

Prof. dr hab. Krzysztof Loska
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

Kraków, 10.01.2017

Recenzja rozprawy doktorskiej Pana mgr Iwo Sulki
Historia formatu szerokoekranowego: technika i estetyka

Spojrzenie na historię kina poprzez pryzmat rozwoju technologicznego nie jest czymś całkowicie nowym, od lat pojawiają się bowiem publikacje – zwłaszcza w kręgu anglojęzycznym – rozwijające ten nurt badań, o czym świadczy chociażby wydana również w Polsce klasyczna książka Barry’ego Salta *Styl i technologia filmu*. W przeciwieństwie do australijskiego badacza, Iwo Sulka skupia się tylko na jednym aspekcie tego rozwoju, mianowicie eksperymentach z formatem szerokoekranowym, które rozpoczęły się w pionierskim okresie kina, a rozwinęły się na dobre w latach pięćdziesiątych i doprowadziły do przyjęcia standardów projekcji i rejestracji obrazów.

Autor rozprawy przekonuje, że poszukiwanie norm i zasad pozwalających na ustalenie właściwych proporcji kadru odgrywało ważną rolę już na przełomie XIX i XX wieku, kiedy to wynalazcy rywalizowali ze sobą na patenty i usiłowali przekonać inwestorów do własnych rozwiązań. Pierwsze dwa rozdziały rozprawy Iwo Sulki poświęcone zostały właśnie tym wczesnym próbom, które z rzadka miały charakter poszukiwań artystycznych, a wynikały z konieczności przezwyciężenia różnorodnych ograniczeń nowej technologii.

W tych początkowych fragmentach ujawnia się pewna zasadnicza słabość tej pracy, polegająca na przeładowaniu faktografią, zarzucaniu czytelnika nadmiarem szczegółowych informacji, które pozbawione są szerszego kontekstu kulturowego. Badając historię technologii można przecież tego uniknąć, o czym świadczy znakomita książka Anne Friedberg *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu* (ku mojemu zaskoczeniu nieobecna nawet w bibliografii, pomimo że bezpośrednio wiąże się z tematem rozprawy doktorskiej, a w polskim przekładzie ukazała się pięć lat temu).

W dalszych partiach doktoratu Iwo Sulka przekonuje, że potrafi przezwyciężyć te ograniczenia, co czyni przede wszystkim w nielicznych rozdziałach analitycznych, poświęconych zagadnieniom artystycznym, czy może raczej należałoby powiedzieć: wpływowi technologii na estetykę. Pierwszą taką próbę podejmuje w rozdziale trzecim, którego tematem jest kilkunastominutowa sekwencja *Napoleona* Abła Gance'a, nakręcona za pomocą trzech kamer, będąca dość udanym przykładem poli wizji (nie wiem, dlaczego słowo to pisane jest przez autora z dużej litery).

Po raz drugi Iwo Sulka przekonuje czytelnika o swych zdolnościach analitycznych w rozdziale czwartym, najdłuższym i najlepszym w całej pracy. Charakteryzując fazy rozwoju formatu szerokoekranowego, omawiając kolejne wynalazki i zmiany w produkcji filmowej, prowadzące do standaryzacji projekcji, Iwo Sulka ilustruje to konkretnymi przykładami analitycznymi. Po raz pierwszy ukazuje też tło społeczno-kulturowe oraz zwraca uwagę na pozatechnologiczne czynniki jako przyczyny porażek niektórych produkcji kinowych. Bardzo dobrze zarysowana została przez niego historia rywalizacji między wielkimi wytwórniami, co wydaje się dość istotne, gdyż do pewnego stopnia wpłynęło na niepowodzenie eksperymentów z wczesnych lat pięćdziesiątych.

Podstawową zaletą tych fragmentów pracy są omówienia konkretnych scen i ujęć, dzięki czemu można przekonać się, w jaki sposób twórcy wykorzystywali nowe technologie. Ciekawie wypadły zwłaszcza analizy porównawcze filmów zrealizowanych zarówno w formacie standardowym (1,33:1), jak i szerokoekranowym, gdyż pozwoliły one na uchwycenie rozbieżności stylistycznych. Okazuje się, że ekran panoramiczny wymuszał na reżyserach rezygnację z planów bliskich i dynamicznego montażu, ujęcia zwykle trwały dłużej, przez co scena nie była rozbijana na mniejsze części składowe. Nie zawsze jednak poszerzenie przestrzeni ekranowej zostało przez twórców w pełni spożytkowane, o czym świadczy przykład *Szeptu nietoperza* (1930) Rolanda Westa. Znacznie ciekawiej wypadła *Droga olbrzymów* (1930) Raoula Walsha, epicka opowieść o wędrownicy osadników na Dzikim Zachód, który to film ukazał atuty nowego formatu, jak chociażby możliwość gęstego wypełnienia kadru czy interesującą kompozycję opartą na głębi ostrości (co było trudne do osiągnięcia we wczesnych produkcjach szerokoekranowych).

