

Marian Golka

Socjologia artysty nowożytnego

Poznań 2012

Spis treści

Wstęp

Rozdział I. Kim jest artysta?

Rozdział II. Szkic historyczny

Rozdział III. Mity artystyczne

Rozdział IV. Role artysty

Rozdział V. Kariery artystów

Rozdział VI. Środowiska artystyczne

Zakończenie

Bibliografia

Wstęp

Zawód artysty nie jest łatwo scharakteryzować. Wiele dziedzin twórczości krzyżuje się tu z wieloma postawami artystycznymi, a te z dużą różnorodnością pozycji społecznych artystów, z różnymi historycznymi warunkami funkcjonowania tego zawodu oraz różnymi przebiegami karier artystycznych. Są też opinie głoszące, iż w odniesieniu do tej profesji nie mamy do czynienia z zawodem, lecz z niemal mistycznym powołaniem. A jednak korci pragnienie poznania tego zawodu, przynajmniej w tym zakresie, w jakim jest to możliwe - zważywszy na szczupłość materiałów historycznych. Choć oczywiście poznanie artysty nie musi być poznaniem samego dzieła sztuki, to przecież będzie to z pewnością przybliżenie sztuki i życia artystycznego.

Pisząc dalej o artyście, będę miał na myśli nowożytnego artystę europejskiego, czyli tego, który pojawił się w Renesansie i kumulując zmiany, jakie zachodziły w jego sytuacji, istniał przynajmniej do lat 60. XX wieku. To wszystko, co w drugiej połowie XX wieku oraz na początku XXI wieku warunkuje ten zawód, czyli - kultura masowa, biznes artystyczny, zmiany postmodernistyczne w kulturze a także takie nowe przejawy sztuki, jak konceptualizm, sztuka instalacji, *net-art* czy *street-art* - znacznie zmieniło kondycję artysty. Trudno jednak te zmiany precyzyjnie określić, trudno też stwierdzić, jak przyczyniły się one do uzyskania innego oblicza przez artystę. Można przy tym założyć jednak, że i tak wielu dzisiejszych artystów kontynuuje mity i role społeczne ciągnące się od XVI wieku aż do współczesności (ze szczególnym ich ożywieniem w XIX wieku za sprawą romantyzmu i cyganerii artystycznej). Widoczna jest więc ciągłość i trwałość wielu cech tego zawodu, co usprawiedliwia przyjęcie tak długiej perspektywy czasu dla tych rozważań.

Artystę należy rozpatrywać łącznie z odbiorcą jego twórczości. Nowożytne dzieje są świadectwem pełnego wzajemnego ich uzależnienia się od siebie, co przejawia się tak w aprobacie, jak i – przeciwnie - we wzajemnym dystansowaniu się. Artysta nie może funkcjonować bez odbiorców, ci zaś - głównie mieszczaństwo - definiując samych siebie i

tworząc sobie tło dla swego życia nie wiedzieli, czy artystę mieli kochać czy nienawidzić. Na wszelki wypadek przydawali mu specjalny status, co wyrażało się choćby w uznaniu wielu mitów artystycznych – mitów skądinąd wygodnych dla artystów.

Nie bez znaczenia jest też fakt, że właśnie począwszy od Renesansu dysponujemy źródłami, w świetle których profil artysty rysuje się wyraziście. Wraz z pierwszymi nowożytnymi historiografiami sztuki (np. Giorgio Vasariego) rozpoczął się też rozwój zainteresowania samym artystą, jego życiem i sławą jaka mu towarzyszyła. Źródła do wcześniejszych epok są nader fragmentaryczne, co sprawia, że próbując prowadzić ogólne rozważania na temat kondycji artysty w Starożytności czy w Średniowieczu musimy poprzestawać na mniemaniach albo ogólnikach.

Nie bez znaczenia jest też fakt, że określenie "artysta" pojawiło się dopiero w późnym Średniowieczu a upowszechniło właśnie od czasów Renesansu. Wcześniej, owszem, mówiono raczej o malarzu, rzeźbiarzu czy snycerzu. Różnicowanie sięgało nawet dalej: np. mówiono o rzeźbiarzach w drewnie i odrębnie o rzeźbiarzach w kamieniu czy brązie itd. Przyjęcie od czasów Renesansu wspólnej kategorii "artysta" łączyło się z uznaniem, że jego umiejętności i działania stanowią odrębną od innych i specyficzną klasę czynności, nadto czynności ważnych, uznawanych społecznie za wartościowe i pożądane. Właśnie Renesans dał im nowe miana: najpierw tzw. "sztuki pomysłowe", potem "sztuki szlachetne", "sztuki obrazowe", "sztuki poetyczne" aż wreszcie pojawiło się przygodnie użyte przez Francesco da Hollandę w XVI wieku określenie "sztuki piękne", które to określenie upowszechnił później (tj. od poł. XVIII wieku) Charles Batteux. Proces ten sprawił, że do sztuk dołączono poezję a oddzielono od nich nauki, a jednocześnie uznano, że w tej postaci nie są one *vulgares* (czy *mechanicae*) lecz *liberales*. I choć dalsze dzieje sztuki i estetyki przyniosły kolejne stanowiska w pojmowaniu sztuk pięknych, to przecież właśnie w Renesansie pojawiło się nowożytne ich pojmowanie, które okazało się stosunkowo trwałe, a przy tym owocne kulturowo w różnych aspektach. To oczywiście nie przeszkadza w tym, że niekiedy nawiążemy do dalszej przeszłości, przywołując jakieś porównanie czy akcentując pewne odmienności.

Spośród różnych profesji artystycznych - malarzy, rzeźbiarzy, grafików, pisarzy, muzyków, kompozytorów, tancerzy, aktorów, reżyserów - mogłem tu uwzględnić tylko niektóre. I tak moja uwaga skierowana jest przede wszystkim na artystów plastyków oraz -

nieco rzadziej - pisarzy i poetów. Zupełnie sporadycznie wspominam o innych zawodach artystycznych. Z tej racji niełatwo osądzić, na ile można uogólnić te rozważania i odnieść je do wszystkich pozostałych zawodów artystycznych. Moim zdaniem, jest wiele podstaw do takich uogólnień, a przynajmniej do dostrzeżenia analogii. Przede wszystkim, występuje wiele podobieństw w mitach artystycznych pokutujących w każdej z dziedzin sztuki, jak też w społecznych rolach artystów; zapewne mamy też do czynienia z wieloma podobieństwami w wymiarach i mechanizmach karier zawodowych, jak i w funkcjonowaniu środowisk artystycznych. Natomiast większe różnice mogą przejawiać się w pozycjach społecznych artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki.

Jako materiał źródłowy wykorzystane zostały tu przede wszystkim teksty autobiograficzne artystów: ich pamiętniki i wspomnienia, dzienniki i listy; niekiedy też wywiady. Uwzględniono praktycznie wszystkie opublikowane tego rodzaju materiały artystów polskich; materiały dotyczące bardziej znanych artystów obcych wykorzystano selektywnie; natomiast materiały dotyczące pisarzy, tak polskich, jak i zagranicznych, dobrane zostały bardziej przypadkowo. Trzeba też stwierdzić, że nie ma tutaj zastosowania jakąś jednoznaczna „metoda biograficzna”. Źródła autobiograficzne artystów wykorzystuję niekiedy jako przykłady eksplikatywnie sformułowanych przekonań artystów, a znów w innych przypadkach - jako implikatywne tropy zaledwie sugerujące ich opinie. I tu tkwi kolejny argument uzasadniający rozpoczęcie analiz od artystów Renesansu. Wszak jednym z pierwszym pamiętników artystów był *Żywot własny* Benvenuto Celliniego napisany ok. połowy XVI wieku. Oprócz materiałów autobiograficznych obficie też korzystałem z wszelkich innych wypowiedzi dotyczących sytuacji artystów, ich ról, karier itd. - wypowiedzi zarówno artystów, jak i filozofów czy historyków. Oczywiście, korzystałem też z opracowań tego tematu. Taki charakter materiałów zdecydował o tonacji książki, w której pomieszczono wiele cytatów, nie chcąc nic utracić z treści wyrażających świadomość artystów oraz komentatorów.

Badając tę kategorię zawodową w tak obszernej perspektywie czasu, przechodzącą tak różne metamorfozy, z natury rzeczy musiałem uwzględniać wielorakie aspekty z nią związane. A więc oprócz wątków socjologicznych, historyczno-artystycznych, pojawiają się też niekiedy aspekty estetyczne, teoretyczno-artystyczne czy dotyczące psychologii

społecznej. Zapuszczając tu i ówdzie szczegółowe sondy, nie unikałem też i ogólnych rozważań.

Opracowanie to – muszę wyznać na koniec – nie wyjaśni zapewne wszystkich tajemnic tego zawodu, a przede wszystkim źródeł talentu najwybitniejszych jego przedstawicieli, ani przyczyn niezwykłości ich kunsztu. Ukazaniu tego wszystkiego musiałaby służyć inna książka – może bardziej poetycka. Jej autor zaś musiałby zamienić rolę badacza – na rolę artysty.

*

Wspomnieć należy, że książka ta pierwotnie była opublikowana w 1995 roku w poznańskim wydawnictwie *ars nova*. Obecne jej wydanie jest przejrzaną i zaktualizowaną, a przy tym nieco skróconą wersją tamtej publikacji.

Rozdział I

Kim jest artysta?

1

Na samym początku należy stwierdzić, że **pojęcie artysty** jest zakresowo węższe od pojęcia twórcy. Jeżeli w pierwszym przypadku mówimy o człowieku wytwarzającym dzieła sztuki, to w drugim mamy na myśli twórczość w szerokim znaczeniu: a więc także naukowym, technicznym, społecznym itp., kiedy za twórcze uznajemy to wszystko, co jest nowatorskie - niezależnie od tego, jaka by była ranga owego nowatorstwa i jego rezonans. Możemy więc krótko określić twórcę jako tego, kto „odkrywa rzeczy nieznanne”. Przyjmijmy natomiast, że artystą jest ten, kto czyni to w dziedzinie kultury zwanej sztuką. I tu zaczynają się kłopoty, bowiem niejasne jest to, co nazywamy sztuką. Nie miejsce tu na referowanie długowiecznych sporów na ten temat. Wystarczy stwierdzić - przywołując tzw. definicję alternatywną Władysława Tatarkiewicza mówiącą, że "sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć, jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać"¹.

Spotykamy przekonujące opinie, że zajmowanie się artystą nie ma większego sensu, bowiem to, co się liczy, to same przedmioty artystyczne, ewentualnie style sztuki a nie artysta. W myśl takiego nastawienia, jest on tylko epizodycznym zjawiskiem, które nie ma żadnego znaczenia. Są to kwestie podejmowane od dawna. Wszak już Platon dostrzegał trudność w uogólnieniu różnych działań twórczych w jednym łącznym pojęciu artysty. W *Rzeczpospolitej* przekonywał, że skoro nie ma nikogo takiego, kto znalazłby się na wszystkich rzemiosłach i łączyłby w sobie wszystkie zdolności, to nic nie uprawnia do mówienia o artyście, a jedynie o malarzu, rzeźbiarzu, snycerzu itp. Widać, jak daleka była jeszcze droga do syntezy tych zawodów w jedną wspólną kategorię. Św. Tomasz z

¹ W. Tatarkiewicz (1975), s. 52.

Akwinu uznawał (w *Summa theologiae*) podejmowanie rozważań na temat artysty, choć stwierdzał, że wartość sztuki wcale nie leży w artyście, lecz raczej w wytworze. Skoro sztuka jest "prawidłowym pojęciem o rzeczy wytwarzanej" i kształtowaniem zewnętrznej materii, to artysta nie ma tu większego znaczenia. Nie jest też ważne, aby artysta dobrze postępował w innych sferach życia; ważne jest, aby tworzył dobre dzieła sztuki - dodawał Akwinata.

Przekonania głoszące o tym, że artystą nie warto się zajmować, gdyż liczy się tylko dzieło, są obecne także i w XX wieku. Są też nadal żywotne opinie, że paralelizm między sztukami nie istnieje². Czynnikiem różnicującym jest zarówno forma, jak i materia tworzenia: czym innym bowiem jest tworzenie za pomocą barw, czym innym za pomocą dźwięków a jeszcze czym innym - słów. Ba, z tego punktu widzenia istnieje nawet różnica, stwierdza Sartre, między prozaikiem a poetą, mimo, że jeden i drugi posługuje się słowami. Nic ich nie łączy, prócz podobnego ruchu ręki kreślącej litery, i to, co może określać jednego, nie musi być prawdą o drugim. Zdaje się jednak, że są to dzisiaj opinie odosobnione.

Każdy artysta: malarz, rzeźbiarz, architekt, aktor czy pisarz ma swą specyfikę, ale póki będziemy mówili o sztuce w ogóle, póty zasadne jest używanie ogólnego określenia "artysta". Co by nie powiedzieć, można w sztuce zrezygnować ze wszystkiego (nawet z samego dzieła sztuki - jak było w konceptualizmie), ale w żywej kulturze artystycznej nie sposób wyobrazić sobie rezygnacji z artysty. To on jest partnerem dialogu z odbiorcą i nie od rzeczy są przekonania głoszące, że właśnie on ów dialog inicjuje.

Są jeszcze inne uzasadnienia potrzeby zajmowania się artystą. Znajomość artysty oraz potwierdzenie jego identyczności jako autora jest też ważne z tego względu, że pozwala określić cały dorobek danego twórcy i w jego kontekście ująć oraz osądzić interesujące nas dzieło³. Wszystkie więc informacje biograficzne o wykształceniu artysty, o jego kontaktach z innymi artystami i jego znajomości innych dzieł sztuki, a nawet poznanie tych wydarzeń z jego życia, które nic wspólnego ze sztuką nie mają, łącznie rzucają światło na jego artystyczną indywidualność. Dzieło sztuki nosi ślady swego twórcy - szczególnie wówczas, gdy jest to artysta wybitny, i nawet wtedy, gdy należy już

² Por. J.-P. Sartre (1968).

³ Por. C. Barrett (1976).

ono do publiczności, pozostaje ciągle znamieniem swego wykonawcy, należąc do niego i wtedy, kiedy on sam już nie żyje.

Nas jednak nie interesuje artysta jako indywiduum – lecz jako kategoria zawodowa. Z tego punktu widzenia nie jest ważna indywidualność artysty, jego niepowtarzalne życie i zachowania. Ważne jest to, co jest wspólne w życiu wielu artystów, wspólne w ich zachowaniu, pozycji społecznej, w rolach społecznych, co czyni z tych wielu indywidualności wspólny zawód. I tu leży trudność, która polega na tym, że artyści tworzą zbiór wielorako zróżnicowany, niejednorodny pod każdym kątem widzenia i w żadnej z cech. Nie ma więc niczego takiego, jak artysta typowy, który modelowo mógłby ujmować cechy tego zawodu⁴. Jak zauważył Malcolm Cowley artysta (pisarz) nie pasuje do żadnego wzorca klasowego. Biorąc pod uwagę jego dochody, styl życia i pozycję społeczną, przypomina niekiedy ludzi bardzo zamożnych, a niekiedy trzeba go zaliczyć do kategorii biedoty miejskiej. Ta uwaga dotyczy wielu innych właściwości artystów. Stąd podjęcie rozważań nad zawodem artysty zakłada uwzględnienie środowiska zróżnicowanego i egzotycznego. Oprócz zróżnicowania cech, zawód ten charakteryzuje się dużą rozpiętością własnych dylematów: np. być wykonawcą czy twórcą, zamykać się w własnym środowisku czy wychodzić na zewnątrz, ulegać w twórczości swoim przekonaniom czy zewnętrznym opiniom, być tradycjonalistą czy nowatorem, tworzyć dzieła elitarne czy powszechnie zrozumiałe, oferować wytwory trwałe czy okazjonalne, podlegać wymogom technologii czy uniezależniać się od niej itd.⁵.

Proponując przyjęte w tym opracowaniu rozumienie artysty, wyjdźmy od sugestii Floriana Znanieckiego, który uważał, że istnienie ludzi uznawanych za artystów (i tych, którzy sami siebie za takowych uznają), było możliwe tylko w zbiorowościach, które osiągnęły określony poziom rozwoju kulturalnego, którego zaś najważniejszą cechą jest wyodrębnienie sztuki jako jednej z dziedzin kultury⁶. Znaniecki pisał więc, że artysta "jest to człowiek, u którego wytwarzanie (lub samodzielne odtwarzanie) dzieł sztuki jest swoistą funkcją społeczną, tj. którego działalność w zakresie sztuki jest przez innych i przez niego samego uważana za społecznie wartościową, a więc taką, którą w ich i swym własnym mniemaniu 'powinien' on spełniać". Cytowany autor dodaje, że w związku z

⁴ M. Cowley (1969) ; A. Wallis (1964).

⁵ Por. A. Wallis (1978).

⁶ F. Znaniecki (1937), s. 503 i nast.

taką funkcją artysta otrzymuje ze strony zbiorowości pewne "prawa" - np. prawo do materialnego utrzymania, a przede wszystkim pewną pozycję moralną, która objawia się dodatnim wartościowaniem jego osoby. Nadanie poczynaniom artysty charakteru funkcji społecznej, jak też przyznanie mu owych "praw" nie odbywa się w próżni społecznej. Poprzedzone być musi istnieniem pewnego kręgu jego zwolenników, czyli osób szczególnie zainteresowanych i z jakiegoś powodu wytworów tych potrzebujących – ba, wymagających tych wytworów od niego. To zaś wytwarza w świadomości osób tego kręgu pewien obraz osoby tego artysty jako człowieka obdarzonego bądź z urodzenia, bądź z wykształcenia pewnymi cechami duchowymi i cielesnymi, które go kwalifikują jako artystę.

Możemy więc przyjąć, że artystę stwarza zbiorowość, a stwarza go ona w wyniku zapotrzebowania na określone wartości tkwiące w dziele i potrzebne tej zbiorowości, które skądinąd artysta oferuje.

Tak więc, aby być artystą nie wystarcza własne poczucie bycia nim i wiara w to, co się robi (choć wszystko to jest ważne, lecz z innego punktu widzenia). Przyjmowane tutaj pojęcie artysty zakłada wykonywanie określonych działań i istnienie towarzyszących im pewnych „uprawnień”, będących w istocie argumentem potwierdzającym społeczną akceptację tych działań. Oczywiście, ujęcie takie nie stoi na przeszkodzie temu, aby z punktu widzenia artysty czynności twórcze same w sobie nie były najważniejsze. Jednak dopiero ich społeczna akceptacja (słuchacze, widzowie i czytelnicy) sankcjonuje istnienie artysty. I nieważne jest to, że w większości przypadków artyści spędzają wiele swego czasu raczej we własnym towarzystwie i jego opinie mają dla nich bardziej wiążące, choć tylko subiektywne, znaczenie.

Oczywiście, sytuację artysty wyznaczają też inne czynniki: rodzaj uprawianej sztuki (i to zarówno z punktu widzenia zainteresowania publicznego, jak i rentowności), czynniki materialne z tamtego wynikające, a więc charakter tworzywa i „narzędzi” pracy twórczej, jak też organizacja procesów twórczych oraz techniczne i materialne wzory spełnianej pracy, przynależność generacyjna, sposób nawiązywania do tradycji i historii sztuki, realizowane postawy twórcze, ranga artystyczna w szeregu różnych horyzontów, od najbliższego środowiska po skalę globalną, sposób i częstotliwość publicznego udostępniania owoców własnej twórczości, a wreszcie stopień zaangażowania w bycie

twórcą, jak i stopień nowatorstwa w twórczej działalności⁷. Ta ostatnia kwestia jest o tyle istotna, że artystą jest człowiek nie tylko ceniony czy nawet podziwiany, ale przede wszystkim tworzący coś względnie nowego. Jest to więc ktoś, kto nie tylko powiela (do tego wystarczy być rzemieślnikiem), ale ten, kto wykazuje twórczą inwencję, czy choćby przeobraża, ożywia znany już wzorzec.

Naturalnie, w praktyce (np. statystycznej, w sprawach socjalnych, związkowo-zawodowych, itd.) poszukuje się prostszych, ale i klarowniejszych wyróżników zawodu artysty. Zazwyczaj jest nim fakt uprawiania jednej lub kilku dyscyplin artystycznych dla zdobycia środków materialnych (dochodu) i pozycji społecznej. To określenie zawodu może być dodatkowo uzupełnione o inne cechy – np. o posiadanie formalnego wykształcenia artystycznego udokumentowanego dyplomem, przynależność do stowarzyszenia twórczego, związek z instytucjami artystycznymi – np. galeriami, muzeami, filharmoniami, teatrami, agencjami artystycznymi itp.

Z kolei uprawianie jakiejś dyscypliny artystycznej i traktowanie jej jako źródła utrzymania nie zawsze jest jednoznacznym kryterium. Choć już w starożytności, średniowieczu, a na pewno w Renesansie malarstwo, rzeźba czy muzyka były uprawiane zawodowo, co bez reszty musiało angażować twórców, to przecież bywały od tej reguły wyjątki⁸. I tak, w renesansowych Włoszech zdarzali się artyści – właściciele gospody (np. Mariotto Albertinelli), artyści-żołnierze (np. Niccolo dell'Abbate), aptekarze (np. Giovanni Caroto). Im bliżej naszych czasów (począwszy zwłaszcza od przełomu XVIII i XIX w.), tym więcej przybywa artystów zajmujących się twórczością na wpół zawodowo czy wręcz amatorsko. Szczególnie częste zjawisko to było wśród pisarzy, którzy jeszcze do połowy XVIII w. nie utrzymywali się z dochodu, jaki przynosiły książki, lecz z rent, beneficjów, synekur, itp., które często nijak się miały do wagi i atrakcyjności ich dzieł⁹. W XIX w. (np. w kręgu polskich pisarzy pozytywistycznych) tylko ok. 20% piszących mogło utrzymać się z własnej twórczości; jeszcze mniejszy odsetek polskich pisarzy (16%) deklarował bez zastrzeżeń taką możliwość w 1963 roku¹⁰. Jak zauważył Robert Escarpit, z ok. 40 tys. pisarzy francuskich, którzy aktywni byli w latach 60. naszego wieku, zaledwie 3500 pisało wystarczająco regularnie i stale, by uznano ich za pisarzy zawodowych, 250

⁷ Por. A. Wallis (1964); K. Kostyrko (1987).

⁸ Por. P. Burke (1991).

⁹ A. Hauser (1974), t. 2.

¹⁰ A. Z. Makowiecki (1987), s. 52; A. Siciński (1971), s. 175.

figurowało w *Małym Laroussie*, a 40 należało do Akademii Francuskiej¹¹. Escarpit podaje też, że w innych krajach proporcje były podobne: z 70 tys. pisarzy angielskich tylko 7000 można było uznać za zawodowych, z czego trzy czwarte miało dochody zbliżone do zarobków lumpenproletariatu.

W 1934 r. Maria Dąbrowska tak charakteryzowała zawód pisarza: „[...] wielu pisarzy poświęca się swej działalności mniej więcej stale i czerpie z niej środki utrzymania. Jednakże odchylenia od tej normy są tak liczne, że niełatwo jest podciągnąć literatów pod pojęcie zawodu w znaczeniu stałego zajęcia zarobkowego. Bo nawet pisarze, którzy pracy twórczej poświęcają całe swe życie, pracują z dłuższymi przerwami, w czasie których gromadzą w ten lub inny sposób tworzywo, żyją bądź w nieuniknionej, a w pewnym sensie dobrowolnej nędzy, bądź też korzystają z rodzaju renty, dostarczanej im przez dawniejsze utwory, czy też z innych nieliterackich źródeł utrzymania. Tego rodzaju zjawisko nie jest w żadnym prawidłowym zawodzie możliwe”¹².

Artyści ograniczający się do uprawiania jednej dyscypliny (czy jednego rodzaju sztuki) raczej należą do wyjątków. W sztukach plastycznych malarz bywa rysownikiem i grafikiem (i na odwrót); obecnie rzadziej bywa też rzeźbiarzem czy architektem. Pisarz bywa powieściopisarzem, poetą, krytykiem czy publicystą lub scenarzystą, tłumaczem, itp. Dla przykładu, w Polsce w okresie międzywojennym spośród pisarzy tylko 25% uprawiało jeden rodzaj twórczości literackiej, 34% dwa rodzaje, a 40% trzy i więcej rodzajów. Dla porównania, w 1964 r. 34% uprawiało jeden rodzaj, 24% dwa rodzaje, a 41% trzy i więcej rodzajów twórczości¹³.

Nie zawsze też artysta wykonuje swój zawód codziennie i systematycznie. Znowu odwołajmy się do pisarzy tworzących w Polsce w okresie międzywojennym, kiedy to tylko 29% spośród nich deklarowało systematyczną, codzienną pracę po kilka godzin, natomiast większość pracowała nieregularnie¹⁴. Podobnie jest w innych zawodach twórczych i w innych okresach. Np. w latach 60. tylko jedna trzecia (34,5%) artystów plastyków podawała, że pracuje systematycznie¹⁵. Można więc parafrazować powiedzenie, że często „artystę nie tyle się jest, ile się bywa”.

¹¹ R. Escarpit (1977), s. 137.

¹² M. Dąbrowska (1964), s. 69.

¹³ Por. A. Siciński (1971), s. 159.

¹⁴ *Życie i praca...* (1932), s. 197.

¹⁵ A. Wallis (1964), s. 57.

W rezultacie tych zróżnicowań, są pisarze publikujący nawet kilka książek rocznie czy malarze malujący kilkadziesiąt obrazów w ciągu roku, i są tacy, którzy piszą jedną książkę na parę lat i malują jeden obraz na rok – co, oczywiście, nie przesądza o ich wartości artystycznej: pośród jednych i drugich są twórcy wybitni i partacze. Przypomnieć można, że Malcolm Lowry napisał właściwie tylko jedną książkę, zaś, na przykład, taka Barbara Cartland jest autorką 641 tytułów, a przecież różnica rangi artystycznej między nimi jest ogromna. Przywołam znów opinię Marii Dąbrowskiej: „[...] pisarz może przez kilka i nawet kilkanaście lat nie napisać ani jednej książki, nie dyskwalifikując się ani przez chwilę jako literat i nie tracąc znaczenia, jeśli ono było istotnie zawarte w jego raz już wydanym dziele”¹⁶.

2

Charakterystyka społeczno-demograficzna artystów jest utrudniona ze względu na przypadkowość danych. Chaotyczne są np. informacje co do ich liczebności w minionych wiekach. W miastach późnośredniowiecznych i renesansowych działało od kilkadziesiątu do kilkuset artystów. Np. w ostatnich 80 latach XV w. działało w Poznaniu 31 malarzy – nie licząc uczniów i czeladników¹⁷. Także w Krakowie pracowało równolegle kilkadziesiątu malarzy i wielu złotników¹⁸. Ale już np. w Antwerpii w XVI w. malarstwem i grafiką zajmowało się ok. 300 twórców¹⁹. Inna rzecz, że w miastach flamandzkich i niderlandzkich istniał w tym czasie bardzo ożywiony rynek sztuki, a obrazami handlowano nawet na wiejskich jarmarkach. Od końca średniowiecza do połowy XIX w. prawdopodobnie nie zmieniała się znacząco liczebność artystów w poszczególnych miastach (nie biorąc pod uwagę metropolii). Znowu odwołajmy się do przykładu Poznania, który w I połowie XIX w. liczył ok. 25-35 tys. mieszkańców, a pracowało w nim przypuszczalnie (według ówczesnych ksiąg adresowych) kilku lub kilkunastu artystów²⁰.

Precyzyjne dane mamy dopiero w odniesieniu do współczesności. W Polsce w 1958 r. było łącznie 4015 artystów-plastyków, członków Związku Polskich Artystów Plastyków

¹⁶ M. Dąbrowska (1964), s. 70.

¹⁷ K. Kaczmarczyk (1924) s. 86.

¹⁸ T. Dobrowolski (1965), s. 15.

¹⁹ A. Hauser (1974), t. 1, op. cit., s. 377.

²⁰ Por. M. Warkoczewska (1984), s. 16.

(w tym 44,5% malarzy, 19,2% grafików, 10,8% rzeźbiarzy; pozostali to architekci wnętrz, konserwatorzy, itp.). W 1971 r. było ich łącznie 7789, w 1980 r. już 10989, z czego na samą Warszawę przypadało 32%²¹. Można wturcić, że w 2012 r. Związek Polskich Artystów Plastyków zrzesza ponad 7000 twórców, choć oczywiście nie jest to jedyna organizacja tej branży, nie mówiąc już o tym, że wielu artystów jest niezrzeszonych.

