

OD REDAKCJI

Przypisanie filmu do określonego gatunku ma istotne konsekwencje. Zakorzenia go historycznie oraz uruchamia pewien system oczekiwań odbiorczych związanych ze świadomością takich a nie innych jego konwencji i cech stylistycznych. Jednak poszerzający się nieustannie repertuar audiowizualnych strategii niefikcyjnych skłania do przewartościowań znanych kwalifikacji, choć ich nie unieważnia. Tematyka poniższego tomu odzwierciedla złożoność procesu wyodrębniania tożsamości gatunkowej w przypadku zjawisk hybrydycznych, związanych z dynamiką przemian kulturowych czy z wdrażaniem nowych technologii. Takim płynnym, niełatwym do zdefiniowania gatunkiem okazuje się esej filmowy, który – jak pisze jego znakomita znawczyni Laura Rascaroli – zawsze coś mówi na temat dokumentu, fikcji i sztuki filmowej, a też na temat tego, jak te kategorie współoddziałują na siebie, jak się różnicują i do czego zobowiązują. Niemal każdy publikowany tu tekst, mimo odwołań do bogatej literatury przedmiotu, podejmuje próbę uściślenia definicji na użytek konkretnych przykładów, przy czym podobieństwa stają się tu równie istotne jak odmienności. Artykuł Grażyny Świętochowskiej dotyka wszystkich tych kwestii. Autorka dokonuje historycznego przeglądu refleksji i metarefleksji na temat esejów filmowych, zwłaszcza tych odnoszących się do sztuki filmowej. Za najbardziej interesujące poznawczo uznaje te formy wypowiedzi, które wykorzystując historyczne materiały filmowe w nowej konfiguracji wydobywają ich nieznane wcześniej aspekty. Podobnym tropem podąża Rafał Koschany, dobitniej jednak osadzając w tradycji literackiej krytyki tematycznej i teorii ekfrazy. Poddaje on analizie przede wszystkim dostępne w Internecie wizualne montaże krytyczne Kogonady, których celem jest wyodrębnienie wyróżników stylistycznych znanych twórców filmowych.

Kolejne teksty odnoszą się do konkretnych przykładów. Andrzej Pitrus pisze o dokumentach próbujących zmierzyć się z tematem Zagłady, takich jak *Noc i mgła* Alaina Resnais'ego, *W muzeum* Wernera Koflera i *Treblinka* Sérgio Tréfauta, które skupiają się na niemożności filmowej konceptualizacji Holokaustu. Ujawniona bezradność twórców ma porażającą siłę wyrazu. Karol Józwiak śledzi konfrontację skrajnie przeciwstawnych postaw ideologicznych Pier Paolo Pasoliniego i Giovanniego Guareschiego w filmie *Wściekłość*. Paulina Gorlewska prezentuje sylwetkę Jonasza Mekasa, niedawno zmarłego współtwórcy amerykańskiej awangardy filmowej, sztanda-rowego eseisty filmowego. Cykl wideoesejów Jean-Luc Godarda *Histoire(s) du cinéma* został przywołany przez Kevina Kołeczka jako egzemplifikacja nacechowanego osobiście spojrzenia na historię filmu. Miłosz Stelmach, nawiązując do teorii eseju o proveniencji przede wszystkim francuskiej śledzi przejawy poetyki eseistycznej w polskim kinie, zarówno w filmach fabularnych Zanussiego czy Konwickiego, jak i w dokumentach Wiszniewskiego, Dziworskiego i Królikiewicza. Esejom filmowym Królikiewicza, stosunkowo rzadko omawianym, poświęcił też tekst Michał Dondzik. Natasza Korczarowska opisuje film Jill Godmillow o narodzinach Solidarności, ciekawy zarówno jako przewrotne *polonicum*, jak i sposób testowania techniki dokumentalnej. Podsumowanie tej problematyki stanowi tekst Patrycji Chuszcz o festiwalu Kamera Akcja, który od 2010 r. stał się forum prezentacji dokonań wideoesistyki i refleksji nad tą formą ekspresji metakulturowej.

Druga grupa tekstów koncentruje się na filmach posługujących się gotowymi, archiwalnymi materiałami. Upowszechnienie techniki *found footage*, za sprawą ekspansji mediów audiowizualnych takich jak fotografie, filmy, wideo i Internet, czerpane z zasobów oficjalnych i prywatnych, zmienia – jak wskazuje Jaimie Baron – społeczną wizję przeszłości i samej archiwistyki. Justyna Sulejewska prezentuje zwięzłą historię filmów ikonograficznych, fotograficznych, montażowych i kompilacyjnych twórców takich jak Colin Low i Wolf Koenig, Chris Marker, Walerian Borowczyk, Marian Marzyński czy Ken Burns, analizując ich potencjał dokumentacyjny, ale także symboliczny i estetyczny. Ewa Fiuk analizuje strategię *found footage* w dokumentalno-fabularnym filmie Alexandra Klugego *Patriotka*, w którym twórca podejmuje zadanie opisanie stosunku Niemców do własnej historii. O sposobach wykorzystania filmów rodzinnych w autobiografiach filmowych piszą Paulina Haratyk i Gabriela Sitek. Skrajnie odmienna funkcja *found footage* została wskazana przez Krzysztofa Loskę w horrorach, gdzie paradokumentalne, wzorowane na archiwach zdjęcia mają uprawdopodobnić przedstawiane zdarzenia. Wreszcie Adam Trwoga omawia najnowszy film Marcina Giżyckiego o rzeźbiarzu Augustynie Zamojskim, którego filmy dokumentujące życie polskiego ziemiaństwa z końca lat 20. ubiegłego wieku zostały niedawno odkryte i zarchiwizowane. Na koniec Sebastian Jakub Konefał prezentuje sylwetkę twórczą Piotra Szulkina zmarłego 3 sierpnia 2018 r.