

„Moja metoda polega na dekonstrukcji materiałów źródłowych”

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2024.1.09>

Z Maciejem Drygasem rozmawia Michał Dondzik

Streszczenie

Rozmowa z reżyserem Maciejem Drygasem (*Usłyszcie mój krzyk*, *Jeden dzień w PRL*, *Cudze listy*, *Pociągi*). Twórca podkreśla wyjątkowe znaczenie materiałów archiwalnych oraz odsłania kulisy powstawania swoich filmów. Opowieść o taśmach, kamerach i nośnikach jest również przyczynkiem do refleksji nad stanem polskich archiwów filmowych oraz możliwościami ocalenia dziedzictwa polskiej kinematografii.

Słowa kluczowe

Maciej Drygas, Stanisław Śliskowski, Ryszard Siwiec, digitalizacja, rekonstrukcja filmu, Krzysztof Zanussi, Andriej Smirnow, Arriflex, taśma ORWO, Sovcolor, taśma Kodak, taśma Fuji, Wytwórnia „Czołówka”, Zespół Filmowy „Tor”, archiwa domowe, filmpolski, Polskie Archiwum Filmów Domowych, Amatorskie Kluby Filmowe, archiwa filmowe, found footage, WFDiF, WFO, FINA, WGiK, taśma 35 mm, taśma 16 mm, taśma 8 mm



Il. 1. Maciej Drygas w swojej pracowni, Warszawa 2024 rok. Autor, prawa, źródło: Michał Dondzik

Michał Dondzik: Właśnie kończy pan swój najnowszy film *Pociągi* (2024). Ile lat trwała produkcja?

Maciej Drygas: Wiem, że będziemy rozmawiać o archiwach, więc mogę to zdradzić. 19 września 2014 roku powstał wstępny pomysł filmu. Pierwsze zdanie zaczyna się banalnie: „Podróż pociągiem jest metaforą życia. Ludzie przemieszczają się, jedzą, czytają książki, śpią. Ludzie wyjeżdżają na wojny, wracają albo wracają ich trupy. Sądząc po pierwszych materiałach archiwalnych, wraz z rozwojem kolei, pasażerowie chcą, żeby było jak w domu, stąd coraz bardziej eleganckie wagony restauracyjne, ale i sypialne...”. To jest moja pierwsza notatka służbowa, zapisana dziesięć lat temu. Wczoraj zupełnie przypadkowo znalazłem list intencyjny od Artura Liebharta – szefa festiwalu Millennium Against Gravity, który w 2013 roku zadeklarował, że jest zainteresowany dystrybucją mojego filmu. Reasumując, praca nad filmem, z przerwami trwa już dziesięć lat, nie ma się czym chwalić. To zdecydowanie za długo.

Michał Dondzik: Osią naszej rozmowy mają być nośniki. W związku z tym, że pracuje pan już dziesięć lat nad filmem *Pociągi*, chciałbym się dowiedzieć, czy przez ten czas zmieniło się podejście do digitalizacji materiałów filmowych? Czy ta przerwa zaowocowała dla pana pewnego rodzaju technologicznym ułatwieniem?

Maciej Drygas: Zastanawiam się, czy odpowiadać na poziomie literackim, czy bardzo szczegółowym i profesjonalnym.

Michał Dondzik: Sugerowałbym, żeby nasza rozmowa dotyczyła nośników, taśm, kamer. Na refleksje na temat poetyckiego podejścia do filmu z pewnością przyjdzie czas w chwili premiery *Pociągów*.

Maciej Drygas: Dobrze, ale obawiam się, że to może być zbyt nużąca rozmowa. Przy *Pociągach* wkroczyłem w działania, które mogę nazwać dokumentacją totalną. Pomyślałem, że o polskich archiwach wiem już prawie wszystko, więc spróbuję zmierzyć się ze światem.



Il. 2. Kadr z filmu *Pociągi* (reż. Maciej Drygas, 2024). Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

Usłyszcie mój krzyk (1991)

Michał Dondzik: Czy pański pierwszy kontakt z archiwaliami nastąpił przy *Usłyszcie mój krzyk*?

Maciej Drygas: Formę filmu narzuciło mi odnalezione – trwające siedem sekund ujęcie, z płonącym na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia Ryszardem Siwcem². To był szeroki plan z widokiem stadionu. Na pierwszym planie tańczyły dzieci, ale zauważalny był też jakiś ruch na koronie stadionu, z niewielką postacią płonącego człowieka. Dopiero później, rozciągając czas, opowiadając o tych siedmiu sekundach w wielu minutach, dochodziliśmy coraz bliżej do szczegółów, odsłaniając obraz płonącego Siwca. W ubiegłym roku rozmawiałem w archiwum WFDiF z panią Ewą Ferency, która wtedy odnalazła zawiniątko z taśmą. Wróciłem pamięcią do tamtych dni, ale już zatarły mi się szczegóły. Zapytałem ją, w jaki sposób natknęła się na to ujęcie. Podeszliśmy do katalogu z fiszkami w dziale „Pozarnictwo” i tam do dzisiaj istnieje ten kartonik z następującym opisem: „Tytuł Palący się człowiek. Opis: Na płycie stadionu X-lecia – ogień pożera ubranie, palący się rzuca rękami, ktoś podbiega z marynarką, próbuje ugasić (pijany wylał bimber trzymając zapalonego papierosa w czasie dożynek)”. Powyższy opis jest przekreślony z dopisaną informacją: „Kartka z opisem wg. oficjalnej wersji z roku 1968”.

Michał Dondzik: Tak, w tym wypadku odkrycie w archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych fragmentu taśmy z płonącym Ryszardem Siwcem wyznaczyło konwencję formy filmu. Jak wówczas można było osiągnąć efekt rozfazowań – przetworzenia nagrania na filmowej taśmie 35 mm?

Maciej Drygas: Po pierwsze miałem wielkie szczęście, że pracowałem ze Stanisławem Śliskowskim³ – autorem zdjęć, który miał duże doświadczenie w dziedzinie zdjęć specjalnych i realizował także autorskie filmy animowane. Zaczęliśmy od przekopiowania co dziesiątej klatki na papier fotograficzny tworząc duże odbitki w formacie 30x40 cm. Chcieliśmy przyjrzeć się szczegółom.

- 1 Zob. Maciej Drygas, *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Usłyszcie mój krzyk”*, „Images” 2015, nr 25, s. 147-160.
- 2 Ryszard Siwiec (1909-1968) – absolwent filozofii, żołnierz Armii Krajowej, księgowy. 8 września 1968 roku na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, w obecności 100 tysięcy ludzi dokonał samospalenia. Swym czynem Ryszard Siwiec protestował przeciwko wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji.
- 3 Stanisław Śliskowski (1935-2021) – wybitny autor zdjęć, animator, wykładowca, wieloletni pracownik Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.



Il. 3. Kadr z filmu *Usłyszcie mój krzyk* z oznaczeniami autora zdjęć Stanisława Śliskowskiego. Źródło: Archiwum Michała Dondzika

Michał Dondzik: Mam jedną z tych odbitek. Poszczególne postacie są ponumerowane kolorową kredką.

Maciej Drygas: To były znaczniki, które stawiał Staszek, te zdjęcia to są artefakty, to jest materiał bezcenny. Zatem, przyglądaliśmy się tym fotografiom i zastanawialiśmy, jak prowadzić narrację. Wybieraliśmy poszczególne fragmenty bohaterów, by zdecydować za czym idziemy. W rezultacie ułożyliśmy coś w rodzaju scenopisu. Potem Staszek Śliskowski zamówił kamerę poklatkową – taką, jakiej używa się przy filmie animowanym. Pamiętam, że kamera była ustawiona na specjalnym statywie, a głowica przesuwała się na odległości mikronowe. Chodziło o to, żeby na przykład przy panoramie zachować maksymalną płynność ruchu. Drugą bardzo istotną sprawą było ustalenie dla każdego ujęcia prędkości zdjęć poklatkowych, żeby efekt slow motion, nie przeistoczył się w nerwowy stroboskop. Kiedy rzuciliśmy to siedmiosekundowe ujęcie na duży ekran i klatka po klatce jeszcze raz analizowaliśmy

obraz, nagle okazało się, że jest jeszcze mnóstwo szczegółów, których na odbitkach fotograficznych nie dało się zauważyć. Na przykład, że ktoś ucieka na bosaka, a w ręku trzyma buty, albo że parasolka komuś przenicowała się na drugą stronę. Realizacja tych rozfazowań była niezwykle pracochłonna – jedno, dwa, trzy ujęcia dziennie. Kiedy wracał wywołany materiał z laboratorium ponownie na dużym ekranie ocenialiśmy efekt i, jeśli był niezadawalający, przekreślaliśmy od początku.

Michał Dondzik: Chciałem zapytać jeszcze o fragment *Usłyszcie mój krzyk*, w który używa pan odrzutów z rocznicowego filmu *Toast* (1969) w reżyserii Jana Łomnickiego. Ten barwny dokument był zrealizowany w formacie panoramicznym, a pan w *Usłyszcie mój krzyk* nie zachowuje oryginalnego formatu, tylko wyświetlił w standardowym formacie 4:3. Powstaje deformacja, świat staje się upiorny, dziwny.

Maciej Drygas: Film panoramiczny był realizowany kamerą ze specjalną anamorfotyczną nasadką, która zwężała obraz, a później w kinie projektor miał nasadkę, która go rozszerzała. 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. Uroczysty, podniosły klimat dożynek stanowił kontrpunkt dla emocjonalnych wypowiedzi świadków, tworząc rodzaj wybrzmienia. Widz stawał się obserwatorem radosnej, dożynekowej uroczystości i pogrzebu jednocześnie.

Michał Dondzik: Do materiałów archiwalnych dogrywaliście rozmowy ze świadkami samospalenia i rodziną Ryszarda Siwca. I tutaj pojawiły problemy z taśmą.

Maciej Drygas: To był czas, kiedy rozpoczęła się transformacja ustrojowa. Jeśli dobrze pamiętam, polskie przedsiębiorstwo państwowe, które odpowiadało za zakup taśmy dla naszej kinematografii było w stanie upadku. Mieli potężne długi wobec Niemców i wiedzieliśmy, że oficjalną drogą nie ma szans na uzyskanie naszej wymarzonej taśmy ORWO. Postanowiłem więc, że wraz z kierownikiem produkcji Zbyszkiem Grefkowiczem⁴, autorem zdjęć Staszkiem Śliskowskim, panią tłumaczką oraz dużą sumą pieniędzy udać do Berlina.

4

Zbigniew Grefkowicz (1950-2005) – kierownik produkcji, wieloletni pracownik WFO.

Michał Dondzik: Trzeba jeszcze zaznaczyć, czym się państwo poruszali.

Maciej Drygas: Udaliśmy się tam moją białą Ładą.

Michał Dondzik: Dojechaliście do przedstawicielstwa ORWO i tam zapytaliście: dzień dobry, poproszę sprzedać nam parę puszek taśmy?

Maciej Drygas: Tu zadziałała niewyobrażalna wrażliwość Staszka Śliskowskiego i jego talent, bo on fantastycznie rysował portrety i karykatury. Przyjechaliśmy do tej fabryki i spotkaliśmy się z człowiekiem, który odpowiadał za sprzedaż. Był trochę zdumiony naszą propozycją zakupu taśmy z płatnością „cashem”. I wtedy Staszek zaczął rysować jego portret i ta cała rozmowa straciła biznesowy charakter, zrodziło się coś bardzo ludzkiego. Okazało się także, że dzięki ominięciu polskiego pośrednika za te pieniądze możemy kupić dużo więcej taśmy. Podpisaliśmy wszystkie dokumenty i zapłaciliśmy. Potem ruszyliśmy do magazynu, żeby załadować pudełka. I wtedy od tego ciężaru moja Łada aż przysiadła.

