

Gabriela Matuszek

Uniwersytet Jagielloński

gabriela.matuszek@uj.edu.pl

Artyści modernistyczni jako mniejszość – próba rekonesansu

Modernist Artists as a Minority – An Attempt at an Exploration

Abstract: The authors tries to apply the category of minority to artistic groups, focusing primarily on the situation of Early Modernism artists, regarded in broader contexts. She shows that artistic milieus often find themselves in a “minority situation,” even though such a minority conforms only to some elements of the “hard” definition. A significant role is here played by the psychological dimension: the subjective feeling of “being a minority” and the expression of separateness. The bonding factors include recognizing the world in crisis, alienation and (self)exclusion, as well as anthropological similarity (theories concerning the higher level of evolutionary development).

Keywords: artist, Early Modernism, bohemia, minority, exclusiveness of art

Streszczenie: Autorka próbuje zastosować kategorię mniejszości do grup artystycznych, skupiając się przede wszystkim na sytuacji artystów wczesnego modernizmu, ujmowanego w szerszych kontekstach. Pokazuje, że środowiska artystyczne często znajdują się w „sytuacji mniejszościowej”, choć owa mniejszość spełnia tylko niektóre elementy „twardych” definicji. Istotną rolę odgrywa tu wymiar psychologiczny – subiektywne poczucie „bycia mniejszością” i ekspresja odrębności, a do czynników więziotwórczych zalicza rozpoznanie świata w stanie kryzysu, wyobcowanie i (samo)wykluczenie, podobieństwo antropologiczne (teorie na temat wyższego stopnia ewolucyjnego rozwoju) i podobne.

Słowa kluczowe: artysta, wczesny modernizm, bohema, mniejszość, elitarność sztuki

1.

Traktowanie w ramach zbiorczych paradygmatów jednostek twórczych, których istota polega na odrębności i niepowtarzalności, wydawać się może zabiegiem nieuzasadnionym. Ale tylko na pierwszy rzut oka. W istocie bowiem artyści tworzyli grupy literackie, występowali z manifestami pokoleniowymi, realizowali wspólne cele. W niektórych epokach ta wewnętrzna więź była

silniejsza, w innych słabsza. Zawsze jednak stanowili zdecydowaną mniejszość społeczną, której bardzo trudno było walczyć o swoje prawa, zwłaszcza ekonomiczne. Bywały epoki uzależnienia od prywatnych / kościelnych mecenasów, umożliwiające godne, a nawet dostatnie życie (oczywiście niektórym twórcom), natomiast czasy demokratyzacji i liberalizmu najczęściej spychały artystów na margines nędzy.

Niniejszy tekst ma charakter quasi-teoretycznego rekonesansu i skupia się przede wszystkim na sytuacji artystów wczesnego modernizmu, ujmowanego w szerszych kontekstach. Towarzyszy mi przeświadczenie, że można mówić o mniejszość artystów, choć spełnia ona tylko niektóre elementy „twardych” definicji, oraz że jej charakter ulegał zmianom wraz z przeobrażeniami społecznymi i rozwojem sztuki.

Istnieje co najmniej kilka klasyfikacji i typologii grup mniejszościowych¹, choć zazwyczaj kategorię tę stosuje się do grup etnicznych i narodowych, a najczęstszym kryterium wyróżniającym mniejszość jest kryterium terytorialne. Oprócz miernika terytorialno-kulturowego i kulturowo-ideologicznego stosowane są także wskaźniki biologiczne, fizjologiczne, psychiczne, a nawet charakter grup interesów². Od lat narzędzie mniejszości wykorzystywane jest do badań grup religijnych, seksualnych, osób niepełnosprawnych itp. Być mniejszością bowiem to tyle, co „znajdować się w sytuacji mniejszościowej”³ w określonym miejscu struktury społecznej – w warunkach upośledzenia bądź uprzywilejowania. Sytuacja środowisk artystycznych często oscyluje między jednym a drugim, a nawet łączy te sprzeczne tendencje. Istotną rolę odgrywa tu niewątpliwie wymiar psychologiczny – subiektywne poczucie „bycia mniejszością”⁴. Subiektywność sytuacji mniejszościowej może się wiązać z poczuciem wyobcowania, izolacji, ale niekoniecznie związane jest to z poczuciem niższości, bycia gorszym, mniej ważnym.

Ekskluzja społeczna, egzystencja poza głównym nurtem społeczeństwa, nie zawsze wiąże się z negatywną marginalizacją (pauperyzacja, stygmatyzacja itd.). Są mniejszości, które świadomie budują własne wewnętrzgrupowe więzi w opozycji do grupy większościowej i wzmacniają swoją odrębność. Tak dzieje

¹ G. Simmel, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 300 i n.; R.E. Park, *Human Migration and the Marginal Man*, „The American Journal of Sociology” 1927–1928, t. 33, s. 881–893; P. van den Berghe, *The Ethnic Phenomenon*, New York–Oxford 1981; R. König, *Soziologie*, Frankfurt am Main 1958, s. 304; K. Kwaśniewski, *Socjologia mniejszości a definicja mniejszości narodowej*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 1992, t. 1, z. 1, s. 9 i n.; T. Palczyński, *Mniejszość jako socjologiczna kategoria analizy*, „Studia Socjologiczne” 1994, nr 2, s. 19.

