

SZTUKA NA UCHODŹSTWIE. ZMIANA PARADYGMATÓW INTERPRETACYJNYCH (DOŚWIADCZENIE ROSJI I PAŃSTW EUROPY WSCHODNIEJ POWSTAŁYCH Z DAWNYCH REPUBLIK ZSRR)*

Swietłana CZERWONNAJA (Toruń)

Od „zmowy milczenia” do informacyjnego „przerwania frontu”

Sztuka na uchodźstwie (dawnych „narodów Związku Radzieckiego”) jako przedmiot badań naukowych przeżyła w ostatnich dziesięcioleciach kilka zasadniczych zmian w systemach metodologicznych i paradygmatach jej oceny i interpretacji.

Pierwszy okres — to były czasy głuchego milczenia, którym radziecka propaganda otaczała twórczość artystów, którzy wyjechali (uciekli) z „Kraju Rad” i nie wrócili do ojczyzny. Ta propaganda nie mogła dopuścić nie tylko do jakiegokolwiek postępu w rozwoju i wartościowaniu tej sztuki, ale nawet faktu jej istnienia „na uchodźstwie”. Emigranci mieli zniknąć, utonąć w niepamięci, zginąć bez śladu. Nauka o sztuce w ich krajach ojczystych (republikach ZSRR) była skazana na zafałszowanie historii sztuki narodowej XX w., z której sztucznie eliminowano sztukę artystów-uchodźców. Nieliczne wyjątki będące wynikiem koniunktury i względów taktycznych (na przykład, uparte próby czynione przez stalinowską dyplomację, aby nakłonić do powrotu do ojczyzny — śladem Maksyma Gorkiego — malarza Ilję Riepina i cała towarzysząca tym próbom kampania w prasie radzieckiej głosząca pewien „kult Riepina” w świadomości masowej) nie zmieniały ogólnego stanu rzeczy, a mianowicie konsekwentnego wyodrębnienia ideologicznego sztuki na uchodźstwie z historii kultury narodowej.

* Artykuł powstał na podstawie wykładu pt. „The art in exile: changing the interpretation paradigms in art criticism” wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej „The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe” zorganizowanej w Toruniu w dniach 14–16 września 2010 r.

Po śmierci Stalina, w miarę stosunkowej liberalizacji reżymu komunistycznego, w latach 60.–70. XX w. wypracowano nowe metody — podstawowe mechanizmy selekcji tej sztuki, której mgliste zarysy powoli wyłaniały się w radzieckiej nauce o sztuce w takiej interpretacji, jaką można określić „pół-prawda”.

Wtedy to uznano istnienie pierwszych fal emigracji artystycznej powstałych na początku XX w. (do rewolucji w Rosji i krótko po niej, do lat 20.), przede wszystkim z rosyjskiego (oraz żydowskiego) etnicznego środowiska z nieznacznym udziałem Ukraińców (Aleksander Archipenko) i artystów innych narodowości. Te zjawiska i prądy w tamtej uznanej „rosyjskiej sztuce za granicą”, które wydawały się bliskimi, adekwatnymi panującym w „marksistowsko-leninowskiej” estetyce stereotypom „realizmu” (na przykład spuścizny Aleksandra Benoit, Zinajdy Serebriakowej, N. Feszyna) były przyjęte protekcjonalnie i łaskawie (organizowano wystawy, a władze pozwoliły na publikację katalogów i artykułów im poświęconych), natomiast tak zwany „formalizm” (nawet jeżeli chodziło o sztukę genialnych przedstawicieli rosyjskiej awangardy, takich, na przykład, jak Wassily Kandinsky) był poddany kategorycznemu ostracyzmowi i przytaczany jako przykład „pełnego zrujnowania jednostki twórczej, oderwanej od Ojczyzny”¹. Sztuka artystów-emigrantów, którzy opuścili Związek Radziecki podczas II wojny światowej i odeszli razem z wojskiem Wehrmachtu z okupowanych terenów w roku 1944 pozostawała nadal tematem tabu. Tamci uchodźcy już bezwzględnie byli uważani za zdrajców i wrogów. Tylko nieliczni z tego szeregu (Ukraińiec F. Kriczewsky, Łotysz W. Purwitas i jeszcze kilku już nieżyjących klasyków narodowych kultur artystycznych) mogli znaleźć sobie miejsce w historii sztuki narodów ZSRR (taka ogólna koncepcja historii była wypracowana w latach 60.); ale można było brać pod uwagę i wymienić tylko ich dawne, wczesne, powstałe przed wyjazdem na Zachód prace.

Do nadania wartości sztuce na uchodźstwie i obecnego stosunku do niej doszło we wszystkich szkołach narodowych dawnej radzieckiej nauki o sztuce na przełomie lat 80.–90. Tamte czasy można określić jako okres tryumfalnego powrotu emigracji (jeżeli nie artystów, to przynajmniej ich nazwisk i spuścizny twórczej) do ojczyzny. Towarzyszyła temu procesowi zupełna zmiana paradygmatów interpretacyjnych i systemów aksjologicznych. Z czasem taka zmiana doprowadziła do literalnego przekształcenia się znaków (zamiast „-” pojawia się „+”) oraz do wychwalania wszystkiego tego, co jeszcze wczoraj było poddane „przekleństwu ideologicznemu” albo otaczane „zmową milczenia”. Dążenie do tego, żeby dołączyć do „złotej księgi” każdej kultury narodowej nazwiska niedawnych wygnańców stało się celem dominującym w nauce o sztuce i w krytyce artystycznej wszystkich republik dawnego ZSRR.

„Losy emigracji rosyjskiej [ruskiej] — piszą jej badacze Dmitri Seweriuchin [Dmitrii Sevriukhin] i Oleg Leikind — stały się teraz tematem nie tylko po prostu dozwolonym, ale modnym oraz korzystnym z politycznego punktu widzenia dla wielu historyków sztuki [w Federacji Rosyjskiej]”², odczuwając przy tym pewną nostalgię za tą epoką stagnacji, gdy „nie-oficjały [ludzie nie należący do kultury oficjalnej] w sposób na-pół

¹ Takie treści przekazywano studentom w Katedrze Historii i Teorii Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Moskiewskim w latach 50.–60. XX w. (osobiste doświadczenia autorki).

² Судьбы российской эмиграции оказались не просто разрешенной, но даже модной (а то и политически выгодной) темой для отечественных историков и искусствоведов; D. Ā. Sevriukhin, O. L. Leikind, *Hudožniki russoj èmigracii (1917–1941). Biografičeskij slovar'*, Peterburg 1994, s. 4.

konspiracyjny, prawie w podziemiu, odkrywali dla siebie rosyjską emigrację — prozę Nabokowa, filozofię Łosskiego, poezję Chodasiewicza, malarstwo Kandinskiego³.

Dzisiaj przed nauką wszystkich krajów, które były do 1991 r. republikami radzieckimi, zwłaszcza przed badaczami młodej generacji, którzy nie są skompromitowani przez współpracę z reżymem komunistycznym, otworzyły się szerokie możliwości odkrywania i publikowania materiałów, w tym biografii, na temat swoich znakomitych rodaków, znanych za granicą, ale czasem absolutnie nieznanymi we własnym kraju. Ci badacze wykorzystują czasem nietradycyjne źródła, jeszcze niedawno niedostępne dla uczonych w Związku Radzieckim (znajdujące się za granicą publiczne i prywatne archiwa, kolekcje, wspomnienia wygnańców, wywiady z tymi, co jeszcze żyją). Co więcej, pojawia się proces metodologicznego zbliżania się nauki i krytyki rosyjskiej (i innych dawnych republik i „narodów ZSRR”) do humanistycznych nauk Zachodu w systemie analizy, oceny i klasyfikacji sztuki współczesnej. Ważnym momentem stało się połączenie teorii sztuki, wyczulonej na wypracowanie nowych koncepcji historii sztuki narodowej XX w., z praktyką organizacji wystaw, z działalnością kolekcjonerską, w wyniku której stołeczne i prowincjonalne muzea wzbogacają się o nowe bogate kolekcje sztuki na uchodźstwie. Tak, na przykład Muzeum Sztuki Litwy (Lietuvos dailės muziejus) w Wilnie już pod koniec XX w. wzbogaciło swoje zbiory o kilka tysięcy obiektów malarstwa, grafiki i rzeźby ofiarowanych przez autorów — litewskich artystów na uchodźstwie⁴; nie ustępuje litewskiej stolicy w tych działaniach muzealno-kolekcjonerskich Kowno: tamtejsze Narodowe Muzeum Sztuki imienia M. K. Čiurlionisa (Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus) posiada bogatą kolekcję przekazaną na Litwę przez galerię założoną przez M. K. Čiurlionisa w 1956 r. w Chicago w Stanach Zjednoczonych⁵.

Wszystkie osiągnięcia tego rodzaju, wzrost aktywności badawczej oraz bum wydawniczy związany z „powrotem emigracji” na ziemię ojczystą, nie wykluczają jednak tego, że istnieje w naukowej literaturze tych krajów jeszcze wiele luk niewypełnionych, motywów niezbadanych, spraw niezbadanych do końca, a co najważniejsze, wiele wewnętrznych sprzeczności o charakterze metodologicznym. Możliwości tak rosyjskiej, jak innych (wychodzących z tradycji i historii Związku Radzieckiego) naukowych szkół narodowych w badaniu, rozpatrzeniu na nowo, w ustaleniu historycznego znaczenia i miejsca powojennej sztuki na uchodźstwie w ogólnej panoramie narodowej i światowej kulturze XX w. są do dziś daleko niewyczerpane.

W niniejszym artykule starałam się opisać niektóre zasadnicze problemy, zwrócić uwagę na sprawy dyskusyjne i jeszcze nierozwiązane, na aspekty metodologiczne, związane z badaniami historii sztuki na uchodźstwie, przede wszystkim w rosyjskiej nauce o sztuce (za klasyczny wzór biorąc fundamentalną książkę Andreja Tołstoja *Artyści rosyjskiej emigracji*⁶) oraz w innych szkołach naukowych, zajmujących się sztuką tak zwanych „narodów ZSRR” — sztuką, która miała w XX w. różne perspektywy rozwoju w ojczyźnie i na uchodźstwie.

