

Gabriela Matuszek*

ARTYŚCI MODERNISTYCZNI JAKO MNIEJSZOŚĆ

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, ujmowanej w szerszych kontekstach. Towarzyszy mi przeświadczenie, że można mówić o mniejszości 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 naj-

* Gabriela Matuszek — prof. zwyczaj. dr hab., Katedra Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków.

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

częstszym 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. Bowiem być mniejszością 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 wiązać się 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 wewnątrzgrupowe więzi w opozycji do grupy większościowej i wzmacniają swoją odrębność. Tak dzieje się w przypadku 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.

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

³ M. Staranowski, *Trudne pojęcie: mniejszość*, „Res Humana” [online] 2004, nr 3, dostępny w Internecie: <http://www.kulturaswiecka.pl/node/136> [dostęp: 23 lutego 2016].

⁴ *Ibidem*.

⁵ Por. D. Wadowski, *Więzi w grupach mniejszościowych a ich kultura*, w: *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, pod red. L. Dyczewskiego, 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*, pod red. A. Kapciak, L. Korporowicz, A. Tyszk, Warszawa 1995, s. 21–22).

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 opujące za definicją otwartą, „miękką”, daje możliwość nowego ujęcia zjawisk z pogranicza sztuki i rzeczywistości społecznej.

W niniejszym szkicu podejmę próbę opisanie artystów innymi narzędziami niż czyniono to do tej pory — w kategoriach „mniejszościowych”. 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 poglądem, że artyści są ludźmi o szczególnych cechach, których charakteryzuje wyjątkowa wrażliwość, oryginalność wyobraźni, spontaniczność, nonkonformizm, często prowadzący do społecznej izolacji, cierpienie z powodu niemożności osiągnięcia 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 Sztabiński, odrębności artystów zauważono wprawdzie już w czasach hellenistycznych, jednak istotny zwrot w pojmowaniu twórczego indywiduum nastąpił dopiero w XVI wieku (odróżniający je od pracy rzemieślniczej), a kulminacja zainteresowania artystą miała miejsce w wieku XIX i na początku XX, i wiązała się z koncepcją artysty-geniusza, po czym, wraz z ruchami awangardowymi, rozpoczął się proces redefiniowania i demistyfikacji, po postmodernistyczne jego oddefiniowanie. Redefinicja pojęcia artysty polegała na odejściu od utożsamiania twórcy z autonomicznym dziełem powstającym w in-

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

dywidualnym akcie twórczym⁸. Wczesne nurty awangardowe XX wieku (ekspresjonizm, surrealizm) cechuje jeszcze pozytywne nastawienie do sztuki, dopiero wraz z konstruktywistami i conceptualistami oraz ich następcami artysta przekształca się w inżyniera-konstruktora, „robotnika formy” czy nieustannego eksperymentatora.

Kres awangardy przyniósł koniec zasad ograniczających artystę i urównoważił 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 został trwałych 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 uznany zostanie „boski szal”, natchnienie geniusza, nieświadome treści, transcendentalne uniwersum (absolut), racjonalny koncept, gra z zastanymi konwencjami, transgresje przełamujące kolejne tabuizowane przestrzenie czy wreszcie udawane artefakty i symulowanie sztuki.

To skrótowe ujęcie przeobrażeń roli artysty uświadamia, z jak złożoną materią mamy do czynienia. W każdym przypadku jest to elitarna „mniejszość”, ale niekoniecznie poddająca się mniejszościowej kategoryzacji. Pojawia się zatem pytanie: czy egzystencję artystów zawsze można rozpatrywać w paradygmacie mniejszościowym? Wydaje się, że nie. Warunkiem koniecznym — jak sądzę — jest (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.

⁸ Por. P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, transl. by M. Shaw, foreword by J. Schulte-Sasse, Manchester [Wielka Brytania] 1984, s. 51.