Pochodzenie społeczne artystów nie ma większego znaczenia z punktu widzenia historyczno-artystycznego, nie wpływa bowiem w zauważalnym stopniu na wyraz artystyczny dzieł. Jest ono jednak interesujące w perspektywie socjologicznej. Raymond Williams problem ten charakteryzuje następująco²²: „Pochodzenie społeczne i otrzymane wykształcenie wywierają nierzadko wyraźny wpływ na twórczość poszczególnych pisarzy, jednakże rozpatrywanie literatury głównie w kategoriach klas i instytucji społecznych oraz traktowanie pisarzy jako przedstawicieli tych klas i instytucji jest z gruntu niesłuszne. Nie tylko istnieje szereg reprezentatywnych przypadków, kiedy pisarze oddalają się od warstw społecznych, z których się wywodzą, lecz cały proces rozwoju jednostkowego jest zbyt skomplikowany, aby można go było określić przez proste zaklasyfikowanie danego autora do tej czy innej grupy. Z drugiej strony jednak rozwój jednostki następuje pod wpływem pewnego schematu edukacyjnego o znaczeniu społecznym, toteż przyjęcie poglądu o autonomii twórczości literackiej, o absolutnej swobodzie działania jednostki twórczej jest równie błędne, co naiwne”²³.

Z takim kompromisowym stanowiskiem łatwo się zgodzić.

W dziejach sztuki obserwujemy stopniowe rozszerzanie się składu społecznego artystów, czego współczesnym przejawem jest niemal całkowicie otwarta rekrutacja. Parafrazując słowa Malcolma Cowley’a, można stwierdzić, że „[...] republika sztuki jest pod pewnymi względami skrajnie snobistyczna, ale nikogo się z niej nie wyklucza z racji jego rodzinnego środowiska; od tej strony jest to prawdziwa demokracja”²⁴.

Późnośredniowieczni i renesansowi artyści cechowi wywodzili się głównie z mieszczaństwa – byli przeważnie synami innych rzemieślników. Wśród artystów Renesansu ponad połowa udokumentowanych źródłami to synowie rzemieślników, sklepikarzy, kupców, niekiedy przedstawicieli wolnych zawodów. Bardzo niewielu było

²¹ A. Wallis (1964), s. 22; J. Wojciechowski (1987), s. 41-43.

²² R. Williams (1977).

²³ R. Williams (1977), s. 78-79.

²⁴ M. Cowley (1969), s. 221.

wówczas artystów – synów chłopów czy robotników rolnych (ok. 1%). Zaczęli się też pojawiać twórcy o szlacheckim pochodzeniu – najczęściej byli nimi jednak pisarze²⁵. Pod koniec XVIII i w XIX stuleciu artyści nadal wywodzili się głównie z mieszczaństwa, ale częściowo także ze zubożałej szlachty (co zresztą wiązało się ze wzrostem prestiżu zawodu), zdarzali się też synowie chłopscy czy – od II połowy XIX w. coraz częściej – synowie urzędników.

Pochodzenie społeczne artystów I połowy XIX w. dość łatwo można scharakteryzować opierając się na przykładzie wybranego środowiska. Np. w Poznaniu w tym czasie działali malarze: Jan Gładysz – syn kowala, Ludwik Fuhrman – syn murarza, Jan A. Simon – syn krawca, Teofil Mielcarzewicz – syn malarza, Gustaw E. Benth – syn rzemieślnika, Juliusz Knorr – syn urzędnika, Wincenty Kielesiński – syn urzędnika, Marian Jaroczyński – syn urzędnika, Fabian Sarnecki – syn szlachcica, Wiktor Kurnatowski – syn szlachcica, Michał Busse – syn chłopca. Dodać należy, że twórczo działali też przedstawiciele arystokracji – np. namiestnik Wielkiego Księstwa Poznańskiego Antoni Radziwiłł, Tytus Działyński i in.²⁶. Artyści pochodzenia szlacheckiego stają się liczniejsi (przynajmniej w Polsce) pod koniec XIX w., co miało swe źródło w ubożeniu szlachty. Np. wśród artystów biorących udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w 1894 r. we Lwowie na 152 wystawiających malarzy 62 miało pochodzenie mieszczańskie, 45 szlacheckie, a 3 chłopskie; wśród 28 rzeźbiarzy 8 okazywało się pochodzeniem mieszczańskim, 4 szlacheckim, a 2 chłopskim²⁷. Wśród artystów działających w Polsce II połowy XX w. pochodzeniem z warstwy pracowników umysłowych oraz urzędników charakteryzowało się łącznie 52,4%, z warstwy rzemieślników 12% artystów, spośród robotników wywodziło się 14,3%, spośród chłopów 6,1%, a dziećmi artystów było 7,0%²⁸.

Pewną swoistość, jeśli idzie o pochodzenie społeczne, przejawiali aktorzy. Np. w sezonie artystycznym 1868/69 pośród aktorów teatrów warszawskich, krakowskich i lwowskich (łącznie udokumentowano pochodzenie 52 aktorów) 20 osób było dziećmi artystów teatru, 21 pochodziło z warstwy pracowników umysłowych, a tylko 9 z warstwy

²⁵ P. Burke (1991).

²⁶ M. Warkoczewska (1984), s. 40, 44.

²⁷ J. Wiercińska (1985), s. 108.

²⁸ A. Wallis (1964), s. 32.

rzemieślników czy kupców; nieliczni (5 osób) mieli pochodzenie robotnicze oraz 1 osoba szlacheckie²⁹. Łatwo dostrzec dziedziczność zawodu wśród dzieci aktorów.

Pośród pisarzy znacznie większy odsetek miał pochodzenie szlacheckie czy też wywodził się z warstwy urzędników lub inteligencji. Np. wśród udokumentowanych przypadków 91 polskich pisarzy okresu pozytywizmu 41 miało pochodzenie ziemiańskie, 43 wywodziło się z pracowników umysłowych i inteligencji, a tylko 5 z chłopstwa. Wielkości te zmieniły się nieco przez następne kilkadziesiąt lat. I tak, pośród 136 pisarzy młodopolskich 48 miało pochodzenie ziemiańskie, 78 zaś wywodziło się z rodzin pracowników umysłowych i inteligencji (znaczący wzrost!), wobec 10 pochodzących z chłopstwa³⁰. W roku 1929 33% pisarzy polskich charakteryzowało się pochodzeniem ziemiańskim, 56% pochodziło z rodzin pracowników umysłowych, wolnych zawodów i inteligencji, 5% z rodzin kupieckich i z rodzin przemysłowców, a tylko 4% z rodzin robotniczych i 2% z rodzin chłopskich. Trzydzieści lat później – w 1959 r. – 4% pisarzy deklarowało pochodzenie ziemiańskie, 64 % pochodziło z rodzin pracowników umysłowych, wolnych zawodów i inteligencji, 6% z rodzin kupców i przemysłowców, 15% z rodzin robotniczych i rzemieślniczych, a 9% z rodzin chłopskich³¹. Warto zaznaczyć, że w 1929 r. 33% pisarzy pochodziło z ziemiaństwa, podczas gdy cała ta warstwa w społeczeństwie polskim liczyła wówczas 0,6%; z warstwy pracowników umysłowych i wolnych zawodów pochodziło 56% (cała warstwa liczyła 5,1%) i tylko 4% wywodziło się z rodzin robotniczych, gdy cała ta warstwa liczyła w Polsce ówczesnej 35,5%; wreszcie musimy wskazać na nikły odsetek pisarzy wywodzących się z chłopstwa: całe chłopstwo w Polsce liczyło 52,8%³². Silnie reprezentowaną tradycję, zgodnie z którą artyści wywodzili się głównie z rodzin pracowników umysłowych i inteligencji, w XX w. potwierdzają też dane dotyczące innych profesji – np. ok. 70% współczesnych architektów pochodzi właśnie z tych warstw³³. Szkoda, że obecnie, z różnych względów, takich analiz pochodzenia społecznego artystów nie prowadzi się. Można jednak odnieść wrażenie, że żadnych wyraźnych prawidłowości w odniesieniu do pochodzenia społecznego artystów nie ma - za wyjątkiem zauważalnej społecznej dziedziczności tego zawodu.

²⁹ Z. Wilski (1990), s. 76.

³⁰ A. Z. Makowiecki (1987), s. 50.

³¹ A. Siciński (1971), s. 158.

³² Życie i praca... (1932), s. 22.

³³ J. Szarfenbergowa (1966), s. 121.

Zwróćmy uwagę na fakt, że uprawianie sztuki jest – przynajmniej od czasów Odrodzenia – zajęciem rodzinnym (choć nie w takim stopniu, jak u aktorów). Potwierdza to wiele przypadków, m.in. rodziny Santich, Bellinich, Lombardo czy Solarich³⁴. Jednak hipoteza Francisa Galtona z 1869 r. o „dziedziczności geniuszu” jest fałszywa. Oddziałuje tu bowiem raczej wpływ przepisów cechowych (ułatwienia w dziedziczeniu warsztatu, niższe opłaty cechowe, itp.), istnienie czynników wychowawczych, które od wczesnego dzieciństwa rozwijają zainteresowania i predyspozycje, pomoc w karierze artystycznej i in.

Wśród artystów średniowiecza i Renesansu nie było wiele kobiet. W zasadzie, dopiero w XIX w. zaczęły one pojawiać się w tym zawodzie – nie licząc sporadycznych wcześniejszych przypadków (np. Rosalby Carriery, Angeliki Kauffmann czy Elisabeth Marie-Louise Vigée-Lebrun). W Polsce w II połowie XIX w. spośród 580 malarzy było 518 mężczyzn i 62 kobiety, a wśród 192 rzeźbiarzy – 180 mężczyzn i 12 kobiet³⁵. Pośród polskich artystów plastyków urodzonych w ostatniej dekadzie XIX w. było 21,5 % kobiet, natomiast wśród urodzonych w latach trzydziestych XX w. już 46,6%³⁶. Podobne tendencje obserwujemy wśród pisarzy. I tak, kobiety to ok. 10% wśród polskich pisarzy pozytywistycznych, a już 15,4% spośród pisarzy młodopolskich³⁷. I dalej: w 1929 r. w Polsce pisarek było 26%, a w 1964 r. 30%³⁸.

Od dawna próbowano dociekać, czy w zakresie pochodzenia terytorialnego artystów występują jakieś prawidłowości. Nawet Cesare Lombroso – badacz formułujący pośpieszne i nieuzasadnione uogólnienia – w kwestiach tych nie wysuwał żadnych przypuszczeń i nie dopatrywał się wpływu czynników geograficznych, klimatycznych, itp. Wyrażał tylko przypuszczenie, że w pewnym stopniu może oddziaływać czynnik fizjograficzny, a mianowicie rzekomy dodatni wpływ terenów pagórkowatych i nadmorskich, sprzyjający rodzeniu się artystów³⁹. Może bardziej zasadna wydaje się formułowana przezeń teza, że artyści rodzą się częściej w tych miejscach, w których istnieje rozbudzone życie kulturalne. I choć, oczywiście, czynnik ten sam nie ma zapewne wpływu na to, iż w takich akurat miejscach rodzą się dzieci z predyspozycjami

³⁴ P. Burke (1991).

³⁵ J. Wiercińska (1985), s. 102.

³⁶ A. Wallis (1964), s. 25.

³⁷ A. Z. Makowiecki (1987), s. 51.

³⁸ A. Siciński (1971), s. 155.

³⁹ C. Lombroso (1987).

artystycznymi, może mieć jednak wpływ na ujawnianie i rozwijanie tych predyspozycji oraz ich późniejsze wykorzystywanie. Już stosunkowo wcześniej, gdyż w renesansowych Włoszech, występowała przewaga np. Toskanii jako obszaru, z którego wywodziło się więcej artystów niż z innych regionów. We Włoszech epoki Odrodzenia, które są polem dogodnej obserwacji tych zjawisk, artyści wywodzili się też częściej z miast aniżeli z wiosek. Np. w miastach włoskich o liczebności powyżej 10 tys. osób mieszkało 13% ludności kraju, ale było wśród nich 60% artystów i innych twórców włoskiego Renesansu. Nie oznaczało to, że każde duże miasto wydawało artystów; np. skromny był w tym udział Rzymu, który raczej, poprzez rozwinięty mecenat, przywabił ich do siebie⁴⁰.

Może istnieją jakieś zależności między środowiskowymi uwarunkowaniami a pojawianiem się tam osób o predyspozycjach i zainteresowaniach artystycznych, lecz korelacje te nie są zbadane. Jedno co raczej nie budzi wątpliwości, to fakt, że rozwinięta kultura artystyczna jest takim dobrze sprzyjającym czynnikiem w tym zakresie. Działa ona bowiem pobudzająco, inspirująco zarówno na dziecko, jak i jego rodziców czy wychowawców, a przede wszystkim umożliwia wczesne odkrywanie, i następnie kształcenie talentów. W środowiskach o wysoko postawionej kulturze artystycznej sprzyja temu wszystkiemu atmosfera, wzory społeczne oraz odpowiednie instytucje i środki.

3

Teraz **zagadnienie wieku** tworzących artystów. Choć zdarzają się, oczywiście, i bardzo wczesne, i bardzo późne debiuty, to przecież można dostrzec wyraźną prawidłowość: przypadają one najczęściej na okres pomiędzy 20. a 30. rokiem życia artysty. Jeżeli uznamy za debiut pierwszą wystawę własnych prac czy pierwszą opublikowaną książkę, to okazuje się, że w wieku 20-30 lat debiutuje ok. 70% artystów – zarówno plastyków, jak i pisarzy. Są też, naturalnie, debiuty wcześniejsze – przed 20. rokiem życia (zdaje się, że dawniej zdarzały się one częściej), są też późniejsze – po trzydziestce, co trafia się ok. 25% artystów plastyków i ok. 20% pisarzy⁴¹.

Czym innym niż debiut są początki podejmowania twórczości, a jeszcze czym innym największe w niej osiągnięcia. Próby określenia czasu, na jaki przypada podjęcie twórczości oraz jej zenit, ukazują duże rozbieżności w poszczególnych dyscyplinach

⁴⁰ P. Burke (1991), s. 47.

⁴¹ A. Wallis (1964), s. 27; A. Siciński (1971), s. 170.

artystycznych. I tak, według Włodzimierza Szewczuka, w balecie początek twórczości przypada najczęściej w wieku 4 lat, w muzyce – w wieku lat 7, w poezji 13, w malarstwie 15, w rzeźbie 19, w powieściopisarstwie 21 lat; podjęcie działalności naukowej przypada w wieku 24 lat, a w dziedzinie filozofii – 28. Natomiast zenit twórczości – największe w niej osiągnięcia – ma przypadać najczęściej: w balecie na 23. rok życia, w muzyce na 32., w poezji na 35., w malarstwie na 37., w rzeźbie na rok 39., w powieści na 44., w działalności naukowej na 47., na polu filozofii zaś na 53. rok życia⁴².

Wiek wpływa z pewnością na procesy twórcze, choć niesłuszne są tezy głoszące, iż dochodzenie do wielkich wyników artystycznych jest niemożliwe przy późnym debiucie, a tym mniej prawdopodobna jest teza, że szanse na osiągnięcia artystyczne są związane z wiekiem biologicznym artysty. Można przyjąć, że im bardziej dany rodzaj twórczości uzależniony jest od sprawności fizycznej, może też od zdolności percepcji i motywacji, tym bardziej odczuwalny jest wpływ wieku. Wydaje się on zaś mniejszy wtedy, kiedy rolę odgrywa wyobraźnia i intuicja, a jeszcze mniejszy jest wówczas, kiedy podstawą działalności artystycznej jest sfera intelektualna.

Jak wykazują badania historyków sztuki, późna twórczość artystów bywa interesująca i nie należy ona do wyjątków⁴³. Np. Michał Anioł po 60. roku życia namalował *Sąd Ostateczny* na ścianie ołtarzowej w Kaplicy Sykstyńskiej, po 75. roku zaczął rzeźbić tzw. *Pietę Rondarini*, a po 85. roku architektonicznie ukształtował Wzgórze Kapitołińskie w Rzymie. Tycjan, mając lat ponad 70, namalował wiele znaczących obrazów, w tym *Cierniem koronowanie*, *Apollo i Marsjasza*, a ponad 80 – *Pasterza i nimfę* oraz *Pietę*. El Greco stworzył po 70. roku życia *Otwarcie piątej pieczęci*, *Widok i plan Toledo* oraz *Laokoona*. Frans Hals w wieku ok. 80 lat namalował *Regentów Domu Starców w Harlemie* oraz *Regentki Domu Starców w Harlemie*. Dziełem ponad sześćdziesięcioletniego Rembrandta była *Żydowska narzeczona* oraz *Powrót syna marnotrawnego*. Claude Monet, mając lat przeszło 80, namalował wielki cykl *Nenufary*. Dotyczy to także wielu pisarzy – np. Johanna Wolfganga Goethego, który na starość ukończył swego *Fausta*, Lew Tołstoj w podeszłym wieku napisał *Zmartwychwstanie*, a Thomas Mann stworzył *Doktora Faustusa*. Jak zauważył Mieczysław Wallis, późna twórczość artysty cechuje się mistrzostwem w posługiwaniu się wszystkimi środkami jego

⁴² Cyt. za: E. Talejko (1971), s. 98.

⁴³ Por M. Wallis (1975).

sztuki, mającym coś ze swoistego władztwa nad nimi, a co za tym idzie, swobodą w ich wykorzystywaniu⁴⁴. Dalej – odznacza się świadomością zarówno zadań, jakie sobie artysta stawia, jak i środków służących do ich realizacji, przy ciągłych próbach poszukiwania nowych, szeroką skalą rozumienia życia psychicznego ludzi, na co wpływa pełnia doświadczenia życiowego artysty, dążeniem do monumentalności, do operowania w wielkiej skali, do rozsadzania form tradycyjnych, itp. Inna rzecz, że odbiorcy, przyzwyczajeni do wcześniejszych propozycji danego artysty, nie zawsze przyjmują, a nawet nie zawsze rozumieją, jego późną twórczość.

4

Często rozważano **problem tzw. „normalności artystów”**. Podobno już Platon miał powiedzieć, że „człowiek zupełnie nie tknięty szałem nie wejdzie do świątyni muz”.

Do XIX w. nie zastanawiano się zbyt często nad tym, czy osobowość artysty jest, bądź nie jest, podobna do innych ludzi. Jednak pod wpływem romantyzmu oraz wskutek powstania bulwersującej ówczesnych ludzi, dziewiętnastowiecznej cyganerii artystycznej, zaczęto zagadnienie to analizować, co objawiało się niekiedy w karykaturalnej postaci. Może najwcześniej zwrócono uwagę na rzekomo wyjątkowe pobudzenie emocjonalne artystów. W 1824 r. Stendhal napisał: „nie twierdzą, że wszyscy ludzie namiętni [*les gens passionnes*] są dobrymi malarzami, twierdzą natomiast, że wszyscy wielcy artyści byli ludźmi namiętnymi”⁴⁵.

Kwestia ta odżywa też w połowie XX w. – np. w stwierdzeniu André Malraux z jego *Les voix du Silence*, wydanych w 1951 r.: „[...] jest rzeczą skądinąd niewątpliwą, że jeśli wielki artysta targający uczuciami jest z konieczności wrażliwy, to najbardziej wrażliwy człowiek na świecie nie jest jeszcze przez to artystą”. Łatwo w tych myślach odczytać przypuszczenie, że osobowość artysty zawiera inne jeszcze cechy różniące go od pozostałych ludzi.

Bodaj najwięcej rozgłosu na polu tych dociekań zyskały karkołomne koncepcje Cesare Lombroso, wyrażone w opublikowanej w 1864 r. książce, noszącej zaskakujący ówczesnych czytelników tytuł *Geniusz i obłąkanie*. Lombroso przekonywał, że tzw. ludzie genialni posiadają swoiste cechy zarówno fizjologiczne (np. drgania nerwowe, wysoką

⁴⁴ Ibidem, s. 163-176.

⁴⁵ Cyt. za: J. Woźniakowski (1978), s. 139.

temperaturę głowy i niską kończyn, słabe odczuwanie głodu i zimna, słaby i nierówny puls), jak i psychiczne (skłonność do rozdrażnienia, wyjątkową wrażliwość, popadanie w namiętności, próżność, egoizm, skłonność do smutku i melancholii, bojaźliwość, monotematyczność oraz skłonność do zapominalstwa). Uważał też, że owi „ludzie genialni” częściej zapadają na choroby psychiczne (takie, jak: hipochondria, melancholia, fobie i omamy, kleptomania, manie prześladowcze, manie samobójcze, schizofrenia). Badacz ten przechodził samego siebie w charakterystyce „ludzi genialnych”, którzy byli zarazem rzeczywiście chorzy psychicznie. Oprócz choroby, mieli oni odznaczać się takimi cechami, jak: brak charakteru, pycha, nadużywanie narkotyków, anormalność płciowa, egotyzm, przemienne pojawianie się skrajnych stanów uczuciowych, itp. Lombroso nie twierdził jednoznacznie, że genialność jest swoistym stanem „obłąkania”; uważał tylko, że między tymi stanami są cechy i momenty wspólne. Na marginesie przyznawał, że istnieją też „ludzie genialni”, którzy oprócz pewnych anomalii wrażliwości nie wykazują nawet śladów choroby umysłowej⁴⁶.

Lombroso stworzył publiczny wizerunek artysty, którego chciał widzieć ówczesny, mieszczański odbiorca sztuki. Jak się okazało, z pewnych powodów był to obraz atrakcyjny także dla samych artystów, którzy mogli w ten sposób udowadniać swój mit odmienności. Wszystko to razem sprawiło, że poglądy takie – niezależnie od tego, że nie miały żadnego zaplecza badawczego – okazały się trwałe. Podobne przekonania wyrażano jeszcze w I połowie XX w. Np. Ernst Kretschmer pisał, że „choroby umysłowe, osobliwie zaś stany chorobowe z pogranicza psychopatologii, wśród ludzi genialnych, a przynajmniej wśród pewnych, spotyka się bezwzględnie częściej niż wśród ludności przeciętnej”⁴⁷. Nieco inaczej uważał W. Lange, według którego „geniusz” sam w sobie nie przejawia choroby psychicznej, ale choroba ta ma rzekomo bardziej niż zdrowie przyczyniać się do zostania geniuszem.

Poglądy takie formułowali często badacze z kręgu psychoanalizy. Np. Otto Rank upowszechniał tezę, że neurotyk to niezrealizowany artysta. Ten ostatni jest jednak, zdaniem Ranka, bardziej społecznie wartościowy niżli neurotyk, bowiem gloryfikując swoje „ja”, staje się antytezą neurotyka: zamiast pogardzać sobą, czerpie z tego siły

⁴⁶ C. Lombroso (1987).

⁴⁷ E. Kretschmer (1934), s. 17-18.

twórcze. Zygmunt Freud wyrażał te koncepcje w sposób bardziej wyrafinowany⁴⁸. Według niego, artysta, podobnie jak neurotyk, szuka w świecie wyobraźni schronienia przed smutną rzeczywistością. Inaczej jednak niż ten pierwszy, artysta próbuje „znaleźć drogę powrotu”, usiłuje odnaleźć prawdziwą rzeczywistość. Dzieła sztuki są imaginacyjnymi sposobami zaspokajania podświadomych pożądań artysty. W przeciwieństwie jednak do innych sposobów (np. snów), mogą liczyć na sympatię obcych ludzi poprzez budzenie, ale też zaspokajanie w nich podobnych podświadomych pragnień.

Psychoanalityczne koncepcje opowiadające się za nienormalnością artysty wracają jeszcze w połowie XX w. – nieraz w żenującej z naukowego punktu widzenia postaci, jak np. w przypadku Edmunda Berglera, który uważał, że tworzenie jest objawem nerwicy, tak jak alkoholizm czy homoseksualizm⁴⁹. Artysta zaś ma być, według niego, „seksualnie zahamowanym psychicznym masochistą” grając jednocześnie dwie role: „dającej matki” i „przyjmującego dziecka”. W tej ostatniej roli, poprzez podglądanie innych, nie wyszedł jeszcze z etapu „niemowlęcego podpatrywania”, które następnie ma jakoby transponować na własny ekshibicjonizm.

Poglądy dotyczące przejawów rzekomej nienormalności artystów były też głoszone przez autorów nie związanych z psychoanalizą. Np. wiele rozważań zagadnieniu temu poświęcił Thomas Mann w dyskusji prowadzonej przez bohaterów jego *Czarodziejskiej góry* – Naphtę i Settembriniego; wracał także do tego problemu w *Doktorze Faustusie*.

W Polsce także można znaleźć badaczy przekonanych, iż sztuka przyciąga do siebie osoby odchyłone od normy, a przynajmniej od przeciętności. Pogląd taki znajdujemy u Jana S. Bystronia, który uważał, że np. pisarze to ludzie mało zrównoważeni, mitomani, ludzie bojaźliwi, abstynenci seksualni, a przynajmniej zmęczeni i niezadowoleni z siebie lub marzyciele⁵⁰. Wszystkie te odchylenia mogą jednak owocować w interesujących powieściach czy poezjach – dodawał Bystron, sama zaś działalność artystyczna (jak i odbiór sztuki) może mieć działanie terapeutyczne, będąc albo katartycznym przeżyciem oczyszczającym, albo rodzajem „szczepienia ochronnego”.

Dodajmy, że poglądy uznające pewną nienormalność artystów przyjmują też współcześni badacze piszący na przykład, że „[...] pewne cechy psychopatologiczne

⁴⁸ Z. Freud (1925).

⁴⁹ E. Bergler (1946).

⁵⁰ J.S. Bystron (1937), s. 255 i nast.

sprzyjają lub wręcz warunkują twórczą pracę, ze względu chyba przede wszystkim na wyostrenie niektórych właściwości psychicznych, które okazują się przydatne w procesie tworzenia”⁵¹.

Nie jest to jednak stanowisko łatwe do udowodnienia, a badania empiryczne mogłyby je łatwo sfalsyfikować. Przypuszczalnie znajdziemy bowiem tyleż samo normalnych artystów, co nienormalnych, a jedni i drudzy nie stanowią odsetka odbiegającego od ogólnych proporcji w danej populacji. Pomijając już same trudności z określeniem tego, czym jest „norma”, możemy jednak przyznać, że pewne przejawy „nienormalności” wykazywać mogą – z odmiennych zresztą powodów – zarówno artyści, którym się szczególnie nie powiodło, jaki i ci, którzy odnieśli wyjątkowy sukces. Pierwsi dlatego, że przeżywając nadmierne kłopoty, nie potrafili sobie z nimi wewnątrznie poradzić; drudzy zaś dlatego, że mogą sobie pozwolić na wszelkie ekstrawagancje.

5

Spoleczne wyobrażenia na temat artystów powstają różnymi drogami. Jedni znani są publicznie, bo to wynika z charakteru uprawianej przez nich sztuki – dotyczy to przede wszystkim aktorów i muzyków. Inni znani są bardziej z owoców swej twórczości – np. artyści plastycy, pisarze czy kompozytorzy. Sami pozostają zazwyczaj w ukryciu, ukazując się publicznie jedynie na spotkaniach autorskich, wernisażach czy jako goście w masmediach. Wszystko to dotyczy zresztą artystów z jakichś względów popularnych. I to jest pierwsza droga tworzenia się wspomnianych wyżej wyobrażeń. Tylko niektórzy znani są bezpośrednio, będąc sąsiadami czy współpracownikami „zwyčajnych” ludzi, albo żyjąc w tym samym kręgu towarzyskim. I w ten sposób również tworzą się oraz rozpowszechniają pewne wyobrażenia. Sposób trzeci dotyczy artystów fikcyjnych, którzy ubrani w pewne stereotypy, są bohaterami powieści czy filmów biograficznych. Wreszcie czwarty model związany jest z artystami z przeszłości, którzy są ciągle obecni – choćby pośrednio – w pamięci społecznej i żyją na kartach historii literatury czy sztuki.

Tak czy inaczej, w potocznych wyobrażeniach o artystach tkwi zawsze więcej stereotypów niż wiedzy opartej na faktach.

⁵¹ E. Talejko (1971), s. 169-170.

Stereotyp pojmuję jako względnie ustalony schemat przedstawiania sobie różnych obiektów, a przede wszystkim osób, grup społecznych, rzeczy czy sytuacji zawierający jakieś oceny. Źródło powstawania stereotypów leży prawdopodobnie w ogólnoludzkiej tendencji do uogólnień na podstawie niewielkiej liczby osobistych doświadczeń (a nawet bez jakichkolwiek doświadczeń – a tym samym w sytuacji braku wiedzy) oraz niechęć do rewidowania raz ustalonego i funkcjonującego schematu przedstawieniowego. Cechą stereotypów jest to, że przyjmujemy je od innych ludzi nie sprawdzając ich walorów poznawczych. Stąd nikła zdolność uwalniania się w myśleniu i działaniu od stereotypów. Upowszechniają się one poprzez komunikowanie i w pewien sposób ułatwiają komunikowanie. W stereotypach odgrywają nieraz rolę drobiazgi: „Łatwiej zniechęcić kogoś za dłubanie w nosie niż pokochać za stworzenie symfonii” - zauważył W. Gombrowicz⁵².

