

Vargová pisze o pohołokaustowej niepewności, rozchwianiu tożsamości, o świecie tych, którzy na przekór wszystkiemu przeżyli, ale są już wewnętrznie martwi, ponieważ traumatyczne doświadczenia potrafiły w nich zniszczyć to, co ludzkie. Kolejna analiza, tym razem tekstu czeskiego autora, dotyczy przede wszystkim kwestii czynnego przeciwstawienia się złu, niezgody na śmierć duchową, na upodlenie, co niestety niesie za sobą tragiczne skutki w postaci śmierci fizycznej tytułowej bohaterki, Katarzyny Horovitz. Z punktu widzenia polskiego czytelnika najciekawsze wydają się pasáže poświęcone powieści Zofii Posmysz *Pasażerka*. Utwór ten nie jest szeroko znany na Słowacji i nie był poddawany dogłębnym interpretacjom, dlatego warto podkreślić wybór właśnie tego tekstu. Vargová, badając problematykę holocaustu nie od strony ofiar, ale od strony katów, poświęca uwagę przede wszystkim odpowiedzialności za ludzkie czyny. Szkoda, że część ta, w porównaniu z poprzednimi, jest znacznie krótsza, bo temat zasługuje na szerszą analizę.

Osobną kwestię stanowi bogata bibliografia. Autorka swobodnie porusza się po naukowej i literackiej mapie Środkowej Europy, korzystając hojnie z prac przede wszystkim czeskich, węgierskich i słowackich. Wartość merytoryczną publikacji podniosłoby zapewne uwzględnienie ważnych prac z dziedziny badań nad literaturą holocaustu, jak na przykład *Holokaust – šoa – zagłada v české, slovenské a polské literatúre* (2007), (m. in. z wartościowymi związanymi tematycznie z pracą Vargovej studiami Dagmar Robertsovej czy Jiříego Holego), Juraja Alnera *Slovenské pohľady na Židov alebo Židia v Slovenských pohľadoch* (2011), *Šoa v české literatúre a v kultúrni paměti* (2011). Przytoczone publikacje świadczą o tym, że temat jest atrakcyjny badawczo i wciąż aktualny. Tym samym pracę można

określić, szczególnie biorąc pod uwagę stan badań na Słowacji, jako pod pewnymi względami oryginalną i proponującą nowe ujęcie tematu.

Publikacja słowackiej badaczki zasługuje na uwagę i może stanowić dobry punkt wyjścia do pogłębionych badań nad problematyką holocaustu w literaturach środkowoeuropejskich. Siłą publikacji jest szerokie ujęcie problematyki z uwzględnieniem całego kontekstu Europy Środkowej, ale nie jest to także zagrożenie powierzchownością i splyceniem analizowanych treści. Autorka zdaje sobie z tego sprawę i poświęca więcej uwagi tekstom literackim, dlatego za najwartościowsze można uznać pasáže poświęcone samej analizie wybranych utworów. Ich zestawienie można uznać za nowatorskie, a zderzenie tekstu węgierskiego, czeskiego, polskiego i słowackiego poświęconego tematyce holocaustu może doprowadzić do powstania nowych konkluzji. Pomysł owego zestawienia niewątpliwie zawiera w sobie ogromny potencjał, który został w tej publikacji w znacznej mierze wykorzystany.

(Agnieszka Janiec-Nyitrai)

**Zeitgenössische Künstler aus Polen. Herausgegeben von Tomasz Dąbrowski und Stefanie Peter im Auftrag von Goethe-Institut, Akademie der Künste und Polnisches Institut Berlin. Göttingen (Steidl) 2012, ss. 400 (Positionen 4)** [*Współcześni artyści z Polski*. Red. Tomasz Dąbrowski, Stefanie Peter. Na zlecenie Institutu Goethego, Akademii Sztuk i Instytutu Polskiego w Berlinie. Göttingen 2012, ss. 400.].

