

Stefan Morawski

Sztuka i anarchizm

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 59-83

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stefan Morawski

Sztuka i anarchizm

I

Większość historyków ruchu anarchistycznego, również tych zaangażowanych, stwierdza, że wygasł on stopniowo od połowy lat dwudziestych i że kres położyła mu druga wojna światowa. Wszakże teraz znów głośno mówi się o anarchistycznych tendencjach czy to w związku z rebeliami sterowanymi przez tzw. nową lewicę, czy też niekiedy w odniesieniu do najnowszej awangardy artystycznej.

Niektórzy jej przedstawiciele (np. Cage i Dubuffet) określają się sami jako rzecznicy anarchizmu. Jeśli zważyć, że Courbet był aktywnym zwolennikiem doktryny Proudhonowskiej, że w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia liczni i to czołowi twórcy mieli się za reprezentantów owego poglądu na świat, że w latach dwudziestych i trzydziestych akces artystów i intelektualistów do anarchizmu trwał nieprzerwanie, rysuje się problem, który chcę tu podjąć. A mianowicie: cóż takiego głosi owa doktryna, że przyciąga do siebie artystów? Albo inaczej formułując (wyszedłszy od drugiej strony): czy twórczość artystyczną charakteryzują takie

Anarchizm
przyciąga
artystów

właściwości, które skłaniają do zajęcia postawy anarchistycznej? Pytania te muszą być oczywiście obwarowane czasowymi i przestrzennymi współrzędnymi. Bo przecież nie wszyscy twórcy, nie zawsze i nie wszędzie — choćby w ostatnich ponad stu latach — lgnęli do anarchizmu.

Zbierzmy wspólne treści koncepcji anarchistycznej. Ufano instynktom, wyobraźni, intuicji, sumieniu zakładając, że człowiek z natury towarzyski w warunkach sprzyjających przewycięży popęd konkurencyjny, tzn. samozachowawczy, i urzeczywistni pełną suwerenność w harmonijnym współzyciu z innymi. Projektowano przyszłość społeczeństw opartą na swobodnych, samorządnych zrzeszeniach gildyjnych i gminnych itp., na federacji owych zrzeszeń różnego rodzaju i poziomu bez zarządzania ludźmi, z zarządzaniem wyłącznie rzeczami bez scentralizowanej planowej gospodarki. Odrzucano istnienie władzy, państwa, urzędów, armii, policji. Kwestionowano polityczny charakter rewolucji, profesjonalnie przygotowanej, prowadzącej do dyktatury proletariackiej, liczone natomiast na rewoltę spontaniczną, na *action directe*. Antyetytazmowi i walce z Kościołem podtrzymującym państwo towarzyszył bezpardonowy, konsekwentny antykapitalizm i internacjonalizm.

Powinność
i utopia

Wolność traktowana była jako wartość elementarna i zarazem najwyższa. Z niej czerpać ma bodźce walka o równość i sprawiedliwość społeczną. Wolność jednostkowa i we wspólnocie urzeczywistnia się dzięki racjom moralnym, respektującym autonomię każdego człowieka, a nie na skutek założeń i restrykcji prawnych. Kwestionowano sens utopii projektujących mrowisko ludzkie, ale w większości przypadków przyznawano, że realizacja ideału anarchistycznego jest projektem utopijnym. Projekt ów wydaje się bowiem niemożliwy do spełnienia, a zarazem jest w świetle dramatycznych doświadczeń historycznych powinnością moralną.

Z syndromu owych cech charakterystycznych wynikały określone myśli o sztuce. Bakunin i Kropotkin formułowali je na marginesie swych wywodów, Proudhon, jak wiadomo, poświęcił temu zagadnieniu oddzielną książkę (która w pewnej mierze była również *porte-parole* Courbeta), a Sorel rozprawę. Wypowiadali się również sami artyści. Obszerniej ci, którzy zostali bezpośrednio przyciągnięci do ruchu przez Bakunina, jak np. Wagner, czy pośrednio przez Kropotkina, jak np. Wilde, a w sposób okazjonalny inni od neoimpresjonistów i symbolistów z lat osiemnastu i dziewiętnastu aż po nasze dni. Czy istnieje zwarty korpus tez, który pozwala mówić o jednoznacznej estetyce anarchistycznej? Nie sądzę, chociaż u wymienionych autorów powtarzają się pewne myśli.

Bakunin korzystając z Hegla i Bielińskiego zestawiał sztukę z nauką, myślenie wyobrażeniowo-konkretne z dyskursywno-abstrakcyjnym, zindywidualizowane typowe charaktery z charakterami ogólnymi, intuicyjną wiedzę z wiedzą systematyczną, geniusz i talent ze znawstwem reguł i przepisów. Zestawienie to byłoby w ówczesnym kontekście trywialne, gdyby nie fakt, że w pracy pt. *Federalizm, socjalizm i antyteologizm* (1868) rozważania te służyły uzasadnieniu wyższości spontanicznych akcji mas ludowych. Sztuka jest jednym z tych samych żywiołów twórczych co samo życie („twórczość” natury i historii) czy bunt pokrzywdzonych. W pracy *Imperium knuto-germańskie a rewolucja społeczna* (1871) sztuka to jeden z przykładów samorzutnej działalności, paralelny do spontanicznej *praxis* społecznej. Artysta — dopowiedzmy — jest więc właściwie medium tendencji wolnościowo-indywidualistycznych.

Kropotkin, podobnie jak W. Morris, był urzeczony twórczością średniowieczną, rzemiosłem cechowym i wiejskim, bezpośrednią ekspresją popędu twórczego, tkwiącego w każdym człowieku. Rozdział szósty książki pt. *Mutual aid* jest peanem na cześć rozmachu

Pisma
estetyczne
anarchistów

Braterstwo
w sztuce

i energii życiowej miasta średniowiecznego, które zasady wolności, równości, braterstwa realizowało w postaci estetycznej — w wystroju katedr i kościołów, w ich wnętrzach i dzwonnicach, w rozwiązaniach urbanistycznych, kanałach, tarasach, winnicach itp. Zachwyty Kropotkina dotyczyły — *en passant* — również *polis* greckiej. Sztuka — powiada — rozwijała się wspaniale jedynie w warunkach wolnościowych. Im mniej tyranii i politycznego przymusu, tym więcej bezpośredniego manifestowania dążeń artystycznych, tym większy rozkwit twórczości duchowej. Najwspanialsze są wszakże te okresy, kiedy tworzą wszyscy, „od dołu”, tzn. od majsterkowania począwszy, związani z sobą instynktem towarzyskim. Stąd niezrównane wartości gminy średniowiecznej i jej życia estetycznego. Kropotkin zgodnie ze swymi predylekcjami nie tylko grał na pianinie i rysował (np. szkice więzienne z twierdzy Pietropawłowskiej i z Clairvaux), ale sam uprawiał cieszność artystyczną...