Stereotypy powstają wskutek sporadycznych i fragmentarycznych kontaktów z artystami, czemu towarzyszy brak szerszego zainteresowania sztuką i życiem artystycznym oraz dalekie miejsce wartości estetycznych w społecznych hierarchiach wartości. W wizerunku artystów w znikomym stopniu uwzględnia się ich role zawodowe, bardziej zaś te cechy, które różnią ich od pozostałych członków społeczeństwa. W ich ocenie nie bierze się pod uwagę względów artystycznych, ale zgodność (albo częściej jej brak) zachowań artystów z normami społecznymi. Stereotyp powstaje przez porównanie z autostereotypem grupy społecznej i na tle jej obrazu. Stąd na plan pierwszy wybijają się elementy stylu życia, ubiór i zewnętrznie manifestowane zachowania. Zawody artystyczne cechują się „dużą ekspozycją społeczną i niską anonimowością”⁵³, co sprawia, że wiele ich cech jest wyraźnie, choć jednostronnie, manifestowanych publicznie. Stąd łatwo o uogólnienia i łatwo o sfalszowany obraz artysty – czyli właśnie stereotyp.

Nieraz zresztą stereotypy te są skrajnie odmienne: np. albo przypisuje się artystom nędzę, abnegację, itp., albo – przeciwnie – łatwość wielkiej kariery, bogactwo, itp.⁵⁴. Ambiwalencję dostrzec można we współczesnych stereotypach, jak i w dawniejszych. Jeszcze w XVII i XVIII w. artystę z jednej strony podziwiano, z drugiej – lekceważono; arystokracja raz uważała ich za równych sobie, drugi raz traktowała jak służących,

⁵² W. Gombrowicz (1971), s. 96.

⁵³ B. J. Kunicki (1980), s. 192.

⁵⁴ Por. A. Wallis (1964), s. 55.

którymi można pogardzać i z których usług można łatwo zrezygnować⁵⁵. Jean- Paul Sartre charakteryzował tę sytuację, pisząc zgryźliwie, że niekiedy artysta mógł niekiedy cieszyć się łaskami jakiejś markizy, lecz poślubić mógł jedynie jej służącą. Według wielu świadectw, jeszcze w XIX w. artysta przyjmowany bywał w pałacach albo z upokarzającą grzecznością, albo wręcz z ledwie maskowaną wzdumą.

Często artystę widziano jako niezrównoważonego osobnika z rozczochraną głową, w zaniedbanym stroju, przestającego z ludźmi z marginesu społecznego, nadto zajmującego się zajęciem, które nie przynosi wiele dochodu. Słowem, losu artysty nie uważano najczęściej za godny pozazdroszczenia, co nie oznacza, że sam artysta nie był tolerowany i uznawany nawet we własnej rodzinie⁵⁶. Młodzi ludzie w wyborze tego zawodu nie napotykali zazwyczaj większych przeszkód ze strony rodziców – niezależnie od pewnej ich dezaprobaty. Ba, mogli liczyć nawet na pomoc materialną, szczególnie wówczas, kiedy rodzice byli przekonani o zdolnościach dzieci⁵⁷.

Stereotyp artysty jako człowieka postępującego wyraźnie niezgodnie z normami społecznymi nie znajdował potwierdzenia. Nawet w środowisku aktorów, które miało uchodzić w XVIII i XIX w. za szczególnie zdemoralizowane; wnikliwie badania historyków nie potwierdziły istnienia tych rzekomo negatywnych zjawisk⁵⁸. Pamiętać bowiem trzeba, że cyganeria istniała raczej w metropoliach i obejmowała tylko część artystów.

A tymczasem negatywny stereotyp artysty zaakceptowany został również w XX w. Wyraża go np. jeden z bohaterów *Tonio Krögera* Thomasa Manna, mówiąc: „rzetelny, zdrowy i przyzwoity człowiek w ogóle nie pisze, nie gra na scenie, nie komponuje”.

Stereotyp dwudziestowiecznego artysty przejmuje wiele cech z poprzedniego stulecia – wyniesionych zresztą z obserwacji życia cyganerii. Jeszcze w drugiej połowie XX w. przypisuje się artystom brak praktycyzmu, nieudacznictwo, słabą wolę, komedianctwo, marnotrawstwo, życie w biedzie i nieładzie, łatwość popadania w szaleństwo czy chęci samobójcze, a także skłonność do alkoholu i narkotyków, homoseksualizm itd.⁵⁹ Można by zapytać, w jakim stopniu permissywne współczesne społeczeństwa zaakceptowały takie,

⁵⁵ Por. A. Hauser (1974), t. 2.

⁵⁶ Por. J. Suchodolski (1961) ; A. Grottger (1927), t. 1, s. 146.

⁵⁷ J. Wiercińska (1985), s. 106.

⁵⁸ Por. J. Wilski (1990), s. 76.

⁵⁹ Por. M. Cowley (1969).

prawdziwe czy urojone, cechy artysty, przechodząc nad ich niezwykłością do porządku dziennego i gubiąc gdzieś po drodze negatywny stereotyp artysty? Brak odpowiednich badań, aby na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć. Może jednak jest tak, że dzisiaj artysta przestaje ludzi obchodzić, wzruszać, interesować, stając się kimś mało ważnym. Trudno jednak stwierdzić, czy tym samym ztraca się stereotyp artysty, a wraz z nim przypisane mu negatywne cechy.

6

Mimo że w dziejach sztuki tworzyło bardzo wielu artystów, do jej historii z różnych powodów przeszło niewielu. Popularne ujęcia w tej dziedzinie uwzględniają najwyżej kilkuset, profesjonalne wielotomowe opracowania biorą pod uwagę większą ich liczbę, ale zawsze tylko część tych, którzy tworzyli. Tak czy inaczej, historię sztuki wypełniają tylko ci artyści, którzy zdobyli **status klasyka**. I choć, oczywiście, jego posiadanie nie jest cechą trwałą, to przecież on właśnie uzasadnia publiczne zainteresowanie danym artystą i jego twórczością.

Kim jest klasyk? Pomijając takie znaczenia tego słowa, jak „starożytny artysta grecki czy rzymski” lub „artysta będący przeciwieństwem romantyka”, można definiować klasyka, jako artystę z jakiegoś powodu wielkiego, znaczącego, doniosłego w danej dziedzinie sztuki. Przyjmując stanowisko Thomasa S. Eliota, musimy uznać, że tylko w perspektywie historycznej, a posteriori, możemy klasyka rozpoznać w danym artyście⁶⁰. Klasyka można też określić w odniesieniu do epoki kulturowej, która osiągnęła swą dojrzałość nie będąc jedynie efemerycznym pomysłem, bez rozwinięcia i naśladowców.

Klasyk wyczerpuje więc nie tylko daną formę artystyczną, ale też swą twórczością formę tę niejako uosabia, ponadto uosabia on język swej epoki. Później patrzy się na daną epokę i jej kulturę już poprzez język takiego artysty-klasyka, w którym formułuje on przesłania charakteryzujące jego epokę – czyli podstawowe uczucia, problemy, marzenia, tajemnice. Właśnie za to cenimy Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Rembrandta, Diego Velásqueza, Francisco Goyę, Claude Moneta, Pabla Picassa i im podobnych. I jeszcze jedna uwaga: właśnie klasycy uzyskują prawo mówienia o nich, że to oni wykonali coś najlepiej i najpełniej. Oczywiście, w kontekście kultury, w której tworzyli.

⁶⁰ T. S. Eliot (1963).

Wobec współcześnie żyjących znanych artystów bardziej zasadne jest używanie innych określeń – np. „artysta konsekrowany” czy „artysta – skamielina”⁶¹. Te określenia dotyczą nielicznych twórców o ustabilizowanej wysokiej pozycji, nagradzanych i zaszczyconych orderami państwowymi, członków akademii, beneficjentów atrakcyjnych zleceń mogących przy tym narzucać swoje postawy innym twórcom oraz odbiorcom sztuki.

7

Specjalną kategorię artystów stanowią **amatorzy**, a pośród nich artyści ludowi. Artyści-amatorzy pojawili się pod koniec XVIII w. i upowszechnili w XIX stuleciu. Często byli nimi wówczas przedstawiciele arystokracji – np. w Polsce Antoni Radziwiłł, Tytus Działyński, Atanazy i Edward Raczyńscy. Ale pośród nich znaleźć można również przedstawicieli innych warstw społecznych i zawodów. Artysta-amator – niezależnie od dziedziny uprawianej sztuki i nurtu, w którym się sytuuje – ma kilka cech charakterystycznych: brak formalnego wykształcenia artystycznego, nietraktowanie twórczości, jako pierwszoplanowego źródła utrzymania, funkcjonowanie na marginesie systemu artystycznego, a przede wszystkim poza normalnymi mechanizmami obiegu sztuki. Współcześnie mogą dochodzić do tego pewne cechy psychospołeczne, w tym niezwykła admiracja wobec sztuki, poczucie, iż jest ona dobrem najwyższym oraz przekonanie, że bycie artystą jest czymś, co wymaga wyrzeczeń (i co często jest faktycznie i dokuczliwie odczuwane), nieraz też poczucie osamotnienia. Artysta-amator funkcjonuje bowiem nie tylko na obrzeżach systemu artystycznego, ale nierzadko również jest wypchnięty poza własną rodzinę, środowisko sąsiedzkie czy zawodowe.

Jakie zawody wykonują artyści amatorzy? Przyznać trzeba, że są oni reprezentantami wielu profesji i trudno tutaj znaleźć jakieś typowe przykłady. Znajdujemy pośród nich nauczycieli, uczniów i studentów, urzędników, techników, wojskowych, robotników, inżynierów i ekonomistów, emerytów i rencistów. Wielu innych przypuszczalnie nie zdołano poznać. Struktura wiekowa amatorów nie jest łatwa do określenia, choć można dostrzec, że amatorów jest najwięcej w wieku młodzieńczym oraz w okresie emerytalnym.

Trzeba też pamiętać o tym, że w każdej epoce i w każdym kraju można znaleźć artystów uważających się za w pełni profesjonalnych, a jednak nie mogą oni utrzymać się

⁶¹ Por. P. Bourdieu (1998).

z uprawiania swego zawodu, o czym pisałem wcześniej. Nic jednak nie upoważnia do określania tych artystów jako amatorów.

Pora scharakteryzować wreszcie, choćby pokrótce, artystę ludowego. Wpierw należy jednak podkreślić, że nie mówimy tu o dawnym artyście wiejskim, żyjącym w swej lokalnej społeczności i dla niej pracującym, lecz o współczesnym artyście ludowym, funkcjonującym w warunkach zindustrializowanej cywilizacji przemysłowej i rozwiniętej urbanizacji. Choć ten drugi wyrasta z podobnej kultury i nieraz korzysta z podobnych wzorów artystycznych (które modyfikuje lub tworzy z nich amalgamaty, nieraz w połączeniu z całkowicie obcymi oddziaływaniami płynącymi z dzieł sztuki profesjonalnej lub kultury masowej), to jednak żyje on i działa w zupełnie innych uwarunkowaniach.

Należy przy tym podkreślić, że choć artysta ludowy tworzy w oparciu czy w nawiązaniu do wzorów sztuki ludowej, to jednak rzadko wieś, w której mieszka, czy miasteczko, są dziś odbiorcą jego wytworów. Bywa, że tworzy dla siebie, ale najczęściej dla odbiorcy (np. kolekcjonera) zewnętrznego. Istotną cechą jest przede wszystkim samorodność tych twórców, ale i ten warunek nie zawsze jest spełniony, gdyż niektórzy ci artyści uczyli się, lub przynajmniej podpatrywali twórczość, u poprzedników. Ich życie i zachowanie rzadko różni się od środowiska społecznego, zlewając się w jedno z otoczeniem, które zresztą rzadko opuszczają (choć bywało, że częściej niż inni mieszkańcy wsi podróżowali oni, przynajmniej po okolicznym „świecie”). Nieraz cechują się tak silnym zamiłowaniem artystycznym, że wyraża się to bagatelizowaniem własnych interesów życiowych. Twórczość rzadko traktowali jako czynność zarobkową, częściej jako przyjemność realizowaną na marginesie pracy zawodowej, przede wszystkim w młodości czy w późniejszym wieku. Nierzadko twórczość ta nawiązywała do przejawów obrzędowości lokalnej: artysta ludowy podejmował ją inspirowany rytmemi miejscowych zwyczajów i świąt.

Artyści ci, podobnie jak inni amatorzy, odczuwają samotność, gdyż niezależnie od stopienia się z pozostałymi członkami społeczności, są jednak przez nich marginalizowani albo sami odczuwają swą odmienność, nierzadko zresztą wyrażającą się innymi zachowaniami. Twórczość bywa przez nich traktowana jako forma ucieczki od trosk życiowych, ale nie brak im też takiej motywacji, jak chęć popisu przed bliskimi. Małą rolę odgrywa tu pojęcie własności autorstwa, za to sporą natchnienie. Inna rzecz, że w

społeczności wiejskiej sztuka rzadko jest uważana za trud czy za coś „poważnego”. Podobnie i artyści nie ceni się za jego działalność artystyczną (na odwrót: nieraz bagatelizuje czy przypisuje jej cechy infantylne), ale za pozycję społeczną, jaką zajmuje on z innych tytułów. Uznanie w lokalnej społeczności przychodzi raczej wskutek sukcesów zewnętrznych – np. popularności w masmediach czy osiągniętych wyników finansowych z działalności artystycznej. Stąd artyści ci odczuwają dramat, a przynajmniej gorycz, gdy przychodzi opuszczenie, gdy przemija moda i kończy się zainteresowanie mediów oraz instytucji zewnętrznych.

Rozdział II

Szkic historyczny

1

Trzeba to jeszcze raz przypomnieć: **mówimy o zawodzie nietypowym**, w którym wielkie zróżnicowanie cech i czynności nakłada się na zróżnicowanie dziedzin twórczości. Zawód ten przyjmował różne oblicza w dziejach kultury, zmieniał się wraz z przeobrażeniami życia społecznego, przeobrażeniami samej sztuki, jak i zmianami w historii estetyki. Wszystko to nie dostarcza jednak czytelnych przesłanek, umożliwiających klarowną rekonstrukcję dziejów tej profesji. Zdaje się, że każda z epok odciskała na niej swój znak, tak więc dziś, zamiast czytelnej sytuacji, mamy do czynienia raczej z plątaniną cech.

W tym miejscu należy uprzedzić, że przedstawiona niżej wędrówka historyczna jest zaledwie zarysem dziejów zawodu artysty. Pełniejsze ich opracowanie nie jest tutaj celowe, ani możliwe: jest to wszak domena historyków sztuki, a nie socjologów. Inna rzecz, że ci pierwsi rzadko podejmują to zagadnienie, stąd więc brak odpowiednich przyczynków i szczegółowych badań źródłowych dotyczących roli i pozycji społecznej artystów. Jeżeli takie badania się podejmuje, to najczęściej są one zanurzone w opisach biograficznych i na tym poprzestają. Natomiast socjologom sztuki brakuje odpowiednich kompetencji warsztatowych do podejmowania wycieczek historycznych. Musimy więc z konieczności uwzględniać nieliczne syntezy oraz wykorzystywać różne przypadkowe badania, w których zagadnienie socjologii zawodu artysty bywało najczęściej drugorzędnie traktowane.

Jeszcze w późnym średniowieczu nie było terminu określającego tych twórców, których obecnie nazywamy artystami. Owszem, występowało określenie *artifeces*, którym to mianem nazywano wszystkich rzemieślników, a więc także artystów. Dopiero począwszy od końca XIII w. nieśmiało pojawia się nazwa „artysta”, która odnosi się wówczas do osób o szczególnych umiejętnościach⁶². Jednakże jeszcze w czasach Renesansu to

⁶² Por. E. Castelnuovo (2000).

określenie nie jest jeszcze upowszechnione, bowiem ciągle częściej występuje nazwa *artifeces* – czyli człowiek, który uczestniczył w jakimś przedsięwzięciu mającym na celu piękno i pożytek⁶³. Była to zbiorowość anonimowa: do dziś nie znamy twórców większości wspaniałych średniowiecznych katedr, portali, witraży, rzeźb, mozaik, obrazów ołtarzowych itd. Średniowieczni twórcy (a także większość z okresu wczesnego Renesansu) mieli skromną kondycję, choć byli zhierarchizowani pod względem statusu: najwyżej cenieni byli architekci, potem złotnicy, następnie odlewnicy metali, a dopiero dalej w hierarchii znajdowali się inni *artifeces* – np. malarze. Przejawiające w niektórych miastach włoskich (np. w Pizie czy Modenie) większe zainteresowanie konkretnymi, znany z imienia i nazwiska artystami już w XII w., mogło wynikać z faktu, że właśnie w tym czasie znaczącym mecenasem stawały się komuny miejskie, a nie tylko instytucje kościelne i feudałowie, jak było dotąd. To mogło zasadniczo wpłynąć na zmiany pozycji społecznej artysty. Wyraźne zmiany następują już w XIV w., kiedy to, artyści zaczynają występować jako bohaterowie literaccy (np. u Dantego) oraz otrzymywać na niektórych dworach królewskich nobilitacje szlacheckie⁶⁴.

2

U progu epoki nowożytnej – w Europie zachodniej XV w. i w Europie środkowowschodniej wieku XVI i XVII – społeczne ramy funkcjonowania artystów nie są jednolite⁶⁵. Różne formy i ramy zawodowe występowały bowiem wówczas obok siebie. I tak, jako podstawowa forma wytwórczości, nadal istniały niewielkie warsztaty umiejscowione w średniowiecznej strukturze cechowej. (Dla przykładu gildia malarzy w Paryżu powstała w 1121 r.⁶⁶). Organizacja cechowa obejmowała wszelkie ówczesne dziedziny sztuki (z dzisiejszego punktu widzenia niejednokrotnie budzące zdziwienie, jak np. cytarzyści – czyli grający na cytrze). Warsztaty cechowe były zazwyczaj niewielkie i rzadko miały skalę przedsiębiorstwa. Takie warsztaty-pracownie obejmujące mistrzów, czeladników i uczniów (a często także ich rodziny) stanowiły jednak ciekawy przykład zrzeszeń artystycznych⁶⁷. W wielonarodowościowych miastach funkcjonowały obok siebie różne stowarzyszenia i bractwa artystyczne grupujące wyznawców jednej religii (dodać

⁶³ Por. A. Chastel (2001)

⁶⁴ Por. E. Castelnuovo (2000).

⁶⁵ Por. np. H. S. Bennett (1938); T. Dobrowolski (1965); A. Martindale 1972; N. Heinich 1996; A. Chastel 2001.

⁶⁶ Por. Heinich (1996).

⁶⁷ Por. A. Chastel (2001).

można, że bractwa artystyczne, tzw. konfraternie, mogli zakładać sami artyści, mógł je powoływać swym dekretem król lub przywódca kościoła – np. arcybiskup kościoła katolickiego lub patriarcha kościoła prawosławnego). Funkcjonowały też liczne warsztaty zakonne: bernardynów, augustianów, cystersów, jezuitów, pijarów, itd. Istnieli twórcy niezrzeszeni, którzy nie korzystali z przywilejów cechowych, ale jednocześnie nie łożyli w żaden sposób na utrzymanie miasta (fakt ten, jak również ich mniejsza zamożność, powodowały, że często mieszkali oni na przedmieściach – stąd nosili nazwę *pictores suburbani* lub *pictores de subcastro* i np. w Polsce podlegali jurysdykcji starostów grodzkich, a nie radzie miejskiej). Działali też artyści, którzy przybyli na pewien czas do miasta celem wykonania jakiegoś zlecenia i nie starali się o przyjęcie w poczet obywateli miejskich. Istniały swoiste spółki osób, które nie mogły sobie pozwolić na założenie warsztatu, nierzadko tworzone przez stowarzyszenia czeladników⁶⁸. Wreszcie działalność prowadzili nadworni malarze królewscy (którzy na mocy prawa byli poza organizacją cechową) czy też malarze dworscy pracujący na dworach magnackich⁶⁹. Artysta nadworny i dworski jest jednak instytucją charakterystyczną dla nieco późniejszej epoki, czyli XVII-XVIII w. i wrócimy do jego charakterystyki później. Powstawały też luźne skupienia artystów dla realizacji jakiegoś konkretnego zadania⁷⁰.

W tym czasie powstaje też całkowicie nowy typ artysty – europejskiego artysty nowożytnego, który wyodrębnia się w Renesansie i, kumulując zmiany, trwa do dzisiaj.

Głębsze zmiany w odniesieniu do artysty najbardziej uchwytne są właśnie w Renesansie. Stopniowo traktowanie wytworów sztuki jako dóbr luksusowych przekładało się na większy szacunek dla ich twórców. Słowem, Renesans przynosi znaczne wywyższenie pozycji artysty w społeczeństwie, czemu nieraz towarzyszy przekonanie o jego wyjątkowości. Z tym zaś związane są inne okoliczności, np. artysta nie jest zdany na jeden styl życia. Może on przejawiać już coraz większe ambicje, może naśladować innych cechowych rzemieślników, może naśladować styl życia arystokratów (oczywiście, w przypadku powodzenia finansowego, jak np. Rafael czy Tycjan), może wreszcie być ekscentrykiem czy nawet społecznym odchyleńcem⁷¹. To ostatnie było możliwe wskutek nieregularnego trybu życia, kapryśności (jaka stała się możliwa pod wpływem sukcesów),

⁶⁸ Por. P. Burke (1991).

⁶⁹ T. Mańkowski (1936); M. Wallis (1957).

⁷⁰ T. Dobrowolski (1965).

⁷¹ Por. P. Burke (1991).

pojawienia się nowego pojęcia geniuszu (*genio*), wreszcie wskutek uznania, że dzieło sztuki nie jest zwykłym towarem. W Renesansie artysta (a przynajmniej wybitny artysta) nie musi być już zdany na znaczącą przewagę mecenasów i nabywców, albowiem coraz bardziej wiąże się z nimi konkretnymi umowami, gdzie także jego prawa są zagwarantowane⁷²

Trzeba też wspomnieć o procesie stopniowego rozkładu organizacji cechowej. Jak się zauważa, w procesie tym nie szło wcale o jakieś problemy artystyczne, lecz właśnie o podniesienie społecznej pozycji artysty, a także zewnętrznej strony jego stylu życia⁷³. I tylko przy okazji toczyła się walka o „godność sztuki”, o wywyższenie jej ponad poziom rzemiosła. O dziwo, jeszcze w tych czasach wiedziono dyskusje o tym, czy np. malarstwo należy, czy nie należy do sztuk wyzwolonych. Jak wiadomo, według koncepcji starożytnych, i respektowanych w średniowieczu, nie zaliczano malarstwa, ani tym bardziej rzeźby, do tej kategorii. Malarstwo uznano za godne tego dopiero w XVI w., a rzeźbę w XVII stuleciu. Jednak, paradoksalnie, w walce o wyzwolenie sztuk nawiązywano do starożytności, jak też szukano wsparcia w kościele potrydenckim⁷⁴. A może to ówczesny kościół szukał wsparcia wśród artystów w swej walce z protestantyzmem i wykorzystując sztukę do celów ideologiczno-religijnych? Sama możliwość zawiązywania przez artystów, często z inspiracji, a nawet wskutek dekretów dostojników kościelnych, bractw artystów katolickich (*sodalites, fraternitas, konfraterni, itp.*) zamiast cechów (*contubernium*) była tego przejawem. Następuje rozluźnienie organizacji cechowej w ogóle, zmniejszenie dyscypliny wewnątrzcechowej, zwolnienie z pewnych obowiązków cechowych; pojawiła się nawet możliwość uzyskania szlachectwa, mimo parania się rzemiosłem – co wcześniej nie było dopuszczalne.

Cechy istniały jeszcze długo – np. cech malarzy warszawskich rozpadł się w XVIII w., malarzy lwowskich w 1780 r., a cech malarzy krakowskich istniał formalnie do 1825 r.⁷⁵. Cech malarzy w Krakowie jest jednak dobrym przykładem długoletniej walki o rozluźnienie organizacji cechowej. Już bowiem w 1745 r. 12 malarzy cechowych z Krakowa poddało się pod jurysdykcję Akademii Krakowskiej⁷⁶. Krok ów motywowali

⁷² Por. A. Chastel (2001).

⁷³ Por. T. Mańkowski (1938).

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ J. Svirida (1981), s. 13.

⁷⁶ M. Chamcówna (1954), s. 215-217.

tym, że zajmują się sztukami wyzwolonymi. Uzyskali przez to wyłączenie spod jurysdykcji cechowej (i miejskiej – magistrackiej); mogli też zmienić sposób szkolenia uczniów i przeprowadzania egzaminów (w zastępstwie dawnego terminowania i wyzwalania czeladniczego). Argumentem zasadniczym miało być przekonanie, że sztuka malarska jest wolna.

Zwieńczeniem tych starań o zmiany statusu artystów cechowych było powoływanie w niektórych miastach europejskich Akademii Sztuk Pięknych począwszy od pierwszej – florenckiej *Accademia della Arti del Disegno* – którą założono w 1563 r. Było to jednoznaczne podkreślenie, że sztuki plastyczne przynależą do sztuk *liberales*. Akademii przybywało, tak że pod koniec XVIII w. było ich już ponad sto⁷⁷.

Zmiana społecznej pozycji artysty wiązała się z szeregiem zjawisk zachodzących w sztuce, w świadomości artystycznej i – szerzej – w życiu społeczno-artystycznym. Choć już niektóre dzieła architektury czy rzeźby bywały sygnowane przez ich twórców w XII i XIII w., to zasada ta w odniesieniu do innych dzieł sztuki upowszechnia się począwszy od II połowy XV w.⁷⁸. Podpis nie musiał zresztą świadczyć o tym, że pracę wykonał mistrz, czyli właściciel warsztatu, ale że sygnowane dzieło odpowiada standardom właściwym jego warsztatowi. Sygnowanie prac wiązało się jednak przede wszystkim rozwojem idei autentyczności, indywidualności i oryginalności, by upływie kilku wieków stać się także jednym z najważniejszych cech wartości zarówno artystycznej jak i ekonomicznej⁷⁹.

Artysta uzyskał też większą swobodę podróżowania po kraju oraz za granicę i realizowania dzieł w dowolnym miejscu. Owe podróże nie świadczą ani o sukcesie artysty, ani – przeciwnie - o jego braku. Podróżowali zarówno ci artyści, którzy odnosili sukcesy i dlatego w różne miejsca ich zapraszano do realizacji zamówień, jak i ci, którzy nie mieli żadnych sukcesów i oczekując ich, szukali zatrudnienia.

Zmienili się odbiorcy sztuki, którymi coraz częściej są mieszkańcy miast oraz magnaci i dworzanie rezydencji książęcych czy magnackich. Ci odbiorcy nierzadko byli kolekcjonerami i prawdopodobnie miało dla nich znaczenie, jaki obraz i przez kogo malowany kupowali. Przypomnieć warto, że w czasach Renesansu rozpoczęło się

⁷⁷ Por. D. Arasse (2001).

⁷⁸ Por. T. Dobrowolski (1965); P. Burke (1991); Castelnovo (2000); Chastel (2001).

⁷⁹ Por. N. Heinich (1996).

gromadzenie kolekcji sztuki – począwszy od tzw. *Studiolo* i Palazzo Vecchio we Florencji, a przede wszystkim *Uffici* Medyceuszy.

Awansowi artystów ze stanu cechowych rzemieślników, wykonujących standardowe prace, towarzyszy tedy uwaga odbiorców zwracana na indywidualności artystyczne i zapotrzebowanie na nie. Akceptacja indywidualności twórcy wiązała się zaś z pojawieniem się koncepcji stylu oraz przyjęciem zasady postępu, który ma rzekomo w sztuce obowiązywać. W myśl tej zasady, nowsze dzieło i nowszy artysta są doskonalsi od poprzedzających. W rezultacie, artysta uwolnił się spod konieczności wiernego realizowania zamówienia: wyobraźnia zaczęła być istotniejsza od wartości rąk do pracy⁸⁰.