³ [...] неофициалы тех лет полуподпольно открывали для себя русскую эмиграцию — прозу Набокова и философию Лосского, поэзию Ходасевича и живопись Кандинского; tamże, s. 3.

⁴ Pełny spis tych utworów zawiera wydany katalog: *Išėivijos dailės rinkinys. Dovanoti kūriniai. 1966–1999*, Vilnius 2000.

⁵ Zob.: V. Mažrimienė, *Sugrįžusi dailė. Lietuvių išėivių kūrybos katalogas*, Kaunas 2006.

⁶ A. Tolstoj, *Hudožniki russoj emigracii*, Moskva 2005.

Czy artystyczna emigracja z ZSRR była wyjątkowym zjawiskiem kultury rosyjskiej?

Pierwsze, na co warto zwrócić uwagę, analizując stan badań nad sztuką na uchodźstwie w rosyjskiej nauce, to rzucający się w oczy „rusocentryzm” w podejściu do artystycznej emigracji z dawnego ZSRR. Decydująca większość publikacji na temat sztuki na uchodźstwie, które były wydane w Rosji w ostatnim ćwierćwieczu dotyczy tylko sztuki rosyjskiej (w tym życia artystycznego „rosyjskiego Berlina”, „rosyjskiego Paryża”, „rosyjskiej Pragi”, „rosyjskiego Nowego Jorku” i tak dalej). Powstaje takie wrażenie, jakby tylko rosyjska (ruska) kultura stworzyła w XX w. fenomen emigracji, fenomen rozdzielenia niegdyś jednolitego strumienia kultury narodowej na dwa osobne nurty. Udział w tym procesie innych narodów dawnego Związku Radzieckiego, ich spuścizna artystyczna, sytuacja w innych republikach (poza Federacją Rosyjską) nie był brany pod uwagę, został wyrzucony poza nawias badań naukowych. I nie chodzi tutaj o zamiar uczonych, aby ograniczyć temat własnych badań, co można byoby uważać za rzecz naturalną, lecz o pewne podejście metodologiczne, które ma swoje uzasadnienie teoretyczne. Wnioski z badań nad twórczością rosyjskich artystów na uchodźstwie rozpowszechniają się w sposób mechaniczny na całą panoramę XX w. bez uwzględnienia doświadczenia zdobytego w innych narodowych szkołach i kulturach. Rosyjską sztukę na uchodźstwie określa się jako jedyne w swoim rodzaju, unikalne, niepowtarzalne zjawisko historyczne, jak pisze A. Tołstoj — *a unique artistic phenomenon*⁷, nie mające żadnej analogii. Mówiąc o rosyjskiej artystycznej emigracji podkreśla: „Ta sytuacja nie ma analogii w historii sztuki świata”⁸. I zostało to powiedziane nie w formie czasu przeszłego, ale w czasie teraźniejszym; więc, musimy rozumieć to w taki sposób, że również w połowie XX w., w czasie masowego exodusu inteligencji twórczej z nadbałtyckich i innych republik radzieckich oraz ze wschodnioeuropejskich państw tak zwanej „demokracji ludowej” na Zachód, nic się nie zmieniło i doświadczenie rosyjskie pozostaje jedynym w historii świata.

Mówiąc o „międzynarodowym charakterze i składzie École de Paris, do której przyłączyli się liczni uchodźcy z obszarów rosyjskich”⁹, autor podkreśla:

Jednak w odróżnieniu od swoich kolegów z innych krajów, dla których uczestnictwo w paryskim życiu artystycznym było tylko faktem ich biografii prywatnej, rosyjscy artyści-emigranci naprawdę „zabrali ze sobą Rosję” — w tym sensie, że tylko oni dalej wiązali swą działalność twórczą z ojczyzną, starali się uświadomić sobie swoją twórczość w związkach z rosyjską kulturą i uważali siebie, jeżeli nie za jej spadkobierców, to przynajmniej za jej uczniów i następców. Po za tym w żadnej kulturze europejskiej twórczość artystów zmuszonych pracować z dala od ich ojczyzny nie tworzyła tak znacznej i dużej części dziedzictwa narodowego, jak to stało się w Rosji¹⁰.

⁷ Tamże, s. 382.

⁸ Эта ситуация не имеет аналогов в истории мирового искусства; А. В. Толстой, „Русская художественная эмиграция в Европе. Первая половина XX века”. Автореферат диссертации подготовленной в celu uzyskania stopnia naukowego doktora habilitowanego w zakresie wiedzy o sztuce, Moskwa, Rosyjska Akademia Sztuk [Pięknych], 2002, s. 1.

⁹ интернациональную по составу Парижскую школу, в которую влились и многие выходцы из российских пределов; тамże, s. 2.

¹⁰ Однако, в отличие от своих коллег из других стран, для которых участие в парижской художественной жизни оставалось фактом личной биографии, русские художники — эмигранты, вынужденные соотносить свои судьбы с историческими коллизиями, действительно, „унесли с собой Россию” — в том смысле, что продолжали

Ale czy to tak naprawdę wygląda? Czyżby, zapytajmy, artyści litewscy, łotewscy, estońscy, ukraińscy — emigranci fali powojennej — nie „zabrali ze sobą” Litwy, Łotwy, Estonii, Ukrainy? Czyżby nie uważali siebie za wychowanków swoich szkół narodowych, nie byli spadkobiercami duchowymi tego wszystkiego, co pozostawili w Wilnie i Kownie, w Rydnie, w Tallinie i Tartu, w Kijowie, Lwowie lub Odessie? A może tamte kultury nie należą do grona europejskich kultur? Czy rozważając, na ile „znaczna i duża” była ta część kultury narodowej wspomnianych narodów, która tworzona była na emigracji — czy można zapomnieć o tym np., że ponad połowa członków Związku Artystów Plastyków Litwy znalazła się po 1944 r. na uchodźstwie, i mniej więcej podobna sytuacja powstała również w łotewskiej i w estońskiej kulturze? I nie tylko o liczby, o ilościowy wymiar tu chodzi, ale także o wymiar jakościowy tej części kultury narodowej, która tworzona była na emigracji, w historii innych wschodnioeuropejskich narodów, i tej roli, jaką ta emigracja odegrała. Jeżeli bowiem z Ukrainy wyjeżdża Fiodor Kriczewsky, z Łotwy Wilhelms Purwitas — założyciel narodowej szkoły artystycznej XX w. i tacy mistrzowie malarstwa jak Karlis Miesnieks, Woldemars Tone; Adomas Galdikas, Viktoras Vizgirda z Litwy i prawie cała plejada znakomitych grafików szkoły kowieńskiej, to znaczy, że emigracja wchłonęła najlepszych przedstawicieli tych europejskich kultur narodowych.

Czy każda emigracja była etnicznie jednorodna?

Drugi wątek sprzeczności metodologicznych jest związany z pytaniem, na ile konsekwentnie i organicznie do kręgu emigracji narodowej dopisują się losy ludzi, pochodzących z tego samego kraju (republiki, miasta), ale odróżniających się według swej narodowości, pochodzenia, języka od innych grup narodowych, które uchodziły z tych krajów na Zachód?

W tej kwestii mamy do czynienia z dwoma przeciwległymi podejściami, obowiązującymi do dziś w paradygmatach nauki o sztuce, i naprawdę nie wiem, które z tych podejść jest właściwsze, ale odczuwam ich ograniczoność i miałkość argumentacji.

W rosyjskiej historii sztuki często mamy do czynienia z wyraźnym „rusocentryzmem” w tej sprawie. Dla większości rosyjskich badaczy artyści każdej narodowości, którzy w różnych okolicznościach wyjechali z Rosji — tzn. Rosjanie, Ukraińcy, Żydzi, Ormianie i Mordwini (jak na przykład Stepan Erzia) — pozostają składnikiem emigracji rosyjskiej, bez zaznaczania wewnętrznych podziałów narodowościowych. Badacze ci rozważają problemy życia artystycznego „rosyjskiego Paryża”, „rosyjskiego Berlina”, „rosyjskiej Pragi”, „rosyjskiego Nowego Jorku” w taki sposób, jakby wszystkie te zjawiska należały wyłącznie do emigracji „rosyjskiej”, do kultury rosyjskiej. Nazwiska Alexandra Archipenko, Nauma Gabo, Mstisława Dobużyńskiego, Natana Pewznera, Osipa Zadkina, Mraça Chagalla są dopisane do rosyjskiej kultury na uchodźstwie — do „Złotej Księgi” rosyjskiej emigracji¹¹. Andriej Tołstoj wspomina, że

осмыслять свое творчество во взаимосвязях с русской культурой, видя себя если не ее наследниками, то по крайней мере — учениками. Кроме того, творчество мастеров, вынужденно работавших вдали от родины, ни для одной из европейских культур не составляло столь обширной и существенной части национального художественного наследия, как это случилось в России [podkr. — S. Cz.]; tamże. s. 2.

¹¹ *Russkoe zarubeż'e. Zolotaâ kniga èmigracii. Pervaâ tret' XX veka. Ènciklopedičeskij biografičeskij slovar'*, Moskva 1997.

pośród przedstawicieli rosyjskiej sztuki za granicą byli nie tylko etniczni Rosjanie, ale stara się przekonać nas o tym, iż wszyscy oni tworzyli jednolity strumień ojczystej (ojczyźnianej, rosyjskiej) kultury na uchodźstwie.

Czy zawsze tak było? Jedność ta, niewątpliwa w tych wypadkach, gdy artyści sami uważali siebie za Rosjan, nie przywiązując znaczenia do własnej (nie rosyjskiej) narodowości, stawała się wątpliwą i efemeryczną wtedy, gdy sztuka nierosyjskich uchodźców z Rosji nawiązywała do innych, absolutnie nierosyjskich źródeł folklorystycznych, motywów historycznych, krajobrazów, typów antropologicznych i ideałów, do własnej (niezgodnej się z rosyjską) narodowej tradycji romantycznej, do własnej literatury, do własnej (wcale nie prawosławnej) religii i filozofii (religijna sztuka Marca Chagalla może być tu jaskrawym przykładem), gdy sami ci autorzy nie uważali siebie za Rosjan, chociaż swą drogę na emigrację rozpoczynali w państwie rosyjskim. Wydaje mi się, że wielu z tych artystów, których współcześni badacze uważają za Rosjan, czułoby się źle pod wspólnym parasolem rosyjskiej sztuki na uchodźstwie, byłoby im tam za ciasno.

