

Luba Kijanowska-Kamińska

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki, Ukraina

EMIGRACJA MUZYKÓW UKRAIŃSKICH PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ I JEJ ROLA W ZACHOWANIU TRADYCJI NARODOWEJ

W artykule rozpatrywane są okoliczności emigracji muzyków ukraińskich na Zachód po II wojnie światowej w aspekcie społeczno-kulturowym. Najpierw uwzględniono niesprzyjające warunki „ekstremalnej emigracji”. Zostały przedstawione obiektywne predyspozycje procesu adaptacji muzyków w obcych środowiskach oraz typy interpretacji pierwiastka narodowego w twórczości kompozytorów ukraińskich na emigracji. Sukcesy, jakie odnieśli oni wbrew okolicznościom, tłumaczone są przez pryzmat kategorii „życiotwórczości”. Szczególny nacisk położono na ich misję zachowania tożsamości narodowej w okresie radzieckiego zaboru, działalność kompensacyjną w tych sferach, jakie były niszczone przez władze komunistyczne, w tym organizację kapeli bandurzystów na tle prześladowania kobziarzy w Ukrainie, propagandę twórczości muzyków represjonowanych, np. Wasyla Barwińskiego, podejmowanie tematów niewpisujących się w ideologię radziecką jako „nacionalistyczne”. Ukraińscy muzycy na emigracji stworzyli barwny wielowymiarowy dźwiękowy obraz Ojczyzny, nie tylko „konserwując” jego przeszłość, lecz wpisując tematy narodowe w szerokie kompendium współczesnej kultury światowej.

Słowa kluczowe: ukraińscy muzycy-emigranci, ekstremalna emigracja, „życiotwórczość”, zachowanie tożsamości narodowej, zabór radziecki

W artykule skupię się przede wszystkim na charakterystyce procesu emigracji muzyków ukraińskich na Zachód w XX stuleciu, a zwłaszcza po II wojnie światowej, w aspekcie społeczno-kulturowym, tj. uwzględniając warunki, w jakich musieli wyjeżdżać, oraz sukcesy tych muzyków w krajach ich stałego zamieszkania przez pryzmat kategorii „życiotwórczości”. Równocześnie na szczególną uwagę zasługuje ich ofiarna praca na rzecz zachowania tożsamości narodowej w okresie radzieckiego zaboru. Mogę w swojej koncepcji oprzeć się na ogromnym kompendium materiału zebranego i opracowanego przez prof. Hannę Karaś w jej monografii *Kultura muzyczna diaspory ukraińskiej w światowej czasoprzestrzeni XX wieku*¹, liczącej *notabene* prawie 1200 stron. Ale nawet tak obszerne badanie przedstawia tylko główne postaci, instytucje, osiągnięcia, w ogóle różno-

¹ Г. Карась, *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття*, Івано-Франківськ 2012.

rodne wątki życia muzycznego Ukraińców rozsianych po całym świecie. Oprócz wymienionej pracy porządkującej i podsumowującej ten obszar kultury narodowej mamy również szereg monografii i badań poszczególnych, tak że biblioteka poświęcona ukraińskiej kulturze muzycznej poza granicami kraju liczyć by mogła w tej chwili kilkaset tomów. Powstały w ciągu ostatnich 30 lat, tj. w okresie niepodległości Ukrainy, bowiem przedtem temat ten przez długie dziesięciolecia okupacji radzieckiej pozostawał zakazany, jak i wykonanie jakiegokolwiek utworu „zza wzgórza”.

Chociaż prezentowany temat nie mieści się generalnie w ramach muzykologii tradycyjnej, lecz raczej dotyczy problematyki historyczno-socjologicznej i kulturologicznej, wydaje się aktualny z kilku powodów. Przede wszystkim chodzi o relację „jednostka twórcza – środowisko” w sytuacjach ekstremalnych, istotną w perspektywie historii muzyki narodowej, ale też niespodziewanie i tragicznie zaktualizowanej w okresie wojny rosyjsko-ukraińskiej z 2022 roku. Znowu powstał problem emigracji artystów, ich adaptacji w obcym środowisku i zachowania więzi z tradycją ojczystą. Więc chociaż okresem badanym jest czas po II wojnie światowej do odzyskania niepodległości w 1991 roku, wnioski, jakie można wyciągnąć z analizy odległych czasowo wydarzeń życia muzycznego ukraińskiej emigracji rzutują na współczesność i stawiają podobne problemy.

Głównym celem artykułu jest próba znalezienia odpowiedzi na pytania: W jakim stopniu przemiany polityczne w Ukrainie i wymuszone opuszczenie przez muzyków swojego kraju wpłynęły na narodową kulturę muzyczną *in genere*? Jaką misję pełnią muzycy w obcym kraju w czasie, kiedy w Ojczyźnie tradycja kulturowa została sfalszowana i niszczona przez długie dziesięciolecia?

Najpierw pokrótce określę *background* społeczno-historyczny tak licznej artystycznej emigracji powojennej. Po II wojnie światowej społeczeństwo ukraińskie poniosło wielkie straty, poszerzając kilkumilionowy krąg ofiar Wielkiego Głodu 1932–1933 i Rozstrzelanego Odrodzenia 1933–1937. Teraz do nich dołączyli jeszcze represjonowani i rozstrzelani mieszkańcy z terenów Galicji i Bukowiny, jak też kilkumilionowy odpływ ze wszystkich ziem zamieszkiwanych przez Ukraińców, którzy zostali zmuszeni do opuszczenia rodzimych terenów. Znaleźli się oni w „emigracji ekstremalnej”, tj. następującej w wyniku podjęcia natychmiastowej decyzji i ucieczki donikąd bez żadnej wizji przyszłości, różniącej się istotnie od poprzednich pokoleń emigracji². Najbardziej zagrożona była inteligencja, która we wszystkich reżimach okupacyjnych padała pierwszą ofiarą represji. W konsekwencji tysiące przedstawicieli inteligencji, w tym muzyków ukraińskich i ich rodzin, osiedlały się w różnych krajach Europy i Ameryki, bo w Ojczyźnie

² O emigracji ekstremalnej zob. L. Kijanowska-Kamińska, *Fenomen Opery Śląskiej i „emigracja ekstremalna”* [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 13, red. A. Wolański, Wrocław 2015, s. 275–285.

czekało ich prześladowanie, ograniczenie praw obywatelskich lub nawet fizyczna zagłada.

