

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Iwo Sulki
nt. *Historia formatu szerokoekranowego: technika i estetyka*

Rozprawa doktorska Pana mgra Iwo Sulki, poświęcona historii formatu szerokoekranowego w kinie, jest w polskiej literaturze przedmiotu opracowaniem pionierskim. Jak pisze we *Wstępie* sam Autor: „Niniejszą pracą chciałbym zapłacić lukę w polskich badaniach filmoznawczych, poprzez przedstawienie historycznego przebiegu eksperymentów z formatem szerokoekranowym. Moim zamiarem jest omówienie losów kilkudziesięciu lat eksperymentów z szerokim ekranem – technicznie możliwym i dostępnym już w początkach kina, a ostatecznie wprowadzonym do powszechnego użytku w latach pięćdziesiątych XX wieku – oraz umieszczenie ich w szerokim kontekście historii kina z uwzględnieniem czynników kulturowych, ekonomicznych i społecznych” (s. 4).

Znamienne jest, że w większości publikacji – rodzimych, ale także i zagranicznych – dotyczących historii sztuki filmowej za podstawowe kryterium i cezurę w jej przemianach uznaje się wprowadzenie dźwięku, a następnie koloru. I oczywiście jest to niepodważalne. Pojawienie się dźwięku w filmie z pewnością zrewolucjonizowało go. Ale, co ciekawe, w opinii niektórych twórców obrazu filmowego, w tym także operatorów, dźwięk zatrzymał rozwój filmu jako sztuki opowieści obrazami. Lata dwudzieste XX wieku to złoty wiek kina również dlatego, że wtedy jeszcze dźwięk nie „przeszkadzał” kamerze. Film był w tym czasie prawdziwie wizualnym środkiem przekazu. Dzięki temu, że w okresie filmu niemego kamery nie

rejestrowały dźwięku, oraz dzięki temu, że miały niewielkie rozmiary, a więc mogły być niezwykle mobilne, w rezultacie można było filmować o wiele swobodniej, robić np. długie ujęcia dowolnie poruszającą się kamerą. Tworzył się wówczas złożony, nowy język kina, język obrazów. Początki kina dźwiękowego to unieruchomienie kamery w specjalnie skonstruowanych, wygłuszających jej pracę, boksach. Wskutek tego, te pierwsze lata poszukiwań obrazowych, prawdziwego języka filmu zostały zastopowane na długi czas. Vilmos Zsigmont, wybitny operator filmowy, w filmie dokumentalnym *Vision of lights* twierdzi: „Sądzę, że wprowadzenie dźwięku do filmu miało katastrofalne skutki. Gdyby dźwięk wprowadzono o dziesięć, piętnaście lat później, sztuka filmowa i kinematografia osiągnęłaby znacznie wyższy poziom niż obecnie”. Zastanawiające jest, co można zrozumieć z filmu, gdy wyłączyć dźwięk w trakcie trwania projekcji? Niejednokrotnie, gdy analizuję różne filmy (także etiudy studentów) lub gdy pracuję nad swoimi filmami – chodzi mi tu o fazę montażu – wyciszam ścieżkę dźwiękową, by lepiej określić rytm filmu, współdziałanie obrazów, nastrój tworzony przez ich następstwo. I niezależnie już od kwestii, nazwijmy to – warsztatowych, jest to bardzo ciekawe, inspirujące doświadczenie percepcyjne.

Pan mgr Iwo Sulka w swojej rozprawie doktorskiej niejako przywraca właściwe proporcje w rozumieniu historii przemian sztuki filmowej, ukazując jak istotne i istotowe są dla niej eksperymenty z szerokim ekranem oraz jego ewolucja. Formułując w ten sposób problem swojej dysertacji, Autor odwołał się do zagranicznej literatury przedmiotu, w imponujący sposób rozpoznając stan badań w tym zakresie. Podkreślić należy także, iż w pracy Pana Iwo Sulki niezwykle interesująco i kompetentnie omówiona została współzależność zagadnień techniczno-technologicznych z estetycznymi – Autor efektywnie sfunkcjonalizował tutaj refleksje badawcze Davida Bordwella.

Rozprawa doktorska Pana Iwo Sulki ma czytelny, przejrzysty układ, pozwalający dobrze orientować się w obszernym merytorycznie i objętościowo

tekście. Składa się ze wstępu oraz dziewięciu rozdziałów z wyodrębnionymi ustępami, dotyczącymi zagadnień szczegółowych.