Podejście przeciwne istnieje w paradygmacie licznych szkół narodowych (powstałych poza granicami Rosji) zajmujących się historią sztuki, w których wypracowano monoetniczne podejście do własnej (naszej) emigracji artystycznej. Przy takim podejściu, na przykład, z emigracją ukraińską nie mają nic wspólnego ani artyści polscy — uchodźcy ze Lwowa, ani artyści rosyjscy, tatarscy i niemieccy albo Żydzi, którzy w różnych okolicznościach emigrowali z Ukrainy¹². Na zasadzie analogii formują się w historii sztuki Litwy, Łotwy, Estonii pojęcia o „czysto” litewskiej, łotewskiej (składającej się tylko z Łotyszy), estońskiej emigracji, do której ludzie (artyści) innej narodowości, innej etnicznej tożsamości nie należą, nawet jeżeli swoją drogę na obczyznę, na zesłanie rozpoczynali w Wilnie albo w Kownie, w Rydze albo w Tallinie, to znaczy w kulturze litewskiej, łotewskiej, estońskiej.

Na ile usprawiedliwione jest takie podejście? Czy, na przykład, historia emigracji litewskiej nie traci poważnych składników wartościujących w związku z tym, że zarówno Żydzi — artyści z Wilna i Kowna, którym udało uratować się od nazistowskiej Zagłady i wyemigrować z Litwy na Zachód, przede wszystkim do Ameryki — jak i wszyscy polscy profesorowie i absolwenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, którzy po wojnie osiedlili się w Warszawie, Toruniu, a czasem daleko na zachód od granic PRL, pozostają z tej historii wykluczeni, i w kontekście takiego podejścia do historii sztuki, litewscy badacze nie wymieniają ich nazwisk? To są pytania niełatwe, niepoddające się jednoznacznej odpowiedzi. Trudno także odpowiedzieć na pytania postawione odwrotnie: czy słusznie byłoby uważać za Rosjan wszystkich emigrantów z Rosji, za Litwinów wszystkich uchodźców z Litwy, za Łotyszy wszystkich uciekinierów z Łotwy i tak dalej, nawet, jeżeli oni sami za Rosjan (Litwinów, Łotyszy i tak dalej) siebie nie uważali?

Problem granic całokształtu kultury narodowej (tak jej emigracyjnej fali, jak również tej części, co pozostawała na ziemi ojczystej) i zasadności włączenia do tych granic elementów (zjawisk kultury artystycznej, artystów) innej narodowości, innej tożsamości etnicznej, innego pochodzenia, związanego z obecnością mniejszości narodowych i etnicznych w tych krajach, skąd uchodzili emigranci, jest jednym z kluczowych problemów metodologicznych badania, analizy, historycznej koncepcji tej sztuki

¹² Bogate Archiwum Ukraińskiego Wolnego Uniwersytetu w Monachium, gdzie udało mi się zebrać liczne dane dotyczące historii ukraińskiej emigracji powojennej, nie zawiera w swojej strukturze żadnego działu (spisu, zespołu jednostek archiwalnych) z dokumentami, dotyczącymi Nie-Ukraińców, którzy byli uchodźcami (emigrantami politycznymi) z terenów Ukrainy.

(zresztą ta sprawa dotyczy zarówno sztuki na uchodźstwie, jak też „narodowej kultury” w każdym z państw Europy Wschodniej, w każdej z dawnych republik ZSRR).

Sprawa polega na tym, że w połowie XX w. kultura artystyczna każdego z tych państw i każdej z republik radzieckich w mniejszym lub większym stopniu nabrała charakteru kultury wieloetnicznej, zespołu wielonarodowościowego. W języku rosyjskim używany jest dla określenia tej sytuacji termin *многонациональный* (dokładnie — wielonarodowy): mówi się o „wielonarodowej literaturze radzieckiej”, o „wielonarodowej kulturze”, nawet o „wielonarodowym narodzie radzieckim” jako o wspólnocie super-etnicznej. Takie określenie nie będzie słuszne, jeżeli wychodzić będzie z założenia (od dawna przyjętego w amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej antropologii kulturowej), że „naród” nie jest ani etnosem, ani grupą ludzi wspólnego pochodzenia etnicznego, lecz zbiorowością obywateli tego czy owego kraju (jak to oznaczono w Konstytucji USA: „My — naród Zjednoczonych Stanów Ameryki...”). Więc lepiej byłoby mówić nie o wielonarodowym, lecz o wieloetnicznym charakterze każdej kultury narodowej (kultury państwa, suwerennej republiki, państwowej struktury autonomicznej), biorąc pod uwagę udział w rozwoju tej kultury nie tylko przedstawicieli „narodu tytułowanego” (Litwinów na Litwie, Łotyszy na Łotwie, Rosjan w Rosji, Tatarów w Tatarstanie i tak dalej), ale również innych grup etnicznych, mniejszości. W wielu językach europejskich służą do tego określenia, które można dosłownie przetłumaczyć jako „multietniczny” albo „multikulturowy” (w ostatnim przypadku kultura postrzegana jest nie jako kultura całego państwa/republiki, lecz każdej grupy etnicznej w tym państwie obecnej). Dodatkowo do tego jest pojęcie „multikonfesjonalny”, podkreślający fakt, iż w rozwoju narodowej kultury każdego kraju (państwa/narodu) biorą udział przedstawiciele nie tylko różnych grup etnicznych, narodowościowych, lecz także różnych religii, które odróżnią się od religii panującej w tym kraju i czasem zgadzają się z granicami grupy etnicznej (co dotyczy, na przykład, Żydów wyznających judaizm, Karaimów albo nawróconych na islam Tatarów litewsko-polskich), czasem jednak nie zgadzają się z tymi granicami (np. prawosławnymi; w każdym państwie mogą być i Rosjanie, Białorusini, Ukraińcy i przedstawiciele innych narodów nawróconych na wschodnie chrześcijaństwo). Zresztą, konfesyjne (religijne) rozróżnienie, bardzo ważne w innych czasach i w innych strefach kultury (na przykład w sztuce ludowej, w architekturze sakralnej) traci swoje dawne znaczenie w interesującej nas dziedzinie — sztuk plastycznych XX w., chociaż i tutaj nie zanika całkowicie. Laicyzm w polityce państwowej (rozdział państwa i kościoła, gwarantowana przez konstytucję wolność wyznania, silny świecki pierwiastek w oświacie) oraz ateizm i agnostycyzm w światopoglądzie licznych przedstawicieli inteligencji twórczej przyczyniły się do tego, że teraz nie każdy Polak, nie każdy Litwin jest katolikiem, nie każdy Łotysz — luteraninem, nie każdy Żyd — judaistą, nie każdy Rosjanin — prawosławnym i tak dalej. Jednak, rozróżnienia między grupami etnicznymi należącymi do tego samego państwa/narodu — rozróżnienia wzmocnione przez osobliwości językowe, konfesyjne albo osłabione przez używanie wspólnego języka, przez sekularyzację kultury — pozostały w każdym kraju¹³.

¹³ Na przykład, na Litwie w czasach międzywojennych (przed formowaniem wielkiej fali emigracji powojennej) pracowało około 70 zawodowych artystów-plastyków narodowości żydowskiej. Do starszej generacji uformowanej jeszcze przed rokiem 1918 należeli Neemija Arbit-Blat, Haim Jakob (Jackes) Lipchitz (Lipšic), Zale Becker, Jakob Messenblum (Jaque Missen), Girsz Markus, Issa Kulwiński, Szolom Zelmanowicz. Młodsza generacja była wychowana w Kowieńskiej Szkole Sztuk Pięknych. W latach 1922–1940 ukończyło tę szkołę około 60 artystów żydowskiego pochodzenia. W latach 20. XX w. w Kownie odbyły się wystawy

Zadanie (i problem metodologiczny) polega na tym, żeby wyjaśnić, czy „sztuka na uchodźstwie” była takim samym zjawiskiem kultury wieloetnicznej każdego narodu/państwa, z którego „uchodzili” na Zachód artyści, których sztuka była nie do przyjęcia dla dyktatury komunistycznej i, dla których z kolei ta dyktatura była nie do zaakceptowania. Czy na uchodźstwie wszystko układało się inaczej i różne etniczne grupy uchodźców — emigrantów z tego samego kraju — nie miały już ze sobą nic wspólnego.

Zatrzymując się na przykładzie litewskim, powiemy, że pośród uchodźców z kraju, który był w okresie międzywojennym państwem niezależnym, a po okupacji radzieckiej przekształcił się w „Litewską SRR” ze stolicą w Wilnie, byli nie tylko sami Litwini (choć oczywiście oni tworzyli trzon emigracji narodowej), ale również Żydzi, Tatarzy litewscy, Polacy, Rosjanie, w tym artyści z Wilna, gdzie pozycja kultury polskiej i kultury żydowskiej była długa i trwała¹⁴. I oto powstaje pytanie, czy na Zachodzie tamte grupy uchodźców z Litwy składające się z różnych narodowości już nie należące do kiedyś wspólnej Ojczyzny, były izolowane nawzajem, nie szukały wspólnego języka, tworzyły swoje ugrupowania według szorstkiej narodowościowej zasady, i im bardziej realną była perspektywa (groźba?) ich globalnej akulturacji, asymilacji w krajach, gdzie znalazły one dla siebie azyl, tym wyraźniej pojawiała się i było deklarowane zasadnicze nastawienie na izolację każdej homogenicznej grupy emigracyjnej od innych, w tym (a może być, przede wszystkim) od swoich dawnych współobywateli („rodaków”?), którzy emigrowali z tego samego (w każdym bądź razie w ówczesnym wymiarze prawnym) kraju — z okupowanej, „radzieckiej” Litwy?

