

Od redakcji

Głód (2008) Steve'a McQueena to film zimny, cielesny, radykalnie polityczny. Jako jedno z niewielu ujęć konfliktu w Irlandii Północnej nie próbuje go zamknąć w znanej i wygodnej narracji o bezsensownej walce dwóch stron czy też moralnej wyższości którejś z nich. McQueen, opowiadając na nowo – i w bardzo autorski sposób – historię strajku głodowego (a wcześniej brudowego), który w 1981 r. podjęli członkowie IRA odsiadujący wyroki w brytyjskim więzieniu, zdołał wyabstrahować esencję konfliktu, przedstawić uniwersalną przypowieść i jednocześnie złożoną analizę szczegółowej, konkretnej wojny.

Reżyser zbudował swój film z bardzo sugestywnych obrazów. To wizualność narzuca ton całości i forsuje jej symboliczny charakter. Narracja jest tu zdyscyplinowana – oszczędna i wyraźnie zrytmizowana. W pewnym momencie konsekwencja ta zostaje jednak przerwana – dokładnie w połowie filmu reżyser lokuje trwające kilkanaście minut statyczne ujęcie, nagle przenosząc punkt ciężkości z obrazu na dialog. To scena rozmowy Bobby'ego Sandsa, przywódcy oraz ikony strajku, z katolickim księdzem, który chce go odwieść od protestu. W centrum symetrycznego kadru dwie postaci siedzą przy stole, naprzeciw siebie, ich nieoświetlone twarze pozostają niemal niewidoczne. Jedyne wprowadza tu meandrujący dym papierosowy. Sands i ksiądz z niezwykłą intensywnością przerzucają się słowami oraz racjami, a przed widzem odsłania się cały polityczny, ludzki i duchowy ciężar północnoirlandzkiego konfliktu. Z każdą minutą napięcie wzrasta, zatrzymanie akcji powoduje jak gdyby zagęszczenie czasu. Kiedy po siedemnastu minutach ujęcie zostaje przerwane zbliżeniem na dłońe Sandsa, film znów zaczyna „oddychać”.

Ujęcie to stanowi oś *Głodu* – w wymiarze kompozycyjnym, ale i symbolicznym, ideowym. W połowie trwania film obraca się wokół niej – w tym właśnie obrocie tkwi jego zasadniczy sens. Taka wieloznaczność jednego ujęcia stanowi zasadniczy temat tego tomu. Zebrane w nim teksty ujawniły, jak się okazało, dwie strategie autorskie.

Pierwszą z nich reprezentują te artykuły, które dotyczą spojrzenia ze środka, od filmowego szczegółu. Ich autorzy wychodzą od konkretnego ujęcia lub kadru, by zbudować szerokie analizy o charakterze socjologicznym (odzyskiwanie ludowej historii kina polskiego), psychoanalitycznym (czytanie tekstu filmowego przez pryzmat teorii Lacanowskiej), historycznoliterackim (tropienie i badanie mikrośladów niezrealizowanej adaptacji). Część tę zamyka refleksja na temat politycznego potencjału filmu o skrajnym doświadczeniu uchodźstwa, który w całości został zbudowany na ujęciu „z wnętrza rzeczy”.

W drugiej grupie znalazły się z kolei propozycje spojrzenia z góry, z zewnątrz, z oddalenia. W takiej optyce to, co szczegółowe, zostaje wpisane w szerszy system, wzór. Może to dotyczyć powtarzalności motywu (obecne w tak wielu filmach Wernera Herzoga ujęcia z lotu ptaka), różnorodności konsekwencji prowadzenia jednego ujęcia (jak w dwunastogodzinnym, badającym granice narracji epizodzie serii *The Third Day*), wykorzystania pewnego uchwycenia problemu dla celów propagandowych (wpisanie reportażu o Polesiu w polską politykę międzywojnia), a także funkcjonalności określonych, sformalizowanych rozwiązań filmowych dla nurtu *puzzle films*.

Jedno ujęcie, jakkolwiek je rozumiemy, zawsze kieruje uwagę na kwestie jedno- i wieloznaczności. Wskazując detal, jeszcze mocniej uwypukla jego kontekst. Autorzy proponowanych w tym tomie tekstów testują możliwości badawcze wynikające z tej niezbywalnej podwójności.

Karolina Kosińska