



il. 1 D. Lejman, *Double Layer / Podwójna warstwa*, 2011, Bruksela, projekcja wideo sight-specific w ramach projektu *Fossils & Garden*

„Paraemigracja”, czyli życie w podróży. Wybrane aspekty emigracji artystycznej w dobie cywilizacji cyfrowej

Magdalena Howorus-Czajka

Uniwersytet Gdański

Na wstępie chciałabym wytłumaczyć się z zastosowania neologizmu „paraemigracja”. Zabieg ten jest podyktowany chęcią zaakcentowania przekonania autorki o szybkim przekształcaniu się rzeczywistości w dobie cyfryzacji naszego stylu życia. Celem niniejszego opracowania jest wykazanie potrzeby rozszerzenia badań umiejscowionych na obszarze pośrednim pomiędzy problematyką okołomigracyjną (historia, demografia, ekonomia, socjologia) a so-



¹ Rozważania o paraemigracji nie obejmują przypadków np. studiów czy programów stypendialnych i wynikających z nich możliwości rozwoju artystycznego, gdyż taki pobyt poza terenem ojczystego kraju dzięki wsparciu instytucji nie stawia beneficjentów przed wszystkimi problemami funkcjonowania poza rodzimym środowiskiem. Nie będą zajmowała się również wpływem podróżyowania na sztukę oraz zagranicznymi akcjami polskich artystów (np. J. Rajkowska, *Mea Shearim*, Izrael 2001, performans; J. Kurek, *Lucha Llibre*, performans, Meksyk 2014), o ile pobyt ten nie nosił cech stałego.

² Zob. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/emigracja;3897756.html> (data dostępu: 25 II 2017): „Emigracja (łac. *emigratio* ‘wyprowadzenie się’) – wychodźstwo, ruch wędrowny (odpływ) ludności poza granice określonego terytorium”.

³ S. Barańczak, „Emigracja”: *co to znaczy?*, [w:] *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 11.

⁴ *Jesteśmy. Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą* [kat. wystawy], red. B. Mitschein, H. Szustakowska, oprac. not biograficznych A. Kalinowska [et al.], IX-X 1991, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta” [et al.], Warszawa 1991.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 6: „Niektórych wygnała wojna i powojenny system polityczny, inni pojechali, aby stale móc konfrontować swoje prace w wielkich centrach sztuki współczesnej, jeszcze inni znaleźli się na obczyźnie wskutek stanu wojennego”.

⁶ Należy również docenić działania Zakładu Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji UMK.

⁷ W Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu znajdują się m.in. dokumenty dotyczące Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków w Wielkiej Brytanii oraz udziału Polaków w Kongresie Wolności Kultury. Przed kilkoma laty wydana została również znacząca publikacja: *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940-2000. Antologia*, wyb., przygot. do druku, wstęp M. A. Supruniuk, Toruń 2006.

⁸ *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*, red. K. Dopierala, Toruń 2003-2005, t. 1-5.

⁹ Np. J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin-Londyn 2003; *idem*, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939-1989*, Toruń 2012; *idem*, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa-Toruń 2013 (wyd. 2, zmien.: 2014; wyd. 3, uzup.: 2016).

¹⁰ P. Majewski, *Oficjalne i nieoficjalne peregrynacje Polaków do Paryża za sztuką (po 1945 r.)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, nr 9.

¹¹ T. Ferenc, *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Łódź 2012.

cyjologią i ekonomią zmian społecznych w aspekcie procesów zachodzących w sztuce. Tak szerokie pole badawcze wymusza pewne ograniczenia. Dlatego też skoncentruję się na zagadnieniu przemiany w tradycyjnie rozumianym pojęciu emigracji środowisk twórczych, określonego na potrzeby tego artykułu jako paraemigracja, i przeanalizuję je na przykładzie dwóch twórców: Krzysztofa M. Bednarskiego i Dominika Lejmana¹.

Emigracja² to zjawisko szeroko rozpatrywane przez różne dziedziny nauk. W studiach ukierunkowanych na emigrację środowisk twórczych jednym z głównych wątków jest problematyka związana z rozstaniem, które łączy się z naturą emigracji pojmowanej jako wychodźstwo. Na ten historycznie uformowany aspekt zwrócił uwagę również Stanisław Barańczak:

w angielszczyźnie termin „*exile*” jest w takich sytuacjach [tj. w odniesieniu do emigracji] używany poniekąd odruchowo, tak jakby zatracił swój pierwotny sens ‘wyrzucenia kogoś bez jego zgody poza granice kraju’ i oznaczał ogólnie wszelkie sytuacje ‘zamieszkania [...] poza granicami ojczyzny’, również zamieszkania z własnego wyboru. [...]

Różnica między „wygnaniem” a „emigracją” w naszym języku jest natomiast – tak mi się wydaje – stale jeszcze dość wyraźna [...]³.

Pretekstem do refleksji nad emigracyjnością środowisk twórczych i do podjęcia próby poznania jej natury stała się wystawa otwarta w 1991 r. w warszawskiej Zachęcie⁴. Organizatorzy podkreślali, iż artyści zaproszeni do prezentacji wyemigrowali z różnych powodów⁵. Rozstanie, pogłębiające poczucie osamotnienia, wyobcowania, wydaje się cechą budującą oblicze historyczne emigracji Polaków, którzy w wyniku wojen i represji opuszczali ojczyznę. Ten wątek znalazł – i wciąż znajduje – swoje odbicie w literaturze przedmiotu. Ważkie przedsięwzięcie rozpoczęli uczeni z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, powołując do życia placówkę pod nazwą Archiwum Emigracji⁶. Pośród licznych podejmowanych tu kierunków badawczych pojawiają się również studia z zakresu historii sztuki⁷. Świadectwem prowadzenia prac o tej tematyce jest także powstanie obszernego leksykonu *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*⁸. Na zagadnieniach rodzimego życia artystycznego na wychodźstwie od wielu lat koncentrują swe poczynania akademickie Jan Wiktor Sienkiewicz⁹ oraz Piotr Majewski¹⁰. Skomplikowane relacje artysty-emigranta z nowym środowiskiem przybliży Tomasz Ferenc w książce *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*¹¹. Autor, z perspektywy swojej dziedziny nauki, wnosi do dyskursu na interesujący nas temat ciekawe wątki: omawia kwestie terminologii i definicji, rozpoznaje przyczyny i typy migracji, przedstawia zarys polityki państw wobec tego zjawiska, a także przybliży zagadnienie asymilacji. Praca ta jest bogato udokumentowana wypowiedziami wychodźców.

Z kolei kobiety Polonii, w tym artystki, stały się tematem analiz Marii Anny Jarochowskiej¹². Badaczka omawia falę masowej emigracji do Kanady, budując tło historyczne tego procesu¹³. Problematyce kanadyjskiej Polonii środowisk twórczych został poświęcony również numer 3 „Akcentu” z 2002 roku. W orbitę studiów związanych z diasporą polską zostaje włączona pomarcowa grupa obywateli Rzeczypospolitej mających pochodzenie żydowskie – jako fala przymusowej emigracji. Pisze o tym np. historyk Adam Walaszek¹⁴. Do publikacji omawiających zjawisko emigracji w środowisku literatów należy *Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*¹⁵. Choć praca ta dotyczy odrębnej dziedziny twórczości, jaką jest sztuka słowa, wydaje się cenna dla poniższych rozważań ze względu na paralele pomiędzy różnymi środowiskami i współczesnymi metodologiami badawczymi.

