



## O c e n a r o z p r a w y d o k t o r s k i e j

Jacek Petrycki:

**Wykorzystanie materiałów dokumentalnych**

**w filmie fabularnym**

**na przykładzie filmu „Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł”**

**w reżyserii Antoniego Krauzego**

**(komentarz pisemny do dzieła).**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Marii Zmarz-Koczanowicz

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,  
Łódź 2022.

Z debiutujących w latach siedemdziesiątych operatorów filmowych nie ma nikogo tak wiernego filmowi dokumentalnemu, z tak wieloma fabułami w dorobku, jak Jacek Petrycki. To jest człowiek, który zawsze „dłubie” w rzeczywistości. Prawda psychologiczna, wiarygodność przestrzeni, realność wydarzeń są dla niego kluczowe, niezależnie od rodzaju filmowego, nad którym właśnie pracuje. Petryckiemu zdarzało się odrzucać dobre propozycje, składane przez rokujących reżyserów, bo wyczuwał w nich (propozycjach) niebezpieczeństwo, iż przetworzenia, poetyzmy, interpretacje będą górowały w opowieści nad wiarygodną bazą na tyle, że te dwa światy mogą się od siebie odkleić. Zdarzało mu się też odwrotnie – nie podjął się pracy przy żadnym z odcinków „Dekalogu” Krzysztofa

Kieślowskiego, bo (cytuję z pamięci) wydawały mu się one „zbyt zwykłe w kontekście okropnej rzeczywistości lat osiemdziesiątych, po zawieszeniu stanu wojennego”. Petrycki nie zawsze ma rację (co sam przyznaje, opowiadając o odrzuconych filmach), ale jest konsekwentny. Imponuje mi takie przywiązanie do obranej drogi twórczej i zarazem nie dziwi, że jako przedmiot rozprawy doktorskiej obrał „Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł”, bo tutaj i materia, i styl, i sposób opowiadania cały czas balansują między dokumentem a fabułą.

Rozprawa doktorska Jacka Petryckiego jest taka, jak on sam – mądra, konkretna, bardzo zwięzła, z nutą dobrze ukrytej wrażliwości. Opis imponującej drogi twórczej zajmuje tutaj niecałe trzy strony! Wymienienie samych tytułów filmów, przy których pracował przez pół wieku, zabrałoby więcej miejsca. Petrycki wspomina kluczowych dla siebie twórców i przyjaciół, a zarazem mistrzów (mimo, że to przecież koledzy ze studiów): Kieślowskiego, Łozińskiego, Holland. A także doświadczenie pracy nad jedną z pierwszych *docudram* w Anglii, stworzoną przez Laurence Rees’a. Z życiowych doświadczeń Autor wymienia właściwie tylko wojnę na Bałkanach oraz sierpień 1980 roku, który spędził w Stoczni Gdańskiej, w samym centrum wydarzeń, w miejscu gdzie pamięć o strajkach i dramatycznych wydarzeniach z grudnia 1970 roku była przywoływana nieustannie. Wiedzę o szczegółach grudniowych doświadczeń czerpał od ludzi, którzy ciągle żyli tamtymi emocjami, którzy widzieli ofiary, słyszeli kule, sami ocierali się o śmierć i z tą świadomością szykowali się do kolejnych strajków zaledwie dekadę później.