Wydaje się, że w Renesansie następuje też istotna transformacja cywilizacji europejskiej, a mianowicie doniosła zmiana akcentu w jej „zasadach”: zamiast przywiązania do powtarzalności i trwania wszystkiego w niezmienionej postaci, coraz częściej zwraca się uwagę na zmiany, mobilność i przekształcenia – słowem, akcentuje się twórczość. Te wartości doskonale uosabiał właśnie artysta i sztuka. Warto tu zasygnalizować pewne zjawisko, któremu dalej poświęcimy więcej uwagi, mianowicie rozpoczynającej się w tej epoce mitologizacji artysty, czego świadectwem są wypowiedzi Leonarda da Vinci, Michała Anioła czy Giorgio Vasariego.

Samo uznanie tego, że sztuki piękne są sztukami wyzwolonymi, mogło się też łączyć z tak banalnym faktem, jak możliwość noszenia pięknych ubrań przy pracy, czym artysta podkreślał szlachetność swych czynności. Słowem, i tą drogą udowodniano, że malarze nie są zwykłymi rzemieślnikami⁸¹. Odbiorca zaś, kiedy dostrzegał w artyście kogoś nobliwego, wywyższał też przy okazji siebie⁸². Najbardziej spektakularnym tego przykładem jest często przywoływana anegdota o tym, jak to cesarz Karol V schylił się po pędzel upuszczony przez Tycjana. Inną zewnętrzną manifestacją był przypadek Berniniego, którego przez trzy dni drogi do Paryża niesiono w lektyce, jako że odbywał podróż na zaproszenie króla. Artyści zaczynają być przyjaciółmi możnowładców, a przynajmniej szczycą się ich przyjaźnią. Coraz częściej publicznie podkreśla się wysoką pozycję artysty przez nadawanie mu honorowego obywatelstwa czy innych godności⁸³.

⁸⁰ Por. Z. Waźbiński (1968), s. 10, 28.

⁸¹ P. Burke (1991).

⁸² A. Hauser (1974), t. 1.

⁸³ *Ibidem*.

Awansowi społecznemu artyście towarzyszył wzrost honorariów. W przeszłość odchodził zwyczaj obowiązujący w klasycznym mecenacie, kiedy to podlegała pozycja artysty wyrażała się i w tym, iż nabywca miał decydujący głos przy ustalaniu honorarium. Teraz nierzadko wyklócano się o honorarium, i nikogo to nie dziwiło. Mechanizm ten przyczynił się do stopniowego wzrostu cen na dzieła sztuki. Odbiorca renesansowy daleki już był od średniowiecznej ascezy; szukał dla swego życia pięknych „dekoracji” właśnie w dziełach sztuki i gotów był za nie dobrze płacić⁸⁴.

Sami artyści także poświęcają sobie wzajem coraz większą uwagę. W autobiografiach, listach, poematach dostrzegalna jest wręcz swoista apologia siebie samego lub wybranych innych artystów.

Wzrost pozycji artysty widoczny jest również w coraz częstszym pojawianiu się autoportretów artystów. Możliwość ich powstawania zawdzięczamy, oprócz udoskonalenia luster, zwróceniu uwagi na odrębności fizyczne człowieka oraz pojawieniu się nowoczesnego pragnienia sławy⁸⁵. Pragnienie sławy było, co podkreśla Jacob Burckhardt, jednym z najistotniejszych czynników sprawczych kultury Renesansu⁸⁶.

Powyższe procesy rozpoczęły się najpierw w Italii i Niderlandach, a potem stopniowo ogarnęły całą Europę. Artysta zajął miejsce podobne literatom i uczonym. Nie oznacza to wcale, że ów proces przebiegał bez oporów. Długo jeszcze przypominano artystom, że ich zawód wymaga pracy fizycznej, że ma powiązania z handlem i pracą zarobkową, że nie należy jednak do sztuk wyzwolonych, tylko do mechanicznych, że nie wymaga formalnego wykształcenia z filozofii, teologii i klasyki⁸⁷. Te zastrzeżenia nie zmieniły jednak tego, że właśnie w Renesansie rozpoczęło się nowożytne pojmowanie artysty, które wywarło ogromny wpływ na całą późniejszą kulturę europejską, i które w wielu aspektach okazało się trwałe.

3

W wiekach XVII i XVIII nieustannie przejawiała się, a może nawet powiększała, różnorodność warunków i sytuacji, w jakich żył i pracował artysta. W tym czasie nastąpiło

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ M. Wallis (1948), s. 538.

⁸⁶ Por. J. Burckhardt (1965); A. Chastel (2001).

⁸⁷ Por. P. Burke (1991).

też dalsze polepszanie społecznego statusu artysty, które rozpoczęło się w Renesansie⁸⁸. Pod koniec XVIII w., w atmosferze oświecenia, ten status nabiera nawet cech swoistej misji dalekiej od dawnego statusu rzemieślnika. Ten status artysty (a także sztuki) był intelektualnie wsparty takimi dziełami jak *Les Beaux-Arts réduits à meme principe* Charles'a Batteuxa z 1746 r. oraz *Estetyką* Aleksandra Baumgartena z 1750 r., gdzie rola geniuszu twórczego została wyraźnie zaakcentowana.

Cechą charakterystyczną tych czasów była pozycja i rola artysty nadwornego. Oczywiście, artysta taki występował też wcześniej (w XV i XVI w.), m.in. w Polsce na dworze Jagiellonów, choć miał on wówczas charakter czasowy i dopiero na dworze Wazów przyjął status stały⁸⁹. Zawsze jednak artyści nadworni byli stosunkowo nieliczni.

Traktowani byli przy tym szczególnie ambiwalentnie. Z punktu widzenia mieszczanina był to niewątpliwy awans społeczny. Bycie tzw. „służebnikami królewskimi” (*servitores regii*) lub „malarzami Świętego Majestatu Królewskiego” (*pictores Sacrae Regiae Maiestatis*) sprawiało, że stawali się oni niezależni od prawa i władzy miejskiej, przechodząc pod władzę marszałka nadwornego – niezależnie od tego, czy uzyskany „serwitoriat” królewski miał charakter realny, czy tylko nominalny. Serwitoriat zwalniał też artystę od opłat miejskich i ceł; równocześnie stawiał go poza konkurencją oraz chronił przed ingerencją cechu⁹⁰. Uzyskanie stałego statusu artysty nadwornego zapewniało bowiem otrzymywanie stałej pensji. Tytuł dworzanina królewskiego musiał być nie lada sukcesem z punktu widzenia artysty, a jednak w oczach arystokracji ten pierwszy nadal pozostawał „niegodnym” mieszczaninem. Jeżeli artyście udawało się przy tym uzyskać szlachectwo, a nie zaprzestawał zarobkowej działalności artystycznej, to np. w Polsce – zgodnie z dawnymi uchwałami z 1505 i 1550 r., ponowionymi w 1633 i 1673 r., zakazującymi szlachcie uprawiania handlu i rzemiosła pod grozą utraty szlachectwa – musiał wracać do stanu mieszczańskiego. Dodać można, że zakazy te zniesiono dopiero w 1775 r.⁹¹. Pogarda sarmackiej szlachty dla ludzi, którzy musieli sami zarobkować świadcząc jakiegokolwiek usługi, nie zmieniała jednak faktu, że status artysty nadwornego

⁸⁸ Por. G. Careri (2001); D. Arasse (2001).

⁸⁹ M. Wallis (1957), s. 248.

⁹⁰ T. Mańkowski (1936), s. 110.

⁹¹ M. Wallis (1957), s. 253.

zapewniał znakomitą pozycję społeczno-towarzystwą, a jeszcze lepszą – oczywiście, z punktu widzenia artysty – materialną⁹².

Znamy – na podstawie zachowanych archiwów – dochody artystów nadwornych króla Stanisława Augusta Poniatowskiego: Canaletta, Bacciarellego czy Monaldiego, jak również architekta Merliniego. Dla przykładu, Canaletto i Bacciarelli otrzymywali (przynajmniej w początkach panowania króla) pensję w wysokości 400 dukatów, dodatek za mieszkanie w wysokości 150 dukatów, dodatek za ekwipaż 120 dukatów, na opał 40 i na teatr 120 dukatów. W tym czasie Merlini miał 20000 zł rocznego dochodu, z którego utrzymywał guwenera, guwernantkę, dwóch lokajów i służącego, służącą, szwaczkę, kucharkę i pomoc kuchenną, praczkę, pielęgniarkę, stangreta i chłopca stajennego⁹³. Wszystkie te dochody uważano za bardzo wysokie, a bywało, że owym artystom nie starczało i starali się uzyskać od króla dodatkowe zapomogi na pokrycie długów. Zawsze jednak mogli sobie pozwolić na wysoki poziom i dworski standard życia. Nierzadko artyści nadworni zostawali kawalerami znaczących orderów, jednak zwieńczeniem kariery artysty nadwornego była nobilitacja szlachecka czy, jeżeli artysta już był szlachcicem, uzyskanie tytułu np. barona.

Oczywiście, na dworach magnaterii, a tym bardziej drobniejszych arystokratów, dochody artystów były znacznie skromniejsze. Wielkie rody magnackie zatrudniały jednak zawsze po kilku artystów. Dla przykładu, na dworze Lubomirskich, a potem Sieniawskich i Czartoryskich, w Puławach pracowało – według zachowanych archiwów z lat 1722-1810 – 16 malarzy (w tym tak wybitnych, jak Jan P. Norblin), 24 rzeźbiarzy, 11 architektów, a także kilku ogrodników, złotników, itp.⁹⁴. W II połowie XVIII w., u Radziwiłłów na dworze w Białej Podlaskiej pracowało przynajmniej 4 artystów; tyle samo, w tym czasie, również u Branickich w Białymstoku – nie licząc snycerzy i złotników. Dodać można, że na dworach magnackich i królewskich pracowali wówczas artyści-zakonnicy – jak np. bazylianin Antoni Gruszecki na dworze królewskim i u Antoniego Tyzenhauza czy pijar Łukasz Hubel na dworze Antoniego Tyzenhauza⁹⁵. Przepaść pomiędzy artystami zakonnymi i nadwornymi, czy dworskimi, świeckimi nie mogła być w tych czasach zbyt wielka, skoro wspomniany bazylianin Antoni Gruszecki starał się o protekcję króla celem

⁹² J. Svirida (1981), s. 13.

⁹³ W. Tatarkiewicz (1953), s. 76.

⁹⁴ T. S. Jaroszewski, J. Kowalczyk (1959), s. 213 i nast.

⁹⁵ S. Dąbrowski (1932), s. 137, 341-343.

wysłania go na studia malarskie do Drezna. Wspomnieć też należy, że w XVII i XVIII w. szczególnie częste są migracje artystyczne – np. pośród artystów nadwornych w Polsce spotykamy, szczególnie w służbie króla, wielu artystów obcych: Włochów, Niemców, Flamandów, później też Francuzów⁹⁶.

Artyści nadworni i dworscy szczególnie dobre warunki do swego rozwoju znajdowali w okresie panowania oświeconych monarchii absolutnych i rozwiniętego wówczas życia dworskiego. Towarzyszyło temu tworzenie i rozbudowywanie wielu europejskich, najpierw prywatnych, potem publicznych, kolekcji – np. zbiorów Augusta II i Augusta III w Dreźnie, Fryderyka I i Fryderyka II w Berlinie i Poczdamie, Piotra I i Katarzyny II w Petersburgu, Pierre’a Crozata w Paryżu czy Horacego Walpole’a w Londynie, zbiorów dostojników kościelnych, np. kardynała Albaniego czy zbiorów gromadzonych przez artystów, np. Rubensa czy Rembrandta⁹⁷.

Stanowisko artysty nadwornego utrzymywało się długo. Status ten posiadali niektórzy twórcy jeszcze w XX w. – przynajmniej do 1914 r. Spośród artystów polskich wymienić należy Wojciecha Kossaka, pracującego dla dworu berlińskiego i wiedeńskiego, Juliana Fałata, związanego z dworem berlińskim i petersburskim oraz Jana Rosena, pracującego dla dworu petersburskiego. W tym czasie artyści nadworni mieli wyraźnie określone specjalizacje i zadania: malowanie scen batalistycznych, scen z polowań czy portretów. Dodać można, że jeszcze obecnie instytucja ta istnieje na dworze angielskim, choć jest bardziej ciekawostką (np. tzw. lord-poeta) niż stanowiskiem o użytecznym charakterze.

Wiek XVII i XVIII charakteryzuje też wyraźny rozwój akademii, które, pod protektoratem królewskim, sprzyjały – z jednej strony – dalszemu wyzwaniu się artystów spod ograniczeń cechowych, a z drugiej – przez swój egalitarny charakter, umożliwiały naukę przedstawicielom wszystkich warstw społecznych. Oczywiście, nie należy tego mylić z członkostwem akademii, do której powoływani byli przez monarchę ludzie szczególnie zasłużeni. Ale możliwość samodzielnego zdobycia zasług, niezależnie od statusu wynikającego z urodzenia, to także rodzaj egalitaryzmu. W efekcie, pod koniec XVIII w. cechy istniały jeszcze formalnie, lecz straciły zupełnie na znaczeniu. Akademie mogły wcielić już oświeceniowe ideały rozumu, postępu oraz połączyć nauczanie sztuki z nauczaniem innych nauk: optyki, geometrii, perspektywy, historii, itp. W rzymskiej

⁹⁶ M. Wallis (1957), s. 253.

⁹⁷ Por. Z. Ważbiński (1988).

Akademii św. Łukasza realizującej taki program studiowało wówczas wielu artystów z całej Europy. Wydaje się, że pozycja artysty znacząco zyskała na tych przemianach.

4

W XIX wieku zdecydowanie przestały odgrywać rolę organizacje cechowe malarzy, i niemal powszechnie uznano sztuki piękne za sztuki wyzwolone. Zmiany te umożliwiły uzyskanie przez artystę stosunkowo znaczącej pozycji, co nie kłóciło się już z kryteriami społeczeństwa szlacheckiego⁹⁸. Pozwoliły także na zajęcie się sztuką przez zbiedniałych przedstawicieli szlachty, obok synów mieszczańskich. Może to sprawiło, że sztuki piękne stały się przedmiotem zainteresowań amatorskich na szeroką skalę. Np. w Polsce na przełomie XVIII i XIX w. (do lat 30.) działało ok. 150 malarzy-amatorów, w tym arystokraci (np. Antoni Radziwiłł, Tytus Działyński, Adam Czartoryski), wojskowi (np. Józef Koziętulski), badacze, intelektualiści, itp.⁹⁹. Dominował jednak proces profesjonalizacji zawodu artysty, z którym związane było fachowe i wszechstronne przygotowanie do jego uprawiania, rozwój mechanizmu rynku sztuki, kontakt ze społeczeństwem poprzez wystawy publiczne, pojawienie się i stopniowe upowszechnienie krytyki artystycznej. To ostatnie wiązało się z rozwojem prasy i czasopism, w których publikowano recenzje. Znaczącą rolę odgrywały też salony artystyczne, które rozkwitały w całej ówczesnej Europie, przyczyniając się do podniesienia prestiżu sztuki i samego artysty, działały protegująco oraz inspirująco, były miejscem rodzenia się nowych pomysłów i obiegu wartości. Nie bez znaczenia była również polityka państwa, które podejmowało działania opiekuńcze poprzez tworzenie uczelni artystycznych czy publicznych kolekcji sztuki.

Uznanie sztuk pięknych za *liberales* miało, jak się zdaje, pozytywny skutek wyłącznie dla ocen społecznych według kryteriów społeczeństwa i kultury szlacheckiej. Nie miało zaś żadnego znaczenia dla ocen według kryteriów rozwijającego się wówczas społeczeństwa i kultury mieszczańskiej: w tym aspekcie liczyły się dochody uzyskiwane za pracę artystyczną. A sytuacja materialna artystów była różna. Szczególnie początek wieku, w zniszczonej wojnami napoleońskimi Europie, nie był korzystny dla artystów. Oczywiście, zdarzali się artyści zamożni z urodzenia (na początku stulecia byli nimi

⁹⁸ Por. G. Pelles (1963); S. Gohr (1975).

⁹⁹ J. Svirida (1981), s. 30.

synowie szlacheccy, w jego drugiej połowie bywali już nimi synowie przedsiębiorców). Większość artystów musiała jednak liczyć na własną pracę zarobkową. Wysoką pozycję społeczną i ekonomiczną mieli nadal ci nieliczni twórcy, którzy posiadali status artysty nadwornego lub którzy – jak to było w Polsce np. w przypadku Bacciarellego – status taki mieli wcześniej. Do szczęśliwców należeli artyści na posadach rządowych, np. nauczyciele. Stosunkowo wysoką pozycję społeczną i materialną mieli przede wszystkim artyści-nauczyciele akademicy – np. profesorowie Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego¹⁰⁰. Ta grupa była jednak zróżnicowana i w wewnętrznej hierarchii uniwersyteckiej niezbyt wysoko ceniona w porównaniu z profesorami innych fakultetów, a profesorów rzeźby traktowano wręcz na równi z nauczycielami jazdy konnej¹⁰¹. Powszechne było malowanie po dworach, na których artysta przebywał niekiedy długie miesiące, za utrzymanie malując portrety, widoki dworu i otoczenia, sceny przygodne, itp. Jakimś źródłem utrzymania były prywatne lekcje malarstwa czy rysunku. Coraz częściej zdarzały się też akty sprzedaży obrazów za pośrednictwem marszandów, co było świadectwem stopniowo rozwijającego się rynku sztuki. Niektórzy radzili sobie poprzez wykonywanie ilustracji dla powstających wówczas licznych czasopism. Większość artystów miała jednak dochody nieregularne, a bardzo wielu wręcz cierpiało nędzę¹⁰².

Wraz z przeobrażeniami statusu artystów oraz jego uwarunkowań zmieniał się też ich styl życia, świadomość, poziom wiedzy i zakres zainteresowań. Jeżeli wcześniej (jeszcze w połowie XVIII w.) zdarzali się pośród nich analfabeci, to już w początkach XIX stulecia było to nie do pomyślenia; ba, wielu z nich należało do elit intelektualnych¹⁰³.

Tak więc pozycja artysty w XIX w. (i wynikające stąd postawy) nie były jednolite. Jedni mieli pozycję stosunkowo wysoką, a jeżeli pochodzili z arystokracji i towarzyszyło im powodzenie artystyczne i rynkowe, nawet uprzywilejowaną. Inni umieścili siebie na marginesie ówczesnego społeczeństwa, a nawet w zdecydowanej opozycji do mieszczaństwa, stwarzając tzw. cyganerię artystyczną, w której można było dostrzec grupy o cechach proletariackich (brak majątku, niestałość dochodów, życie z dnia na dzień, itp.), od proletariatu różniła się jednak wykształceniem i subiektywnym poczuciem wyższości. Wreszcie istnieli artyści traktujący siebie jako fachowców, specjalistów, którzy

¹⁰⁰ A. Ryszkiewicz (1952), s. 410 i nast.; M. Wallis (1957), s. 260.

¹⁰¹ J. Svirida (1981), s. 18.

¹⁰² M. Wallis (1957), s. 260 i nast.

¹⁰³ J. Svirida (1981), s. 16.

funkcjonowali jako jedna z grup współtworzących społeczeństwo mieszczańskie. Bywało, że sami artyści mieli trudności ze zdefiniowaniem swej pozycji. Mogą o tym świadczyć autoportrety niektórych z nich, na których upozowanie modelu może sugerować chęć upodobnienia się do arystokracji, ale też chęć odróżnienia się od niej. Bodaj najwięcej wysiłku włożyli jednak artyści dziewiętnastowieczni w określenie swego stosunku, a raczej w zdystansowanie się, wobec mieszczaństwa – o czym dalej.

Zasadnicze zmiany w dziewiętnastowiecznej sytuacji artysty miały trzy źródła: przełom romantyczny, reakcja nań w postaci pozytywistycznego modelu artysty jako badacza-intelektualisty oraz pojawienie się cyganerii, jej „filozofii” i stylu życia.

Opierając się na wielu źródłach, należy stwierdzić, że wzór artysty obowiązujący do drugiej połowy XX w. powstał właśnie w romantyzmie. Zauważa się, że romantyczny archetyp artysty stworzony został już w *Wilhelmie Meistrze* Johanna Wolfganga Goethego (przede wszystkim we wcześniejszej wersji utworu z lat 1778-1785). Artysta przedstawiony jest tam jako wyższy gatunek człowieka, najpełniej realizujący wszelkie ludzkie możliwości. Goethe rysuje też opozycję między wyjątkową jednostką a mieszczańskim społeczeństwem, w którym jednostka twórcza nie podlega normom społecznym, mając przy tym prawo do hedonizmu i stwarzania sobie wyjątkowych podniet.

Przełom romantyczny wytworzył uzurpację nieśmiertelności dokonań artystycznych twórcy oraz uzasadniał jego nadzwyczajne powołanie i przeznaczenie. W portrecie artysty, który stworzył romantyzm, znajdujemy mieszaninę indywidualnych odniesień oraz syntetycznych uogólnień. W płaszczyźnie indywidualnej jest to obraz udramatyzowany i ekspresyjny, mający podkreślać oryginalność oraz wyjątkowość artysty. Spleciony on jest jednak z próbami mitologizowania uwydatniającego ową nadzwyczajną wartość, której wcieleniem jest artysta. Nadzwyczajność polegać miała na oddziaływaniu na jego zdolności sił nadprzyrodzonych.

W romantycznej konstrukcji osobowości twórczej leżało przeświadczenie, że artysta jest indywidualnością posiadającą możliwości realizacji wszystkich potencjalnych uzdolnień i predyspozycji człowieka w takim stopniu, w jakim nie jest to dane żadnej innej jednostce¹⁰⁴.

¹⁰⁴ A. Z. Makowiecki (1971), s. 20.

Romantyzm nadał artyście i sztuce autonomię, wyodrębniając ją od innych form społecznej aktywności człowieka – tym samym wyodrębnił artystę ze społecznego tła. Droga ku temu była prosta: uczynienie z artysty czy poety czołowego bohatera literatury, malarstwa, dramatu, krytyki czy publicystyki. Poczynaniom tym towarzyszyły, przeniesione z manieryzmu i rozwinięte w romantyzmie, zagorzałe dyskusje o tajemniczym geniuszu, który rzekomo ma się najpełniej ucieleśniać w działalności twórczej. Nakładała się na to, z jednej strony urzekająca, a z drugiej irytująca mitologizacja społecznej roli artysty.

Trzeba też wspomnieć, że romantyzm polski modelowego artystę epoki uczynił z wieszca, występującego jako natchniony, walczący indywidualista, solidarny jednak z ludzkością jej „zapaśnik”. Ta próba uczynienia z wieszca wzorcowej osobowości epoki romantyzmu powiodła się głównie dlatego, że wzór ten zawierał właściwości człowieka występującego wobec radykalnych przeobrażeń społecznych. A cały wiek XIX był okresem niespotykanych wcześniej przeobrażeń i wyzwań, wymagających opowiedzenia się za określonymi wartościami – choćby w postaci haseł literackich.

W literaturze romantycznej można zaobserwować pojawienie się, albo upowszechnienie, wszystkich koncepcji roli artysty: jako demiurga, proroka, kapłana, itd., którym towarzyszyły różne mity w postaci idei indywidualności i odmienności, idei wolności artystycznej, której wszelkie ograniczenia mogą być lekceważone, idei powołania twórczego, a więc przekonanie, że zdolności są przymiotami niewytłumaczalnymi, będąc raczej darem natury, idei opozycji artysty i społeczeństwa oraz tendencji do teatralizacji życia osobistego artysty¹⁰⁵. Wszystkie one, w dużym natężeniu, pojawiają się w stylu życia i mentalności cyganerii artystycznej.

Podsumowując, można stwierdzić, że romantyczne wyobrażenie artysty było ściśle osadzone w realiach historyczno-społecznych epoki. Nie przeszkodziło to jednak w tym, że wzorce ról społecznych artystów, wspomniane wcześniej mity oraz inne ideały, a w tym „kult twórczości, indywidualności i oryginalności, heroizmu i aktywizmu, dociekliwości poznawczej obalającej wszelkie tabu, są odtąd trwałym dorobkiem kultury europejskiej¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 20–21.

¹⁰⁶ J. Kamionkova (1974), s. 154.

Można też wyrazić przypuszczenie, że atrakcyjność światopoglądowa romantyzmu dla samopoczucia artystów tamtej epoki była wzmocniona społecznym rodowodem twórców romantycznych, którzy dość często wywodzili się z arystokracji, na co mamy wiele przykładów – od Byrona po Puszkina, od Delacroix po Michałowskiego. Wydaje się, że było to pierwsze tak znaczące wejście do zawodu artysty przedstawicieli tej warstwy, co w dziewiętnastowiecznych warunkach musiało być najwymowniejszym potwierdzeniem prestiżu artysty.

Znacznie mniej spektakularny wkład w kształtowanie koncepcji artysty w XIX w. wniósł pozytywizm i naturalizm. W okresie tym poświęcano niezbyt wiele uwagi sprawie artystów, ich losom, kondycji, mitom, rolom, itp. Po części wynikało to z antyromantycznego nastawienia wobec artysty, co wyrażało się w przekonaniu, że artysta jest osobnikiem zwyczajnym. Tak więc artysta nie występował tu w roli kapłana czy proroka, a zazwyczaj w roli badacza lub – co najwyżej – przewodnika ludzkości.

Pozytywizm i naturalizm były z założenia antypoetyckie i antyirracjonalne. Artysta (poeta, pisarz czy malarz) nie czerpał tutaj natchnienia w rzekomym kontakcie z zaświatami czy z tajemniczych pokładów własnej psychiki, lecz raczej z obserwacji świata realnego. Nie irracjonalne moce twórcze, lecz analityczne rozważania wraz z umiejętnością przewidywania skutków były uznawane za właściwe postawy kreacyjne. Jak pisała Eliza Orzeszkowa: „poeta rozczochrany, zgrzytający, wiecznie współsenny lub nieprzytomnym szalem porwany – to fikcja, przesąd, komunał”¹⁰⁷.

Pozytywizm wniósł nie tylko postulat intelektualizacji procesu twórczego i nie tylko podnosił w nim rolę wiedzy i innych czynników. Uznawał też, że artystę można wychować, wyuczyć, ukształtować. Przyznając pewną rolę wrodzonym zdolnościom, uznawał także wpływ środowiska i momentu dziejowego na twórcę (co znalazło wyraz choćby w znanej koncepcji Hippolyte’a Taine’a).

Artysta był więc takim samym obywatelem, jak inni – mając, owszem, swoje prawa, ale też, może przede wszystkim, wyraźnie wyznaczone obowiązki. Roszczeń do przywilejów z tytułu bycia artystą tutaj nie akceptowano. Kryterium wyznaczającym zaś pozycję

¹⁰⁷ Cyt. za: J. Kulczycka-Saloni (1965), s. 34.

poszczególnych artystów miało być to, czy dzieło, które artysta stwarza, przyczynia się do podniesienia sumy ogólnego „dobra” i „szczęścia” ludzkiego¹⁰⁸.

Pozytywizm był okresem, w którym zamiast haseł elitarnych, głoszących indywidualność i wyższość artystów, podkreślano raczej postawy demokratyczne. Wyraźnie stwierdzano np., że praca mas nie ustępuje w niczym dokonaniom geniuszy. – Piotr Chmielowski w 1872 r. uznawał, że wyczekiwanie na geniuszy, na „meteory” artystyczne, jest szkodliwe społecznie, gdyż zabija tak ważną w życiu społecznym inicjatywę, a masy prowadzone przez geniuszy nie nabierają własnej świadomości i pozostają ślepe¹⁰⁹. Nie było też słuszne, zdaniem intelektualistów pozytywistycznych (np. wspomnianego Piotra Chmielowskiego), iż niektórzy artyści chcieli żyć na marginesie spraw społecznych i politycznych i że programowo od tych zagadnień się odcinali. W pozytywizmie uznawano, że ich znajomość nie tylko nie przynosi szkody, ale – wręcz odwrotnie – pożytek.

Znaczącym „wkładem” XIX wieku do sytuacji i świadomości artysty jest styl życia i towarzysząca mu mentalność zwana cyganerią artystyczną. Można zauważyć, że postać, zachowania i otoczenie „artysty – cygana” jest już widoczne w noweli Honoré Balzaca pt. *Nieznane arcydzieło* napisanej w 1831 r. Samo to pojęcie (*La Boheme*) zawdzięczamy jednak Henri Murgerowi, autorowi *Scen z życia cyganerii* – powieści napisanej w latach 1846-1849, a opublikowanej w wersji książkowej w 1851 r. Jednak, jak się zauważa, już wcześniej istniały ugrupowania – np. grupa skupiona wokół Teofila Gautiera, Gerarda de Nerval i ich przyjaciół – które wyznawały ideały i normy cyganerii. Ta, związana z Gautierem, cechowała się brakiem programu artystycznego, wyznając tylko wspólny światopogląd, w którym dominowało przeciwstawianie się zmaterializowanemu, tępemu, pozbawionemu horyzontów mieszczańinowi, przeciwstawianie młodzieży starym, uznanie tych pierwszych za siłę postępową¹¹⁰. Towarzyszyła temu maniera epatowania otoczenia szokującym gestem i strojem. Dodać należy, że większość członków tej grupy wywodziła się z zamożnych rodzin, co umożliwiło im zachowanie pewnego zbytku w stylu życia i co różniło ich od abnegacji późniejszej cyganerii.