² J. Sobczak, *Wokół problemu definicji mniejszości narodowych*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne Central European Political Studies” 2003, z. 1, s. 23.

³ Por. M. Staranowski, *Trudne pojęcie: mniejszość*, „Res Humana” 2004, nr 3, s. 17–21, <http://www.kulturaswiecka.pl/node/136>, dostęp: 23.02.2016.

⁴ Por. tamże.

się w wypadku różnych subkultur, grup alternatywnych i artystycznych⁵. Jednostki integrują się wokół wspólnych wartości, symboli, celów i działań, mogą je scalać ideologie polityczne, preferencje seksualne czy upodobania estetyczne. Między mniejszością z wyboru a większością toczy się dialog, ideologiczny bądź kulturowy, i czasem, choć nie zawsze, pojawia się próba ustanowienia „mostu” albo „kulturowego łuku”⁶.

W literaturze przedmiotu wykształciły się narzędzia analizy mniejszości narodowej, etnicznej, wyznaniowej czy seksualnej, ale temat mniejszości artystycznej, jak się wydaje, nie został do tej pory w tych kategoriach podjęty. Być może nie było i nie ma takiej potrzeby, bowiem ta przestrzeń daje się interpretować innymi narzędziami, a i sama materia jest trudna do zdefiniowania. Wybór narzędzi zależy również od kontekstów, w jakich dana problematyka jest ujmowana, na co wskazał konstruktywizm społeczny, odrzucający sztywne kategorie społeczne. Podejście traktujące mniejszość jako wytwór różnorodnych procesów oraz sytuacji kulturowych i opierające się na definicji otwartej, „miękką” daje możliwość nowego ujęcia zjawisk z pogranicza sztuki i rzeczywistości społecznej. I takie ujęcie zostanie w tym szkicu wypróbowane. Z założeniem, że owa mniejszość spełnia tylko niektóre elementy „twardych” definicji oraz że jej charakter ulegał zmianom wraz z przeobrażeniami społecznymi i przemianami w sztuce. Rezultaty niniejszych rozważań należy potraktować jako „miękką” definicję projektującą.

2.

Już samo definiowanie pojęcia artysty było procesem długotrwałym i złożonym⁷, i nie da się stwierdzić, że kiedykolwiek domkniętym i zakończonym. W każdym razie wyobrażenie twórcy, trwające do dziś, a wyrażające się w poglądzie, że artyści są ludźmi o szczególnych cechach, takich jak: wyjątkowa wrażliwość, oryginalność wyobraźni, spontaniczność, nonkonformizm, często prowadzący do społecznej izolacji, cierpienie z powodu niemożności osiągnię-

⁵ Por. D. Wadowski, *Więzi w grupach mniejszościowych a ich kultura* [w:] *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, red. L. Dyczewski, Lublin 2005, s. 20. Jak podkreśla Dariusz Wadowski, „nie zawsze, charakteryzują się one ważną cechą przypisywaną mniejszościom, a mianowicie sytuacją względnego upośledzenia. Niektóre z nich świadomie decydują się na taki status w imię wyższych wartości (na przykład subkultury i kultury alternatywne)”.

⁶ Nawiązuję tu do określenia Jerzego Smolicza, który używa tego terminu w nieco innym, choć pokrewnym znaczeniu: „Łuk kulturowy jest symbolicznym wyrazem wspólnoty komunikacyjnej i politycznej społeczności o bardzo znacznych różnicach, społeczeństwa imigrantów”; cyt. za: A. Tyszka, *Rozmowa kultur* [w:] *Komunikacja międzykulturowa. Zbliżenia i impresje*, red. A. Kapciak, L. Korporowicz, A. Tyszka, Warszawa 1995, s. 21–22.

⁷ Bardzo interesująco relacjonuje ten proces Grzegorz Sztabiński w tekście *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, dodefiniowanie*, „Dyskurs”. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu 2004/2005, nr 2, s. 159–179.

cia stawianych przed sobą celów (poczucie misji) itp., to tylko jeden, najbardziej popularny, wariant pojmowania artysty w gąszczu definicji estetycznych, antropologicznych czy psychologiczno-psychoanalitycznych.