W pierwszym rozdziale pt. *Kino nabiera kształtu. Thomas Edison, William Dickson i wczesne normy*, Autor zajmuje się problemem ustanowienia norm technicznych w początkach powstawania obrazu ruchomego. Dotyczy to zarówno nośnika, jakim stała się taśma filmowa, jak i wielkości kadru. Zapoczątkowane w okresie kina niemego standardy klatki filmowej obowiązywały przez kilkadziesiąt kolejnych lat. Warto tutaj wspomnieć, że do dnia dzisiejszego spotkać można współczesne realizacje filmowe opierające się na tych formatach zbliżonych do kwadratu. Najczęściej są to filmy powstające w nurcie tzw. kina offowego. W rozdziale pierwszym omówione zostały także pierwsze próby z formatem szerokoekranowym na gruncie amerykańskim.

Drugi rozdział pracy, *Europejskie eksperymenty szerokoekranowe*, poświęcony został rozwojowi szerokoekranowego kina europejskiego w początkach XX wieku, przede wszystkim we Włoszech (Panoramica Alberini z wykorzystaniem taśmy 70 mm) i we Francji (m.in. obiektywy anamorfotyczne i pierwsze próby wykorzystania anamorfozy w filmie). Obiektyw anamorfotyczny Hypergonar, zaprojektowany przez Henri Chrétiena, użyty został po raz pierwszy we Francji przez Claude'a Autant-Larę w filmie *Construire un feu* (1930). Jego użycie dało możliwość wykreowania zarówno jednolitego panoramicznego obrazu, jak też projekcji panoramicznej składającej się z dwóch i trzech ekranów. W związku z tymi sposobami projekcji, Iwo Sulka pisze: „Z jednej strony były to efekty czysto estetyczne, jak ukazanie postaci ludzkiej na tle monumentalnej natury (śniegu, wysokich drzew) czy też geometryczne kształty rodem z kina awangardowego będące prawdopodobnie zobrazowaniem przedśmiertnej wizji bohatera. Z drugiej – rozszerzona powierzchnia miejscami służyła filmowej narracji: dzięki podziałowi kadru na kilka części dawała odbiorcom dostęp do myśli oraz wspomnień protagonisty, tym samym subiektywizując przekaz” (s. 39–40).

Zagadnienia podjęte w rozdziale trzecim pt. *Napoleon – epicka (Poli)wizja Abła Gance’a* dotyczą poliwizji, symultanicznego montażu i projekcji składającej się z trzech obrazów. Rozważania prowadzone są w nawiązaniu do filmu *Napoleon* w reżyserii Abła Gance’a (1927). Autor pracy podjął się w tym rozdziale analizy wielu sekwencji filmu pod kątem narracji, ekspresji wizualnej i oddziaływania na widzów: „Zależności pomiędzy obrazami odchodzą od narracyjnej linearności i chronologii ku znaczeniom asocjacyjnym. Symultaniczna obecność trzech różnych obrazów na trzech częściach ekranu – dzięki klasycznemu montażowi w obrębie poszczególnych paneli i *horyzontalnemu montażowi linearnemu* Gance’a – poszerza horyzont poinformowania widza oraz wywołuje silne oddziaływanie emocjonalne i psychologiczne” (s. 55). Język filmu wykorzystujący poliwizję otworzył przed filmowcami niezwykle, nowe twórcze możliwości.

W rozdziale czwartym – *Szeroka taśma w cieniu przelomu dźwiękowego* – Pan Iwo Sułka zwraca uwagę na najistotniejsze szerokoekranowe eksperymenty w amerykańskim przemyśle filmowym w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a pozostające w cieniu początków rozwoju dźwięku w filmie. Dla mnie jako recenzenta wykonującego zawód operatora filmowego, najistotniejsze są w tym rozdziale zagadnienia związane z efektem końcowym wynikającym z równoległego zastosowania formatu szerokoekranowego i standardowego (zbliżonego do kwadratu). Omawiając zrealizowane w dwóch wariantach ekranowych filmy: *Szept nietoperza* (reż. Roland West, 1930) oraz *Droga olbrzymów* (reż. Raul Walsh, 1930), Autor poddaje je analizie. Przywołuje opinie twórców i krytyków kina, którzy nie widzieli zasadniczej różnicy pomiędzy dwoma formatami, mogącej wpłynąć na odbiór filmu, z drugiej strony, cytuje opinie wyrażające fascynację szerokim formatem. Są to przykłady bardzo cenne, dotyczące szczegółowych problemów obrazu takich, jak: zakomponowanie aktora w kadrze, głębia ostrości, ilość bliskich i dalekich planów w kadrach formatu standardowego i formatu