Antynomia
estetyki
anarchizmu

W uwagach o sztuce Bakunina i Kropotkina zarysowane są już dwa — niekoniecznie kłócące się z sobą, ale, jak historia wykazała, w różnych kierunkach zmierzające — zasadnicze wątki estetyki wykładanej przez anarchistów. Mianowicie, artysta ma być najpełniejszym wyrazicielem wrodzonej ludzkiej potrzeby wolności, z drugiej zaś strony ma być wyrazicielem etosu kolektywnego. W pierwszym przypadku to on jest jak gdyby odkrywcą i „prawodawcą” życia spontanicznego, on ukonkretnia egzystencję niezależną od bożków wszelkiego typu. W drugim przekazuje prawdy rewolucyjne, utwierdza i pogłębia to, co mówią wiadome racje moralne każdego z nas. W pierwszym ujęciu sztuka jest inicjacją i zarazem dziedziną wartości najwyższych — tak można interpretować znaną wypowiedź Bakunina, że wszystko przemienie, a *IX symfonia* Beethovenowska pozostanie *aere perennius*. W drugim — sztuka jest raczej przesłaniem moralistycznym i apelem do walki,

jej wartość polega na ostentacyjnej społecznej użyteczności.

Oba ujęcia nawiązują do tradycji romantycznej. Pierwsza do artysty jako wieszcz zachowującego całkowitą inicjatywę i autonomię duchową, druga do artysty jako trybuna ludowego, podporządkowanego profetycznej idei. Tę drugą tradycję podjęli i ożywili socjaliści utopijni, którzy z kolei wpłynęli na myśl anarchistyczną. Według Saint-Simona (*Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, 1825) artyści są awangardystami w granicach awangardy ideologicznej o tyle, o ile w sposób bezpośredni, żywy i konkretny zdobywają umysły ludzkie. Ale zdobywają je dla Idei, którą zaakceptowali i propagują. *Doctrine* wydana przez saint-simonistów po śmierci mistrza wskazywała, że odrodzenie sztuk, zwłaszcza jej żywiołu poetycko-profetycznego, może nastąpić tylko w procesie radykalnych przemian społecznych. W roku 1830 Emile Barrault w apelu *Aux artistes...* domagał się od twórców zaangażowania, tj. „kapłaństwa” społecznego. Tę koncepcję kontynuowało czasopismo „Le Globe”, kierowane przez P. Leroux, ponoć autora pojęcia „socjalizm”, przeciwstawionego pojęciu „indywidualizm”. Podporządkowanie misji artysty zadaniom ideologiczno-moralnym poszło tak daleko, że Pére Enfantin mógł ogłosić, iż charyzmatyczny przywódca nowego ładu społecznego powinien być zarazem artystą, tzn. jego intuicje w kontakcie z naturą i kontaktach międzyludzkich stawałyby się duchowymi prawami. Fourier i jego uczniowie myśleli w podobny sposób. Społeczną i ideologiczną funkcję sztuki wysuwali na plan pierwszy, ale falanstery zakładały każdorazową swobodę bądź aprobaty, bądź odmowy prac tam podejmowanych. Wprawdzie jedna z siedmiu sekcji miała być poświęcona specjalnie uprawianiu i badaniu sztuki, ale cały falanster (wedle programu) zapewniał pracę przyjemną, nieskrępowaną, dającą upust indywidualnym skłonnościom i dążnościom. Słowem, twórczą ekspre-

Wieszcz
i trybun
ludowy

sję. Anarchiści nawiązali więc raczej do fourieryzmu niż saint-simonizmu.

II

Polemika
Proudhona

Refleksje estetyczne socjalistów utopijnych były znane Proudhonowi. Władza estetyczna — powiada Proudhon w polemice z kantyzmem — jest nam wprawdzie dana, ale odgrywa rolę jedynie wtórną, pomocniczą, tzn. ma rozbudować wrażliwość moralną, poczucie godności i delikatności. Sztuka nie ma więc własnego rozwoju i postępu — bez idei naukowych i moralnych, które są jej dźwignią, skazana byłaby na bezruch. Bywa, że artyści wyprzedzają w swych odkryciach naukowców czy ideologów, ale i wówczas dzieje się tak jedynie dzięki intuicyjnemu uchwyceniu awangardowych idei pozaartystycznych. Pogodzenie piękna z prawdą, moralnością i użytecznością — oto jedna z konkluzji książki *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1895). Główny atak skierowany jest więc przeciw koncepcji Gautiera i jego popleczników oraz „romantycznej dekadencji”. Inna konkluzja: sztuka jest właściwością i swoistym wyrazem wolności, w konsekwencji prowadzi Proudhona do zakwestionowania przesadnej, wybujałej roli, jaką przypisuje się geniuszom. Nie kwestionuje on oczywiście fenomenów takich jak talent czy geniusz, podważa wszelako ich uprzywilejowane miejsce. Wolność to jednostkowa realizacja podstawowej zasady „*justice pour justice*”. Sprawiedliwość i równość nakazują zaś, by artyści liczyli się spontanicznie i samorzutnie z potrzebami i dążeniami mas. Co więcej, wolność (czyli tutaj twórczość) przejawia się przede wszystkim w amatorskiej produkcji artystycznej o niezmiernym zasięgu potencjalnym. Dlatego też — rozumuje Proudhon — dwa tysiące osób wyuczonych rysunku stanowi „*une puissance de collectivité artistique*” prze-

wyższającą najwspanialsze arcydzieło, dodaje przy tym: im więcej arcydzieł, tym więcej izolacji sztuki od społeczeństwa, tym więcej luksusu artystycznego i próżności duchowej, koncentracji energii w wyróżnionych nielicznych jednostkach.

Trzecią więc przesłanką książki jest prymat sztuki popularnej o charakterze plebejskim, ludowym (Proudhon ogarniał nią oczywiście całe drobnomieszczaństwo), a w przyszłości sztuka uprawiana przez wszystkich. W *Carnets I* Proudhon rzuca myśl, że kiedy znikną nareszcie dandysi i cała bohema artystyczna (zgodnie z koncepcją mutualizmu są oni chorobowym symptomem cywilizacji aktualnej), artyści i uczeni staną się naprawdę potrzebni jako kategoria rzetelnych pracowników. „Wszyscy bowiem powinni stać się artystami, wszyscy powinni uprawiać sztukę dla siebie, wszyscy powinni zatem bezpłatnie przyczyniać się do organizowania zabaw publicznych (...) Prawdziwą szkołą jest *warsztat*”¹. Idea ta jest paralelna do wywodów Proudhonowskich z *Du principe de l'art...* i *Majorats littéraires* (1862) a mianowicie, iż muzea i koncerty są przesłaniami martwymi, że autentyczna radość artystyczna i estetyczna rodzi się w duchu wspólnoty, ze spektaklów typu nabożeństwa kościelnego, ze *Stabat Mater* czy *Dies Irae*, czy po prostu z pieśni rewolucyjnej śpiewanej przez więźniów (Proudhon wspominał tu własne doświadczenia z 1849 r. w paryskim Sainte-Pélagie). Owa — jak ją nazywał — „*art en situation*” jest oczywiście daleka od perfekcji profesjonalnych twórców, ale za to przepojona etosem sprawiedliwości i równości. W tym samym duchu — idąc za postulatami fourierystów, zwłaszcza architekta i archeologa Césara Daly — domagał się upowszechnienia już wówczas wartości artystycznych poprzez przemysł użytkowy w otoczeniu codziennym, w warunkach pracy i warunkach domowych. Powiada m.in., że misją sztuki

