

Poznań, 08 marca 2023r.

Prof. UAM dr hab. Mikołaj Jazdon  
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

Recenzja pracy doktorskiej Pana mgra Jacka Petryckiego, na którą składają się:  
film fabularny *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* w reżyserii Antoniego  
Krauzego, ze zdjęciami Jacka Petryckiego, oraz aneks teoretyczny pt. *Wykorzystanie  
materiałów dokumentalnych w filmie fabularnym na przykładzie filmu Czarny  
czwartek. Janek Wiśniewski padł w reżyserii Antoniego Krauzego*

Jacek Petrycki studiował na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej  
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w  
Łodzi w latach 1966-1970, gdzie uzyskał tytuł magistra sztuki 2 czerwca 1976 roku.  
Z dokumentacji przedłożonej w postępowaniu doktorskim nie wynika, żeby kandydat  
ubiegał się uprzednio o nadanie stopnia doktora.

Część praktyczna rozprawy doktorskiej Jacka Petryckiego to film fabularny  
z jego zdjęciami, pt. *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* (2011). Stanowi on  
istotne osiągnięcie artystyczne w dorobku tego operatora filmów dokumentalnych i  
fabularnych (niejeden z nich należy dziś do kanonu polskiego kina), którego  
specjalnością stało się zapisywanie kamerą historii najnowszej w filmach  
dokumentalnych, a także nadawanie współtworzonym przez niego obrazom  
fabularnym walorów wizualnego autentyku.

W swoim komentarzu teoretycznym opisuje Petrycki pracę nad filmem  
o dramatycznych wydarzeniach na polskim Wybrzeżu w grudniu 1970 roku. Omawia  
sposób i powody posłużenia się konkretnymi rozwiązaniami technicznymi  
i stylistycznymi. Ale w przypadku tego operatora można i należy także mówić  
o autorytecie świadka historii, który zapisywał ją na taśmie filmowej, a potem wideo,  
w latach 70., 80. i 90. XX wieku i w pierwszych dekadach kolejnego stulecia.

Tam gdzie kończy się fabularny *Czarny czwartek*, czyli przy Pomniku Ofiar Grudnia 1970 roku w Gdyni, tam zaczyna się, od ujęć zrealizowanych przez Petryckiego, dokument Bohdana Kosińskiego *Wzywamy was* (1981), nakręcony w czasie apelu poległych stoczniowców w grudniu 1980 roku (stojący przed mikrofonem Daniel Olbrychski jako pierwszego wymienia Brunona Drywę, jednego z głównych bohaterów powstałego 30 lat później *Czarnego czwartku*). To historyczne świadectwo doniosłych wydarzeń swego czasu można ustawić obok tych bardziej znanych dzieł kina dokumentalnego, które współtworzył jako autor zdjęć Jacek Petrycki, takich jak *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* (1972), nakręcony po Grudniu'70 przez Krzysztofa Kieślowskiego i Tomasza Zygadłę portret zbiorowy polskich robotników, reportaży z pielgrzymek do Polski Jana Pawła II, które zrealizowali Andrzej Trzos-Rastawiecki (*Pielgrzym* [1979] oraz *Credo* [1983]) i Andrzej Jurga (*Odwagi, ja jestem* [1987]), a przede wszystkim jednego z najważniejszych filmów dokumentalnych lat 80. jakim byli *Robotnicy 80* (1980) Andrzeja Zajączkowskiego i Andrzeja Chodakowskiego (ze zdjęciami Petryckiego i Michała Bukojemskiego), z którego fragmenty znalazły się w wielu później nakręconych filmach dokumentalnych i fabularnych o Sierpniu'80. Sam Petrycki wykorzystał wiedzę zdobytą podczas kręcenia zdjęć w Stoczni Gdańskiej podczas realizacji scen strajkowych w filmie fabularnym Agnieszki Holland pt. *Gorączka* (1980, prem. 1981).

To z resztą znamieną dla sztuki operatorskiej Petryckiego umiejętność sugestywnego przydawania filmom fabularnym faktury autentyku. Dotyczy to zarówno utworów opisujących czasy współczesne (w odniesieniu do momentu kręcenia filmu), takich jak *Spokój* (1976, prem. 1980), *Amator* (1979) i *Bez końca* (1984, prem. 1985) Krzysztofa Kieślowskiego, *Aktorzy prowincjonalni* (1978, prem. 1979) i *Kobieta samotna* (1981, prem. 1987) Agnieszki Holland, czy filmów historycznych, w rodzaju *Przesłuchania* (1982, prem. 1989) Ryszarda Bugajskiego i *Europy, Europy* (1990, prem. 1992) Agnieszki Holland.