**Zeitgenössische Künstler aus Russland. Herausgegeben von Leonid Bazhanow und Wolf Iro im Auftrag von Goethe-Institut und Akademie der Künste. Göttingen (Steidl) 2012, ss. 349 (Positionen 5)** [*Współcześni artyści*

z *Rosji*. Red. Leonid Bazhanow, Wolf Iro. Na zlecenie Instytutu Goethego, Akademii Sztuk i Instytutu Polskiego w Berlinie. Göttingen 2012, ss. 349.].

Od wiosny 2010 roku wydawnictwo Steidl wydaje serię książek o współczesnej sztuce, która ma dostarczać reprezentatywnych przeglądów narodowych scen artystycznych na początku XXI wieku. Pierwsze trzy zbiory (pozycje od 1 do 3) dotyczyły współczesnej sztuki południowej Afryki, Turcji i Chin, zaś omawiane tomy (4 i 5) podejmują próbę uchwycenia ważnych cech scen artystycznych i literackich w Polsce i w Rosji na podstawie ich prezentacji, składających się z wywiadów, esejów i przekrojowych omówień.

Koncepcje redakcyjne, mające służyć wyjaśnieniu statusu politycznego, społecznego i kulturalnego pytanych artystów w ich narodowych kontekstach, z formalnego punktu widzenia dzieli drobna różnica. W obu tomach, obok uzasadnień wyboru rozmówców, znajdują się przeglądy najważniejszych cech charakterystycznych krajów. Mocnemu formalnemu podziałowi polskiego tomu (na muzykę, film, literaturę, teatr i esej na temat każdej z tych części) przeciwstawia się jednak bardziej otwarta koncepcja książki o Rosji, w której trzy szczegółowe analizy dotyczące sytuacji sztuki, teatru i kina dostarczają wszakże czytelnikowi krytycznego spojrzenia na instytucjonalnie wyniszczony krajobraz kulturalny.

Wprowadzenia w każdą z narodowych scenerii artystycznych różnią się od siebie szeregiem elementów, w których ujawnia się charakter silnie odbiegających od siebie pejzaży kulturalnych. W przypadku Polski są to cechy takie jak: społeczny udział w procesach rozwoju miast, podkreślanie nierówności socjalnych, krytyka polityki

migracyjnej, postawa obywatelska i rekonstrukcja mitów narodowych, które odbijają się w dziełach i dyskursach nowych twórców. W o wiele krótszym wprowadzeniu do sytuacji rosyjskich współczesnych artystów przeważają natomiast pojęcia takie, jak „mit Rosji” i jego demistyfikacja, konfrontacja z tradycjami i prawami rynku, opinie na temat polityki i społeczeństwa, warunków pracy. Składają się one katalog pytań, ujawniający się w nagłówkach rozmów z rosyjskimi artystami.

Wybór artystów w obu tomach przebiega według kryteriów takich jak: otwartość w opisywaniu własnej działalności twórczej, krytyczna refleksja na temat miejsca w społeczeństwie oraz przynależność do różnych pokoleń. Mimo to powstaje wrażenie, że redaktorzy polskiego tomu, znani specjaliści od polsko-niemieckich związków kulturalnych, przyporządkowując 26 postaci do profili artystycznych i pozycji kulturowych, o wiele wyższą wagę przykładali do procesów estetycznych w kontekście historii kultury. Chcieli w ten sposób nakreślić obraz najmłodszej polskiej historii, w której dynamiczny rozwój sztuki i literatury ma przebiegać pod hasłem „Art for social change”. Osobowości zaprezentowane w wywiadach składają się na wyrazistą panoramę współczesnej sztuki. Szczególna własność odznacza przedstawicieli obszaru „sztuk wizualnych” czyli Sławomira Sierakowskiego, Wilhelma Sasnala, Artura Żmijewskiego, Mirosława Bałki, Pawła Althamera oraz Joannę Rajkowską: radykalna, krytyczna refleksja nad środowiskiem i polityką. To cecha, którą przypisuje się także młodemu polskiemu teatrowi dotykającemu zagadnień historycznych. Przejął on, zdaniem Macieja Nowaka, funkcję hakera, który od wczesnych lat dziewięćdziesiątych „włamuje się do najświętszego serwera polskich tradycji” (s. 178), by