¹⁰⁸ Ibidem, s, 37.

¹⁰⁹ Por. P. Chmielowski (1961), s. 88-90.

¹¹⁰ Por. T. Weiss (1970), s. 28.

Znacznie bardziej krańcowe postawy reprezentowała cyganeria scharakteryzowana literacko przez Murgera. Do zasadniczych cech jej stylu życia należy nędza i zaniedbany wygląd, brak szacunku dla obyczajów i konwenansów społecznych, życie wesołe i beztroskie, a nawet hulanki i ekstrawagancje, rozpustne obyczaje seksualne, zamykanie się we własnym środowisku, życie na marginesie systemu społecznego. W skład grup cyganerii, oprócz artystów, wchodzi też osoby anonimowe, amatorzy, grafomani, którzy zresztą często byli zamożniejsi od innych i utrzymywali pozostałych członków grupy.

Sam termin „cyganeria artystyczna” upowszechnił w Polsce Aleksander Niewiarowski w latach 1881-1882, przypominając działalność tzw. *Cyganerii Warszawskiej* z lat 1838-1846¹¹¹. Cyganeria ta nie została „zaimportowana” z Francji, lecz była rodzimego chowu. Powstała na skutek apatii społeczeństwa po przegranej powstaniu listopadowym, stąd, prócz elementów artystycznych, wyrażała też nastroje patriotyczne (powstała po uwięzieniu członków jednego z patriotycznych towarzystw młodzieżowych) i społeczne (kładąc nacisk na walkę ze zbytkiem warstw wyższych). Z innymi cyganeriami europejskimi łączyło ją to, że nie była monolitem ani pod względem organizacyjnym, ani co do składu.

Charakterystyka cyganerii została dokonana przez Arnolda Hausera, który akcentuje w niej wspólne cechy myślenia inteligencji i proletariatu oraz podkreśla jej walkę z mieszczaństwem, a nawet z cywilizacją europejską jako rodzaj manii prześladowczej, wydaje się niepełna i winna być rozszerzona¹¹².

Zasadniczym dogmatem myślenia cyganerii była wiara w absolutne znaczenie sztuki, którą członkowie tych ugrupowań traktowali jako ukoronowanie ludzkiej działalności, której warto poświęcić życie, a przynajmniej ponieść dla niej wyrzeczenia. Wyrzeczenia były potwierdzeniem dla „artysty-cygana”, że traktuje sztukę jako najwyższe dobro, przy okazji uznając, że świat i życie (a szczególnie własne życie artysty) należy tak pojmować, jakby one same w sobie również były polem działalności artystycznej. Towarzyszyła temu dezaprobata wobec jakichkolwiek utylitarnych funkcji sztuki. Stanisław Przybyszewski pisał w *Confiteor*, w 1899 r.: „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem”¹¹³.

¹¹¹ Por. T. Weiss (1970), s. 33; A. Gromadzki (1975), s. 92-93.

¹¹² A. Hauser (1974), t.2, op.

¹¹³ Cyt. za: M. Wallis (1957), s. 267.

Styl życia i filozofia cyganerii zyskały szczególną popularność po „przerwie” pozytywistycznej, w końcowej dekadzie XIX w. i pierwszych latach XX w., co było zresztą wyraźnym nawiązaniem do romantyzmu. Właśnie w tych latach artysta stawał się często bohaterem literackim, teatralnym, a nawet malarskim. Nastąpiło wyraźne nawiązanie do mniemań o kapłańskiej i profetycznej roli artysty, rzekomo posiadającego wyjątkową indywidualność oraz dar intuicyjnego poznawania, odkrywającego najskrytsze zagadki świata¹¹⁴. Dzieła literackie i teatralne tej epoki przedstawiają – w autotematycznym ujęciu – artystę w pozycji społecznej dominującej nad pozostałymi warstwami społecznymi.

Słusznie przy tym zwraca się uwagę, że cyganeria stworzyła w XIX w. swoiste mikrospołeczeństwo, które z dużą pewnością siebie uzurpowało sobie rolę wyroczni w wielu sprawach dotyczących sztuki, ale nie tylko – także np. stylu życia innych klas, co dawało im w ówczesnym społeczeństwie pewien kapitał kulturowy przekładający się na kapitał ekonomiczny (np. wyrażający się w codziennej egzystencji)¹¹⁵.

Cyganeria ujawniała wyraźną niechęć, a nawet nienawiść, do mieszczaństwa. Było to przejawem szerszego konfliktu z publicznością, którą widziano jako anonimową, a przy tym wrogą zbiorowość. Na tym tle akcentowana przez artystów inność łączyła się z ich częściowo obłudnym, a częściowo prawdziwym *desinteressement* dla pieniędzy. W ten zawiły sposób ujawnił się swoisty splot zależności: artysta czuł się materialnie zależny od odbiorcy, którym musiał zacząć z tego powodu pogardzać, niejednokrotnie zresztą czując przy tym tęsknotę do mieszczańskiego dostatku, ładu oraz rodzinnych wzruszeń¹¹⁶. Słusznie bowiem zauważa się, że mieszczanin i artysta nie we wszystkim stanowili przeciwieństwo¹¹⁷.

Walka z mieszczańskim odbiorcą i mieszczańskim odniesieniem społeczno-kulturowym przebiegała głównie w płaszczyźnie obyczajowej. W zachowaniach cyganerii do głosu doszły takie bulwersujące akcenty, jak wspomniane wcześniej pijaństwo, niechlujstwo, świadome przekraczanie reguł dobrego tonu, świadoma chęć bycia „niemoralnym” w sferze seksualnej, a w tym krytyka instytucji małżeństwa, zrzucanie więzów rodzinnych,

¹¹⁴ Por. A. Z. Makowiecki (1971), s. 53

¹¹⁵ Por. P. Bourdieu (1998).

¹¹⁶ Z. Makowiecki (1971), s. 100-111.

¹¹⁷ Por. P. Bourdieu (1979).

kult nagości. Zachowania takie znajdowały pełne usprawiedliwienie wśród członków cyganerii i wyznawców jej filozofii.

Cyganeria nawiązywała i akcentowała wagę romantycznego indywidualizmu (na co pewien wpływ mogły wyrzucić pisma Thomasa Carlye'a i jego kult „bohaterów”, a także Nietzscheańska koncepcja nadczłowieka), kreując się na rodzaj nowej elity. Dlatego każdy „cygan” uznawał się po cichu za wybitną, choć nie docenioną, indywidualność, w czym można upatrywać korzeni antyspołecznego nastawienia cyganerii. Indywidualizm cyganerii manifestował się głównie poprzez to, co w człowieku mogło być niepowtarzalne, nowe, oryginalne, a co zazwyczaj utożsamiano po prostu z ekstrawagancją i wyzywającymi zachowaniami¹¹⁸.

Dlatego cyganeria przełomu wieku ze szczególną uwagą akceptowała stany wyjątkowe, nienormalność, a nawet chorobę i degenerację. „Norma to głupota, degeneracja zaś to geniusz” - pisał Stanisław Przybyszewski w opublikowanym w 1900 r. zbiorze pt. *Na drogach duszy*. Dlatego artysta tego okresu ma wiele patologicznych cech psychicznych, a w najlepszym wypadku przejawia niezrównoważenie psychiczne, na co nakładała się narkomania i alkoholizm. Towarzyszyło temu nieraz odczuwanie niejednorodności własnej osobowości, kłopoty z tożsamością, neurotyczność, wydelikacenie, akty samobójcze, itp. Inna rzecz, że wiele w tym było teatralizacji i takichże rekwizytów. Nienormalność usprawiedliwiano nieraz stwierdzeniami, że sztuka jest w ogóle chorobą, na uzasadnienie czego powstało w tym czasie wiele teorii psychiatrycznych i pseudopsychiatrycznych (np. wspomnianego wcześniej Cesare Lombroso). Współ z tymi zachowaniami szło w parze wyobcowanie (niekiedy kolorowane rzekomym arystokratyzmem artysty), antyinstytucjonalizm, pielęgnowanie bycia outsiderem, itp.¹¹⁹

Nie bez znaczenia były też, przejawiające się niekiedy, elementy lewicowe w filozofii cyganerii, w których zawarta krytyka społeczeństwa zmierzała do nastrojów rewolucyjnych. W zasadzie jednak uznawano, że twórca stoi poza układem klasowym, a nieraz też artyści cyganerii akcentowali programowy brak zainteresowania sprawami społecznymi.

¹¹⁸ C. Rowiński (1979), s. 45-46.

¹¹⁹ Por. A. Z. Makowiecki (1971), s. 161-179.

Dodać można, że cyganeria miała kosmopolityczny charakter, funkcjonując zazwyczaj w dużych miastach europejskich. Jak się rzekło, grupy cyganerii tworzone były przez osoby posiadające różne profesje i zajęcia, wywodzące się też z różnych warstw społecznych, a w tym z nieokreślonych społecznie prowincjuszy przybyłych do miast. Np. ugrupowanie utworzone wokół Stanisława Przybyszewskiego w okresie gromadzenia się w krakowskiej kawiarni Turlinśkiego, pod nazwą „Paon”, łączyło malarzy, pisarzy (w tym niefortunnych grafomanów), dziennikarzy, krytyka literackiego, medyka, geologa, prawnika, handlowca. Dla jednych cyganeria była swoistym nowicjatem artystycznym, dla innych epizodem w biografii, dla niektórych zaś – jak to określił Henri Murger – przedśmionkiem do Akademii, szpitala psychiatrycznego czy wręcz aktu samobójstwa.

Dodać należy, że zgrupowani w cyganerii artyści często byli twórcami drugo-, a nawet trzeciorzędni. Zazwyczaj członkowie tych ugrupowań nie przypisywali sami sobie wielkości artystycznej i płynącego stąd splendoru. Raczej wpatrywali się w wybranych „wielkich” malarzy i poetów, których otaczali swoistym kultem, czemu mogło towarzyszyć przypuszczenie, że i na nich, pomniejszych, spłynie odrobina charyzmatycznej chwały¹²⁰.

Tak więc cyganeria XIX – wieczna oraz z początków XX w., łączyła artystów (i ich akolitów) zbuntowanych, rozgoryczonych, outsiderów będących w konflikcie ze społeczeństwem. Walczyła przy tym z racjonalistycznym utylitaryzmem; nie uznawała konwencjonalnej moralności mieszczańskiej. Przeciwwstawiała się większości norm, obyczajów i zakazów, dążyła do całkowitej swobody; przeciwstawiała się też niekiedy przesądom klasowym. Towarzyszyło temu jednak poczucie osamotnienia, a nawet wyrzucenia poza nawias społeczeństwa. Głosząc nieograniczony indywidualizm duchowy, przeciwstawiając się socjalizacji i uniformizacji oraz ideologii rodziny, państwa i pracy zawodowej, oczekiwała nowego i innego świata, lecz nie wiedziała, jak ten nowy świat ma wyglądać, bowiem nie miała programu pozytywnego. Cyganeria była przejawem wewnętrznego napięcia w kulturze mieszczańskiej, które przyjęło postać manifestowaną w zewnętrznych zachowaniach, a często jedynie w pozach i minach. Te ostatnie mogły być dowodem albo zblazowania artystów, albo powierzchowności owych problemów.

¹²⁰ C. Rowiński (1979), s. 45 i nast..

Słusznie się zauważa, że cyganeria narodziła się wówczas i rozwinęła, gdy mieszczaństwo zaczęło nabierać znaczenia społecznego, kulturowego i politycznego. Jej konsolidacja nastąpiła wtedy, gdy mieszczaństwo ujęło ster rządów w swe ręce i tym samym zdominowało życie kulturalne i intelektualne. Przeciwwstawiała się mieszczaństwu, ale powstać mogła tylko na glebie przez nie przygotowanej. Może nawet mieliśmy do czynienia z procesem nieuchronnym: może kultura mieszczańska musiała wydać swą cyganerię, cyganeria zaś musiała wejść w tak zdecydowany konflikt z mieszczaństwem? I nie było przy tym ważne, że mentalność właściwa cyganerii mamiła i oszukiwała przede wszystkim samych artystów. Była, jak się zauważa, sposobem ucieczki przed samym sobą. Mieszczaństwo zaś odpłaciło pięknym za nadobne: w stereotypowych wyobrażeniach każdego artystę zaczęto uważać za „cygana” – nawet jeżeli był on daleki od jej mentalności i stylu życia, i nawet wówczas, kiedy sami artyści spostrzegli, że skandale obyczajowe i towarzyskie przestają już bulwersować i prowokować¹²¹.

Stosunkowo wcześniej wytworzyła się pomiędzy światem mieszczańskim a cyganerią swoista osmoza¹²². Znaczna część artystów z kręgów cyganerii wywodziła się z mieszczaństwa; nadto wielu artystów, którzy szybko zakończyli nowicjat w cyganerii, a którzy potem zdobyli powodzenie i majątek, stawało się zwykłymi i statecznymi mieszczanami. Traktowanie mieszczaństwa pogardliwie – jako środowiska nie posiadającego zainteresowań artystycznych – było swoistą obłudą, a przynajmniej unikami. Wszak odbiorcy sztuki wywodzili się przede wszystkim z mieszczaństwa. Artystów cyganerii drażniła jednak nacechowana realizmem, a przy tym pełna drwiny z nich postawa mieszczaństwa. Inna rzecz, że w tym czasie na mieszczaństwo kierowano zewsząd krytyczne, a nawet napastliwe spojrzenie: oprócz artystów celowali w tym przedstawiciele arystokracji, a także lewicowcy wszelkich odcieni.

Artysta z cyganerii i mieszczanin widzieli więc siebie karykaturalnie – tak, jak to przydarza się zbiorowościom antagonistycznym¹²³. Mieszczaninowi artysta przedstawiał się jako osoba niepoważna, a nawet szalona, ekstrawagancka i niemoralna, egzaltowana i rozwichrzona. Dla artysty mieszczanin był zaś odrażającym typem płaskiego, przyziemnego osobnika.

¹²¹ Ibidem, s. 44; C. Grane (1964).

¹²² M. Wallis (1948), s. 547.

¹²³ Ibidem, s. 543.

Podsumowując, można stwierdzić, że cyganeria tego czasu przejawiała dialektyczne rozdarcie, którego wyrazem są słowa Henryka Zbierzchowskiego z 1909 r.: „Drogi filistrze! [...] śmiejemy ci się w twarz, plujemy na ciebie, nienawidzimy z głębi duszy, a jednak jesteśmy zawiśli od twoich zachcianek i twoich kaprysów, a jednak dla ciebie tworzymy, dla ciebie piszemy książki, dla ciebie tęsknotę zamieniamy w formę, dla ciebie – boś ty jest milion, publiczność, oklaski, sława i pieniądze”¹²⁴.

Tak więc, z jednej strony pogarda i nienawiść do mieszczaństwa, z drugiej – traktowanie go jako źródła utrzymania i punktu odniesienia, z jednej strony aktywność, z drugiej – pasywność wobec życia; także złudzenie, że artysta ponosi klęskę w płaszczyźnie realnej, zaś odnosi zwycięstwo w moralnej i artystycznej¹²⁵. Innym przejawem tego dialektycznego rozdarcia były aspiracje artystów cyganerii do zajęcia miejsca w hierarchii społecznej, którego społeczeństwo ani nie chciało, ani nie mogło im przyznać, miejsca, które skądinąd w roszczeniach i nieskończonych ambicjach artystów miało być uprzywilejowane.

Cyganeria wywierała przez blisko sto lat znaczący wpływ na całą kulturę artystyczną Europy. Spopularyzowała model artysty outsidera i straceńca, który gotów jest, w imię sztuki i dla sztuki, zrezygnować ze swego osobistego szczęścia, a nawet w tym celu wypowiedzieć wojnę społeczeństwu. Upowszechniła mity artystyczne, które wcześniej tu i ówdzie się pojawiały, ale ona właśnie nadała im niespotykaną dotąd rangę. Ona wreszcie zdemonizowała różne role artysty.

Niezależnie od cyganerii, wytworzyła się w XIX w. inna postawa – dandyzm. Artyści-dandysi, podobnie jak ci z cyganerii, przeciwstawiali się mieszczaństwu i odcinali się od niego, czynili to jednak w inny sposób. Zamiast lekceważenia, a nawet gwałcenia norm społecznych i form zewnętrznego zachowania, *dandy* w sposób prowokacyjny usiłowali się wyodrębnić poprzez szczególne podkreślanie staranności, a nawet elegancji swego wyglądu oraz całego stylu życia. Zdaje się jednak, że artyści stanowili pośród nich grupę znikomą.

5

¹²⁴ Cyt za: T. Weiss (1970), s. 119.

¹²⁵ A. Z. Makowiecki (1971), s. 195-210.

Większość wcześniej powstałych wzorów, postaw, ról społecznych i mitów artystycznych funkcjonuje jeszcze w **XX wieku**. Pojawiają się jednak też zmiany.

Już na początku XX w. pozycja artysty atakowana była z wielu stron, w tym przez procesy specjalizacji zawodowej, doniesienia etnografii sugerującej analogie między artystą współczesnym i pierwotnym czy pewne kierunki w estetyce, według których sztuka jest rodzajem własnego złudzenia artysty oraz świadomym łudzeniem innych.

Przed wszystkim, nie ma już dawnej cyganerii, co nie oznacza, że ugrupowań do niej podobnych wcale w XX w. nie było. W początkach swej działalności niejedna grupa artystyczna i niejednen kierunek twórczy inicjował się w formach przypominających dziewiętnastowieczną cyganerię. Dobrym tego przykładem mogą być początki surrealizmu, kiedy właściwa była mu jeszcze obsesja wobec mieszczaństwa, lewicowość, odrobina szaleństwa w stylu codziennego życia artystów współtworzących ugrupowanie, pogarda dla wszystkiego, co było odmienne od nich, skandale towarzyskie, a nawet awantury. Do tego dochodziła apoteoza wolności twórczej i obyczajowej, a nawet anarchizm. Losy cyganerii surrealistów potoczyły się już dalej zgodnie z formą, którą wniósł wiek XX – czyli zgodnie z tendencjami rynku sztuki i kultury masowej. Niemal wszyscy ci artyści dorobili się majątku, a niektórzy – przede wszystkim Salvador Dali – stali się gwiazdami kultury masowej.

Istnienie społeczeństwa masowego i masowej kultury nie sprzyjało cyganerii artystycznej, a te jej przejawy, które gdzieś powstawały, bywały zazwyczaj epizodyczne. Pewne jej cechy (np. ludyczność) przejęła kultura masowa, inne zaadoptowała kontrkultura młodzieżowa i dziś nieśmiało jej przykłady można znaleźć jedynie w środowiskach studiującej młodzieży artystycznej. Jeszcze inne grupki żyją w podziemiach artystycznych współczesnego świata, nie stanowiąc jednak ani o obliczu sztuki, ani o pozycji dzisiejszych artystów. Zmienił się też punkt odniesienia cyganerii artystycznej – czyli mieszczaństwo. Mieszczanin nie jest już dawnym filistrem, i „cygan” stracił powód, aby się temu mieszczaninowi przeciwstawiać. Jeżeli gdzieś jeszcze istnieją „artyści-cyganie”, to żyją oni na marginesie, sycąc się jałowym i nikogo już nie interesującym buntem, dopóki dobra posada albo niezły interes nie położą kresu ich roszczeniom. Tak, „cyganie-artyści” „zniknęli na jakimś zakręcie historii, albo może

wyzdrowieli”¹²⁶. I jeszcze jedno należy podkreślić: nawet wówczas, gdy nie pojawia się już klasyczna cyganeria, to i tak ciągle żyją stworzone przez nią mity.

Nową sytuację artyści wyrażają formalne uregulowania prawne, które upowszechniły się właśnie w XX w. – przede wszystkim przepisy o prawie autorskim (którego pierwociny powstały co prawda już w 1711 r. w Anglii – a rozwijane były przez tzw. Konwencję Berneńską począwszy od 1886 r.)¹²⁷. Nie bez znaczenia były też związkowe organizacje zawodowe twórców różnych branż oraz stowarzyszenia i grupy artystyczne mające charakter bardziej celowy niż cyganeria. Towarzyszy temu daleko idąca nadprodukcja osób z wyuczonym zawodem artysty, którzy doświadczają wszystkich problemów bezrobocia.

Kultura masowa, a szczególnie przemysł artystyczny, przyczyniły się też do powstania nowych ról społecznych artysty: pracującego w dużych zespołach wytwórczych filmowych, plastycznych, muzycznych, itp., w których poszczególny artysta jest tylko jednym z ogniw długiego i skomplikowanego szeregu wszystkich twórców.

Do tego musimy dodać jeszcze takie nowości XX-wieczne, jak międzynarodowy obieg wytworów sztuki, głębokie zmiany artystyczne i aksjologiczne współczesnej sztuki oraz brak świadomości u artysty tego, dla kogo on tworzy i kto naprawdę jest ostatecznym odbiorcą jego wytworów.

Badacze kultury masowej zwracali uwagę na wynikające z niej uwarunkowania sytuacji artysty. Zauważa się więc, że – owszem – kultura masowa przyciąga do siebie utalentowanych artystów, ale dopuszcza do rozwoju tylko tę część ich talentu, która jest zgodna z istniejącymi standardami. Nadto, artysta funkcjonujący w kulturze masowej czuje niekiedy rezerwę, nawet odrazę, do swego dzieła, a nieraz nawet wypiera się owocu swej pracy. Owo zjawisko alienacji i braku identyfikacji autora ze swym dziełem wynika z faktu istnienia wielu ogniw pośredniczących między nim a odbiorcą, a przede wszystkim z faktu istnienia producenta (marszanda, wydawcy, itp.), który wobec twórcy jest pierwszym, „zastępczym” odbiorcą¹²⁸. Zauważa się też, że artysta z połowy XX w. w znikomym stopniu angażuje własną wyobraźnię i własne pragnienia w procesie twórczym. Przypomina on raczej technika dostarczającego zamówiony produkt według

¹²⁶ T. Konwicki (1991), s. 25.

¹²⁷ Por. E. H. Miller (1952).

¹²⁸ Por. np. E. Morin (1965).

znormalizowanych cech, który to produkt może następnie dostarczyć „znormalizowanych bodźców” dla wywołania „znormalizowanych reakcji” odbiorcy. W całości przypomina to raczej mechanizmy fizjologiczne wywołujące odruchy bezwarunkowe, a nie procesy artystyczne. Autor czyni to wszystko nie zwracając żadnej uwagi na własne gusta, myśli i potrzeby. I nie pomogły tu żadne sprzeciwy, żadne sprzeniewierzenie się temu modelowi, polegającemu na dostarczaniu powielonych wzorów na podobieństwo domów towarowych.

Jest też wiele innych prób określenia sytuacji artysty w XX w. Np. Roland Barthes nazwał to „śmiercią autora”, która przejawia się w traceniu przez niego znaczenia i jednoczesnym stawianiu się osobnikiem anonimowym. To trafne spostrzeżenie, które jednak nie dotyczy niektórych medialnych gwiazd artystycznych.

Kultura masowa zmieniła funkcjonowanie artystów, lecz nie wszystkich. Nadal istnieją różne ich wzory i postacie. Wiek XX był pojemny – przejął w dziedzictwie prawie wszystko to, co wytworzyły dzieje. A i kultura masowa stała się wielopostaciowa i pożywia się wieloma, także mało masowymi, wariantami sztuki. Oblicza artystów i ich sytuacje są więc ciągle nader różnorodne.

Pewne zmiany, które dokonały się w drugiej połowie XX w. są jednak głębokie, choć trudno wyznaczyć cezurę tych zmian. Czy będzie to stwierdzenie Josepha Beuysa, że „każdy może być artystą”? A może wyznaczają ją „maszyny rysujące” Jeana Tinguiego, poprzez które zademonstrowane zostało to, iż artysta nie jest już wcale potrzebny? Ja przyjmuję jednak, że taką umowną cezurę stanowi rok 1961, w którym Włoch Piero Manzoni zaproponował galeriom sztuki dzieła pt. „Gówno artysty” - puszki zawierające jego własne ekstrementy. Oferta ta była mieszaniną artystycznej przekory i arogancji, uzurpacji i drwiny, prowokacji i skandalu, a wszystko to razem symbolizowało nową sytuację w funkcjonowaniu sztuki i artysty.

Rozdział III

Mity artystyczne

1

Artyści (a często też inne osoby zainteresowane sztuką) przypisują temu zawodowi atrybuty, które funkcjonują w postaci rozpowszechnionych mniemań. Ich status poznawczy jest niejasny i można uznać, że mają one charakter mityczny.

Mit **pojmuję** jako formę świadomości cechującą się subiektywnym poczuciem prawdziwości przy niemożliwości obiektywnego zweryfikowania zarówno stopnia tej prawdziwości, jak i fałszywości. Stąd mieści się on niejako poza kategorią prawdy i fałszu. Mit ma przy tym cechy mistyfikacji, a jednocześnie obejmuje przekonania wyrażane obrazowo i emocjonalnie. Są to najczęściej przekonania zbiorowe, wyrażające zapotrzebowania jakiejś grupy społecznej na wytłumaczenie pewnego rodzaju rzeczywistości społecznej, a w tym statusu i losu tej grupy, nieraz zawierające zarazem program działania. Słowem, mit ma wiele cech ideologii grupowej, uzasadniającej albo wyrażającej interes danej grupy, pełni przy tym funkcje integracyjne. Mity przeżywane są przez swoich, przez „współwyznawców”, zazwyczaj zaś nie wywołują żadnego echa wśród obcych czy choćby tylko postronnych, co zresztą przyczynia się nieraz do frustracji ich nosicieli. Mit wyrasta z potrzeby przeżywania świata jako racjonalnego, przynosząc przy tym jednak tylko pozory racjonalności. Próby ich pełnej racjonalizacji, czy demitologizacji, zawodzą, podobnie jak próby rewizji, zmiany czy odrzucenia mitów. Z tego powodu mają one długi żywot, choć nie zawsze wyraźną postać.

Mitologia artysty obejmuje wiele mitów, które żyją obok siebie. Dawniej prawdopodobnie jedne ustępowały drugim, następując po sobie w jakimś historycznym porządku, a obecnie funkcjonują obok siebie, nieraz w splątany i wzajemnie sprzecznym układzie.

Mity artystów żyją zarówno pośród nich, jak i pośród odbiorców interesujących się sztuką. Sprawiają, że na dobrą sprawę nie wiadomo, jaki jest naprawdę artysta: owa mgła mitologii przesłania go – zarówno dla jego własnych, jak i dla publiczności oczu.

Mitologii tej sprzyjają różne instytucje artystyczne – choćby akademie sztuki – ale przechowywana i propagowana jest ona również w wielu niesformalizowanych środowiskach artystycznych; służy jej wiele pism poświęconych sztuce, biografistyka oraz literatura piękna; nie stroni od niej wiele teorii artystycznych. Do tworzenia mitów przyczynia się też sam artysta.

Początki mitologii artystycznej dostrzec można w Renesansie, znaczący jej rozwój nastąpił w XIX w. za sprawą romantyzmu i mentalności cyganerii, a wyznawana jest jeszcze nawet przez dwudziestowiecznych artystów awangardowych.

Nie są więc przekonujące opinie o tym, że awangarda zrezygnowała z wielu mitów (np. mitu niezwykłości artysty czy np. z wyobrażenia jego roli jako kapłana). Na odwrót, niektóre z nich zostały nawet zaakcentowane przez awangardę (jak np. mit bezinteresowności). Ba, jeżeli traktować mity artysty jako swoisty terror ideologiczny skierowany przeciw mieszczańskim odbiorcom, to awangarda dodatkowo wzbogaciła go o rysunek lewicowy.

Podawane bywają całe zespoły mitów, zazwyczaj jednak formułowane są one odrębnie. Analizując setki wypowiedzi, można zrekonstruować te najczęściej podawane, do których należą: mit wyjątkowości, indywidualności, powołania, bezinteresowności, wolności, cierpienia i odrzucenia. Nadto, w postaci mitycznej określone są niektóre role artystów, m.in. takie, jak rola demiurga, proroka, kapłana czy mędrca.