Łukę, a może wyrwę, w polu studiów, jakie stanowi emigracja artystyczna, częściowo wypełnia publikacja pt. *Migracje* prezentująca materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, jednak zakres czasowy analiz tam prezentowanych nie przekracza 1970 roku¹⁶. Ciekawy pod względem metodologicznym jest artykuł Aleksandry Lipińskiej traktujący o zjawisku określanym jako *mobility turn*¹⁷. Powstanie tej publikacji, jako owocu sesji SHS, otwiera dyskusję i potwierdza konieczność rozwinięcia działań naukowych w tym kierunku.

Przedstawiony tu zarys stanu i kierunków badań nad tematyką emigracyjną artystów polskich wykazuje niedostateczne ich poszerzenie o nowo powstające, aktualne fenomeny. A te rozszadają dotychczasowe stereotypowe definicje. Potrzebę zrewidowania utrwalonych ujęć zagadnienia emigracji postulował Barańczak w 1991 r., zwracając uwagę, że postromantyczne rozumienie tego terminu jest już anachronizmem, i sygnalizując konieczność operowania nowym leksemem, precyzyjniej określającym współczesne, nowe warunki życia artystów i intelektualistów poza granicami kraju¹⁸. Podobnie radykalnie formułował swoje poglądy w 1990 r. Aleksander Wojciechowski, uznając namysł nad negatywnymi skutkami emigracji za nieaktualny¹⁹. Krytycznie wobec jednostronnie „cierpiętniczego” ujęcia natury emigracji nastawiony był również Czesław Miłosz – dostrzegając naturalne prawo artystów do migracji korzystnej dla ich rozwoju, zwracał uwagę na walor oryginalności, wpływający z posiadania określonej tożsamości twórczej²⁰.

Wygląda na to, że socjologowie i ekonomiści reagują na opisane przemiany szybciej niż humaniści – na rynku wydawniczym dostępne są opracowania dotyczące nie tylko fal migracji po upadku PRL, ale już i emigracji poakcesyjnej²¹, a placówki naukowe (np. Ośrodek Badań nad Migracją Uniwersytetu Warszawskiego) wdrażają kolejne projekty. W tych jednak publikacjach i programach brak rozeznania skoncentrowanego na środowisku artystycznym. Podobnie Główny Urząd Statystyczny nie prowadzi wyspecjalizowanych analiz pod



¹² M. A. Jarochowska, *Poza gniazdem. Wize-runki emigrantki polskiej w Kanadzie w XX w.*, Montreal 2006.

¹³ *Ibidem*, s. 43.

¹⁴ A. Walaszek, *Polska diaspora*, [w:] *Diaspory*, red. J. E. Zamojski, Warszawa 2001, s. 16.

¹⁵ *Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*, ed. J. Neubauer, B. Z. Török, Berlin – New York 2009.

¹⁶ *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 24–25 listopada 2016 r., red. A. S. Czyż, K. Chrudzimska-Uhera, Warszawa 2017.

¹⁷ A. Lipińska, *Mobility turn w historii sztuki? Kierunki i metody badań nad migracją artystów*, [w:] *Migracje...*

¹⁸ Zob. S. Barańczak, *op. cit.*, s. 11–12: „właśnie fakt, że mieliśmy w naszej historii kulturalnej coś takiego jak Wielka Emigracja, sprawił, że samo słowo obrosło w romantyczne skojarzenia, które w bliższych nam czasach narzuciłyby każdemu Polakowi pewien sztywny paradygmat myślenia o zjawisku emigracji jako takim, pewien odziedziczony sprzed półtora stulecia schemat wyobrażeń, naginający do swego kształtu i wtłaczający dość brutalnie w swój obręb pewną konkretność jednostkowych decyzji. Moje wystąpienie [...] będzie polemiką z takim właśnie postromantycznym, moim zdaniem kompletnie dziś anachronicznym, zespołem powziętych z góry sądów i uprzedzeń na temat zjawiska emigracji [...]. Więcej: zamierzam podważyć prawomocność samego pojęcia »emigracji« w jego zastosowaniach uogólniających i wartościujących. [...] moja teza jest taka: aby nie fałszować obrazu konkretnej dzisiejszej rzeczywistości życia Polaków – a już zwłaszcza polskich artystów czy intelektualistów – w Polsce czy poza jej granicami, trzeba albo rozumieć słowo »emigracja« zupełnie inaczej niż dotąd, albo w ogóle zrezygnować z posługiwania się nim i wprowadzić na jego miejsce co najmniej kilka pojęć węższych zakresem, a za to precyzyjniej określających rozmaite odmiany zjawiska, albo zachować słowo »emigracja«, ale stosować je wyłącznie do pojedynczych sytuacji w pełni usprawiedliwiających jego użycie”.

¹⁹ Zob. A. Wojciechowski, wstęp, [w:] *Jesteśmy...*, s. 13: „wszelką zaściankowość należy uznać za przeżytek odchodzącej epoki. Obecnie, [...] [gdy dążymy] do integracji kultury europejskiej, rozważania na temat negatywnych skutków emigracji artystów tracą wszelki sens. Praca twórcza poza granicami własnego kraju jest konsekwencją tych procesów cywilizacyjnych i ekonomicznych [...]. Przeważająca większość artystów polskich działających poza krajem nie była – w dosłownym tego słowa znaczeniu – emigrantami”.

²⁰ Zob. W. Wierchowska, *Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, [w:] *Jesteśmy...*, s. 6: „Malarstwo polskie było zasadniczo emigracyjne”.



Kto nie jeździł na Zachód, aby tam czerpać i uczyć się? [...] Chodzi o to, co może taki artysta przeciwstawić światu, żeby się ostać jako indywidualność. Prawdopodobnie musi czerpać ze swojego dziedzictwa i przeciwstawić się zmieniającym się modom. [...] Kiedy obserwuje teraz polskich grafików nowojorskich, wydaje mi się, że oni mają dużą siłę przebicia, ponieważ czerpią z czegoś, co rozwijało się organicznie w polskim malarstwie i w polskim rysunku. Rzeźbiarz Kenar, który ma duże powodzenie w Ameryce, korzysta ze swoich doświadczeń z materiałem, drewnem. Wybrał tworzywo jemu najbliższe i jednocześnie egzotyczne, na tym chyba polega jego siła przebicia”.

²¹ Zob. np. I. Grabowska-Lusinska, M. Okólski, *Emigracja ostatnia?*, Warszawa 2009.

²² Zob. np. *Emigracja z Polski po 1989 roku*, red. B. Klimaszewski, Wrocław 2002; I. Grabowska-Lusinska, M. Okólski, *op. cit.*

²³ Termin ten rozumiem jako zbiorowość, której przynajmniej 50% członków zajmuje się przetwarzaniem informacji. Jednak zagadnienie owo jest bardziej skomplikowane, o czym świadczą – przywoływane tu dla przykładu – koncepcje społeczeństwa informacyjnego K. Koyamy (termin użyty po raz pierwszy w pracy zatytułowanej *Introduction to Information Theory* z 1968 r.), społeczeństwa medialnego (T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna – geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005; dla tej koncepcji charakterystyczne jest zaakcentowanie faktu, że dominującą formę kontaktów społecznych stanowi zapośredniczenie przez media) czy społeczeństwa sieciowego (M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Marody [et al.], red. nauk. *eadem*, wyd. 2, dodruk, Warszawa 2011; zob. też *idem*, *Siła tożsamości*, przeł. S. Szymański, red. nauk. *eadem*, Warszawa 2008).