Sztuka
powszechna

¹ P. J. Proudhon: *Wybór pism*. T. 2. Warszawa 1974, s. 246.

jest doskonalenie fizyczne i duchowe człowieka, a powołania tego nie można urzeczywistnić zachowując odświętny charakter bodźców estetycznych i wyjątkowy status artysty.

Dlaczego
postęp sztuki?

Kolejną, czwartą przesłanką jest myśl o ciągłym postępie sztuki. Dlaczego o postępie, a nie po prostu ewolucji? Proudhon stwierdza, że uchwytny są zmiany prowadzące od piękna boskiego do piękna ludzkiego, od ideału estetycznego realizowanego ujednoczonymi środkami do wielorakości jego odmian. Linie rozwoju (według jego terminologii: doskonalenia) sztuki kreśli od ideału egipskiego przez grecki, chrześcijański, Renesans, Reformację, klasycyzm, romantyzm aż po Courbeta. Szkołę Courbetowską nazywa idealistyczną, gdyż właściwa jest jej obserwacja filozofująca, krytyczna postawa wobec rzeczywistości. W szkole tej upatruje punkt dojścia w procesie doskonalenia się sztuki, gdyż — jak dowodzi — tutaj znalazła wyraz najlepsza dotąd harmonia między naturą a myślą, refleksją a przenikliwością obserwacyjną i — co najważniejsze — między przesłaniem artystycznym a moralno-rewolucyjnym. W sztuce Courbeta i jego kręgu Proudhon wskazuje przeciwwagę wobec pozbawionej „wiary i zasad” egoistycznej, sprywatyzowanej twórczości romantyków. Ale stan dzisiejszy jest wciąż nacechowany barbaryzmem, wynikającym z warunków społecznych. Rozważania o postępie kończy więc apel do artystów, a raczej ostrzeżenie ich, że albo spełnią postulaty wysuwane przez ówczesnych ideologów-futurologów takich jak Proudhon bądź — po platońsku — trzeba ich będzie wygnąć z rzeczypospolitej socjalistycznej. Jakie postulaty? Oczywiście chodziło o maksymalne nasycenie przekazu treściami wychowawczo-rewolucyjnymi. Proudhon nie zapomniał o swoistych środkach artystycznych — *execution* w jego słowniku — ale uważał je za wartość wtórną wobec *idées*, czyli treści moralnych. Ponadto z upodobaniem operując paradoksami oraz zestawianiem sprzecznych zjawisk

Prymat treści
moralnych

i tez, formę i treść traktował jako oddzielne sumujące się elementy. Ten sam adialektyczny rys znamionuje przepowiednię o dniu jutrzejszym, o ziemi obiecanej, która ziści się w pięćdziesiąt lat po ustanowieniu mutualizmu. Wystarczy, że artyści będą posłuszni idei „*justice pour justice*”, a wówczas dzięki kulturze artystycznej zmienimy kulę ziemską we wspaniały ogród, a każdy rodzaj i cykl pracy dzięki odpowiedniej organizacji stanie się koncertem. *Mundus sociabilis* bez żadnych już kolizji i antagonizmów zidentyfikuje się z *mundus naturalis*.

Piątą więc anarchistyczną przesłanką i konkluzją estetyki Proudhona jest w istocie rzeczy idea zaniku sztuki, przyjęta od Hegla, ale zinterpretowana w gruntownie antyheglowski sposób, gdyż ma ją w szczęśliwej przyszłości zastąpić twórczość powszechna, ufundowana na sprawiedliwym i równym bytowaniu. Wizja Marksa (a również W. Morrisa) zakładała m.in. niezniszczalność wartości tworzonych przez sztukę autonomiczną. W utopii Proudhonowskiej nie ma dla nich miejsca.

Mimo obecności wielu innych wątków estetycznych rozpatrywane jako dzieło myśliciela-anarchisty *Du principe de l'art...* Proudhona sprowadza się do wyłożonych przesłanek i konkluzji. W populizmie i jednocześnie nieufności do sztuki ówczesnej przewyższył Proudhona Lew Tołstoj, wyrzekając się Ajschylosa, Dantego, Szekspira, Milтона, Bacha, Beethovena, Rafaela, Michała Anioła i własnych dzieł w imię moralnego posłannictwa sztuki. Tołstoj był pod częściowym wpływem Proudhona — zapewne z tej przyczyny zaliczany jest do omawianego tu prądu umysłowego i społecznego jako „anarchista chrześcijański”. Nie ma sensu spierać się, czy kwalifikacja jest usprawiedliwiona. Mutualizm Proudhonowski, jak wszelkie utopie, nie tylko anarchistyczne, jest laicką wersją myślenia religijnego. Z drugiej strony wątek populistyczny — sztuka uprawiana dla wszystkich, docierająca tak łatwo do każdego jak *Biblia*, i przez

L. Tołstoj —
chrześcijański
anarchista

wszystkich, stanowi element wielu różnych estetyk. Ponadto zaś dla Tołstoja fundamentalną sprawą było nie samo upowszechnienie dążeń artystycznych, lecz podporządkowanie twórczości sumieniu moralnemu oraz propagowanie dzięki łatwiej przystępnym literackim instrumentom autentycznej wiary chrześcijańskiej. Anarchizm, przynajmniej XIX-wieczny, znajdował się na drugim biegunie. Był nie tylko antykościelny, ale wręcz wojująco ateistyczny. Jeśli średniowiecze powraca w ramach tej ideologii jako model społeczno-estetyczny, to oczyszczone z jądra religijnego.

III

Najistotniejsze w myśli estetycznej Proudhona zasada się na uderzającej antynomii. Sztuka jest wyrazem wolności, a zarazem sztuka jest przyporządkowana ideom sprawiedliwości i równości. Artysta jest orędownikiem autarkii indywidualnej, a zarazem w imię *société libertaire* ma być rzecznikiem przede wszystkim (czy wyłącznie) rewolucji, która być może położy kiedyś kres jego szczególnemu powołaniu. Ta Proudhonowska antynomia — paralelne są do niej sprzeczności w myślach o sztuce Kropotkina — została wyostrzona, ba, nawet wyjaskrawiona w latach późniejszych, w kręgu anarcho-syndykalistów.