Jak pokazuje Grzegorz Sztabiński, odrębności artystów zauważono wprawdzie już w czasach hellenistycznych, jednak istotny zwrot w pojmowaniu twórczego indywiduum nastąpił dopiero w XVI wieku (odróżniający go od pracy rzemieślniczej), a kulminację zainteresowania artystą odnotowano w wieku XIX i na początku XX, i wiązała się ona z koncepcją artysty-geniusza, po czym, wraz z ruchami awangardowymi, rozpoczął się proces redefiniowania i demistyfikacji, aż po postmodernistyczne jego oddefiniowanie. Redefinicja pojęcia artysty polegała na odejściu od utożsamiania twórcy z autonomicznym dziełem powstającym w indywidualnym akcie twórczym⁸. Wczesne nurty awangardowe XX wieku (ekspresjonizm, surrealizm) cechuje jeszcze pozytywne nastawienie do sztuki, dopiero wraz z konstruktywistami i konceptualistami oraz ich następcami artysta przekształca się w inżyniera-konstruktora, „robotnika formy” czy nieustannego eksperymentatora.

Kres awangardy przyniósł koniec zasad ograniczających artystę i równouprawnił wszystkie dążenia i wartości. W postmodernizmie ani bunt, ani prawdziwe zaangażowanie nie są już możliwe, a nieograniczona wolność staje się dowolnością. Artyści postmodernistyczni dokonali oddefiniowania swej roli, swoistej „eutanzji artysty”⁹, bowiem podmiot twórczy pozbawiony zostaje trwalszych właściwości i świadomie wchodzi w sytuację niepewności i dwuznaczności. Sztuka awangardowa podejmowała krytykę społeczeństwa i kultury, ale miała poczucie misji, była zaangażowana w odkrywanie sensów i poszukiwanie nowych rozwiązań. Artyści postmodernistyczni włączyli się w proces dekonstrukcji istniejących struktur i znaczeń, czemu towarzyszył ironiczny i autoironiczny dystans wobec utrwalonych sensów; znaleźli się w sytuacji bez pewników i podpór, ale z entuzjazmem ją zaakceptowali¹⁰.

Na różnych etapach rozwoju społecznego artysta spełniał inne funkcje, choć nie podlega dyskusji, że jedno pozostawało niezmiennie: dar tworzenia, bez względu na to, czy za jego źródło uznano „boski szal”, natchnienie geniusza, nieświadome treści, transcendentalne uniwersum (absolut), racjonalny koncept, grę z zastanymi konwencjami, transgresje przełamujące kolejne tabuizowane przestrzenie czy wreszcie udawane artefakty i symulowanie sztuki.

To skrótove ujęcie przeobrażeń roli artysty uświadamia, z jak złożoną materią mamy do czynienia. W każdym wypadku jest to elitarna „mniejszość”,

⁸ Por. P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984, s. 51.

⁹ Proces ten rozpoczął się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jean Baudrillard z działalnością Andy’ego Warhola łączy tę „ultra zmediatyzowaną praktykę artystyczną, polegającą na transcendentalnej nieestetyce albo eutanazji sztuki”. J. Baudrillard, *Beyond the Vanishing Point of Art* [w:] P. Taylor, *Post-Pop-Art*, Cambridge 1989, s. 179; cyt. za: G. Sztabiński, dz. cyt., s. 175.

¹⁰ G. Sztabiński, dz. cyt., s. 173.

ale niekoniecznie poddająca się mniejszościowej kategoryzacji. Pojawia się zatem pytanie: czy egzystencję artystów zawsze można rozpatrywać w paradygmacie mniejszościowym? Wydaje się, że nie. Warunkami koniecznymi – jak sądzę – są (samo)świadomość i wyraźna ekspresja odrębności, odczuwanie grupowej więzi, poczucie wspólnoty wobec – na ogół postrzeganej jako wroga lub obca – rzeczywistości społecznej i związany z tym bunt, wspólnota celów artystycznych i ideologicznych, zbliżona sytuacja materialna (najczęściej zła), podobny styl życia itp.

Warunki do ukształtowania się świadomej siebie „mniejszości artystycznej” pojawiają się szczególnie w czasach, kiedy dochodzi do znaczących przemian społeczno-ekonomicznych, które burzą dotychczasowy porządek¹¹. Takie „uskoki sejsmograficzne” najmocniej objawiły się – w skrócie rzecz ujmując – w wiekach średnich, jako pokłosie demograficznego przełomu związanego z procesami urbanizacyjnymi i rozwojem handlu w XII i XIII wieku, które zburzyły utrwalone struktury społeczno-obyczajowe i wytworzyły nowy typ intelektualistów świeckich, poetów-wagantów, wędrownie grupy intelektualnego proletariatu, wrogo usposobionego do ówczesnego porządku społecznego i niechętnego Kościołowi¹².