Michał Dondzik: Czy zdjęcia w Kanadzie też były kręcone na taśmie ORWO?

Maciej Drygas: Na naszą prośbę, WFO zakupiła na zdjęcia do Kanady taśmę filmową Agfy. ORWO była niezła, ale czasami miewała braki. Nie chcieliśmy ryzykować. Po powrocie do Polski i wywołaniu całego materiału okazało się jednak, że na niektórych ujęciach zrealizowanych



Archiwum Michała Dondzika

II. 4. Karykatura przedstawiająca Stanisława Śliskowskiego i Macieja Drygasa. Autor: Stanisław Śliskowski, źródło: Archiwum Michała Dondzika

na Agfie widać dziwną fluktuację ziarna. Słowem, taśma nie spełniała wymaganych od niej parametrów. Było to widoczne na dużym ekranie w pewnych określonych gęstościach szarości. Ta wada nie zrujnowała nam zdjęć, ale skoro zapłaciliśmy tak duże pieniądze, postanowiliśmy zwrócić się do przedstawicielstwa Agfy w Warszawie z reklamacją. Wykonaliśmy próbki, oni przesłali je do Belgii, ale stamtąd nadeszła informacja, że taśma spełnia normę.

Michał Dondzik: Pojechał pan do Belgii osobiście złożyć reklamację?

Maciej Drygas: Mieliśmy się tam wybrać wspólnie ze Staszkiem Śliskowskim. Niestety, Staszek zachorował i ostatecznie pojechałem do Belgii z szefem naszego laboratorium. Tam odbyły się bardzo trudne rozmowy.

Michał Dondzik: Kto ze strony Agfy przyjmował reklamację taśmy?

Maciej Drygas: Najpierw rozmawiałem z jakimś inżynierem. Obejrzeliliśmy na ekranie wszystkie próby, ja wszystko wyjaśniałem, bo Staszek Śliskowski dał mi ściągę na temat tego co powiedzieć. Inżynier pokiwał głową i wydawało się, że to już jest koniec, że nasza reklamacja została przyjęta. Następnego dnia okazało się, że uczestniczymy w tym samym procesie, ale już z innym fachowcem, który był wyżej w hierarchii. Nasi rozmówcy zmieniali się jeszcze dwukrotnie. Za każdym razem z wyższego szczebla. Ostatnia rozmowa była szczególnie trudna. W normalnym zachodnim świecie produkcje filmowe były ubezpieczone i za straty wynikłe z wybrakowanej taśmy odpowiadał ubezpieczyciel. I to właśnie sugerował mój rozmówca. Przed wyjazdem do Agfy przeczytałem *Erystykę* Schopenhauera. Ta lektura bardzo mi pomogła w strategii negocjacyjnej, na której przecież kompletnie się nie znałem. A miałem do czynienia z korporacyjnymi profesjonalistami. Reasumując, po naprawdę bardzo trudnych rozmowach, udało się. WFO otrzymała zwrot pieniędzy. Kiedy opuszczałem fabrykę Agfy tamtejszy inżynier zasugerował, że firma powoli wycofuje się z produkcji czarnobiałej taśmy i żebym kolejny film realizował na taśmie kolorowej.

Michał Dondzik: Pewnie na palcach jednej ręki można wymienić polskie filmy z połowy lat 90., które były jeszcze kręcone na taśmie czarno-białej.

Maciej Drygas: Według mojej wiedzy ostatnim polskim filmem dokumentalnym realizowanym na czarno-białej taśmie był bardzo przejmujący obraz *Cisza i ciemność* (1999) Pawła Kędzierskiego.

Michał Dondzik: Proszę powiedzieć, jaka wówczas obowiązywała hierarchia taśm? Czym się charakteryzowało czarno-białe ORWO, czym różniło się od Agfy?

Maciej Drygas: Najbardziej profesjonalną odpowiedź uzyskałby pan od operatorów. Na ich tle jestem amatorem. Wydaje mi się, że ORWO było bardziej kontrastowe, a Agfa subtelniej przenosiła szarości. Różnica również polegała na estetyce ziarna, zwłaszcza na taśmach wyższej czułości.



Il. 5. Maciej Drygas na planie filmu *Usłyszcie mój krzyk*. Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

Michał Dondzik: Ile było kopii pokazowych *Usłyszcie mój krzyk*?

Maciej Drygas: Dokładnie nie wiem. Można było je policzyć na palcach jednej ręki.

Michał Dondzik: Czy kopie pokazowe były też na taśmie ORWO?

Maciej Drygas: Kopie na czarnobiałej taśmie pozytywowej ORWO były w porządku. Ale ważne było przygotowanie kopii pośredniej, tzw. dubnegatywu, z którego wykonywało się kopie

pokazowe. Kiedy dowiedziałem się, że mój film będzie reprezentował Polskę do nagrody Europejskiej Akademii Filmowej, chciałem abyśmy przygotowali wszystkie materiały wyjściowe na jakimś sensownym poziomie: ulotkę, plakat i oczywiście kopię pokazową z dobrym angielskim tłumaczeniem. Potrzebowaliśmy pieniędzy, a WFO ich już nie miało. Udałem się wtedy w poszukiwaniu sponsora promocji filmu. Zajrzałem do listy dziesięciu najbogatszych ludzi w Łodzi i zacząłem starać się o audiencję.

Michał Dondzik: Jak przebiegały takie rozmowy?

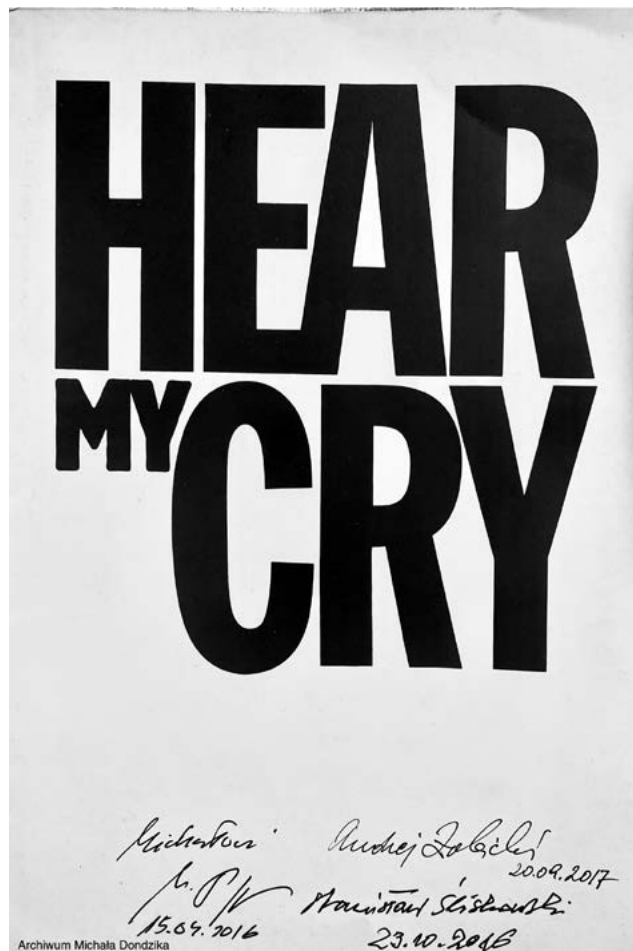
Maciej Drygas: Pierwsza była krótka, jeden z najbogatszych łodzian powiedział: „Proszę pana, chętnie w to wejść, ale chciałbym wiedzieć, ile muszę włożyć, żeby dostać tego Felixa”. Uśmiechnąłem się i odparłem, że to skomplikowane pytanie, w Akademii oceniają filmy najwybitniejsi filmowcy np. Werner Herzog, Ingmar Bergman i chyba będzie trudno ich przekupić. Jednak za trzecim podejściem udało się. Sławomir Jaruga, który był wówczas prężnym biznesmenem w Łodzi, obiecał pomóc. Jego nazwisko umieściliśmy w napisach końcowych. Dzięki tym pieniądzom można było wykonać kilka festiwalowych kopii, wydrukować plakaty, ulotki.

Michał Dondzik: Felix za *Usłyszcie mój krzyk* to chyba największy pański sukces⁵. Przynajmniej, jeśli chodzi o nagrody filmowe trudno go pobić.

Maciej Drygas: To jest nagroda za najlepszy dokumentalny film w Europie w 1991 roku, ale może z nią pewnie konkurować *Prix Italia* za moje słuchowisko radiowe *Testament*⁶, bo za twórczość radiową nie istniało wtedy większe wyróżnienie.

5 Beata Smykowska, *Felix dla Macieja Drygasa*, „Dzień” 1991, nr 234.

6 *Nie muszę robić filmów – rozmowa z Maciejem Drygasem, laureatem Prix Italia*. Z Maciejem Drygasem rozmawiał Wojciech Górecki. „Życie Warszawy” 1992, nr 254.



Il. 6. Broszura promująca *Usłyszcie mój krzyk*.
Autor: Zbigniew Koszałkowski, Urszula Karpińska,
źródło: Archiwum Michała Dondzika

Polskie Archiwum Filmów Domowych

Michał Dondzik: Czy mógłby pan powiedzieć kilka słów o Polskim Archiwum Filmów Domowych?

Maciej Drygas: Realizując swoje dokumenty montażowe, eksplorowałem czasami również filmowe archiwa domowe. Jest w tych ósemkach, super ósemkach i szesnastkach jakaś bezinteresowna czystość. Powstawały z potrzeby serca, tylko na użytek rodzinny. Więc zarejestrowany obraz jest pełen nieskłamanej emocji, szczerzy, nieocenzurowany. Święta rodzinne, domowe uroczystości, wakacje, wycieczki, ale też zwyczajna rejestracja codzienności, często uchwycona niewprawną amatorską ręką. To jest unikalny zapis, który jest niemożliwy w przypadku realizacji profesjonalnego dokumentu, nawet gdy reżyser z kamerą jest bardzo blisko swoich bohaterów. Digitalizujemy wszystkie przekazane nam materiały, włączając do naszej kolekcji również ujęcia nieostre i zaświetlone rozbiegówki. To jest mikropamięć domowej historii, często wyblakła i pożółkła, często naznaczona grubym ziarnem, często rwąca się na sklejках, historia inteligentów i nie inteligentów, radosna i przygnębiająca, miejska i prowincjonalna, kobieca i męska. Zwróciłem się do Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie z pełną świadomością, że budując u nich tę kolekcję rozpocznie się swoisty proces nobilitacji tych materiałów.

Michał Dondzik: Czy każdy, kto znajdzie na przysłowiowym pawlaczu stare rodzinne filmy na 8 mm, może zgłosić się do Muzeum?

Maciej Drygas: Archiwa rodzinne to dobra przestrzeń do badania tego, co nas łączy. Dlatego wierzę w pewien ekumenizm tego przedsięwzięcia. Dla badania „parterowej” historii Polski i zrozumienia klimatu tamtych czasów urodziny dziecka milicjanta mają taką samą wagę co święto rodzinne w domu dysydenta. Nasz zbiór nie przewiduje ograniczeń czasowych. W naszej kolekcji pojawiły się już nawet materiały przedwojenne. Jedynym filtrem jest nośnik – zbieramy tylko materiały zrealizowane na taśmie filmowej: 8 mm, super 8 mm i 16 mm, a nawet 9,5 mm w tzw. formie Pathé-Baby. Ludzie, którzy nam przekazują swoje filmy, często nie mają pojęcia o ich zawartości. Przynoszą przypadkowo odnalezione w piwnicach, na strychach szpule po wujkach, dziadkach. Prawdziwe emocje pojawiają się wraz z przekazaniem zdigitalizowanych plików. Kiedy cała rodzina zasiada do oglądania filmów, na których pojawiają się osoby, których już dawno nie ma na tym świecie. W naszym budowanym od kilku lat zasobie jest już ponad 50 rodzinnych kolekcji. Ponad 100 godzin materiału.