Odpowiedź na to pytanie zależy nie tyle od faktów historii jako takiej (bo w historii każdej emigracji narodowej można spotkać rozmaite fakty i wątki fabularne, które świadczą tak o izolowaniu nawzajem, jak też o próbach zbliżania się), ile o interpretacji współczesnej, o wypracowaniu odpowiedniej metodologii we wszystkich naukach humanistycznych, badających fenomen emigracji. Wiemy, na przykład, że wśród emigrantów z Litwy był wielki rosyjski artysta M. Dobużyński, któremu udało się trafić do Stanów Zjednoczonych w przeddzień rozpoczęcia II wojny światowej. Wiemy, że potok masowej emigracji twórczej inteligencji z Kowna w roku 1944 wciąż

M. Chagalla, N. Arbit-Blata, Sz. Feigensona, Sz. Selmanowicza; w latach 30. z ogółu 200 artystycznych wystaw w Kownie 30 było wystawami indywidualnymi artystów-Żydów. Tamci artyści byli często członkami wspólnych z Litwinami organizacji, przede wszystkim Związku Artystów-Plastyków Litwy, chociaż mieli również własne, osobne organizacje, takie, jak Stowarzyszenie Malarzy i Rzeźbiarzy Żydowskich na Litwie. W Galerii Sztuki Współczesnej, założonej w Kownie przez N. Arbit-Blata wystawiano na początku lat 30. najlepsze dzieła artystyczne litewskiej awangardy. Litewska krytyka artystyczna i myśl społeczna przejawiała żywe zainteresowanie kierunkami modernistycznymi w twórczości żydowskich artystów Litwy, którzy wcześniej niż Litwini opanowali założenia ekspresjonizmu, symbolizmu, kubizmu, abstrakcjonizmu; zob.: V. Gradinskaitė, *Attitudes of Interwar Lithuanian Art Criticism towards Jewish Art. Jewish Artists in Central-Eastern Europe. Art Centers — Identity — Heritage. From the 19th Century to the Second World War*, ed. by J. Malinowski, R. Piątkowska, T. Sztyma-Knasiecka, Warszawa 2010, s. 337–343.

¹⁴ Zob.: L. Ran, *Vilna, Jerusalem of Lithuania*, Oxford 1987; J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994; J. Malinowski, *Kultura artystyczna Wilna 1893–1945*, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945: malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*, [katalog wystawy], Olsztyn 1989, s. 15–41; L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, Vilnius 2002; *Vilnius kaip dailės mokymo ir sklaidos centras*, Vilnius 2003; J. Lisek, *Jung Wilne — żydowska grupa artystów*, Wrocław 2005; D. Konstantinów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006; A. Antanas, *Litwakų dailė l'école de Paris aplinkoje*, Vilnius 2008.

gnął do swego ruchu (na początku — do Niemiec, do obozów dla *displaced persons*, a potem — za ocean) jednego z najlepszych przedstawicieli białoruskiej kultury artystycznej malarza Mikołaja Paszkiewicza (Paškevičiusa), którego białoruska historia sztuki nie dostrzega¹⁵. Wiemy (dzięki ustaleniom Mirosława A. Supruniuka¹⁶), że również z Wilna „uchodzili” w czasie wojny na Zachód, przedzierając się tajnymi ścieżkami i trudnymi drogami — przez więzienia, obozy radzieckie, przez zesłanie do wolności, w szeregach wojskowych armii gen. Władysława Andersa, na początku do Iranu, potem dalej — do krajów azjatyckich, należących do koalicji Aliantów, stąd — na inne kontynenty, artyści wileńscy (czasem — przyszli artyści, w tych czasach jeszcze prawie dzieci) narodowości nie litewskiej¹⁷. Wiemy, że nie wszyscy Żydzi z terenów daw-

¹⁵ Nazwisko Mikołaja Paszkiewicza jest zupełnie nieznaną w powojennej historii sztuki, dlatego uważam za rzecz konieczną podać tu podstawowe dane, dotyczące życia tego niegdyś sławnego w ZSRR, potem absolutnie zapomnianego artysty, którego twórczość „wypadła” tak z historii białoruskiej (która nie chciała nic o nim wiedzieć, twierdząc, iż w historii białoruskiej historii sztuki nie istniała żadna emigracja powojenna), jak też z historii litewskiej „sztuki na uchodźstwie”. Litewska myśl artystyczna nie jest przygotowana do tego, aby „przyjąć do własnego grona” Białorusina, który nawet nie włada językiem litewskim. Nikoła Paszkiewicz (Mikolas Paškevičius) urodził się 18 września 1907 r. w Rydzie w rodzinie białoruskiej. Jego ojciec, kolejarz Aleksander Paszkiewicz, pochodził z Baranowicz, matka, Wiktorija Iwanowska — z Šalčininkai (Soleczniki) na Wileńszczyźnie. W roku 1914 rodzina ewakuowała się do Witebska, gdzie rozpoczęła się droga artystyczna przyszłego malarza. Uczył się w znakomitej w czasach porewolucyjnych szkole — Wyższej Szkole Technicznej w Witebsku, której dyrektorem był Kazimierz Malewicz. Po ukończeniu szkoły studiował w Leningradzie w utworzonej w roku 1932 Rosyjskiej Akademii sztuk pięknych, gdzie jego nauczycielami byli wybitni rosyjscy artyści K. Petrow-Wodkin i A. Ryłow. Z Leningradu Paszkiewicz przeniósł się do Mińska, gdzie wkrótce stał się jednym z przodujących mistrzów białoruskiego malarstwa radzieckiego, autorem obrazów, poświęconych dramatom walki klasowej na wsi. Sukces na wystawie sztuki białoruskiej w Tretjakowskiej Galerii w Moskwie w roku 1940 przyniósł Paszkiewiczowi jedną z najwyższych nagród państwa radzieckiego — order Czerwonego Sztandaru Pracy. Okupacja Białorusi przez wojska nazistowskie na początku wojny niemiecko-radzieckiej (w czerwcu 1941 r.) zmusiła Paszkiewicza (znanego laureata wysokiej nagrody radzieckiej) do ucieczki z Mińska. Zjawił się w kraju, gdzie nikt go nie znał, a mianowicie na Litwie, w Kownie (jego żona, mińska artystka Ona Dokalskaitė, miała tam krewnych). Wyjątkowe zdolności Paszkiewicza oceniła artystyczna społeczność kowieńska, brał on udział w wystawach litewskich w latach 1941–1944 (w okresie okupacji niemieckiej) i najlepsze z jego dzieł (portrety, szkic obrazu *Plawienie konia*) pozostały w Muzeum Witolda Wielkiego. W 1944 r. wyjechał do Niemiec, skąd w 1949 r. przeniósł się do USA. W czasach, gdy litewska sztuka na uchodźstwie rozwijała się w obozach dla DP na terenie Niemiec, był znanym karykaturzystą. Jednym z arcydzieł w jego ogromnym dorobku twórczym na polu politycznej karykatury antyradzieckiej, była kompozycja *Słoneczko Konstytucji stalinowskiej (Co za upał nastał w naszym kraju)*. W Ameryce inspirował się najnowszymi kierunkami sztuki współczesnej; stworzył bogatą serię *Ukrzyżowań* łączących patos religijny z rozpaczą człowieka XX w., zdobył sławę jako mistrz portretu. Do lat 90. mieszkał w Nowym Jorku.

¹⁶ Patrz: J. Krasnodębska, M. A. Supruniuk, *Mała galeria sztuki emigracyjnej ze zbiorów Archiwum Emigracji*, Toruń 2002; *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000*, wybrał, przygotował do druku i wstępem opatrzył M. A. Supruniuk, Toruń 2006.

¹⁷ Pośród nich są takie ciekawe postaci, jak: Marian Bohusz-Szysko (1901–1995) urodzony na Wileńszczyźnie, który brał udział w wojnie, był w niewoli niemieckiej, a po wyzwoleniu stworzył w okolicach Rzymu szkołę malarstwa dla jeńców wojennych, która potem funkcjonowała w Londynie; Janusz (Juan) Eichler (1923–2002), aresztowany w Wilnie w roku 1941, zesłany do Uzbekistanu, potem z armią Andersa trafił do Iranu, po wojnie wychowanek Rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych, po 1951 r. mieszkał i tworzył w Argentynie; Krystyna Zofia Eichler

nego Wielkiego Księstwa Litewskiego, tak zwani Litwacy, zginęli w Holocauście, że niektórzy z nich osiągnęli sławę światową, jak na przykład Marc Chagall, Chaim Soutine urodzony w Smiłowiczach albo Jacques Lipchitz urodzony w Druskiennikach. A dzieci, wnuki nielitewskich emigrantów z Litwy, którzy zostali artystami i znaleźli swoją powrotną drogę do Litwy już pod koniec XX w., jak to zrobiła w swoich projektach postmodernistycznych Julia Chicago, czy oni są mniej związani z Litwą, niż dzieci i wnuki emigrantów litewskiej narodowości, którzy nigdy nie zobaczyli ojczyznę swoich przodków? I jak powinniśmy dysponować tą wiedzą, jak ją interpretować? Czy próbując wypracować koncepcję „litewskiej sztuki na uchodźstwie” — odciąć ten obszar sztuki jako „obce ciało”, czy włączyć do szerokich granic fenomenu litewskiej emigracji artystycznej?

Nasz wybór zależy od punktu widzenia, od zasadniczego podejścia metodologicznego, od koncepcji zjawiska emigracji, która przez jednych autorów — oraz artystów, uczestników procesu jej rozwoju — ujmuje się jako jednorodne w wymiarze etnicznym (nasza litewska, nasza polska, nasza Żydowska i tak dalej), przez innych zaś — jako produkt wspólnych wysiłków i równoległego rozwoju twórczości wszystkich uchodźców z tego samego kraju, niezależnie od ich narodowości, nie mówiąc już o trzecim podejściu, zgodnie z którym żadna „narodowa sztuka” na uchodźstwie nie istnieje, bowiem w innym kraju sztuka emigrantów poddaje się asymilacji, akulturacji, rozplywa się w kulturze tego kraju, w którym znaleźli sobie miejsce emigranci, albo w globalnej kulturze całego współczesnego świata i każde reminiscencje etniczne, modele archaiczne, „pluśnięcia nostalgii” do straconej ojczyzny na szerokiej skali nie mają żadnej perspektywy.