²⁴ Zob. np. P. Kraszewski, *Polska emigracja zarobkowa w latach 1870-1939. Praktyka i refleksja*, Poznań 1995; *Wielka emigracja zarobkowa młodzieży. Wyzwania dla edukacji*, red. R. Bera, Lublin 2010.

²⁵ Świadectwem opisanej prawidłowości mogą być chociażby liczne w emigracyjnej prasie polskiej w Wielkiej Brytanii lat 40. XX w. ogłoszenia o poszukiwaniu lekcji języka angielskiego oraz pracy.

tym kątem. Dlatego też, pozostawieni bez wsparcia liczb, tabel i wykresów, choć widzimy zmiany przetaczające się ponad naszymi głowami, nie obejmujemy ich całości.

Fakt ten tylko potwierdza konieczność rozwinięcia badań w omawianym kierunku. Możemy już dzisiaj zadać pytanie: na ile postęp technologii umożliwia modyfikację i rozszerzenie zagadnienia związanego z wychodźstwem artystycznym? Pytanie uzasadnione geopolitycznymi zmianami ostatnich 10-leci. Łatwo zauważyć, że po zniknięciu barier politycznych (podział Europy na kraje demokracji ludowej i Zachód) emigracja przybrała inny wymiar. Proces ten został jeszcze wzmocniony po integracji Polski ze strukturami Unii Europejskiej, opartej na filarze wolnego przepływu pracowników, oraz po wejściu do strefy Schengen, co wyzwoliło mobilność międzynarodową z ograniczeń prawno-instytucjonalnych²². Jednocześnie nastąpił rozwój technologii komunikacji i transportu, umożliwiający podtrzymanie kontaktu z krajem na niespotykanym dotąd poziomie, co jest charakterystyczne dla współczesnego społeczeństwa cyfrowego²³.

Warto zaznaczyć, że emigracja „w poszukiwaniu lepszego jutra” istniała w Polsce zawsze, choć z różnym nasileniem (np. fale emigracji osadniczej²⁴ czy wzrost w latach 1975–1989). Poszukiwanie lepszych warunków bytu i pracy przez środowiska sztuki wciąż jest też zjawiskiem aktualnym. Wielu młodych absolwentów szkół artystycznych z mniejszym lub większym sukcesem decyduje się na budowę swojej przyszłości poza granicami kraju. Szczęśliwie, koszty psychologiczno-socjologiczne takich decyzji nie są już tak duże. Sprzyja temu rozwój komunikacji. Podróże stały się łatwiejsze (spadek cen, skrócenie czasu transportu, możliwość zdalnego, poprzedzającego wyruszenie, projektowania różnych wariantów pobytów). Kontakt z bliskimi jest podtrzymywany przez narzędzia telekomunikacyjne (telefonii internetowa, portale społecznościowe i inne). I właśnie w tym upatruję główną różnicę pomiędzy historycznie utrwalonym ujęciem emigracji w jej aspekcie wyobcowania i rozstania a współczesną odmianą – paraemigracją, możliwą w dobie cywilizacji cyfrowej. Oczywiście, do znaczących różnic, które wpływają na optykę oceny omawianych zjawisk, należy wolność wyboru, jaką dysponuje osoba wyjeżdżająca. Nadmienione wcześniej fale emigracji (np. żołnierzy z armii Władysława Andersa), utożsamiane z wychodźstwem, wynikały z braku alternatywy i osoby opuszczające kraj nie miały wtedy możliwości przygotowania się do osadnictwa w innej kulturze²⁵. Dzisiejsi paraemigranci są zaś najczęściej dobrze przygotowani do wejścia w nową kulturę. Pojawienie się paraemigracji obywateli polskich jest świadectwem upadku ustroju represyjnego, jakim był PRL. Dowodzi również powrotu naszego kraju do „normalności”.

Do konsekwencji tej zmiany należy m.in. ograniczenie skutków mechanizmu tzw. usuwania – prawidłowości charakteryzującej emigrację artystyczną w wariacie przedcyfryzacyjnym, polegającej na

„ciszy”, jaka zapadała w oficjalnym obiegu informacji i przejawach życia artystycznego po wyjeździe artystów. Proces ten niewątpliwie miał swoje podłoże polityczne (charakter represyjny), ale czy tylko? Wydaje się, że istnieje także inna, prozaiczna przyczyna. Radykalność decyzji o emigracji w przeszłości wynikała z niemożności zmiany decyzji, ale również z tego, że wyjazd implikował utratę kontaktów, na co wpływały nie tylko czynniki polityczne, lecz także technologiczne – jak opisałam powyżej. A skoro relacje z pozostałym w kraju środowiskiem artystycznym ograniczały się do wolno przemieszczających się tradycyjnych listów, trudno dziwić się wygaszaniu tychże relacji. Zatem jedną z odmienności sytuacji środowisk artystycznych współczesnych paraemigrantów wobec dawnych emigrantów są okoliczności przeciwne syndromowi wygaszania – dominuje tu bowiem zjawisko łączenia dwóch miejsc twórczości, należących do różnych kultur/krajów, na dowolny czas.

W tym miejscu pragnę zasygnalizować problem jakości owego łączenia, czyli (zapożyczając terminologię z fizyki) adhezyjną lub kohezjonalną naturę rezultatów scalania wpływów. Sięgnięcie po te terminy ma na celu zwrócenie uwagi na różne postawy wobec rzeczywistości zastanej. Przykładem ilustrującym ową sytuację mogą być biografie polskich artystów na emigracji po II wojnie światowej. Specyficzne okoliczności – wymuszenie na nich życia na wychodźstwie – sprawiły, że wykształciły się u tych osób różne postawy w budowaniu nowych relacji²⁶. Zagadnienie owo należy rozważać, mając na względzie metodę kontekstualizmu Normana Brysona²⁷ oraz psychogeografii, podkreślającej znaczenie otoczenia, wpływającego na człowieka poprzez interakcję.

Relacje przestrzeni i twórcy akcentuje również orientacja badawcza określana jako geopoetyka. Termin ten, spopularyzowany już w polskiej literaturze naukowej, m.in. przez Elżbietę Rybicką²⁸, zalicza się do problematyki z zakresu zwrotu przestrzennego, topograficznego²⁹. Choć doszło doń na polu literaturoznawstwa, to jednak (jako orientacja badawcza rozpatrująca interakcję oraz cyrkulację pomiędzy twórczością a przestrzenią geograficzną) szybko toruje on sobie drogę również w innych dziedzinach humanistycznych, gdyż akcentuje nie tyle dzieło, ile działanie kreatywne, rozumiane jako aktywność światowa, znaczeniowa i zdarzeniogenna. W odniesieniu do problemów uwzględnianych w niniejszych rozważaniach, analizujących generowanie – przez nowe/obce otoczenie – czynników wpływających na postawę twórczą, nawiązanie do tej orientacji badawczej jest uzasadnione. Historycy sztuki również nie tracą z oczu ani szerszego, ani lokalnego kontekstu powstawania dzieła sztuki. Zasygnalizowane w tytule zagadnienie oscyluje także wokół dyskursu nomadycznego³⁰ oraz studiów nad *genius loci*³¹.

