

literaturach ako transformácia cudzieho literárneho javu, ale najmä kontaktovo, empiricky, veľakrát ako potreba odstránenia slovenských osobitostí a zvláštností, ak by rozbíjali predstavu spoločného celku vydávaného za vzájomnosť.“ (s. 26)

V duchu položené otázky po formách a systémovom zažatí projevů nezájemnosti v česko-slovenských a slovensko-českých vzťahoch autorka pracuje s širokou škálou vzťahových modelů – od binární opozice a jejího rubu, integrujícího dostředivý fenomén československého, po – řečeno slovy P. Zajace – „modálne pole so širokou škálou interferencií“, pričomž využívá mj. metodologického podloží Ďurišinovy systematiky meziliterárnosti. Tuto mozaikovou, měnící se tvárnost česko-slovenského dotýkání a potýkání autorka dokumentuje na materiálově bohatých sondách, v nichž prokazuje jak dobrý přehled o dosaženém stupni poznání česko-slovenských meziliterárních (a mezikulturních) vzťahů, tak detailní vědomosti o specifických dílčích fázích tohoto procesu. Pro příklady česko-slovenské nezájemnosti se autorka vrací do poloviny 19. století, kdy generace štúrovců dovršila proces etnicko-jazykové emancipace slovenského národa, a poté na počátek století dvacátého, kdy vyšel český překlad spisu Samuela Czambela *Minulost, přítomnost a budoucnost česko-slovenské národní jednoty* (1904), chápaný českou stranou jako projev politicky motivované ideologie separatismu (*Nezájemnost v česko-slovenských vzťahoch* ako prvok „vzájomnej inakosti“ – Ľudovít Štúr a Samo Czambel). Přínosné jsou její pohledy na produkci českých slovacik na přelomu 19. a 20. století (*Literárnohistorické reflexie a sondy*) či na „protocestopisný“ žánr reprezentovaný prózami Jana Helcelety, Viléma Dušana Lambly a Františka Ladislava Riegera (*Tri cestopisy zo Slovenska z rokov 1843–1848*). Dokladem autorčina dlouhodobého badatelského zájmu je rekapitulace jedné etapy historie jejího momentálního pracoviště, Slovenského ústavu AV ČR (*Začiatky slovakistiky v Slovanskom ústave v Prahe v mezivojnovom období*) a stejně tak textové pasáže věnované Franku Wollmanovi (*Frank Wollman a Slovensko*) a Štefanu Krčmérymu (*Neznáme rukopisy Štefana Krčméryho v pozostalosti T. G. Masaryka*). Zvláštní pozornost si pak zaslouží novátorský příspěvek K začiatkom slovenskej ženskej literatúry v almanachu Nitra. Aniž by autorka přejímala teoretická a metodologická východiska některé z módních škol tzv. gender studies, s důrazem na faktografickou průkaznost zpracovává dosud poměrně opomíjenou tematiku pozvolného kvalitativního i kvantitativního vzestupu literární tvorby ženských spisovatelek v kontextu nepříliš utěšené genderové situace ve slovenské společnosti poloviny 19. století. Rozsáhlá stať, jak podtitul ukazuje (*Johana Miloslava Lehocká a česko-slovenský kontext v 40. letech 19. storočia*), má blízko spíše k monografickému zpracování dosud opomíjené osobnosti jedné z prvních slovensky píšících básníček. Je cenná jak zmapováním širšího kontextu, poukazujícího na živé kontakty českých a slovenských příslušnic intelektuálních elit, tak podrobnou interpretací zapomenutých textů v rukopisných torzech české verze druhého ročníku almanachu Nitra (jedno z torz Nitry bylo objeveno v pozůstalosti A. Pražáka). Tento rukopis doplňuje již existující prameny k první tištěné knize psané štúrovskou slovenštinou o důležitý prvek umožňující v budoucnu podrobnou textovou analýzu všech tří zachovaných textových variant. Neméně cenným ziskem kapitoly je zdokumentování slovenské ženské literární tvorby v období před založením spolku Živena roku 1869, tedy faktické posunutí počátků emancipace ženských kulturních aktivit ve slovenské literatuře o čtvrtstoletí do minulosti.