⁹ Proces ten rozpoczął się w latach 60. i 70. Jean Baudrillard z działalnością Andy’ego Warhola łączy tę „ultra zmediatyzowaną praktykę artystyczną, polegającą na transcendentalnej nieestetyce, albo eutanzji sztuki” (J. Baudrillard, *Beyond the Vanishing Point of Art*, transl. by P. Foss, w: *Post-Pop-Art*, ed. by P. Taylor, Cambridge [USA, Massachusetts] 1989, s. 179; cyt. za: G. Sztabiński, *op. cit.*, s. 175).

¹⁰ Por. G. Sztabiński, *op. cit.*, s. 173.

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 „uskoiki 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, wędrowne 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), owocującego transformacją w epokę imperiaлизmu¹³. 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.

3

Wiek XIX, a dokładnie: romantyzm i wczesny modernizm, wytworzył mit i kult geniusza — jednostki twórczej obdarzonej szczególną potencją kreatywną. Powstało wówczas wiele prac poświęconych tej tematyce, pojawiło się pojęcie duchowej arystokracji i teoria sztuki elitarnej, przeznaczonej dla wybranych. Nowa

¹¹ Pisał o tym Arnold Hauser (*Impresjonizm*, w: *idem, Społeczna istota sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczyćówna, posłowie J. Starzyński, t. 2, Warszawa 1974).

¹² Píše o tym Tomasz Weiss (*Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970, s. 19), powołując się na badania Arnolda Hausera zawarte w monografii *Społeczna istota sztuki i literatury* (t. 1–2).

¹³ Por. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 78.

¹⁴ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca [USA, Nowy Jork] 1981, s. 42; cyt. za: R. Sheppard, *op. cit.*, s. 79.

koncepcja artysty i sztuki spowodowała, najkrócej rzecz ujmując, coraz większy rozdział sztuki od społeczności odbiorczej i szereg napięć, które doprowadziły do wyobcowania artystów, ich samowykluczenia. Nie przypadkiem w tym okresie rodzi się socjologiczno-artystyczne zjawisko bohemy (słynna bohema Murgerowska z lat 40. w Paryżu¹⁵ czy nasza warszawska¹⁶), które kulminuje na przełomie XIX/XX wieku.

Interesować mnie będzie ów rodzaj „bycia w sytuacji mniejszościowej” artystów z przełomu XIX/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 etniczności jako kategorii subiektywnej, w duchu Thomasa H. Eriksena

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” (psycho-fizjologiczne) warunkuje podobny sposób reagowania na otaczającą „marną” rzeczywistość: dostrzeganie wszystkich jej negatywnych aspektów, niejednokrotnie w sposób hiperbolizujący, co generuje uczucie wstrętu, niechęci, a w skrajnych przypadkach — nienawiści do świata. Ten uczuciowy aspekt jest elementem integrującym, wzmacnia wewnątrzgrupową więź, a zarazem powoduje osłabienie więzi z grupą większośćową i przekształca ją w konfliktową relację.

¹⁵ Por. H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Kraków 2003 [wyd. oryg. 1852].

¹⁶ Por. *Cyganeria warszawska*, wstęp, wybór i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1967, BN I 192.

¹⁷ Por. S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*. I. *Chopin i Nietzsche* (przeł. S. Helsztyński). II. *Ola Hansson* (przeł. G. Matuszek), w: *idem, Synagoga szatana i inne eseje*, wyboru dokonała, wstępem opatrzyła i przetł. z jęz. niem. G. Matuszek, Kraków 1997; *Confiteor*, w: *idem, Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, BN I 190; W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztę*, Lwów 1895.

¹⁸ T.H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm*, przeł. B. Gutkowska-Nowak, Kraków 2013, s. 32.

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 popularny i 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*¹⁹:

Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy [...] (s. 144).

Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta (s. 145).

Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielznany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką (s. 145–146).

Był on pierwszym prorokiem, [...] magiem, [...] mędrce[m] [...]: artysta ten, to *ipse philosophus, demon, Deus et omnia* (s. 145).