Wykorzystując ustalenia Rybickiej, przystąpię zatem do zbudowania bio(geo)grafii wybranych dwóch artystów: Krzysztofa M. Bednarskiego i Dominika Lejmana, którzy są według mnie repre-



²⁶ Wśród artystów, których związki z otoczeniem mają według mnie charakter adhezji (adhezja – fiz. ‘powierzchniowe przyleganie, lecz nie zrastanie się’), można wymienić m.in. T. Żarnowerównę (zob. *Teresa Żarnowerówna 1897-1949. Artystka końca utopii* [kat. wystawy], red. M. Śliżińska, A. Turowski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014), którą los rzucił w centrum życia kulturalnego danego czasu (Nowy Jork, lata 40. XX w.) i która tam została, dostrzeżona np. przez P. Guggenheim (nowojorski okres opisał A. Turowski: *Historia nieopowiedziana*, [w:] *Teresa...; M. Śliżińska, Historia odnaleziona*, [w:] *Teresa...*). Jednak ówczesną twórczość Żarnowerówny zdominowały przeżycia związane z okropieństwem wojny, co w pewien sposób zablokowało chęć pełnego wejścia rzeźbiarki w życie nowojorskiej awangardy. Za kohezynyjny charakter asymilacji (fiz. ‘stawianie oporu przez ciała fizyczne poddawane rozdzielaniu na części’) uznałbym zaś przypadek artysty polskiego żydowskiego pochodzenia, J. Hermana (1911-2000), który wraz z grupą emigrantów wojennych trafił do Wielkiej Brytanii. Odnalazł dla siebie drogę twórczą, przez 11 lat mieszkając i tworząc w Południowej Walii; swoim głównym tematem uczynił życie tamtejszej społeczności górniczej.

²⁷ Podejście kontekstowe jest głębszą i bardziej globalną analizą kontekstu powstania, funkcjonowania i recepcji dzieła. Kontekst budują struktury polityczne, ekonomiczne, religijne, ideologiczne i seksualne danego społeczeństwa (kultury), które zostają odzwierciedlone w warstwie estetycznej przedstawienia.

²⁸ Twórcą terminu „geopoetyka” (lata 70. XX w.) jest K. White, autor m.in. *Niebieskiej drogi i Poety kosmografa* (zob. *idem, Atlantica. Wiersze i rozmowy*, wyb., przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 1998). O prowadzeniu badań w tym kierunku na gruncie polskiej nauki mogą świadczyć teksty zgromadzone w ramach działu *Dociekania w „Tekstach Drugich”* (2011, nr 5), gdzie znalazły się m.in. artykuły M. Czermińskiej (*Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*) i E. Rybickiej (*Pamięć i miasto. Palimpsest vs pole walki*). Wcześniej Rybicka rozwijała swoje studia w innych publikacjach (np. *eadem, Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowocześniejszej literaturze polskiej*, Kraków 2003; *eadem, Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, t. 1: *Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; *eadem, Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, t. 2: *Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. *idem, T. Walas*, Kraków 2012; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014). Ważną propagatorką idei geopoetyki w Polsce jest A. Kronenberg (*Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, wyd. 2, Łódź 2015). Oczywiście, niniejszy przegląd nie stanowi pełnej listy osób i środowisk zajmujących się u nas tą problematyką.

il. 2 K. M. Bednarski, *Gauguin w Bejrucie*, 2003, obiekt: drewno mal.



²⁹ Oprócz wspomnianej geopoetyki obejmuje on również antropologię miejsca, geografie zmysłów, nowy regionalizm.

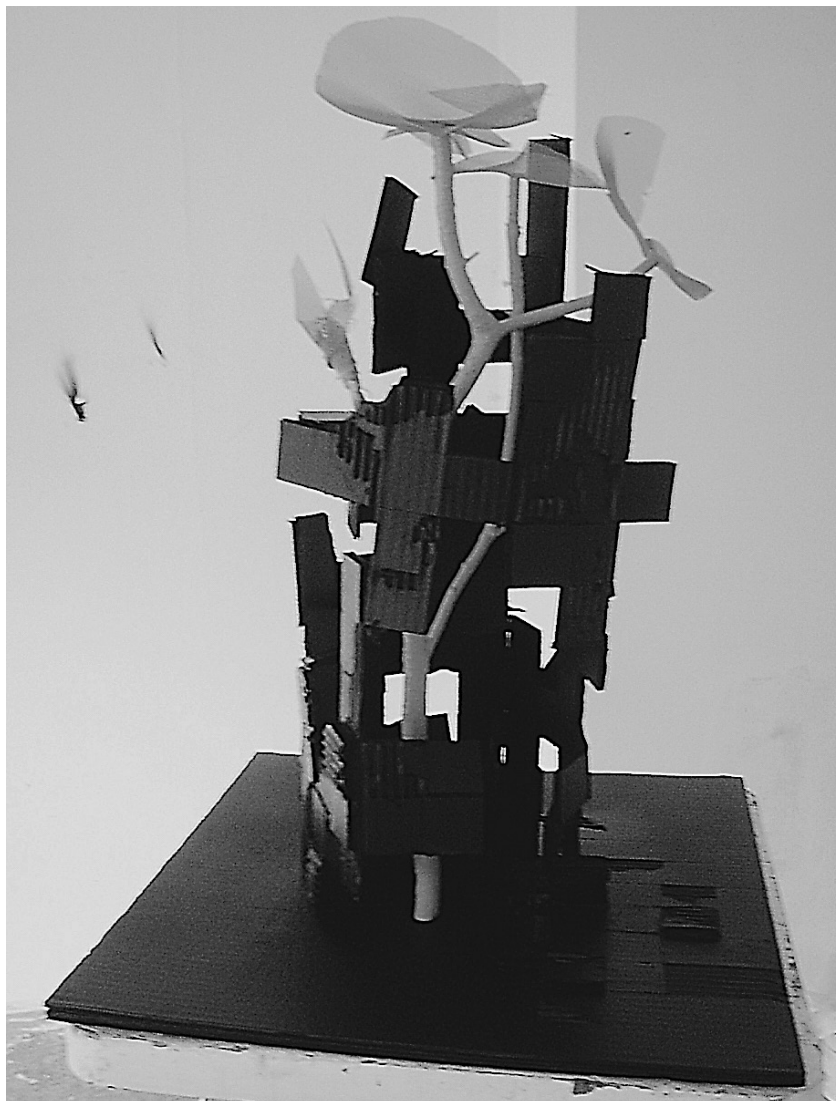
³⁰ Zob. np. koncepcję podmiotów nomadycznych opracowaną przez R. Braidotti: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009. Zarówno geopoetyka White'a, jak i teoria Braidotti koncentrują się wokół relacji człowieka i świata. Na gruncie nauki polskiej w tym nurcie przemian nowej humanistyki sytuuje się również innowacyjny projekt i program pod nazwą humanistyki afirmatywnej, który zaproponowała E. Domańska.

³¹ Zob. np. *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym. Materiały konferencji zorganizowanej przez Muzeum „Pałac w Wilanowie”, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, grudzień 2007*, wpraw. P. Jaskanis, red. B. Gutowski, Warszawa 2009.

³² Ramy artykułu uniemożliwiają omówienie twórczości innych znakomitych autorów (jak np. K. Wodiczko, J. Rajkowska, P. Uklański i in.), których również można by objąć badaniami z perspektywy paraemigracji.

³³ Zob. M. Sitkowska, *Krzysztof M. Bednarski – Pasaż przez sztukę / Passage through Art*, Orońsko 2009; biogram artysty na jego stronie internetowej: <http://bednarski.art.pl> (data dostępu: 4 III 2017); rozmowa D. Grubby-Thiede z K. Bednarskim w cyklu *Kształty w strefach znaczeń – społeczne konteksty rzeźby współczesnej* (Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku, 17 II 2015).