Przekazałem tam również kilka swoich ósemek, ale prawdę mówiąc moja rodzinna kolekcja nabrała wartości dopiero w epoce VHS.

Michał Dondzik: Trochę mnie zdziwiło, że zrezygnował pan z zapisu na kasetach VHS, na których degradacja obrazu i dźwięku następuje nieporównywalnie szybciej niż w filmach nakręconych na taśmie.

Maciej Drygas: Świadomie zawęziłem Polskie Archiwum Filmów Domowych tylko do zapisu na taśmach, bowiem epoka elektroniczna z nieograniczoną ilością minut dźwiękowych nagrań ma już zupełnie inny klimat. Krótkie, lakoniczne ujęcia kręcone na ósemkach i szesnastkach zastąpił strasznie rozwlekły i „przegadany” zapis VHS.

Michał Dondzik: W jaki sposób Polskie Archiwum Filmów Domowych łączy się z pańskim filmem *Usłyszcie mój krzyk*?

Maciej Drygas: Tak, warto odnotować jeszcze jeden szczegół, żeby nasza rozmowa zatoczyła pewien krąg. Bezpośrednim impulsem do powstania tej kolekcji była przed kilku laty moja wizyta u lekarza. Zapytał, czym się zajmuję. Kiedy odpowiedziałem, że realizuję filmy dokumentalne, był ciekaw, czy zna któryś z moich obrazów. Odparłem, że ten najbardziej znany dotyczył samospalenia Ryszarda Siwca na Stadionie Dziesięciolecia. Spojrzał na mnie spod okularów i powiedział: filmu nie oglądałem, ale mam to na taśmie. Okazało się, że jako młody chłopak był wtedy razem z ciotką z Kanady na stadionie. Oboje mieli kamery. Kilka miesięcy trwało poszukiwanie tych taśm, ale wreszcie się odnalazły. To ponad 20-minutowy zapis z dożynek w 1968 roku: zrealizowane na kolorowej taśmie tańce, występy, przemówienia. I wreszcie nastąpił fragment, w którym w bardzo, bardzo odległym planie dostrzegłem jakiś niepokój na koronie stadionu i żółto-czerwone płomienie. Po raz pierwszy w życiu zobaczyłem to dramatyczne wydarzenie w kolorze! I choć obraz był bardzo niewyraźny, a ujęcie niedługie, poczułem jakies przeszywające napięcie. No i właśnie wtedy pomyślałem, że to jest ostatni moment, żeby zwrócić się do posiadaczy domowych taśm.

Michał Dondzik: Gdzie w latach 70. w Polsce można było kupić kamerę i taśmę? Jak ją wywoływano?

Maciej Drygas: Najczęściej ludzie przywozili kamery z NRD, Czechosłowacji, no i z Związku Sowieckiego. Część z nich można było kupić w Polsce, ale chyba były droższe. Taśma 8 mm i super 8 była dostępna w sklepach fotograficznych. Polska – tylko

czarnobiała – pochodziła z Bydgoszczy. Kolorowa z NRD albo z Czechosłowacji. Jeśli dobrze pamiętam w cenie było już wywołanie. Naświetlony materiał wysyłało się do laboratorium w Bydgoszczy lub w Warszawie. Oczywiście, jeśli ktoś posiadał specjalny koreks do wołania taśmy filmowej i zestaw chemii, mógł to uczynić na własną rękę. Osobiście wywołałem kilka czarnobiałych taśm. Praca z kolorem wymagała dużo większej precyzji zwłaszcza w utrzymywaniu stabilnej temperatury chemikaliów. Ośmiomilimetrowa taśma miała podwójną szerokość z perforacją po obydwu stronach. Szpulę z taśmą eksponowało się dwukrotnie przekładając ją w kamerze na drugą stronę, a potem po wywołaniu należało rozciąć film specjalną przycinarką. Taśma super 8 dzięki mniejszej perforacji eksponowała obraz o nieznacznie większej proporcji. Ten fakt wyraźnie polepszał jakość. Jednak, jeśli spojrzeć na kolekcję filmów domowych, od razu widać ogromną różnicę pomiędzy naszymi nośnikami, a np. Kodakiem, czy Fuji.

Michał Dondzik: Rozmawiamy o taśmach filmowych i wyciągamy taśmy pana pamięci. Na stronie Polskiego Archiwum Filmów Domowych znalazłem również kolekcję filmów rodziny Drygasów⁷. Jak zaczęła się pańska przygoda z filmem?

Maciej Drygas: Moje ośmiomilimetrowe wprawki były bardzo przypadkowe. Na początku nakręciłem kilka filmików pożyczoną sowiecką kamerą Quarz. Pomagałem koleżance, która usiłowała zdawać do Szkoły Filmowej na wydział operatorski. Jest film z życia mojej klasy, który przygotowałem na studniówkę. Inspiracją do reportażu z 1 maja była powtarzająca się co roku sytuacja na moim podwórku, gdzie oczekujący aż ruszy pochód, wpadali, żeby łyknąć trochę alkoholu i wysikać się za śmietnikiem. Jest też moja bardzo naiwna etiuda na egzamin wstępny do PWSFTViT. No i trochę rodzinnych sekwencji, które dzisiaj są dla mnie najcenniejsze. W scenie z Wigilii widać moich nieżyjących rodziców i ciotkę, są też dwie kuzynki i brat. Wszyscy młodzi i piękni.

7

Zob. <https://filmydomowe.artmuseum.pl/tag/archiwum-rodziny-drygasow/> [dostęp: 23 czerwca 2024].



Il. 7. Maciej Drygas w 1991 roku. Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

Studia w Moskwie

Michał Dondzik: Wspominał pan, że amatorskich kamer w Związku Sowieckim, a przynajmniej w samej Moskwie było dużo więcej niż w Polsce. Wydawało mi się, że w ZSRS będzie to towar mocno reglamentowany, trzymany pod kluczem i dostępny dla wybranych. Z pańskich wspomnień wynika coś zupełnie przeciwnego.

Maciej Drygas: Myślę, że wynika to z faktu, że naród sowiecki był bardzo zdyscyplinowany. Kamery rzeczywiście były, ale ich dostępność ograniczała cena, bo nie były tanie. W ZSRS produkowano kamery 8 mm i Super 8 mm oraz 16 mm. Część z nich miała bardzo przyzwoitą optykę. Dostępna była taśma czarno-biała i kolorowy Sovcolor, który

dość szybko ulegał destrukcji. Naturalne kolory powoli wypełniały się purpurą. Jeśli dzisiaj wrzucić na ekran mój film dyplomowy, czerwień byłaby dominująca.

Michał Dondzik: Ze względu na to, że robił pan go w moskiewskim WGIK-u?

Maciej Drygas: Nie. Ze względu na to, że taśma Sovcolor tym właśnie różniła się od taśmy ORWO, która zdecydowanie bardziej szlachetnie przenosiła kolor. We WGIK-u ORWO było dozowane. Najczęściej mógł je otrzymać student realizujący film dyplomowy, pod warunkiem, że władze szkolne uznały jego projekt za szczególnie ważny, a student był na przykład młodzieżowym aktywistą.

Michał Dondzik: A w Polsce ORWO było przecież standardem. Na dodatek nasi filmowcy bardzo na nią narzekali. Wręcz uważali, że kręcąc na niej wykazują się rodzajem bohaterstwa.

Maciej Drygas: Pamiętam we WGIK-u wypowiedź jednego z profesorów na wydziale operatorskim, który porównywał sowiecką sztukę operatorską z amerykańską. „Jeśli naszemu operatorowi dano by kamerę Arriflex i taśmę Kodaka nakręci piękny obraz. A jeśli Amerykaninowi dano kamerę Konwas i taśmę Sovcolor, rzecz zakończy się porażką”.

Michał Dondzik: Jak trafił pan do WGIK-u? Czy zdawał pan do Szkoły Filmowej w Łodzi?

Maciej Drygas: W 1975 roku, tuż po maturze, zdawałem egzaminy na wydział reżyserii do PWSFTviT w Łodzi. Doszedłem do trzeciego etapu, ale niestety znalazłem się tuż pod kreską. Rektor zaproponował mi studia w Instytucie Kinematografii w Moskwie. Studiowałem na eksperymentalnym kursie u Lwa Kulidżanowa⁸, w połączonej grupie reżyserów i aktorów. Przez pierwsze trzy lata oprócz przedmiotów związanych z profesją reżysera – fabularzysty, wspólnie z aktorami studiowaliśmy sztukę aktorską: od podstaw dykcji i ruchu scenicznego po bardzo głębokie oswajanie pracy nad rolą wg. systemu Stanisławskiego.

8 Lew Kulidżanow (1923-2002) – sowiecki reżyser, scenarzysta, pedagog, zasłynął *Zbrodnią i karą* (1970) – filmową adaptacją powieści Fiodora Dostojewskiego.

Michał Dondzik: Brzmi to bardzo wyrafinowanie.

Maciej Drygas: Jednak studia we WGIK-u to nie tylko spotkanie z wysoką kulturą. Próby modelowania, ugniatania i rzeźbienia naszych dusz towarzyszyły nam przez wszystkie lata, a instrumentarium używane do tego procesu było mało wyrafinowane. Paradoksalnie, ten fakt bardzo mnie wzmocnił. Szybko zrozumiałem, że żeby zachować siebie, należy się usztywnić, że nawet najmniejszy, chwilowy kompromis otwiera drogę, z której już nie da się zawrócić. Jeszcze będąc w liceum byłem pod ogromnym teatru awangardowego. Fascynował mnie Grotowski, Kantor. W Łodzi działały znakomite teatry studenckie – Pstrąg i Teatr 77. Co roku odbywały się niezwykle inspirujące, międzynarodowe spotkania teatralne, gdzie zbierały się teatry awangardowe z całego świata. I ja z tym całym myśleniem o teatrze wyjechałem do miejsca, gdzie królował socrealizm.

Michał Dondzik: No, ale we WGIK-u zajął się pan teatrem i moim zdaniem czerpie pan z niego w swoich filmach do dziś.

Maciej Drygas: Spektaklem wieńczącym I rok studiów była *Policja* na podstawie dramatu Sławomira Mrożka. Według mojej wiedzy to była pierwsza adaptacja Mrożka w Związku Sowieckim. Mroźek, generalnie rzecz biorąc, był wtedy na cenzurowanym, o czym moi profesorowie nie wiedzieli. Obejrzeliby próbę generalną, a Lew Kulidżanow docenił spektakl, ale miał też słuszne wątpliwości co do jego wydźwięku. Powiedział mi: „To jest spektakl przeciwko dyktaturze, przeciwko reżimowi, ale brak w nim pewnej klarowności, przeciwko jakiemu reżimowi”. Odpowiedziałem naiwnie, żeby się nie martwić, że to nie jest przeciwko naszemu reżimowi. Dokonałem drobnej korekty: podczas zmian dekoracji pomiędzy aktami, na proscenium wkraczały trzy na wpół rozebrane dziewczęta, które śpiewały prześmiewcze kuplety dopisane do Mrożka. Poprosiłem, żeby za pierwszym razem, wchodząc na scenę, uniosły ramiona z faszystowskim pozdrowieniem. No i to uspokoiło moich profesorów. Na drugim roku miałem już poważniejsze problemy. Wystawiłem *Dzienniki wariata* według Nikołaja Gogola. Adaptacja miała bardzo odważną formę, ale tu już trudno było ukryć przed czujnym okiem profesorów niewątpliwą metaforę, która biła z tego spektaklu. Po próbie generalnej oznajmiono mi, że spektakl jest na piątkę, ale nie można go pokazać komisji egzaminacyjnej oraz widzom. Trudno mi było się pogodzić z taką decyzją. Wspólnie z aktorami pracowaliśmy nad tym spektaklem przez wiele miesięcy. Zdecydowałem, że wbrew zakazowi pokażemy *Dzienniki wariata* w trakcie kilkugodzinnej przerwy, kiedy komisja udawała się

na obrady dotyczące ocen. Ten pokaz, w sumie nielegalny, odbił się dość szerokim echem. Bardzo polubiłem pracę z naszymi aktorami. Spotykaliśmy się poza zajęciami, żeby trochę poeksperymentować. W tym czasie po WGIKu zaczęła krążyć kserokopia skryptu Michaiła Czechowa, który polemizował ze Stanisławskim. Jego teoria psychogestu podparta również moimi studiami nad teatrem Meyerholda, w którym szukałem inspiracji formalnych, zaczęły składać się w pewną osobistą koncepcję pracy z aktorem. Wielokrotnie bywałem również na próbach Jurija Liubimowa⁹ w kultowym wówczas teatrze na Tagance. Nawiązałem także kontakt z amatorskimi grupami teatralnymi działającymi piwnicznym undergroundzie. I wtedy zacząłem marzyć o własnym teatrze. Mój kolega, który pracował w domu kultury, zaproponował mi klucz od sali, w której mógłbym w nocy prowadzić próby. Po kilku dniach zdemaskowała nas sprzątaczką i trzeba było się wycofać.