Z historii kina Patrycki nieco szerzej omawia dwa tytuły fabuły, które sięgnęły po archiwalne materiały i „fabrykowały” swoje, stylizowane na autentyczne. Oba to absolutne klasyki – „Obywatel Kane” Orsona Wellesa i „Człowiek z marmuru” Andrzeja Wajdy. Funkcja użytych archiwaliów i ich podróbek jest w obu filmach podobna – miały podbudować wrażenie prawdziwości postaci Charlesa Fostera i Mateusza Birkuta oraz wprowadzić kontekst czasów, w których żyli. W „Człowieku z marmuru” istotny jest wątek poddawania w wątpliwość prawdy uwiecznionej w archiwaliach. To najważniejszy temat – również dla Patryckiego i Krauzego: gdzie jest prawda. Ile jest jej w materiałach reportażowych, opisujących tamte wydarzenia? To, że ujęcia są prawdziwe, jeszcze nie znaczy, że wiernie oddają rzeczywistość, bo zawsze ktoś wybiera kadr i nadaje sens

uwiecznionej rzeczywistości. Dla twórców „Czarnego czwartku” ważne było, by odtworzyć ducha czasów równie starannie, jak same fakty.

Petrycki wspomina, że niezwykle ważną referencją była dla nich „Krwawa niedziela” Paula Greengrassa ze zdjęciami Ivana Strasburga, gdzie opis wydarzeń, sceny masowe, dramaturgia zaatakowanego marszu wydają się oddawać wiernie temperaturę i emocje tego dnia. Greengrass i Strasburg nie użyli materiałów dokumentalnych, ale wzorowali się na nich. Bardzo ciekawa w „Krwawej niedzieli” jest narzucona kamerze „osobowość” i w pewnym sensie „poglądy”. Nie wiemy nic o osobie, która trzyma ją w ręce, ale widzimy, że w otoczeniu brytyjskim czuje się znacznie bezpieczniej, niż po stronie irlandzkiej. Któż, jak nie Petrycki, byłby w stanie zauważyć i docenić ten koncept. Oba filmy łączy sięgnięcie do tego samego zabiegu formalnego, by stosować styl i możliwości techniczne właściwe czasom, w których działy się kluczowe dla opowieści wydarzenia.

W „Czarnym czwartku” droga poszukiwania tej prawdziwej tkanki faktów i emocji wiodła przez niezwykle drobiazgową dokumentację. Petrycki wspomina, iż twórcy nagrywali Stefanię Drywę w miejscach związanych z wydarzeniami, co miało istotne znaczenie dla siły nagrań. Pamięć przeżyć była w pani Stefanii ciągle żywa, kobieta chętnie dzieliła się drobnymi szczegółami, które można było przełożyć na wyraziste sceny. Autorzy nawet zastanawiali się nad użyciem materiału z tego nagrania w swoim filmie. Zrezygnowali jednak, bojąc się (co zaskakujące) zbyt przesunięcia w stronę dokumentu. Petrycki zaznacza, że decyzja została podjęta jeszcze przed montażem, właściwie w trakcie realizacji głównych zdjęć, kiedy zdali sobie sprawę z tego, iż postać pani Stefanii jest tak mocna, że inscenizacje fabularne mogą posłużyć ledwie jako ilustracja opowieści naocznego świadka. Żałuję trochę, że Petrycki – zapewne z wrodzonej skromności – nie opisał własnych odczuć co do tego dylematu. Dla mnie to bardzo intrygujący wątek – dokumentalista broniący się przed nadmiernie dokumentalną warstwą... Bo to, że dobry dokument zawsze wygra z fabułą, to wiadomo...

Ciekawy jest fragment pracy dotyczący wątpliwości, jakie Petrycki i Krauze mieli odnośnie bezcennych zdjęć, realizowanych na szesnastce przez Wojciecha Jankowskiego. Z ujęć dało się zauważyć, że jego obecność była co najmniej tolerowana przez ZOMO i wojsko. Autorami „Czarnego czwartku” zaczęły targać wątpliwości, czy i jak wolno

im wykorzystać zapis zrobiony w niejasnych intencjach. Ostatecznie, dopiero po filmie, Petrycki oczyścił Jankowskiego z podejrzeń. To ciekawy wątek, bo wydawałoby się, że walor etyczny w odniesieniu do zdjęć archiwalnych jest po tylu latach w pewnym sensie zneutralizowany ważnością samego zapisu. Nie ma alternatywy – to jedyny takiej jakości zapis tamtych wydarzeń, zrealizowany przez profesjonalnego pracownika miejscowej telewizji. Cenię bardzo fakt, że Jacek Petrycki przeszedł akta IPN-u i zaznacza starannie w pracy, że najprawdopodobniej obaj z Antonim Krauze się po prostupomylili, źle zinterpretowali przesłanki. Jankowski nie był konfidentem, jego uprzywilejowana pozycja reportera z ekskluzywnym dostępem wynikała z czegoś innego, niż zaprzaństwo.