Ton moralizatorsko-oskarżycielski przy jednoczesnym akcentowaniu nieskrępowanej swobody twórczej przebija drastycznie z kart głównego ideologa tej tendencji, Georgesa Sorela. Już w roku 1901 w „Revue de Metaphysique et Morale” ogłosił on rozprawkę o społecznych wartościach sztuki. Podkreślał tam, że jednakowo nieznośna jest sztuka akademicka jak awangardowa. Podobnie jak Proudhon opowiadał się przeciw jałowości kulturalnej muzeów, galerii, filharmonii. Jeśli sztuka ma być społecznie użyteczna,

Sorel
o wartościach
sztuki

powinna być w końcu wchłonięta przez życie codzienne, przez działalność wytwórczą w każdej dziedzinie. Owa *art de producteurs* będzie przepojona etosem kolektywnym.

W *Złudzeniach postępu* (1908) ostrzej i dokładniej przeciwstawione są trzy funkcje sztuki — potwierdzająca autorytet władzy, zabawowo-rozrywkowa, wychowawcza. Pierwsza z nich jest kategoriycznie odrzucona, druga jest refleksem degeneracji mieszczaństwa, ale mogłaby znaleźć właściwe miejsce jako czynnik towarzyszący wytwórczo-artystycznej postawie każdego robotnika. Trzecia jest autentyczną misją twórców. Im powszechniejsze będą postawy artystyczne, tym więcej będzie autentycznych indywidualności, a mniej przeciętności. To znaczy, że im szybciej weźmie górę sztuka użytkowa i amatorska uprawiana przez wszystkich, tym pewniejsza będzie eliminacja indywidualizmu chorobliwego, charakterystycznego dla dzisiejszej bohemy. *Złudzenia postępu* były nie tylko uderzeniem w niefrasobliwą, „arcykuglarską” tradycję Wolterów i Diderotów, wytwornych gawędziarzy i błaznów służących arystokracji, ale również — i głównie — w sztukę współczesną, wyrafinowaną czy przekupną, jednakowo jałową, jednakowo skłóconą z rewolucyjnym mitem.

W *Réflexions sur la violence* (1908) zaatakowani zostali również anarchiści czysto intelektualni, między innymi artyści nastawieni kontemplacyjno-refleksyjnie, rozprawiający w kawiarniach, klubach czy nawet na manifestacjach o rewolcie, mający się za rewolucjonistów. W istocie rzeczy — wedle Sorela — są to pasywni *bourgeois*, którym odpowiada anachroniczny, metafizyczny anarchizm. Dla anarcho-syndykalizmu „*l'art contemporain pût se renouveler par un contact intime avec les artisans (...)*” i dalej czytamy udobitnioną myśl z rozprawy z 1901 r.: „*Je voulais montrer comment on trouve dans l'art (...) des analogies permettant de comprendre quelles seraient*

Anarchiści
czysto
intelektualni

Postawa
twórcza
i swoboda

Spór
z marksistami ...

les qualités du travailleur de l'avenir"². Jeśli artysta dzisiejszy mógłby być wzorem człowieka jutrzejszego, to w tym sensie, że będzie pomysłodawcą (*inventeur*), że przemysł prowadzony ku perfekcji musi być w przyszłości twórczy, tzn. ma zasadać się na wspólnocie moralnej i wyobraźni indywidualnej. Sorel podjął tu ponownie kwestię nie tylko prymatu postawy twórczej nad odbiorczą (Nietzsche *versus* Kant), ale również swobody poszukiwań artystycznych. Już w refleksjach wcześniejszych uchwytne jest jego respekt dla artystów-samotników, idących pod prąd. W *Réflexions...*, pisząc o całkowitej nieprzystosowalności nauki pozytywnej do sztuki jako jej przedmiotu badań, powiada: „Bezsilność wywodu dyskursywnego polega na tym, że sztuka jest żywa dzięki tajemnicy, niuansom, nieokreśloności; im bardziej metodologicznie doskonalsza jest analiza, tym mniej trafia w to, co stanowi o danym arcydziele, gdyż usiłuje zredukować je do poziomu akademickiego”³. Talent i geniusz jest więc czymś swoistym, wyrastającym ponad społeczną konwencję i miarę. Marksisci jak Plechanow czy Kautsky błędą — dodaje Sorel powtarzając tu myśl Proudhonowską — gdyż przymierzają do sztuki sztywne, gotowe zasady ideologiczne. „Winni zaś — kontynuuje — *patrzeć na sztukę jak na rzeczywistość rodzącą idee, a nie jak na egzemplifikacje idei*”⁴. Dlatego też, tym razem przeciw Proudhonowi, stwierdza, że niepodobna mówić o postępie sztuki, gdyż arcydzieła w każdej epoce osiągają maksimum duchowe i dlatego są nieśmiertelne. Czy w przyszłości, w *cité esthétique*, geniusz nadal będzie górował nad kolektywną twórczością? Sorel milczy na ten temat. Jego uczeń, E. Berth, kładł szczególny nacisk (jak ongiś Bakunin) na wolnościowy charakter sztuki ze względu na jej cechy konstytutywne. Sztuka jest wytworem intuicji, ciągłych kluczeń i poszukiwań, usta-

² G. Sorel: *Réflexions sur la violence*. Paris 1925, s. 54.

³ *Ibidem*, s. 211.

⁴ *Ibidem*, s. 360 — podkr. S. M.

wicznego odrzucenia reguł i gotowych formuł. Jest przeciwieństwem myślenia systematyzująco-absolutyzującego, które układa świat w Prokrustowe łoża, upraszczając i porządkując rzeczywistość raz na zawsze. *Les Méfaits des intellectuels* (1914) było w jego intencji skierowane przede wszystkim przeciw kulturze burżuazyjnej, hiperracjonalnej, obłudnej, zamazującej autentyczne konflikty społeczne i moralne. Kultura burżuazyjna jest dekadencja — żyje tylko z wirtuozerii i katastrofizmu, z formy i rozpaczy. Powracają tu więc wyłożone w wyjątkowo ostrej formie znane idee anarchistyczne, dzielone zresztą przez wielu marksistów.