³⁴ Plakaty dla Instytutu Aktora – Teatru Laboratorium, m.in. *Nocne Czuwanie* (1976), *Czuwanie* (1976–1978), *Przedsięwzięcie Góra* (1977), *Droga* (1977–1979), *Drzewo Ludzi* (1978), *Dwadzieścia lat Teatru Laboratorium* (1979), *Thanatos polski* (1981), *Benefit – present the work of Jacek Zmysłowski* (Nowy Jork 1981), oraz plakaty do konferencji poświęconych działalności J. Grotowskiego i Teatru Laboratorium: *Parateatr / Teatr Źródeł* (Wrocław-Brzezinka 2002), *Theatr & Beyond* (University of Kent 2009), *Année Grotowski à Paris* (Centre Pompidou 2009), *Grotowski: l'utopia del teatro* (Roma 2009). *Thanatos polski* (1984) to również tytuł rzeźby dedykowanej przyjaciółom z Teatru Laboratorium, znajdującej się w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Zob. *Bednarski Krzysztof M.*, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/bednarski-krzysztof-m> (data dostępu: 4 III 2017). Informacje o tym okresie w życiu Bednarskiego znajdują się ponadto w publikacjach: *W mojej bliskości wyczuwałem śmierć. Z Krzysztofem Bednarskim rozmawia Waldemar Baraniewski*, „Odra” 2008, nr 11; M. Sitkowska, *op. cit.*



zentantami³² postawy twórczej życia w podróży – postawy hołdującej zasadzie, że artysta to obywatel świata.

Bednarski wytrwale przemieszcza się pomiędzy Rzymem a Warszawą. W kontekście prowadzonych tu rozważań o emigracji i paraemigracji należy przywołać kilka faktów z życia tego artysty³³. Urodzony w 1953 r. w Krakowie, ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie (1973–1978). Jego mentorami byli prof. Jerzy Jarunszkiewicz, prof. Oskar Hansen i prof. Grzegorz Kowalski. Czwartą ważną osobowością, jaka miała silny wpływ na kształtowanie się postawy twórczej Bednarskiego, okazał się Jerzy Grotowski, z którego teatrem omawiany artysta pozostawał blisko związany w latach 1976–1981 i dla którego projektował plakaty³⁴. Po wprowadzeniu stanu wojennego swoim talentem graficznym wspierał działania opozycyjne³⁵.

Dla wczesnego okresu aktywności Bednarskiego w dziedzinie sztuki, prócz wspomnianych kontaktów z mentorami, inspirujące były wyjazdy plenerowe. W 1982 r. udał się on na pierwszy zagraniczny plener do Carrary. Rok później podczas międzynarodowego sympozjum rzeźbiarskiego w Digne-les-Bains (Francja) stworzył słynną rzeźbę *Victoria-Victoria*, komentującą niejednorodne i pełne przygnębienia nastroje po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce. Dzieło ukazuje gigantyczną dłoń w tzw. geście Solidarności, ale z utraconymi palcami. Podatna na różne interpretacje forma nie tylko wyrażała opinię na temat wydarzeń w ojczyźnie Bednarskiego, lecz również stanowiła przewrotną i umykającą jednoznaczności odpowiedź dla pytających obcokrajowców. Waldemar Baraniewski dostrzega w niej krytyczny obraz rzeczywistości, któremu „towarzysz[ą] ironiczny i obrazoburczy stosunek do obowiązującej symboliki [oraz] nieustanna podejrzliwość wobec znaczeń”³⁶. Pomniejszona wersja *Victorii* wyzwoliła silne emocje podczas wystawy w warszawskiej parafii przy ul. Żytniej w 1984 roku.

Abstrahując od wymowy tej rzeźby, chciałabym zwrócić uwagę na silnie tkwiące w niej formalne związki ze spuścizną antyczną sztuki europejskiej. Dzieło powstało we Francji, lecz w rok po bezpośrednim zderzeniu się autora z atmosferą włoskiej Carrary. Dlatego też szczególnie pierwsza wersja *Victorii* jest przesycona tą potężną tradycją. Dwa lata później Bednarski udał się w podróż – jak sam podkreśla – istotną dla jego indywidualnego rozwoju duchowego. Miejscami, które ofiarowały artyście katarską moc, nie były Stany Zjednoczone czy Francja, lecz Benin i Togo. Znaczenia tego doświadczenia dowodzą m.in. słowa rzeźbiarza:

Podróż do Afryki była mi potrzebna po to, żeby odnaleźć wszystko tu na miejscu, na powrót. [...] Nie byłem turystą, to było w zupełnie innym wymiarze. [...] Ta podróż ma dla mnie wielką wagę. Wiem, że mnie przemieniła. Mam wrażenie, jak gdyby była to fałda czasu, nie w pełni przynależna rzeczywistości. To było w dużej mierze nieświadome, umieszczone w silnym kontekście emocjonalnym (i [z] kolosalną, wstrząsającą dawką używek), przy jednoczesnym pełnym otwarciu się i prowokowaniu sytuacji granicznych, kiedy po prostu ryzykowałem śmiercią³⁷.

Pobyty Bednarskiego w Afryce przedłużył się do roku. Od 1988 r. artysta mieszkał już w Rzymie, jednak nie zaniechał systematycznych kontaktów z krajem. W roku akademickim 1996–1997 wykładał na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – w zastępstwie prof. Kowalskiego, przebywającego na urlopie naukowym. Na tę uczelnię powrócił już na stałe w listopadzie 2014. Od tego momentu można powiedzieć, bynajmniej niemetaforycznie, że żyje „zawieszony” pomiędzy Rzymem a Warszawą. W kontekście badania osobistych skutków paraemigracji wymowne wydaje się zdanie zawarte w jednym z biogramów Bednarskiego: „ma dwóch synów – jeden jest raczej Polakiem, drugi raczej Włochem”³⁸.



³⁵ Tworzył projekty graficzne dla wydawnictw podziemnych („Tygodnik Wojenny”, pismo prywatne „Hiny”, okładki i ilustracje do książek i periodyków, pocztówki). Zob. <http://bednarski.art.pl> (data dostępu: 4 III 2017); *W mojej...*, s. 73.

³⁶ *W mojej...*, s. 73.

³⁷ A. Żmijewski, *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008, s. 94.

³⁸ *Ibidem*, s. 90.



³⁹ Słowa włoskiego krytyka sztuki przywołuje **W. Baraniewski** w rozmowie z K. Bednarskim (*W mojej...*, s. 77).

⁴⁰ Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, Wrocław 1981; materiał: projekt – tusz, gwasz, pap.; druk (wersja duża): offset, pap., 2 wersje kol. (jedna błędnie wydrukowana, nie zaakceptowana przez Bednarskiego); druk (wersja mała): offset, pap.

⁴¹ Technika/materiał: dziób łodzi, młody dąb spalony, korzenie jabłoni, bandaże, łańcuch, smoła. **W. Baraniewski** w rozmowie z K. Bednarskim (*W mojej...*, s. 73) dostrzega w tej pracy odniesienia „do głębokiej, archetypicznej symboliki. Poświęcona pamięci zmarłego przyjaciela, a z czasem dedykowana przyjacielom z Teatru Laboratorium, podejmuje zarazem uniwersalne problemy życia i śmierci. Jej przedmiotowy byt związany jest z miejscem i czasem powstania. Jest wynikiem swoistej mediacji z »krajobrazem«. Jej istota zawiera się w akcie oznaczania miejsca. Do dziś istniejąca w swej przedmiotowej formie, istotniej, pełniej funkcjonuje poprzez fotografię, która to nietrwałe doświadczenie oznaczania zatrzymała na moment”.