Sakralizacja sztuki prowadzi do (auto)konsekracji artysty. Twórca postrzegany jest jako transmitter treści pochodzących z prąźródeł (Absolutu²⁰), nazywanych także wyższą świadomością lub nieświadomością. Sztuka-religia 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, bowiem proces odbioru pojmowany jest analogicznie do procesu tworzenia. Tak rodzi się koncepcja najbardziej elitarniej sztuki — „sztuki dla sztuki” — jak to zostało sformułowane w *Confiteor*, a w wariacie

¹⁹ S. Przybyszewski, *Confiteor*. Cytaty lokalizuję w tekście.

²⁰ „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu — duszy” (*ibidem*, s. 144).

najbardziej skrajnym: „sztuki Jedynego dla Jedynego”²¹. Taką koncepcję formułuje Przybyszewski (inspirowany przez Jorisa-Karla Huysmansa) jeszcze przed napisaniem polskiego manifestu. Huysmans w *Na wspak* włożył w myśli diuka Jana marzenie o powieści:

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

Także Przybyszewskiemu marzyła się „diaspora” wąskiej grupy wtajemniczonych, rozsianych po całym świecie, o czym pisał w liście do Alfreda Neumanna²³, których łączyłaby mistyczna unia, przekaz prowadzący bezpośrednio „od duszy do duszy”, kongenialne porozumienie między podmiotem twórczym i 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 i 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 wy-

²¹ S. Przybyszewski, *Płomienny (O poezjach Alfreda Momberta)*, w: *idem, Synagoga szatana i inne eseje*, s. 124.

²² J.K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 253.

²³ S. Przybyszewski, list do Alfreda Neumanna (cyt. w artykule: A. Neumann, *Zur Charakteristik Stanislaw Przybyszewski*, „Wiener Rundschau”, 15.7.1897), w: *Über Stanislaw Przybyszewski. Rezensionen — Erinnerungen — Porträts — Studien (1892–1995). Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*, hrsg. v. G. Matuszek, Paderborn 1995.

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

odrębniającej siebie ze społecznego tła. W fazie wczesnego modernizmu istniało wiele artystycznych cyganerii, z których najgłośniejsze były bohemy w Kristianii, Berlinie (krąg Czarnego Prosiaka), Paryżu. Także Kraków miał swoją cyganerię, której funkcjonowanie ożywiło się znacznie po przybyciu Przybyszewskiego (w 1898 roku)²⁵. Bohema to zjawisko typowe dla epok przejściowych; głębokich przełomów światopoglądowych, obyczajowych i społecznych — to produkt czasów zachwianej równowagi społecznej. Okresy istotnych przesunięć w obrębie struktur społecznych są podatnym gruntem dla konsolidowania się „artystycznych mniejszości”. Weiss pisze:

Cyganeria stanowi jednak zawsze o fermentie, bywa zaczynem nowych idei, myśli społecznej, politycznej i estetycznej, wchodzi w wielorakie związki ideowe z nowymi prądami z racji swej luźnej, nieskrystalizowanej struktury wewnętrznej i światopoglądowej. [...] Cyganerie nigdy nie były, wbrew pozorom, ugrupowaniami zainteresowanymi wyłącznie [podkr. T.W.] sprawami sztuki. W sposób z reguły mglisty i niekonkretny wszystkie cyganerie były równocześnie związkami ludzi, którzy mieli ambicje 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 nakierowane były raczej na bunt i prowokację, i reprezentowały program oparty na negacji, a nie pozytywnych projektach. Zwłaszcza że twórcy tego okresu mieli szczególnie silne — wzięwszy pod uwagę przekonanie o własnej wartości i wyższości — poczucie zmarginalizowania, społecznej nieprzydatności, braku związku z dominującą kulturą. Uprawianie 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 sprzedajnym 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 Podraza-Kwiatkowska, artysta w ustroju demokratycznym mógł, jako wolna jednostka, tworzyć wszystko, ale wolno mu było także... umrzeć z głodu: „Poczuciu władzy nad rzeszami ludzkimi towarzyszy zatem świadomość zależności od tych rzesz”²⁷. Nic więc dziwnego, że relacja mniejszości (artystycznego proletariatu), posiadającej talent (nierzadko: geniusz), i większości (burżuazji posiadającej pieniądze) stawała się napięta i konfliktowa.