Milan Pokorný

Ewa Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*. Oxford, Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt/Main, New York, Wien: Peter Lang 2007 (*New Studies in European Cinema*, Vol. 4), ss. 299.

Die unbefriedigende „fehlende“; enttäuschend ist ja deren Fehlen, nicht die Innovationsfähigkeit als solche; FM] ästhetische Innovationsfähigkeit des polnischen Films nach dem politischen Umbruch bildet auch in dieser Studie einen wesentlichen Akzent. Ewa Mazierska, Absolventin der Universitäten in Warschau und Łódź, seit mehr als zehn Jahren Dozentin an der University of Central Lancashire, Autorin einer Reihe von umfassenden Publikationen über den europäischen Film (*The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*, London 2004; *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema*, London 2003) sowie von *Women in Polish Cinema*, Oxford 2006), verdeutlicht bereits in einem einleitenden Zitat, dass die polnische natio-

nale Filmproduktion weit vom europäischen Niveau entfernt ist [m.E. ‚verträgt‘ sich das „verdeutlicht“ nicht so gut mit dem Konjunktiv „sei“; vielleicht lieber „ist“ oder eine Konstruktion mit „versucht zu verdeutlichen“?; MS]. Sie verweist dabei auf die Aussage von Marek Koterski, einem der profilierten Filmregisseure in Polen. „There is no Polish School, no Moral Concern, hence – there is no Polish cinema. Polish [postcommunist] cinema is not being compared to any other national cinema, but to an international super-league, consisting of Lars von Trier, Pedro Almodóvar, Nanni Moretti and Mike Leigh.” (S.11) Und jeder, der gegen ein solches Team antreten wolle, müsse einfach verrückt sein.

Mazierska fasst ihre kritische Haltung in der Einleitung ihrer Studie in folgenden Punkten zusammen. Die wichtigsten polnischen Spielfilme hätten nach 1989 ihren Anspruch aufgegeben, eine Nation oder eine Generation zu repräsentieren und stattdessen **Stories [lt. DUDEN ist der deutsche Plural „Stories“; MS]** von besonderen Individuen erzählt. Ein zweites Merkmal wäre die düstere Schilderung der postkommunistischen Wirklichkeit, in der es mehr Verlierer als Gewinner gäbe. Trotzdem lobt Mazierska die Vielfalt des polnischen Kinos nach 1989. Ihr widmet sie – nach ihrer kritischen Leistungsbilanz der Filmindustrie – in sechs Kapiteln unter dem Titel „Genres and Movements“ überzeugende Teilstudien. Der Gattung des Polizei/Gangster-Films bescheinigt sie ein **Überangebot an billigen Hollywood-Imitationen, von dem Psy (Hunde, 1992), Regie: Władysław Pasikowski, und Pitbull (2005), Regie: Patryk Vega, auszunehmen seien.** Das Kino des historischen Erbes (heritage cinema), das eine Reihe von Kassenschlagern wie *Mit Feuer und Schwert* (Jerzy Hoffman, 1999), *Pan Tadeusz* (Andrzej Wajda, 1999), *Quo vadis* (Jerzy Kawalerowicz, 2001) hervorbrachte, sei Ausdruck einer „Politik der Nostalgie“ (S.66). Das Genre der Komödie, vorwiegend von männlichen Figuren geprägt, sei in der Hand von Juliusz Machulski (*Killer, 1997* und *Zwei Killer, 1999*) und dessen Meisterschüler Łukasz Wyleżalek. Beide würden dem überwiegend ernsten Charakter der polnischen Spielfilme einen Anstrich des Komischen geben, ohne freilich die Qualität tschechischer Komödien zu erreichen. Das fünfte Kapitel ist dem biografischen Film unter besonderer Berücksichtigung der Künstlerthematik gewidmet. Mazierska kommt zu dem Schluss, dass vor allem religiöse Menschen und Künstler, die während der kommunistischen Epoche im Dissens mit der Apathie der Mehrheit der Polen lebten, die vorherrschenden Figuren waren. Der in diesen Werken aufgezeigte kulturelle Reichtum und die Unfähigkeit der staatlichen Behörden, künstlerische Ausdrucksformen zu unterdrücken, sind nach Mazierska die wesentlichen Merkmale von Filmen, die sich in ihrer Machart nur wenig von westlichen Künstlerfilmen **unterscheiden würden [falls Konjunktiv gemeint ist, lieber „unterscheiden würden“; MS].** Besonderes Lob stiftet sie dem von der Kritik immer wieder **hervorgehoben; MS]** Spielfilm *Der Fall Pekosiński* (Regie: Grzegorz Królikowski, 1993), in dem es um einen Mann ohne Identität geht, der viele typische Mängel der sozialistischen Gesellschaft aufweise, sich aber durch zwischenmenschliche Toleranz und Wärme auszeichne **[beide Verben im Indikativ oder Konjunktiv; MS, in Ordnung!].**