Wspomniana umiejętność Petryckiego do nadawania zainscenizowanym, czy sprowokowanym przed kamerą, wydarzeniom, wizualnych walorów świadectwa jest również charakterystyczna dla współtworzonych przez niego, na różny sposób inscenizowanych, filmów dokumentalnych, których realizatorzy wykraczali poza ramy „czystej” obserwacji, ingerując w świat przedstawiony, by wywołać określone sytuacje i ujawnić tę bardziej ukrytą prawdę o rzeczywistości, jak to miało miejsce w przypadku *Życiorysu* (1975) Kieślowskiego, czy *Zderzenia czołowego* (1975) oraz

*Jak żyć* (1977, prem. 1981) Marcela Łozińskiego. Należy bowiem Jacek Petrycki do grona tych twórców, którzy współtworzyli najważniejsze filmy dokumentalne Kina Nowej Zmiany w latach 70. To jego kamera utrwaliła pamiętne sceny z *Pierwszej miłości* (1974), *Nie wiem* (1976), oraz *Szpitala* (1977) Kieślowskiego, *Egzaminu dojrzałości* (1979), *Króla* (1975) i *Próby mikrofonu* (1980) Marcela Łozińskiego, *Ławki* (1974) Andrzeja Titkova, *Zapory* (1976) Ireny Kamieńskiej, *Mikrofonu dla wszystkich* (1976) Tomasza Zygadły, czy *Szkicu etnograficznego* (1976) Bohdana Kosińskiego.

W latach osiemdziesiątych, w czasie stanu wojennego, Petrycki nakręcił (ponosząc wszelkie z tym związane ryzyko) dziesiątki godzin dokumentalnych zapisów z działalności antykomunistycznego podziemia: demonstracji, akcji rozrzucania ulotek, pracy zakonspirowanych drukarni, rozmów z ukrywającymi się działaczami Solidarności, które stanowią dzisiaj bezcenny audiowizualny zapis historyczny. Tylko część z tych materiałów i we fragmentach pokazał w swoim świetnym filmie montażowym *Moje zapiski z podziemia* (2011). Na kasetach z podziemnego wydawnictwa Videonowa ukazał się (kaseta nr 21) jego autorski film *A może tego nie wolno mówić?* (1988). W tej samej dekadzie podpisał się pod kilkoma filmami stanowiącymi dziś kanon polskiego kina dokumentalnego, takimi jak *Gadające głowy* (1980) i *Siedem dni tygodnia: Warszawa* (1988) Kieślowskiego, *Ćwiczenia warsztatowe* (1986) i *Świadkowie* (1986) Łozińskiego, *Piękny dwudziestoltni* (1986) i *Daj mi to* (1988) Andrzeja Titkova.

Także kino po przełomie 1989 roku trudno sobie wyobrazić bez filmów dokumentalnych ze zdjęciami Petryckiego, choćby takich jak *Las katyński* (1990) i *Po zwycięstwie 1989-1995* (1995) Marcela Łozińskiego, *Krok* (1997) Marka Piwowskiego, czy *Benek Blues* (1999) Katarzyny Maciejko-Kowalczyk. W dekadzie lat 90. Petrycki wierny swojej postawie filmowca walczącego, traktującego kamerę jako narzędzie do pokazywania prawdziwego obrazu współczesności, mówienia o rzeczach najważniejszych, społecznie i politycznie istotnych, często bolesnych, skrywanych, zafałszowywanych w medialnym przekazie, wyruszył na fronty wojen z końca ubiegłego stulecia.