„Ekstremalna emigracja” charakteryzuje się odmiennym modelem zachowań i rozwoju oraz jeśli mówimy o muzykach i artystach – innymi warunkami reprezentacji twórczości w zakresie kompozycji lub wykonawstwa. Różni się ona znacząco od pozostałych grup emigrantów – zarobkowej (potrzeba wsparcia materialnego w przypadku braku odpowiedniej pracy i możliwości utrzymania siebie i rodziny w kraju), naukowej (poszukiwanie optymalnego środowiska dla przeprowadzenia działalności naukowej, praktycznej realizacji hipotezy odkrywczej), artystycznej (możliwość występowania na różnych scenach świata) itp. Natomiast w przypadku „emigracji ekstremalnej” działa ogólna reguła zachowania człowieka w sytuacjach nadzwyczajnych, związana z instynktem samozachowawczym, kiedy naturalne mechanizmy biologiczne nie są w stanie sprostać potrzebom szybkiej adaptacji do gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości. Alvin Toffler w książce *Szok przyszłości* podaje okoliczności stresogenne typowe dla sytuacji ekstremalnych: zmieniający się system wartości, mechanizmy współżycia społecznego, nasilający się pośpiech, natłok informacji, pogarszające się stosunki międzyludzkie, poczucie samotności, lęk o los w przyszłości (swoj i bliskich)³.

Lecz nie jest to reguła ogólna, dotycząca wszystkich bez wyjątku – i tutaj pozwolę sobie na dłuższy autocytat ze wspomnianego artykułu:

na tym polega różnica między postępowaniem artystów, w ogóle, osób twórczych, i innych grup społecznych – ludzie, obdarzeni większą wrażliwością duchową i inteligencją, w sytuacjach ekstremalnych zdolni są aktywniej uruchamiać oprócz naturalnych instynktów inne mechanizmy działalności, więcej orientować się na wartości idealne. W tym przypadku decydującą rolę odgrywa, jakie ideale z młodości, wartości z poprzedniego „normalnego” okresu służą im nicią przewodnią [...] Wyobraźnia i jej dziecko – marzenie – jest główną tarczą ludzi twórczych przeciwko wyzwaniom sytuacji ekstremalnej⁴.

Słuszność tej hipotezy potwierdzają biografie ukraińskich muzyków-emigrantów, którzy wykazali się nieprzeciętną siłą przebicia w trudnych warunkach, kontynuowali swoją działalność twórczą, zakładali w obcym środowisku ukraińskie zespoły i instytucje muzyczne. Mimo niesprzyjających okoliczności towarzyszących każdemu, kto rozwija swoją aktywność zawodową w obcym kraju, większa część muzyków ukraińskich potrafiła ustosunkować się do nowych warunków życia i zrealizować chociażby częściowo swoje ambicje twórcze i profesjonalne. Zdobyli również uznanie społeczne w krajach, gdzie przebywali, prowadzili aktywne życie twórcze, często bywali odznaczani nagrodami i wyróżnieniami państwowymi, ich utwory – jeżeli chodziło o kompozytorów – wykonywano na estradach koncertowych nie tylko w środowisku emigracji ukraińskiej,

³ A. Toffler, *Szok przyszłości*, Poznań 1998.

⁴ L. Kijanowska-Kamińska, *Fenomen Opery Śląskiej...*, s. 278.

lecz także przez znanych muzyków tego kraju, w którym przebywali. Potrafili zachować autentyczną tradycję narodową w czasie, kiedy była niszczona w kraju okupowanym przez ZSRR.

Pod tym względem zjawiskiem wymagającym bardziej szczegółowych badań jest wyjaśnienie czynników psychoemocjonalnych, które pozwoliły utalentowanym twórczym jednostkom nie utracić głębokiego związku z rodzimą kulturą i tradycją przyswojoną w dzieciństwie oraz w latach studiów, z wielkim sukcesem zdomować się w obcym środowisku i osiągnąć godną szacunku pozycję społeczną, a także szczyt swojej kariery zawodowej. Do tłumaczenia harmonijnej relacji *homo creativus* – *socium* używam określenia *życiotwórczość*, kategorii filozofii raczej niepojawiającej się w literaturze polskiej, natomiast w pracach badaczy ukraińskich ostatnio bardzo aktywnie opracowywanej. Według definicji Natalii Bogdanowej:

pojęcie „życiotwórczości” składa się z dwóch zasadniczych pojęć określających jej istotę: życia i twórczości. Życie w tym sensie rozpatrywane jest nie jako kategoria biologiczna, lecz jako kategoria filozoficzna, w której ucieleśnia się cała treść ontologiczna wyobrażenia o istnieniu w świecie [...] Twórczość życiową człowieka w sensie ogólnym można rozpatrywać jako [konsekwentne – przyp. L.K.-K.] zaprojektowanie i realizację własnej ścieżki życiowej⁵.

W wyniku obserwacji i uogólnień na temat licznych życiowych historii dochodzimy do wniosku, że konieczne jest do tego kilka indywidualnych przesłanek. Najważniejszą predyspozycją do pomyślnej realizacji „projektu życiowego” jest oczywiście odpowiedni psychoemocjonalny typ osobowości, który zapewni jednostce sukces niezależnie od warunków. W omawianym przypadku „ekstremalnej emigracji” artystów bardzo ważne są takie cechy, jak celowość, pracowitość, umiejętność przystosowania się do nowych warunków, optymizm i wytrwałość, ale oprócz tego krytyczna ocena swoich możliwości i zdolności. Niezbędna jest także elastyczność egzystencjalna i intelektualna, pozwalająca na adaptację w systemie wartości obcego środowiska kulturowego.

