kurczy się. W efekcie część dokumentów odkleja się, a część jest pomarszczona. Należy przestrzegać ściśle, aby wszystkie znaczki i nalepki odklejone w czasie otwierania zostały zaklejone we właściwym miejscu. Należy zwracać szczególną uwagę na dopasowanie stempli i napisów znajdujących się na odwrocie koperty. Po zaklejeniu dokumenty poddaje się końcowej kontroli celem sprawdzenia jakości opracowania i dokonania właściwej segregacji przed wysyłką na obiekt.

Układając ostateczną konstrukcję filmu, postanowiłem z pełną pokorą podążać za tekstami listów. Odrzuciłem wcześniejsze pomysły, kiedy pojawiała się jeszcze pokusa, żeby łamać chronologię czasową i układać materiał w blokach tematycznych. Pierwsze sceny tworzą swoistą uverturę. Zależało mi, żeby przekazać pewien klimat wewnętrzny, pewną dychotomię, w której żyło nasze społeczeństwo po zakończeniu wojny. Dla jednych to była radość wyzwolenia, dla innych dramat ponownego zniewolenia. Stąd w tle archiwalnych ujęć tłumów

Final cut

wiwatujących polskich i radzieckich żołnierzy pojawia się gorzki list córki do matki o tym, jak bolszewicy usiłowali ją okraść. Kończą go mocne słowa:

Nawet w dzień kradną konie, owce, świnię. Zence Kodłobowskiej zabrali krowę, chociaż tylko jedną miała. A jak przyjdą w nocy, to krzyczą „otkrywaj dwiere i dawaj wodka”. Ciekawa jestem, jak długo jeszcze to plugastwo będzie nas tak gnębić. Może wiecznie?[8]

Długo wahałem się, czy ten list nie będzie spychał filmu na zbyt jednoznaczne, publicystyczne tory. Jednak za chwilę pojawia się dłoń cenzora, która otwiera nad czajnikiem kopertę. Z offu słyszymy fragment sprawozdania z pracy Cenzury Wojennej Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego:

Dzięki należytej kontroli i współpracy z Ministerstwem i Urzędami Poczty i Telegrafów ogarnęliśmy cenzurą całą korespondencję pocztową i telegraficzną w kraju. Za okres sprawozdawczy, do 11 maja 1945 r., opracowaliśmy 4.393.789 listów i 178.939 telegramów. Obywatele w setkach listów piszą o ciężkiej sytuacji aprowizacyjnej, głodzie, drożyznie, braku środków pieniężnych, dezorganizacji handlu, spekulacji, o bezrobociu i nędzy oraz o wypadkach nadużyć Milicji Obywatelskiej i pracowników Bezpieczeństwa Publicznego przy wykonywaniu swoich czynności służbowych. Poniżej przytaczamy najbardziej charakterystyczne wyciągi z listów[9].

A więc ten list został przechwycony! I następne również. Dzięki tym dwóm sekwencjom umawiam się z widzem na pewną konwencję, zawieram kontrakt dotyczący treści, formy i emocji. Oto będziemy świadkami życia obywateli w PRL w oparciu o teksty autentycznych prywatnych listów, które były rocznie w milionach czytane przez perlustratorów. Ta swoista umowa z widzem była niezbędna, żeby się nie pogubić i żeby nie być posądzonym o tendencyjność. Wyjątkowo ponury obraz PRL, który przebija z tych tekstów, wynika między innymi z tego, że właśnie takie listy, pełne gorczy i bólu, były przedmiotem szczególnego zainteresowania służb specjalnych.

Szukając klarownego klucza dramaturgicznego, zdecydowałem, że sekwencje żmudnej pracy perlustratorów (sortowanie, otwieranie kopert, czytanie listów, analiza itd.) będą rozłożone chronologicznie, żeby dźwigać na sobie struktury wypełnione treścią listów. Pierwszy dokument z 1945 roku, o którym już wspominałem, opisuje początek działalności Cenzury Wojennej, ostatni, w scenie finałowej, jest zarządzeniem z czerwca 1989 roku o zaprzestaniu prac Biura „W”. W sekwencjach czytanych listów również obowiązywał chronologiczny układ. Narracja postępuje niespiesznie, z archeologiczną dbałością o każdy szczegół, każdy detal, które sumują się w klimat szarej codzienności.