Z narażeniem życia kręcił zdjęcia pośród walczących w byłej Jugosławii, współpracując z realizatorami z BBC, Pawłem Pawlikowskim przy kręceniu *Serbskiego eposu* (*Serbian Epics*, 1992), i Clivem Gordonem przy *The Unforgiving* (1993 – za zdjęcia do tego filmu otrzymał nominację do nagrody BAFTA). Z tym

ostatnim nakręcił jeden z najbardziej wstrząsających dokumentalnych filmów o wojnie. *Betrayed* (1995, nagroda BAFTA za zdjęcia) to obraz bestialstwa armii rosyjskiej w czasie walk w Czeczenii, opowieść o wdowach i osieroconych dzieciach, w którym filmowe ujęcia Petryckiego bardzo przypominają te z trwającej obecnie wojny w Ukrainie. W obu wymienionych filmach Gordona oglądamy i przysłuchujemy się kobietom, których najbliższych zastrzelono. Ma to swoje znaczenie także w kontekście realizacji *Czarnego czwartku*, w którym pokazano dramatyczny fragment biografii Stefani Drywy, żony Brunona, zastrzelonego 17 grudnia 1970 roku. Inaczej bowiem oglądam film fabularny mając świadomość, że operator, który go nakręcił, widział na własne oczy i filmował dramat ludzi, których bliscy zginęli od kul, gdy wiem, że ujęcia te wyszły spod ręki świadka historii i je kronikarza (z kamerą).

Temat wojny i historii obecny jest także w innych filmach współtworzonych przez Petryckiego, w których podobnie jak w *Czarnym czwartku*, ujęcia archiwalne zostały połączone z tymi nakręconymi z udziałem aktorów wcielających się w postaci historyczne. W ten sposób Petrycki zrealizował, między innymi, zdjęcia do filmów o powstaniu warszawskim (*Do potomnego* [2004] Antoniego Krauze), spadochroniarzach – żołnierzach Armii Krajowej (*My, cichociemni. Głosy żyjących* [2008], Pawła Kędziarskiego), czy ofiarach Holocaustu (*Auschwitz. Naziści i ostateczne rozwiązanie* [2005], scen. Laurence Rees, reż. Dominic Sutherland).

Nie oznacza to jednak, że Petrycki stał się wyłącznie operatorem filmów historycznych w nowym stuleciu. W jego dorobku wciąż mocno obecne są utwory dotyczące rozmaitych dramatów ze świata współczesnego. Dość przywołać dokumentalne *Latawce* (2007) Beaty Dzianowicz, oraz *Kamienną ciszę* (2007) Krzysztofa Kopczyńskiego, czy fabularne filmy zrealizowane w Turcji w reżyserii Yesima Ustaoglu: *Podróż ku słońcu* (*Günese Yolculuk* [1999]), za który przyznano Petryckiemu nagrodę za najlepsze zdjęcia na International Cinematographers' Film Festival „Manaki Brothers” w Macedonii i nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej dla najlepszego operatora, oraz *Czekając na chmury* (*Bulutlari Beklerken* [2004]).

Jacek Petrycki to także realizator autorskich filmów dokumentalnych dotyczących historii najnowszej (np. *Cień. Wspomnienie o Jerzym Giedroyciu* [2000], *Miasto bez Boga* [2009], razem z Grzegorzem Eberhardtem), i w twórczy sposób wykorzystujący materiały archiwalne jako kluczowy komponent utworu audiowizualnego, czego dobrym przykładem jest zrealizowany wspólnie z Grzegorzem

Eberhardtem film *Czternaście dni. Prowokacja bydgoska* (2008), w którym materiały archiwalne (zdjęcia: Michał Bukojemski) poddane zostały rozmaitym zabiegom montażowym, by w metaforyczny sposób, za pomocą rys na taśmie filmowej, urywających się ujęć, fragmentów rozbiegówek i blanków, oddać pęknięcia ujawniające się w relacjach między liderami Solidarności w marcu 1981 roku.

Trudno w krótkiej recenzji wymienić wszystkie najważniejsze utwory tego wybitnego operatora, mistrza sztuki obrazowania filmowego, a także omówić szczegółowo cechy jego stylu wizualnego. Kto jednak obejrzy ujęcia pejzażowe z filmów *Prześwietlenie* (1974) Krzysztofa Kieślowskiego, *Pro toto* (1987) Andrzeja Titkova i *Poste Restante* (2008) Marcela Łozińskiego, bez trudu dostrzeże podobieństwo między nimi, wyszły bowiem spod ręki tego samego operatora, Jacka Petryckiego.