Michał Dondzik: Z tych doświadczeń z teatrem zrodziła się pański film dyplomowy. Dzieło zupełnie zapomniane. Proszę o nim opowiedzieć.

Maciej Drygas: Mój dyplom nosi tytuł *Falstart*, powstał po wielu odrzuconych scenariuszach, najczęściej z powodów ideologicznych, wreszcie ten udało się wprowadzić do produkcji. Pewnie dlatego, że świadomie przeniosłem historię, żeby rozgrywała się w Polsce. Głównym bohaterem był młody człowiek, który chciał założyć teatr studencki. Zabrał się do tego z ogromną pasją i energią. Chciał coś ważnego powiedzieć światu. Usiłował wciągnąć do projektu przyjaciół, którzy jeszcze niedawno myśleli podobnie. Jednak nie znalazł u nich wsparcia. Byli już zajęci ustawianiem życia na przyszłość. W końcu mój bohater poddał się. W finale jest już tylko tragiczny i żalony.

Michał Dondzik: Fabuła *Falstartu* wydaje się autobiograficzna.

Maciej Drygas: Ten film był moją bardzo szczerą i pewnie trochę naiwnie maksymalistyczną próbą rozliczenia się z WGIK-iem. Film rozwścieczył ówczesnego rektora. Naciskał, żeby usunąć scenę finałową. Kiedy nie wyraziłem zgody, zniknął jej negatyw. Zdublikowałem go z kopii roboczej. Na dzień przed obroną dyplomu, decyzją rektora został zdjęty mój promotor Andriej Smirnow¹⁰,

9 Jurij Lubimow (1917-2014) – sowiecki reżyser, aktor teatralny, wieloletni kierownik artystyczny teatru na Tagance.

10 Andriej Smirnow (1941) – sowiecki reżyser, aktor, pedagog. Popularność przyniósł mu film *Dworzec Białoruski* (1970).



Il. 8. Maciej Drygas na planie *Falstartu* (reż. Maciej Drygas, 1981). Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

wspaniały reżyser i wtedy jeden z największych w ZSRS „półkowników”. Byłem niezwykle oburzony, pobiegłem do akademika, zadzwoniłem do Smirnowa i zacząłem tłumaczyć, że nie pójdę na obronę, że chrzańię ten cały dyplom, że to jest absolutna manipulacja. Powiedziałem, że pakuję manatki i jadę do Polski, ale chciałem mu bardzo podziękować i przeprosić za zaistniałą sytuację. Smirnow strasznie się wkurzył i zaczął na mnie krzyczeć, że jak chcę trzaskać drzwiami to mam wybrać taki moment, żeby sypały się całe ściany. Miał na myśli rozgrywający się wtedy w Polsce czas Solidarności. Że jeśli wyjadę, to tylko ułatwię im zadanie. Na koniec dorzucił tonem nie dopuszczającym sprzeciwu: „Jeśli nie pójdziesz na obronę, to między nami koniec, nie rozmawiam z tobą!”, więc poszedłem. Obrona dyplomu była w rzeczywistości rozprawą sądową. Wyznaczony przez rektora nowy promotor chyba pomylił rolę, bo przemawiał głosem prokuratora. Największe kontrowersje oczywiście wzbudziła scena finałowa, w której mój główny bohater staje się ofiarą prowokacji diabolicznego osobnika w czerwonej marynarce. No, ale dostałem dyplom.

Byłem z siebie dumny. I nie jest ważne, czy ten film był dobry czy zły. Ważne, że go obroniłem, że nie poszedłem na żaden kompromis.

Michał Dondzik: I to kolejna historia, która splata się w pańskim życiu z *Usłyszcie mój krzyk*.

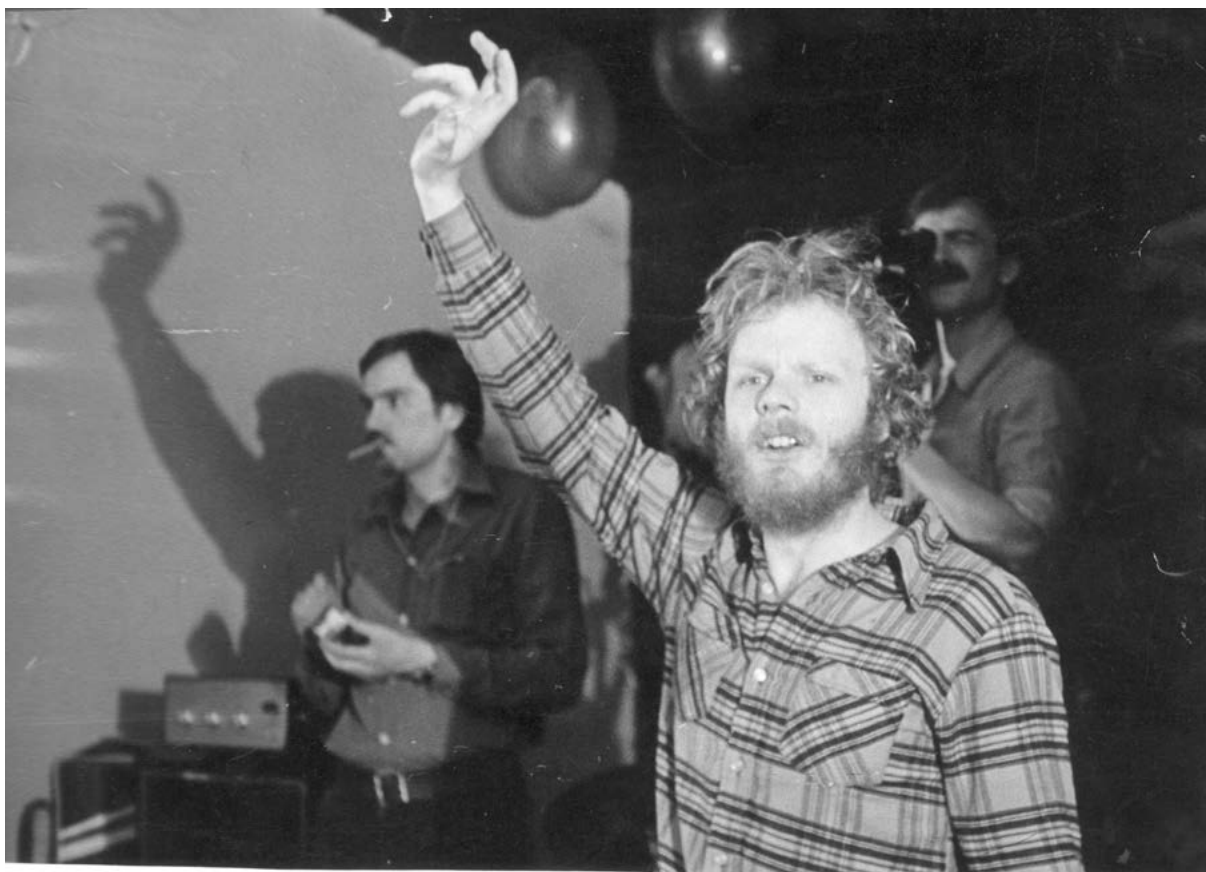
Maciej Drygas: Po wielu latach miał miejsce zaskakujący finał. Kiedy w 1991 roku przyjechałem do Berlina na uroczystość wręczenia Felixów, w hotelowym foyer spotkałem Andrieja Smirnowa. Spojrzał na mnie i ze zdumieniem zapytał co ja tutaj robię. Odbiłem mu tym samym pytaniem. Europejska Akademia zaprosiła go, żeby komuś wręczył statuetkę. Nie wiedział komu. Cała uroczystość miała bardzo oficjalny klimat. Aż tu nagle na scenie pojawił się Andriej Smirnow i okazało się, że to właśnie on ma wręczyć mi Felixa za *Usłyszcie mój krzyk*. I Smirnow tytułem wstępu opowiedział nasz epizod z dyplomem. Mówił bardzo dobrze po angielsku. To było dla mnie naprawdę bardzo wzruszające.

Michał Dondzik: Również we WGIK-u poznał pan Krzysztofa Zanussiego?

Maciej Drygas: Wtedy bardzo ceniłem twórczość Zanussiego: *Za ścianą* (1971), *Iluminacja* (1973), *Życie rodzinne*, *Barwy ochronne* – to były moje ulubione filmy. Dobrze pamiętam ten czas, kiedy Zanussi przyjechał do WGIK-u z *Barwami ochronnymi*. Miało się odbyć spotkanie ze studentami, ale rektor, który kilka godzin wcześniej obejrzał film, podjął decyzję, że przegląd odbędzie się w jego salce projekcyjnej tylko dla pedagogów i wybranych studentów – aktywistów. Wspólnie z kilkoma przyjaciółmi postanowiliśmy „zerwać” tę projekcję. Zaczęliśmy wykrzykiwać swoje niezadowolenie, ale dopiero nieustępliwe walenie w drzwi i szarpanie klamką spowodowały, że projekcja została zatrzymana i przeniesiona do największej sali, gdzie czekał tłum studentów.

Michał Dondzik: I to był początek współpracy z Zanussim?

Maciej Drygas: Rok później bardzo chciałem odbyć praktykę przy filmie Zanussiego. Dowiedziałem się, że przyjedzie na jakieś seminarium do Leningradu. Wsiadłem do nocnego pociągu i nielegalnie, bo zagraniczny student mógł się poruszać bez wizy tylko w promieniu 40 km wokół Moskwy, wyruszyłem do domu pracy twórczej filmowców pod Leningradem. Usiadłem w recepcji i cierpliwie czekałem aż pojawi się Zanussi. Był trochę zdumiony, ale chyba przekonała go moja determinacja. I tak wylądowałem jako praktykant na zdjęciach do *Constansu*. Dobrze pamiętam pierwszy dzień zdjęciowy.



Il. 9. Maciej Drygas w trakcie studiów we WGIK-u. Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

Realizowana była bardzo nieskomplikowana scena na szosie. Główny bohater łapał autostop. Wokół kłębiła się ekipa filmowa oraz wielojęzyczna grupa studentów, którzy też praktykowali. W przejściu chłonałem atmosferę tej świątyni kina, gdy nagle dostrzegłem pośrodku szosy krowie łajno. Nikt nie zwracał na nie uwagi, a ja wlepiłem wzrok i przepuszczałem przez głowę najgorsze myśli. Na przykład, że przejeżdżający samochód obryzga gównem głównego aktora. Odnalazłem łopatę i z pokorą sprzątnąłem tę nieczystość. To była moja pierwsza praca w profesjonalnym kinie.

