

Prof. zw. Michał Kliś  
Akademia Sztuk Pięknych  
w Katowicach

11 maja 2018 r.

Dziekan Wydziału Radia i Telewizji  
im. Krzysztofa Kieślowskiego  
Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach  
dr hab. prof. UŚ Krystyna Doktorowicz

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Mikołaja Jaroszewicza

Monumentalność mikro-świata w koncepcji artystycznej i warsztatowej  
filmu pt. „Piotruś i wilk”

Promotorami są dr hab. Michał Rosa oraz dr hab. Janusz Musiał.

Wysoka Rado!  
Szanowna Pani Dziekan!

Tekst rozprawy doktorskiej, zawierającej na stu trzech stronach opis zmagania operatora obrazu podczas realizacji skomplikowanej struktury dzieła filmowego, z natury swojej budowanego przez wieloosobowy zespół, uświadomił mi ogrom pracy doktoranta w obszarze, który dla wielu z nas – a tak ja to odbieram – jest pełnym fascynacji wędrowaniem po filmie animowanym w wersji analogowej. Z rysowaniem tysięcy klatek. Klatka po klatce, by uzyskać wrażenie ruchu, a równocześnie być obecnym w magicznym świecie teatru lałkowego.

To, co wyniosłem z moich fascynacji tymi nadrealnymi światami jako mieszkaniec Bielska-Białej – gdzie istnieje Studio Filmów Rysunkowych przy ul. Cieszyńskiej oraz Teatr Lalek Baniałuka przy ul. A. Mickiewicza, założony przez Jerzego Zitzmana – dało mi niepowtarzalną szansę bycia blisko tych niezwykłych miejsc, gdzie świat realny zostawał za murami, a ten na scenie, wyczernionej od desek proscenium po sufit i ściany

wraz z ciężkimi kotarami, kurtynami, zdawał się jawić jako ten właściwy. Studio Filmów Rysunkowych było równoległym miejscem fascynacji, oczarowań, tajemnic. Ten świat mnie fascynował, wrastałem w tę iluzję, piękną jak sen.

Pan Mikołaj w swoim gęsto zapisanym raptularzu (rozprawy doktorskiej) przywołuje to wszystko, co jest odsłanianiem tajemnic tego warsztatu. Zaniechanie klasycznego warsztatu, za którym z żalem opowiada się doktorant, staje się coraz częstsze. Cyberprzestrzeń wdzierą się w nową rzeczywistość z niezwykłą siłą. A żal pozostaje. Doktorant przeprowadził w swojej rozprawie wywód historyczny, rozpoczynając od przypomnienia ważnych twórców, prekursorów animacji poklatkowej, m.in. autora eksperymentalnego krótkiego filmu poklatkowego z 1897 roku Jamesa Stuarta Blacktona. Producentem był Albert Edward Smith. Film nosił tytuł „Cyrk Humpty Dumpty”. W jego realizacji reżyser użył lalek, których kończyny były przytwierdzone do korpusu kulistymi łącznikami. Ten konstrukcyjny łącznik umożliwił poklatkową animację. „Był to pierwszy przykład budowania iluzji ruchu, a wraz z nią iluzji czasu poprzez realizację serii tworzących sekwencję statycznych zdjęć odwzorowujących stopniowy, fazowy postęp ułożenia obiektów”. Doktorant prowadzi wnikliwą analizę kolejnych faz ruchu w tej najpierwszej w dziejach filmu animowanego realizacji. „Z chwilą zarejestrowania przez Blacktona następującej po pierwszej klatce, a zawierającej następną fazę stanu rzeczywistości przedstawionej klatki drugiej, czasoprzestrzeń obrazu filmowego oderwała się od naszej czasoprzestrzeni, by nigdy już do niej nie powrócić”. Dalej pisze o Władysławie Starewiczu (Polak pochodzący z terytorium zaboru rosyjskiego, urodzony w Moskwie w 1882 roku, zmarł w 1965 roku w Fontenay-sous-Bois), który w swoich wczesnych filmach „Piękna Lukanida” oraz „Zemsta kinooperatora” wykreował w pełni autonomiczne dzieło filmowe w technice poklatkowej. Premiera miała miejsce w 1912 roku.