Wedle badaczy kultury podobne zjawisko pojawiło się w wieku XIX na skutek globalnego przemieszczenia, jakie dokonywało się w różnych dyscyplinach (od gospodarczych po naukowe), owocujące transformacją w epokę imperializmu¹³. Generacja romantyków, a zwłaszcza wczesnych modernistów, doświadczyła głębokiego wstrząsu społecznego, który przyniósł gwałtowną przebudowę poglądów, obyczajów, gustów, wartości, najczęściej w kierunku zwiększonej konsumpcji, zredukowania ideałów, okaleczenia duchowości. Zachowania modernistów będą nie tylko „odbiciami, transkrypcjami czy symptomami głębokiego wstrząsu społecznego, lecz są **jednocześnie** odpowiedziami, przez które autorzy owych utworów usiłują zobrazować swe rozumienie przełomu i w ten sposób nadać mu sens”¹⁴. Zmiany powodują, że artyści, którzy odczuwają swoją „wyższość” i misję, czują się wyrzuceni z głównych orbit społecznych obiegów, których na dodatek nie akceptują, doświadczają rodzaju społecznej ekskluzji (charakterystycznej dla mniejszości), czemu często towarzyszy pauperyzacja i wyobcowanie.

¹¹ Pisał o tym A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, rozdz. *Impresjonizm*, tłum. J. Ruszczycówna, posł. J. Starzyński, Warszawa 1974.

¹² Pisze o tym T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków, 1970, s. 19, powołując się na badania A. Hausera zawarte w monografii *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 1 i 2, dz. cyt.

¹³ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 78.

¹⁴ E. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Ithaca 1981, s. 42; cyt. za: R. Sheppard, dz. cyt., s. 79.

3.

Wiek XIX, a dokładniej: romantyzm i wczesny modernizm, wytworzył mit i kult geniusza – jednostki twórczej obdarzonej szczególną potencją kreatywną. Powstało wówczas wiele prac poświęconych tej tematyce, pojawiły się pojęcie duchowej arystokracji i teoria sztuki elitarnej, przeznaczona dla wybranych. Nowa koncepcja artysty i sztuki spowodowała, najkrócej rzecz ujmując, coraz większy rozdział sztuki od społeczności odbiorczej i wiele napięć, które doprowadziły do wyobcowania artystów, ich samowykluczenia. Nie przypadkiem w tym okresie rodzi się socjologiczno-artystyczne zjawisko bohemy (słynna bohema murgerowska z lat czterdziestych w Paryżu¹⁵, czy nasza warszawska¹⁶), które kulminuje na przełomie XIX i XX wieku.

Interesować mnie będzie ów rodzaj „bycia w sytuacji mniejszościowej” artystów z przełomu XIX i XX wieku, charakteryzujący się zarówno pozycją uprzywilejowania, jak i upośledzenia, w którym wymiar psychologiczny – subiektywne poczucie bycia mniejszością – odgrywa dominującą rolę. W tym okresie pojawiają się teorie traktujące o odmiennej konstytucji psychicznej jednostek twórczych, uzasadniające przekonanie o odrębności i wyższości geniusza. Artysta uznany zostaje za wyższy stopień ewolucyjnego rozwoju człowieka: przypisuje mu się wysubtelniony system nerwowy, dzięki czemu percypuje świat intensywniej niż inni ludzie oraz odczuwa własną ekskluzywność¹⁷. Wspólnota artystów opiera się zatem na przynależności do swego rodzaju grupy „etnicznej”, przy rozumieniu w duchu Thomasa H. Eriksena etniczność jawi się jako kategoria subiektywna,

jako aspekt relacji społecznych między osobami, które uważają siebie za zasadniczo odmienne od członków innych grup, których istnienia są świadome i z którymi utrzymują stosunki. Można ją zatem też zdefiniować jako tożsamość społeczną (opartą na kontraście względem innych), nacechowaną metaforycznym lub fikcyjnym poczuciem pokrewieństwa¹⁸.

Podobieństwo „antropologiczne” (psychofizjologiczne) warunkuje podobne reagowanie na otaczającą, „marną” rzeczywistość: dostrzeganie wszystkich jej negatywnych aspektów, niejednokrotnie w sposób hiperbolizujący, co

¹⁵ Por. H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, tłum. i wstęp T. Boy-Żeleński, Kraków 2003 (wyd. oryginalne *Scènes de la vie de bohème*, 1849).

¹⁶ Por. *Cyganeria warszawska*, wstęp i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1967.

¹⁷ Por. S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, I: *Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Helztryński; II: *Ola Hansson*, tłum. G. Matuszek [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1997; tenże, *Confiteor* [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966; C. Jellenta, M. Komornicka, W. Nałkowski, *Forpocztzy*, Lwów 1895.

¹⁸ Th.H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2013, s. 32.

generuje uczucie wstrętu, niechęci, a w skrajnych wypadkach – nienawiści do świata. Ten uczuciowy aspekt jest elementem integrującym, wzmacnia wewnątrzgrupową więź, a zarazem powoduje osłabienie związków z grupą większościową i przekształca je w konfliktową relację.