Mity formułuje się nie tylko w odniesieniu do artystów profesjonalnych. Mitologizowani bywają również ci nieprofesjonalni, ludowi, niedzielni, naiwni, itp. Mitologizując, przypisuje się im takie cechy, jak inność, spontaniczność, analfabetyzm, bujną przeszłość, prymitywne warunki życia, umysłowe i psychiczne dewiacje, szczerość, kontestacja, itp., co niekiedy rzeczywiście ma miejsce, nie jest jednak regułą.

Mity artystyczne pełnią określone funkcje – inaczej prawdopodobnie nie powstałyby. Oprócz tych funkcji, które realizują wszelkie mity (jak np. wspomniana wcześniej funkcja integracyjna czy ideologiczna), obserwujemy specyficzne oddziaływania mitów interesującego nas tu rodzaju.. Mitologia artystyczna jest bowiem swoistym orężem artysty nowożytnego, stosowanym po upadku klasycznego mecenatu, w którym dużą rolę odgrywały jeszcze indywidualne potrzeby, zapatrywania i kryteria ocen odbiorcy. Gdy to się skończyło, artysta zaczął grać swoistą rolę wobec anonimowego, mieszczańskiego

odbiorcy (w obiegu rynkowym) albo wobec urzędnika państwowego (reprezentującego państwo w zakupach wynikających z jego polityki): zaczął im się jawić jako ktoś niezwykły. Co ważne, takim niezwykłym osobnikiem chciał go też widzieć ów nabywca.

Tak więc mitologia ta miała nie tylko zmienić dawniejszą niechęć, czy choćby obojętność, wobec artystów: miała także w swoisty sposób ubezwłasnowolnić odbiorców. Powstała po to, aby sterroryzować mieszczańskich i urzędniczych odbiorców, a w ostateczności sparaliżować możliwość dysponowania przez nich własnym sądem i własnymi kryteriami ocen – w kwestii zakupów, pieniędzy na stypendia, dotacje, itp. Sterroryzowany mitami artystycznymi odbiorca stracił zdolność samodzielnego myślenia i przeciwstawiania się takim zakłębom, jak „nowoczesność”, „prawdziwa sztuka”, „indywidualność”, „nowatorstwo”, „awangarda”, „postęp”. Zresztą i samym artystom trudno było się tym zakłębom przeciwstawić; jedyne, co potrafili, to zaprzeczyć im i zająć przeciwstawną pozycję, np. skrajnego konserwatyzmu.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego odbiorcy sztuki wyznają mity artystyczne: otóż jest to jakaś próba uporania się z fenomenem wybitnego artysty. Nie rozumiejąc racjonalnych powodów jego osiągnięć, nie rozumiejąc przesłanek swojego podziwu wobec jego dzieła, odbiorca przyjmuje nader pokorną postawę, która najpełniej wyraża się w uznawaniu wszystkich mitów artysty. Na wszelki wypadek – każdego artysty. Przy okazji odbiorca tłumaczy też sobie swoją bezradność.

Mity artystyczne nie były potrzebne wybitnym artystom, jako że ci radzili sobie doskonale bez wspierania się nimi. Potrzebowali ich natomiast twórcy mierni. Tak więc można stwierdzić, że mity artystów – to w zasadzie mity „nie-artystów” lub „pseudoartystów”. Dla wielu z nich głównym celem i ważną czynnością życiową było ożywanie mitologii artystycznej. W ten sposób tworzyli oni i podtrzymywali swoją pozycję społeczną. Nie mogąc żyć ze sztuki ani dla sztuki, żyli z wyobrażeń o sztuce, jakie sami mają i jakie, ich zdaniem, powinni wyznawać inni. Można nawet stwierdzić, że wybitny artysta ma nieraz wątpliwości co do tego, czym jest sztuka i jak on sam sytuuje się w jej kontekście. Mierny artysta, żyjący z mitów, takich wątpliwości nie ma.

Oczywiście, mity mają też obronne znaczenie: mają się przeciwstawić negatywnym stereotypom, mają nawet te stereotypy ubiec. Doprowadzając do fetyszyzacji własnego zawodu, prowadzą też przy okazji do jego izolowania, co ma zapewnić mu

bezpieczeństwo. Mają więc one charakter czysto instrumentalny przez stwarzanie korzystnego dla artystów i sztuki klimatu. Tego rodzaju działanie potrzebne było zapewne na początku XIX w., kiedy to właśnie pojawili się nowi, nieznani, anonimowi nierzadko odbiorcy sztuki. Jest to też działanie niezbędne zwłaszcza tam, gdzie środowiska artystyczne są nieliczne i przez to poddane presji negatywnych stereotypów. Zdaje się jednak, że mitologia ta uległa autonomizacji i, będąc wygodną ideologią zawodową, przyjęła nieco demoniczną postać. Można odnieść wrażenie, że bywa ona też stosowana w sferach dalekich od samej sztuki – np. jako racje obrony w procesach wytaczanych artystom za obrazę uczuć religijnych czy za sprzeniewierzenie się obyczajom.

Z tych samych powodów, dla których mity istnieją, trudno je demitologizować. Ba, nie wiadomo nawet, czy sami odbiorcy, nie mówiąc o artystach, chcieliby to uczynić. Lubią w nie wierzyć, lubią mieć do czynienia z takimi wyobrażeniami artystów. W sztuce mity okazują się funkcjonalne, zaś prawda albo dysfunkcjonalna, albo – w najlepszym razie – obojętna. A że w ogóle mitologia jest znośna tylko w naiwnej postaci, tylko wtedy, gdy jest żarliwa, pełna wiary i przesadna, tym bardziej przedłuża to żywot mitów.

Wydaje się, że najważniejsze mity artystyczne, to mit wyjątkowości, mit indywidualności, mit powołania, mit bezinteresowności, mit wolności, mit cierpienia i mit odrzucenia.

2

Mit wyjątkowości wyraża przekonanie, że artysta różni się od pozostałych ludzi i że ta jego odmienność jest nadzwyczajna. Jest wiele dowodów na to, że mit ten ma swe korzenie w romantyzmie, kiedy to artyści właśnie w poczuciu swej wyjątkowości zaczęli szukać obrony przed nieprzyjazną opinią publiczną¹²⁹. Paradoxem jest, że w ten sposób podkreślali swą odmienność wobec anonimowej publiczności, dla której pracowali – zauważa Arnold Hauser. Artysta, od czasów romantyzmu, wmawiał sobie i innym, że jest wyższym gatunkiem człowieka, że jego natura jest nieprzeciętna, gdyż potrafi dostrzegać i przeżywać zjawiska innym ludziom niedostępne.

Już Johann Wolfgang Goethe w swym *Winckelmannie* (1805) twierdził, że artyści odczuwając pewien rodzaj obawy przed światem rzeczywistym, tworzą dla siebie odrębny

¹²⁹ Por. A. Hauser (1974), t. 2.

świat. William Hazlitt charakteryzując w 1824 r. lorda Byrona, pisał z patosem: „jest jak samotny szczyt, do którego dostępu broni w równej mierze odległość, jak wyniosłość”¹³⁰.

Charles Baudelaire był przekonany, że „są tylko trzy istoty godne szacunku: kapłan, wojownik, poeta. Wszyscy inni są do [...] pańszczyzny, stworzeni do obory [...]”¹³¹.

Wedle Artura Rimbauda, artysta (poeta) to „wielki chory, wielki przestępca, wielki wyklęty – i najwyższy z Wiedzących!”¹³² Vincent Van Gogh pisał w liście w 1881 r., że „bardzo niewielu ludzi potrafi zrozumieć, dlaczego malarz postępuje tak a nie inaczej”.

Mit wyjątkowości dopełniony jest takimi przekonaniem, jak np. Andrzeja Niemojewskiego z 1899 r., że „od artysty zaczyna się dopiero Nadczłowiek. [...] ogniwa gatunków idą w nieprzerwanym łańcuchu aż do tronu Stwórcy: bydłę, człowiek, artysta (nadczałowiek), anioł, Bóg”¹³³.

To sformułowanie, wyniesione wyraźnie z filozofii Nietzschego, towarzyszy przekonaniom często obecnym pod koniec XIX w. – że artysta jest kimś najwyższym z ludzi, ale jednocześnie jest też wyobcowanym outsiderem, arystokratycznym, lecz i nienormalnym, a nawet chorym i zdegenerowanym, że jest jednocześnie prezentem, ale i przekleństwem, co świadczy o odczuwaniu niejednolitości jego natury. „Jemu podobni nie są z tego świata. Musi on przechodzić mroźne przestworza samotności” - z emfazą pisał na przełomie XIX i XX w. Ernest Hello¹³⁴.

Mit ten żywotny jest także w XX w. Oto kilka przykładowych jego manifestacji:

- „Kwiaty i artyści mają podobne dusze”¹³⁵.
- „Życie codzienne geniusza, jego sen, trawienie, ekstazy, paznokcie, przeziębienie, krew, jego życie i śmierć zasadniczo różnią go od całej reszty ludzkości”¹³⁶.
- „Artysta to jednostka wyjątkowa”¹³⁷.
- „Nawet przebrany za ‘normalnego’ zjadacza chleba, ukrywający kim jest naprawdę, artysta zawsze zdaje się mieć poczucie, że jest obcy, że przychodzi skądś z zewnątrz”¹³⁸.

¹³⁰ W. Hazlitt (1957), s. 6.

¹³¹ Ch. Baudelaire (1971), s. 277.

¹³² Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska (1969), s. 160.

¹³³ Cyt. za: T. Weiss (1970), op. cit., s. 102.

¹³⁴ E. Hello (1912), s. 192.

¹³⁵ T. Makowski (1961), s. 35.

¹³⁶ S. Dali (1993), s. 11.

¹³⁷ E. Sabato (1987), s. 213.

¹³⁸ Cz. Miłosz, „Gazeta Wyborcza” 6-7 XI 1993.

Podsumowując, można stwierdzić, że według mitologii artystycznej, sztuka jest jedną z największych wartości cywilizacji, zaś największy awans, jaki może człowieka spotkać w społeczeństwie, to miano artysty¹³⁹.

Choć przytoczyłem głównie wypowiedzi artystów, to przecież mit ten wyrażany jest także przez osoby nimi nie będące. Znajdujemy też niekiedy próby racjonalnego określenia wyjątkowości czy niepowtarzalności artysty. Twierdzi się więc, że właściwości te biorą się z cechującego twórczość „urzeczywistniania” czegoś, co jest nieprawdopodobnego; że sztuka to wiedza bez argumentów, że odznacza się ona niezwykłą wrażliwością, że wymaga racjonalizacji czegoś, co jest w istocie pozaracjonalne itd. Słowem. wiele przeciwieństw obecnych w procesie twórczym ma uzasadniać wyjątkowość artystów.

Prawdopodobnie artystom jest z tym mitem wygodnie, lubią oni czuć się istotami innymi niż reszta ludzi. Wyraża się to nie tylko w słowach, lecz także w stylu życia, nie tylko w samym poczuciu wyjątkowości, ale w dumie płynącej z tej wyjątkowości i tego poczucia. Nie wiemy, czy artyści często zadawali sobie pytanie, dzięki czemu zostali wybrani spośród tylu innych. Jeżeli takie pytanie sobie stawiają, to odpowiedzią na nie niech będą słowa Andre Gide’a z jego *Dziennika*, że dla artysty największą korzyścią jest „pycha bez granic”¹⁴⁰. Ale to nie jedyna próba odpowiedzi na pytanie o powód utrzymywania się tego mitu. Sami artyści lubili tłumaczyć go chęcią uzyskania satysfakcji za konieczność przebywania wśród zwykłych ludzi, pragnieniem uzyskania wynagrodzenia za trudy i wyrzeczenia, jakie muszą dla sztuki ponosić. „Cóż ty [...] możesz wiedzieć o wzlotach i upadkach duszy artysty? Cóż ty [...] wiesz o nędzy, niedostatku, głodzie, upokarzającej biedzie, co tak długo trawia, żrą duszę, aż zanika w niej cały zasób „zasad rodowych” i „dumy”? Cóż ty możesz wiedzieć o tych obłądnych tragediach, jakie powstają z rozdzwienku między marzeniem i rzeczywistością? Czy ty wiesz, że artysta to człowiek wybrany, kochanek bogów” - pisał Henryk Zbierzchowski w 1909 r.¹⁴¹. Podobnie uważał Tadeusz Żeleński-Boy, który stwierdzał, że poczucie wyjątkowości artysty – pisał w 1936 r. – jest reakcją na rolę bezimiennej opinii publicznej,

¹³⁹ A. Wallis (1964), s. 130.

¹⁴⁰ A. Gide (1992), s. 37.

¹⁴¹ Cyt. za: T. Weiss (1970), s. 119.

której swoistej loterii, tępej i niesprawiedliwej, artysta współczesny musi podlegać. Stąd pogarda dla niej i ekscentryczność życia.

Swą wyjątkowość lubią artyści łączyć, a jednocześnie uzasadniać tym, że są rzekomo lepsi od innych.

Mit wyjątkowości artysty jest usprawiedliwiany m.in. tym, że artysta, jako człowiek wyobrażający sobie i tworzący przedmioty, formy i idee, których inni nie dostrzegają, jawi się we własnych oczach, a także w oczach innych ludzi, jako istota tajemnicza, a zatem wyjątkowa. Te próby wytłumaczenia zbliżone są do tezy sformułowanej już dawno przez Cesare Lombroso, który uważał, że próżność artysty wynika z jego nadmiernej wrażliwości¹⁴². Zgodnie z inną koncepcją, mit ten obrazuje stosunek do artysty, który podobny jest do pobłażliwości, jaką miał człowiek pierwotny wobec jednostki nie poddanej procesom socjalizacji, w którym to stosunku zawarta była gwarancja nienaruszalności ładu społecznego poprzez przyznanie takiej jednostce specjalnych praw wynikających z jego nadzwyczajnej rzekomo mocy¹⁴³.

Już dawno temu Tadeusz Żeleński-Boy zwrócił też uwagę na to, że ów specjalny „kostium” artysty potrzebny był przede wszystkim artystom nie uznanym, którzy traktowali go jak swoistą legitymację bycia w zawodzie, a niekiedy też osłonę biedy¹⁴⁴. W rozważaniach Arnolda Hausera przebija przekonanie, że mity te są bronią w walce konkurencyjnej, że są formą autoreklamy. Jest wiele świadectw uzasadniających takie stanowisko¹⁴⁵.

Każde środowisko artystyczne aż się roi od osób, które roszczą sobie pretensję do miana artysty, a które co najwyżej bywają dziwnymi pomyleńcami. Ale przecież mit ten wyznawali także artyści wybitni i uznani (np. Jan Matejko pisał w liście z 1863 r., że lubi często i długo myśleć o sobie, i że traktuje to już niemal jak chorobę). Tak więc w pychę mitu wyjątkowości wpadają zarówno ci, którzy w ten sposób próbują coś zyskać, mimo swej miernoty, którzy rekompensują poczucie niższości, jak i ci wielcy, którzy tą drogą uzasadniają swą wielkość. Charles Baudelaire – skądinąd wyznawca tego mitu – przyznawał, że „artysta mimo braku zasług jest po prostu rozpieszczonym dzieckiem”¹⁴⁶.

¹⁴² C. Lombroso (1987).

¹⁴³ K. Rudzińska (1978), s. 73.

¹⁴⁴ T. Żeleński-Boy (1985).

¹⁴⁵ A. Hauser (1974), t. 2.

¹⁴⁶ Ch. Baudelaire (1961), s. 82.

Świadomość tego szczerze wyjawiał w liście z 1907 r. Witold Wojtkiewicz: „pojękiwałem jak jedynak psuty przez ciotki, skarżyłem się jak piękna histeryczka, obnaszałem się ze sobą jak paw, przykry dla niejednych, nieciekawy dla drugich, ponury dla trzecich”.

A przecież tak naprawdę świat artysty nie różni się diametralnie od świata innych ludzi. I tu, i tam znajdujemy bardzo różnorodne przejawy osobowości, zdolności, postaw i efektów życia – od najmienniejszych, po imponujące. I chyba niewiele jest argumentów uzasadniających racjonalnie ów mit: żadna wyjątkowa, wyostrzona wrażliwość czy żadna zradykalizowana postawa życiowa lub artystyczna. Tym bardziej dziś, kiedy „każdy może być artystą” (jak chciał tego Joseph Beuys), kiedy „coś jest sztuką, gdy zostaje tym mianem ochrzczone” (według Georga Dickie’go) i gdy „wszystko jest poezją” (jak pisał Edward Stachura). Konwencje indeksujące dzieło sztuki są dziś równie łagodne, jak łatwe są warunki zostania uznanym za „artystę”. Wspomniana wcześniej praca Piera Manzoni (pt. „Gówno artysty”) może miała być ostatnią skandaliczną próbą obrony tego mitu z jednoczesnym przekornym jego zdyskwalifikowaniem.

3

Mit indywidualności towarzyszy poprzedniemu, ale ma wyrażać odmienne przekonanie, a mianowicie, że każdy artysta jest osobnikiem jedynym i niepowtarzalnym, a więc też nieporównywalnym.

Przekonanie o tym, że indywidualność artysty ma znaczenie, pojawiło się już w Odrodzeniu, jednak sam ten mit upowszechnił się w XIX w. Odkryło się to nie bez wpływu romantyzmu; znaczące wsparcie zyskał ów mit w filozofii Thomasa Carlyle’a, który głosząc kult indywidualnych bohaterów, błogosławił przy okazji indywidualność artysty. Indywidualność artysty była przy tym wiązana z dramatycznym nieraz jej odczuwaniem. Choć każdy artysta wyrastał w przeświadczeniu o swej indywidualności, to przecież społeczne usankcjonowanie takiego przekonania nie było łatwe. Uznanie, że każda jednostka twórcza jest niepowtarzalna, oryginalna, było łatwiejsze w sferze obyczajowej przez zaznaczenie własnej ekstrawagancji i wyzywającego stylu życia; trudniejsze zaś było dostrzeżenie niepowtarzalności w propozycjach artystycznych owej jednostki. Jak

można zauważyć, właśnie w okresie romantyzmu widać ambiwalentną postawę wobec indywidualizmu:

W żadnym wcześniejszym okresie artysta nie pragnął tak silnie, by dzieła jego były dziełami osobistymi, nieomylnie wskazującymi na niego i niepowtarzalnymi, ale też nigdy dotąd nie ujawnił on tak mało wiary w siebie, jako w wyemancypowaną, kroczącą własnymi drogami jednostkę.

Tak czy inaczej, mit się upowszechniał. Artysta to „naga indywidualność, która odwróciła oczy od świata zjawisk i skierowała je w głąb własnej duszy” - pisał Michał Bałucki w 1900 r.¹⁴⁷. Właśnie w XX w. spotykamy szczególnie liczne artykulacje tego mitu, jakby artyści spostrzegli, że jest ich bardzo wielu i w jakiś sposób muszą wciąż udowadniać swą niepowtarzalność. Narastało przekonanie, że każdy artysta jest „istotą absolutnie nie redukowaną”, że porównywanie ich ze sobą „to coś równie niedorzecznego, jak porównanie kamieni z drzewami”¹⁴⁸. „Wszystko dokonuje się poprzez indywiduum” – jednoznacznie stwierdzał Joseph Beuys¹⁴⁹.

Przekonanie, że sztuka składa się wyłącznie z przypadków indywidualnych, pozostawało w symbiozie z teoriami sztuki i poglądami estetycznymi, które głosiły, że najistotniejszą cechą sztuki jest właśnie niepowtarzalność dzieła, a przynajmniej niepowtarzalność propozycji artystycznej, że cechą twórczości jest właśnie jej indywidualność: stworzenie tego, czego jeszcze nie było.

Poglądy takie, choć są charakterystyczne dla XX w., zaczęły się już upowszechniać w II połowie wieku XIX. Np. Emil Zola pisał w 1866 r.: „nie chodzi już o to, aby się podobać lub nie podobać, chodzi o to, aby być sobą, aby ukazać całą swą duszę, aby stanowić silną indywidualność”¹⁵⁰. Sto lat później Witold Gombrowicz zanotował w *Dzienniku*, że sztuka jest arystokratyczna i jako taka stanowi zaprzeczenie równości. Skoro jest owocem talentu, to tym samym jest wyrazem nadrzędności, indywidualności, a więc i surowym zaprzeczeniem wszystkiego tego, co pospolite. Jest „wybieraniem i doskonaleniem tego,

¹⁴⁷ Cyt. za: T. Weiss (1970), s. 131.

¹⁴⁸ J. Bourbon-Busset (1989), s. 477.

¹⁴⁹ J. Beuys (1987), t. 2, s. 268.

¹⁵⁰ E. Zola (1982), s. 49.

co rzadkie, niezastąpione, jest wreszcie pielęgnowaniem osobowości, oryginalności, indywidualności”¹⁵¹.

Trudno polemizować z takimi opiniami – są one wszak zbieżne ze współczesnymi poglądami na sztukę i nie sposób ich obalić w ramach tych teorii. Można jednak zadać uzasadnione pytanie: czy każdy artysta tworzy takie indywidualne dzieła i czy z każdym wiąże się ów mit indywidualności? Wydaje się, że odpowiedź twierdząca oznaczałaby zbyt dalekie rozmijanie się z rzeczywistością życia artystycznego, bo pobieżny nawet rzut oka pozwala dostrzec, iż indywidualności artystycznych jest w niej niewiele, natomiast przeważa powtarzalność i wtórność artystów zarówno wobec innych twórców, jak i wobec tradycji. Nie sposób więc nie zgodzić się z opinią Emila Zoli: „Spotkawszy prawdziwego twórcę, powinniśmy przed nim klęknąć. Ale większość, przeważająca większość, składa się z naśladowców, z inteligentnych dekoratorów, ze zręcznych rzemieślników [...] Oczywiście, oni także mają pewne zasługi. [...] Są zresztą nieodzowni. Cywilizowany naród musi mieć całą armię artystów dla zaspokojenia estetycznych potrzeb tłumu”¹⁵².

Trzeba przyznać, że jednocześnie wielu innych artystów miało wątpliwości co do tego, czy każdy artysta jest indywidualnością, czy też stwarza raczej pozór indywidualności – a więc przejawia naśladownictwo czy epigoństwo, albo jest wręcz plagiatorem, wobec innych lub – co najwyżej – inicjuje epizodyczne mody.

Jak każdy mit, i ten nie zawiera refleksji nad problemami, które mogą z niego wynikać. W takim uproszczonym mniemaniu nie wspomina się np. o niepowtarzalności każdego człowieka – z jednej strony, oraz o pewnej uniwersalności niektórych jego cech i aspektów – z drugiej.

Tak więc i tutaj czuje się obecność ideologii zawodowej artystów, którzy poprzez ten mit próbują odciąć się zdecydowanie od prób ich jednoznacznego zaklasyfikowania. Obserwacja życia artystycznego przynosi wiele dowodów na to, że do dobrego tonu należy dystansowanie się artystów od wszelkich aktów ich kategoryzacji stylistycznej, od prób wyprowadzania ich artystycznych antenatów, itp. I nie usprawiedliwia tego nawet częsta powierzchowność krytyków, którzy takie analizy podejmują. Każdemu artyście wydaje się, że jest pierwszy, jedyny i niepowtarzalny. A tak naprawdę, tylko nieliczne dzieła i nieliczni artyści mogą być za takich uznani, i to *a posteriori* – gdy ich twórczość

¹⁵¹ W. Gombrowicz (1971), s. 183.

¹⁵² E. Zola (1982), s. 117.

zweryfikuje czas i uzyska ona społeczną wagę i akceptację. Większość artystów zanurzonych jest w jakimś stylu, w jakichś formułach, w jakichś wzorach, udając jednocześnie, że tak nie jest. Są to więc twórcy, których należy nawet gdzieś przypisać, bo zazwyczaj nie mają oni żadnej tożsamości. Bywają też artyści nader eklektyczni, bez wyrazu, których nawet trudno gdzieś umiejscowić, a tym bardziej określić jakieś ich indywidualne oblicze. Mit indywidualności wyraża często ukryte życzenie takich artystów, a wynika ono z połączenia nonszalancji oraz pretensji do uzyskania prestiżu, na jaki wszak automatycznie nie zasługują. Każdego roku mury uczelni artystycznych całego świata opuszczają tysiące nowych adeptów sztuki i, dalibóg, niewiele pośród nich artystów o znaczących aktualnych czy potencjalnych indywidualnych obliczach.

Jakie bowiem są kryteria i miary indywidualności artysty? Powiedzieć, jak Witold Gombrowicz, że „indywiduum to orzech tak bardzo nie do zgryzienia, że żaden teoretyczny ząb nie da mu rady”¹⁵³ wydaje się przesadnie asekuranckim podejściem. Ale rzec znów, że w pojęciu tym zawiera się to wszystko, co różni jednego artystę od drugiego, byłoby zbyt lakonicznym jej określeniem, bowiem indywidualność obejmuje wiele składników. Polega ona na posiadaniu swego „wewnętrznego świata”, który zarówno jest odbiciem zewnętrznego, jak też sposobem jego ujmowania; o indywidualności decyduje rodzaj problemów, które artystę interesują; dalej, charakter tworzywa i języka, za pomocą których usiłuje on te problemy odbite we własnym spojrzeniu opowiedzieć, przedstawić, opisać; indywidualność wreszcie to różnica między tym wszystkim a dotychczasowymi propozycjami artystycznymi; to także stosunek tej propozycji do pytań i potrzeb odbiorcy, do ich wagi i rangi, stopnia niewiedzy, itd. Słowem, indywidualność to posiadanie własnego świata (którym w istocie jest świat zewnętrzny odbity w osobowości artysty i dalej ujawniony w wypowiedzi artystycznej) oraz własnego sposobu opowiadania o tym świecie – z zastrzeżeniem jednak, że w owym świecie musi być coś ważnego. Nie sposób lapidarnie odtworzyć tego procesu, ale przyjmujemy, że miał rację Henryk Elzenberg, gdy wyodrębniał w nim trzy etapy. Najpierw jest selekcja z podłoża pewnych danych płynących z zewnątrz i ich odczuć, następnie zachodzi tzw. transmotywacja, czyli oderwanie wyselekcjonowanych stanów psychicznych – uczuć i myśli – od tego, co je wywołało i przejście do etapu ich

¹⁵³ W. Gombrowicz (1971), s. 224.

zorganizowania i ujednolicenia oraz zharmonizowania, tak by tworzyły swoją własną strukturę i swoją własną „logikę” w dziele sztuki¹⁵⁴.

Oczywiście, panorama sztuki współczesnej jest bardzo rozległa, sporo w niej wątków zawierających wyżej charakteryzowane przesłanki. Ponad wiek temu narzekał już na to Charles Baudelaire, pisząc iż to właśnie gloryfikacja jednostki spowodowała konieczność zbyt daleko idącego podziału obszaru sztuki. Według poety, nadmierna wolność i poszukiwanie odmienności rozbiły jedność sztuki; ulegając dziwactwu pojedynczych artystów, przyczyniamy się do akceptacji efektów mrówczej pracy, choć w rzeczy samej efektów miernych. „Indywidualność, ta drobna własność, pochłonęła kolektywną oryginalność” - pisze Baudelaire¹⁵⁵. Słowem, mit indywidualności zabił wartości. I dzisiaj artysta unika gruntownej rozprawy z problemami świata, w zamian przyjmując drobne indywidualne pozy i podejmując drobne językowe gierki. Jakby na przekór temu mitowi, artysta i jego indywidualność znikają z obszaru sztuki, pozostawiając tam jedynie pozory i surogaty indywidualności. Artysta nie chce już poświęcić siebie, a tylko to byłoby dowodem i argumentem na rzecz indywidualności jego samego i jego sztuki. Artysta za bycie autentycznym i oryginalnym musi zapłacić niemałymi kosztami: musi się odsłonić, odkryć, ukazać intymność swego wnętrza. Jeżeli tego nie uczyni, będzie szary i podobny do innych. Bowiem tylko to, co skrywane wewnątrz, może być znakiem odmienności. To, co zewnętrzne, widoczne, jest powszechne, podobne do innych, nawet uniwersalne. Inna rzecz, że takie odkrywanie siebie ani nie zawsze jest przyjemne, ani nie zapewnia automatycznie sukcesu.

4

Żywotny jest **mit powołania** artysty, który w różnych swych wcieleniach głosi, iż artysta rodzi się spontanicznie, bowiem wyposażony jest w talent czy geniusz dający o sobie znać niezależnie od czyjejś woli i od innych uwarunkowań. Powołanie to rodzaj wezwania do tego, by wykonywać pewne czynności nie w imię ekonomicznej opłacalności, rutyny czy zobowiązań, lecz w imię swoistego przeznaczenia twórcy.

I znowu: początki tego mitu znajdujemy w romantyzmie. Johann Wolfgang Goethe miał stwierdzić, że „poetą czy prawdziwym artystą trzeba się urodzić. Mianowicie wewnętrzna

¹⁵⁴ H. Elzenberg (1966), s. 66-67.

