

Od redakcji

Przynęta (Bait, 2019), niskobudżetowy debiut fabularny Marka Jenkina, została uznana za jeden z najciekawszych (i najważniejszych) filmów brytyjskich ostatnich lat. Stała się hitem festiwalowym i doczekała zaskakująco szerokiej dystrybucji. Opowiada o małej kornwalijskiej wiosce rybackiej, którą proces gentryfikacji nieubłaganie zmienia w turystyczny azyl dla londyńskiej bogatszej klasy średniej. Opowieść w *Przynęcie* jest mocna, zwięzła i gorzka. Nie miałaby jednak takiej siły rażenia, gdyby nie wyjątkowa forma, a raczej technika, którą posłużył się reżyser.

Jenkin odrzucił współczesny sprzęt oraz konwencje estetyczne dzisiejszego kina. Zrealizował film nakręcaną kamerą Bolex 16 mm z 1976 r. (bez możliwości rejestracji dźwięku) na czarno-białej taśmie i przy użyciu tylko jednego obiektywu. Rolki taśmy wywoływał własnoręcznie w domowym warsztacie. Wszelkie niedoskonałości wynikające z tego procesu złożyły się na szczególną estetykę filmu, odsyłającą do tradycji awangardy czy kina amatorskiego. Migotliwy, ziarnisty obraz jest pełen zadrapań powstałych przy płukaniu taśmy, można też na nim dostrzec małe włókienka – to nitki ze swetra reżysera, które podczas wywoływania przykleiły się do celuloиду. W tym wypadku technika nie pełni jedynie funkcji nieuświadomionego przez widza narzędzia, za pomocą którego tworzy się iluzję filmowego przedstawienia. Jest jak najbardziej widoczna, mówi na równi z narracją: o odchodzeniu dawnego porządku i ambiwalentnej potrzebie zatrzymania tego odchodzenia, o surowości przedstawionego w niej świata i oporze wobec uładzonej, komfortowej rzeczywistości.

To technika kieruje naszym widzeniem, słyszeniem i odczuwaniem filmu. Jej rozwój warunkuje konwencje wizualne i odwrotnie – potrzeba zbudowania estetyki, która najlepiej wyrazi zamysł filmowca, zmusza do szukania rozwiązań technicznych. Rozwój technologiczny całkowicie odmienia metody pracy nad filmem, a jednocześnie wciąż są zachowane integralność i ciągłość historii kina, jej wielowątkowość i różnorodność. Jak dowodzi chociażby film Jenkina, stare techniki nie muszą umierać, nowe zaś mogą po prostu stanowić kolejne warstwy, dzięki czemu dawne i współczesne formuły oraz konwencje przenikają się i dialogują ze sobą, a kino – mimo dynamicznych zmian – nigdy nie przestaje być kinem.

Kolejne części niniejszego tomu są poświęcone kilku równoległym, współzależnym procesom. Pierwszy z nich to teoretyczna refleksja nad relacją techniki filmowej i sposobów odbioru filmu, ukazanego w nim świata. W tym dziale znalazły się teksty, których autorzy starali się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób medium konstruuje widzenie – albo przyjmując dystans historyczny, albo szkicując współczesne kierunki rozwoju.

Drugi z tych procesów to realna praktyka, żywa praca filmowców szukających rozwiązań technicznych, które budują to, co widz postrzega jako koncepcję artystyczną twórców filmowych. W tekstach tych autorzy zwracają spojrzenie ku działaniu fachowców na planie – działaniu absolutnie kluczowemu dla kina, a przez odbiorców tak często nieuświadomionemu.

Wreszcie w trzecim dziale przyglądamy się łączeniu tego, co ściśle historyczne, z tym, co najbardziej współczesne: rekonstrukcji, restauracji albo też rewitalizacji przeszłości (także filmowej). Tu najmocniej ujawnia się jednoczesna różnorodność i spójność historii kina. Tu również zostaje zrekapitulowana refleksja nad tym, w jaki sposób „dziś” decyduje o tym, jak postrzegamy „wczoraj”.

Tom niniejszy chcielibyśmy dedykować pamięci dwóch postaci wielkiego formatu: Profesorowi Wiesławowi Juszcakowi i Profesor Alicji Helman. Obydwoje byli naszymi mentorami i przyjaciółmi redakcji, niekwestionowanymi autorytetami naukowymi i humanistycznymi. Uwolniona myśl i rzeczowe podejście do materialności – ściśle splecione w niniejszym tomie – dobrze oddają sens pracy badawczej zarówno tego wielkiego historyka sztuki, jak i wybitnej filmoznawczynie.

Karolina Kosińska