Kolejnym wyzwaniem dla artystów na emigracji po utracie kontaktu z rodzimym krajem była potrzeba *alias* możliwość zachowania związku z tradycjami narodowymi tudzież przekazania swej wizji Ojczyzny we własnej twórczości. W jaki sposób dany artysta uważał za potrzebne „umuzyczyć” świadomość własnych korzeni, narodową pamięć historyczną? To zależało od indywidualnego światopoglądu twórcy będącego najważniejszym czynnikiem subiektywnym oraz od szeregu obiektywnych warunków, z którymi zetknął się w nowym otoczeniu.

Jeden z czołowych antropologów kultury XX wieku, Clyde Kluckhohn, zarysowuje dialektyczny związek jednostki ze środowiskiem kulturowym jako korelację tego, co wrodzone, niepowtarzalne, ponadnormatywne, zakorzenione

⁵ Н. Богданова, *Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз*, Київ 2011, s. 9, 12.

w każdym konkretnym człowieku przez jego naturę i dziedzictwo genetyczne, z normami społecznymi ustanowionymi przez tradycję kulturową danego narodu i obszar cywilizacyjny:

Kultura częściowo determinuje, jakie spośród wielu typów zachowań dostępnych w granicach indywidualnych możliwości fizycznych i umysłowych wybiera każdy człowiek. Materiał ludzki ma tendencję do niezależnego formowania się, ale regulowany jest przez socjalizację kulturową w takim stopniu, że można przewidzieć codzienne zachowanie jednostki w określonych sytuacjach. Jednostka zostaje zsocjalizowana wtedy, gdy rezygnuje ze swojej fizycznej autonomii na rzecz kontroli nad środowiskiem kulturowym i najczęściej zachowuje się w taki sam sposób, jak inni zachowują się zgodnie z normami kulturowymi⁶.

Inny pogląd na ukraiński paradygmat społeczno-kulturowy wyraża filozof i naukowiec-fizyk Anatolij Świdziński. W przeciwieństwie do swojego amerykańskiego kolegi, który nie kwestionuje egzystencjalnej konieczności porzucenia pierwotnego uczucia narodowego i poddania się kulturowym normom społeczeństwa, do którego jednostka się przenosi, ukraiński filozof zakłada konieczność zachowania rodzimej tradycji kulturowej jako niezbędnej predyspozycji dla pełnowartościowego istnienia jednostki w społeczeństwie (również w obcym kraju). Przy czym wskazuje na możliwość konfrontacji, a nawet konfliktu indywiduum–socium, ponieważ jednostka w pewnych momentach pragnie wyrwać się z ograniczeń socium:

Od chwili swoich narodzin, a właściwie jeszcze wcześniej [człowiek – przyp. L.K.-K.] podlega potężnemu wpływowi określonej kultury, w łonie której się urodził. Ale pomimo tego, że jest kształtowany przez to środowisko, prawie każdy człowiek w pewnych okresach swojego życia dotkliwie odczuwa zespół podstawowych okoliczności życiowych określonych przez stosunki społeczne i normy kulturowe oraz słabość własnych sił do wprowadzenia w swoim życiu tych zmian, które wydają się mu pożądane. Często odczuwa sztywność rygorów społeczno-kulturowych jako brak wolności osobistej. Jednakże odejście jednostki od kultury [w której się wychował – przyp. L.K.-K.], powoduje utratę orientacji życiowej, dyskomfort psychiczny, uniemożliwia odnalezienie swojego miejsca w społeczeństwie i nadanie większego sensu zadaniom życiowym⁷.

Wniosek o konieczności utrzymania pewnych zasad relacji jednostki ze społeczeństwem tudzież jego tradycją kulturową, nawet pod warunkiem utraty jakiejś części wolności osobistej, wyciągnięty przez filozofów różnych krajów i rozpatrywany z innego punktu wyjścia, jest bardzo ważny dla naszych dalszych rozważań. Zasady te określają socjalizację jednostki jako odrzucenie jej *ego* na rzecz normatywnych ograniczeń kulturowych obowiązujących dla każdego typu działalności człowieka w przestrzeni kultury. Owa socjalizacja komplikuje się zwłaszcza w obcym kraju, kiedy powstaje konieczność wybudowania relacji

⁶ C. Kluckhohn, *Mirror for Man. The Relation of Anthropology to Modern Life*, London 2017, s. 128.

⁷ А. Свідзинський, *Самоорганізація і культура*, Київ 1999, s. 38.

ze społeczeństwem z innymi tradycjami. Na tych fundamentach budowana jest analiza komunikacji międzykulturowej, która jest ważna dla prowadzenia biznesu i polityki. Opiera się na zrozumieniu unikalnych cech tradycji kulturowych różnych narodów/obszarów cywilizacyjnych, które wpływają na podejmowanie decyzji i znajdowanie wspólnego języka. To zrozumienie z pewnością pomaga specjalistom, którzy z tego czy innego powodu znaleźli się na emigracji, budować produktywne relacje z kolegami z zawodu, prawidłowo postrzegając zachowania osób o odmiennej tradycji kulturowej.