Wszakże Berth jednocześnie doprowadza do skrajności myśli, w załączku tkwiące już u Proudhona i wyakcentowane przez Sorela. Intelktualiści i artyści są pasożytami, których odrodzić może jedynie praca fizyczna. Anarchizm anachroniczny (czyli bunt absolutny czysto duchowy w pustce społecznej) koresponduje z ową elitą społeczną, nazywaną raz oligarchami, to znów bałwochwalcami własnej prywatnej produkcji. Anarcho-syndykalizm jest zaprzeczeniem postawy biernej, sensualistycznej czy czysto refleksyjnej, podobnie jak jest negacją kultury zeta-tyzowanej, przygniecionej propagandą, dyktatem od góry. Świat sztuki — tajemniczy i fascynujący — przeciwstawiony jest światu nauki jako „dziecko twórczej wolności”. Owa twórczość, niepodległa nikomu, spontaniczna, dionizyjska, zapowiada nową erę społeczną, bez żadnych odgórných dyrektyw. Berth nazwał ją „*une barbarie syndicale*” i miał zapewne na myśli tych twórców, którzy samorzutnie lgnęli do idei anarcho-syndykalizmu, którzy mieli świadomość, że poczucie tragizmu, wówczas wszechwładne, musi być przewyciężone nie przez powrót do płaskiego, filisterskiego optymizmu, lecz przez drogę naprzód. Bowiern, jak zwiastował Berth, „Gigantyczne kreacje przemysłu, jego cuda odwagi i potęgi oczekują

... i miejsca
wspólne

Sztuka
zapowiada
nową erę

wciąż na swych Homerów i Pindarów”⁵. Przemysł oznaczał tu wytwórczość opanowaną przez podmiot zbiorowy, przez proletariata afirmujący swoje zwycięstwo tyleż w świadomej organizacji pracy, ile w ekspresji artystycznej.

Sorel i Berth są po stronie Proudhona, Kropotkina i grupy Pelloutiera, kiedy argumentują, że istnienie sztuki wydaje się problematyczne. Jej rehabilitacją może być wyłącznie misja rewolucyjna, jej przyszłość rysuje się jako twórczość wszystkich w „komunie estetycznej”. Co więcej, to oni właśnie uskrajnili tezę (ujęta przez Proudhona w symbolu Prometeusza-Herkulesa) o bezwzględnej wyższości wytwórców nad myślicielami i refleksyjnymi artystami. Tu idee Bertha zwłaszcza zbiegały się całkowicie z ideami proletkultowskimi. Jeśli bowiem myśl przechodząca w działanie (*action*) oraz praca są rewolucyjnymi dźwigniami ludzkości, jeśli w nich upatruje się sprężyn wyzwolenia, to w konsekwencji jedyną autentyczną sztuką staje się sztuka społecznie bezpośrednio użyteczna, możliwa dla wszystkich.

A jednak pojawia się także u Sorela (i Bertha) motyw inny, wyraźnie skłócony z poprzednim. Sztuka — zwłaszcza genialna — jest fundamentalnym żywiołem wolności. Artysta nie służy nikomu ani niczemu, realizując własną wolność twórczą ukazuje drogi ludzkości. Tu więc nie twórczy proletariata jest probierzem wyzwolenia ludzkości, lecz nieprzeciętna jednostka. Tu niekonieczny jest udział w produkcji, gdyż liczy się przede wszystkim własna wizja artysty. Tam wzorcem jest kultura średniowieczna, rękodzielnicza, tu modernizm z twórcą dającym swój wyraz tragizmowi istnienia i zarazem jak prorok-Zaratustra — głoszącym nadejście nowej epoki...

⁵ E. Berth: *Les Méfaits des intellectuels*. Paris 1926, s. 336.

IV

Koncepcję indywidualistyczno-anarchistyczną, nawiązującą do niektórych myśli Bakunina — rozwijali przede wszystkim, co wydaje się naturalne, sami artyści. Wagner pisał *Sztukę i rewolucję* (1849) pod świeżym wrażeniem kontaktów z Bakuninem i klęski powstania drezdeńskiego. Dwa główne wątki splatają się tu z sobą w całość niepodzielną — odrzucenie nieludzkiego społeczeństwa kapitalistycznego, które niszczy sztukę, oraz utopia odwołująca się do retrospektywnego wzoru: Grecji antycznej, w której sztuka była podstawą wolności i dziedziną zespalającą człowieka z naturą. Owe dwa tradycyjne wątki w klasycznej myśli niemieckiej od końca XVIII w. aż po połowę wieku następnego służą jako podpórki dla wyłożenia ideału rewolucyjnego. Społeczeństwo jutrzejsze — tzn. wolnych ludzi — nie tylko rozszerzy na wszystkich te przywileje, którymi w Grecji cieszyli się ongiś jedynie nieliczni, ale przywróci wreszcie należne miejsce twórczości artystycznej i jej odbiorowi. Godność przywrócona każdemu zapewni szacunek dla dostojności sztuki, która znów obejmie rzemiosło, ubiory i styl życia. Znamienne jest wszelako, że Wagner, szczerze agitując za rewolucją społeczną, ogląda ją w perspektywie sztuki, a nie odwrotnie. „Stan roboczy”, zdążający ku swobodnej dojrzałości człowieczej — oczywiście przeciw doktrynerstwu etatystów, a więc poprzez ruch anarchistyczny — ma zmierzać ku „artystycznemu człowieczeństwu”. Piękno i siła (moralno-rewolucyjna) mają być dobrem powszechnym — taki jest cel rewolty, ale rewolta, która daje siłę, wydaje się tu raczej środkiem niż celem. Bowiernajwyższa wolność ludzka ucieleśnia się w sztuce, ona też wyraża najgłębiej harmonię człowieka z sobą samym i ze światem⁶. Sztuka wreszcie ma być zwiastunem i wzorem przyszłych instytucji gminnych.

Anarchizujący
Wagner

Rewolucja
w perspektywie
sztuki

⁶ W przesłankach tych tkwi m.in. źródło późniejszego

Jest to swoista wykładnia anarchizmu. Nie jest — mimo nacisku położonego na jednostkową suwerenność — Stirnerowska, gdyż całe przyszłościowe społeczeństwo ma być artystycznego charakteru; ale też nie Proudhonowsko-Kropotkinowska, skoro artysta jest przewodnikiem i jego nie skrępowana żadnymi powinnościami twórczość jest najwyższą miarą wolności. Słowem, racje moralne — wedle tej interpretacji anarchizmu — są zawarte w swobodzie artystycznej, a zasada sprawiedliwości polega na nadążeniu za rzetelnym autentycznym twórcą, a nie na jego publicystycznej orientacji. W szkicu pisanym w rok później (*Dzieło sztuki przyszłości*, 1850) romantyczna idea *Gesamtkunstwerk*, tzn. utworu totalnego, muzyczno-baletowo-dramatyczno-teatralnego, pojawia się jako równoważnik etosu kolektywnego. W utworach tego typu ma wypowiedzieć się na modłę antycznych spektakli pod gołym niebem sam lud dla ludu. Niemniej i tutaj argumentacja odwołująca się do twórczości kolektywnej załamuje się nagle. Proudhon czy Kropotkin przewidywali naprawdę tworzenie przez wszystkich, Wagner ma zaś na uwadze osobowość genialną, wyrażającą ducha wspólnoty.