Czy można znaleźć jakiś kompromis między takimi podejściami, czy jest to złożona i do dnia dzisiejszego nie rozwiązywalna kwestia metodologii badań sztuki na uchodźstwie, kultury wszystkich narodów wschodnioeuropejskich, mających w XX w. swoją polityczną albo ekonomiczną (i w jej składzie — artystyczną) emigrację na Zachodzie? Spirala powtarzających się sprzeczności związanych z tym, jak interpretować sztukę artystów, którzy byli uchodźcami z tego samego kraju, ale należeli do różnych grup etnicznych, dyskusji, dotyczących tego, czy można dopisać ich wszystkich do panoramy kultury narodowej czy trzeba tę panoramę rozkroić na kawałki i odciąć od niej elementy „obce”, wydaje się nie mieć końca.

Warto zwrócić uwagę na to, że sprzeczności tego rodzaju pojawiają się nie tylko we współczesnej krytyce i naukowej literaturze historycznej i artystycznej, której autorzy wybierają nazwiska artystów („naszych”), należących do tej czy owej narodowej emigracji i nie wspominają nazwisk tych („obcych”), którzy ich zdaniem do tej narodowej emigracji nie należą, lecz również w życiu artystycznym w kręgach samej tej emigracji jako takiej. Gdy w październiku 1948 r. w niemieckim miasteczku Schwäbisch Gmünde odbył się zjazd założycielski powstałego na uchodźstwie Światowego Związku Litewskich Artystów-Plastyków (World Union of the Lithuanian Artists / Pasaulio Lietuvių Dailininkų Sąjunga — PLDS), jego ojcowie-założycieli uznali, że tylko etniczni Litwini (emigranci) mają prawa do członkostwa w tej organizacji. W Archiwum Instytutu Kultury Litewskiej w Niemczech (Archiv des Litauischen Kulturinstituts in Hüttenfeld-Lampertheim) zachował się dokument, który świadczy o tym, z jakiego powodu odmówiono przyjęcia do tego Związku i prawa uczestnictwa w kon-

(siostra Janusza), też aresztowana przez NKWD w Wilnie, po wojnie pracująca jako artystka i architekt w Libanie, Argentynie i USA; Janina Granowska-Renie, która młodość spędziła w Wilnie a drogę twórczą rozpoczęła na uchodźstwie, w Szkocji (Glasgow).

gresie artyście o nazwisku Kovas: „Wyjaśniło się — wniesiono do oficjalnego protokołu — że nie jest on człowiekiem litewskiej narodowości i jego prawdziwe nazwisko prawdopodobnie brzmi inaczej”¹⁸.

Czy współczesna nauka historyczna ma obowiązek akceptować wybory i decyzje roku 1948, czy powinna dzisiaj inaczej podejść do spuścizny i praktyki twórczej tamtych „nie-Litwinów”, których coś jednak na emigracji wiązało z Litwą — oto problem aktualny dla wszystkich szkół narodowych. Wydaje się, że każdorazowo trzeba brać pod uwagę realną sytuację historyczną, indywidualne osobliwości sztuki i świadomości, tożsamości i światopoglądu artystów, z których jedni, niezależnie od ich pochodzenia narodowościowego, w emigracji uważali siebie za przedstawicieli tej kultury narodowej, w której kiedyś byli wychowani w kraju rodzimym, inni zaś odczuwali zupełną obojętność do tej dawnej ojczyzny, z którą ich już nic nie wiązało, lekceważyli i nawet tłumili w sobie uczucie nostalgii do tego kraju, uważając tę nostalgię za przejaw prowincjonalizmu (a tak bywało również z ludźmi tego samego pochodzenia etnicznego, co i większość emigracji „narodowej”, bo nie nadawali oni żadnego znaczenia swojej narodowości, pragnąc być „obywatelami świata”).

Jednak, z drugiej strony, i takich „obywateli świata”, artystów kosmopolitycznego myślenia, nie da się samowolnie wyrzucić z pola emigracji narodowej, bez niebezpieczeństwa zubożenia narodowej emigracji artystycznej, pozbawienia jej przywódców i zjawisk najwartościowszych. Nie wiem, czy często Wassilij Kandinsky wspominał o swoich „korzeniach” rosyjskich. Wiem, że Jurgis Mačiunas, perkusista postmodernizmu i lider awangardy światowej lat 60., swej „litewskości” nie nadawał znaczenia, nawet żadnego listu, skierowanego do przyjaciół w Wilnie (pośród nich był Vytautas Landsbergis, który o tym wspominał¹⁹) nie podpisał jako „Jurgis” — zawsze tylko jako „George”. Ale tak czy inaczej, ani rosyjskiej emigracji artystycznej bez Kandinskiego, ani litewskiej emigracji artystycznej bez Mačiunasa nie można sobie wyobrazić. I nawet jeżeli owo „wyrzucenie” odpowiadałoby ideałowi, sformułowanemu przez Rogera Garaudy jako „sztuka bez granic”²⁰, wewnętrzne granice narodowe zachowały się w kulturze emigracyjnej.

Ile było „fal” emigracji”

Już nie raz używałam charakterystycznego dla terminologii nauki historycznej i dla zasad periodyzacji sztuki na uchodźstwie pojęcia „fala”.

Emigracja z terenów tak dawnego, jak nowego Imperium Rosyjskiego formowała się z oddziaływujących na siebie nawzajem, następujących jedna po drugiej fal, raz mniejszych, raz większych, i kształtowała się w taki sposób, że z każdą nową falą jakościowo zmieniał się jej skład zawodowy, narodowy oraz orientacja estetyczna i pozycja polityczna dominująca wewnątrz każdej fali. Z tego założenia wychodzą wszyscy autorzy piszący o emigracji artystycznej. Ale w dziwny sposób nie są oni w stanie porozumieć się między sobą (z czasem nawet ze sobą, bo w różnych własnych publikacjach podają różne cyfry/numery porządkowe poszczególnych „fal”), ile było tych „fal”

¹⁸ Archiv des Litauischen Kulturinstituts, File PLSD (Pasaulio Lietuvių Dailininkų Sąjunga), Stenogramm der PLDS, Oktober 1948, k. 5–6 (brak pełnego spisu jednostek archiwalnych).

¹⁹ Patrz: L. Laučkaitė, J. Mekas, V. Landsbergis, *George Maciunas and Jonas Mekas: Two Lithuanians in the International Avant-Garde*, Vilnius 2002.

²⁰ Patrz: R. Garaudy, *D'un réalisme sans rivages: Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Paris 1963.

w ciągu XX w. W literaturze historycznej i w prasie można spotkać informacje o dwóch falach (pierwsza z pierwszej, druga z drugiej połowy stulecia), o trzech falach (porewolucyjnej, powojennej i wywołanej „pierestrojką”) oraz najbardziej zróżnicowane wyszczególnienie kilku, przynajmniej sześciu, podstawowych „fal” emigracyjnych.

Szymon Bojko, na przykład, pisze, że pierwsza fala emigracji artystycznej formowała się na przełomie XIX/XX i w pierwszej dekadzie XX w., podkreślając, że wszystko zaczęło się w Monachium z aktywności „Błękitnego jeźdźca” („At the beginning there was Munich, activity of the Blue Rider’s [Der Blaue Reiter] artists”²¹). Inni badacze szerokiej „rosyjskiej” emigracji czasem w ogóle nie zauważają tego „początku” i prowadzą swoją kronikę artystycznej emigracji z Rosji od epoki rewolucji październikowej. Andriej Tołstoj dodaje do tego, jako dodatkową, osobną falę, „czółenkowe” (челночные) wyjazdy z „kraju Rad” na Zachód w latach 20.–30. artystów, którzy czasem dość długo tam pracowali (jak, na przykład Ormianin Martiros Sarjan w Paryżu), a potem legalnie wracali do Związku Radzieckiego²². Tylko nieliczni badacze gotowi są zauważyć tę małą falę pośrednią. Także nie wszyscy rosyjscy historycy sztuki biorą pod uwagę znacznie wyższą, powojenną falę emigracji, która formowała się w połowie lat 40. z uchodźców („Refugees”), którzy znaleźli się w obozach dla *displaced persons* na terenie Niemiec i Austrii, głównie dlatego że pośród tych uchodźców „za mało” było Rosjan, dominowali przedstawiciele innych grup etnicznych z republik zachodnich ZSRR. Szymon Bojko uważa, że „trzecia” fala (po pierwszej z początku XX w. i drugiej, popaździernikowej) formuje się dopiero w latach 60. XX w. jako „Exodus, którego świadkami jesteśmy” („the exodus to which we are nearly eyewitnesses”)²³. Natomiast dla innych badaczy ta „trzecia” fala będzie już czwartą, piątą albo nawet szóstą.

Jestem zwolenniczką metody, według której konieczne jest bardziej zróżnicowane, szczegółowe określenie tych progów, przez które przeszedł w XX w. szeroki potok artystycznej emigracji z kraju/ krajów, który/które różnie był nazywany/były nazywane i miał/miały różne granice (Imperium Rosyjskie, republiki i federacja lat 1917–1922, Związek Radziecki, dzisiejsza Federacja Rosyjska i 14 innych państw niezależnych, na które ten Związek się rozpadł).

Przyjmując to założenie, możemy wyznaczyć sześć okresów historycznych, w których formowały się główne fale „naszej” emigracji (nie tylko „czysto” rosyjskiej):

1) pierwsza dekada XX w., kiedy emigracja z Rosji z reguły jeszcze nie miała charakteru politycznego, a artyści wyjeżdżali z Rosji, przede wszystkim do Paryża, Monachium, Wiednia, celem doskonalenia zawodowego, studiowania zbiorów europejskich muzeów i zdobywania doświadczenia artystycznego; artyści ci zaludniali przestrzeń artystyczną, wzbogacali ją, a nawet stawali na czele nowych prądów, tak jak się to stało w historii monachijskiego „Błękitnego jeźdźca”;

2) okres rewolucji i wojny domowej, kiedy emigracja z terenów pod dyktando bolszewicką stawała się wygnaniem politycznym, kiedy przedstawiciele inteligencji twórczej szukali na Zachodzie (i na południu Europy — w Turcji, na Bałkanach) ratunku od terroru, wybierając wolność w krajach obcych niż niewolę w ojczyźnie. Wtedy właśnie powstała jedna z pierwszych kolonii artystów-emigrantów z Rosji — na półwyspie Gallipoli, a później uformowały się: „rosyjski Berlin”, „rosyjski Paryż” lat 20., środo-

²¹ Sz. Bojko, „*Three waves of Emigration*”, [w:] *Russian Samizdat Art: Essays*, ed. by Ch. Doria, New York 1986, s. 40.