Emigracja np. naukowca-fizyka czy lekarza, choć będzie wymagała od niego poznania norm zachowań społecznych i kultury nowego środowiska, nie wpłynie zasadniczo na wykonywanie jego obowiązków zawodowych, natomiast proces adaptacji u ludzi sztuki będzie zupełnie inny. Jeżeli więc niezależnie od siebie sformułowaną przez Kluckhohna i Świdzińskiego prawidłowość społeczno-kulturową przeniesiemy na twórczą działalność muzyczną odbywającą się w obcym środowisku, to trzeba będzie dokonać szeregu dodatkowych wyjaśnień. Przedstawione zasady komunikacji międzykulturowej nie sprawdzą się w tym przypadku, podobnie jak w nauce, polityce czy biznesie. Będzie chodziło o inny poziom relacji jednostka–otoczenie, czyli nie tylko o jednostkę w innym środowisku społeczno-kulturowym, ale o powstanie artefaktu artystycznego, który odzwierciedla znacznie bardziej zróżnicowane i skomplikowane doświadczenia jego twórcy niż produkt działalności zawodowej w jakiegokolwiek innej dziedzinie. Trzeba tu wziąć pod uwagę fakt, że w wymiarze artystycznym zbyt wiele czynników będzie determinować ekspresję potencjału twórczego artysty poza granicami kraju, a przede wszystkim należy się liczyć z możliwością swobodnego wyboru własnej tożsamości, która zostanie przeniesiona na artefakty.

Warto krótko przedstawić zarówno predyspozycje obiektywne, jak i typy interpretacji pierwiastka narodowego w twórczości kompozytorów ukraińskich na emigracji. W kontekście predyspozycji obiektywnych powiązane ze sobą czynniki w tym złożonym procesie można przedstawić następująco:

- wpływ okoliczności sprzyjających lub niesprzyjających w osobistym przeżyciu emigracji ekstremalnej,
- adaptacja w systemie wartości pielęgnowanych przez środowisko kulturowe „nowej Ojczyzny”,
- kontakty ze środowiskiem emigracji ukraińskiej, stopień jej otwartości lub przeciwnie – niechęci do nowo przybyłych, akceptacja lub odrzucenie ich dzieł,
- warunki społeczno-finansowe, w jakich znalazł się emigrant, przede wszystkim ze względu na możliwość podjęcia pracy zawodowej i kontynuacji działalności twórczej,
- typ osobowości psychoemocjonalnej, indywidualna umiejętność przystosowania się do nowych warunków (ta ostatnia predyspozycja wydaje się być najważniejsza).

Każdy z wymienionych elementów jest bardzo istotny w długim i przeważnie dość bolesnym procesie zdomowienia się w obcym i nie zawsze przyjaznym środowisku. Z drugiej strony wiele czynników skutecznego pokonywania sytuacji ekstremalnych przez przedstawicieli sfery artystycznej tłumaczy inna znana współczesna teoria psychologiczna, mianowicie teoria konstruktów osobistych amerykańskiego psychologa George'a Kelly'ego. Jej główna zasada sformułowana jest w następujący sposób: „Ludzie zmieniają okoliczności, najpierw zmieniając siebie. Osiągają swoje cele, a jeśli im się to uda, płacą za to jedynie zmianą siebie, a to przynosi cierpienie jednemu, a zbawienie innemu”⁸. Ta poetycka metafora moim zdaniem niezwykle trafnie wyjaśnia mechanizmy motywacji, drogę i rezultaty działania setek muzyków i innych przedstawicieli inteligencji twórczej, którzy z woli okrutnego losu znaleźli się w trudnej sytuacji emigrantów ekstremalnych.

Podane predyspozycje obiektywne w relacji z osobowością jednostki twórczej kształtują jej swoisty „system adaptacyjny” w obcym środowisku, bowiem w każdym konkretnym przypadku niezwykle ważna jest osobista orientacja muzyka i ostateczny cel, na którym skupia się cały jego duchowy potencjał i twórczość. Proces twórczy rozgrywa się wokół opozycji swoje–obce. Formy relacji między nimi trafnie różnicuje Tetiana Prokopowycz, która wyróżnia trzy główne poziomy, czyli trzy kierunki (konserwację, syntezę, przekształcanie) rozwoju tradycji narodowej w sztuce religijnej ukraińskiej emigracji II połowy XX wieku:

Nurt zachowawczy rozumiany jest jako wzorzec aktu artystycznego i twórczego zaspokajający potrzeby samozachowawcze środowiska emigracyjnego, oddzielając je od eksperymentu stylistycznego charakterystycznego dla ogólnego procesu kulturalnego współczesnego świata [...] syntetyzujący kierunek twórczości artystów emigracyjnych przewiduje kompromisowe połączenie tradycji narodowej przodków i współczesnej kultury artystycznej, w wyniku czego następuje modyfikacja gatunków rodzimej sztuki sakralnej [...] przekształcający kierunek twórczości artystów emigracyjnych stwierdza nieodwracalny proces asymilacji ukraińskich emigrantów, nieunikniony dla każdej kultury diasporycznej. Pod wpływem zasad artystycznych i estetycznych współczesnego zurbanizowanego świata artysta emigracyjny stara się ucieleśnić w swoich pracach ideę wiary uniwersalnej, ogólnoludzkiej. Tradycja Kościoła narodowego traci zatem swój pierwotny ładunek treściowy, rozwijając się w płaszczyźnie metamorfozy⁹.

Zaprezentowane rozróżnienie, prześledzone przez autorkę na przykładzie twórczości religijnej, w pełni odnosi się do całokształtu twórczości kompozytorskiej (nieco w zmienionej postaci – do wykonawstwa, gdzie należy wziąć pod uwagę repertuar i formy promocji muzyki ojczystej przez śpiewaków lub instrumentalistów). Trzy poziomy adaptacji twórcy w obcym środowisku sformułowane przez

⁸ G.A. Kelly, *A Brief Introduction to Personal Construct Theory* [w:] *Perspectives in Personal Construct Theory*, red. D. Bannister, London 1970, s. 16.

⁹ Т. Прокопович, *Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX ст.* Рукопис дис. ... канд. мист. 17.00.01 – теорія й історія культури. Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне 2001, s. 168.

Prokopowicz wyznaczają podstawowe stanowisko artysty: albo konsekwentnie pielęgnuje on wartości narodowe, pozostając mniej wrażliwy na wpływy nowego środowiska; albo próbuje pogodzić kulturowe tradycje, w których został wychowany, i specyficzne archetypy mentalne koncentrujące się przede wszystkim w folklorze, z potrzebami i preferencjami estetycznymi kraju, w jakim rozwija swoją działalność; lub całkowicie przejmuje tradycję nowej Ojczyzny, a rdzenne symbole i sensy, w tym też związane ze źródłami muzyki ludowej lub religijnej, transformuje bardzo swobodnie, „na płaszczyźnie metamorfozy” według trafnej metafory badaczki.