Te samą wersję anarchizmu znajdujemy w książeczce Oskara Wilde'a z 1891 r. pt. *Dusza człowieka w epoce socjalizmu*. Chrystus — podobnie jak u Wagnera — cierpiał za ludzkość, ale ludzkość odrodzoną i wyzwoloną symbolizuje Apollo. Model średniowieczny ustępuje tu miejsca greckiemu (notabene znamienne są analogie występowania obu tych konkurencyjnych retrospekcji w marksizmie — Marks *versus* W. Morris — i anarchizmie), a przesunięcie to wiąże się z przypisaniem artyście roli szczególnej. U Wilde'a — jak u Wagnera — socjalizm to tyle, co usunięcie przeszkód zewnętrznych dla całkowitego triumfu zasady indywidualizmu, którą najpełniej reprezentuje

uwstecznienia postawy twórczej i poglądów estetycznych R. Wagnera. Por. analizę tego zjawiska w *Versuch über Wagner* (1952) Th. Wisengrund-Adorno.

Socjalizm
wedle Wilde'a

twórczość artystyczna. Wilde atakuje nie tylko jawny, brutalny kapitalizm, ale również — z pasją analogiczną do Sorelowskiej — pozory demokratyczne, tzn. większość reprezentowaną przez opinię publiczną. Większość głupią, nieokrzesianą, ze złym smakiem, zamieniającą sztukę w rozrywkę. Socjalizm to odwrócenie sytuacji — artysta jest odkrywcą nowych prawd, im bardziej adekwatnie wyraża swą osobowość, tym większą osiąga doskonałość. Jest wzorem dla innych jak być wolnym. U Wilde'a jeszcze dobitniej niż u Wagnera pojawia się motyw pierwszeństwa duchowego twórców, awangardy w awangardzie społecznej — motyw radykalnie przeciwstawny koncepcji Proudhonowskiej. Ta interpretacja anarchistyczna, którą reprezentuje Bakunin (częściowo), Wagner i Wilde (jeśli nadać jej taki sens, że społeczeństwo przyszłości będzie natury artystycznej, że sprawiedliwość i równość spełni się dzięki *homo aestheticus*), obywa się bez antynomii.

Awangarda
w awangardzie

U Wilde'a pojawia się jednak — obok anarchistycznego *locus communis*, tzn. buntu przeciw władzy i przemocy wszelkiego typu, wotowania za dobrowolnym zrzeszeniem zamiast organizmu państwowego itp. — również idea tyranii ludu, nie mniejszej niż tyrania książąt i papieży, oraz pochwała egoizmu, który nie żąda niczego od innych. Taka wersja anarchizmu — przyjmując, że Wilde utożsamia zasadę indywidualizmu z zasadą wolności — ponownie prowadzi do pułapki. Antynomiczne bowiem jest jednoczesne założenie, że spełni się oczekiwana i wspomagana przez artystów rewolucja społeczna dla potencjalnie despotycznego ludu oraz, że model przyszłego społeczeństwa to swoistego rodzaju artystokracja. Antynomiczna i zgoła fantastyczna jest koncepcja, według której egoizmy mają pozostawać w harmonii czy, inaczej formułując, sprawiedliwość i równość mają polegać na tym, że każdy będzie Kandydem w swoim ogródku.

V

Prześledziliśmy zatem dwie różne wersje estetyki anarchistycznej. Sztukę pojmowano bądź jako prototyp bezwzględnej autonomii duchowej, bądź jako instrument przyporządkowany zadaniom i celom rewolty; zakładano bądź odrzucano postęp sztuki; bądź twórczość jednostkową (geniusza) stawiano za wzór, bądź twórczość kolektywną. Anarchistyczna myśl o sztuce żyła zatem w symbiozie z Schillerowską koncepcją wychowania estetycznego, heglizmem, doktryną realistyczną a później z ideami narodnickimi, czy nawet parnasizmem. Można jednak wyodrębnić cechy dla niej swoiste. Estetyka anarchistyczna przyjmuje mianowicie, że sztuka (twórczość) jest ekspresją wolności i że wolność owa, oparta na suwerenności każdej jednostki, jest zarazem wolnością wszystkich jednostek. Ponadto estetyka ta wychodząc z przesłanki, że każdy człowiek obdarzony jest popędem twórczym, przewiduje pełną realizację *homo aestheticus* w społeczeństwie przyszłości. Znaczy to, że utopijny projekt anarchistów, bez którego owa myśl estetyczna byłaby niezrozumiała, zapowiada dezalienację stosunków społecznych i przewiduje zarazem w ostateczności całkowite wyzwolenie sztuki (twórczości) z relacji rzeczowych i czysto usługowych. Jej użyteczność natomiast stanie się czymś oczywistym i powszechnym, gdyż sztuka będzie zdomowiona w samym życiu, w każdym akcie twórczym. Twórczości artystycznej przypisana jest więc w tym kontekście określona, humanistyczna misja (stąd wykluczony jest dandyzm, programowy ekscentryzm, czysta negacja, wyłączna destrukcja), a ponadto obiecany jest jej ciągły rozkwit. Powróćmy teraz do pytań, które zadaliśmy na wstępie naszych rozważań, tj. do powodów określających przyciąganie artystów do myśli anarchistycznej. Wydawałoby się, że pociągała ich tylko jedna jej wersja — ta właśnie, która jak u Wagnera czy Wilde'a przy-

Estetyki
anarchistycznej
cechy wspólne

pisywała sztuce znaczenie decydujące. Otóż wniosęki taki byłyby najzupełniej fałszywy. Atrakcyjność anarchizmu zasadzała się na złożonych, ambiwalentnych postawach twórców, którzy byli zafascynowani filozoficzno-społecznymi ideami Proudhona, Bakunina i Kropotkina, tzn. chcieli *partycypować* w ruchu społecznym antyburżuazyjnym, przyjmującym zasady równości i sprawiedliwości jako kryteria wspólnoty. A zarazem, zgodnie z naturą procesu artystycznego — w idealnym wydaniu spontanicznego, samorzutnego, odkrywczego, broniącego za wszelką cenę swej autonomii — chcieli w ruchu tym zachować *niezależność*. Koncepcja anarchistyczna zdawała się w najlepszy sposób spełniać oba warunki, tzn. łączyć awangardę artystyczną organicznie z awangardą społeczno-polityczną. Myśl o tym związku sformułował po raz pierwszy Saint-Simon. Idea ta w różnych modyfikacjach i po ciężkich doświadczeniach przetrwała do naszych dni. Dla modernistów z końca ubiegłego stulecia była szczególnie przekonująca w wydaniu anarchistycznym.