⁴² *Thanatos polski* z 1984 r. według intencji twórcy poświęcony został zmarłemu przyjacielowi, J. Zmysłowskiemu, i innym przedwcześnie zmarłym członkom Teatru Laboratorium: Z. Cynkulisowi, A. Jahołkowskiemu, S. Scierskiemu. Ta autorska dedykacja nie wyklucza jednak zaproponowanej przez mnie interpretacji.

⁴³ Ośrodek Praktyk Teatralnych Stowarzyszenie Gardzienice, Lublin, XI 1982, offset, pap.

⁴⁴ Druk: offset b., pap., trzy wersje jęz.: pol., ang., fr., dwie wersje kol.: szara i brązowa.

⁴⁵ Np. *Vittoria non finita*, 2008, Certosa di Padula k. Salerno.

⁴⁶ **M. Sitkowska**, *op. cit.*, s. 20–22.

⁴⁷ Obiekt: drewno mal.

⁴⁸ Materiał: drut kolczasty powlekany zielonym plastikiem, wata bawełniana, torf, skrzynki drewniane.

⁴⁹ Zob. **E. Grządek**, *Dominik Lejman*, <http://culture.pl/pl/tworca/dominik-lejman> (data dostępu: 6 III 2017).

Przytoczone fakty biograficzne same w sobie są już uzasadnieniem przywołania sylwetki tego twórcy w rozważaniach nad paraimigracją. Problematyka owa występuje jednak w sztuce Bednarskiego również w różnorodnych aspektach. Achille Bonito Oliva zwrócił uwagę na uwrażliwienie artysty na życie widoczne w pewnej cesze jego dzieł, a jednocześnie osobowości – w cesze, jaką jest „otwarcie materii na totalność antropologicznego obrazu i strategię uzasadniania obecności”³⁹. Wiąże się ona ze wzmiankowanym wcześniej ujęciem geopetyckim, w którego świetle uwagę przyciągają prace Bednarskiego penetrujące zagadnienie związku człowieka z miejscem.

We wspomnianej grupie dzieł możemy wyodrębnić te łączące się z Polską i te, które komentują sytuację na świecie. Pierwszą kategorię niewątpliwie reprezentuje *Thanatos polski* – zarówno plakat (1981)⁴⁰, jak i rzeźba (1984)⁴¹. Obie prace, choć różne formalnie, poruszają zagadnienie romantycznego związku człowieka z ziemią⁴². Nie tylko celnie charakteryzują mentalność Polaków tamtych lat, ale również penetrują jej historyczno-społeczne uwarunkowania i przyczyny. Do grupy wytworów przekładających skomplikowane relacje człowieka, miejsca i kultury na język plastyczny należą m.in. plakaty *Gusta. Spektakl nocny* (1982)⁴³ oraz *Drzewo ludzi. Dzieło – strumień* (1979)⁴⁴. Przykład komentarza zaangażowanego politycznie może stanowić wspomniana wcześniej *Victoria-Victoria*, także w swoich kolejnych wersjach⁴⁵. Jak zauważyła Maryla Sitkowska, podobnie jak inne prace, dzieło to „Bednarski wielokrotnie poddawał powtórzeniom i przeróbkom, które dodawały mu [tj. owemu dziełu] nowych sensów”⁴⁶. *Gauguin w Bejrucie* (2003)⁴⁷ [il. 2] również stanowi komentarz do mechanizmów politycznych rządzących światem – sformułowany poprzez wizualizację miasta wyniszczonego latami walk, dla którego wszakże wciąż tli się nadzieja. Jednoznacznej interpretacji umyka instalacja *Trawa, tylko trawa* (1996) [il. 3]⁴⁸. Imitujący rosnącą trawę w drewnianych skrzynkach drut kolczasty wydaje krwistoczerwone, lecz pozorne owoce. Nawet tak „ucharakteryzowany”, ewokuje skojarzenia z opresyjnością systemu władzy czy ustroju społecznego. Mimo że od powstania tej pracy upłynęło ponad 20 lat, w kontekście ostatnich ruchów migracyjnych, jakich świadkiem jest świat, wydaje się ona nabierać nowej wymowy.

Podobnie niejednorodny okazuje się stopień nasycenia zagadnieniami okołomigracyjnymi dzieł Dominika Lejmana. W biogramach artysty często czytamy podobne informacje: w latach 1989–1993 Lejman studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki, w latach 1993–1995 malarstwo w Royal College of Art w Londynie (Master of Arts w 1995 roku). W 1996 r. obronił pracę dyplomową z malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku⁴⁹. Uaktualniając ten biogram, należy dodać, że Lejman definitywnie wrócił do kraju w 1998 roku. Jego „bio-(geo)graficzny” kierunek wędrówki był zatem dokładnie od-



il. 3 K. M. Bednarski, *Trawa, tylko trawa*, 1996, instalacja: drut kolczasty powlekany zielonym plastikiem, wata bawełniana, torf, skrzynki drewniane

wrotny od ówczesnej tendencji migracyjnej Polaków. Dla biografii artystycznej omawianego twórcy ważne okazało się stypendium w Location One w Nowym Jorku (2002–2003). W 2010 r. Lejman doktoryzował się na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu⁵⁰, gdzie też już trzy lata później otrzymał habilitację na Wydziale Intermediów (podstawą była *60s Katedra*). Od 2005 r. prowadzi II Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Jak sam twierdzi, Poznań i Berlin to teraz najistotniejsze miejsca jego pobytu. Z Trójmiastem łączą go obecnie związki bardziej emocjonalne, chociaż nadal pozostaje to ważna lokalizacja wystaw (np. otwarta instalacja na stałej ekspozycji Muzeum Miasta Gdyni czy indywidualna wystawa w gdańskim Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w 2018 roku).

Swoje berlińskie *atelier* wynajmował Lejman na Kreuzbergu w latach 2010–2015, w pomieszczeniach, w których wcześniej znajdowało się studio tańca tureckiego. Przestrzeń ta była dla artysty istotna ze względu na jej dwufunkcyjną antonimiczność: charakter



⁵⁰ 1946–1996 – Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu; 1996–2010 – Akademia Sztuk Pięknych; od 2010 – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.



il. 4 D. Lejman, *Afterparty/Oxana* (2009), projekcja wideo



⁵¹ Wypowiedź artysty w: B. Dudzic [et al.], *Dominik Lejman – Studio Visit*, <http://vimeo.com/101240559> (data dostępu: 6 III 2017).

pustelni i tygła kulturowo-artystycznego zarazem. Z jednej bowiem strony, stanowiła samotnię i enklawę do pracy, lecz z drugiej: miejsce energetyzujące – ze względu na świadomość koegzystowania wokół licznych innych twórców⁵¹. Obecnie Lejman wynajmuje mieszkanie przy Boxhagener Strasse, a działania artystyczne prowadzi w sąsiadującym z nim magazynie, który wykorzystują polscy robotnicy remontujący lokale w budynku. Poznań jest dla Lejmana przede wszystkim siedzibą kampusu uniwersyteckiego, oferującego możliwość ożywczego kontaktu ze studentami. Artysta konstatuje:

Tak naprawdę nigdy nie udało mi się zasymilować z miastem poza tym kontekstem – nie mam też takich ambicji. Mam, co prawda, jedną kawiarnię,

gdzie Angelo, Włoch z Werony, robi mi najlepsze espresso, w innej, Soho na Wronieckiej, wisi na ścianie kilka moich fotografii jednego kadru, który powtarzałem przy każdej z kolejnych wizyt w Nowym Jorku. [...] Jak napisał Canetti, „czuję się wolny w miejscu, które pozwala mi być obcym”⁵².