W tych okolicznościach możemy stwierdzić, że większość artystów, którzy wyjechali z Ukrainy w okolicznościach dramatycznych, nie zaprzestała tworzenia i wykonywania muzyki *per se*, nawet jeśli braki materialne nie pozwalały im w pełni poświęcić się działalności zawodowej. Najbardziej licznie muzycy ukraińscy wyjeżdżali do Stanów Zjednoczonych, Kanady, Niemiec, Austrii, Polski. Większości z nich udało się zrobić bardzo poważną karierę i jednocześnie nie utracić świadomości własnych korzeni mentalnych i podstaw światopoglądowych ukształtowanych w Ojczyźnie. Niektórzy z nich otrzymali prestiżowe nagrody i wyróżnienia państw, w których mieszkali. Podam tylko kilka przekonujących przykładów. Śpiewaczka Ira Małaniuk zdobyła zaszczytny tytuł *Kammersängerin* w Niemczech i Austrii; srebrny medal miasta Paryża. Szczególne wyróżnienie dla artystów francuskich zdobył śpiewak Mirosław Skala-Starycki. Dzieła kompozytora Mariana Kuzana, mieszkającego we Francji, wykonywano w najbardziej prestiżowych salach, np. napisana na zlecenie rządu francuskiego kantata *Z miłości do człowieka* została wykonana w katedrze w Chartres, a w 1992 roku w sali Pleyela w Paryżu francuska orkiestra symfoniczna wykonała uverturę *Wolność* dedykowaną wolnej Ukrainie. Rząd austriacki przyznał kompozytorowi i dyrygentowi Andrijowi Hnatyszynowi odznaczenie Złoty Krzyż Zasługi, a z okazji 80. urodzin kompozytora papież Jan Paweł II przyznał mu państwową nagrodę Watykanu – tytuł Komandora Rycerskiego Orderu Św. Sylwestra. Muzykolog Arystyd Wirsta otrzymał Order Francuskiej Legii Honorowej. Skrzypek i kompozytor Roman Prydatkiewicz miał tak wysoką renomę w Stanach Zjednoczonych, że po jego śmierci, dla uczczenia pamięci profesora, Związek Muzyków Amerykańskich Fi-Mu-Alfa Symfonia ustanowił coroczną Nagrodę im. Romana Prydatkiewicza dla najlepszych studentów wydziału muzycznego Murray State College, gdzie pracował przez kilka dziesięcioleci. Tę listę można poszerzyć o co najmniej kilkaset nazwisk. A i w Polsce tacy muzycy pochodzenia ukraińskiego, jak śpiewacy operowi Olga Pasiecznik, Aleksandr Teliga, Andrij Szkurgan, kompozytor i dyrygent Roman Rewakowicz, śpiewaczka i pedagog Olga Popowicz, zdobyli imponujące pozycje w kulturze.

Lecz oprócz wielkich zasług, jakie położyli na rzecz sztuki muzycznej krajów, w których przebywali, równocześnie podjęli się trudnego zadania: wzięli na siebie ciężar zachowania tożsamości narodowej, tradycji kulturowej w całej peł-

ni, bowiem kultura ta i tradycja pod rządami radzieckimi były celowo fałszowane, usuwano szereg znaczących postaci z historii muzyki, pomniejszano osiągnięcia kultury ukraińskiej. Jeżeli nie było możliwości całkowitego wymazania z pamięci wybitnych postaci i ich dzieł, przypisywano je kulturze rosyjskiej. Wszystkie czynniki wpływu ideologicznego skierowane były na to, aby pozbawić Ukraińców tożsamości, pamięci historycznej, a w efekcie głosu w świecie. Zatem muzycy emigracyjni występowali w roli emisariuszy, ambasadorów dobrej woli w obcym środowisku, równocześnie zachowując i kontynuując te segmenty tradycji narodowej, które w ich ojczystym kraju zostały całkowicie usunięte z życia muzycznego (jak muzyka religijna, obrzędowa) sfalszowane (jak niektóre postaci i dzieła muzyki akademickiej oraz pewne treści i gatunki muzyki ludowej) lub mocno zideologizowane (jak dydaktyczna lub rozrywkowa sfera życia muzycznego).

Porównując reprezentację światowej i rodzimej muzyki w życiu kulturowym Ukraińskiej Radzieckiej Socjalistycznej Republiki i w ukraińskich kręgach emigracyjnych, widzimy ogromną różnicę zarówno w samej obecności pewnych artefaktów w programach koncertowych lub w praktyce uczelnianej, jak i w ich tłumaczeniu werbalnym: audycjach w radiu i telewizji, komentarzach krytycznych w prasie tudzież w pracach muzykologicznych i podręcznikach. O tym, jaką rolę odgrywała muzykologia i krytyka muzyczna w ZSRR, pisze badaczka rosyjska Marina Raku:

Rozumienie sztuki muzycznej miało służyć społeczeństwu, spełniać wszechogarniający wymóg „użyteczności” w ówczesnej kulturze. Opisana sytuacja wymagała kształtowania nowego specjalisty-muzykologa, którego zadania postrzegano jako sprzeczne z poprzednimi, a samemu wizerunkowi muzykologa nadano zasadniczo nowe cechy: na miejsce „kapłana”-muzykologa miał wejść muzykolog-„działacz społeczny”, zastępując „cele” fotelowego naukowca podium propagandysty¹⁰.