przeorać w nim ulubione polskie wspomnienia. Zarówno rytmicznemu, jak i semantyczno-syntaktycznemu zwrotowi (artystycznemu) patronują młodzi twórcy i literatury i muzyki, jak Tomasz Stańko czy Dorota Masłowska, podczas gdy w trudnej branży filmowej do głosu dochodzi starsza generacja reżyserów, jak Jerzy Skolimowski, Zbigniew Rybczyński i Andrzej Wajda.

Kogo ciekawi dyskursywno-ewaluacyjny ogląd zróżnicowanej rosyjskiej scenarii artystycznej, teatralnej oraz filmowo/kinowej, ten powinien zacząć od lektury trzech zamykających tom analiz. Wiktor Miziano, renomowany kurator sztuki i redaktor naczelny czasopisma „Chudożestwennyj žurnal” dochodzi do deprymującego wniosku, że rosyjski system kulturalny „jest być może karykaturą systemu zachodniego” (s. 300). Marina Dawydowa, krytyczka teatralna i docent historii teatru, zaświadcza natomiast, że rosyjski teatr stał się „częścią kultury europejskiej” (s. 317), co znajduje swoje odbicie na wielkich festiwalach, w porównaniu ze znanymi zagranicznymi zespołami. Larissa Maljukowa szkicuje jednak ponury obraz rosyjskiego kina, w którym prawie nie widać już śladów pojedynczych ważnych filmów autorskich, rządzi zaś mainstream filmów o przesłaniu patriotycznym, o którym także młode pokolenie w „sterowanej demokracji” nie chce już wiedzieć nic więcej. „Czyste czarnowidztwo?” – brzmi jej pointa, równoważona jednak spojrzeniem na powstałe w 2010 roku Nowe Rosyjskie Kino Autorskie.

Częściowe rozwikłanie tych trudnych uwarunkowań umożliwia uważna lektura wywiadów z postaciami z branży artystycznej i filmowej, jak na przykład rozmowy, którą Larissa Maljukowa prowadzi z reżyserem, Alexandrem Rastorgujewem, autorem naturalistycznych filmów dokumentalnych. Pod nagłówkiem: „Kiedy je-

den oligarcha pożera drugiego, naród gapi się w telewizor i ma wrażenie, że ogląda walczące w szklance dwa pająki” Rastorgujew, autor wielu brutalnych filmów dokumentalnych, czasem zakazywanych, czasem po prostu wycofywanych z emisji, szkicuje demaskatorski „obraz” systemu, w którym „ten pasywny, posłuszny kraj... przypomina uformowany kawałek plasteliny w dłoniach kilku technokratów” (s. 87). Zdobywca nagrody Bookera, Alexander Iliczewski (*Matiss*, 2007), w którego rodzinie pięć osób zostało zamordowanych przez reżim stalinowski, w kontekście przyszłego społeczeństwa rosyjskiego życzyłby sobie, by pisarze nie musieli grać ról błaznów. A przedstawiciele średniego pokolenia, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przygotowywali projekt poetyki konceptualnej? Lew Rubinstein uważa, że znów zaistniała sytuacja, w której można zostać zamordowanym za wiersze. Władimir Sorokin, niegdyś *enfant terrible* opinii publicznej, estetyczny outsider, żyje swoimi figurami specyficznej rosyjskiej metafizyki i mówi o owocnej atmosferze fikcjonalnej dla współczesnych pisarzy. A artyści różnorodnych moskiewskich kierunków postawangardowych? Igor Makarewicz, dla którego współczesna twórczość jest „niemal religijną formą sztuki kapitalistycznej”, podobnie jak Jurij Albert, którego sztuka postkonceptualistyczna ceniona jest zarówno w Rosji, jak i w zachodniej hemisferze? Ich oceny rosyjskiej współczesnej sceny artystycznej oscylują wkoło zdystansowanego stanowiska wobec do kraju. Czy sztuka jednak wyzwala, jak to wskazywał Albert za pomocą instalacji z lamp neonowych z 2004 roku?