Napięcie między twórcami a resztą społeczeństwa określane było w epoce wczesnego modernizmu jako konflikt artysta–filister. Ta upraszczająca klisza uderza głównie w jedną z warstw ówczesnego społeczeństwa – mieszczaństwo (w istocie: drobnomieszczaństwo), które zawiodło w procesie społecznych przemian oraz zakrzepło w pozorowanych wzorcach moralnych i obyczajowych. Co ciekawe: spór toczył się głównie o nową sztukę, nie był rebelią wobec zastanego świata, co będzie charakterystyczne dla następnych pokoleń. Twórcy końca XIX wieku nie walczą, ale wycofują się, udają się na emigrację wewnętrzną. Bierność, dobrowolna alienacja i izolacja wynikały z rozpoznania świata w stanie kryzysu, zagrożonego nieuchronną katastrofą. Rewolta nie ma więc sensu, podobnie jak przeciwstawianie się złu, czego nauczył modny wówczas Artur Schopenhauer. Pozostaje jedna przestrzeń do rebelianckiego zagospodarowania – sztuka. I jedna rola, w której można zachować godność „wyższego człowieka” – rola artysty.

I ta rola zostaje wyniesiona na wyżyny, jak nigdy wcześniej i nigdy później. W literaturze polskiej najmocniej zostało to wypowiedziane przez Stanisława Przybyszewskiego w słynnym *Confiteor*: „Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy”; „Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta”; „Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielznany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką”. „Był pierwszym prorokiem, mędrcem i magiem”; „Artysta to »ipse philosophus, demon, Deus et omnia«”¹⁹.

Sakralizacja sztuki prowadzi do (auto)konsekracji artysty. Twórca postrzegany jest jako transmiter treści pochodzących z prazródół (na przykład Absolutu²⁰), nazywanych także wyższą świadomością lub nieświadomością. Sztuka-religia – najbardziej skrajna manifestacja poczucia własnej wyjątkowości – staje się więzią spajającą artystowską mniejszość. Artysta-kapłan gromadzi wokół siebie wyznawców, którzy potrafią otworzyć się na treści „innej świadomości”, zakodowane w dziele sztuki, posiadają szczególne predyspozycje psychiczne, jednym słowem: także są artystami, proces odbioru bowiem pojmowany jest analogicznie do procesu tworzenia. Tak rodzi się koncepcja najbardziej elitarnej sztuki – „sztuki dla sztuki” – jak to zostało sformułowane w *Confiteor*,

¹⁹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, dz. cyt., s. 143, 144.

²⁰ „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu” (tamże, s. 142). Program Przybyszewskiego jest ekstremalny. Na przełomie XIX i XX wieku pojawiło się sporo literackich wystąpień, w których podkreślana była wysoka ranga sztuki i jej wyjątkowa funkcja, na przykład Arthura Rimbauda, Rainera M. Rilkego, Ola Hanssona, Hermanna Bahra, Oskara Wilde’a.

a w wariantach najbardziej skrajnym: „sztuki Jedyne dla Jedynego”²¹. Taką koncepcję zwięźle ujmują Przybyszewski (inspirowany przez Jorisa-Karla Huysmansa) jeszcze przed napisaniem polskiego manifestu. Huysmans w *Na wspaniałym* włożył w myśl Diuka Jana marzenie o powieści:

Tak skondensowana do jednej czy dwu stron, stałaby się komunią myśli między pisarzem magiem a czytelnikiem idealnym, świadomą współpracą duchową między dziesięcioma wyjątkowymi osobami rozproszonymi w świecie, delektacją ofiarowaną umysłom subtelnym, im jedynie dostępną²².

Także Przybyszewskiemu marzyła się „diaspora” wąskiej grupy wtajemniczonych, rozsiansych po całym świecie, o czym pisał w liście do Alfreda Neumanna²³, których łączyłyby mistyczna unia, przekaz prowadzący bezpośrednio „od duszy do duszy”, kongenialne porozumienie między podmiotem twórczym a odbiorcą.

Owe idealistyczne pragnienia wynikały z tego, że ówczesny odbiorca nie rozumiał nowej sztuki, szukał łatwej rozrywki, ignorował więc albo atakował twórcę, który z boga i kapłana często przekształcał się w męczennika i ofiarę²⁴. Między czytelnikiem a podmiotem twórczym zamiast mistycznej unii rodziło się konfliktowe napięcie, pogłębiające izolację twórców i zamykanie się we własnym artystowskim kręgu. Środowiska artystyczne egzystowały zatem, jak wszystkie mniejszości, poza głównym nurtem społecznego życia, miały poczucie wyobcowania i spauperyzowania oraz szczególnego rodzaju stygmatyzacji, łączącej odrzucenie i wywyższenie. Charakteryzowało je odczuwanie odrębności oraz projektowanie silnej duchowej więzi. Głównym czynnikiem więziotwórczym była oczywiście sztuka.

4.