Muzyka poważna, tj. spuścizna klasyczna i jej wykonanie w programach koncertów filharmonicznych, a także przedstawienia „żelaznego repertuaru” na scenach teatrów operowych, na pierwszy rzut oka jakoby najmniej ucierpiała wśród innych rodzajów sztuki dźwiękowej, takich jak muzyka rozrywkowa, obrzędowa, ludowa. Ale tylko na pierwszy rzut oka, ponieważ i sam repertuar klasyczny, i jego analiza muzykologiczna podlegały surowej cenzurze. Absolutnie nie dopuszczano wykonania muzyki awangardowej, a wspominać o niej w jakichkolwiek tekstach można było tylko w pejoratywnym sensie, jak w poniższej adnotacji Grigorija Szejersona do książki *O muzyce żywej i martwej*:

To książka o współczesnej muzyce Zachodu, o twórczych problemach życia muzycznego za granicą, o poważnych zjawiskach kryzysowych, które krępują i hamują naturalny rozwój sztuki muzycznej. To książka o żywej, potrzebnej ludziom muzyce postępowych kompozytorów humani-

¹⁰ М. Раку, *Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода*, „Новое литературное обозрение” 2016, no. 1, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11790/ (15.03.2024).

stycznych, o intensywniej i trudnej walce, jaką toczą oni z naporem nieodpowiedzialnych demagogów z obozu tzw. „awangardy”, o walce o zwycięstwo zasad wielkiej sztuki współczesnej¹¹.

W podobny sposób traktowano muzykę autorów tzw. nielojalnych, nieodpowiadających wizerunkowi sztuki ideologicznie prawidłowej. W wyniku takiego podejścia z muzyki ukraińskiej zostali skreśleni prawie wszyscy kompozytorzy (i wykonawcy) na emigracji, muzycy rozstrzelani lub wywiezieni na Syberię (jak Wasyl Barwiński, Hnat Chotkiewicz lub Wasyl Werchowynec), kompozytorzy-duchowni, tacy jak autor hymnu narodowego Mychajło Werbycki lub Ostap Niżankowski. Z listy dzieł nawet najbardziej znanych kompozytorów, takich jak Mykoła Łysenko lub Mykoła Leontowicz, usunięto utwory o charakterze religijnym lub narodowo-historycznym. Liczni muzycy pochodzenia ukraińskiego, zwłaszcza z okresu XVII–XVIII wieku (Mykoła Dylecki, Dmytro Bortniański, Maksym Berezowski, Marko Połtoracki i inni), zostali wpisani do historii muzyki rosyjskiej, jako że bez nich tej dawniejszej warstwy profesjonalnej w kulturze rosyjskiej po prostu by nie było. Odpowiednio i badania, i podręczniki z historii muzyki ukraińskiej przedstawiały jej wypaczony obraz.

Również fałszowano muzykę ludową, lecz w inny sposób. Po zniszczeniu autentycznej tradycji kobziarzy i w większości – ich samych¹² zaczęto na siłę tworzyć śpiewy epickie z towarzyszeniem bandury, w których melodie często pochodziły z folkloru, natomiast podstawiano słowa o treści ideologicznie „prawidłowej”. Jeszcze gorzej wyglądała sytuacja z muzyką rozrywkową, popularną, która celowo kierowana była na tory pieśni masowej z jej różnymi odmianami – pieśń komsomolska, pionierska¹³, wojenno-patriotyczna, poświęcona „wielkim budowom komunistycznym” i innym osiągnięciom radzieckim. Jeżeli do tego dodać, że wychowanie muzyczne w szkołach ogólnokształcących we wszystkich republikach niezależnie od własnej tradycji narodowej odbywało się według systemu Dymitra Kabalewskiego – jednego z czołowych działaczy komunistycznych w dziedzinie muzyki – to mamy wszelkie podstawy, aby rozpatrywać życie muzyczne w radzieckiej Ukrainie jako przykład ideologicznie zaangażowanej propagandy komunistycznej. Tradycja narodowa, która pod zaborami w ciągu kilku stuleci napotykała wielkie trudności w swoim rozwoju, w systemie komunistycznym została brutalnie przerwana i zniekształcona.

Trudna, lecz zaszczytna misja zachowania pamięci narodowej i tradycji kulturowej przypadła właśnie muzykom na emigracji. W swoich ośrodkach

¹¹ Г. Шнеерсон, *О музыке живой и мертвой*, Москва 1964.

¹² К. Черемський, *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*, Харків 1999.

¹³ Komsomol (z rosyjskiego: Коммунистический союз молодежи), pionierzy – młodzieżowe organizacje komunistyczne, do których powinien być należeć każdy obywatel Związku Radzieckiego. W wieku 7–9 lat każdy uczeń szkoły należał do „oktiabrat” (*октябрята*), w wieku 9–14 lat – do pionierów, w wieku 14–28 lat – do komsomolu.

i instytucjach prywatnych – chórach, teatrach i zespołach amatorskich, szkołach muzycznych, klubach, wydawanych przez ukraińskie organizacje społeczne czasopismach, gazetach, audycjach radiowych, w których przedstawiano również wydarzenia ze świata sztuki, etc. – w miarę skromnych możliwości potrafili utrzymać infrastrukturę kultury, wokół której skupiało się życie muzyczne. W ten sposób, po pierwsze, uzupełniali luki w reprezentacji pewnych segmentów twórczości kompozytorskiej, niezbędnej dla kultury ukraińskiej, przede wszystkim muzyki religijnej, do której zwracała się absolutna większość muzyków mieszkających poza granicami kraju. Czołowi kompozytorzy emigracyjni, tacy jak m.in. Andrij Hnatyszyn, Marian Kuzan, Stepan Spiech, Roman Prydatkiewicz, Myron Fedoriw, Iwan Nedilski, Ihor Sonewycki, mają w swoim dorobku liczne dzieła liturgiczne i paraliturgiczne, sięgali do tradycji obrządków przedchrześcijańskich i mitów ludowych. Podejmowali oni też tematy historyczno-narodowe zakazane wówczas w Ukrainie jako nacjonalistyczne, zwłaszcza poświęcone dobie kozackiej, najwybitniejszym hetmanom – Iwanowi Mazepie, Pawło Połubotokowi i innym, walce o niepodległość w czasie I i II wojny światowej etc.