Po wielu próbach okazało się, że dla konstrukcji filmu będzie lepiej, gdy autor listu lub jego środowisko będą rozpoznawalni. Oczywiście, żeby nie wpaść w tautologię, nie można było czynić tego w sposób

[8] Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu Maciej Drygasa *Cudze listy* (2010).

[9] Ibidem.

zbyt nachalny. Pewna umowna ilustracyjność musiała ewoluować. Czasami więc rozpoznajemy wyraźnie osobę, która jest filmowym autorem listu, np. chłopiec kradnący mleko (o czym pisze w liście do Bieruta), innym razem pojawia się obraz z bohaterem zbiorowym, np. pierwszomajowa demonstracja. Bywało również tak, że zaczepialiśmy synchron na poziomie metaforycznym. Na przykład w liście ze wsi, w którym kobieta opisuje, że „mama upadła i rozbiła sobie lewy bok”, widzimy kurę, która kuleje na lewą nogę.

Pierwsza część filmu wybrzmiewa sekwencją z początku lat 50., w której trwają ostatnie prace wykończeniowe na stołecznym MDM-ie. Przechodnie ze zdumieniem i podziwem przyglądają się rzeźbiarzowi, który wykuwa w piaskowcu monumentalną postać robotnika. Nieskazitelnie białe ściany MDM-u przypominają teatralne dekoracje. Wokół jest pięknie, czysto i uroczyście. Po chwili jednak wracamy za kulisy. W kolejnych listach, nadal pilnie kontrolowanych przez władzę, obywatele wtłoczeni w jakże kontrastującą z MDM-em przygnębiającą rzeczywistość zmagają się z codziennymi troskami. Od czasu do czasu dłużej przyglądamy się ich twarzom. Są szlachetnie piękne i bardzo zmęczone. Pod koniec filmu niektórym udaje się wyrwać za granicę. Jednak tam również nie są szczęśliwi. Dziewczyna oszołomiona mnogością towaru w niemieckim supermarkecie kończy swój list nostalgiczną refleksją, że z tęsknoty za krajem schudła 7 kilogramów i wypadają jej włosy.

W ostatnich sekwencjach *Cudzych listów* obraz powoli „odkleja się” od treści korespondencji (nocno-poranna scena na przejeździe kolejowym), budując wyższe piętra znaczeniowe i przygotowując grunt pod metaforyczną kodę. W finale widzimy nieskończoną galerię portretów pasażerów drzemiących w pociągu. Nie reagują na nic, nawet na pozornie radosną informację, że to już koniec systemu, że wydział perlustracyjny został zlikwidowany. Scena finałowa kompozycyjnie zamyka film, pozostawiając jednak widzowi szeroki margines interpretacyjny. To był świadomy zabieg, by uniknąć jednoznacznej, publicystycznej retoryki. I rzeczywiście, po pierwszych publicznych projekcjach okazało się, że *Cudze listy* są inaczej odczytywane przez różne pokolenia widzów. Dla tych, którzy przeżyli większą część życia w PRL, film, jak powiedział prof. Jerzy Eisler, „jest tak poruszający i smutny, że nie da się go po prostu oglądać, trzeba go odpokutować”. Z kolei młodzi interpretowali: obywatele w PRL przeszli przez piekło, są zmęczeni i na chwilę przysnęli, żeby odpocząć. Kiedy się obudzą, wyjdą na ulice i rozbiją system...

Inwigilacja korespondencji tak wychodzącej, jak i przychodzącej powoduje pewne przetrzymanie jej w jednostce „W” i opóźnienie doręczenia do adresata. Zadaniem naszym jest, aby okres ten skrócić do rzeczywistości niezbędnego minimum, ponieważ zbyt długie przetrzymywanie dokumentów, szczególnie wychodzących z kraju, stwarza jeszcze jedno dodatkowe potwierdzenie podejrzenia o inwigilacji korespondencji przez nasze or-

Scenografia dźwiękowa

gana. Z tych względów przy technicznym opracowywaniu dokumentów obowiązuje zasada otwierania i opracowywania najpierw dokumentów wychodzących (przy czym w pierwszej kolejności wychodzących z kraju – expressowych, poleconych i lotniczych, a następnie przychodzących do kraju).