Hasła owej koncepcji olśniewały, ostre zarzuty Sorela i Bertha (zresztą znacznie później wysunięte) przeciw anarchistom „salonowym” ginęły pośród innych wywodów, jej antynomie zaś były na pierwszy rzut oka nieuchwytnie. Co więcej zaś, płynność i mglistość sformułowań, antysystematyzm, szacunek dla otwartego myślenia i kult improwizacji zbliżały ją do tego, co można by nazwać „światopoglądem artystycznym”, czyli zespołem wątków często różnej proveniencji, scalonych zazwyczaj nie tyle logiką wyvodu, ile pokrewieństwem emocjonalnej tonacji. Zresztą anarchiści głosili *explicite*, że instynkt, emocje, wyobrażenia i intuicja zasługują na ufność bardziej niż intelekt, a więc tym samym sztuce przypisywali szczególną wagę jako rodzajowi ekspresji duchowej, najbliższej dążnościom wolnościowym. Ich inna teza — odrzucająca wszelką władzę — godziła się z naturalnym u twórców odruchem buntu przeciw kulturze sztywnej

Atrakcyjność
anarchizmu

Federalizm,
wspólnota,
rewolucja

i reglamentowanej. Idea federalizmu szła w parze z przeświadczeniem wielu artystów i teoretyków sztuki (pełną jej wykładnię dał w okresie międzywojennym Herbert Read, związany z ruchem anarchistycznym), iż sztuka jest najwłaściwszym medium budowania autentycznej — tzn. pozainstytucjonalnej — solidarności między ludźmi. Wspólne marksizmowi i anarchizmowi ujęcie sztuki w świetle rewolucyjnych przemian społecznych (por. dla przykładu drugi rozdział książki R. Rockera *Nationalism and Culture*, 1937, w której ów czołowy ideolog anarcho-syndykalizmu rozważał genezę i funkcję sztuki analogicznie jak to ongiś czynił Plechanow) odpowiadało twórcom szczerze zaangażowanym w wyjściu poprzez sztukę poza nią samą — ku światu walki o pełną sprawiedliwość społeczną. Tak więc krążące w obiegu kulturowym przesłanki ideologii anarchistycznej stanowiły wyjątkowo przyciągającą moc dla artystów.

Z perspektywy
historyka

Historycznie biorąc, erupcja anarchizmu zbiegła się z poromantycznym przełomem, który nobilitował indywidualną ekspresję przeciw kanonom i regułom estetycznym. Anarchia w sztuce jako równoważnik anarchizmu konceptualnego nigdy nie oznaczała chaosu, ale właśnie nieustanny wysiłek porządkowania materiału podsunętego przez wyobraźnię, intuicję i uczucia, i z kolei rozrzucanie owego porządku. Anarchia artystyczna oznaczała, po drugie, prymat osobowości nad formą i własne samodzielne poszukiwanie jakichś punktów Archimedesowych. Można by zapytać, skąd więc obok Proudhona Courbet. Należy więc przypomnieć, że dla Courbeta realizm był problemem przede wszystkim szczerości, własnej prawdy artystycznej w zetknięciu z autentyzmem natury i zjawisk społecznych, odrzuceniem wszelkich konwencji. Tak więc siła przyciągająca anarchizmu polegała m.in. na tym, że wyrósł on z tej samej historyczno-społecznej gleby co modernizm będący przedłużeniem romantycznej wizji rzeczywistości.

Odnosi się to również do drugiego nurtu w anarchistycznej myśli estetycznej, tzn. do Sorelowskiego czy Kropotkinowskiego deifikowania twórczości użytkowej. Był to trend wówczas niezwykle silny, bynajmniej nie ograniczony li tylko do następców Ruskina i Morrisa. Myślenie secesyjne, nastawione na syntezę sztuki i wejście jej w codzienny krwiobieg, zbiegało się w wielu punktach z pochwałą „artysty-rzemieślnika” lub „artysty w przemyśle”, którą lansował rewolucyjny syndykalizm. Ale te związki nie były czytelne dla ówczesnych pionierów sztuki funkcjonalnej; to badacz dzisiejszy dostrzega je w wyraźnym świetle i, co więcej, może wskazać to samo zachłyśnięcie się technicznymi możliwościami wytwórczymi wówczas szybko rozwijającego się przemysłu zarówno ze strony ideologów anarcho-syndykalizmu, jak i z drugiej strony — u ówczesnych funkcjonalistów. Natomiast zbieżność postromantycznego absolutu swobody twórczej i idei anarchistycznych była świadomie percypowana i podtrzymywana przez obie strony — tzn. ideologów i twórców.

Instrumen-
talizm
artystyczny

VI

Kiedy anarchizm przeżywał swój punkt szczytowy, garnęli się do niego artyści, których nie podejrzewalibyśmy o to, a mianowicie neoimpresjoniści i symboliści. Ich program artystyczny, jak już wspomniano, drażnił niektórych przywódców syndykalizmu, ale nie przeszkadzało to w serdecznych i ciągłych komitywach zwłaszcza pod patronatem Jeana Grave'a, jednego z czołowych wydawców i ideologów ruchu. Historyk francuskiego anarchizmu J. Maitron notuje, że w latach 1891—1895 było się anarchistą w poglądach politycznych i symbolistą. Potwierdzają to liczne dokumenty ówczesne. W czasopiśmie „Revue Blanche” i „Entretiens Politiques et Littéraires” występowali obok sie-

Sympatyzujący
pisarze ...

bie ideolodzy anarchizmu oraz poeci i krytycy ówczesnej „moderny”. W roku 1894, kiedy policja przechwyciła listę abonentów „La Révolte”, anarchistycznego czasopisma, znalazła na niej nazwiska Remy de Gourmonta, Mallarmégo, Leconte de Lisle’a Huysmansa, France’a i Daudeta. Z kolei zaś, kiedy Kropotkin pisał dla *British Encyclopedia* artykuł o ruchu wolnościowo-socjalistycznym, umieścił tam m.in. Thoreau, Whitmana, Zolę, Ibsena. Znacznie bogatszy zestaw nazwisk literackich i artystycznych z XIX w. znalazł się w słynnej *Bibliografii anarchizmu* (1897) Maxa Nettleaua. Nietrudno byłoby zarzucić Nettleauowi czy Kropotkinowi nadmierną aneksję, obecność Daudeta zaś na wzmiankowanej liście abonentów uznać jedynie za dowód żywej reakcji na to, co modne. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że nie tylko poeci (zwłaszcza Mallarmé) i krytycy literaccy bliżsi filozofii społecznej mieli się za zwolenników anarchizmu, ale zaangażowani w nim byli również malarze, np. Pissarro, Signac i Seurat, oraz krytycy związani z neoimpresjonizmem i symbolizmem, jak Gustave Kahn czy Paul Adam. Kiedy wskazuje się na ścisłe relacje między analizowanymi tu ideami społecznymi a zaangażowaną twórczością malarską owych lat, padają notorycznie — i słusznie — nazwiska Maximiliana Luce i Felixa Vallotton. Zapomina się wszakże, że Seurat malował *Robotników przed budynkiem fabrycznym* (1882—1883) a Signac był autorem symbolicznej litografii *Robotnicarz z kilofem*. Litografia była opublikowana w „Les Temps Nouveaux” J. Grave’a. Publikowali tam swoje prace m.in. Steinlen, Van Dongen, Meunier. Ilustracje ukazywały się ponadto w innych przejściowych czasopismach wydawanych przez Grave’a *et compagnie*, m.in. w „Père Peinard”, gdzie E. Pouget, Lucien Pissarro, syn Camille’a, oraz Vallotton atakowali wprost ówczesną rzeczywistość społeczną. Paul Adam otwarcie przyznawał się do anarcho-komunizmu, pisząc na łamach „Revue Blanche” nie tylko