Po drugie, chóry, zespoły i soliści konsekwentnie wykonywali w programach koncertowych i nagrywali dzieła wyżej wymienionych i innych usuniętych z życia kulturalnego przez władze radzieckie kompozytorów ukraińskich. Ich działalność dość często celowo kompensuje niemożność tworzenia w Ojczyźnie przez zakazane zespoły, instytucje. Dotyczy to nawet obszerniejszych kierunków, jak np. kobziarstwa. Rozwiązana w Ukrainie w 1934 roku Narodowa Kapela Bandurzystów wskrzeszona została na emigracji w 1941 roku przez Hryhorija Kytastego. Kiedy Wasyl Barwiński w 1948 roku został aresztowany i wysłany na Syberię, jego rękopisy spalono, a dzieła przestano wykonywać, w krajach europejskich, USA i Kanadzie muzycy emigracyjni, w tym też tak znane jak śpiewaczka, Irena Małaniuk czy pianistka Lubka Kolessa, stale wprowadzały jego dzieła do swoich programów koncertowych, a muzykolog Wasyl Wytwicki występował z prelekcjami i audycjami radiowymi poświęconymi twórczości i działalności Barwińskiego.

Po trzecie, szereg prac z historii muzyki i folklorystyki autorstwa Mirosława Antonowicza, Antina Rudnickiego, Zynowija Łyśka, Andrija Olchowskiego, Marii Kuźmy, Ihora Sonewyckiego, Wasyla Wytwickiego i innych przedstawiały prawdziwe oblicze ukraińskiej spuścizny kompozytorskiej i tradycji ludowej bez zniekształceń ideologicznych.

Chętnie uprawiano na emigracji muzykę rozrywkową, kontynuując tradycję narodową i równocześnie bez obawy przyswajając osiągnięcia współczesnych stylów pop i rock. Prawie wszyscy lwowscy muzycy działający w branży rozrywkowej po wojnie emigrowali. Bogdan Wesołowski pracował w redakcji Międzynarodowego Radia w Montrealu w Kanadzie. W tym mieście działał też Leonid Jabłoński¹⁴.

¹⁴ O twórczości i działalności B. Wesołowskiego zob. I. Осташ, *Бонді або повернення Богдана Весолюського*, Київ 2013.

Zorganizowali wspólnie zespół muzyki popularnej. Jabłoński zajmował się również wydaniem płyt. W latach 70. i 80. bardzo popularna była śpiewaczka Kwitka Cisyk, nie tylko w kręgach ukraińskich. Piosenka *You Light Up My Life*, którą wykonała do filmu o tym samym tytule, zdobyła Oscara i Złoty Glob w kategorii najlepsza piosenka filmowa w 1978 roku oraz była nominowana do nagrody Grammy w kategorii „piosenka roku”.

Wszystkie wspomniane sfery twórczości i podejmowane tematy w dorobku kompozytorów emigracyjnych traktowane były w sposób bardzo zróżnicowany. Przedstawione trzy poziomy interpretacji wątku narodowego, sformułowane przez Prokopowicz, zostają indywidualnie zrealizowane zarówno w dziełach o proveniencji religijnej, jak i w dorobku symfonicznym i kameralnym. Jeżeli np. liturgie Hnatyszyna lub Fedoriwa kontynuują tradycję tzw. szkoły przemyskiej (styl kompozytorów-duchownych XIX wieku Werbyckiego i Ławriwskiego) oraz „złotego wieku” – koncertów chóralnych Bortniańskiego z XVIII wieku, to w operze *Kuszenie św. Antoniego* lub *Psalmach Dawida* na chór i orkiestrę symfoniczną Kuzan swobodnie korzysta z warsztatu awangardy. Ukraińskie wątki narodowe rozpoznać można w melodyce tych dzieł jako dość subiektywną aluzję, stylistycznie zaś najbliższe są muzyce Oliviera Messiaena, z którym Kuzan był zaprzyjaźniony osobiście¹⁵.

Kameralistyka wokalna w twórczości kompozytorów emigracyjnych Stepana Śpiecha, Ihora Sonewyckiego i szeregu innych kontynuuje tradycję artystycznej pieśni romantycznej i postromantycznej, Antin Rudnicki nawiązywał w pieśniach do idei symbolizmu i neoromantyzmu, natomiast nurt modernistyczny, bogaty arsenał środków kompozytorskich i elementy techniki dodekafonicznej przeważają w dziełach uczennicy Arnolda Schönberga i Vítězslava Novaka, Stefanii Turkiewicz-Łukijanowicz, w tym też w jej pieśniach napisanych do tekstów poetów ukraińskich. Swoboda wyboru środków do realizacji swoich pomysłów estetycznych, kształtowanie własnej pozycji twórczej według świadomej decyzji, nie zaś pod przymusem – tym przede wszystkim różni się twórczość ukraińskich kompozytorów emigracyjnych od ich kolegów działających w *terra natale*.

Jednak mimo niezaprzeczalnych sukcesów i względnego dobrobytu oraz spełnienia nader ważnej misji w zachowaniu tradycji kulturowej liczna powojenna emigracja utalentowanych muzyków miała i pewne negatywne następstwa dla życia muzycznego Ukrainy i dla samych artystów. Bo jak by pomyślnie nie układała się kariera muzyka w obcym kraju, zawsze będzie odczuwana utrata najważniejszego oparcia duchowego, które daje Ojczyzna. Nazwijmy to „syndromem Anteusza”, szczególnie odczuwalnym przez osoby wrażliwe, o naturze artystycznej. Nieprzypadkowo wybitny kompozytor ukraiński Myrośław Skoryk,

¹⁵ O twórczości M. Kuzana dokładnie pisze S. Pawłyszyn w pracy: С. Павлишин, *Мар'ян Кузан*, Львів 1993.

mając możliwość pozostania w Stanach Zjednoczonych w latach 90. XX wieku – trudnym finansowym okresie dla milionów Ukraińców, wrócił do Ukrainy mimo wszystko. Zapytany o powód powrotu, odpowiedział:

Kompozytorowi trudno jest wejść w inną tradycję narodową. Ponieważ każde miejsce ma swoją specyfikę. Aby wejść w tradycję innego narodu, potrzeba kilkunastu lat. Jest mało prawdopodobne, aby dało to pozytywny wynik. Nawet mając taką możliwość, zrozumiałem, że moje miejsce jest w moim kraju... Powiedziałbym, że w kompozytorze żyją cienie zapomnianych i niezapomnianych przodków, i świadomie odmówiłem możliwości pozostania na Zachodzie, zawsze wracając na Ukrainę¹⁶.