¹⁵⁵ Ch. Baudelaire (1961), 74.

produktywna siła musi owe pozostałe w pamięci idole wyłonić dobrowolnie w sposób żywy, bez zamieszania i woli, i muszą się one rozwinąć”¹⁵⁶. O powołaniu artysty byli też przekonani inni twórcy romantyczni: np. Eugène Delacroix (który pisał w swych *Dziennikach* w 1856 r., że talent artysty zmierza nieomylnie do urzeczywistnienia powołania artysty). Pogląd taki wyrażał także January Suchodolski; w jego liście do syna z 1854 r. czytamy: „jeżeli popęd do sztuki jest w Tobie, wyjdzie on sam kiedykolwiek”.

Bywało, że mit ten był racjonalizowany - np. Wilhelm Dilthey uważał, że „trzeba urodzić się artystą” bowiem między jego zadaniami a energią oraz pasją i doświadczeniami musi zachodzić odpowiedni związek, który dostarcza „materiału” do rozwiązania tych zadań¹⁵⁷. Inna rzecz, że natura tego związku nie została przez Diltheya określona.

Także dwudziestowieczne artykulacje mitu powołania są podobne: „artystą jest się z losu od najwcześniejszej młodości... lub nie jest się nim nigdy”¹⁵⁸; „Przecież każdy prawdziwy artysta maluje czy rzeźbi z powołania, bo musi, bo to jest jego życie, jego świat, ma wewnętrzny nakaz, który go prowadzi, budzi w nim niepokój ciągłych poszukiwań twórczych”¹⁵⁹.

Przesłanie to jest żywotne również wśród pisarzy: „Po co właściwie pisać? [...] Pisziesz, bo po to jesteś na świecie, by pisać. Dlaczego? Dlaczego – oto pytanie niedyskretne. Nie obchodzi cię to [...] Chcę spełnić mój los, którym jest wypowiedzieć to, co jest we mnie”¹⁶⁰; „każdy z nas, pisarzy, przyszedł na świat z zadaniem wypowiedzenia pewnej prawdy i dostrojenia do niej swojego życia”¹⁶¹.

Mit powołania nie jest całkowicie pozbawiony racji. Jeżeli nie traktować powołania mistycznie, są świadectwa w biografii wielu artystów dokumentujące bardzo wczesne pojawienie się u nich zainteresowań i skłonności artystycznych:

¹⁵⁶ Cyt. za: W. Dilthey (1982), s. 18.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 111.

¹⁵⁸ S. Żechowski, (1981), s. 37.

¹⁵⁹ E. Geppert (1977), s. 183.

¹⁶⁰ J. Green (1972), s. 551 i 468.

¹⁶¹ F. Mauriac (1979), s. 229.

- „Zamiłowanie do malarstwa objawiło się u mnie już w dzieciństwie”¹⁶²;
- „Potajemny głos wzywał mnie do oddania się sztukom pięknym, do czego miałem skłonność”¹⁶³;
- „Od najwcześniejszego dzieciństwa miałem pociąg do malarstwa”¹⁶⁴;
- „Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia”¹⁶⁵;
- „Pociąg mój do plastyki, zapoczątkowany we wczesnym dzieciństwie, jest dla mnie samej zupełnie niewytłumaczalny, nie pamiętam jak to się stało, że już jako dziecko uporczywie powtarzałam, że w przyszłości będę malarką lub rzeźbiarką”¹⁶⁶.

Jak widać, wielu wybitnych i mniej wybitnych, znanych i mniej znanych artystów odtwarzając swoją przeszłość z czasów dzieciństwa, przypomina sobie, że jednym z najwcześniejszych doświadczeń i jednym z najdawniejszych postanowień było właśnie zajęcie się sztuką. Oczywiście, trudno stwierdzić, na ile jest to interpretacja ex post takiej a nie innej własnej drogi życiowej i próba znalezienia dla niej wszelkich potwierdzeń. Nie wiemy też, ilu różnych grafomanów i niespełnionych artystów również odczuwało w dzieciństwie takie „powołanie”. Tak czy inaczej, nie należy zupełnie go bagatelizować. Jak się słusznie zauważa, to, co często nazywamy powołaniem, jest raczej swoistym wyborem zainteresowań i drogi życiowej, który to wybór jest skutkiem pewnych skłonności, których rodowód jest trudny do określenia.

Potwierdzeniem tego powołania dla artysty, jest często odczuwanie satysfakcji, a nawet szczęścia, z zajmowania się swymi artystycznymi czynnościami, i to można traktować jako własną odpowiedź czy reakcję na owo „wezwanie”. Odmowa bywa odczuwana jako dyskomfort psychiczny, a więc jako sprzeniewierzenie się owemu „powołaniu”. Skąd zaś bierze się taka satysfakcja czy szczęście z ulegania mu? Sądzi się, że ma to źródło w zgodności postępowania z głębokimi tendencjami i postawami tkwiącymi w osobowości

¹⁶² L.-E. Vigee-Lebrun (1977), s. 23.

¹⁶³ J. Tatarkiewicz (1985), s. 225.

¹⁶⁴ S. Wyspiański (1918), s. 312.

¹⁶⁵ B. Schulz (1975), s. 63.

¹⁶⁶ H. Krzetuska (1966), s. 9.

jednostki, z jej fundamentalnymi potrzebami (inna rzecz, skąd biorą się owe potrzeby)¹⁶⁷. Tak więc kategoria „powołania” jest traktowana przez artystów jako swoisty, wyraźny przymus wewnętrzny (działający niekiedy podświadomie, niekiedy odczuwany nawet jako zjawisko transcendentalne), wpływający na wybory jednostki w kierunku jej samorealizacji.

Jest jeszcze jeden argument przemawiający za istnieniem powołania. Otóż wielu młodych ludzi garnie się do uprawiania sztuki, mimo bardzo trudnych niekiedy warunków, w jakich przychodzi im to czynić, mimo często niskiej społecznej i materialnej pozycji artysty, mimo wielu trudów i wyrzeczeń, jakie na tej drodze się spotyka, a które rzadko wieńczy spektakularny sukces.

W spełnieniu „powołania” ogromną rolę odgrywa własna aktywność jednostki, i raczej mają ci, którzy twierdzą, że artystą zostaje ten, kto wyraźnie pragnie nim zostać. Sprzyja to wówczas wzmoczeniu sił wewnętrznych, uwypukla własne decyzje, wzmacnia w przypadkach niepowodzeń, pomaga organizować czas, aktywizuje zdolności i sprzyja ich rozwijaniu, pomaga wierzyć we własne walory – słowem, pomaga sterować własnym życiem. Tak więc artysta jest w pewien sposób „samozwańcem”.

Skrupulatna analiza biografii artystów, a także analiza materiałów autobiograficznych, nakazuje przecież uznać, że artystą zostaje się również w wyniku oddziaływania szeregu innych uwarunkowań, które występują pojedynczo, a jeszcze częściej w różnych wzajemnych powiązaniach, które sprawiają, że drogi, jakimi dochodzi się do tego zawodu, są różnorodne. Słusznie zauważył Raymond Williams, że próby standaryzacji tych dróg byłyby zawodne, a przede wszystkim groziłyby uproszczeniami¹⁶⁸. Wielki wpływ ma tu rodzina albo też jedno z rodziców. Bywa, że rodzice artystów (lub ktoś z rodziny albo dalszych krewnych) sami byli artystami albo (co częstsze) przejawiali zainteresowania artystyczne. Kandydaci na artystów byli przy tym ambitni, często nonkonformistyczni, żyli nieraz w nienajlepszych warunkach ekonomicznych czy psychospołecznych (np. rodzice rozwiedzeni lub bardzo różniący się między sobą). Do uwarunkowań tych należy dodać przeżycie przez dziecko jakichś kłopotów czy zawodu, z których wyjścia jednostka taka szukała przez samorealizację, traktowaną jako sposób rozładowywania wewnętrznych napięć, i próbę zmiany własnego świata na lepszy. Wysiłkom takim towarzyszyła chęć

¹⁶⁷ K. Rudzińska (1978), s. 72.

¹⁶⁸ R. Willimas (1977).

utrzymania zintegrowanej osobowości oraz traktowanie działalności artystycznej jako rekompensaty za kłopoty życiowe czy traktowanie zainteresowań artystycznych jako swoistej terapii albo satysfakcji za doznawanie przeciwności losu. W efekcie można wyodrębnić zarówno stymulacyjny, jak i kompensacyjny sposób warunkowania przez rodzinę i dzieciństwo wpływu na „powołanie” artysty.

Prócz rodziny, niebagatelny jest wpływ szkoły (lub raczej, w tym wypadku, pierwszego nauczyciela rysunku czy, szerzej, wychowania artystycznego, wpływ klasy szkolnej, która staje się pierwszym społecznym odbiorcą działań artystycznych oraz obszarem ich akceptacji). Nie bez znaczenia jest też tło społeczno-kulturowe, a w tym obejrzone wystawy, pisma poświęcone sztuce czy albumy, oglądane prace przygodnego artysty, które inspirowały dziecko do własnej działalności. Niekiedy taki wpływ ma przypadkowy upominek (pędzle, kredki, itp.). Specjalne czynniki mogą dać znać o sobie w późniejszym wieku, kiedy osoba uprawiająca inny zawód postanawia zająć się amatorsko twórczością – np. wskutek osamotnienia, nadmiaru wolnego czasu czy zasadniczej zmiany dotychczasowego rytmu życia, choroby, itp. Słowem, tych czynników jest wiele, i z jednej strony demitologizują one powołanie artystyczne, z drugiej zaś – uwiarygodniają je i czynią bardziej ludzkim jego ujawnianie się.

5

Odrębny charakter ma **mit bezinteresowności**. Jak zauważył Arnold Hauser: ”osobliwą cechą stosunku nowożytnego artysty do jego zawodu jest jego nienaturalna, pełna zahamowań postawa wobec wszystkiego, co materialne i praktyczne, a nie fakt, że uprawia swą sztukę zarobkowo”¹⁶⁹.

To, że artyści otrzymują za swą twórczość takie czy inne wynagrodzenie, jest więc faktem oczywistym; dziwi natomiast, że towarzyszy temu przekonanie, iż sztuka jest działalnością bezinteresowną. Artysta uznaje sztukę za dobro najwyższe, a tym samym deprecjonuje inne wartości – w tym wypadku właśnie pieniądze. Pomijając już fakt, że mit ten przecenia rolę sztuki w życiu społecznym, to przecież – jak się za chwilę okaże – pozostaje on w jawnej sprzeczności z rzeczywistością. Sztuka jest wartością deklarowaną przez niejednego artystę, ale to wcale nie przeszkadza temu, że inne wartości nie są przez

¹⁶⁹ A. Hauser (1970), s. 322.

niego faktycznie uznawane za bardzo znaczące albo, że dla innych artystów dominującą wartością nie są np. dobra materialne. To, że sztuka dominuje w myślach, zachowaniach i uczuciach wielu artystów, nie powinno przesłaniać faktu, że w ich życiu są też obecne inne marzenia, troski i pragnienia. Mit ten jest wyraźnym składnikiem ideologii artystycznej tego zawodu. A jednocześnie wielu artystów wykonuje prace zarobkowe, które wymagają podporządkowania się wymaganiom zleceniodawcy, co razem zaprzecza bezinteresowności.

Można się zastanawiać nad rodowodem tego mitu. Uważam, że do jego uznania przyczynili się artyści pochodzący z warstwy szlacheckiej, którzy zaczęli podejmować uprawianie tego zawodu w XIX w.: dystansując się od wszystkiego, co miało związek z pieniędzmi, wnieśli tutaj część swej deklarowanej moralności. Traktując pobieranie opłat za pracę artystyczną jako coś gorszącego, pragnęli widzieć w sobie twórców bezinteresownych, wolnych od troski związanej z dniem codziennym¹⁷⁰. Mit ten był też jednym ze środków dowodzenia, że sztuki piękne należą do *liberales*, a nie do *vulgares*, i jako takie nie wymagają ekwiwalentu pieniężnego. Nie bez znaczenia była też prowadzona za jego pomocą walka cyganerii artystycznej z mieszczańską publicznością.

Początki mitu znajdujemy, tak jak poprzednich, w romantyzmie. Wydaje się, że jego piewcą był już Johann Wolfgang Goethe, gdy wspominał o bezinteresowności artystów, którym zaprzeczają jednak różni pseudoartyści, dyletanci i spekulanci uprawiający sztukę nie dla przyjemności, lecz dla korzyści¹⁷¹.

W pełni żywotne przekonanie to stało się jednak w czasach cyganerii artystycznej, której zwolennicy byli również propagatorami takiego właśnie poglądu. Oto przykładowe jego sformułowanie z 1909 r.: „Przymierając głodem, walcząc o każdy kęs chleba, wlecemy się przez życie, zatruci od młodości melancholią, wynędzniali, samotni i bezdomni. A jednak nie zaprzeda z nas żaden duszy za ciepły ką, za miskę soczewicy. I to w nas należy cenić. To jest, co wyróżnia nas od sytego tłumu” – mówił Henryk Zbierzchowski¹⁷².

Znajdujemy też wiele innych jego artykulacji, gdzie sztuka nie jest traktowana jako środek do życia, lecz jako sposób, a nawet cel bycia. Specyficznym wyrazem tego mitu są

¹⁷⁰ Por. J. Svirida (1981), s. 28.

¹⁷¹ J. W. Goethe (1977).

¹⁷² Cyt. za: T. Weiss (1970), s. 123.

słowa Jena- Paul Sartre'a: „W gruncie rzeczy pisarzowi się nie płaci, ale się go żywi – lepiej lub gorzej, zależnie od epoki”¹⁷³.

Znajdujemy, owszem, wiele dowodów na bezinteresowność w pracy artysty. Zapewne niejeden z artystów mógłby powiedzieć jak Roman Cieślewicz: „Pieniądze nigdy w życiu mnie nie interesowały. [...] Nie potrzeba mi luksusów. [...] Nie dorobiłem się, bo ja się w ogóle nie dorabiam. Ja robię. Pracuję”¹⁷⁴.

Zapewne wielu innych również nie dorobiło się, choć miało taki zamiar, i dla nich mit bezinteresowności jest wygodnym usprawiedliwieniem. Rzadko który z artystów mógłby zaś powiedzieć jak Michał Anioł: „choć bywałem bogaty, zawsze jednak żyłem jak ubogi”¹⁷⁵.

Praca artystyczna cechuje się wielkim zróżnicowaniem zarobków. Już w XV i XVI w. różnice te kształtowały się nieraz jak 1:100¹⁷⁶. Dotyczy to także innych epok i innych artystów. Na przykład biorąc pod uwagę zarobki aktorów pod koniec XIX w., to: „najwybitniejsi aktorzy otrzymywali płace równe wiceprezydentowi miasta, podczas gdy adepci rozpoczynali od poziomu stróża czy woźnego”¹⁷⁷.

O znacznym zróżnicowaniu dochodów pisarzy i innych artystów oraz o tym, że większość z tych zarobków była relatywnie bardzo niska, niech świadczy fakt, że np. w okresie międzywojennym 8% pisarzy w Polsce nie otrzymywało żadnego wynagrodzenia, 36% zarabiało mniej niż 100 zł miesięcznie (zarobki niewykwalifikowanego robotnika), 27% zaś mniej niż 200 zł. Tak więc pisarze czerpali z twórczości zaledwie 34% własnych dochodów i niemal połowa z nich (48%) była zadłużona; dodać można, że tylko ok. 6% miało oszczędności i mogło sobie pozwolić np. na zakup nieruchomości¹⁷⁸. Malcolm Cowley podaje, że w połowie XX wieku przeciętne dochody pisarzy amerykańskich kształtowały się poniżej przeciętnych zarobków robotników fabrycznych¹⁷⁹. Inny przykład nierównomierności: w latach siedemdziesiątych prawie połowę wszystkich zarobków środowiska artystów-plastyków w Polsce zbierało 16% artystów, a dysproporcje jak 1:50 nie należały do rzadkości¹⁸⁰. Jak widać, zazwyczaj liczniejsi są ci, którzy zarabiają na

¹⁷³ J.P. Sartre (1968), s. 222.

¹⁷⁴ Wywiad w: „Rzeczpospolita” 1994.

¹⁷⁵ Wg świadectwa A. Condiviego (1960), s. 111.

¹⁷⁶ Por. T. Dobrowolski (1968), s. 20

¹⁷⁷ Z. Wilski (1990), s. 98.

¹⁷⁸ Por. Życie i praca... (1932), s. 49-75.

¹⁷⁹ M. Cowley (1969).

¹⁸⁰ K. Kostyrko (1987), s. 77-79.

sztuce niewiele. Jakby w niezgodzie z mitem bezinteresowności, najwięcej artystów marzy o poprawie swej sytuacji materialnej, a przede wszystkim o tym, aby móc zapewnić sobie warunki bytowania poprzez pracę artystyczną.

Oczywiście, wysokie zarobki najłatwiej uzyskać tym artystom, którzy jednocześnie potrafią sprostać wymaganiom i gustom odbiorców (co nie zawsze musi oznaczać gusta trywialne), a przy tym cechują się przedsiębiorczością w poszukiwaniu zleceń oraz wykazują największą sprawność organizacyjną w ich realizacji. Szczególnie jest to odczuwane w kontekście i uwarunkowaniach kultury masowej, która albo korumpuje twórcę, albo doprowadza do jego izolacji. Skądinąd, w środowisku twórców popularność jest niemal tożsama z dochodowością.

Argumentów, choć nie tak spektakularnych, zaprzeczających mitowi bezinteresowności artystów znajdziemy znacznie więcej. Już podobno w starożytności tacy artyści, jak Parhasios, Zeuksis czy Apelles doszli do bogactwa. Także w średniowieczu (przynajmniej w jego późnym okresie) wielu malarzy cechowych, czerpiąc spore dochody z uprawiania działalności artystycznej, posiadało własne domy i ogrody, bogato wyposażała córki, itd.; testamenty artystów wyliczają też wiele wyrobów złotniczych i drogich strojów¹⁸¹. Sytuacja była jednoznaczna: to majątek zapewniał pozycję artystom, a nie ich sztuka. Na przełomie średniowiecza i Odrodzenia duży majątek zdobyli tacy włoscy artyści, jak Andrea Mantegna, Perugino (wł. Pietro Vannucci), Rafael Santi, Vincenzo Catena czy Bernardino Zenale¹⁸². Znaczenie przywiązywane do dóbr materialnych wyrażało się też w różnych oszustwach pieniężnych, w niedotrzymywaniu umów lub zrywaniu ich, podejmowaniu przez artystów różnego rodzaju przedsięwzięć, pobieraniu opłat za prace, które wykonał ktoś inny, a wreszcie w takich rynkowych przejawach działalności artystów, jak targowanie się czy wręcz wyklócanie o cenę, a także poszukiwanie stałej pensji poprzez uzyskanie statusu artysty nadwornego, co niektórym z nich zapewniało wielkie dochody – np. o zarobkach Tycjana mówiło się, że były „królewskie”¹⁸³.

Także w XIX w. deklarowane mity rozmijają się z rzeczywistością. Profesjonalizacja tego zawodu utrzymuje się, a nawet powiększa, co mogło mieć swe źródło w zaniku klasycznego mecenatu prywatnego. Nierzadkie więc były takie opinie, jak np. ta

¹⁸¹ Por. K. Kaczmarczyk (1924); T. Dobrowolski (1965).

¹⁸² Por. P. Burke (1991).

¹⁸³ Por. Z. Ważbiński (1968); M. Gębarowicz (1969); W. Tatarkiewicz (1953).

sformułowana przez Vincenta Van Gogha w liście z 1882 r.: „Malarstwo jest zawodem, w którym powinno się zarabiać dosyć pieniędzy na życie, tak samo jak w zawodzie kowala czy lekarza”.

W XIX w. znajdujemy też немало twórców, którzy stali się właścicielami rezydencji czy wiejskich majątków. Szczególnie w XX w. wielu artystom, którzy chcieliby się uważać za „przeklętych”, zaczęło się teraz dobrze powodzić; byli poszukiwani przez handlarzy obrazów jakby sterroryzowanych pośmiertnym sukcesem van Gogha, a „moda na malarzy związanych kontraktami na określoną ilość obrazów osiągnęła szczyt, przemieniając wielu artystów w punktualnych urzędników”¹⁸⁴.

Mitowi bezinteresowności zaprzeczało jeszcze wiele innych faktów – np. prawdziwe przekonania wielu artystów i ich marzenia o tym, aby mieć stały dochód, aby poświęcając się sztuce, móc zdobyć środki utrzymania, itd. Tak więc słuszne wydaje się raczej inne hasło, a mianowicie słowa Salvadore Dali: „Malarze! Bądźcie raczej bogaci niż biedni”¹⁸⁵.

Jak można sądzić, szczerze głoszone poglądy w rodzaju: „Bieda jest przykra, ale twórcza”, w rzeczywistości są odosobnione. Do świadectw tego wrócimy jeszcze w rozdziale poświęconym karierze artystycznej, a szczególnie w tych fragmentach, które dotyczyć będą majątkowego wymiaru kariery.

Tak więc pomiędzy mitem bezinteresowności artysty a działaniami faktycznie przezeń podejmowanymi występuje dysonans, którego nie sposób nazwać inaczej jak obłudą. Dysonans ów jawi się w życiu różnych zbiorowości artystów, jak i w życiu niejednego konkretnego artysty. Artyści różnymi sposobami oszukiwali ów mit, nieraz w niezgodzie z własnymi zasadami twórczymi (jak np. awangardowi artyści lewicowi, którzy potrafili wykorzystywać instytucje państwowe czy kościelne, zabiegając o zlecenia, stypendia czy zakupy). Innych niszczyła zupełna niezdolność codziennego życia, gdzie obecne było zarazem pragnienie pieniędzy, jak i wstręt do siebie za to, że tak się ich pragnie.

Bardzo wielu artystów stworzyło swe dzieło jedynie pod przymusem motywów i zobowiązań ekonomicznych, i nieraz było to dzieło znakomite (np. Honoré Balzac).

Dysonans pomiędzy mitem bezinteresowności a pragnieniem posiadania pieniędzy artyści likwidują pewnymi zastrzeżeniami. A to np. bezinteresowność przypisują tylko rzekomym „prawdziwym artystom” czy artystom „z prawdziwego zdarzenia”, albo nie

¹⁸⁴ A. Halicka (1971), s. 52.

¹⁸⁵ S. Dali (1993), s. 94.

chęcią dostrzegać innych dóbr – np. prestiżu czy wpływów, które też otrzymują, a które nieraz zamieniane są na dobra materialne, itd. Wydaje się, że rację miał Ernesto Sabato stwierdzając, że większość artystów tworzy jednak „dla sławy albo dla pieniędzy, bo ma ku temu łatwość, bo nie umie przeciwstawić się pokusie oglądania swego nazwiska w druku. Pozostaje więc niewielu: ci wszyscy, którzy czują mroczną i natrętą potrzebę dania świadectwa własnego dramatu, nieszczęścia, samotności. Są to ‘świadkowie’, czyli [...] męczennicy epoki”¹⁸⁶.

Mit bezinteresowności wydaje się jednym z najbardziej niepotrzebnych: jakkolwiek byłoby, artysta nie powinien czuć się zażenowany otrzymywaniem pieniędzy za swoją sztukę. O kondycji kultury danego społeczeństwa świadczy bowiem to, ilu twórców i na jakim poziomie społeczeństwo to potrafi utrzymać. Dodać trzeba, że nie chodzi tu o utrzymanie poprzez zapomogi państwowe (bo to może wiązać się z nadużyciami i manipulacjami), lecz o utrzymanie poprzez prywatny mecenat, a przede wszystkim przez rynkowe mechanizmy obiegu.

Na koniec należy zwrócić uwagę na różnice w funkcjach mitu bezinteresowności wyrażanego przez artystów od podobnego przekonania obecnego w świadomości niektórych odbiorców sztuki¹⁸⁷. Bezinteresowność odbiorców w kontakcie ze sztuką, a nawet w jej konsumpcji, ma bowiem świadczyć o czystej, kontemplatywnej postawie wobec sztuki – ba, będącej gwarantem tej postawy.

6

Jedną z najwyżej cenionych przez artystów wartości – przynajmniej deklaratywnie – jest **wolność**. Aleksander Wallis nazwał ją „kamieniem węgielnym” ideologii artystów. Wolność, której żąda artysta, ma kilka wymiarów: zarówno obiektywny, jak i subiektywne poczucie własnej niezależności. Milcząco przyjmuje się też – przynajmniej w sztuce dwudziestowiecznej – że podstawową regułą tworzenia jest absolutna wolność, że wszystko w sztuce zależy, albo powinno zależeć, od woli artysty. Sama rola artysty ma usprawiedliwiać wszystko: a więc pełną wolność jego gestów i zachowań, jego dzieł i jego kaprysów.

¹⁸⁶ E. Sabato (1987), s. 145.

¹⁸⁷ Por. P. Bourdieu (1979).

Choć tak jednoznaczne przekonanie o wolności artysty, o jego prawach do wszechstronnego jej rewindykowania, funkcjonuje współcześnie, to przecież znajdujemy je jeszcze w estetyce starożytnej, która skądinąd przypisywała artyście niewiele więcej niżeli umiejętność postępowania według reguł artystycznych i kanonów estetycznych. A przecież już wówczas twierdził Horacy (w *Liście do Pizonów*), że „malarze i poeci mieli zawsze słuszną swobodę, by śmiało tworzyć, co im się podoba”.

Później odnajdujemy podobne przekonania dopiero w epoce nowożytnej – np. w II połowie XVIII w. w tekstach Louisa Sébastiena Merciera, który był żarliwym orędownikiem swobód twórczych, a przede wszystkim wolności od podręczników poetyckich. Zresztą jest to idea często spotykana w Oświeceniu – jej wyznawcą był np. d’Alembert.

Mit wolności artystycznej na dobre rozkwita w romantyzmie. Pojawia się on np. w takim oto sformułowaniu Johanna Wolfganga Goethego: „artysta stoi ponad sztuką i przedmiotami; ponad sztuką, ponieważ potrzebuje jej do własnych celów, ponad przedmiotami, ponieważ obchodzi się z nimi na swój sposób”¹⁸⁸. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling pisał, że artysta może słuchać tylko tego prawa, które ustanowił Bóg i natura, a nie żadnego innego; może tworzyć tylko to, co powodowane jest jego własną ochotą, stąd nikt nie jest władny mu rozkazywać, ani wskazywać drogi, po której powinien iść. Schelling podjął też interesującą próbę opisanie kompromisu między wolnością a koniecznością artysty, do czego za chwilę wrócę¹⁸⁹. W 1886 r. Antoni Sygietyński postulował zaś: „Żadnego podporządkowania [...] artysty wymaganiom opinii, upodobaniom mody, gustowi chwili, choćby te miały znaczenie [...] nie tylko w danym społeczeństwie, ale nawet w całym świecie”¹⁹⁰.

Jak słusznie zauważa Pierre Bourdieu, mitowi wolności miało służyć hasło „sztuki dla sztuki”, które było już obecne w latach 30. XIX w. (choć upowszechniło się dopiero pod koniec tego wieku)¹⁹¹. To hasło dawało artystom oręż w rozszerzaniu pola własnej wolności oraz autonomii sztuki poprzez możliwość stosowania nowatorskich, niczemu nie podporządkowanych środków wypowiedzi artystycznej.

¹⁸⁸ J. W. Goethe (1977), s. 205.

¹⁸⁹ F. W. J. Schelling (1983).

¹⁹⁰ A. Sygietyński (1961), s. 305.

¹⁹¹ P. Bourdieu (1998).

Chór głosów wyrażający mit wolności artysty przybiera na sile na przełomie XIX i XX w. Oto, co pisał w 1899 r. w swym *Confiteor* Stanisław Przybyszewski: „Artysta nie jest ani sługą, ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu. Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie okiełznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną siłą ludzką”. I jeszcze jedno sformułowanie literackie – wypowiedź Henryka Zbierzchowskiego z 1907 r.: „Artysta to duch wolny, bez pęt, bez hamulca [...] sam sobie stwarza wartości”¹⁹².

Fernand Léger natomiast miał stwierdzić, że umiłowaniem wolności artysta przypomina kloszarda, choć ten pierwszy wygrywa, a ten drugi przegrywa swe życiowe szanse.

Mit wolności może się też ujawniać w bardziej skrytej postaci – np. jest on obecny w wielu autoportretach, jak choćby u Jacka Malczewskiego: artysta jawi się na nich jako istota stojąca „ponad światem”, nie ograniczona żadnymi prawami czy żadną siłą. Jak zauważają interpretatorzy, o takim wydźwięku tych autoportretów świadczy postawa artysty: sztywna, wyniosła, nieprzystępna oraz pełne afektacji jego gesty i pozy.