²² A. Tołstoj, *Hudożniki russoj emigracii*, s. 382.

²³ Sz. Bojko, „*Three waves*”, s. 40.

wiska rosyjskiej i ukraińskiej emigracji w Pradze oraz w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców — przyszłej Jugosławii;

3) przełom lat 20. i 30., charakteryzujący się krótką falą emigracji „czołenkowej” (челночной) tzn. wyjazdów artystów, którzy po krótszym bądź dłuższym pobycie za granicą wracali do Związku Radzieckiego. Należeli do tej fali wspomniany wyżej Martiros Sarjan, oraz Łado Gudiaszwili, Robert Falk, Piotr Konczałowski, Aleksander Krawczenko i inni artyści, dla których krótka emigracja była szansą uzyskania pozycji po powrocie do kraju. Prawie wszyscy przedstawiciele emigracji „czołenkowej” wrócili do ZSRR jeszcze przed II wojną światową;

4) okres powojenny (rozpoczynający się pod koniec wojny), w którym powstała emigracja składająca się z uchodźców i *displaced persons* przede wszystkim z republik nadbałtyckich, z Ukrainy, Białorusi, Mołdawii, Krymu i Północnego Kaukazu;

5) lata 60.–80. — to wygnanie pisarzy i artystów nonkonformistycznego nurtu (z pozbawieniem ich obywatelstwa radzieckiego) oraz udane próby ucieczek (powstaje wtedy cała warstwa „невозвращенцев” — ludzi, którzy nie wrócili do ZSRR z wycieczek albo z wyjazdów służbowych, ze znakomitym tancerzem Rudolfem Nuriejewem, który wykonał swój baletowy „skok do wolności” jeszcze w roku 1961) i wyjazdy na podstawie „wizy izraelskiej”, która zresztą nie zawsze oznaczała osiedlenie się w Izraelu;

6) okres „pierestrojki”, lat 90. i początku XXI w., który wytworzył emigrację „gospodarczą” z nowych państw niezależnych, motywowaną poszukiwaniem kontaktów twórczych, bardziej przychylnych warunków i możliwości realizacji projektów artystycznych w zachodniej Europie albo w Ameryce, przy zachowaniu obywatelstwa swojego kraju i możliwości powrotu do niego w każdym momencie.

Prawie wszystkie te „fale” emigracyjne obejmują nie tylko kontynent europejski, lecz również Amerykę, Australię, Azję, a nawet północną i południową Afrykę. Wszędzie tam udawali się artyści różnych narodowości pochodzących z Imperium Rosyjskiego i komunistycznego, z okupowanych przez to imperium i wyzwolonych pod koniec XX w. terenów.

Można, naturalnie, spierać się o granice chronologiczne, wielkość i jakość artystyczną każdej z tych „fal”. Najważniejsze jednak jest wypracowanie wspólnej płaszczyzny porozumienia i uzgodnienie jednej periodyzacji, która byłaby akceptowalna dla wszystkich kultur narodowych (w przestrzeni dawnego imperium) i wszystkich współczesnych szkół historii sztuki w dawnych republikach ZSRR. Oczywistym jest, że nie wszystkie narody w jednakowym stopniu dotknięte były ruchami każdej z „fal”, wynika to z uwarunkowań geopolitycznych, z różnych momentów przełomów politycznych w historii poszczególnych narodów. Nie ma wątpliwości, że „ucieczka” na Zachód z okupowanej Ukrainy czy z krajów nadbałtyckich w połowie lat 40. (przez Niemcy) była znacznie łatwiejsza, niż z republik wschodnich i terenów rosyjskich, które znajdowały się daleko na tyłach walczącej Armii Czerwonej. Z republik zakaukaskich, środkowoazjatyckich, z Tatarstanu, z samej Rosji uchodźcami mogły stać się tylko nieliczne jednostki i to „cudem”, jako że chronione przez aliantów zachodnich obozy dla *displaced persons*, nie były przeznaczone dla pochodzących z ZSRR jeńców wojennych czy osób deportowanych do Niemiec jako niewolnicza siła robocza. Niemniej, uzgodnienie jednej periodyzacji (oczywiście przy uwzględnieniu wszystkich różnic i nieproporcjonalnego udziału w powstaniu poszczególnych „fal” emigracyjnych przedstawicieli różnych narodów) jest niezbędne.

Czy możliwa jest klasyfikacja sztuki na uchodźstwie na podstawie jej rozmieszczenia w różnych krajach?

Historycy sztuki badający fenomen emigracji starają się prześledzić drogę prowadzącą emigrantów przez różne kraje i kontynenty na Zachód. Dla wielu, przedłużeniem europejskiego Zachodu był, po przekroczeniu Oceanu Atlantyckiego, kontynent północno-amerykański, dla innych, którzy „swojego Zachodu” szukali na Dalekim Wschodzie, w Chinach, Mandżurii i Japonii (jaskrawym przykładem takiego poszukiwania jest droga życiowa Dawida Burliuka, który opuścił Rosję we Władywostoku), Ameryka znajdowała się po drugiej stronie Pacyfiku. Jeszcze inni szukali ratunku na południu Europy, w Turcji, w krajach azjatyckich; żydowscy artyści — w Izraelu, i jeszcze dalej w Afryce.

Ten element geograficzny (określenie dokąd wyjechał artysta, gdzie znalazł drugą ojczyznę, gdzie krócej lub dłużej pracował, skąd potem powrócił lub przesiedlił się jeszcze dalej) zajmuje wyraźne miejsce we wszystkich studiach poświęconych sztuce na uchodźstwie. Kładzie się na ten element tak silny nacisk, że warto się zastanowić, czy nie mamy do czynienia z przecenieniem jego znaczenia, czy klasyfikowanie całego obszaru sztuki na uchodźstwie wg kryteriów geograficznych jest właściwe?

Na okładce i karcie tytułowej książki Andreja Tołstoja *Artyści rosyjskiej emigracji*, napisane w różnych językach nazwy stolic mają znaczenie programowe: „İstanbul — Београд — Praha — Berlin — Paris — ...” i dalej strzałka wskazuje na inne, jeszcze nie posiadające dokładnych adresów miejsca, a cała struktura pracy opiera się na klasyfikacji geograficznej, na rozróżnieniu miejsc skupienia rosyjskich artystów za granicą. Taka metoda klasyfikacji materiału jest typowa dla wszystkich badań sztuki na uchodźstwie.

Nie mam wątpliwości, że miejsce (kontynent, kraj, miasto), gdzie mieszkał i pracował artysta, jego prawie mistyczny *genius loci* (*spirit of place*, *Geist vom Ort*), otaczające je środowisko, klimat polityczny, oddziaływanie i atrakcyjność lokalnej kultury i tradycji miały wielkie znaczenie dla twórczości artysty, w znacznym stopniu wyznaczając dalszy rozwój jego sztuki. Ale absolutyzować ten czynnik geograficzny, używać go jako główne narzędzie klasyfikacji sztuki na uchodźstwie, jest pewnym nadużyciem. Owszem, indywidualność twórcza artysty na uchodźstwie może zmienić się pod wpływem otoczenia, ale również może pozostać niezmienną, odporną na wpływy zewnętrzne — i właśnie tak często bywało — i pomimo przenoszenia się z kraju do kraju, z kontynentu na kontynent, w twórczości takich artystów w gruncie rzeczy prawie nic się nie zmieniało. Z drugiej strony, twórczość artysty może podlegać zasadniczym zmianom i nawet przełomom nawet wówczas, gdy przebywa on na stałe w jakimś kraju (tak na obczyźnie, jak w ojczyźnie). Wydaje się zatem, że czynnik geograficzny jest nie najistotniejszy przy wypracowywaniu koncepcji sztuki na uchodźstwie.

Naturalnie, we wstępnej fazie badań nad sztuką na emigracji konieczne jest określenie „podstawy geograficznej” tj. wyjaśnienie, gdzie kto się znalazł, wymienienie wszystkich krajów, w których pracowali, uczyli się i wystawiali artyści, prześledzenie marszruty ich przesiedleń. Wynika to z konieczności wypełnienia faktograficznej luki informacyjnej, uporządkowania zebranego materiału archiwalnego i ikonograficznego. Niestety, najczęściej myśl historyczna na tym stadium się zatrzymuje i nie próbuje wypracować innego podejścia i metody bardziej dokładnej i głębszej stratyfikacji jakościowej sztuki na uchodźstwie. Do rozwiązania tego problemu metodologicznego rosyjska historia sztuki jeszcze nie przystąpiła. „Podstawa geograficzna” i wynikająca z niej metoda informacyjna, polegająca na wyliczeniu nazw wszystkich miejsc, gdzie mieszkali artyści i two-

rzyły się ugrupowania artystyczne jest dobra jedynie dla opracowania poradników i leksykonów, ale niewystarczającą dla wypracowania historii sztuki na uchodźstwie.

Czy sztuka na uchodźstwie była samodzielnym i jednolitym narodowym i artystycznym fenomenem?

Jeżeli nie będziemy dzielić emigracji artystycznej według kryteriów geograficznych (miejsc roszedlenia, takich pojęć, jak „nasi w Ameryce”, „nasi w Australii”, „nasi w Wielkiej Brytanii” itd.), lecz przyjmiemy założenie, że emigracja (rosyjska, ukraińska, litewska itd.) jest samoistną zbiorową częścią narodu (rosyjskiego, ukraińskiego itd.) niezależnie od tego, jak jest rozproszona i dokąd losy zaniósł jej przedstawiciel, to wypracowanie metodologii badań naukowych sztuki na uchodźstwie w XX w. wcale nie będzie łatwiejsze.