Jego udział w realizacji filmów wymienionych powyżej, i wielu z tych nie wymienionych, wykracza daleko poza funkcję autora zdjęć. Petrycki wypracował sobie tę szczególną współtwórcy pozycję w latach siedemdziesiątych, realizując filmy z czołowymi reżyserami dokumentalnego Kina Nowej Zmiany i fabularnego Kina Moralnego Niepokoju. Zajmował ją w kolejnych dekadach. W symboliczny sposób odzwierciedlają to filmy, w których sam pojawia się na ekranie, gdy widać jego twarz i słyszać jego głos, jak w Krzysztofa Wierzbickiego *Krzysztof Kieślowski: I'm so so* (1995), oraz *Żeby nie bolało* (1997) Marcela Łozińskiego, a także w nakręconym przez Petryckiego wspólnie z Krystyną Krauze portrecie Agnieszki Holland (*Portret Agnieszki H.* [2013]).

Zgodnie z wymogami określonymi w Załączniku nr 1 do uchwały Nr 6 Senatu PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi z dnia 28 maja 2020 r. „przedmiotem rozprawy doktorskiej jest oryginalne dokonanie artystyczne” (§ 6 punkt 1). W przypadku Jacka Petryckiego „oryginalnym dokonaniem artystycznym uprawniającym do otrzymania stopnia doktora” z obszaru „sztuki operatorskiej – autorstwo zdjęć filmowych do pełnometrażowego filmu fabularnego” (§ 6 punkt 2) jest *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*.

Do filmu został także dołączony aneks teoretyczny zgodnie z wymogami, określonymi w innym miejscu wspomnianego załącznika (§ 6 punkt 3). Petrycki w sposób zwięzły i syntetyczny omawia w pisemnym komentarzu do *Czarnego czwartku*, kontekst historyczno-filmowy, sytuujący podjęte przez niego twórcze działania w szerszej perspektywie. Jedno z kluczowych założeń, które legło u

podstawy realizacji filmu fabularnego o masakrze robotników w grudniu 1970 roku, dotyczyło takiego sfilmowania opartej na faktach historii, by zdjęcia na różny sposób i z różną intensywnością, przybliżyć w ich kształcie estetycznym do stylu dokumentalnego, czy paradokumentalnego. Petrycki dokonał tego z wykorzystaniem nowoczesnej technologii, kamery cyfrowej, tak aby zrealizowane z jej pomocą barwne zdjęcia harmonijnie łączyły się z archiwalnymi, czarno-białymi, które na taśmie 16mm nakręcił Wojciech Jankowski w Gdyni w tragiczne grudniowe dni 1970 roku, oraz z ujęciami wykonanymi specjalnie do tego filmu fabularnego kamerą Super 8mm.

Na początku aneksu teoretycznego Petrycki pisze o etapach swojej drogi artystycznej (wyznaczanych tytułami filmów, które uznaje za najważniejsze w dorobku), tworzeniu zdjęć do filmów dokumentalnych i fabularnych, w których często do głosu dochodziła (w rozmaity sposób realizowana i z różną intensywnością) stylizacja na dokument. Praca przy filmie *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* jawi się w tym kontekście jako zwieńczenie wielu lat zdobywania doświadczeń podczas kręcenia filmów w kraju i zagranicą. Petrycki sięga w swej pracy teoretycznej po pojęcia ze *Słownika terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego oraz ze słownika zawodowców, by opisać stosowane przez siebie zabiegi formalne. Odnosi się do najbardziej rozpoznawalnych klasycznych filmów, w którym materiały dokumentalne i te stylizowane na nie łączono ze scenami fabularnymi z udziałem aktorów (*Obywatel Kane* [1941] Orsona Wellesa, *Człowiek z marmuru* [1976, prem. 1977] Andrzeja Wajdy). Osobno omawia stylistykę zdjęć Ivana Strasburga do filmu Paula Greengrassa *Krwawa niedziela (Bloody Sunday, 2002)*, który stanowił ważną inspirację dla twórców *Czarnego czwartku*. Krok po kroku Petrycki rekonstruuje proces tworzenia, koncentrując się na zagadnieniu stylizowania zdjęć tak, by upodobnić je do archiwalnych materiałów, dochodzeniu do decyzji o włączeniu samych archiwaliów w tkankę utworu fabularnego, ale rezygnując z umieszczenia w niej wywiadu ze Stefanią Drywą (wdową po stoczniovcu zastrzelonym przez wojsko w drodze do pracy), który początkowo miał we fragmentach przewijać się przez cały utwór. Jej świadectwo, a także relacje innych świadków, posłużyły za materiał źródłowy scenarzystom, Mirosławowi Piepce i Michałowi S. Pruskiemu. O pracy nad filmem tak pisze Jacek Petrycki (s. 14): „Kiedy włączyliśmy się z reżyserem Antonim Krauze do przygotowań produkcji - bezwzględnie wyczuliśmy potrzebę ścisłego trzymania się faktów. Mieliśmy od początku przekonanie, że siła filmu polegać będzie na stworzeniu wrażenia, że oglądamy samą prawdę, niekwestionowane fakty”.