²⁵ Wiele na ten temat pisał jej współuczestnik, Tadeusz Żeleński (Boy); por. *idem*, *Znaszli ten kraj?... (Cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie*, wstęp i wybór tekstów T. Weiss, przypisy i objaśnienia osób R. Hennel, Wrocław 1983, BN I 246.

²⁶ T. Weiss, *op. cit.*, s. 23.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, 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 wyróżnikiem — styl życia (zatarcie granic między sztuką a życiem, teatralizacja, skandale, prowokacje, ekstazy i transy — także przy pomocy środków odurzających — pomagające osiągnąć wgląd w głębinową 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 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 jesteśmy w stanie 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, 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 I wojnie światowej, z oczywistych powodów, nastąpiła istotna zmiana w pojmowaniu sztuki i artysty. Paradigmat romantyczny zastępuje nastawienie rewizjonistyczne, demystyfikujące geniusza i rangę sztuki (za wyjątkiem ekspresjonizmu i surrealizmu, które kontynuowały tradycje romantyczne i które cechowało pozytywne nastawienie do sztuki)³⁰. Redefinicje pojęcia artysty, jakie

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

²⁹ Por. T. Weiss, *op. cit.*, s. 56.

³⁰ Por. G. Sztabiński, *op. cit.*, s. 167. Całkowicie zgadzam się z tym poglądem. Grzegorz Sztabiński przywołuje tu określenie Theodora Adorna o ekspresjonizmie jako „mo-

zapropowały ruchy awangardowe (dadaiści, 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 powoduje, że społeczność artystów ulega znacznemu poszerzeniu, samo pojęcie twórcy „oddefiniowaniu”³², a artystyczna mniejszość ulega 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 zgaszone wobec kolorystycznego horroru fowistów, zaćmionych nieco później przez potworności kubistyczne. W poezji parnasiści zdetronizowali romantyków, a tych znowu wymietli symboliści, w których Blaise Cendrars widział już „poetów sklasyfikowanych”. W muzyce Bach zwiędził tradycję barokową, Haydn, Mozart i Beethoven przygotowali orkiestrę dla machin symfonicznych Berlioza, które zdają się szczytem harmonii w porównaniu z muzyką dodekafoniczną. Erik Satie prawie nie istniał dla krytyków swego czasu...³³.

wie samotnej” i samotności jako kondycji współczesnego człowieka (zob. T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 78–86). Zarówno ekspresjonizm, jak i surrealizm cechowało pozytywne nastawienie do sztuki.

³¹ G. Sztabiński, *op. cit.*, s. 173.

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

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

W postmodernistycznych czasach miejsce unikatowych aktów twórczych zajmuje ich symulowanie — niekończący się proces eksperymentowania dokonuje się w pustce znaczeniowej. Baudrillard postawił nawet tezę o „eutanazji sztuki”³⁴. Być może mamy do czynienia także z eutanazją artysty — bo już nie wiemy, kto nim jest i kim on jest.

Może trzeba jednak wrócić do pozornie anachronicznej tezy, że prawdziwy artysta porusza się w labiryncie niedostrzegalnych dla innych tuneli form i znaczeń, i komunikuje się ze sobą i światem językiem poszukiwania oraz zwątpienia. Ale znajduje/tworzy to, co istotne, jedyne i niepowtarzalne. I należy do szczególnego rodzaju mniejszości: która widzi inaczej, czuje inaczej i dzięki temu może być czułym sejsmografem wychwytyjącym najdrobniejsze drgania swej epoki oraz tego, co się niezauważalnie zbliża.