... i malarze

o sztuce, ale również o rewolucji społecznej. G. Kahn bronił publicznie A. Vaillanta — terrorystę, który rzucił bombę w paryskiej Izbie Poselskiej. Inny krytyk tego samego kręgu F. Fénéon był zamieszany w sprawę Emila Henry, również zamachowca. W 1894 r., kiedy zatrzymano w areszcie śledczym Fénéona i Maksymiliana Luce, świadkiem obrony pierwszego z nich był Mallarmé. W latach późniejszych (1901—1912) czasopismo „L'Assiette au Beurre” wydawane przez anarchistę G. Blanchota stało się trybuną społeczną, z której występowali nie tylko artyści wówczas utożsamiający się z ruchem, jak Steinlen, Kupka czy Grandjouan, ale również np. Jacques Villon i Juan Gris, a obok nich A. France. Inspiracje anarchistyczne pośród awangardy artystycznej przetrwały aż po pierwszą wojnę światową — ich ostatnim widomym znakiem były dwa świetne dzieła wybitnych futurystów: Carlo Carra *Pogrzeb anarchisty Galli* (1910—1911) i Luigi Russolo *Rewolta* (1911—1912).

Rok 1918 nie położył bynajmniej kresu ściślejszym związkom między sztuką a anarchizmem. Ale po Rewolucji Październikowej dzieje owych relacji musiały ulec gruntownej przemianie. Ci, którzy chcieli się angażować po stronie rewolucji społecznej, grawitowali odtąd ku komunizmowi bądź w tym ruchu uczestniczyli. Ci, dla których anarchizm oznaczał artystokrację, zamykali się w kręgu profesjonalnym, w buncie czysto prywatnym. Trzeba było jednak dopiero wstrząsu z końca lat trzydziestych, by anarchizm powrócił w świecie artystycznym jako układ odniesienia. Ale zarówno w ostatniej dekadzie XIX w., kiedy anarchizm był szczególnie popularny pośród zachodnioeuropejskiej inteligencji twórczej, jak i znacznie później, w latach trzydziestych, kiedy jego wpływ przejawiał się ponownie — zaskakująca, a jednocześnie wytłumaczalna jest fascynacja, z jaką artyści przyjmowali ową ideologię za swoją własną.

Od roku 1918

Ideologia
bez organizacji

Poczucie wyobcowania w społeczeństwie kapitalistycznym, nienawiść nie tylko do jego maszyny państwowej, ale do wszystkich jego instytucji i praw, sprzeciw wobec fałszywej moralności i rzekomych prawd pchały artystów ku ruchom rewolucyjnym. Pośród nich anarchizm był wyjątkowo atrakcyjny. Ideolodzy anarcho-syndykalizmu czy anarcho-komunizmu mogli krzywić się na dekadencję modernistów i apelować o zmianę ich postawy, ale nawet najzagorzalsi w propagowaniu „służby dla rewolucji” nie posunęli się nigdy do narzucania swych postulatów. Nie było zaś na szczęście dla dobrowolnego partnerstwa obu ciężających ku sobie stron (artyści — ideolodzy) żadnych hamulców czy barier w postaci sztywnej, rygorystycznej organizacji. Paul Signac, najdojrzałszy politycznie pośród artystów zaangażowanych, później członek partii komunistycznej, mówił w imieniu wszystkich w swoim odczycie z roku 1902: „Malarz anarchista to nie ten, który przedstawia anarchistyczną tematykę, lecz ktoś, kto nie bacząc na zaszczyty i nagrody, będzie walczył całą swą osobowością z najwyższym wysiłkiem przeciw burżuazyjnym i urzędowym konwenansom (...). Tematyka nic tu nie znaczy, albo też znaczyć może jedynie jako jeden z elementów dzieła sztuki, wcale nie bardziej ważny niż kolor, rysunek, kompozycja (...). Kiedy społeczeństwo, o którym marzymy, ziści się, robotnik wyzwolony z wyzysku, który go odczłowiecza, będzie miał czas, by myśleć i uczyć się. Pojmie wówczas wagę wszystkich wartości dzieła sztuki”⁷.

Trudno więc było znaleźć nie tylko bezpośrednio, ale i pośrednio powiązania między ówczesnymi rewolucyjnymi przemianami sztuki malarskiej a doktryną anarchistyczną. Nie w samej zatem sztuce należy ich szukać, ale w optyce, jaką wobec całej rzeczywistości przyjmowali czołowi wówczas artyści.

⁷ Cytuję wg R. L. i E. W. Herbert: *Artists and Anarchism...* „Burlington Magazine” Vol. 102 Nov. 1960, s. 479.

Elementem scalającym postawy społeczno-polityczne i artystyczne było to, o czym pisał Rémy de Gourmont w programowym artykule *Symbolizm* („La Revue Blanche” z 25 II 1892). Stwierdzał tam: „Otóż ze wszystkich teorii, o jakich szeptano w tych przedostatnich dniach, jedna tylko ukazuje się jako nowa i to nowa nowością niewidzianą i niesłyszaną — Symbolizm, który oczyszczony ze wszystkich uwłaszczających znaczeń, jakie mu nadawali ułomni krótkowidze, dosłownie tłumaczy się słowem Wolność, a dla gwałtownych — słowem Anarchia”⁸.

Tworzyć nowy świat odrzucając cały balast świata starego, tworzyć przeciw zastanym obyczajom i przeciw rządóm, dla ludu z jego spontanicznymi potrzebami — oto co wówczas znaczyło dla artystów być anarchistą.

Publikowany tu szkic stanowi fragment większej pracy. Korzystałem m.in. z takich pozycji, jak D. Cauter: *The Left in Europe since 1789*. (New York 1966); E. W. Herbert: *The Artist and Social Reform; France and Belgium, 1885—1898* (New Haven 1961); D. D. Egbert: *Social Radicalism and the Arts. Western Europe* (New York 1970). Ostatnio wyszła książeczka A. Reszlera pt. *L'esthétique anarchiste* (Paris 1973). Autor dostrzega mimochodem wskazane przeze mnie antynomie, ale ich nie wysławia w określonej tezie. Nie analizuje również badanej myśli w sposób systematyczny i zorganizowany wokół wybranych zasadniczych idei.

⁸ Cyt. wg. *Moderniści o sztuce*. Wydała i opracowała E. Grabska. Warszawa 1971, s. 286.