Owo poczucie wyodrębnienia sprzyjało tworzeniu nieformalnych grup artystów, zwanych bohemami. Bohemę można traktować jako rodzaj artystowskiej mniejszości, powiązanej wielorakimi wewnętrznymi więzami i świadomie wyodrębniającej siebie ze społecznego tła. W fazie wczesnego modernizmu

²¹ S. Przybyszewski, *Plomienny* [w:] tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, dz. cyt., s. 124.

²² J.-K. Huysmans, *Na wspaniałym*, tłum. i wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 253.

²³ S. Przybyszewski, List do Alfreda Neumanna (cytowany w artykule: A. Neumann, *Zur Charakteristik Stanislaw Przybyszewski*, „Wiener Rundschau”, 15.07.1897) [w:] *Über Stanislaw Przybyszewski. Rezensionen – Erinnerungen – Porträts – Studien. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*, red. G. Matuszek, Paderborn 1995.

²⁴ O złożonej roli artysty pisała M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku* [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.

istniało wiele artystycznych cyganerii, z których najgłośniejsze były bohemy w norweskiej Kristianii, podberlińskim Friedrichshagen i berlińskim Czar-nym Prosiaku, londyńska skupiona wokół Oskara Wilde’a, cyganerie w Pary-żu, Monachium itd. Także Kraków miał swoją bohemę, której funkcjonowa-nie ożywiło się znacznie po przybyciu Stanisława Przybyszewskiego (w 1898 roku)²⁵. Bohema to zjawisko typowe dla epok przejściowych, głębokich prze-lomów światopoglądowych, obyczajowych i społecznych – to produkt cza-sów zachwianej równowagi społecznej. Okresy istotnych przesunięć w obrębie struktur społecznych są podatnym gruntem dla konsolidowania się „artystycz-nych mniejszości”. Tomasz Weiss pisze:

Cyganeria stanowi jednak zawsze o fermentie, bywa zacynem nowych idei, myśli społecznej, politycznej i estetycznej, wchodzi w wielorakie związki ideowe z nowymi prądami z racji swej luźnej, nieskrystalizowanej struktury wewnętrznej i świa-topoglądowej. (...) Cyganerie nigdy nie były, wbrew pozorom, ugrupowaniami zainteresowanymi **wyłącznie** sprawami **sztuki**. W sposób z reguły mglisty i niekonkretny wszystkie cyganerie były **równocześnie** związkami ludzi, którzy mieli ambi-cje bardzo szerokie: cyganie usiłowali przebudować cały świat²⁶.

Z tym ostatnim stwierdzeniem nie do końca można się zgodzić, zwłaszcza jeśli chodzi o wczesnomodernistyczne bohemy artystyczne, które ukierunko-wane były raczej na bunt i prowokację i reprezentowały konkretne literackie i światopoglądowe programy oparte na negacji, a nie pozytywnych projek-tach. Z zwłaszcza że twórcy tego okresu mieli szczególnie silne – wzięwszy pod uwagę przekonanie o własnej wartości i wyższości – poczucie zmarginalizowa-nia, społecznej nieprzydatności, braku związku z dominującą kulturą. Upra-wianie sztuki często określano jako duchową prostytutkę (w nawiązaniu do łac. *pro statutare*) – skoro porozumienie ze zwykłym „zjadaczem chleba” jest niemożliwe, to wystawianie na sprzedaż intymnych artefaktów staje się sprze-dajnym procederem. Tym bardziej że te artystyczne produkty mało kto chciał kupować – niemal powszechne były niskonakładowe edycje dzieł literackich, finansowane przez samych autorów. Jak dowcipnie i zarazem trafnie zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, artysta w ustroju demokratycznym mógł, jako wolna jednostka, tworzyć wszystko, ale wolno mu było także... umrzeć z głó-du: „Poczuciu władzy nad rzeszami ludzkimi towarzyszy zatem świadomość zależności od tych rzesz”²⁷. Nic więc dziwnego, że relacja mniejszości (arty-stycznego proletariatu) mającej talent (nierzadko: geniusz) i większości (bur-żuazji posiadającej pieniądze) stawała się napięta i konfliktowa.

²⁵ Wiele na ten temat pisał jej współuczestnik, Boy-Żeleński; por. tenże, *Znaszli ten kraj?*, wstęp i wyb. T. Weiss, Wrocław 1983.

²⁶ Por. T. Weiss, dz. cyt., s. 23.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 390.