Bibliografia

- Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974.
- Baudrillard J., *Beyond the Vanishing Point of Art*, transl. by P. Foss, w: *Post-Pop-Art*, ed. by P. Taylor, Cambridge [USA, Massachusetts] 1989.
- Berghe P.L. van den, *The Ethnic Phenomenon*, New York 1981.
- Bürger P., *Theory of the Avant-Garde*, transl. by M. Shaw, foreword by J. Schulte-Sasse, Manchester [Wielka Brytania] 1984.
- Cyganeria warszawska, wstęp, wybór i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1967, BN I 192.
- Eriksen T.H., *Etniczność i nacjonalizm*, przeł. B. Gutkowska-Nowak, Kraków 2013.
- Franck D., *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, przeł. H. Andrzejewska, M. Braunstein, Warszawa 2000.
- Hauser A., *Społeczna istota sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, posłowie J. Starzyński, Warszawa 1974, t. 1–2.
- Huysmans J.K., *Na wspak*, przeł. i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976.
- Jameson F., *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca [USA, Nowy Jork] 1981.
- König R., *Soziologie*, Frankfurt a. M. 1958.
- Kwaśniewski K., *Socjologia mniejszości a definicja mniejszości narodowej*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 1992, z. 1.
- Murger H., *Sceny z życia cyganerii*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Kraków 2003.
- Nałkowski W., Komornicka M., Jellenta C., *Forpoczty*, Lwów 1895.
- 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” 1928, vol. 33.

³⁴ J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 172.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: *eadem, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
- Przybyszewski S., *Confiteor*, w: *idem, Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, BN I 190.
- Przybyszewski S., *Płomienny (O poezjach Alfreda Momberta)*, w: *idem, Synagoga szatana i inne eseje*, wyboru dokonała, wstępem opatrzyła i przetł. z jęz. niem. G. Matuszek, Kraków 1997.
- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche (przeł. S. Hellsztynski). II. Ola Hansson (przeł. G. Matuszek)*, w: *idem, Synagoga szatana i inne eseje*, wyboru dokonała, wstępem opatrzyła i przetł. z jęz. niem. G. Matuszek, Kraków 1997.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.
- Simmel G., *Socjologia*, przeł. 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” [online] 2004, nr 3, dostępny w Internecie: <http://www.kulturaswiecka.pl/node/136> [dostęp: 23 lutego 2016].
- Sztabiński G., *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, oddefiniowanie*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” nr 2 (2004/2005).
- Über Stanisław Przybyszewski. Rezensionen — Erinnerungen — Porträts — Studien (1892–1995). Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren, hrsg. v. G. Matuszek, Paderborn 1995.
- Tyszka A., *Rozmowa kultur*, w: *Komunikacja międzykulturowa. Zbliżenia i impresje*, pod red. A. Kapciak, L. Korporowicza, A. Tyski, Warszawa 1995.
- Wadowski D., *Więzi w grupach mniejszościowych a ich kultura*, w: *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, pod red. L. Dyczewskiego, Lublin 2005.
- Weiss T., *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.
- Żeleński (Boy) T., *Znaszli ten kraj?... (Cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie*, wstęp i wybór tekstów T. Weiss, przypisy i objaśnienia osób R. Hennel, Wrocław 1983, BN I 246.

Gabriela Matuszek

Modernist artists as a minority

(summary)

In the text *Modernist artists as a minority* G. Matuszek tries to apply the category of minorities to artistic groups, focusing primarily on the situation of artists of early modernism captured in broader contexts. The author shows that artistic environments are often in a “minority situation”, although this minority fulfills only some elements of the ‘hard’ de-

finitions. Psychological dimension plays a significant role here — the subjective feeling of ‘being a minority’ and the expression of distinctiveness, and the linking factors include recognizing the world in the state of crisis, alienation and (self)exclusion, anthropological similarity (theories of higher evolutionary development) etc.

Keywords: artist, early modernism, bohemians, minority, elitism of art

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

Tłum. Joanna Włodarczyk-Bulska