Ścieżka dźwiękowa w filmie dokumentalnym jest dla mnie równie ważna jak obraz. Myślę o kompozycji dźwiękowej bardzo wcześnie, jeszcze na etapie dokumentacji. Szukając filmowych materiałów archiwalnych, równolegle gromadziłem również bogatą kolekcję dokumentalnych efektów dźwiękowych. Chciałem, żeby ulice, podwórka, sklepy brzmiały ambientami z epoki. Często ratowałem te nagrania przed kompletnym zniszczeniem, poddając digitalizacji odnalezione w piwnicach zapleśniałe taśmy.

Chciałem tak skomponować scenografię dźwiękową, żeby widz został pochłonięty przez świat, który przedstawiam, żeby stał się współuczestnikiem wydarzeń. Stąd decyzja, żeby oprócz atmosfer udźwiękować każdą sekundę filmu efektami synchronicznymi. Powierzyłem to zadanie wybitnemu fachowcowi – Henrykowi Zastróżnemu. Przez pierwsze dwa tygodnie pracowaliśmy wspólnie. Miałem już pewne doświadczenie, bowiem mój dokument *Usłysz nas wszystkich* (2008) w całości sam wypełniłem efektami synchronicznymi. Poważną lekcję przeszedłem w Paryżu podczas udźwiękowania *Jednego dnia w PRL*. Wtedy tylko obserwowałem, jak to robią francuscy imitatorzy z najwyższej półki. Wspominam o tym dlatego, że proces kreowania efektów synchronicznych jest dla mnie zapewne najbardziej osobistą formą kontaktu z filmem. Na stole montażowym oczywiście pilnie przyglądam się poszczególnym ujęciom, analizuję ich przebieg, układam konstrukcję, ale dopiero stając przed ekranem i wybierając kolejną postać do udźwiękowania, widzę ten filmowy świat w niezwykłym przybliżeniu. Patrzę na kogoś, przyglądam się, w jakim jest obuwiu, po jakim podłożu kroczy, w jakim rytmie, a potem zaczynam wystukiwać poszczególne kroki i na chwilę sam staję się tym kimś. To odczuwanie, niejako od środka, filmowego pulsu bardzo pomaga podczas końcowego zgrania, kiedy należy tak ustawić proporcje wszystkich dźwięków, żeby możliwie silnie działać na emocje i nie zaburzyć jednocześnie dokumentalnej prawdy.

Użycie muzyki w formach dokumentalnych wymaga dużej ostrożności. Można dzięki niej pozwolić scenie wybrzmieć, można stworzyć klimat, emocjonalne napięcie, można zbudować wewnętrzny świat bohatera, ale również bardzo łatwo takiego bohatera zabić, zniszczyć autentyczność, rozbić całą dokumentalną tkankę. Od wielu lat współpracuję z wybitnym kompozytorem Pawłem Szymańskim. Rozmawiając o muzyce, na początku układamy „partyturę literacką” – to próba skonstruowania pewnej struktury dramatycznej, opowiedzenia słowami o czymś, co później Paweł będzie zamieniał na nuty. W *Cudzych listach* muzyka jest swoistym głosem wewnętrznym bohaterów, zapisem ich

stanu ducha. Zderzona z obrazem i efektami synchronicznymi brzmi jak koszmarny sen. Oszczędna i powściągliwa, oparta jest na jednym temacie, który nieznacznie ewoluuje. Skomponowana na wiolonczelę i fortepian, dopiero w scenie finałowej rozlewa się na kwartet smyczkowy, by wybrzmieć długą sekwencją na napisach końcowych. Jakby chciała opowiedzieć o czymś, czego już nie widać w kadrze.

W procesie czytania powinniśmy zwrócić uwagę nie tylko na listy zawierające w oficjalnej treści informacje, które należy przekazać do jednostek operacyjnych do wykorzystania, wrogie wypowiedzi polityczne, ale również na przesылki o treści:

- lakonicznej i banalnej,
- w której występują sprzeczności,
- z której wynika, że przeznaczone są w całości lub częściowo dla osób trzecich,
- nielogicznej,
- zawierającej ostrzeżenia.