Oba zbiory wywiadów dotyczących kondycji współczesnej sceny artystycznej i literackiej w Polsce i w Rosji wyróżniają bardzo celnie postawione pytania i odpo-

wiedzi na tym samym poziomie dyskursu. Zażegszczenie wypowiedzi o estetycznych i polityczno-kulturalnych uwarunkowaniach w dwóch niegdyś komunistycznych krajach, które na bardzo różne sposoby przeżyły kulturowe przełomy, pozwala na zaskakujące, intensywne wejżenia w artystyczne scenerie obu krajów, dzięki którym ich najbardziej kreatywne postaci ukazują publiczności swoje (nie)oblicze. Przekaz ten wzmacnia zdjęcie na okładce tomu: Artjom Loskutow jako rosyjski Spiderman i Paweł Althamer (Polska), ukryty za maską okularów spawalniczych.

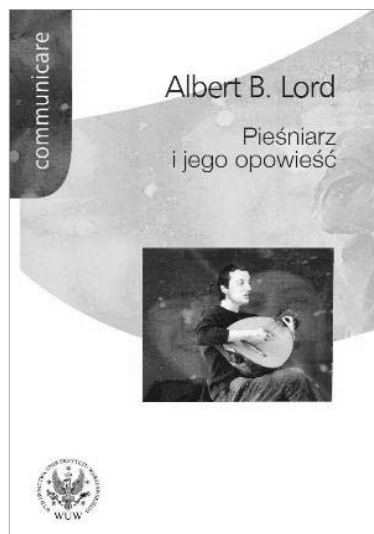
(Wolfgang Schlott, przeł. Emilia Kledzik)

**Albert B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*. Przeł. Paweł Majewski. Red. naukowy Grzegorz Godlewski. Warszawa 2010, ss. 528.**

Albert Lord rozpoczął badania nad literaturą ustną Bałkanów, będąc asystentem Milmana Parry'ego podczas prowadzonych przez niego badań terenowych w byłej Jugosławii. W okresie od czerwca 1934 r. do września 1935 r. Parry wraz z Lordem, pieśniarzami jugosławiańskimi i grupą stenotypistów zgromadził ponad 12 500 odrębnych tekstów, przeważnie w formie pisemnej, ale w dużej części utrwalonych również na ponad 3500 dwunastocalowych płytach aluminiowych o łącznej wadze przekraczającej 0,5 tony. Był to pierwszy na świecie tak obszerny zbiór pieśni zarejestrowanych w „naturalny” sposób. Przedwczesna śmierć Parry'ego w 1935 r. pokrzyżowała ambitne plany dalszych badań. Ich kontynuacją zajęli się właśnie jego uczeń Albert Lord (1912–1991).

Albert Lord nie tylko kontynuował rozważania Parry'ego nad teorią oralności,

ale wniósł do nich ogromny twórczy wkład. Pełniąc funkcję Junior Fellow w Harvard Society of Fellows udał się ponownie na Bałkany już w roku 1937. Do Jugosławii powracał wielokrotnie, najbardziej znacząca była podróż w latach 1950–1951, podczas której Lord zdołał w spektakularny sposób zrealizować zamysły badawcze Parry'ego. Efektem jego prac jest książka *Singer of Tales* (1960, *Pieśniarz i jego opowieść*), której przekład ukazał się w roku 2010 nakładem Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego w serii „Communicare”. Niniejszy przekład oparty jest na drugim, niezmienionym wydaniu *Pieśniarza* z roku 2000; uzupełniono je jedynie o materiały audiowizualne: fragmenty nagrań, fotografie oraz faksymile zapisów nutowych pieśni.



*Pieśniarz i jego opowieść* składa się z dwóch części. Pierwsza część poświęcona jest zagadnieniom teoretycznym dotyczącym techniki kompozycji, struktury pieśni oraz funkcjonowaniu tradycji ustnej. Lord