

## OD REDAKCJI

*Skąd się bierze duchowość? Z pechowości* – powiada Jerofiejew w *Encyklopedii duszy rosyjskiej*. Być może to jedyne ogniwo łączące mieszkańców tej części świata ponad granicami. Granice polityczne stopniowo zanikają. A kulturowe? Rzecz w tym, że ową pechowość skłonni jesteśmy traktować raczej jako stygmat odrębności, specyfiki narodowej. Niełatwo na tej płaszczyźnie budować więzi wspólnotowe w krajach dotkniętych najpierw kataklizmem drugiej wojny światowej, a potem komunizmu. Powojenny, narzucony odgórnie nakaz braterstwa i przyjaźni między narodami rozsypał się w proch. Dziś układy sąsiedzkie budują się na płaszczyźnie zwyczajnej, dobrowolnej współpracy międzynarodowej.

Niniejszy tom nie jest efektem założonego z góry planu. Miał być raczej próbą przełamania obcości. Filmy naszych sąsiadów, poza kinem czeskim, docierają na polskie ekrany incydentalnie. Mamy poczucie pewnego niedosytu. Wiemy, że powrócimy do tego problemu w przyszłości zapewne niejeden raz. W rozdziale „Kino po przełomie” prezentujemy teksty wyznaczające miejsca wspólne. Katarzyna Taras pisze o sytuacji inteligenta w epoce młodego, bezwzględnego kapitalizmu, inteligenta, który utracił potencjał wzorcotwórczy i który – odkąd Zanussi stracił dla niego zainteresowanie – w większości nowych filmów skazywany jest na przegraną. Trójka młodych filmoznawców: Ewa Ciszewska, Jadwiga Mostowska i Grzegorz Nadgrodkiewicz rozpatruje film *Oda do radości* jako swojego rodzaju doświadczenie pokoleniowe. Katarzyna Wajda prezentuje sylwetkę popularnego u nas Jana Svěráka, natomiast Ewa Fiuk dotyka palącej kwestii rozrachunków z socjalistyczną przeszłością w Niemczech, analizując film *Życie na podsłuchu*. Zaskakującą propozycję interpretacyjną daje Adam Trwoga, wyodrębniając w filmie *Powrót* Andrieja Zwiagincewa tropy taoistyczne. Inna grupa tekstów przywołuje mit Litwy, zarówno w polskim wydaniu (tekst Przemysława Kanieckiego o ekumenizmie u Konwického), jak i w wersji specyficznie litewskiej, tej dawniejszej, w tekście Janusza Gazdy o twórczości Vytautasa Žalakevičiusa, oraz najnowszej – w serii wywiadów z młodymi twórcami litewskimi przeprowadzonych przez Annę Mikonis.

Odnajdywaniu miejsc wspólnych może też służyć metoda badawcza. Proponujemy więc trzy teksty feministyczne: Ewy Toniał na temat *Gorączki* Holland, a także rozważania Petry Hanákové o standardach męskości i kobiecości oraz Ewy Mazierskiej o filmowych wzorcach ojcostwa w Czechach i w Polsce.

Znaczną część tomu poświęcamy kinu polskiemu. Druga wojna światowa jako lejtmotyw filmowy tworzyła szczególny pomost ponad pokoleniami. Antoni Bohdziewicz, bohater tekstu Stanisława Ozimka, jako bezpośredni uczestnik zdarzeń rejestrował na taśmie czas zagłady. Rafał Marszałek opisuje zaskakujące zjawisko wypierania wroga z wojennej rzeczywistości powojennych filmów. W miarę upływu czasu okupacja zyskiwała w twórczości filmowej wymiar coraz bardziej symboliczny, jak w *Szyfrach* Hasa opisywanych przez Marcina Marona czy w większym jeszcze stopniu w *Trzeciej części nocy* Żuławskiego, o czym pisze Agnieszka Morstin-Popławska. Jan Rek wskazuje na echa wojny nawet w *Pociągu* Kawalerowicza – zdecydowanie współczesnym filmie, kończącym etap szkoły polskiej. Nowe spojrzenie na dawne polskie filmy proponuje też Wojciech Świdziński w tekście o *Pożegnaniach* Hasa i Łukasz Maciejewski, pisząc o nieco dziś zapomnianych dokumentach Koterskiego. Marta Hauschild podejmuje próbę reinterpretacji historii kina powojennego, a Tadeusz Lubelski dotyka fascynującego aspektu tej historii, pisząc o filmach niezrealizowanych. Takim niespełnionym projektem Andrzeja Wajdy było *Przedwiośnie* według powieści Żeromskiego.

Charakter historyczno-filmowy mają też teksty Krystyny Duniec o aktorstwie międzywojnia, analiza twórczości *Themersonów* autorstwa Anny Taszyckiej i dwa teksty monograficzne: Artura Patka o aktorze Izabelli Teleżyńskiej oraz Joanny Stacewicz o Janie Marcinie Szancerze i jego związkach z filmem i telewizją.

TR