Jednym z głównych czynników więziotwórczych społeczności artystów staje się zatem niechęć do współczesności (ówczesnego społeczeństwa większościowego), a szczególnie do rodzącego się ustroju kapitalistycznego i zuniformizowanych form życia. Jej wyróżnikami są: styl życia (zatarcie granic między sztuką a życiem, teatralizacja, skandale, prowokacje, ekstazy i transy – również za pomocą środków odurzających – pomagające osiągnąć wgląd w głębinną istotę bytu), różne formy manifestacji własnej odmienności, takie jak strój (słynne peleryny)²⁸, odrębne słownictwo (żargon zrozumiały głównie dla członków danej grupy) itp. Jak słusznie zauważył Tomasz Weiss, cyganeria staje się najjaskrawszym wyrazem wieloaspektowego kryzysu światopoglądowego, przeżywanego przez całe pokolenie²⁹. Można powiedzieć, że artystowska mniejszość wyraża w sposób ekstremalny (i zarazem barwny) nie do końca uświadomione i zwerbalizowane odczucia większości. Jest papierkiem lakmusowym reagującym na drobne nawet wstrząsy, a jak wiadomo, papierek lakmusowy zabarwia się zarówno po wpływie kwasów, jak i zasad.

Artyści odsłaniają prawdy, których się boimy lub do których nie potrafimy dotrzeć, najbardziej utajnione treści indywidualnej i zbiorowej „duszy”. Obnażają to, do czego „większość” nie chce się przyznać albo spycha poza próg zbiorowej świadomości i nieświadomości: nie tylko niewygodne „prawdy” o epoce, ale także egzystencjalny, uniwersalny lęk przed życiem i śmiercią. Artyści wczesnego modernizmu byli szczególnie wyczuleni na negatywne zjawiska otaczającej rzeczywistości, świata w stanie kryzysu, i przeczuwali nadciągającą katastrofę.

5.

Po pierwszej wojnie światowej, z oczywistych powodów, nastąpiła istotna zmiana w pojmowaniu sztuki i artysty. Paradygmat romantyczny zastępuje nastawienie rewizjonistyczne, demystyfikujące geniusza i rangę sztuki (z wyjątkiem ekspresjonizmu i surrealizmu, które kontynuowały tradycje romantyczne i które cechowało pozytywne nastawienie do sztuki)³⁰. Redefinicje pojęcia artysty, jakie zaproponowały ruchy awangardowe (dadaści,

²⁸ Bohema gautierowska epatowała strojami wykwintnymi i wymyślnymi. Noszono wielkie pilśniowe kapelusze (jak z obrazów Diega Velázquez), fałdziste płaszcze i jaskrawe kaftany, kolorowe spodnie z lampasami, bujne fryzury. Cyganeria murgerowska szokowała autentyczną nędzą, podartym, zaniedbanym ubraniem, brakiem szacunku dla wszelkich zasad i konwensów. Członkowie cyganerii warszawskiej nosili chłopskie sukmany (mazowieckie siermięgi), długie włosy i brody, w rękach kije, na głowach szerokie kapelusze, owijali się w peleryny.

²⁹ T. Weiss, dz. cyt., s. 56.

³⁰ Por. G. Sztabiński, dz. cyt., s. 167. Całkowicie zgadzam się z tym poglądem. Sztabiński przywołuje tu określenie Theodora Adorna o ekspresjonizmie jako „mowie samotnej” i samotności jako kondycji współczesnego człowieka (Th.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*,

konstruktywiści, konceptualiści itp.), polegały, w skrócie rzecz ujmując, na tym, że istota/zakres praktyk twórczych została rozmyta, poszerzona o przestrzenie i aktywności wykraczające znacznie poza autonomicznie pojmowaną sztukę. Zapoczątkowany został proces dekonstrukcji sztuki, którego konsekwencje trwają do dziś. W postmodernizmie nieograniczona wolność staje się bowiem dowolnością i arbitralnością, a doraźna praktyczność i narzucanie własnego zdania zajmuje miejsce autonomicznego aktu kreacji, zaangażowania, ideologii i misji³¹. Negacja tradycyjnych konotacji związanych z indywidualną twórczością, ekstrapolowanie możliwości twórczych na różne obszary rzeczywistości powodują, że społeczność artystów znacznie się poszerza, samo pojęcie twórcy ulega „oddefiniowaniu”³², a artystyczna mniejszość – swoistej dywersyfikacji.

Kiedyś artyści prowokowali (skandale służyły uruchomieniu nowego myślenia), interpretowali lub projektowali świat, bywali zaangażowani i mieli poczucie misji. Zawsze byli w mniejszości, niezrozumiani dla większości, której objawiali niewygodne prawdy. Trafnie ujął to Dan Franck, autor książki o paryskiej bohemie, choć skupia się tu głównie na formalnym aspekcie sztuki:

Awangardowi artyści przeszkadzają zawsze. Jednakże społeczeństwo w końcu ich akceptuje. Najnowocześniejsze tendencje sprawiają, że zapomina się o śmiałych poczynaniach poprzednich pokoleń. W swoim czasie impresjonizm wywołał szal gniewu publiczności i krytyki. Neoimpresjonizm przejął na siebie ten gniew, by z kolei jego kolory okazały się zgąszone wobec kolorystycznego horroru fowistów, zaćmionych nieco później przez potworności kubistyczne. W poezji parnasiści zdezonizowali romantyków, a tych znowu wymietli symboliści, w których Blaise Cendrars widział już „poetów sklasyfikowanych”. W muzyce Bach zwiędził tradycje barokową, Haydn, Mozart i Beethoven przygotowali orkiestrę dla machin symfonicznych Berlioza, które zdają się szczytem harmonii w porównaniu z muzyką dekadafoniczną. Erik Satie prawie nie istniał dla krytyków swego czasu (...)”³³.