Na str. 12 w rozdziale 2.2. autor określa, czym jest animacja poklatkowa, zwraca uwagę na istotny problem różnic pomiędzy animacją klasyczną a poklatkową, na fenomen iluzji żywego ruchu w realnej trójwymiarowej przestrzeni. „Animacja poklatkowa jest to technika, w której odwzorowanie ruchu ciągłego uzyskiwane jest poprzez fotografowanie trójwymiarowych modeli znajdujących się w realnej przestrzeni planu filmowego tak, że każde kolejne zdjęcie odzwierciedla kolejną fazę i może zawierać frakcyjne zmiany położenia i upozowania bądź też aranżacji modeli, przestrzeni, w której się znajdują, i jej oświetlenia, a także pozycji i ustawień aparatu, którym wykonujemy zdjęcie”. Dalej: „To zakłócenie jedności czasu i przestrzeni stanowi główne źródło fenomenu animacji po klatkowej”.

W rozdziale 2.3. omawia paradoks czasu w animacji po klatkowej. Daje istotny komentarz: „Jedyną stałą niezmienną dla obydwu wymiarów pozostaje tutaj sama przestrzeń, w której dochodzi do stworzenia tej iluzji. W procesie realizacji filmu animowanego przestrzeń ta posiada wiele różnych funkcji. Jest warsztatem budowy dekoracji, jest studium testowym, salą prób i wreszcie planem filmowym”. Iluzja przemian, ruch modelu, metamorfoza światła, zmiana punktu widzenia kamery daje fazową postać przemian odbywających się w czasie.

Czy można porównać ten stan napięcia z tworzeniem np. dzieła z zakresu grafiki warsztatowej? Sądzę, że są wspólne cechy dziania się w czasie pewnych czynności, na które mamy wpływ wówczas, kiedy przewidujemy, co się wydarzy z chwilą zapisu na metalowej płycie (odpowiednio przygotowanej) zarysu pomysłu a rozpoczęciem trawienia w roztworze 30% kwasu azotowego tych miejsc, które zostały przez artystę ostrą igłą odsłonięte. Przez analogię z tym obrazem żmudnego wytrawiania rysunku, przy panowaniu tak nad jego gęstością zarysowania, jak i głębokością wytrawienia poszcze-

gólnych partii kompozycji, mogą postawić swoisty znak równości pomiędzy tym procesem a zapisem na poszczególnych klatkach obrazu tworzonego światłem.

Doktorant w swojej biografii zapisał jako ważny okres edukacji w dziedzinie sztuk wizualnych w specjalności projektowania i wystawiennictwa w warszawskim Liceum Sztuk Plastycznych (matura 1995), a następnie studia na Wydziale Operatorskim w łódzkiej PWSFTViT, które ukończył tuż przed 2000 rokiem. Pełne umocowanie edukacyjne w końcówce dwudziestego wieku. W curriculum vitae doktoranta znajdujemy pełen zapis przebiegu pracy zawodowej, artystycznej: operator kamery w ważnych polskich filmach, m.in. „Młode wilki”, „Quo vadis”. Pod koniec studiów pracuje jako scenarzysta w projektach serialowych oraz samodzielny operator obrazu w filmach lalkowych – tu praktykuje w technice zdjęć poklatkowych, to filmy nagradzane. „Piotruś i wilk” otrzymał „Oscara” w 2007 roku. Rozpoczyna pracę w wielu projektach fabularnych jako operator obrazu, reżyser i scenarzysta w Wielkiej Brytanii. W 2012 roku wyreżyserował wspólnie z komikiem Tonym Hawksem pełnometrażowy film oparty na bestsellerowej powieści Tony’ego „Playing the Moldovans at Tennis”. „Prowadzi warsztaty z dziedziny sztuki operatorskiej na London Film School oraz Metropolitan Film School. Od 2014 roku wykłada sztukę operatorską oraz prowadzi warsztaty operatorskie w Warszawskiej Szkole Filmowej.