szerokoekranowego. Warto tu przytoczyć słowa Autora: „Nie ulega wątpliwości, że niektóre z zabiegów inscenizacyjnych oraz kompozycyjnych wprowadzonych przez twórców tych filmów staną się wyznacznikami stylu kina szerokoekranowego w latach pięćdziesiątych: ograniczenie ilości zbliżeń, dominacja planów średnich i pełnych, dłuższe ujęcia, wykorzystywanie tła, plan dwuosobowy (*two shot*) w miejsce zasady plan-kontrplan czy wreszcie rozmieszczenie aktorów w rzędzie na pełnej szerokości kadru. Wszystkie te elementy, które w *Szepcie nietoperza* i *Drodze olbrzymów* były częścią działań na polu eksperymentalnych, ponad dwie dekady później zostaną skonsolidowane jako stałe składowe kina szerokoekranowego, gdy rozwinię ono w pełni i na dobre zagości na ekranach” (s. 116).

Rozdział piąty pt. *Hollywood a przemiany społeczno-kulturowe po 1945 roku* ukazuje złożoność przemian przypadających na lata czterdzieste i pięćdziesiąte w sferach ekonomicznej, społecznej i kulturowej w Stanach Zjednoczonych, współwystępujących ze znacznym spadkiem zainteresowania widowni kinem. Autor pisze: „W powszechnym mniemaniu wiodącym czynnikiem odpowiedzialnym za spadek zainteresowania filmem była telewizja, której ekspansja rozpoczęła się około roku 1948. Jakkolwiek nie w pełni fałszywa, jest to teza nieco redukcjonistyczna. Cytowane w niniejszym rozdziale prace historyczno-filmowe wyraźnie wskazują na różnorodność zjawisk – niebędących wyłącznie elementami kultury audiowizualnej – które wpłynęły na zmianę sposobu spędzania czasu wolnego przez Amerykanów. Telewizja wyłania się z nich jako istotna, acz tylko jedna z wielu przyczyn malejącego zainteresowania kinem, a rosnąca kosztem filmów popularność nowego medium jawi się bardziej jako następstwo wielkich przemian, niż bezpośredni motyw odwrotu widzów od wielkiego ekranu” (s. 118–119). Ta krytyczna dla Hollywood sytuacja związana z konkurencyjnością telewizji, sprowokowała powrót do eksperymentów z szerokim ekranem.

W rozdziałach szóstym, siódmym i ósmym zapoznajemy się z procesem powstawania i rozwoju najważniejszych systemów panoramicznych takich, jak: Cinerama, CinemaScope, Todd-AO.

Ostatni rozdział dysertacji pt. *Estetyka filmów szerokoekranowych* poświęcony jest analizie wpływu szerokiego ekranu na kompozycję obrazu filmowego, styl i estetykę filmową w końcu lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych ubiegłego wieku, np. w filmach: *Rycerze Okrągłego Stołu*, reż. Richard Thorpe (1953); *Rzeka bez powrotu*, reż. Otto Preminger (1954); *Buntownik bez powodu*, reż. Nicolas Ray (1955); *Most na rzece Kwai*, reż. David Lean (1957); *Jak zdobyto Dzikie Zachód*, reż. John Ford, Henry Hathaway, George Marshall. Omówione tutaj zostają istotne związki pomiędzy kwestiami optycznymi a formatem szerokoekranowym. Autor recenzowanej rozprawy przywołuje także refleksje teoretyczne André Bazina, wiążącego wielkie nadzieje z szerokim ekranem, który miałby umożliwić pełną reprezentację rzeczywistości w filmowym obrazie, czyli – mówiąc inaczej – zadośćuczynić kategorii *mimesis*, a więc jednej z najstarszych w naszym kręgu kulturowym kategorii estetycznych. Bazin pisze: „[...] szeroki ekran może jedynie przyspieszyć to, co kochamy we współczesnych tendencjach kina: porzucenie wszelkiej sztuczności zewnętrznej wobec istoty obrazu, wszelkiego ekspresjonizmu czasu i przestrzeni. Kino dodatkowo odróżni się od muzyki i malarstwa, a zbliży się do swojego właściwego przeznaczenia: pokazać przed wyrażeniem, a dokładniej, wyrazić poprzez świadectwo rzeczywistości, to znaczy, nie tyle oznaczyć, co ujawnić” (s. 202).

W swojej pracy Pan Iwo Sulka z jednej strony wskazuje na wagę historycznych kontekstów dla rozwoju techniki filmowej związanej z formatem szerokoekranowym, z drugiej – uzasadnia wpływ szerokiego ekranu na rozwiązania stylistyczne powstających filmów, koncentruje się przy tym na konkretnych, dobrze dobranych przykładach filmowych.