Iwo Sulka umiejętnie wybiera przykłady pozwalające czytelnikowi zrozumieć, na czym polegały owe różnice stylistyczne między dwoma wersjami tego samego filmu, zwraca uwagę na odmienną inscenizację, walory plastyczne obrazu, wykorzystanie przestrzeni diegetycznej, a wreszcie wpływ tych czynników na dramaturgię dzieła. Wszystko to ilustruje konkretnymi kadrami, dzięki czemu analiza nabiera właściwej dynamiki.

Pewnym rozczarowaniem dla recenzenta okazał się rozdział zatytułowany „Hollywood a przemiany społeczno-kulturowe po 1945” (zresztą najkrótszy, bo zaledwie jedenastostronicowy). Można było spodziewać się nieco szerszego spojrzenia, wykraczającego poza determinizm technologiczny, autor nie wprowadził jednak zbyt wielu nowych wątków. W kolejnym rozdziale Iwo Sulka skupia się na ważnym, choć nie do końca udanym eksperymencie, jaką była cinerama, mająca w założeniu podkreślić partycypacyjny charakter nowego medium i zaakcentować zmysłowe oddziaływania kina. Niestety, podobnie jak w przypadku pokrewnych wynalazków, twórcy musieli się zmierzyć z licznymi ograniczeniami: deformacją przedmiotów i ludzi filmowanych obiektywami o krótkich ogniskowych, niemożnością stosowania zbliżeń, problemami z ustawieniem oświetlenia na planie, łączeniem trzech części obrazu rejestrowanych różnymi kamerami.

Pierwsze filmy nakręcone w tej technologii w pełni obnażyły słabości cineramy, jako że widowiskowy wymiar produkcji w rodzaju *Jak zdobyto Dziki Zachód* czy *Wspaniały świat braci Grimm* nie był w stanie ukryć braków fabularnych i artystycznych. System ten zupełnie nie nadawał się do klasycznego kina narracyjnego, ponieważ stworzony został z myślą o efektownych obrazach podróżniczych czy przyrodniczych.

Pisząc o latach pięćdziesiątych, Iwo Sulka skupia się przede wszystkim na rywalizacji między dwoma systemami szerokoekranowymi - CinemaScope i VistaVision – oraz udoskonalaniu obiektywów anamorfotycznych. Rozdział ten chyba w największym stopniu obciążany jest nadmiarem szczegółów technicznych, przytłaczających nieco czytelnika. Brak w nim tego, co było atutem we wcześniejszych fragmentach pracy, a mianowicie analizy konkretnych przykładów filmowych, w których można byłoby pokazać słabe i mocne strony poszczególnych

systemów, a przecież dopiero w tym okresie twórcy w pełni przekonali się o możliwościach nowej technologii.

W rozdziale siódmym, podobnie jak w ósmym, poświęconym wykorzystaniu szerokiej taśmy w hollywoodzkich musicalach (*Oklahoma!*, *Dźwięki muzyki*, *South Pacific*), aspekt estetyczny został całkowicie zepchnięty na dalszy plan; w dodatku przedmiotem zainteresowania były niemal wyłącznie produkcje amerykańskie. Może warto byłoby sięgnąć po przykłady z innych regionów świata, gdzie również próbowano zastosować format szerokoekranowy i to osiągając znacznie ciekawsze rezultaty artystyczne (np. TohoScope). Przekonują o tym filmy reżyserów japońskich - by wymienić tylko tych najwybitniejszych, jak Akira Kurosawa czy Masaki Kobayashi - którzy na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zaproponowali szereg oryginalnych rozwiązań estetycznych, czerpiąc inspirację z klasycznych kompozycji malarskich (np. *emakimono*, czyli ilustracje na zwojach, charakteryzujące się układem horyzontalnym).

Recenzowana przeze mnie rozprawa doktorska nie posiada większych wad językowych czy stylistycznych, przydałby się za to wstęp metodologiczny oraz podsumowanie (bo trudno za takie uznać ostatni rozdział poświęcony teoretycznym rozważaniom nad zagadnieniami estetycznymi). Niewątpliwym atutem jest oryginalność podjętego tematu, zwłaszcza w kontekście polskiego filmoznawstwa, w którym na próżno szukać podobnego opracowania. Zapewne można było dokonać nieco większego wyboru analizowanych filmów, ponieważ wówczas łatwiej byłoby pokazać zależności między technologią i estetyką obrazu filmowego. Podsumowując, mogę jedynie wyrazić przekonanie, że praca ta spełnia wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim oraz mieści się w dziedzinie nauk humanistycznych, w dyscyplinie nauk o sztuce, toteż wnioskuję o dopuszczenie mgr Iwo Sulkę do dalszych części przewodu.