Jego warsztat twórczy, gromadzenie wiedzy z zakresu historii sztuki, filmu przyczynia się do budowania swoistego banku pamięci dzieł sztuki, tworząc swoiste „muzeum wyobraźni” (André Malraux). Dostrzegam wiele śladów z tych studiów doktoranta, ze spotkań z dziełami mistrzów zarówno pędzla, dłuta jak i filmu, co jest niezbywalnym atrybutem twórczych osobowości. (Przykład Andrzeja Wajdy). Nie jest możliwe pozostawanie opornym na to, co w sztuce nas buduje, porusza, inspiruje. Mikołaj Jaroszewicz to potwierdza. Analizując tę rozbudowaną rozprawę doktorską w połączeniu z analizą obrazu filmowego, można dostrzec wrażliwego twórcę, materializującego wizję świata, do którego został zaproszony, niejako w nim uwięziony przez głównego demiurga panią reżyser Suzie Templeton oraz Hugh Welchmana. (Dodajmy, że nie wspomnieli o udziale Polaków w powstaniu filmu na rozdaniu „Oscarów”, artykuł w „Rzeczpospolitej” z 26 lutego 2008 roku „Piotruś złapał wilka i Oscara”). Zbierał bolesne razy, by świat fikcji urealnić według wyobrażeń reżyserki. Udział w przedsięwzięciu miał cały zespół Semafora, który zbudował na rozległym niemal „marsowym polu” o powierzchni 400 m<sup>2</sup> świat niemal wyjęty z płócien Jerzego Dudy-Gracza.

Ten świat szorstkiego krytycznego realizmu oblewa światło dnia silnie rozświetlające każdy detal, wydobywające z całą mocą jego magiczną siłę. Tu zanika fikcja. Operator „latającej” kamery, zawieszanej na rozlicznych podnośnikach, wybiera z zadanego obszaru to, co najlepiej charakteryzuje daną scenę. Jest jak wytrawny dyrygent, który na podstawie tej partytury zapisanej w systemie animatiku i skrupulatnie pilnowanej przez panią reżyser, ujawnia swój własny kunszt mistrzowski. Jak trudno było obronić własne racje artystyczne na planie filmowym „Piotrusia i wilka”, mogą dowiedzieć się ci, którzy zechcą się wczytać w tę ważną rozprawę „Monumentalność mikro-świata w koncepcji artystycznej i warsztatowej filmu pt. »Piotruś i wilk«”. Nauka pokory, zaciskanie zębów, to czas szczególny dla twórcy, który zna swoje mocne strony, a te w swojej specjalności Mikołaj Jaroszewicz w moim głębokim przekonaniu posiada. Mam wrażenie że operator kamery poklatkowej z naszej opowieści jest zawieszony pod sklepieniem „współczesnej Sykstyń”, jaką stała się na przeciąg bez mała dwóch lat hala zdjęciowa. W efekcie cierpliwość połączona z konsekwencją w realizacji założonego celu tworzy obraz, który bu-

duje świat lepszy niż opisany przed laty przez Prokofiewa w dziele muzycznym. To nie tylko reżyseria, ale i faktografia, sprawność wielu osób, których umiejętności scenograficzne, animacyjne i inne wykorzystuje operator kamery, sam usuwając się w cień. Wielcy budowniczości średniowiecznych katedr też byli pozbawiani swoich znaków cechowych, imion, liczyło się dzieło na chwałę Boga. Gdy się murator odważył złożyć swój gmerek na wypalanej cegle, obcinano mu ręce, by nie mógł już czegoś podobnego zrobić. Nasz operator kamery ma swój znak imienny w czołówce filmu. Ale z łatwością jest pomijany nie tylko on. Walka trwa. Doświadczenie i kompetencje są dostrzegane. Mikołaj Jaroszewicz jest zapraszany do znaczących realizacji zarówno w kraju, jak i poza nim.

Jedną z ważnych cech doktoranta jest umiejętność analizy dzieła filmowego, które wybiera niemal w celach laboratoryjnych, by poprzez ten rodzaj studium twórczości wybitnych realizatorów, reżyserów móc podejmować rozwiązania z zakresu problematyki oświetlenia planu filmowego (film Dowżenki „Ziemia”).