Petrycki spędził na prawdziwych wojnach, pośród realnych zamieszek, kawał swojego życia. Wyjątkowo dobrze wyczuwa energię tłumu i niebezpieczeństwo nieprzewidywalnego ataku. W rozprawie wspomina, jak udawało mu się stopniowo opanować swoje ciało, by odruchowych drgań nie przenosić na kamerę, gdy przelatują kule. To istotna różnica w porównaniu ze wspomnianą „Krwawą niedzielą” – tam kamera „boi się”, „uchyla”, patrzy (pozornie) bez sensu w buty, albo nigdzie, reaguje jak człowiek. Petrycki starał się filmować zamieszki z pewną elegancją. Na przekór przyzwyczajeniom widzów, którzy wojnę znają głównie z newsów. Skutkiem takiej decyzji jest pewien dystans, chłód relacji, jaka powstaje między widzom a opowieścią. To niebanalny wybór i wcale niełatwy do obronienia. Być może za tą decyzją artystyczną stoi fakt, iż oglądamy historię ludzi, którzy starali się trzymać z boku, nie angażować w politykę, którzy wierzyli, że ów dystans ich ochroni. Siłą rzeczy i nam, widzom, udziela się ta „drywowska” metoda patrzenia na świat. To jest obok. To nie my. Gdzieś dalej dzieje się ta polityka. Być może dlatego tak przejmująca jest ostatnia scena – pogrzebu w deszczu – tak odmienna w sposobie opowiadania od reszty filmu. Sytuacja wymaga celebry, trwania, a tu nagle wydaje się, że kamera nie ma nawet czasu sfilmować ukradkowego opuszczenia trumny. Nie ma miejsca na sentymenty. Szybciej. Sprawniej. Z dystansem.

Prawda i dystans – to są kluczowe kategorie, które rzutują na „Czarny czwartek”. Petrycki pisze o tym tak: „[w stylu] spokojnej kamery-obserwatora postanowiliśmy fotografować sceny akcyjne odtwarzające zajścia grudniowe w Gdyni. Sceny masowe chcieliśmy inscenizować szeroko, precyzyjnie z zachowaniem prawdy szczegółu i przenosić je na ekran obiektywną („zimną”) kamerą. Tam jednak, gdzie mieliśmy do czynienia

ze scenami bardziej kameralnymi, [...] uruchamialiśmy kamerę dla uwiarygodnienia obserwowanej rzeczywistości.” Wydaje się, że strategia mieszania stylów sprawdza się w opowieści. Niesie z sobą czytelną nieuchronność losu. Spokojnie, wręcz dostojnie sunące czołgi, od niechcienia miażdżące co stoi im na drodze, robią ogromne wrażenie. Z pewnością odczucie byłoby zupełnie inne, gdyby kamera nie wytrzymała tych ujęć.