Michał Dondzik: Krzysztof Zanussi docenił pańskie starania?

Maciej Drygas: Przecież nie robiłem tego na pokaz. Owszem, pamiętam rozmowy z Zanussim podczas realizacji *Z dalekiego kraju*, gdzie pracowałem już jako profesjonalny asystent. „Panie Maćku, pan tak strasznie poważnie traktuje swoją pracę. Potrzebny jest

pewien dystans, bo co to jest film? To są bliskie, szerokie plany”. „Panie Krzysztofie, a emocje?” – zapytałem. „Emocje to jest nadmierne wydzielanie adrenaliny” – skontrolował Zanussi.

Michał Dondzik: Pański film dyplomowy *Falstart* miał dwa etapy: przed i po Zanussim.

Maciej Drygas: Zaczynałem realizację mojego dyplomu bardzo akademicko. Kiedy wróciłem po *Constansie*, gdzie zobaczyłem improwizacje aktorów, kamerę z ręki, powiedziałem operatorowi: „Kończymy ze statywem”. Cała sekwencja finałowa była kręcona z ręki, tak jak u Zanussiego.

W „Torze”

Michał Dondzik: Asystentura u Krzysztofa Zanussiego i współpraca przy *Przypadku Krzysztofa Kiesłowskiego* otworzyła panu drogę do Zespołu Filmowego „Tor”, którego szefem był właśnie Krzysztof Zanussi. Został pan członkiem „Toru”.

Maciej Drygas: W 1984 roku debiutowałem w Zespole „Tor” godzinną telewizyjną fabułą pt. *Psychoterapia*. Była to opowieść o studentce psychologii, która przekonana o swojej wiedzy prowadzi spotkania psychoterapeutyczne z rówieśnikami. Po drodze rani „pacjentów” i najbliższych. W końcu sama staje się ofiarą swoich wątpliwych etycznie eksperymentów. Scenariusz, choć wysoko oceniony w Zespole, okazał się w realizacji, moim zdaniem, zbyt literacki. Miałem poważne kłopoty z przełożeniem całej, nieprostej historii na język filmu. Popelniłem mnóstwo błędów typowych dla debiutanta. I choć wtedy uznałem ten film za kompletną porażkę i przez 30 lat na niego nie spojrziałem, kilka lat temu został wydobyty z telewizyjnego archiwum i doczekał się wielokrotnych emisji.

Michał Dondzik: A od strony technicznej, jak wyglądała taka realizacja telewizyjna?

Maciej Drygas: Zdjęcia próbne kręciliśmy w studiu telewizyjnym. Potem normalną kamerą, tylko 16 mm.



Il. 10. Maciej Drygas na planie *Psychoterapii* (1984). Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

Michał Dondzik: Ale dlaczego na szesnastce?

Maciej Drygas: Filmy telewizyjne kręciło się na szesnastce.

Michał Dondzik: Czy potem była szansa na przekopiwane na taśmę 35 mm?

Maciej Drygas: Wtedy filmy były emitowane z telekina. To był projektor filmowy sprzężony z kamerą telewizyjną, która przetwarzała obraz i dźwięk z taśmy filmowej, na sygnał telewizyjny.

Michał Dondzik: Czyli, gdyby chciało się wówczas pokazać pański film w kinie, to trzeba byłoby wyświetlić z taśmy 16 mm?

Maciej Drygas: Tak. W przypadku filmu telewizyjnego dźwięku nie wkopowywano w obraz. Taśma dźwiękowa była zakładana na projektor oddzielnie i synchronizowana z obrazem.

Reżyser jako archiwista: *Stan nieważkości* (1994) i *Cudze listy* (2010)¹¹

Michał Dondzik: Spróbujmy stworzyć syntezę tych pana późniejszych poszukiwań w kontekście nośników, archiwaliów i różnego rodzaju taśm.

Maciej Drygas: Punktem wyjścia do realizacji filmu *Stan nieważkości* była informacja, że oto na stacji orbitalnej Mir krąży po orbicie samotny Siergiej Krikaliow¹². Podczas jego lotu zawałił się świat, przestał istnieć Związek Radziecki, a nowe państwo miało tyle problemów, które dotknęły również kosmonautykę, że pod znakiem zapytania stanął powrót Krikaliowa na Ziemię. Tak przynajmniej głośiły media na całym świecie. Nigdy wcześniej nie interesowałem się kosmonautyką, nigdy też nie pasjonowała mnie literatura futurologiczna czy science fiction. Jednak pomyślałem, że ten dramatyczny lot jest bardzo interesującym pretekstem do zbudowania dokumentalnej opowieści o końcu dwudziestego wieku. Chciałem być pierwszym, który spotka się z Siergiejem Krikaliowem po jego powrocie na Ziemię. Uzbroiłem się w masę ciężkich egzystencjalnych pytań i wyruszyłem do Moskwy. Spotkałem się z Krikaliowem tuż po tym, jak opuścił kwarantannę. Byłem przekonany, że ujrzę człowieka psychicznie zrujnowanego. A tu uśmiechnięta twarz. Ja pytam o samotny lot, a on się dziwi i mówi, że to jakaś bzdura, że oni na stacji orbitalnej nigdy nie latają w pojedynkę. Więc tłumaczę, że przecież gazety, telewizja, słowem – cały świat martwił się o jego los. A on rozkłada ręce i opowiada mi jakąś kompletnie inną historię. Owszem, za jego zgodą przedłużono mu lot o pół roku, ale w tym czasie zmieniali się jego partnerzy – cała reszta to dziennikarska kaczka. Po tej rozmowie długo zastanawiałem się, co mam dalej począć. Zwyciężyła ciekawość, na początku czysto ludzka, czyja wersja tego lotu jest prawdziwa. Kilka tygodni trwały moje próby dotarcia do Archiwum Dokumentacji Kosmicznej. Gdy wreszcie otrzymałem zgodę, najpierw poprosiłem o taśmy z nagranyymi podczas ekspedycji Krikaliowa seansami łączności pomiędzy Centrum Kierowania Lotami a stacją orbitalną. Już pierwszego dnia okazało się, że te rozmowy mają niezwykle klimat. Destrukcja systemu w Związku Sowieckim sprawiła, że podczas seansów łączności, które zazwyczaj miały bardzo oficjalny, profesjonalny charakter, sprawy ziemskie zaczęły dominować. Pracownicy centrum skarżyli się kosmonautom na wszechobecne kolejki do sklepów i brak towarów. Któregoś dnia pojawił się przedstawiciel Dumy z propozycją, żeby kosmonauci poinformowali

11 Zob. Maciej Drygas, *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Cudze listy”*, „Images” 2015, nr 25, s. 161-178.

12 Siergiej Krikalow (1958) – sowiecki i rosyjski kosmonauta.

parlamentarzystów, które pola na Syberii są jeszcze nieskoszone, bo wtedy szybciej można zareagować i ukarać dyrektorów kołchozów za niegospodarność. Z kolei kosmonauci odpowiadali frustracją, kryzys na Ziemi odbijał się na jakości służb w Centrum Kierowania Lotami i podważał sens i trud ich pracy.

Michał Dondzik: Długo pan siedział w tym archiwum?

Maciej Drygas: Przesiedziałem tam wiele tygodni, wysłuchałem ponad 600 godzin nagrań. Kolejnym etapem mojej dokumentacji były spotkania z sowieckimi kosmonautami. Chciałem otrzeć się o ich tajemnicę, chciałem zrozumieć, co naprawdę czuli, obcując z nieskończonością kosmosu. To przedzieranie się przez ich skorupę nie było łatwe. Kosmonauci nawet w rozmowach prywatnych nie dotykają tych spraw. To jest ich



Il. 11. Fotos z filmu *Stan nieważkości*. Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

najbardziej intymna sfera. Pod koniec dokumentacji przyszedł czas, kiedy zacząłem sprawdzać również informacje niepotwierdzone i plotki.

Michał Dondzik: I tu pojawia się pańskie odkrycie.

Maciej Drygas: Ktoś powiedział, że w piwnicy Instytutu Medycyny Kosmicznej w Moskwie są jakieś taśmy. Gdy tam dotarłem poinformowano mnie, że człowiek, który miał klucze do tej piwnicy, dawno zmarł. W końcu namówiłem do komisyjnego wyłamania drzwi. Okazało się, że są tam setki pudełek z taśmą 35 mm, na której nie wiadomo, co jest. Wynająłem montażownię w centrum Moskwy i po skomplikowanych negocjacjach przewiozłem wszystkie pudełka ciężarówką. Obejrzałem ponad sto tysięcy metrów materiałów filmowych. Wkrótce okazało się, że odkryłem unikalne, nigdy nieemitowane obrazy z zarejestrowanymi eksperymentami na ludziach i zwierzętach. Pośród nich było między innymi poruszające ujęcie wirującej małpy, które później stało się jednym z mocniejszych elementów kompozycyjnych filmu. Dzisiaj te odnalezione przeze mnie przed laty taśmy stanowią już klasykę rosyjskiej kosmicznej archiwistyki. Widywałem „moje” ujęcia w wielu filmach, nie tylko rosyjskich. Prace nad filmem zakończyłem w 1994 roku. *Stan nieważkości* był epickim dokumentem o cenie jaką ludzkość płaci za spełnienie wiecznego marzenia o transcendencji. W *Stanie nieważkości* wykorzystałem również ujęcia realizowane przez różnych kosmonautów podczas ich ekspedycji na pokładzie stacji orbitalnej Mir. Z jednej strony rejestracja ich życia, pracy, eksperymentów, z drugiej niezwykle malownicze obrazy Ziemi filmowane przez szybę iluminatora.

Michał Dondzik: Na czym były zarejestrowane te „kosmiczne” nagrania?

Maciej Drygas: To był nośnik magnetyczny – materiały zarejestrowane na analogowej Becie, ale też małą kamerką Video8. Wszystkie wybrane przeze mnie ujęcia zostały skopiowane na kasetę Betacam i wysłane do Paryża. Tam w niezwykle profesjonalnym laboratorium przekopiowano je na taśmę 35 mm. W Polsce wtedy jeszcze nie śniła nam się taka technologia. Cała operacja była bardzo kosztowna, ale można ją było sfinalizować dzięki koprodukcji z Francją.

Michał Dondzik: Czuje się pan bardziej filmowcem – reżyserem? Czy może filmowcem – archiwistą?

Maciej Drygas: Jeśli spojrzeć na moje życie i twórczość z lotu ptaka, to rzeczywiście spędziłem w archiwach setki godzin, przejrzałem tysiące metrów taśmy. Zawsze fascynował



Il. 12. Kadr z filmu *Stan nieważkości*. Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

mnie ten swoisty akt zawłaszczania i nadawania zupełnie nowego sensu materiałom źródłowym. Jak wykorzystać pojemne możliwości języka filmowego do zbudowania relacji emocjonalnej pomiędzy widzem a rzeczywistością archiwalną? Od siedmiosekundowego ujęcia płonącego Ryszarda Siwca na Stadionie Dziesięciolecia w filmie *Usłyszcie mój krzyk* po zajmującą wiele lat i wymagającą cierpliwości „dokumentację totalną”, w efekcie której zrealizowałem filmy z gatunku *found footage*: *Jeden dzień w PRL* i *Cudze listy*.

Michał Dondzik: No właśnie, *found footage*, czy jak się mówiło kiedyś: film montażowy, kojarzony jest zazwyczaj z narracją, do której dobiera się odpowiednie fragmenty filmów. A w moim odczuciu pańskie filmy są zaprzeczeniem takiej formuły.