Klimat budowany jest poprzez rysowanie światłem scen wewnątrz zagrody, pozwalające wydobyć bogactwo szczegółów, detali. Spotykam w tej werystycznej przestrzeni podobieństwo do twórczości artystów katowickiej ASP, m.in.: Jana Szmatocha, Jerzego Dudy-Gracza, Karola Wieczorka, w wychowanków wybitnego pedagoga prof. Adama Hofmana. Zbudowana z niezwykłą starannością zagroda Piotrusiowego dziadka, podobnie jak pozostałe części realnego świata, w którym nasi bohaterowie żyją, jest oświetlana, ożywiana światłem, którym autorsko zawiaduje operator kamery poklatkowej Mikołaj Jaroszewicz. To, co postrzegamy w tej zamkniętej przestrzeni podwórka nieomal śląskiego „hasioka”, jest wyostrzonym obrazem, jakby cytatem wyjętym z płócien i akwafort wspomnianych malarzy i grafików z katowickiej uczelni. Ponad tą zamkniętą, zabita deskami krainą dostrzegamy inną – rozległą, skąpaną światłem, jak z obrazów mistrzów późnego renesansu. Te dwie rzeczywistości wymagały od realizatora kamery podejmowania trudnych decyzji, jak wyrysować światłem niby rylcem to, co najistotniejsze na pełnym planie kadrów. Budowanie pierwszego planu z dostojną posturą dębu, który odgrywa w scenariuszu reżyserskim istotną rolę, wymagało rozstrzygnięć na poziomie wizualnej atrakcyjności, ale również możliwości budowania kreatywnie scen trudnych operatorsko, mobilnych. Operator potwierdził tu swój sprawny warsztat, ale dał też dowody urody obrazu kreowanego z wyczuciem niemal artysty pędzla czy rylca.

Wyrysowane ostrym strumieniem światła, z wielowatowego reflektora, przedpola leśnej głuszy, z pierwszoplanowym starym uschłym dębem, konfrontuje ze scenami realizowanymi z rozproszonym światłem, które urealnia nasze odbieranie wzrokowe rozległych przestrzeni, świata po horyzont. Tafla jeziora, srebrzysta w swojej wypłaszczonej postaci, daje pełną iluzję twardej struktury, z której powierzchnią zмага się skazana na pożarcie kaczka. (Operator kamery uważa portretową scenę kaczki za swoje ulubione ujęcie.) Animatorzy, lalkarze, twórczyni oblicza głównego bohatera stanowili zespół, który umiejętnie tworzył ową twardą iluzję filmowej rzeczywistości. Dokonywał potrzebnych korekt w elementach scenografii, a także w wizerunku głównego bohatera i jego towarzyszy (mimika, zmiana wyrazu twarzy) przy zachowaniu absolutnego podobieństwa. Demiurgiem, który dał im życie, jest światło – przemyślane, wyobrażone za nim zostaną włączone agregaty zasilające.

## Konkluzja

Zgodnie z art.13 ust.1 Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z dnia 14 marca 2003 r. (Dz.U. nr 65 poz. 595 z póź. zm.), zwracam

się do Wysokiej Rady Wydziału Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego o przyznanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk filmowych, dyscyplinie: sztuki piękne, Panu magistrowi Mikołajowi Jaroszewiczowi.

Gorąco popieram. Opinie promotorów w osobach dr. hab. Michała Rosy oraz dr. hab. Janusza Musiała są głosami niezwykle ważnymi, szczególnie dla mnie, który opisuję ten dorobek z perspektywy grafika i malarza, który rozpoczynał swoją przygodę z fotografią od kultowego już dziś „Druha” i kamery filmowej 8 mm. To moje ślady. Dziękuję Wysokiej Radzie za zaproszenie do tego dzieła.

Z poważaniem



*PS* Wybrałem celowo twórczość z zakresu grafiki warsztatowej, a szczególnie wkłęsłodruku, którego wybitnym przedstawicielem jest prof. Jan Szmatloch, rodem z Rudy Śląskiej. W świecie grafików też trwa walka o to, czy technologie cyfrowe zwyciężą, czy opary roztworu kwasu azotowego trawiącego rysunek w miedzianej blasze matrycy, poddany tłoczeniu na prasie do wkłęsłodruku, przestaną istnieć. Jestem przekonany, że tak jak dzieło Francisca Goi, pokazane w postaci grafik w słynnym filmie pt. „Duchy Goi”, żyje i jest obecne we współczesnej kulturze obrazu, podobnie dzieje się z twórczością związaną z animacją filmową w rygorze poklatkowej animacji analogowej w konfrontacji z zapisami cyfrowymi. Mam nadzieję, że świat pikseli nie wyprze artefaktów ze śladami ręcznego narzędzia.