Lejman stara się pogodzić dwa diametralnie różne stanowiska wobec otaczającej go rzeczywistości – z jednej strony, porusza tematykę socjologiczno-polityczną, a z drugiej silnie się od niej dystansuje. Aluzyjno-metaforyczny język wypowiedzi nie służy zawołaniu problematyki, lecz wręcz przeciwnie: działa demaskatorsko. Zarazem artysta umyka roli oskarżyciela / mentora / wszechwiedzącego narratora, scedowując te funkcje na odbiorcę, który sam dokonuje wolnego wyboru, jakimi ścieżkami skojarzeń odpowie na prowokację artystyczną. W tej „grze” pomiędzy autorem a odbiorcą nie ma presji czy założonego z góry zestawu jedynie słusznych odpowiedzi. Lejman pozostawia widzowi duży margines swobody – formułując pytania, nie żąda reakcji.

Omawiana twórczość niewątpliwie jest związana z miejscem, związek ten bywa wszakże wielorakiej natury. Lejman tworzy dzieła w typie *site specific*, jak np. *Łyżwiarze* (2009) w łódzkim hotelu Andel's, gdzie „cały materiał projekcji w zasadzie »buduje« [...] wewnętrzną klatkę schodową. [...] to zatem integralnie połączenie, część architektury”⁵³. Innym razem możliwa staje się relokacja jego dzieła – tak dzieje się choćby w *60s Katedra* (2011)⁵⁴. Wideofresk, zainspirowany sklepieniem katedry w Durham, nigdy nie został bezpośrednio z nim skonfrontowany, lecz prezentowany w wielu innych miejscach ewokuje różne jej odczytania⁵⁵. Z kolei na projekt *Double Layer / Podwójna warstwa* (2011) [il. 1] składały się dwa wyświetlenia w dwóch lokalizacjach. Na podłogi i ściany korytarzy w Parlamencie Europejskim w Brukseli rzutowane były świetlne przedstawienia ludzi – nagrania z kamer monitoringu z miejskich aglomeracji UE. Użytkownicy budynku deptali po wyświetlanym filmie. W ten sposób omawiana praca nabrała konkretnego znaczenia, wiążąc się silnie z kontekstem nadanym jej przez miejsce projekcji. Drugą część stanowiła realizacja w ogrodzie francuskim znajdującym się przed budynkiem Biblioteki Królewskiej w stolicy Belgii. Ogród typu francuskiego, jako przykład terroru botanicznego, budzi silne konotacje z modelem porządku społecznego⁵⁶. *Afterparty/Oxana* (2009) [il. 4] to zaś dzieło ukazujące tańczącą przy rurze tancerkę go-go – emigrantkę z Europy Wschodniej pracującą w Berlinie. Związek z miejscem i zagadnieniem emigracji jest tu drugoplanowy i ukryty, lecz wart podkreślenia. Temat lęku przed emigrantami został silnie wyartykułowany w projekcie *Płot* (kurator Marek Bartelik) [il. 5]. Stanowił on propozycję do Pawilonu Polskiego na 57 Międzynarodową Wystawę Sztuki w Wenecji – La Biennale di Venezia w 2017 roku. Projekcja wideo obejmuje kolejne ściany sali, rozwijając przed widzami na całą jej wysokość płot z metalowej siatki. Odbiorca, śledząc tę animację,



⁵² Korespondencja mailowa autorki z D. Lejmanem, z 17 III 2017.

⁵³ M. Linkowska, *Przeciwwaga. Rozmowa z Dominikiem Lejmanem*, <http://magazynszum.pl/rozmowy/rozmowa-lejman> (data dostępu: 6 III 2017).

⁵⁴ Punktem wejściowym dla wideofresku *60s Katedra* była filmowa rejestracja grupowej akrobatyki powietrznej wykonanej przez polskich skoczków spadochronowych opadających na ziemię z wysokości 6000 m z prędkością 200 km/h. Lejman postawił przed nimi zadanie „stworzenia” w ciągu 60 sekund, poprzez połączenie się rękami i nogami, formy krzyżowo-żebrowego sklepienia katedry w Durham. Wideo-art będący rejestracją tego wyczynu stanowi również dokumentację podniebnego performansu. Efektem końcowym projektu jest poddany obróbce cyfrowej wideofresk.

⁵⁵ W 2011 r. – w Toruniu, Tallinie, Durham (niestety jednak, nie w samej katedrze). Ponadto pracę można było oglądać na wystawie w galerii Żak/Branicka w Berlinie. Zupełnie nowe konteksty znaczeniowe ewokowało dzieło Japonii: na ekspozycji „Far Too Close” w Kyoto University Gallery i Yumiko Tchiba Associates w Tokio. W kontekście tragicznego w skutkach tsunami (11 III 2011) japońscy widzowie inaczej niż Europejczycy zinterpretowali lot i rozrywanie się podniebnych akrobacji spadochroniarzy.