Maciej Drygas: Moja metoda najczęściej polega na dekonstrukcji materiałów źródłowych. Nie używam ich do ilustracji jakiś wydarzeń historycznych. W procesie bardzo skomplikowanego, czasochłonnego montażu, nadaję im nowe znaczenie często odwrotne do ich



Il. 13. Maciej Drygas w 2024 roku. Autor, prawa, źródło: Michał Dondzik

źródłowego sensu. Powołuję do życia swój bardzo autorski świat, który zdaje się być na tyle wiarygodny, że po latach, gdy inni twórcy cytują fragmenty moich filmów, ma się wrażenie, że wyciągnęli je po prostu z archiwum.

Michał Dondzik: Pańska metoda zrodziła się z pańskiej miłości do dźwięku, w końcu jest pan również radiowcem.

Maciej Drygas: Po raz pierwszy poczułem siłę tej metody, realizując radiowe słuchowisko dokumentalne *Być w kosmosie*, do którego materiały nagrywałem równoległe ze *Stanem Nieważkości*. Z uwagi na strukturę dramaturgiczną oraz emocjonalny odbiór bardzo zależało mi żebyśmy wystartowali w kosmos razem z moimi bohaterami. Jednak wszystkie odnalezione przeze mnie archiwalne nagrania startów rakiet były dźwiękowo płaskie i mało energetyczne. Zajrzałem do amerykańskich bibliotek. Tam z kolei te efekty raziły elektroniczną sztucznością. Postanowiłem skomponować ten start, ale tylko i wyłącznie używając dźwięków archiwalnych. To był mix złożony z kilkunastu ścieżek, w którym start rakiety został wzmocniony między innymi efektem przelatującego ponaddźwiękowego samolotu, jakiś wybuchów, ale

i nagranych przeze mnie odgłosu gazu napełniającego pasażerski balon. Pamiętam, że później byłem zaproszony na warsztaty, podczas których miałem podzielić się moim doświadczeniem dotyczącym scenografii dźwiękowej. Słuchaczami byli radiowi dokumentaliści, więc obiecałem im odsłonić wszystkie tajemnice. Kiedy odpaliłem mój start i rozrysowałem na tablicy wszystkie elementy, poczułem ich rozczarowanie, bowiem uwierzyli w absolutną prawdę tego efektu. Tym bardziej, że już od jakiegoś czasu nagranie to wylądowało w radiowym archiwum.

Michał Dondzik: Takiej prawdy w sferze wizualnej szukał pan przecież w *Cudzych listach* – filmie, w którym opowieść o zatrzymanych i kontrolowanych listach jest też opowieścią o Polsce Ludowej.

Maciej Drygas: Tak, ale wcześniej jeszcze takie przeżycie na styku pomiędzy prawdą i kreacją miałem przy *Jednym dniu w PRL*. Pomysł był bardzo prosty – zrekonstruować jeden zwyczajny dzień z życia w PRL. Wybrałem czwartek, 27 września 1962. Tego dnia nie wydarzyło się w PRL nic szczególnego. Prognoza pogody przewidywała zachmurzenie umiarkowane. Ponad 1600 obywateli przyszło na świat, około 600 zmarło. Dzień jak co dzień...



Il. 14. Kadr z filmu *Jeden dzień w PRL*. Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

Michał Dondzik: *W Jednym dniu w PRL wykonał pan kwerendę, którą można określić jako totalną.*

Maciej Drygas: Blisko pięć lat szukałem we wszystkich dostępnych archiwach, państwowych i prywatnych, wszelkich dokumentów sygnowanych tą datą. Sprawdzałem czym zajmowała się PZPR, służba bezpieczeństwa, co działo się w urzędach, szkołach, sklepach, szpitalach. Za pośrednictwem mediów zwróciłem się do ludzi w całym kraju z prośbą o nadsyłanie fragmentów dzienników, listów i innych osobistych dokumentów dotyczących tego dnia. Na podobnie globalną skalę penetrowałem archiwa z materiałami filmowymi. Interesowały mnie obrazy z życia codziennego z lat 60-tych.

Michał Dondzik: *Wrócił pan również do początków swojej twórczości i sięgnął po taśmy z Amatorskich Klubów Filmowych.*

Maciej Drygas: Nawiązałem kontakty z byłymi filmowcami amatorami. Wkrótce wyruszyłem w Polskę z dwoma przegładarkami na korbkę, do taśmy 16 mm i 8 mm. Kręciłem moją korbką w prywatnych mieszkaniach, domach kultury, gdzie kiedyś mieściły się amatorskie kluby filmowe, w piwnicach, w których często lądowały po latach niepotrzebne nikomu materiały. A wszystko po to, żeby poprzez doświadczenie tego jednego dnia, poprzez mikro obserwacje ludzkich losów, ludzkich pragnień i namiętności, ludzkiego bólu i cierpienia, zderzonych z potężną siłą biurokratycznego i represyjnego państwa, stworzyć dokumentalny fresk, który na metaforycznym poziomie miał ułożyć się w portret wewnętrzny Polaków.

Michał Dondzik: *Poza AKF-ami sięgnął pan do zasobów lokalnych ośrodków TVP.*

Maciej Drygas: Podczas mojej peregrynacji po lokalnych ośrodkach Telewizji Polskiej odkryłem niezwykle zbiór w Katowicach. Zawiadywał nim Krzysztof Toboła – człowiek, który wtedy od wielu już lat sklejał fragmenty 16 mm taśmy pociętej kiedyś na wniosek któregoś z dyrektorów. Ów dyrektor uznał, że ponieważ skończyła się epoka taśmy należy ją pociąć i oddać do laboratorium w celu odzyskania srebra. Na szczęście jego kadencja trwała krótko. Taśma została pocięta, umieszczona w wielkich koszach, ale nie zdążono jej wywieźć na przemiał. Więc mój znajomy archiwista z powrotem dopasowywał ujęcie do ujęcia i sklejał tę taśmę. Dzięki jego benedyktyńskiej cierpliwości i determinacji uratowano kilka tysięcy tematów. Były tam absolutnie unikalne materiały nakręcone przez bardzo utalentowanych operatorów. Porównując z archiwami z telewizji warszawskiej miałem wrażenie, że lokalna cenzura była

mniej restrykcyjna i że zarejestrowana rzeczywistość w mniej zawoalowany sposób przedstawiała klimat PRL-u. W podobnym klimacie były też materiały z lokalnych telewizji w Łodzi, Poznaniu czy Gdańsku.



Il. 15. Kadr z filmu *Jeden dzień w PRL*. Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

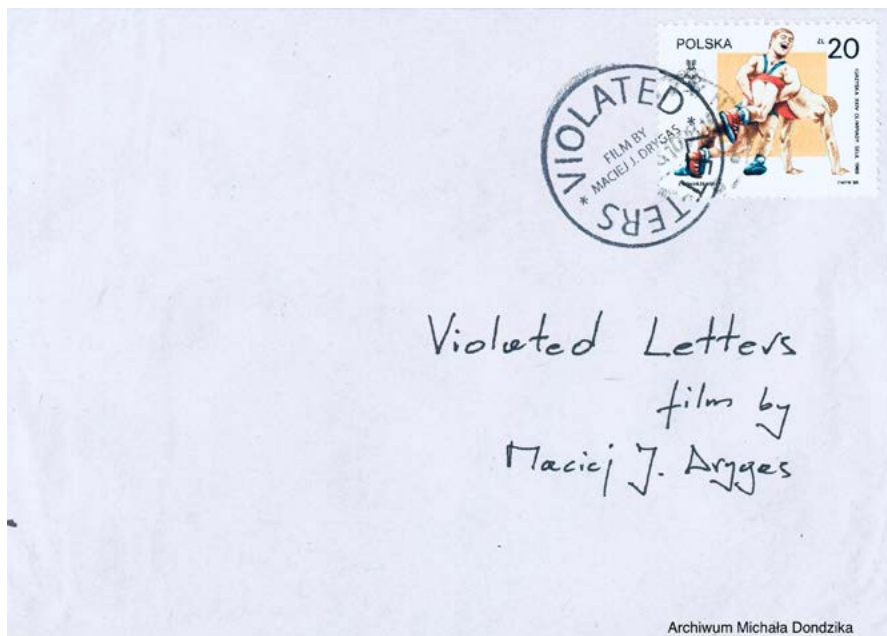
Michał Dondzik: Jednocześnie pokazuje pan absurdy czasów Polski Ludowej.

Maciej Drygas: Dokumenty, które odnalazłem często brzmiały tak niewiarygodnie i absurdalnie, że gdyby wykorzystać je w filmie fabularnym mógłbym być posądzony o nadkreację. I właśnie ta gra z prawdą była dla mnie w tym projekcie najbardziej pociągająca. Bo któż mógłby przypuszczać, że na przykład tego dnia w Komitecie Centralnym PZPR trwało zebranie, na którym zajmowano się oceną merytoryczną czasopisma „Żyjmy dłużej”, podczas którego srodzy lektorzy dyskutowali o długości członka

męskiego we wzwodzie, albo że obywatelka była śledzona za to, że kupiła w sklepie pięć kilo soli, albo że jedna czwarta słuchaczy Podoficerskiej Szkoły Artylerii nie posiadała wojskowych butów. Czułem, że aby utrzymać pewien szczególny klimat i dokumentalną prawdę muszę nagrać te wszystkie teksty głosami, nie aktorów, ale zwyczajnych ludzi. Ponownie rozpocząłem podróż po całej Polsce. Nagrywałem dziesiątki osób we wsiach i miastach. Pomagali mi w tym moi studenci z Laboratorium Reportażu Uniwersytetu Warszawskiego.

Michał Dondzik: Proszę powiedzieć, jak przebiegał proces montażu.

Maciej Drygas: Ponad osiem miesięcy z montażystką Katarzyną Maciejko-Kowalczyk budowaliśmy strukturę filmu. Ułożyliśmy dramaturgię według chronologii: od świtu do nocy. Dokumentami, które odmierzały czas, były raporty SB z obserwacji zewnętrznej obywateli. Potem przyszedł proces udźwiękowania. Chciałem, żeby odezwał się tamten czas, żeby ulice, sklepy, fabryki brzmiały nagraniami z lat 60. Więc ponownie udałem się na poszukiwania. I znowu często wyciągałem taśmy dźwiękowe z piwnic i digitalizowałem je w ostatniej chwili przed kompletnym zapleśnieniem. A potem, korzystając z tego, że film powstawał w koprodukcji z Francją, przez tydzień, w Paryżu, wypełniałem każdą sekundę filmu efektami synchronicznymi.



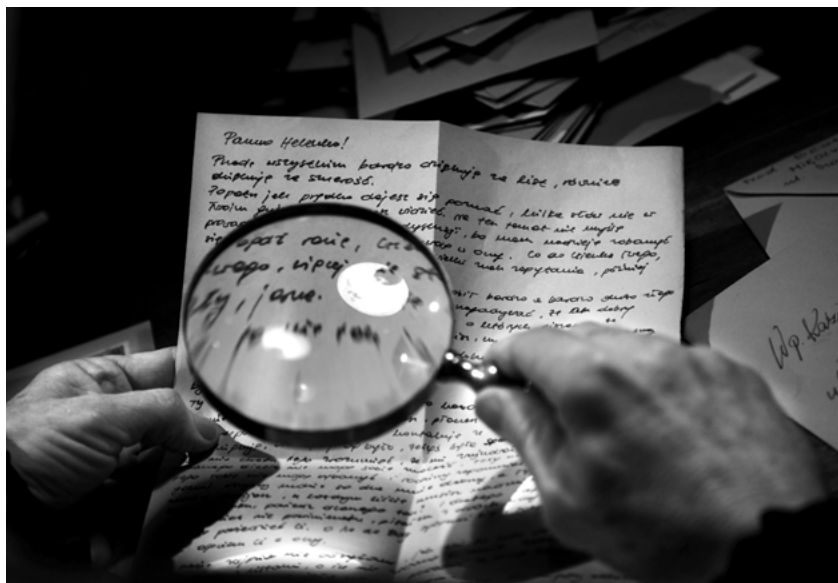
Il. 16. List reklamujący film *Cudze listy*. Źródło: Archiwum Michała Dondzika

Michał Dondzik: Czy wówczas miał pan już możliwość cyfryzacji taśmy celuloidowej?

