

PETRYCKI TOUCH

Cóż za bogata filmografia! Oczywiście nie liczby są tu najważniejsze, próbuję jednak doliczyć się, ile tytułów filmów podpisał Jacek Petrycki jako autor zdjęć. Oto, co mi wyszło. Najpierw: zdjęcia do 133 polskich filmów dokumentalnych, to przecież jego specjalność; najwięcej – aż 23 tytuły – to filmy Marcela Łozińskiego, w tym tak ważne, jak *Wizyta* (1974), *Jak żyć* (1977), *Próba mikrofonu* (1980), *Las katyński* (1990), *89 mm od Europy* (1993), *Poste restante* (2008), *Tonia i jej dzieci* (2011). Ponadto m.in. 11 dokumentów Krzysztofa Kieślowskiego, w tym *Pierwsza miłość* (1974) i *Szpital* (1977), ale uwaga: na tej liście są też 2 filmy Marii Zmarz-Koczanowicz, jednak ta liczba wkrótce się powiększy, bo pracują razem nadal. Dalej: 10 dokumentów zagranicznych, w tym pełnometrażowy brytyjski *Betrayed* (*Zdrada*, 1995) w reżyserii Clive’a Gordona, o rosyjskich matkach szukających swych synów zaginionych w Czeczenii, za który Petrycki otrzymał nagrodę BAFTA. 26 polskich filmów fabularnych, w tym *Amator* (1979) Kieślowskiego, *Gorączka* (1980) Agnieszki Holland i *Przesłuchanie* (1982) Ryszarda Bugajskiego. 14 zagranicznych filmów fabularnych, 21 spektakli telewizyjnych... w sumie ta liczba na pewno przekroczyła 200 i w zestawieniu z nią szóstka tytułów, które filmowiec podpisał jako reżyser, wygląda dość skromnie. Tak, zapewne: ten Smok Smoków po raz pierwszy został przyznany operatorowi, czyli twórcy zdjęć filmowych.

W tym miejscu trzeba jednak koniecznie przytoczyć argument, którego w toku dyskusji nad tegorocznymi kandydaturami użył Marcel Łoziński jako członek Rady Programowej Festiwalu: „Jacek Petrycki jest kimś więcej niż operatorem. Jest współautorem wszystkich filmów, w których czołowiec widnieje jako operator. Jest ich współautorem, bo jego udział we wszystkich fazach realizacji – od pomysłu i kształtowania się koncepcji filmu, po udział w pracach końcowych – przekracza zwyczajowy wkład pracy operatora filmowego”.

Żeby wyobrazić sobie, jak przebiega to w praktyce, posłużę się wyrazistym przykładem jednego z owych 23 filmów Marcela Łozińskiego, w których Jacek Petrycki był autorem zdjęć. *Poste restante* – niczym klasyczny dokument ze złotej epoki – trwa zaledwie 14 minut i obywa się bez pozakadrowego komentarza. Jego piorunujące oddziaływanie na odbiorcę wywołane zostało przez ogół użytych w filmie środków wyrazu. I otóż w nich wszystkich – poza muzyką Wojciecha Kilara –

Jacek Petrycki ma swój istotny udział. Oczywiście to zapewne Marcel Łoziński – autor, scenarzysta i reżyser zarazem – zdecydował o kompozycyjnej ramie: film zaczyna się na wysypisku śmieci dostarczanych przez niszczarkę, a kończy obrazem wzlatającego do nieba pióropusza, jaki samorzutnie tworzy się z pojedynczych papierowych ścinków. Ale wpływ na taki wybór musiała przecież mieć sugestywna uroda wykreowanych przez operatora obrazów. Nie oglądamy treści wszystkich tych – poza jedną, pamiętną, zaadresowaną do Pana Boga – „przesyłek niedoręczalnych”, które na naszych oczach są niszczone, ale ich sens dociera do nas poprzez reakcje urzędniczek przykuwające uwagę dzięki wrażliwości operatora. To był dwudziesty drugi z kolei film, jaki Łoziński zrobił z Petryckim, mieli więc dość czasu, by wypracować mechanizmy wspólnego podejmowania decyzji w sprawie miejsca ustawienia kamery i czasu trwania ujęcia. A kiedy na koniec widz czytał dedykację „Kasi Maciejko-Kowalczyk” rozumiał, że to jest ich wspólna dedykacja, bo zmarła tuż przed premierą *Poste restante* wieloletnia montażystka Łozińskiego była także autorką świetnego *Benek Blues* (1999), do którego Petrycki robił zdjęcia.