Das neue Kino der moralischen Unruhe (1995–2005) greift nach Mazierska – mit wenigen Ausnahmen – wesentliche Züge des „Kino moralnego niepokoju“ der 1970er Jahre auf. Die meisten Filme suggerierten eine Unfähigkeit, nach radikalen Lösungen bei der Bewältigung von gesellschaftlichen Problemen zu suchen. Lediglich drei Werken **[Parenthese statt Doppelpunkt gesetzt; FM]** – *Die Egoisten* (Regie: Mariusz Trelński, 2000), *Hallo, Tereska* (Regie: Robert Gliński, 2000) und *Edi* (Regie: Piotr Trzaskalski, 2002) – gelänge es, didaktische Aspekte zugunsten von überzeugenden gesellschaftlichen Analysen zu überspielen. Das letzte Kapitel ist dem Kino der Frauen gewidmet. Es **zeichne sich** durch eine doppelte Perspektive aus. Einerseits habe nach 1989 eine wachsende Zahl von Regisseurinnen eine feministische Ästhetik entwickelt, andererseits hätten sich aber nur wenige unter ihnen in dem männlich geprägten Gewerbe durchgesetzt. Mazierska beleuchtet das **künstlerische Werk von zwei** bedeutenden, wenn auch immer wieder marginalisierten Filmschaffenden: von Dorothea Kędzierzawska (*Teufel, Teufel, 1991; Nichts, 1998; Ich bin, 2005*) und Malgorzata Szumowska (*Ein glücklicher Mensch, 2000; Es, 2004*), wobei sie nicht nur die schwierige Problematik der weiblichen Emanzipation, sondern auch die in polnischen Filmen bislang kaum erfasste psychisch-mentale Situation von Kindern untersucht. Trotz der immer noch existierenden professionellen Benachteiligung der Frauen zeichne sich eine gegenseitige Anerkennung ab, die in der teilweise gleichberechtigten Partizipation von Frauen in männlich dominierten Projekten und der Übernahme von männlichen Rollen durch Frauen zum Ausdruck komme, wie es z.B. Krystyna Feldman in mehreren Filmen, darunter auch *Mein Nikifor* (2004), **[Komma eingefügt; FM]** glänzend gezeigt habe. So überzeugend solche Argumentationsmuster bei Mazierska auch sind, die anschließende Präsentation von drei männlichen Regisseuren – Marek Koterski, Jan Jakub Kolski und Jerzy Stur **[Jerzy Stuhr; FM]** – **[in Parenthese gesetzt; MS]** im abschließenden dritten Teil ihrer Publikation erweist sich als ungeschickt. Ungeachtet der profilierten Rolle dieser Regisseure im polnischen Filmgeschäft wäre es ein Zeichen von emanzipierter filmhistorischer Darstellung gewesen, wenn zumindest das quantitative Verhältnis zwischen den Geschlechtern dokumentiert worden wäre.

Die nach Marek Haltof (*Polish National Cinema*, Oxford 2002) und Halthof, zusammen mit Janina Falkowska, *The New Polish Cinema*, **Trowbridge, Wiltshire** 2003) dritte Monografie zeichnet sich trotz kleiner Unstimmigkeiten durch kritische Urteile und engagierte Beobachtung einer nationalen Filmindustrie aus, die gemessen an den hohen Investitionen eine im europäischen Maßstab nur noch eine mittelmäßige Rolle spielt. Einige Ursachen für dieses Missverhältnis hat Ewa Mazierska – **auch dank** ihrer distanzierten englischen Perspektive – mit wissenschaftlicher Redlichkeit und Empathie aufgezeichnet.

Wolfgang Schlott