Maciej Drygas: Część digitalizowaliśmy na analogową Betę, a przy *Cudzych listach* już na Betę cyfrową. Zbierając materiały filmowe do *Cudzych listów* mnóstwo czasu spędziłem w archiwum wytwórni „Czołówka”. To też był bardzo ciekawy zbiór. „Czołówka” specjalizowała się w filmach o tematyce wojskowej, ale nie tylko. Znalazłem dużo filmów o tematyce społecznej realizowanych przez wtedy młodych, a później wybitnych polskich reżyserów i operatorów. Niestety, po likwidacji tej wytwórni jej zasób archiwalny został przeniesiony do budynku w Warszawie na ulicy Wałbrzyskiej i od wielu lat czeka na zmiłowanie. Tam jest wielki skarb, obawiam się, że już bardzo zapleśniały.

Michał Dondzik: WFDiF – wytwórnia, która ma aktualnie prawa do niemal całego dorobku polskiej kinematografii – stawia głównie na ratowanie wybranych filmów fabularnych i dokumentów, które mogą po rekonstrukcji przynieść zysk. Zatem bez dodatkowego dofinansowania taśmy z „Czołówki” będą wciąż pleśnieć... Wróćmy do pana archiwalnych peregrynacji, przy *Cudzych listach* zawitał pan do archiwum Szkoły Filmowej w Łodzi.

Maciej Drygas: Archiwum naszej szkoły okazało się dla mojego projektu bezcenne. Narracja w etiudach, nawet o zabarwieniu ewidentnie propagandowym, realizowana była dużo bardziej starannie, z dużą wrażliwością na stronę wizualną. W przeciwieństwie na przykład do telewizyjnych reportaży, nie mówiąc już o Polskiej Kronice Filmowej, etiudy szkolne pełne były długich, obserwacyjnych ujęć. Odmienna plastyka obrazu była widocznym efektem wpływu wykładowców. Wszystkie etiudy zrealizowano na taśmie 35 mm. Słowem: kopalnia materiału.



Il. 17. Fotos z filmu *Cudze listy*. Autor: Vita Drygas, źródło: Archiwum Macieja Drygasa

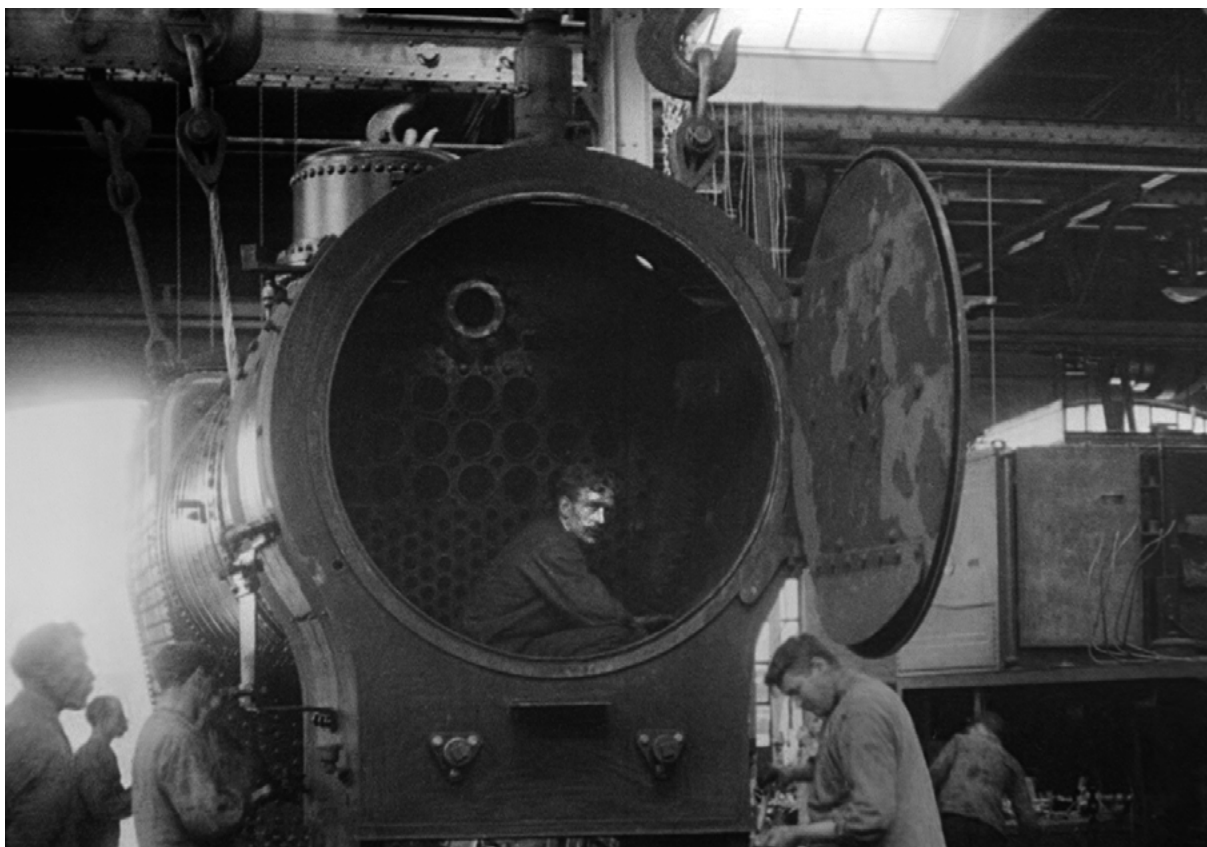
Pociąg do archiwów

Michał Dondzik: Tutaj dochodzimy do sedna sprawy. Szkicując pańską ścieżkę twórczą, rozmawialiśmy o różnych typach nośników. Od kilku lat panuje prawdziwe szaleństwo digitalizacji i rekonstrukcji starych filmów. Pan jest ojcem takich dwóch, wspomnianych już projektów: to Archiwum Filmowe etiud łódzkiej Szkoły Filmowej (etiudy. filmschool.lodz.pl) oraz kolekcja filmów domowych, które zbieracie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (<https://filmydomowe.artmuseum.pl/>). FINA ma swoją Ninatekę.pl, WFDiF stronę 35mm.online, na której prezentuje zrekonstruowane klasyki polskiego kina. WFO nie dorobiła się jeszcze tak profesjonalnej platformy.

Maciej Drygas: Każde działanie, dzięki któremu można zdigitalizować choćby kilkanaście filmów i tym samym uratować je od zapomnienia, jest warte zachodu. Pamiętajmy, że proces cyfryzacji zaczyna się od czyszczenia negatywu (jeśli on istnieje), odpleśnienia, sprawdzenia stanu perforacji, sklejek itd., czyli już na samym początku odbywa się niezbędny proces, żeby przedłużyć życie materiałowi źródłowemu. Mówię o tym z dużą czułością, bowiem żyjemy w czasach, w których najmłodsze pokolenie nigdy nie dotykało taśmy. Moi studenci o atmosferze jaka panowała niegdyś w montażowniach, o sklejkach, stojakach, na których rozwieszało się poszczególne ujęcia, o koszach na ścinki, dowiaduje się już tylko z naszych opowiadań. I rzeczywiście, tak się zdarzyło w moim życiu, że jestem nie tylko konsumentem materiałów archiwalnych, jak to zazwyczaj bywa w pracy reżysera. Te dwa archiwa, które powstały dzięki mojej inicjatywie są dla mnie ważniejsze niż moje filmy. To jest niezaprzeczalne świadectwo naszej historii. Wiem, że brzmi to patetycznie, ale być może bardziej czuję się archiwistą niż reżyserem. Z każdym projektem przybywa mi wiedzy. Z jednej strony to jest wiedza dotycząca archiwalnych zasobów, z drugiej zaś – umiejętności pracy w poszczególnych miejscach, poruszania się po całej archiwalnej technologii.

Michał Dondzik: Pański najnowszy film – *Pociągi* jest zwieńczeniem dotychczasowych doświadczeń reżysera-archiwisty.

Maciej Drygas: Podczas realizacji *Pociągów* prace dokumentacyjne odbywały się w oparciu o zasoby dziewięćdziesięciu ośmiu archiwów na całym świecie. Ostateczna wersja filmu składa się z blisko sześciuset ujęć z czterdziestu sześciu archiwów. No więc dość sporo już wiem i często dzielę się tą wiedzą. W 2023 roku miałem archiwalny



Il. 18. Kadr z filmu *Pociąg* (2024). Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

masterclass dla pracowników FINA, po czym byłem współautorem programu rocznego kursu dla archiwistów, który na zamówienie FINA miał być prowadzony przez naszą Szkołę Filmową. Bywa też, że zwracają się do mnie z prośbą o pomoc zagraniczni twórcy i producenci, którzy potrzebują jakieś materiały z PRL-u. Kiedy odsyłam ich na stronę naszego szkolnego archiwum są dosłownie wniebowzięci. Sekwencyjne opisy każdej etiudy w języku angielskim, poszukiwanie w oparciu o słowa kontekstowe, a do tego jeszcze wirtualny stół montażowy i półka. Mówię o tym z wielką dumą, bo ta strona, która powstawała w oparciu o moje doświadczenia może konkurować z najnowocześniejszymi archiwami. W ubiegłym roku powstało jeszcze jedno absolutnie unikalne narzędzie: zasób szkolnego archiwum został połączony z redagowaną w naszej szkole bazą filmu polskiego – filmpolski.pl. Klikając na nazwisko, któregoś z twórców etiudy zostajemy przeniesieni do tej bazy, żeby zapoznać się z pełną filmografią. Czegoś takiego nie posiada żadne archiwum na świecie.

Michał Dondzik: Jak wygląda praca w archiwach poza Polską?

Maciej Drygas: Część najbardziej znanych archiwów np. British Pathé czy francuska INA MEDIAPRO mają bardzo podobne instrumenty do naszego archiwum PWSFTViT. Natomiast Bundesarchiv proponowało mi, ku mojemu zdumieniu, przegląd niektórych materiałów na kasetach VHS. W WFDiF w Warszawie cały czas pokutuje jeszcze szafa z fiskami. Brak przejrzystej strony internetowej z całym instrumentarium ułatwiającym poszukiwania on-line jest już anachronizmem. Ale dostęp on-line to jest dopiero początek drogi. Dla komfortu pracy bardzo istotnym jest dalsza obsługa konsumenta. Mam na myśli, na przykład, możliwie szybkie uzyskanie screenerów z wybranymi materiałami do montażu. Kopie poglądowe powinny posiadać time cody, żeby potem precyzyjnie zamawiać materiał do montażu on-line. Szalenie ważna jest również cała procedura biurokratyczna dotycząca licencji. W archiwach zachodnioeuropejskich najczęściej komunikuje się ze mną jedna osoba, która odpowiada za wszystko: od resarchingu po podpisanie umowy licencyjnej. W warunkach naszej archiwalnej biurokracji to brzmi niewiarygodnie. Tam wszystko odbywa się korespondencją mailową. Ta wymiana informacji buduje również wzajemne zaufanie. Moja asystentka Paulina Brzezińska, która jest mistrzynią takich relacji, tworzy z tymi archiwistami dosłownie rodzinną atmosferę, która ma ogromny wpływ na budowanie wzajemnego zaufania i późniejsze np. negocjacje cenowe. O ewentualnych upustach, a ceny na materiały archiwalne są niezwykle wysokie, decydują cały czas ci sami ludzie. Na umowach licencyjnych widnieją ich podpisy. Taki system tylko zachęca, żeby kontynuować współpracę przy następnym projekcie. Oczywiście rzecz dotyczy tych najlepszych wybranych archiwów. Ale nawet w Wietnamie interesujący nas zasób okazał się zdigitalizowany i otrzymanie screenera odbyło się bardzo szybko. Myślę, że na taki system pracy ogromny wpływ miała pandemia, która wymusiła kontakty on-line.