Ciekawy wydaje się też zabieg zdejmowania saturacji, o którym Autor wspomina również w kontekście łączenia materiałów archiwalnych i realizowanych współcześnie. Zdjęcia archiwalne, czarno-białe, z charakterystyczną chropowatością faktury szesnastki, sąsiadują ze zdjęciami, które starają się zachować odrębność, ale nie drastyczną. Są np. kolorowe, ale nasycenie barwy jest minimalne. Petrycki zaznacza nawet, że w jednym z ujęć saturacja jest zdejmowana w trakcie trwania panoramy. Jest to tak delikatny zabieg, że większość widzów go nie zauważa (ja także mieszcę się w tej liczbie „nieuważnych”, ku zadowoleniu Autorów). Znajduję w tym szczególną „dokumentalną” uczciwość, by nie doklejać się stylistycznie do archiwaliów (w każdym razie nie do końca) i to nawet, jeżeli współczesne ujęcia są celowymi podróbkami. Doskonale wiemy, które ujęcia niesionego na drzwiach Zbigniewa Godlewskiego (czyli – w legendzie – Janka Wiśniewskiego) realizował Petrycki, a które Jankowski, chociaż przy tak drobiazgowym odwzorowaniu kostiumu czy detali scenograficznych dałoby się te materie skleić. Jaką więc funkcję pełnią te archiwalia, które odznaczają się w narracji? Czy rzeczywiście pracują na wiarygodność? Przecież dzięki nim zauważamy różnice, widzimy – to jest fabuła, a to dokument. Jednak podobieństwo stylistyczne powoduje, że mamy wrażenie, iż rzeczywiście dostajemy coś więcej, coś czego już nie udało się zarejestrować pięćdziesiąt lat temu, jakieś szczegóły małych dramatów, które wydają się tak przypadkowe.

W pierwszym akapicie pracy Jacek Petrycki deklarował, iż za istotę filmu dokumentalnego uważa, „zapis prawdziwego życia, obserwację i szukanie w rzeczywistości sensów”. Materia dokumentalna użyta w „Czarnym czwartku” to zapis prawdziwych dramatycznych wydarzeń, ale sens nadaje jej kontekst losów rodziny Drywów, autentycznej, ale przecież utkanej z fabularnej materii. Te światy koegzystują ze sobą bez zarzutu dzięki hiperrealistycznej realizacji zdjęć. Kamera jest służebna wobec skromnego rodzinnego

dramatu. Nie ma zbliżeń, wymyślnych figur operatorskich, jest dosyć sucha obserwacja. Od radości rodzinnego spotkania do ukradkowego pogrzebu w deszczu i ciemności. Ta rodzina zdaje się po prostu mieć pecha, a czołgi, żołnierze, strzały ani żadne bohaterstwo do niej nie pasują. To zwykli ludzie. I właśnie dlatego monumentalne ujęcia sunących czołgów czy maszerującego tłumu tak dobrze wpisują się w los Drywów. Nie pasują do siebie. Iluzją dokumentalności tak, ale nie przyległością losów. Czołgi, tłumy, krzyki, zaangażowanie, protesty – to jest wszystko, czego Drywowie chcieliby nie widzieć i dlatego muszą być ofiarami wydarzeń. Nie pasują, muszą zginąć. Jakby fatum zdecydowało już za nich. Oni miotają się ze swoimi małymi marzeniami o własnym domu, o choince, może telefonie jaki ma sąsiadka, a historia ich marzeń nie zauważa, oni sami nie są w żaden sposób istotni.

I tutaj ogromna zasługa Jacka Petryckiego, który zdecydował się na tak minimalistyczną strategię operatorską. Nie skupiamy się na maestrii zdjęć, nawet kiedy przez kadr przewalają się tłumy statystów, wjeżdżają pociągi, a długie cienie układają na śniegu. Obserwacja i szukanie znaczeń – te słowa z pierwszego akapitu odcisnęły swoje piętno także w tym filmie.

## KONKLUZJA

Stwierdzam iż zarówno praca teoretyczna, jak i filmowy dorobek Jacka Petryckiego spełniają wymogi stawiane w Ustawie z 20 lipca 2018 zawartej w Prawie o szkolnictwie wyższym i nauce z późniejszymi zmianami, i z całym przekonaniem popieram starania doktoranta o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne i wnoszę o dopuszczenie Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Beata Dziadowicz