Jak dokładnie przebiegała taka długoletnia współpraca reżysera z operatorem, miałem niegdyś okazję dowiedzieć się od samego Jacka Petryckiego. Wiosną 1997 roku nagrałem jego wypowiedź dla potrzeb pierwszej pośmiertnej monografii Krzysztofa Kieślowskiego; zatytułowaliśmy wtedy jego tekst *Kiedy jeszcze lubiliśmy rejestrować świat*. Czas przeszły w tytule użyty był w liczbie mnogiej, ale dotyczył w istocie jedynie reżysera *Spokoju*, którego stopniową rezygnację z postawy radykalnego realisty operator przyjmował wtedy z goryczą. Kiedy po 27 latach czytam tę wypowiedź, zauważam, że sam Jacek Petrycki swojej postawy nie zmienił. Nadal, po dawnemu, lubi rejestrować świat, z jednym wszakże ważnym zastrzeżeniem, które już wówczas w rozmowie ze mną wyartykułował. Wyznał mianowicie, że on i jego koledzy z peerelowskiej paczki „fabularnej szkoły antyfabularzystów” – Tomasz Zygadło, Piotr Jaxa-Kwiatkowski, Witold Stok – kierowali się wówczas naczelną zasadą: „trzeba mnożyć znaczenia. To znaczy do każdej sceny, do każdej reakcji bohatera – dobudowywać płaszczyzny interpretacyjne. Wynikało to z powszechnej wówczas konwencji mowy ezopowej, z nawyku czytania między wierszami w gazecie”.

Dodałbym teraz, przyglądając się pełnej (choć wciąż pewnie dalekiej od zamknięcia) filmografii Jacka Petryckiego, że w najszcześniejszych przypadkach laureat tegorocznego Smoka Smoków swoimi zdjęciami dodawał jeszcze do

niezbędnego w filmie pierwiastka wiarygodności – element poezji. Tak dzieje się we wszystkich filmach, których tytuły wyżej wymieniałem. Ten zestaw można jeszcze uzupełnić o wiele innych, zwłaszcza o filmy Andrzeja Titkova z drugiej połowy lat osiemdziesiątych, idealnie skorelowane z temperamentem twórczym Petryckiego. Na przykład *Takie miejsce* (1985) – impresja utrwalająca schyłkowy klimat krakowskiego Kazimierza w ostatnim momencie przed imponującym odrodzeniem dzielnicy po 1989 roku. A zwłaszcza *Daj mi to* (1988) – nakręcony w trakcie zajęć psychoterapeutycznych prowadzonych przez Wojciecha Eichelbergera, przejmujący wizerunek intymnych potrzeb uczuciowych, doznawanych przez wszystkich, zaspokajanych niezmiernie rzadko.

To połączenie wiarygodności z poezją dochodziło do głosu również w utworach podpisanych przez Jacka Petryckiego jako reżysera. Najpierw w jego filmie *Moje zapiski z podziemia* (2011), opatrzonym autorskim podtytułem „Osobista układanka zmontowana wyłącznie z materiałów kręconych amatorskimi kamerami w latach 1982-1987”. Petrycki należał wtedy do nieformalnej grupy opozycyjnych filmowców skupionych wokół Bohdana Kosińskiego (nie przypadkiem pierwszego laureata Smoka Smoków) i montując po latach zgromadzone wówczas materiały zdołał utrwalić tamten niepowtarzalny klimat. Takie połączenie buntowniczości z poezją pojawia się również w moim ulubionym dokumencie autorstwa Jacka Petryckiego *Powrót Agnieszki H.* (2013, współreżyseria Krystyna Krauze). To rzetelny i zarazem wspaniale swobodny portret wybitnej reżyserki, pod której kierunkiem nakręcił pięć filmów, od *Coś za coś* (1977) do *Europa Europa* (1990), i którą stale podziwia. W tym filmie, zaczynającym się od jego odbicia w lustrze, Jacek Petrycki przedstawił się najpełniej.

Tadeusz Lubelski