Michał Dondzik: Z tego co pan mówi praca w takich archiwach to sama przyjemność.

Maciej Drygas: Nie wszystko wyglądało tak różowo. Zupełnie nowe doświadczenie rozpoczęło się, gdy po sfinalizowaniu licencji zaczęły do nas sływać materiały on-line. Postprodukcją obrazu w *Pociągach* zajmowała się FixaFilm, moim zdaniem najbardziej doświadczona w Polsce firma specjalizująca się w rekonstrukcji obrazu. Ustaliliśmy, że każde ujęcie on-line na początku przejdzie przez ich kontrolę techniczną. Okazało się, że część materiałów, a rzecz dotyczyła największych archiwów, nie spełnia naszych oczekiwań. Bowiem niektóre z tych ujęć były digitalizowane w czasach



Il. 19. Kadr z filmu *Pociągi* (2024). Źródło: Archiwum Macieja Drygasa

cyfrowej Bety i że otrzymany upscaling, tak naprawdę wykonany był ze źródła w jakości SD. A myśmy walczyli minimum o jakość 2K. I wtedy podjąłem decyzję o ponownej digitalizacji tej części materiałów. Wynajmowaliśmy laboratoria m.in. w Berlinie, Paryżu, Londynie, Waszyngtonie, które współpracowały z naszymi archiwami. To upraszczało całą procedurę, o komplikacji której już nie chcę się rozwodzić, bo rzecz dotyczyła i odnalezienia bezpiecznego oryginalnego nośnika, który można założyć na skaner i ubezpieczenia materiału, nie mówiąc już o kosztach samej procedury. Reasumując: przez wiele, wiele miesięcy trwał nieustanny proces przejmowania kolejnych materiałów archiwalnych w możliwie najwyższej jakości.

Michał Dondzik: Czyli do FixaFilm sływa surowy skan wybranego fragmentu filmu.

Maciej Drygas: Tak, ale tu zaczęły się kolejne komplikacje. Część zwłaszcza tych najstarszych materiałów archiwalnych miała inny klatkarz niż uzyskane screenery of-line. Musieliśmy powrócić do montażu, bowiem niektóre różnice dekonstruowały całe

sekwencje. Na przykład mieliśmy trzy ujęcia POV przez okno pędzącego pociągu. Po otrzymaniu tych ujęć w jakości on-line, z trzech różnych archiwów, środkowe okazało się być dużo wolniejsze. Ten fakt miał również wpływ na rozsynchronizowanie już wcześniej udźwiękowionego filmu. Często bywało też tak, że dopasowanie klatkarzu w trakcie skanowania w danym archiwum, odbywało się najprostszą, mało szlachetną metodą, której efekt był nieznacznie, ale zauważalny na ekranie. Te wszystkie błędy były wychwytywane przez doświadczonych specjalistów z Fixafilm. Bardzo istotnym stało się również ustalenie generalnego „look-u” na cały film. Mieliśmy materiały źródłowe realizowane cały okres XX wieku, w których przeglądała się historia filmowej technologii. Wszystkie ujęcia zostały podzielone na siedem koszyków: od pełnej rekonstrukcji po pracę tylko w obszarze czarnobiałej korekcji barwnej. Na każdym etapie te zabiegi wymagały dużego wyczucia, bowiem bardzo zależało mi na tym, żeby nie przesadzić z rekonstrukcją. Dzisiaj jest moda do rozszerzanie starych materiałów do formatu 16:9, do czyszczenia najmniejszych rysek i czasami też kolorowania. W efekcie taki film po rekonstrukcji wygląda „plastikowo”, jakby nie był realizowany na taśmie. Wspólnie z montażystą Rafałem Listopadem oraz operatorem Andrzejem Musiałem, którego poprosiłem o nadzór artystyczny nad korekcją obrazu, wielokrotnie oglądaliśmy na ekranie z załogą Fixy kolejne poczynione kroki. Bardzo istotnym było również ustalenie wielkości ziarna i jego intensywności. Czasami ziarno było czynnikiem, który spaja poszczególne sekwencje, innym razem było też niezbędne, żeby podostrzyść rozmyty obraz. Mógłbym jeszcze wymieniać mnóstwo elementów, na którychmi pochyłaliśmy się przez blisko rok. I kiedy wreszcie okazało się, że zasiadamy już do ostatniej projekcji, która miała być tylko zatwierdzeniem całej roboty, okazało się, że jeszcze w kilku ujęciach wyszły drobne błędy, których ja już nie zauważałem. Człowiek z Fixy wychwycił ujęcie, które z powodu zmienionej prędkości klatkarzu, dla mnie kompletnie niezauważalnie, przeskakiwało na ruch. Dopiero po trzykrotnym powtórzeniu projekcji tego ujęcia dostrzegłem ten błąd. Teraz, po tej lekcji, oglądając w telewizji filmy ze starymi archiwami widzę, że często „tną się” na okrągło.

Michał Dondzik: Ciekawe, że to prywatna firma bierze się za digitalizację i rekonstrukcję pańskiego filmu, a nie robi tego FINA czy WFDiF.

Maciej Drygas: Dla FixaFilm ten projekt był ogromnym wyzwaniem, bowiem po raz pierwszy pracowali nad tak różnorodnym obrazem, w którym po prostu przegląda się historia kina. Dla mnie też *Pociągi* były nie tylko unikalnym wyzwaniem w pracy z archiwami z całego świata, ale też zupełnie nowym doświadczeniem technologicznym.

Michał Dondzik: Czy poza wyzwaniem archiwalnym i technologicznym *Pociągi* są również rozwinięciem dotychczasowej formy pańskich filmów?

Maciej Drygas: *Pociągi* to zupełnie nowy rozdział w konstruowaniu struktury dramaturgicznej. Dotychczas moje filmy montażowe budowane były w oparciu o teksty libretta. Przy *Pociągach* półtora roku spędziłem na poszukiwaniu w światowych archiwach tekstów, które były pisane w pociągach: listów, dzienników z podróży, dokumentów urzędowych, które miały ułożyć się w pewien syntetyczny zapis, portret wewnętrzny ludzi w różnych zakątkach świata na przestrzeni XX wieku. Kiedy rozpoczął się montaż poczułem, że filmowe materiały archiwalne nie potrzebują wsparcia. Na początku myślałem o tym z niepokojem, ale z czasem okazało się, że wieloletnia, żmudna praca nad tym filmem otworzyła dla mnie nowe ścieżki w rozumieniu i odczuwaniu świata zarejestrowanego na archiwalnych taśmach. Podążałem za prawdą zawartą w tych taśmach jakbym realizował dokumentalny film kamerą obserwacyjną. Starłem się oddać ich niepowtarzalny wewnętrzny klimat, ograniczając dekonstrukcję znaczeń wewnątrz epizodów, na rzecz tworzenia nowych pięter znaczeniowych na stykach pomiędzy sekwencjami. Praca nad tym filmem nauczyła mnie i montażystę Rafała Listopada pewnej pokory wobec zastanego źródła. Pokory, za którą stoi cisza i skupienie, które pozwalają wnikać dużo głębiej w montowany materiał, wejść niejako do środka, być tam i rozglądać się wokół. Tak więc powstał pełen, mam nadzieję, piękna i gorzki, pełnometrażowy obraz bez słów, któremu towarzyszy wyrafinowana scenografia dźwiękowa z muzyką Pawła Szymańskiego w tle.



Il. 20. Maciej Drygas w swojej pracowni, Warszawa 2024. Autor, prawa, źródło: Michał Dondzik

Michał Dondzik: Czy jest pan zadowolony z *Pociągów*? Czy to dobry film?

Maciej Drygas: Od zakończenia prac nad filmem upłynęło zbyt mało czasu, żebym mógł nabrać dystansu i bez emocji spojrzeć na ten obraz. Podczas kolaudacji w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej i Telewizji Polskiej zauważyłem, że widzowie dali się wciągnąć w tę podróż. Podróż, która podobnie jak w nasze życie jest nieprzewidywalna. Bardzo zależało mi na tej pozbawionej publicystycznej retoryki, kontemplacyjnej atmosferze. Kiedy skończył się film zaległa cisza, a potem takie zdziwienie, że samym obrazem i dźwiękiem można tyle opowiedzieć. I chyba rzeczywiście z tego filmu przebija taka wiara w siłę obrazu. Całkiem niedawno dotarła do mnie audiodeskrypcja *Pociągów*. Tworzenie wersji dla niewidomych było naszym producenckim obowiązkiem. Zamknąłem oczy, nacisnąłem klawisz „play” i po raz pierwszy w życiu wysłuchałem w całości głosu lektora, który wraz z towarzyszącą ścieżką dźwiękową opisywał ujęcie po ujęciu. I zobaczyłem ten film na nowo. Przypomniał mi się czas, kiedy zajmowałem się sztuką radiową. Wtedy często powtarzałem, że słuchowisko radiowe to jakby realizować film dokumentalny dla niewidomych. Często powtarzałem wtedy moim radiowym studentom: „Patrzcie na świat uszami!”

Warszawa, luty-czerwiec 2024

Maciej Drygas – filmografia

Falstart (1981) - film dyplomowy
Psychoterapia (1984)
Usłyszcie mój krzyk (1991)
Stan nieważkości (1994)
Głos nadziei (2002)
Jeden dzień w PRL (2005)
Usłysz nad wszystkich (2008)
Cudze listy (2010)
Abu Haraz (2012)
Pociągi (2024)

„My method is to deconstruct the archival source”.

Maciej Drygas in conversation with Michał Dondzik

Abstract

An Interview with director Maciej Drygas (*Hear My Cry, A Day in the People's Republic of Poland*). The filmmaker emphasises the exceptional importance of archival materials and reveals the behind-the-scenes of the making of his films. The story about tapes, cameras and carriers is also a contribution to reflection on the condition of Polish film archives and the possibilities of saving the heritage of Polish cinematography.

Keywords

Maciej Drygas, Stanisław Śliskowski, Ryszard Siwiec, digitisation, film reconstruction, Krzysztof Zanussi, Andrei Smirnow, Arriflex, ORWO tape, Sovcolor, Kodak tape, Fuji tape, Wytwórnia ‘Czołówka’, Zespół Filmowy ‘Tor’, home archive, filmpolski, Polish Home Movie Archive, Amateur Film Clubs, film archives, found footage, WFDiF, WFO, FINA, WGiK, 35 mm tape, 16 mm tape, 8 mm tape

Biogram

Michał Dondzik – filmoznawca. Interesuje się kinem polskim oraz filmem dokumentalnym. Doktorat uzyskał na Uniwersytecie Łódzkim na podstawie dysertacji *W kadrze i poza nim. Fabularne filmy Grzegorza Królikiewicza*. Publikował w „Kwartalniku Filmowym”, „Pleografie”, „Panoptikum” oraz w tomach zbiorowych. W latach 2023-2024 w Filmotece Narodowej – Instytucie Audiowizualnym prowadził autorski cykl *Kino polskie od nowa*. Jest autorem książek: *Leszek Wronko. Dźwięk filmu polskiego* (2013), *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych* (2018; wraz z K. Jajko i E. Sowińskim), *Antoni Krauze. Niezbędnik* (2023), *Grzegorz Królikiewicz. Ostatni wywiad* (2023). Od 2023 roku (wraz z Anną Krakowiak) realizuje cykl *Alfabet Krzysztofa Zanussiego*.