Film *Cudze listy* jest moim pożegnaniem z tematyką PRL. Mam wrażenie, że wraz z poprzednimi dokumentami – *Usłyszcie mój krzyk*, *Głos nadziei* i *Jeden dzień w PRL* – układa się w jakąś spójną, zamkniętą całość, która jest autorskim zapisem mojego widzenia i odczuwania Polski Ludowej.

Post scriptum

Kiedy kilka lat temu miałem retrospektywę w Teheranie, zapytałem widzów, jak rozumieją świat, który przedstawiłem im w tych filmach. Ku mojemu zdumieniu nie mieli żadnych problemów. Odebrali te obrazy bardzo emocjonalnie, ponieważ – jak mi tłumaczyli – na co dzień sami żyją w podobnej dychotomii między tym, co oficjalne i dozwolone, a prywatnymi przemyśleniami. Zapewne z tych samych powodów moje filmy funkcjonują dziś w drugim obiegu w Birmie czy na Kubie. Czytając niedawno książkę *Cuba libre*^[10] autorstwa mieszkającej w Hawanie dziennikarki Yoani Sánchez, miałem wrażenie, że mechanizmy zniewolenia mogą się różnić technologią, władza może być mniej lub bardziej totalitarna, natomiast na poziomie ludzkich doświadczeń istnieje pewien wspólny, bardzo czytelny bez względu na różnice kulturowe, mianownik. Tym, co wiąże ludzi żyjących w „obszarach zniewolenia”, jest po pierwsze wola, żeby jakoś przeżyć. Ten proces odbywa się na najniższym pięttrze codzienności. Trzeba coś zarobić, coś znaleźć do zjedzenia, w coś się ubrać, trzeba gdzieś mieszkać, odczekać w kolejce do lekarza, zdobyć lekarstwa. Słowem, trzeba umieć się przystosować nawet do najcięższych warunków.

Autorka opisuje windę w swoim czternastopiętrowym bloku. Kiedyś były dwie, obie działały. Windy były radzieckie i kiedy kilka lat temu się zepsuły, nie było skąd brać części zamiennych. Więc ludzie

[10] Y. Sánchez, *Cuba libre. Notatki z Hawany*, przeł. J. Wachowiak-Finlaison, Warszawa 2010.

pokornie wspinali się piechotą. W końcu sąsiad autorki z dwunastego piętra, były dziennikarz wyrzucony przed laty z redakcji za nieprawomyślność, z dwóch wind skonstruował jedną i znowu działała. Któregoś dnia z sufitu zaczął kapać olej. Mieszkańcy omijali to miejsce, żeby nie pobrudzić ubrań. Teraz zamiast sześciu osób mogło jechać windą tylko pięć. Aż w końcu autorka książki nie wytrzymała i świadomie stanęła w miejscu zarezerwowanym na kapiący smar. Plama na jej bluzce stała się symbolem niepogodzenia, podobnie jak u nas w stanie wojennym przypinane oporniki.

Odwołuję się tak szczegółowo do książki Yoani Sánchez, bowiem czytałem ją z poczuciem *déjà vu*, mimo że autorka opisuje dzisiejszą, jakże dla nas egzotyczną, Kubę. I rzecz nie w szczegółach, lecz w pewnym stanie ducha; nie w przedmiotach, a w świadomości, w naszych emocjach, w naszych duszach. *Cudze listy* to film o PRL, ale przede wszystkim z losów moich bohaterów, autorów listów z PRL, na wyższym, uniwersalnym, ludzkim poziomie emanuje jakże proste, a często tak trudne do zrealizowania, odwieczne pragnienie bycia wolnym...

*Do rozprawy habilitacyjnej Maciej Drygas dołączył obszerny materiał, na który złożyły się przede wszystkim odnalezione przez niego listy i komentarze perlustratorów ułożone w porządku chronologicznym. Swą decyzję autor uzasadniał: „Dokumenty te są efektem mojej wieloletniej mozolnej pracy archeologicznej i ośmielam się dołączyć je do tej pracy analitycznej w przeświadczeniu, że dla naszej historii są być może bardziej istotne niż powstanie samego filmu”. Materiały te ukazały się na łamach kwartalnika „Karta” (M. Drygas, *Perlustracja*, „Karta” 2011, nr 68).*