Z wielką uwagą i podziwem dla kompetencji Autora czytałem kolejne partie pracy. Doceniam zaprezentowaną umiejętność Pana Iwo Sulki w zebraniu i usystematyzowaniu tak złożonych zagadnień. W swojej dysertacji traktuje on szeroki ekran jako nieustanny, długotrwały proces rozwoju kinematografii. Mam wrażenie, że pozostawia ów temat otwarty na dalszą (w przyszłości) eksplorację problemów wynikających nie tylko z zastosowania szerokiego ekranu, ale także z kompleksowego oddziaływania kolejnych wynalazków na przemianę sztuki filmowej, jej stylistykę i estetykę.

Podkreślić należy także, że Pan Iwo Sulka posługuje się niezwykle sprawnym warsztatem analitycznym. Precyzyjnie pokazuje jak cząstkowe elementy obrazu filmowego, m.in. zdjęcia, inscenizacja, scenografia, gra aktorów, tworzą uporządkowaną całość. Bardzo uważnie przygląda się poszczególnym elementom, starając się objąć jak najszerszej i najpełniej zakres możliwych współzależności, składających się na artystyczny wyraz filmu. Uwzględnia ukazanie w przestrzeni człowieka, zróżnicowanie planów, odwołuje się do poszukiwań twórców odpowiedniego dla szerokiego ekranu stylu fotografowania, czy też analizuje różne sposoby projekcji szerokoekranowej (m.in. jednolity panoramiczny obraz, poli wizja).

Badania, które przedstawił Iwo Sulka w swojej rozprawie doktorskiej powinny ukazać się drukiem, ponieważ dają szansę wielu młodym filmowcom na zapoznanie się z problemami (głównie estetycznymi) wynikającymi ze stosowania szerokiego ekranu. W dobie przełomu i przejściu na zapis cyfrowy, wśród filmowców pojawia się coraz większe zainteresowanie klasyczną optyką anamorfotyczną, powrotem do uzyskiwania formatów szerokoekranowych przy pomocy nie tylko programów komputerowych. Obiektywy anamorfotyczne są poszukiwane na rynku i stanowią niezwykle drogi sprzęt. W wielu współczesnych kamerach filmowych, profesjonalnych i półprofesjonalnych, np. typu DSLR, posiadających tzw. pełną klatkę, filmowcy stosują tego rodzaju obiektywy, by w tradycyjny sposób uzyskać efektu szerokiego ekranu. Wiedza

związana z odwzorowaniem przestrzeni, głębią ostrości, szeroko pojętą kompozycją jest istotnym elementem edukacyjnym dla przyszłych filmowców. Nowe narzędzia pracy, nowe pomysły są zawsze wyzwaniem dla twórców kina. Pomimo że obecnie mamy coraz lepszy sprzęt, inne lżejsze kamery, ostrzejsze, precyzyjniejsze obiektywy, wszyscy twórcy filmowi, tak dawniej, jak i dziś, podejmują nieustanne ryzyko. Szukają nowych rozwiązań, nowych sposobów realizacji przyszłych filmów. Filmowcy analizują stare i nowe pomysły techniczno-technologiczne, aby stworzyć jeszcze coś odmiennego, znajdują w ten sposób własny styl, własny język.

W ocenie pracy doktorskiej Pana mgra Iwo Sulki wielką wagę przywiązuję do umiejętności prowadzenia dyskursu na styku nauk o komunikacji wizualnej, humanistyki, estetyki, historii kinematografii. Kontaminacja tych perspektyw i kontekstów niezwykle wzbogaca ów dyskurs, ukazuje w niestandardowy sposób przedmiot badań. Analiza recenzowanej rozprawy pozwala na stwierdzenie, iż stanowi ona interesujące studium badawcze, inspirujące również praktyków, czyli twórców filmowych. Historyczna i historiograficzna skrupulatność, cenne analizy konsekwencji stylistycznych i estetycznych, wynikających z rozwoju formatu szerokoekranowego – wszystko to sprawia, że rozprawa doktorska Pana Iwo Sulki jest bardzo ważna i przydatna zarówno dla historyków i teoretyków filmu, jak i dla praktyków tej dziedziny sztuki.

Reasumując, stwierdzam, że rozprawa Pana mgra Iwo Sulki nt. *Historia formatu szerokoekranowego: technika i estetyka* spełnia w sposób perfekcyjny wszystkie wymagania stawiane pracom doktorskim i może być podstawą dalszego postępowania w przewodzie doktorskim.