W postmodernistycznych czasach miejsce unikatowych aktów twórczych zajmuje ich symulowanie – niekończący się proces eksperymentowania dokonuje się w pustce znaczeniowej. Jean Baudrillard postawił nawet tezę

tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 78–86). Zarówno ekspresjonizm, jak i surrealizm cechowało pozytywne nastawienie do sztuki.

³¹ G. Sztabiński, dz. cyt., s. 173.

³² Sztabiński tak pisze: „Jeśli bowiem proces redefiniowania staje się wielokrotnie lub przybiera formę ciągłego podważania wcześniejszych propozycji (...), zaczyna interesować nas sama zmienność, sama wymiana cech definicyjnych. Artysta w rezultacie tych częstych modyfikacji używa nie tyle nowe właściwości, ile zostaje trwalszych właściwości pozbawiony” (tamże, s. 174).

³³ D. Franck, *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, tłum. H. Andrzejewska, M. Braunstein, Warszawa 2000, s. 8.

o „eutanazji sztuki”³⁴. Artysta modernistyczny poruszał się jeszcze w labiryncie niedostrzegalnych dla innych tuneli form i znaczeń, komunikował się ze sobą i światem językiem poszukiwania oraz zwątpienia. Należał do szczególnego rodzaju mniejszości: która widzi inaczej, czuje inaczej i dzięki temu może być czułym seismografem wychwytyjącym najdrobniejsze drgania swej epoki oraz tego, co się niezauważalnie zbliża. Dziś mamy do czynienia z eutanazją artysty – ponieważ już nie wiemy, kto nim jest i kim on jest.

Bibliografia

- Adorno Th.W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974.
- Berghe van den P., *The Ethnic Phenomenon*, New York–Oxford 1981.
- Boy-Żeleński T., *Znaszli ten kraj?*, wstęp i wyb. T. Weiss, Wrocław 1983.
- Bürger P., *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984.
- Cyganeria warszawska*, wstęp i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1967.
- Eriksen Th.H., *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2013.
- Franck D., *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, tłum. H. Andrzejewska, M. Braunstein, Warszawa 2000.
- Hauser A., *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 1, 2, tłum. J. Ruszczycówna, postł. J. Starzyński, Warszawa 1974.
- Huysmans J.-K., *Na wspan*, tłum. i wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1976.
- Jellenta C., Komornicka M., Nałkowski W., *Forpocztzy*, Lwów 1895.
- König R., *Soziologie*, Frankfurt am Main 1958.
- Kultura grup mniejszościowych*, red. L. Dyczewski, Lublin 2005.
- Kwaśniewski K., *Socjologia mniejszości a definicja mniejszości narodowej*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 1992, t. 1, z. 1.
- Murger H., *Sceny z życia cyganerii*, tłum. i wstęp T. Boy-Żeleński, Kraków 2003.
- Palczyński T., *Mniejszość jako socjologiczna kategoria analizy*, „Studia Socjologiczne” 1994, nr 2.
- Park R.E., *Human Migration and the Marginal Man*, „The American Journal of Sociology” 1927–1928, t. 33.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku* [w:] tejeż, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
- Przybyszewski S., *Confiteor* [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966.
- Przybyszewski S., *Płomienny* [w:] tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1997.

³⁴ J. Baudrillard, dz. cyt., s. 172.

- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej*, I: *Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Helsztyński; II: *Ola Hansson*, tłum. G. Matuszek [w:] tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1997.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Simmel G., *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.
- Sobczak J., *Wokół problemu definicji mniejszości narodowych*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne Central European Political Studies” 2003, z. 1.
- Staranowski M., *Trudne pojęcie: mniejszość*, „Res Humana” 2004, nr 3, <http://www.kulturaswiecka.pl/node/136>, dostęp: 23.02.2016.
- Sztabiński G., *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, oddefiniowanie*, „Dyskurs”. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu 2004/2005, nr 2.
- Taylor P., *Post-Pop-Art*, Cambridge 1989.
- Tyszka A., *Rozmowa kultur* [w:] *Komunikacja międzykulturowa. Zbliżenia i impre-sje*, red. A. Kapciak, L. Korporowicz, A. Tyszka, Warszawa 1995.
- Über Stanisław Przybyszewski. Rezensionen – Erinnerungen – Porträts – Studien. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*, red. G. Matuszek, Paderborn 1995.
- Wadowski D., *Więzi w grupach mniejszościowych a ich kultura* [w:] *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, red. L. Dyczewski, Lublin 2005.
- Weiss T., *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.