Podsumowując, dochodzimy do wniosku, że ukraińscy emigranci-muzycy, mimo że po II wojnie światowej należeli w większości do „emigracji ekstremalnej” i zmuszeni byli zaczynać w obcych krajach wszystko od zera, skutecznie budowali swoje kariery zawodowe i odnosili sukcesy w różnych formach twórczości kompozytorskiej i wykonawczej. Zakładamy, że pomyślnie rozwiązanie przez nich trudnych zadań, nie tylko ściśle egzystencjalnych, ale i twórczych, nierzadko istotnie utrudniających byt codzienny, wytłumaczyć można konsekwentnym dążeniem do realizacji ambitnego „projektu życiowego”, czyli układania życia nie jako pozabawionej jakichkolwiek wyższych celów egzystencji, lecz jako „życiotwórczości”.

Oprócz osobistych ambicji byli oni świadomi swojej odpowiedzialnej i trudnej misji zachowania autentycznej tradycji narodowej w czasie, kiedy była ona niszczona i fałszowana w radzieckiej Ukrainie. Misja ta wymagała od muzyków nie lada poświęcenia na rzecz charytatywnej działalności w instytucjach i ośrodkach diasporycznych, inspirowała układanie programów koncertowych, treści prac naukowych i publikacji w prasie, tematykę i źródła własnych dzieł kompozytorskich. Przy tym świadomość narodowa nigdy nie odbierała im wolnego wyboru środków wyrazu i kształtowania warsztatu kompozytorskiego. W różnorodnych relacjach „charakterystyczne narodowe – globalne uniwersalne” kształtowali swój styl indywidualny. Dzięki temu stworzyli barwny, wielowymiarowy dźwiękowy obraz Ojczyzny, nie tylko „konserwując” jego przeszłość, lecz wpisując tematy narodowe w szeroki kompendium współczesnej kultury światowej.

Po odzyskaniu niepodległości zacieśniły się kontakty pomiędzy muzyczną emigracją ukraińską a muzykami w kraju. Zagraniczni artyści pochodzenia ukraińskiego chętnie włączyli się w rozbudowę życia muzycznego młodego państwa, i *vice versa* – muzycy krajowi po upadku „żelaznej kurtyny” otrzymali potężne wsparcie w reprezentacji swoich osiągnięć w świecie. Temat współpracy muzyków emigracyjnych z ich kolegami w kraju w innych okolicznościach społeczno-politycznych jest jednak nader obszerny i potrzebuje innego podejścia merytorycznego, a więc odrębnego badania.

¹⁶ Микослав Скорик, композитор: Тіні забутих і незабутих предків живуть у композитори, <https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/> (6.04.2021).

Bibliografia

- Kelly G.A., *A Brief Introduction to Personal Construct Theory* [w:] *Perspectives in Personal Construct Theory*, red. D. Bannister, London 1970, s. 1–29.
- Kijanowska-Kamińska L., *Fenomen Opery Śląskiej i „emigracja ekstremalna”* [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 13, red. A. Wolański, Wrocław 2015.
- Kluckhohn C., *Mirror for Man. The Relation of Anthropology to Modern Life*, London 2017.
- Toffler A., *Szok przyszłości*, Poznań 1998.
- Богданова Н., *Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз*, Київ 2011.
- Карась Г., *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття*, Івано-Франківськ 2012.
- Мирослав Скорик, композитор: *Тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі*, <https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/> (6.04.2024).
- Осташ І., *Бонді або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.
- Павлишин С., *Мар'ян Кузан*, Львів 1993.
- Прокопович Т., *Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX ст.* Рукопис дис. ... канд. мист. 17.00.01 – теорія й історія культури, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне 2001.
- Раку М., *Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода, „Новое литературное обозрение”* 2016, no. 1, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11790/ (15.03.2024).
- Свідзинський А., *Самоорганізація і культура*, Київ 1999.
- Черемський К., *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*, Харків 1999.
- Шнеерсон Г., *О музыке живой и мертвой*, Москва 1964.

EMIGRATION OF UKRAINIAN MUSICIANS AFTER WORLD WAR II AND ITS ROLE IN PRESERVING NATIONAL TRADITION

Abstract

The circumstances of Ukrainian musicians' emigration to the West after World War II are considered in the socio-cultural aspect. First, the unfavorable conditions of “extreme emigration” are taken into account. Objective predispositions of the process of adaptation of musicians in foreign environments are presented, as well as types of interpretation of the national element in the work of Ukrainian composers in emigration. Their successes achieved despite the circumstances are explained through the prism of the category of “life-creation”. Particular emphasis is placed on their mission to maintain national identity during the Soviet partition, compensatory activities in those zones that were destroyed by the communist authorities, including the organization of a bandurist band against the background of the persecution of kobzars in Ukraine, propaganda of the work of repressed musicians, e.g. Wasyl Barwiński, taking up topics forbidden by Soviet ideology such as “nationalist”. Ukrainian musicians in exile created a colorful, multidimensional sound image of the Homeland, not only “preserving” its past, but also inscribing national themes into a broad compendium of contemporary world culture.

Keywords: Ukrainian musicians-emigrants, extreme emigration, life-creation, preservation of national identity, Soviet occupation