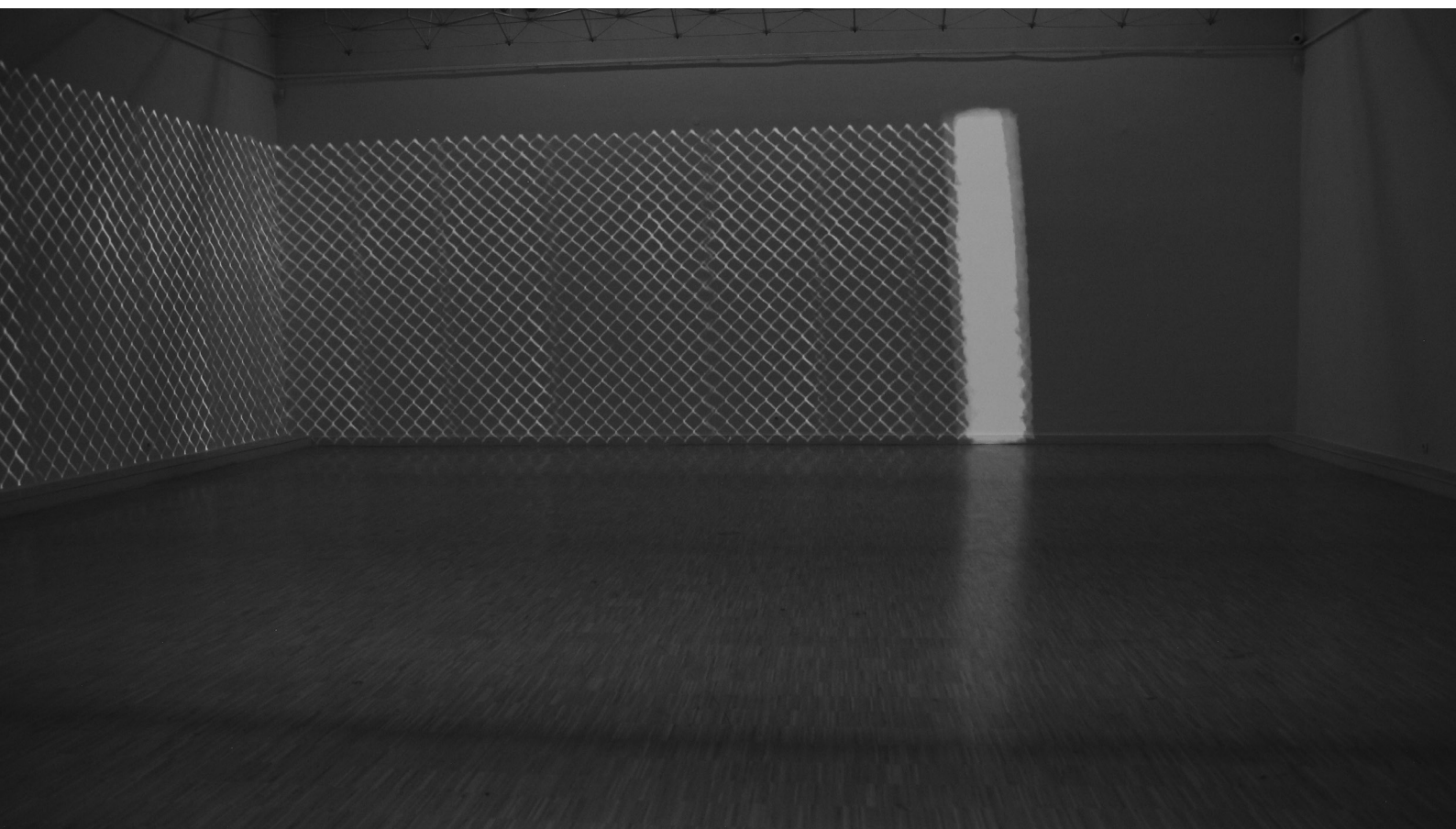
⁵⁶ D. Lejman zaprzecza tezę o związkach jego twórczości z jakąkolwiek ideologią, a tym bardziej polityką. Tę postawę artystyczną deklarował w wielu miejscach, m.in. w wywiadzie udzielonym M. Linkowskiej (op. cit.) czy na spotkaniu prowadzonym przez D. Grubbę-Thiede w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku 17 II 2015.

znajduje się po chwili w symbolicznym potrzasku – jest to metafora sytuacji, w jakiej są ludzie uciekający z krajów objętych wojną, ale też ci starający się odgradzić od problemów globalnych.

Biografie artystyczne interesujących nas tu twórców dowodzą istnienia zjawiska paraemigracji, odzwierciedlającego styl życia, którego jedną z głównych cech stanowi mobilność, będąca jednocześnie formą poznawania świata. Na podstawie przytoczonych przykładów dzieł Bednarskiego i Lejmana pragnęłam wykazać różnorodność możliwych sposobów postrzegania i komentowania otoczenia, wynikających również z prowadzenia podróźniczego trybu życia. Potwierdza to, oczywiście, opinię, że artyści obdarzeni są wielką wrażliwością na rzeczywistość. Powyższa analiza wątków biograficznych tych dwóch twórców sprzyja refleksji nad konsekwencjami artystycznymi życia w „paraemigracji” – zaznaczam, że w owych dwóch przypadkach są to konsekwencje pozytywne. Rzecz jasna, egzemplifikacje nietrudno byłoby mnożyć, jak również przytoczyć biografie autorów, którzy rozbili się o rafy życia w oderwaniu od macierzystego środowiska. Takie jednak – wnikliwe i obiektywne, oparte o statystyki – badania nie są możliwe do przeprowadzenia bez szerokiego programu, wspartego przez czołowe i doświadczone jednostki naukowe o zapleczu socjologicznym. Wybrane przeze mnie przykłady biografii potwierdzają znaną od wieków maksymę, że artysta jest obywatelem świata.

References

1. **Barańczak Stanisław**, „Emigracja”: co to znaczy?, [w:] *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992.
2. *Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*, ed. **J. Neubauer, B. Z. Török**, Berlin – New York 2009.
3. *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym. Materiały konferencji zorganizowanej przez Muzeum „Pałac w Wilanowie”, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, grudzień 2007*, wpraw. P. Jaskanis, red. **B. Gutowski**, Warszawa 2009.
4. **Ferenc Tomasz**, *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Łódź 2012.
5. **Jarochowska Maria Anna**, *Poza gniazdem. Wizerunki emigrantki polskiej w Kanadzie w XX w.*, Montreal 2006.
6. *Jesteśmy. Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą* [kat.wystawy], red. **B. Mitschein, H. Szustakowska**, oprac. notbiograficznych **A. Kalinowska** [et al.], IX–X 1991, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta” [et al.], Warszawa 1991.
7. *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, 24–25 listopada 2016 r.*, red. **A. S. Czyż, K. Chrudzimska-Uhera**, Warszawa 2017.



il. 5 D. Lejman, *Płot* (2017), projekcja wideo

8. **Rybicka Elżbieta**, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
9. **Sienkiewicz Jan Wiktor**, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012.
10. **Sienkiewicz Jan Wiktor**, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa–Toruń 2013.
11. **Sitkowska Maryla**, *Krzysztof M. Bednarski – Pasaż przez sztukę / Passage through Art*, Orońsko 2009.
12. *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wyb., przygot. do druku, wstęp **M. A. Supruniuk**, Toruń 2006.
13. **Walaszek Adam**, *Polska diaspora*, [w:] *Diaspory*, red. J. E. Zamojski, Warszawa 2001.
14. *W mojej bliskości wyczuwałem śmierć. Z Krzysztofem Bednarskim rozmawia Waldemar Baraniewski*, „Odra” 2008, nr 11.
15. **Żmijewski Artur**, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008.

Keywords

emigration of creative circles, contemporary Polish art, Krzysztof M. Bednarski, Dominik Lejman

PhD Magdalena Howorus-Czajka, m.howorus-czajka@ug.edu.pl

She is an art historian. She works at the Faculty of Cultural Studies at the Institute for Cultural Research of the University of Gdansk and specializes in issues related to Polish art after World War II, artistic criticism and the artistic environment of the Tri-City. She has published books *Wiktor Tolkin – rzeźbiarz* [Wiktor Tolkin, a Sculptor] (2012), and *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku* [The Penetration of the Idea of Informel and the Polish Press of the 1940s and 1950s] (2013), as well as various articles.

Summary

MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA (University of Gdansk) / “Para-emigration”, or life on the go. Selected aspects of artistic emigration in the era of digital civilization

The topic discussed in this article includes the issue of parting, which is connected with the nature of emigration understood as exile. In Poland, a country sorely experienced by history, such an understanding of the term is well established and justified. But is it still valid in today's societies, which have been transformed by the technological and digital revolution? It is possible that this technological progress makes it possible to modify and broaden the scope of the term “emigration”, including its variants: “immigration”, “migration”, “re-emigration”. After all, the disappearance of political barriers (dividing Europe into countries of people's democracy and the West) made emigration a different dimension. The link with the country can be maintained through the communication and transport technologies that are characteristic of today's digital society. That is why I propose to change the research approach and to analyse the cases of “para-emigration” – understood as a voluntary combination of two artistic creation sites belonging to different cultures/countries, for an unlimited period of time. Examples of simultaneous creative work in two centres meeting the above criteria are Krzysztof M. Bednarski, suspended between Rome and Warsaw, and Dominik Lejman, associated with the Gdańsk-Poznań and Berlin centres. The aim of my research will be to reflect on the artistic consequences of living in “para-emigration”.