Niezwykle istotne dla realizatorów *Czarnego czwartku* okazały zdjęcia filmowe (16mm) wykonane przez Wojciecha Jankowskiego, operatora Telewizji Gdańsk, z których część włączono do filmu fabularnego. Petrycki opisuje jak razem z Antonim Krauze zastanawiali się, w jakiej relacji pozostawał gdański operator do pacyfikującego miasto wojska i ZOMO skoro pozwolono mu bez przeszkód filmować wydarzenia, które stanowią dziś poruszające świadectwo zadawanego przez nich cierpienia. Podejrzenia twórców co do pozycji, jaką zajmował w tamtej konkretnej sytuacji Jankowski (rozwiązane dopiero po latach po lekturze akt IPN), stanowiły rodzaj inspiracji do wprowadzenia w fabułę filmu postaci operatora filmowego, który rejestruje pochód demonstrantów. Petrycki odwołuje się tu także do swoich doświadczeń ze stanu wojennego, gdy sfilmował z ukrycia milicyjnego operatora z kamerą, fotografującego demonstrację z otworu w dachu milicyjnej nysy. Punkt widzenia kogoś właśnie takiego reprezentują zdjęcia nakręcone kamerą Super 8mm przez jednego z członków ekipy *Czarnego czwartku*.

Być może to dalekie skojarzenie, ale nie mogę o nim w tym miejscu nie wspomnieć, tytułem dygresji. Podobny zabieg filmu w filmie, czy też amatorskiego zapisu na taśmie wąskiej, włączonego w strukturę obrazu fabularnego, oglądamy w *Amatorze* Kieślowskiego (ze zdjęciami Jacka Petryckiego), w którym znalazły się fragmenty filmów nakręconych przez Filipa Mosza z przykładowego AKF-u.

Stylistyka zdjęć „kamery uczestniczącej” z *Krwawej niedzieli*, nie została ostatecznie zastosowana przez Petryckiego, który w pracy nad kształtem wizualnym *Czarnego czwartku* wykorzystał własne doświadczenia operatora dokumentalnych filmów wojennych z lat 90. Filmował wówczas konflikty zbrojne w byłej Jugosławii i Czeczenii a zastosowaną podczas kręcenia dokumentu o ludobójcach z Rwandy (*Men in Pink* [1999] reż. Clive Gordon), metodę (jak sam to określa) „spokojnej kamery-obszawatora” (s. 19) przeniósł na plan filmu o grudniowej masakrze. Tak o tym napisał (s.19): „W czasie realizacji *Czarnego czwartku* zdałem sobie sprawę, że moje kilkuletnie doświadczenie operatora wojennego wyraźnie wpływa na styl zdjęć fabularnych”.

Petrycki opisuje i analizuje sposób wykorzystania środków wizualnych przy realizacji jednej z najbardziej pamiętnych scen z filmu, będącej rekonstrukcją pochodu robotników, którzy nieśli ulicami Gdyni położone na drzwiach ciało Zbigniewa Godlewskiego, zastrzelonego stoczniońca. To jego tragiczny los stanowił inspirację do powstania słynnej *Ballady o Janku Wiśniewskim* (słyszemy ją na końcu

filmu). Autor opisuje przy tej okazji dwa sposoby włączania w strukturę opowiadania *Czarnego czwartku* archiwalnych materiałów filmowych. Pierwszy oznaczał użycie ich w roli swego rodzaju preludium do odtworzonych w filmie historycznych wydarzeń. Archiwalia uwierzytelniają w tym wypadku i „zapowiadają” sceny nakręcone z udziałem aktorów. Petrycki daje tu za przykład ujęcie archiwalne, na którym żołnierze LWP ładują taśmę z nabojami do karabinu maszynowego w stojącym na gdyńskiej ulicy transporterze opancerzonym. Drugi sposób polegał na przeplataniu sfilmowanych, zrekonstruowanych wydarzeń, z materiałami archiwalnymi i tymi nakręconymi specjalnie do filmu przez operatora z kamerą Super 8mm. Przykład zastosowania tej metody odnajdujemy we wspomnianej scenie z niesionym na drzwiach ciałem zastrzelonego stoczniowca. Osobny, dodatkowy zabieg, upodabniający narrację w *Czarnym czwartku* do dokumentalnej relacji, polegał na dodaniu napisów określających czas i miejsce historycznych wydarzeń.

