

Od redakcji

Ermanno Olmi wyreżyserował *Posadę (Il posto)* w 1961 r. Był wtedy filmowcem półprofesjonalnym – pracował w zakładach Edisona w Mediolanie, a filmy dokumentalne tworzył jako amator. Sekcja filmowa, którą tam zorganizował i prowadził, jemu samemu miała pomóc realizować pasję, a fabryce – dokumentować i promować jej działania. Firma zapewniła Olmiemu sprzęt, ekipę stanowili koledzy z pracy, fabryczne tematy przychodziły same. *Posada* miała być jednak czymś innym; reżyser zrobił film w zasadzie autobiograficzny, opowiadający o jego własnym doświadczeniu szukania pracy w dużym przedsiębiorstwie i odnajdywania się w jego strukturach. Efektem było dzieło osobiste, autorskie, metafizyczne, egzystencjalne, formalnie skromne, w pewnych aspektach niemalże dokumentalne.

Słowem, działa tu podwójne kodowanie – to prosta historia chłopaka, a jednocześnie odzwierciedlenie całkowitej zależności filmu (jego tematu, wizualności, charakteru postaci) od środowiska i warunków, w których powstał. Produkcję tę Olmi sfinansował wspólnie z przyjaciółmi. Edison nie dał pieniędzy, ale zaoferował (poza sprzętem) przestrzeń zakładów, którą reżyser mógł wykorzystać w weekendy, gdy biura pustoszały. Nieprofesjonalni aktorzy portretowali środowiska, z których pochodzili, grali samych siebie. Choć filmowiec z pewnością miał klarowną koncepcję całości, to możemy być pewni – znając kontekst produkcyjny – że film nie mógł wyglądać inaczej, skoro realizowano go w taki, a nie inny sposób. Warunki produkcji ujawniły się w jego tkance.

Tom o kulturze filmowej planowaliśmy z przekonaniem, że taka współzależność jest czymś oczywistym i nieuniknionym, choć często niezauważalnym, bo widz rzadko zagląda za ekran. I nie chodzi tu jedynie o kwestie produkcji czy dystrybucji, ale o całość uwarunkowań, splatających się racji i wzajemnie wykluczających argumentów.

W pierwszej części zebraliśmy teksty eksplorujące właśnie złożoność kultur, w których dane zjawiska czy przemysły filmowe funkcjonują: czy będzie to przedwojenne polskie środowisko kina jidysz, czy współczesna popularna kinematografia indyjska i jej relacje z Europą bądź Polską. Analizy te wskazują na wewnętrzne konflikty i sprzeczności, które szczęśliwie pozwalają podważyć przyjęte osądy i przeświadczenia.

Drugi blok tekstów dotyczy instytucji – zarówno organów zarządzających różnymi polami rynku kinematograficznego, jak i zawodów filmowych jako części złożonego systemu zależności produkcyjnych oraz realizacyjnych. Przykładem tych pierwszych są państwowe instytuty wspierające i promujące rodzime produkcje (w tym wypadku krajów bałtyckich) oraz lokalne kina reprezentujące model funkcjonowania małych kultur filmowych. Przykładem drugich – profesja scenarzystki/scenarzysty, jej status i miejsce w sieci zależności zawodowych.

Ostatnia część jest poświęcona piśmiennictwu i jego funkcjom. Autorzy tekstów sięgają w przeszłość – do pisma „Liberator” stanowiącego platformę afroamerykańskiej krytyki filmowej, a także do polskiej prasy z epoki, bardzo niejednoznacznie odnoszącej się do „czerwonego” okresu twórczości Jean-Luca Godarda. Czas przeszły łączy z teraźniejszym artykuł o starej i nowej kinofilii w ujęciu publicystów francuskich. O tym, jak historia, a właściwie film historyczny, funkcjonuje we współczesnym piśmiennictwie czeskim, traktuje tekst zamykający problemowy blok tego numeru.

W ostatnich latach badania różnorodnych aspektów kultury filmowej rozwijały się w zawrotnym tempie. Chyba doszliśmy do momentu, w którym kontekst jest równie istotny jak sam tekst – i to jest ogromna wartość zarówno dla tych, którzy patrzą na ekran, jak i tych, którzy spoglądają poza niego.

Karolina Kosińska