Różnice w wykształceniu poszczególnych artystów, skala talentów, poglądy polityczne, gusty artystyczne, orientacje estetyczne, możliwości twórcze w różnych miejscach artystów tej samej narodowości (np. Rosjan) albo pochodzących z tego samego kraju (z Rosji) uniemożliwiają postawienie tezy o jednolitym charakterze narodowej kultury na uchodźstwie (podobnie zresztą jak i w kraju ojczystym).

Jakościową niejednorodność spuścizny artystycznej wychodźstwa, zwłaszcza w odniesieniu do doświadczeń współczesnych emigrantów, uznają i nawet podkreślają wszyscy badacze. Autorzy pierwszego wydanego w Rosji po pierestrojce słownika biograficznego *Artyści rosyjskiej emigracji* ostrzegają w artykule wstępnym:

Wkład zamieszczonych w tym słowniku artystów do rodzimej i światowej kultury artystycznej jest niejednakowy. Wielu z nich znamy tylko z pojedynczych wystaw [...] ślady innych zagubiły się po roku 1917²⁴.

A jednak nawet te najmniejsze ślady działalności artystycznej, artefakty błażej twórczości (jeżeli oceniać wg osiągnięć artystycznych i kryteriów estetycznych XX w.) znalazły swoje miejsce zarówno w tym pierwszym słowniku, jak i w kolejnych jego wydaniach i badaniach poświęconych sztuce emigrantów (z Imperium Rosyjskiego, z ZSRR, ze Wspólnoty Państw Niezależnych i krajów bałtyckich).

Można zrozumieć chęć zaspokojenia głodu informacyjnego, który w pewnym momencie poczuło społeczeństwo radzieckie, nie wiedzące nic o swoich rodakach, w tym również o artystach, których zabrały ze sobą fale emigracyjne. Można zrozumieć ciekawość każdego wydarzenia w świecie emigrantów, każdego nieznanego albo zapomnianego imienia, wszystkich najdrobniejszych faktów z życia artystycznego na uchodźstwie, które trzeba było przede wszystkim odnaleźć, skompletować, rzetelnie opisać i zaprezentować (czasem w rzadkich, z trudem dostępnych publikacjach, katalogach, inwentarzach) nie mającym o nich żadnego pojęcia czytelnikom, a dopiero później, niejako w drugim etapie, pokusić się o ocenę, analizę aksjologiczną, która, mówiąc kolokwialnie, „oddzieli ziarno od plew”.

Jednak, z powodów, których nie sposób zrozumieć, ten drugi etap nie nadchodzi. Co więcej, w literaturze naukowej można spotkać próby teoretycznego usprawiedliwienia i uzasadnienia konieczności poszerzania obszaru historii sztuki na uchodźstwie o coraz to

²⁴ Вклад представленных в словаре художников в отечественное и мировое искусство далеко не равнозначен. Многие из них известны лишь по одиночным выставкам [...] Следы других [...] теряются после 1917 года; D. Ā. Sevrûhin, O. L. Lejkind, *Hudożniki ruskoj ěmigracii*, s. 5.

nowe nazwiska, ślady, artefakty absolutnie bezwartościowych zjawisk artystycznych, tylko dlatego, że należały do emigracji. Można odnieść wrażenie, że sam fakt „emigracyjności” tych nazwisk, czy wydarzeń podnosi ich wartość i przesądza o znaczeniu w historii sztuki, a czasem nawet wywyższa je nad kulturę, która rozwijała się w ojczyźnie zarówno w okresie wolności (początek i koniec XX w.), jak też w najcięższych czasach niewoli, w warunkach reżymu totalitarnego. Trudno się z tym pogodzić.

N i e z a l e ż n i e [podkr. — S. Cz.] od tego — pisze A. Tołstoj — jakim był talent tego czy owego artysty-emigranta, i niezależnie od tego, czy jednoczyli się oni czy żyli oddzielnie, czy byli jednomyślni czy nie, cała emigracja rosyjska była znaczącym, wybitnym zjawiskiem w kulturze Europy i Ameryki XX wieku²⁵.

Emigrację tę i jej dorobek twórczy autor określa jako zjawisko integralnie związane z kulturą światową („an integral phenomenon of the Russian art in world culture”²⁶) i podkreśla:

Chociaż rosyjscy artyści tworzący na Zachodzie interesowali się różnymi tematami, używali różnych metod i chwytów formalnych, twórczość ich obiektywnie formowała fenomen „innej naszej sztuki”, która rozwijała się nie w kraju, lecz za granicą, niezależnie od nacisków ideologicznych trwających w Związku Radzieckim ponad 70 lat. Dopiero na przełomie XX i XXI w. dwa nurty sztuki rosyjskiej, rozdzielone powodami nie mającymi nic wspólnego z procesami twórczymi, zaczęły się zbliżać, wzajemnie nakładać na siebie, by ostatecznie połączyć się jeden z drugim²⁷.

To cenna obserwacja, ale też kontrowersyjne uogólnienie, zwłaszcza, gdy weźmie się pod uwagę zależność tych zjawisk od skali talentu artystów, albowiem rosyjska sztuka emigracyjna jest widziana jako linia analogicznego rozwoju jednej rosyjskiej tradycji artystycznej, która rozdzieliła się na dwie gałęzie z powodu historycznych okoliczności niespotykanego dramatu²⁸.

Pisałam wcześniej, że nie uważam dramatu historii Rosji w XX w. za wyjątkowe zjawisko i jestem przekonana o konieczności jej porównywania z tragicznymi historiami innych narodów Europy Wschodniej, w tym również narodów dawnego ZSRR. Ale pytanie pozostaje aktualne. Czy każdą kulturę narodową (rosyjską, ukraińską itd.) można traktować jako integralną całość, formującą się zarówno we własnym kraju, jak i na uchodźstwie, w dwa równoległe nurty? A jeżeli tak, czy nie jest naszym obowiązkiem określenie granic wewnętrznych obu tych nurtów i oddzielnie w nich wartości

²⁵ Независимо от того, каково было дарование того или иного художника-эмигранта, были ли организованы или разобщены художественные деятели из России на чужбине, оказались ли они единомышленниками или не были таковыми, русская художественная эмиграция была весьма значительным явлением культурной жизни Европы и Америки XX столетия; A. V. Tolstoj, „Russkaâ hudožestvennaâ èmigraciâ v Evrope, s. 6.

²⁶ W angielskiej adnotacji podkreślono: “The chief merit of this monograph is that Russian émigré art is treated as an integral phenomenon”; A. Tolstoj, *Hudožniki ruskoj èmigracii*, s. 382.

²⁷ Although Russian artists working in the West addressed different themes and used different formal idiom, their art attested to the objective existence of ‘other art’, which developed not so much inside, as outside Russia despite the over seventy-year-long ideological pressure. It was not until the turn of the 21st century that the two streams of Russian art, divided for non-artistic reasons, began to gradually converge and cross-fertilize each other”; tamże.

²⁸ Russian émigré art is viewed as a parallel line of the development of single Russian artistic tradition which split up into two branches due to historical circumstances of unprecedented drama; Tamże [podkr. — S. Cz.].

uniwersalnych od zjawisk drugorzędnych w ten sam sposób i powiedzenie, że sama przynależność do jakiejś kultury (naszej kultury) nie oznacza jej wartości?

Zarówno w kraju (do 1991 r. w „republikach radzieckich”), jak i na uchodźstwie rozwijała się sztuka przepełniona patosem patriotycznym i narodowym. Między tymi zjawiskami na emigracji i w ZSRR nie było wielkiej różnicy (na przykład, Litwin P. Augius-Augustinavičius w Nowym Yorku w swoich drzeworytach poświęconych urokowi wsi żmudzkiej robił mniej więcej to samo, co mistrzowie litewskiej grafiki „radzieckiej” w Wilnie, tworząc poematy romantyczne o tej samej baśniowej i bajecznej wsi). Ten kierunek, często określany przez niemiecki zwrot *Heimatkunst* (regionalna sztuka ludowa) był zjawiskiem przeciwnym do innych nurtów kultury narodowej (tak na obczyźnie, jak w ojczyźnie), przede wszystkim do awangardy. Awangarda w Związku Radzieckim nie miała „narodowych korzeni”, lub co najmniej była wobec nich obojętna, nastawiona na globalne zjednoczenie całej ludzkości i czerpała swoje natchnienie, swoje chwytne formalne, tematy i problematykę nie tyle z rodzimej gleby, ile z historii i współczesności, literatury, religii i folkloru, odkryć naukowych, wynalazków i doświadczeń całego świata; z wydarzeń i eksperymentów nie mających żadnych lokalnych, regionalnych albo narodowych symboli.

Rozważania o równoległym rozwoju kultury narodowej tu i tam (w kraju i na uchodźstwie) mogą być przekonujące i konstruktywne tylko wtedy, gdy zdamy sobie sprawę, z jakiego rodzaju zjawiskami wewnątrz każdej kultury narodowej mamy do czynienia. W osiągnięciach *Heimatkunst* (która, nawiasem mówiąc, była zawsze pożądana i wysoko ceniona w republikach radzieckich, bliska ideologii reżymów totalitarnych) istniało wielkie podobieństwo w dziełach artystów radzieckich i emigrantów, ponieważ czerpali oni natchnienie z tych samych mitów, tradycji, obrazów archaicznych, ideałów i złudzeń romantycznych, jednakowo rozumieli patriotyczne zadania kultury narodowej. Ale w szerokiej przestrzeni modernistycznej i postmodernistycznej granice szkół narodowych były mgliste, rozmyte, ta sztuka w ogóle nie mieściła się w ramach kultury narodowej, i trudno mówić o przedłużeniu i rozwoju narodowych tradycji kulturowych na uchodźstwie, jeżeli myśli artyści dążą ku innym celom. Można, oczywiście, zaspokoić ciekawość odbiorców, informując ich do jakiej narodowości należą, z jakiego kraju pochodzą, powiedzmy: Kandinsky, Archipenko, Galdikas, Gabo. Ale w stosunku do ich sztuki cała ta egzotyka narodowościowo-geograficzna nie ma znaczenia, i stwierdzenia o ich przynależności do pewnej kultury narodowej, o ich przywiązaniu do tradycji narodowych, o liniach równoległych z tym, co pozostało w ich dawnej ojczyźnie — to wszystko jest sztuczną konstrukcją.