We fragmencie opatrzonym śródtytułem *Definicja obrazu* autor omawia zagadnienie posłużenia się kamerą Sony Xdcam hd PDW700 o rozdzielczości (HD 1920x1080) zbliżonej do tej, która charakteryzuje materiał filmowy nakręcony kamerą 16mm w 1970 roku (np. zdjęcia Wojciecha Jankowskiego, czy wymienione w napisach końcowych do filmu materiały z IPN i prywatnego archiwum Macieja Drygasa). Petrycki pisze tu o dwóch podejściach do kwestii związanych z łączeniem archiwalnych materiałów z nakręconymi do filmu zdjęciami. Pierwsze zakłada, że materiał archiwalny ma wyraźnie odróżniać się od stylistyki zdjęć pokazujących sytuacje zainscenizowane na planie filmowym, gdy owa „archiwalność” manifestuje się w obrazie. Drugie podejście jest jakby przeciwieństwem pierwszego. Wówczas dąży się do bardziej spójnego połączenia zdjęć o różnym pochodzeniu i technice realizacji. Widać to dobrze w scenie pastwienia się zomowców nad młodymi ludźmi na ulicy. Materiał archiwalny został tu scalony w montażu z wyreżyserowaną przez Antoniego Krauzego sceną metodycznego katowania chłopca, który zostaje zatrzymany przez milicjantów w drodze na spotkanie z matką w szpitalu.

Petrycki podsumowuje swój wywód w konkluzji zbierającej i porządkującej założenia i rozwiązania opisane wcześniej w sposób szczegółowy. Kończy słowami [s.26]: „Kiedy spoglądam wstecz na drogę, którą przeszedłem przez ubiegłe pięćdziesiąt lat, wyraźnie widzę, że kiedy zaczynałem przygodę z filmem podział na rodzaje, gatunki, był wyraźniejszy. W ostatnich dwudziestu latach natomiast



przenikanie dokumentalnych zdjęć archiwalnych do fabuły stawało się coraz częstsze. Pisząc te słowa zdałem sobie sprawę, że jest z tego zadowolony”

Napisany przez Jacka Petryckiego aneks teoretyczny do pracy doktorskiej stanowi bardzo dobre dopełnienie świetnego dzieła artystycznego (będącego praktyczną częścią rozprawy doktorskiej) jakim jest film fabularny *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski* (reż. Antoni Krauze), do którego operator wniósł własną koncepcję i rozwiązania artystyczne dotyczące realizacji zdjęć filmowych, własne doświadczenie dokumentalisty, autora zdjęć do filmów z lat 70. (z czasów tuż po wydarzeniach grudnia 1970) i 80., wojennego korespondenta z pola walki (z lat 90.), świadka historii i operatora z dużym doświadczeniem w realizacji paradokumentalnych i fabularnych filmów historycznych. Odwołując się do kontekstu badań prowadzonych nad historią kina, a w szczególności tradycji łączenia dokumentalnych materiałów archiwalnych z zainscenizowanymi obrazami w filmie fabularnym, Petrycki przedstawił w swoim wywodzie proces kształtowania wizji przyszłego dzieła, które współtworzył, uzasadniając wykorzystane podczas realizacji praktyki i strategie artystyczne, omawiając proces twórczy, dążąc do sformułowania określonych wniosków badawczych, aby stanowiły cenną inspirację i pomoc dla twórców stojących wobec podobnych wyzwań artystycznych jak te omówione w pracy.

Konkludując, przedstawioną do oceny pracę doktorską, oceniam bardzo pozytywnie. W moim przekonaniu spełnia ona wymogi stawiane pracom na stopień doktorski w dziedzinie sztuki filmowej. Wnoszę o dopuszczenie mgra Jacka Petryckiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