Cechą charakterystyczną rosyjskiej ideologii artystycznej — pisze A. Tołstoj, mając na myśli przede wszystkim tych rosyjskich artystów, którzy znaleźli się po rewolucji w Niemczech — było to, że emigranci przez większą część nie czuli się wyizolowani od Rosji i starali się przerzucić „kulturowe mosty” do swojej ojczyzny²⁹.

Czyżby to rzeczywiście odpowiadało prawdzie w wypadku stosunkowo małego w wymiarze chronologicznym i geograficznym spektrum rosyjskiej emigracji, które jest nazywane zwyczajowo „rosyjskim Berlinem”? A jeżeli tak, czy można odnieść to uogólnienie do całej emigracji ze Związku Radzieckiego?

Wydaje mi się, że koncepcja budowania „mostów kulturowych”, albo, jak kto woli, odnajdywania „związków”, zbliżania i zlewania się dwóch nurtów kultury narodowej, potrzebuje korekty, wynikającej z wewnętrznej dialektyki i sprzeczności każdego

²⁹ A characteristic feature of Russian émigré ideology, was that for the most part, the émigrés did not feel that they were isolated from Russia [they] tried to establish ‘cultural bridges’ with their motherland; tamże.

z nich. Należy, bowiem uzasadnić sprzeczność, którą zauważa Tolstoj, deklarując zupełną izolację tych „nurtów”:

Siłą różnych znanych okoliczności historycznych, niegdyś różnorodny (wielostronny), ale jedyny proces twórczy pierwszych dwóch dziesięcioleci XX wieku został sztucznie przerwany i rozdzielony na dwa strumienie, które istniały już niezależnie od siebie, prawie nie oddziaływując na siebie wzajemnie — jeden w Rosji, drugi — poza Rosją, na uchodźstwie. Każdy z nich miał swój los, swoje osobliwości. Ich równoległa egzystencja trwała przez trzy czwarte wieku, pod koniec którego oba potoki zaczęły się zbliżać do siebie, w każdym razie przestały być czymś niezależnych od siebie i samowystarczalnymi³⁰.

I dalej:

Ten fenomen zaistniał na peryferiach konfrontacji dwóch światowych systemów politycznych i należy zarówno do krajowej, jak też do obcej kultury³¹.

Na pierwszy rzut oka założenie to jest słuszne i wydaje się możliwe do zastosowania w odniesieniu do innych (nierosyjskich) kultur narodów dawnego „bloku wschodniego”. Ale przy głębszej analizie pojawiają się wątpliwości.

Niewątpliwie, formowanie dwóch „strumieni” (w ogóle emigracji jako takiej) było związane „z konfrontacją dwóch systemów politycznych”, chociaż określenie to, mało fortunne, równie dobrze mogłoby być zapożyczone ze starego leksykonu propagandy radzieckiej. Zakładało ono bowiem uznanie pewnego parytetu sił, który faktycznie istniał między Zachodem a Wschodem, ale jedynie w kwestii uzbrojenia, broni nuklearnej itp. W sprawach wiary i moralności, w dziedzinie praw człowieka, a to znaczy, że również w dziedzinie twórczości artystycznej, żadnego podziału parytetów nie było. Na zachodzie była wolność, tu — brak wolności (a w wypadku okupowanych krajów bałtyckich, ów „brak wolności” jest zbyt łagodnym eufemizmem). A to każe nam inaczej rozumieć to wszystko, co działo się „na peryferiach konfrontacji dwóch światowych systemów politycznych”. Niezbędne jest użycie innych narzędzi badawczych, a przede wszystkim wprowadzenie takich pojęć i kategorii, jak „ofiary” (*victim*), „uchodźcy” (*refugees*), „zesańcy”, „ludzie na wygnaniu”, które nie tylko rehabilitują, lecz wywyższają moralnie emigrantów nad przedstawicieli innego „światowego systemu”, bo za jedynymi stało prawo i prawda, za drugimi — kłamstwo propagandy komunistycznej.

Nie sposób ustrzec się jednak radzieckich stereotypów. Wychodząc ze znanej tezy (sformułowanej, jak się wydaje, jeszcze przez N. Chruszczowa i rozwiniętej w czasach breżniewowskich) o „niemożliwości pokojowej koegzystencji w sferze ideologii” (ideologia to walka, bitwa klasowa!), musielibyśmy rozpatrywać fenomeny „sztuki narodowej” i „sztuki na uchodźstwie” w paradygmacie antagonistycznym. I częściowo (ale tylko częściowo!) byłoby to słuszne, bo sztuka (tak z jednej, jak z drugiej strony) brała udział w tej „walce ideologii”. Pomniki ofiarom „czerwonego terroru”, stworzone przez

³⁰ В силу известных исторических обстоятельств некогда многообразный, но единый творческий процесс двух первых десятилетий 20 века был искусственно прерван и „разъят” на два потока, существовавших независимо друг от друга, почти не взаимодействующих между собой — один в России, другой — вне ее, в эмиграции. Каждый из них имел свою судьбу, свои особенности. Их параллельное существование длилось не менее трех четвертей века, на исходе которого оба потока снова сблизились и, во всяком случае, перестали быть чем-то обособленным и самодостаточным; А. В. Толстой, „Russkaâ hudożestvennaâ èmigraciâ v Evrope, s.1.

³¹ Этот феномен возник на грани противостояния двух мировых систем и одновременно принадлежит истории как отечественной, так и зарубежной культуры; там же, s. 6.

litewskich artystów na uchodźstwie, i pomniki bohaterów armii czerwonej albo Lenina w Wilnie, Kłajpedzie, Kownie — stworzone przez litewskich artystów w Litewskiej SRR — to najbardziej namacalne przykłady ideologicznego przeciwstawiania się.

Ale koncepcja „dwóch systemów politycznych” miała również inną interpretację i odmienną perspektywę, która stała się rzeczywistością. Opierała się ta koncepcja na sformułowanej przez Andrieja Sacharowa teorii kulturowej i duchowej konwergencji między Zachodem a Wschodem. W tym procesie konwergencji (nie tylko wymarzonej, lecz realnej, przygotowującej grunt dla ostatecznego obalenia ZSRR i komunistycznych reżymów w Europie Wschodniej) sztuka po obu stronach granic państwowych i barykad ideologicznych mogła odegrać inną rolę, nie antagonizując, lecz łącząc narody. Zdarzało się, że sztuka krajowa inicjowała „zbliżanie się” z emigracją. W Rosji taka sztuka najczęściej powstawała w „podziemiu”, w katakumbach dysydenckich, ale na Litwie, Łotwie, w Estonii swobodnie wychodziła do przestrzeni wystaw, otrzymywała dobre recenzje w prasie oficjalnej (tym właśnie zajmowały się estońska gazeta „Sirp ja vasar”, łotewska „Maksła”, litewski tygodnik „Literatūra ir menas”), a najbardziej gorliwy zwolennik takiego zbliżania się, estoński modernista Enn Poldroos, był przez pewien czas nawet przewodniczącym oficjalnego Związku Artystów-Plastyków Estońskiej SRR. Zdarzało się (niestety), że owo zbliżanie się przyjmowało karykaturalny wygląd, gdy miało miejsce na emigracji: przedstawiciele emigracji, którzy zapomnieli o przeszłości albo nigdy nie doznali koszmaru terroru stalinowskiego przyjmowali z entuzjazmem powstanie „pierwszego w świecie kraju realnego socjalizmu” i starali się o zacieśnianie kontaktów „lewicowych” komunistycznych nurtów na Wschodzie i na Zachodzie (przykładem może służyć działalność Nadieždy Léger).

Powstaje jeszcze kwestia tak zwanej „integralności” każdej kultury narodowej tak we własnym kraju, jak i na uchodźstwie. Czy można całą kulturę emigracyjną postrzegać jako „inną”, „osobną” w stosunku do kultury kraju, w którym się rozwijała, bez zwracania uwagi na to, jaka była pozycja, znaczenie w sztuce, tego czy owego artysty, jakim ideałom służył, z jakimi siłami politycznymi był związany, w jakich relacjach ze sobą byli przedstawiciele emigracyjnej kultury narodowej (a wielu z nich — na obczyźnie, jak i w kraju — różniło się poglądami na tyle znacząco, że czasem wojowali ze sobą z większą wściekłością, niż z wrogami zewnętrznymi)? I czy istnieje coś, co można by nazwać wspólnym dorobkiem emigracji i kultury narodowej czy światowej, czy raczej, z pełną świadomością ograniczeń, powinniśmy mówić o dorobku tylko pojedynczych, konkretnych jej przedstawicieli?

Podsumowując: pomimo sukcesów i osiągnięć współczesnej historii i krytyki sztuki, a także zebranego doświadczenia w badaniach nad sztuką na uchodźstwie, w próbach jej oceny w kontekście własnej i obcej kultury — wciąż mamy wiele „znaków zapytania” i wątpliwości, luk, sprzeczności, problemów nierozwiązanych (przede wszystkim w sprawach metodologicznych), ocen subiektywnych i nieuzasadnionych. Dlatego, aktualnym zadaniem jest rozszerzenie pola dyskursu naukowego, o opinie formowane nie w ramach jednej szkoły narodowej, ale na arenie międzynarodowej.

ART IN EXILE: THE CHANGE OF INTERPRETATIVE PARADIGMS (THE EXPERIENCE OF RUSSIA AND EAST EUROPEAN COUNTRIES ARISEN FROM THE FORMER SOVIET REPUBLICS)

The state of research on the art of emigrants from the countries of former Union of Soviet Socialist Republics is quite diverse for particular aspects of that research. If biographical dictionaries, encyclopaedias and lexicons of most important artistic events had been quite well elaborated, neither the space of emigration has been defined yet nor discussions concerning periodization of emigration waves from the USSR have been ended. There were no studies on the valuing of achievements of emigration painters and sculptors. It applies equally to the emigrants from Russia, Lithuania, Ukraine and Kazakhstan. The article shows the reasons of such status quo and predicts a necessity of extending a scientific discourse to the opinions formed not in the framework of one national school but on the international arena.

KEY WORDS: art history and critics; emigration art; Russian emigration; Lithuanian emigration; Ukrainian emigration.

(m.sz.)