Nierzadkie są opinie podobne do zdania wypowiedzianego w powieści Gilberta Keitha Chestertona *Człowiek, który był Czwartkiem*, w której bohater mówi, że „artysta znaczy tyleż co anarchista! [...] Poeta to wieczny buntownik”.

Postawa anarchisty jest skrajnym wymiarem wolności artysty. Przestaje być jednak wiarygodna wówczas, gdy przypisuje ją sobie artysta skądinąd konformistyczny – co nieraz się przejawiało w życiu artystycznym

Życie i praca artysty z pewnością obfitują w sytuacje albo wynikające z pewnych przejawów wolności, albo takich przejawów wymagające. I dotyczy to spraw trywialnych, takich, jak wolny czas, pewna niezależność decyzji artystycznych, wybór tworzywa, itd. Jak to z przekorą stwierdził Stanisław Jerzy Lec w jednym ze swych aforyzmów, „Dyscyplina sztuki wymaga wolności”.

Działalność artystyczna nie jest jednak wolna od przymusu – tyle, że jest to niejako wewnętrzny przymus mogący się spełnić jedynie w warunkach wolności zewnętrznej. „Sztuka żyje przymusem, który sama sobie narzuca” - stwierdził Albert Camus¹⁹³. Nie można też nie wspomnieć o tej wolności artysty, która pozwala mu na kreowanie losów postaci i bohaterów, wyglądu przedmiotów i sytuacji przedstawionych w dziele. Ta

¹⁹² Cyt. za: T. Weiss (1970), s. 137.

¹⁹³ A. Camus (1971), s. 390.

wolność – wolność demiurga – jest może jedyną próbą obejścia czy oszukania naszych ludzkich, nieuniknionych ograniczeń.

Pragnienie wolności artysta ucieleśniał – przynajmniej w XIX w. – poprzez różne formy buntu. Często były to formy spektakularne, nieraz zaś mało przekonujące. Bunt artystyczny zawiera w sobie mieszaninę problemów społecznych, poznawczych, moralnych i artystycznych, obejmuje negację pewnych zjawisk ludzkiego świata oraz w jakimś stopniu musi wyrażać się w destrukcji języka artystycznego. Zawiera on przy tym różne mechanizmy: odrzucenie tego, co jest (wraz z resentymentem wobec przedmiotu odrzucenia), niekiedy też ucieczkę, rzadziej propozycję czegoś nowego. Bunt kończy się jednak najczęściej na negacji, która zazwyczaj przyjmuje postać bluźnierstwa czy prowokacji; jeżeli otwiera coś nowego, to najczęściej są to swoiste „światy zastępcze” w postaci utopii historii, społeczeństwa czy sztuki. Fakt, iż bunt artystyczny przyjmuje jedynie postać bluźnierstwa, jest dowodem na degradację społecznej roli artysty – twierdzi Piotr Bratkowski. Bowiem bluźnierstwo jest nietwórcze: nie jest ani burzeniem, ani przekształcaniem, ani tym bardziej tworzeniem rzeczywistości. Poprzez bluźnierstwo artysta ujawnia swą bezsilność i niemoc¹⁹⁴.

Pragnienie wolności artysty jest psychologicznie zrozumiałe i uzasadnione. Kiedy jednak jest ono formułowane w postaci jednoznacznego roszczenia, musi wywoływać odruchy zdziwienia: dlaczego artyści nie dostrzegają przejawów różnych konieczności, a przynajmniej ograniczeń, w których funkcjonują, i które skądinąd akceptują? Wszak każdy z nich znajduje się pod wyraźnym oddziaływaniem własnego środowiska, pod presją mitów (choćby takich jak te, o których tutaj mowa) i nie domyśla się nawet wynikających stąd ograniczeń. Jest też coś takiego, jak „samoistna wola” tworzonego dzieła, która nieraz odbiega od woli i intencji autora, stanowiąc dla niego jeżeli nie ograniczenie, to przynajmniej wyzwanie. Thomas Mann stwierdził nawet (we wstępie do *Czarodziejskiej góry*), że „dzieło posiada w pewnych okolicznościach swoją własną ambicję, która może iść znacznie dalej niż ambicja autora”.

Wreszcie, artyści, którzy odnieśli jakiś sukces, popadają w niewolę własnej twórczości i stylistyki, własnej maniery, która jest ich rynkową „marką”; boją się więc ją zmienić (być wolnym!) w obawie przed zrażeniem do siebie publiczności¹⁹⁵.

¹⁹⁴ P. Bratkowski (1978), s. 116 i nast..

¹⁹⁵ Por. R. Escarpit (1977), t. 2, s. 123.

Artyści uzurpując sobie prawo do szczególnie szerokiego zakresu wolności, wychodzą od mniemania, że powinny im przysługiwać prawa, których inni nie posiadają. W rzeczywistości takich praw nie mają, i mało kto kwapi się, aby im je przyznać, czy choćby przyzwolić na ich zgłaszanie przez artystów. Same zaś takie roszczenia wywołują najczęściej dezaprobatę społeczną, a nierzadko przyczyniają się do odrzucenia tych, którzy je wysuwają.

Artyści skłonni są również zapominać o tym, że sami, dobrowolnie, a niekiedy nawet chętnie, ograniczają własną wolność albo wręcz popadają w zniewolenie, jeżeli z jakichś względów jest to dla nich wygodne. Zdarzało się to wielu twórcom, którzy w imię interesów materialnych przyjmowali nawet największe ograniczenia swej wolności; zdarzało się innym, którzy czynili to w imię racji politycznych; było też wielu takich, którzy zachowywali się tak, by zdobyć dobra materialne i jednocześnie utrzymać dobre stosunki z władzą. Ba, zdarzało się to także artystom awangardowym, w których programie najważniejszym punktem była właśnie wolność, że wspomnę tu dla przykładu o tych artystach rosyjskiej awangardy (jak np. El Lissitzky, Gustav Klucis, Aleksander Rodczenko czy Warwara Stiepanowa), którzy bardzo wcześnie związyli się z władzą komunistyczną, i tą drogą próbowali zmonopolizować państwowe instytucje kultury, poddać życie artystyczne swojej dyktaturze. Wcześniej okazało się, że ich własna wolność artystyczna uległa znaczącemu ograniczeniu ze strony władzy rewolucyjnej, oni sami zaś przy okazji przyczynili się do ograniczenia wolności innych artystów¹⁹⁶. W tej sytuacji artysta pracował na jednoznaczne zamówienie, ba, polecenie władzy politycznej czy administracji. I nie zawsze władza musiała wykorzystywać swoje środki terroru, aby przymuszać artystę do służby wobec niej; ten ostatni często najzwyczajniej sprzedawał się albo czynił to powodowany wewnętrzną satysfakcją z tytułu takiej służby.

Rola artystów służących umacnianiu tronów i dyktatur czeka jeszcze na swą monografię. Już dziś można jednak stwierdzić, że głoszony w tym kontekście mit wolności artystycznej jest jawną albo skrytą hipokryzją. Artysta w niczym nie różni się tutaj od zwykłego mieszczanina, któremu zazwyczaj przypisuje się konformizm polityczny. A przecież artyście wolno być mieszczaninem czy – z drugiej strony – anarchistą. Gorzej, gdy będąc mieszczaninem, udaje, że jest anarchistą. Jean Paul Sartre

¹⁹⁶ Por. P. Piotrowski (1993)

posuwa się nawet do stwierdzenia, że mit wolności artystycznej pojawił się jako „środek usługowy” służący interesom mieszczaństwa – środek przyzwyczajający do swobody wyrażania poglądów i ostatecznie służący walce politycznej tej klasy¹⁹⁷. Nie jest to jednak hipoteza przekonująca

Jeżeli wolność pojmować jako absolutną swobodę mówienia, pisania czy wyrażania wszystkiego, co bierze się z dobrowolnego zamiaru czy pokusy, zamiaru niczym nie ograniczonego i niczym nie uwarunkowanego, to takiej wolności artystycznej nie było, nie ma i nie będzie. Jeżeli zaś rozumieć ją jako możliwość wyboru własnego stylu życia czy swobodę wypowiedzania się, które nawet trudno precyzyjnie określić, to tak rozumiana wolność jest – z jednej strony – zrozumiała, a z drugiej – nie kłóci się z koniecznością.

Już dawno temu Friedrich Wilhelm Joseph Schelling zwrócił uwagę na to, że w twórczości może współistnieć wolność i konieczność. Jego zdaniem, ani wolność nie może ulec konieczności, ani – na odwrót – wolność nie może pokonać konieczności. Wolność musi uzyskać rangę równą konieczności, konieczność zaś musi występować jako równa jej siła – stwierdza Schelling.¹⁹⁸ W sztuce może zwyciężać konieczność nie pokonując wolności, ale może też górować wolność nie niszcząc konieczności. Wolność i konieczność zgodne są ze sobą we wszystkim, co sprzyja podmiotowi i mu odpowiada.

Konieczność może nieść pewne niedogodności, ale wolność sprawia, że człowiek wznosi się ponad nie, dobrowolnie je akceptuje, uważając za konieczne i w ten sposób wolność zrównuje się z koniecznością – rozumuje Schelling podobnie jak Hegel, pojmując wolność również jako zrozumiałą konieczność.

Ponadto należy pamiętać o tym, że bunt artysty nigdy nie jest pełen, nigdy nie ogarnia wszystkich jego postaw i intencji, nie przenika całej jego świadomości, ani tym bardziej podświadomości. Może jakiś fragment osobowości artysty dąży to tego, by być podobnym do innych ludzi: – dąży do miłości, uznania, akceptacji, może nawet trywialności.

7

Przedstawiając **mit cierpienia**, zacząć można od przekonania Thomasa Manna wypowiedzianego w *Tonio Krögerze*, że sztuka (literatura) nie bierze się wcale z powołania, tylko z przekleństwa, artysta zaś może czuć się osobnikiem napiętnowanym.

¹⁹⁷ J.P. Sartre (1968).

¹⁹⁸ F.W.J. Schelling (1983).

Oczywiście, słowa te nie są pierwszą artykulacją owej idei. Ukazywana w wersji mitycznej, przejawia się ona w różnych postaciach, będąc stałym motywem towarzyszącym współczesnemu obrazowi artysty i jego legendzie oraz ideologii. Cierpienie ma wynikać z ceny, jaką wybitna jednostka płaci za swój rzekomy geniusz. Ba, wiele postaci tego mitu twierdzi, że cierpienie jest zjawiskiem niezbędnym w życiu artysty, jest biletem wizytowym, ale i przepustką do tego zawodu. Czy będą to cierpienia miłosne, czy upokorzenia związane z niską pozycją społeczną albo nędzą materialną, odczuwany ból istnienia czy wreszcie rozterki typowo artystyczne, jak też niemożność normalnego bytowania i cieszenia się światem – wszystko to uznawane jest za naturalne niejako właściwości artysty. Więcej nawet, bywa i tak, że cierpienie artysty jest zasadniczym sposobem uwiarygodnienia jego roli, tym jedynym, czego rzekomo nie da się sfalszować. Ta postawa artysty, polegająca na swoistym odkupianiu świata poprzez własny ból, nawiązuje do tradycyjnego motywu chrystusowego¹⁹⁹. Atrybuty cierpienia mają podnieść rangę artysty i jego dzieła. I jeszcze jedno: artysta nie tylko cierpi, ale może też przynosić cierpienie innym – tym, którzy z nim żyją. Artysta jest wtedy swoistym *homme fatal*²⁰⁰.

Zastanawiając się nad źródłami powstania tego mitu i nad próbą jego racjonalnego uzasadnienia, nie sposób nie dostrzec, że sprzeczności wewnętrzne, rozmyślenia o absurdzie istnienia i niepokoje metafizyczne, często też rozdarcie w wyborze wartości, celów i środków ich realizacji, konieczność ponoszenia wyrzeczeń – a więc różne źródła cierpienia – mogą być uznane za typowe cechy psychiczne tego zawodu. W dodatku cierpienie bywa nieraz istotną inspiracją artystyczną. Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że te cechy artysty zostały uwypuklone w okresie *fine de siecle'u*, kiedy postawy dekadentkie, fatalistyczne i towarzysząca im nadwrażliwość znacznie się nasiliły i przyjęte zostały nie tylko przez artystów. Dzisiaj zaś już trudno stwierdzić, czy dekadentyzm był pozą i maską, czy też raczej autentycznym sposobem reagowania na świat i własne w nim miejsce.

Mit cierpienia artysty znajdujemy już w niektórych utworach Goethego, w których poeta pisze, iż cierpienie bierze się z materialnej nędzy oraz niezrozumienia i

¹⁹⁹ Por. A. Oseka (1975), s. 19-176.

²⁰⁰ Por. J. Woźniakowski (1978), s. 138.

niedocenia artysty. Mit cierpienia obecny jest też w wielu innych utworach autorów romantycznych. Według Kazimierza Brodzińskiego, „przywiązanie do muz czyni poetę nieszczęśliwym odmieńcem”²⁰¹. Juliusz Słowacki w wierszu *Los już mię żaden nie może zatrwożyć* napisał, że jego droga to „żyć – cierpieć – i tworzyć”. Zresztą poeta wielokrotnie napomynał o cierpieniu artysty (np. w liście z 1844 r. do Wojciecha Kornelego Stattlera pisał, że duchy artystów przypominają stare żurawie, które „wiele cierpień poniosły”). Artur Grottger zaś zwierzał się w liście z 1866 r., że artyście towarzyszy „zwątpienie, zawód, rozpacz i przekleństwo świata”. Vincent van Gogh donosił w liście z 1888 r., że im bardziej jest rozbity, chory, złamany, tym bardziej staje się artystą, że za swoje malarstwo płaci ryzykiem życia i utratą rozumu. Dodawał też, że „mniejszym kosztem można by uprawiać życie zamiast uprawiać sztukę”. (W innym miejscu Van Gogh stwierdzał jednak, że byłoby dla niego pociechą, gdyby wiedział, że kiedyś nadejdzie pokolenie artystów bardziej szczęśliwych.)

Dziewiętnastowieczne poglądy na cierpienie artysty były uzasadniane filozoficznie – np. przez Artura Schopenhauera, który w *Świecie jako woli i wyobrażeniu* snuł analogie pomiędzy artystą a świętym. Według filozofa, artysta to ktoś, kto wiele daje, ale też bardzo cierpi i niejako ze swej istoty (ale i z innych powodów – np. braku zaradności) predestynowany jest do roli ofiary. Wiąże się to ze wspomnianym wcześniej chrystusowym wizerunkiem artysty, który – wedle Stanisława Przybyszewskiego – jawi się jako „głowa święta w cierniowej koronie”²⁰². Przybyszewski w wielu miejscach zresztą wyrażał wiarę w ów mit – np. w *Confiteor* pisał o artyście, który musi „z życia swego uczynić ofiarę”.

Na przełomie XIX i XX w. i przez cały niemal wiek XX podobnych wypowiedzi formułowano wiele, np.: „Przeciętny człowiek jest bliższy artyście, kiedy cierpi” - pisał w swym *Pamiętniku* w 1914 r. Tadeusz Makowski, dodając, że cierpienie jest twórcze. Życie artystów „jest wiecznym ruchem pełnym cierpienia i falowania, jest nieszczęśliwe i boleśnie rozdarte, przeraźliwe i bezsensowne” - dowodzi w *Wilku stepowym* Herman Hesse. „Cena, jaką się płaci, są samoudręki zbyt aktywnej wyobraźni, ponurość, wielogodzinne odgradzanie się od otoczenia” - stwierdza Czesław Miłosz w *Roku myśliwego*. Często też przypominano o tym, że prawdziwy pisarz (szerzej – artysta) tym

²⁰¹ Cyt. za: J. Kamionkova (1974), s. 126.

²⁰² Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska (1969), s. 8.

ma się różnić od grafomana, że ten ostatni rzekomo pisze z przyjemnością, pisarz zaś – w cierpieniu.

Co by powiedzieć, artysta z pewnością cierpi, choć trudno stwierdzić, że stan ten w jakiś istotny sposób różni od nie-artysty. Cierpienie jest pewnie przyrodzoną cechą kondycji ludzkiej i artysta ma też swoją porcję udręki. Tyle, że może ona przyjmować swoistą postać, tak jak swoisty jest ten zawód. Np. jednym z najbardziej dokuczliwych problemów była zawsze starość artystów, którzy albo nie potrafili odłożyć pieniędzy, albo zbyt wcześnie wypadli z obiegu artystycznego i pozostali bez środków do życia. Ich los jest wówczas rzeczywiście dramatyczny, piszą więc nieraz błagalne listy z prośbą o pomoc czy wsparcie, w których ich cierpienie jest ukazane w sposób bardzo przekonujący²⁰³. Stąd zrozumiała jest wypowiedź anonimowego pisarza z lat międzywojennych: „Uważam los swój za nader gorzki, za bezprzykładnie gorzki”²⁰⁴.

Niejednen artysta cieszący się kiedyś uznaniem narażony jest pod koniec życia na straszliwe upokorzenia. Pytanie tylko: czy jest to zjawisko częściej zdarzające się artystom niż przedstawicielom innych zawodów? Zapewne nie.

Mamy też bowiem wiele wypowiedzi mówiących o tym, iż mit cierpienia bierze się albo z przesady artystów, albo z przewrażliwienia. Spotykamy również liczne sformułowania samych artystów piszących np., że „jednak twórczość – to jest bezsprzecznie szczęście. [...] zupełnie czysta rozkosz wypowiedzenia się”²⁰⁵. Opinie utrzymane w podobnej tonacji znaleźć można i w innych czasach, formułowane przez innych artystów: „W ogóle nie bardzo rozumiem gadania pisarzy o ich cierpieniach – to często ludzie za bardzo zachwyceni sobą” - mówił w wywiadzie Josif Brodski²⁰⁶. Albo taka oto wypowiedź artysty-amatora: „ja miałem szczęśliwe życie! Ja byłem malarzem. Ja byłem artystą!”²⁰⁷.

Prawda pewnie jest taka, że w tym zawodzie, podobnie jak w wielu innych, przeplatają się dobre i złe momenty, chwile radości z dramataми, uśmiech z goryczą, i nikt nie jest w stanie wyliczyć, w jakich proporcjach to przebiega. Także sama sztuka bywa chmurna i

²⁰³ Por. M. Warkoczewska (1984), s. 31, 33, 257.

²⁰⁴ Cyt. za: Życie i praca... (1932), s. 11.

²⁰⁵ Z. Nałkowska (1975), s. 349.

²⁰⁶ „Rzeczpospolita” z 3-4 lipca 1993.

²⁰⁷ Cyt. za: A. Jackowski (1987), s. 373.

ludyczna, ukazuje czarne strony ludzkiego życia oraz te bardziej pogodne. Wydaje się więc, że przypisywanie sobie przez artystów szczególnego cierpienia jest przejawem ich próżności albo wariantem mitu wyjątkowości.

8

Już w I połowie XIX w. konieczność liczenia się z gustami coraz liczniejszych odbiorców i nierzadkie rozmijanie się z ich kryteriami ocen sprawiało, że artyści zaczęli odczuwać niekiedy dezaprobatę społeczną, a w skrajnych sytuacjach spotykali się nawet z przypadkami marginalizacji. Stworzyło to podstawy do pojawienia się **mitu odrzucenia** artysty przez społeczeństwo. Miał on wyjaśniać nie tylko owo rozmijanie się gustów artystów i odbiorców, ale też tłumaczyć ich poczucie zagrożenia materialnego, osamotnienia oraz konieczność naruszania przez nich prymatu wolności twórczej po to, aby sprostać wymaganiom klientów. Tak więc mit odrzucenia stanowił dopełnienie mitu wolności oraz egzemplifikację mitu wyjątkowości.

Już romantyzm dostarcza wzorów odrzucenia, a przynajmniej wzorów braku adaptacji artystów w społeczeństwie. Ugruntowała i nagłośniła je dziewiętnastowieczna cyganeria, która zrywając pewne więzy społeczne, a przy tym prowokując społeczeństwo, skazała się na izolację. Znakomitym wyrazem tego mitu pozostanie wiersz Cypriana Kamila Norwida pt. *Coś ty Atenom zrobił...*, choćby w słowach:

„Każdego z takich, jak Ty, świat nie może
Od razu przyjąć na spokojne łożo
I nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem.”

Mit ten znajdował wiele lakonicznych artykulacji, jak choćby określenie Wilhelma Diltheya: „Melancholijna samotność geniusza”²⁰⁸. Bywał też formułowany w postaci bardziej rozbudowanej, np.:

- „Prawdziwi artyści nie mogą być szczęśliwi; przede wszystkim widzą, że szerokie masy nie rozumieją ich [...], że inni idą za swym złym gustem”²⁰⁹;
- „Artysta przerasta zwykle swą epokę – stąd dzieła sztuki przechodzą często niepostrzeżone przez współczesnych”²¹⁰.

²⁰⁸ W. Dilthey (1982), s. 73.

²⁰⁹ M. Baszkircew (1967), s. 740.

²¹⁰ T. Makowski (1961), s. 204.

Mit odrzucenia nie powstał bez pewnych przesłanek. Oprócz tej, która bierze się czy to z nadmiernej, a nieuzasadnionej megalomanii artystów, czy z braku powodzenia, jednym z powodów odrzucenia artysty może być również swoiste jego zdeklasowanie – o czym wspominał Jean Paul Sartre – które wskutek zaniku bezpośrednich interakcji z otoczeniem prowadzić może artystę do osamotnienia²¹¹. Nie bez znaczenia jest też fakt, że wszystko to, co nowe w sztuce, a więc wszelkie propozycje artystyczne, do których odbiorcy nie są przyzwyczajeni i przygotowani, może być przyczyną najpierw dezaprobaty, a potem odrzucenia.

Słusznie też pisał Maksymilian Gieryski w liście z 1872 r.: „Sądziłem, że sztuka otwiera wrota do świata w pojęciu ogólnym, towarzyskim, a ona go zamyka lub sprzed oczu usuwa. Przystajemy go z czasem widzieć, więc go nie pragniemy”. Podobnie wypowiadał się Vincent Van Gogh w liście z 1887 r., pisząc, że miłość do sztuki zabija chęć wchodzenia w inne związki uczuciowe z ludźmi, co również może być przyczyną izolacji artysty. Przyczyną braku zainteresowania artystą jest też zmęczenie ludzi, a także fakt, iż prawdziwe problemy, którymi żyją ludzie, są inne od tych, którymi żyją artyści i tego, co ukazują dzieła sztuki. Wiele danych – przynajmniej współczesnych – wskazuje na to, że sztuka znajduje się na dość odległym miejscu w hierarchiach wartości, z czego oczywiście wynika zarówno brak zainteresowania nią samą, jak i artystą²¹².

Mit odrzucenia został znakomicie scharakteryzowany przez Aleksandra Wallisa, który rekonstruując punkt widzenia artystów pisze, że uważają oni, iż praca artysty pozostaje dla ogółu tajemnicą. Ba, samo słowo „artysta” ma dla nich bogatszą treść aniżeli dla innych. Mit wyrasta więc z konfrontacji poczucia własnej wartości artystów z reakcjami społecznymi, które nie zawsze artystów satysfakcjonują. Odrzucenie odczuwane jest nie tylko w kategoriach ekonomicznych, ale też społecznych i moralnych. Najbardziej gorzko odczuwany jest rozbrat między własną oceną wartości swych dzieł a ocenami odbiorców, które nierzadko są lekceważące, czemu towarzyszy niewspółmierny do wartości, zdaniem artystów, stopień wykorzystania ich dzieł. Rodzi się więc u nich reakcja, którą często jest frustracja, przejawiająca się w akcentowaniu swego lekceważenia, a nierzadko i pogardy wobec odbiorców, którym przypisuje się ślepotę, brak wrażliwości, itp. Mit odrzucenia nie

²¹¹ J.P. Sartre (1968).

²¹² Por. M. Golka (1993).

uwzględnia różnic zachodzących między artystami – tego, że nieliczni mogą osiągnąć sukces, gdy większość musi zadowalać się skromniejszą pozycją. Oczywiście, ta większość nie rozumie tego, że nie każdy artysta ma dane po temu, by zostać wybitnym twórcą; przeciwnie, niemal każdy ma to subiektywne przekonanie, iż taki sukces mu się należy²¹³. Jak zauważył Wallis: „jeżeli możliwości [...] są u danego artysty w większym stopniu wyimaginowane niż rzeczywiste, wówczas droga do frustracji i zarzutów pod adresem społeczeństwa i własnego środowiska stoi przed nim otworem”²¹⁴.

Oczywiście, nie wszyscy winią społeczeństwo; są też tacy artyści, którzy odrzucenie tłumaczą drogami rozwoju samej sztuki. Zawsze jednak kończy się to atakowaniem publiczności za rzekomą ignorancję, snobizm czy zbyt trywialne gusty. Zachowania takie można interpretować również jako wyraz bezradności artysty wobec problemu publiczności, której artyści ani nie znają, ani nie rozumieją, ani, jak można sądzić, nie chcą poznać.

Konflikty między artystami i odbiorcami dotyczą różnych płaszczyzn: artystycznej, materialnej, społecznej (np. w sferze prestiżu). Przyjmują też różną postać: rozgoryczenia, zawiści, pretensji do krytyków, do anonimowych odbiorców, do osób nie będących artystami, lecz znajdujących się w tych samych kręgach towarzyskich czy sąsiedzkich, negatywnego stosunku do społeczeństwa. Przejawia się to u artystów wszystkich pokoleń, także u adeptów i młodych twórców.

Mit odrzucenia łatwo zdemitologizować wieloma przykładami niezwykle uznania, wręcz adoracji społecznej, wybitnych artystów, także przykładami niezwykle karier, jakie stały się udziałem niejednego z nich. Ich wyrazem były przejawy prestiżu społecznego, sławy, powodzenia materialnego, uznania władzy, itp. – o czym będzie traktował odrębny rozdział. Teraz wystarczy tylko przypomnieć, że mity mają przewrotną moc uzasadniania wszystkiego. Także i w tym wypadku mit odrzucenia był wyrażany zarówno wtedy, kiedy artysta był akceptowany, gdy kupowano jego prace, pisano o nim, itd. (mit sankcjonował wówczas to, że jego twórczość przyjmowana jest dlatego, iż potrafił on ulec wymaganiom odbiorców), jak i wówczas, gdy nikogo nie interesował. A więc zarówno liczna publiczność, jak i jej brak, mają być potwierdzeniem mitu. Przypuszczalnie mit ten ma być dla artystów środkiem ich samouspokojenia, a sam fakt

²¹³ A. Wallis (1964), s. 131-206.

²¹⁴ Ibidem, s. 138.

odrzućcia (realnego czy tylko wyimaginowanego) ma zapewne czynić artystę wiarygodnym. Zapomina się jednak przy tym, że znacznie więcej jest odrzuconych aniżeli artystów.

Rozdział IV

Role artysty

1

Dla wyjaśnienia relacji zachodzących między artystą a społeczeństwem stosowne będzie określenie i zrozumienie ról społecznych pełnionych przez artystów. Analiza ta podpowie, iż artyści nie egzystują poza społeczeństwem, przeciwnie – bywają silnie z nim zespoleni. To właśnie dzięki rolom społecznym spełniają się akty uczestnictwa każdej jednostki – a więc również artyści – w życiu zbiorowym.

Biorąc pod uwagę ustalenia autorów zajmujących się teorią ról społecznych, przyjmuję następujące **założenia teoretyczne dotyczące ról społecznych**:

Role określają to wszystko, co czyni i jak prezentuje się jednostka we wzajemnych relacjach z innymi osobnikami. Oczywiście, nie idzie tu o wszystkie czynności, lecz o te, które są funkcjonalnie ważne dla danego systemu społecznego. Jednostka nie wytwarza swej roli, lecz raczej ją odtwarza czy naśladuje, respektując istniejący jej wzór. Może przy tym zachodzić pewna rozbieżność między oczekiwanym sposobem jej pełnienia a faktycznie realizowanym. Według klasycznego określenia Floriana Znanieckiego, rola jest zespołem obejmującym: wyobrażenie człowieka o sobie samym, społeczny obraz tego człowieka widziany w danej grupie czy kręgu ludzi, funkcję społeczną (czyli ogół jego obowiązków wynikających z tytułu pełnienia danej roli, a przy tym obowiązków odpowiadających pewnym potrzebom zbiorowości), wreszcie jego pozycję społeczną (a w tym jego stan prawny i materialny, prestiż, oddziaływanie moralne)²¹⁵. Słusznie też zwraca się uwagę na fakt, iż jednostka pełniąc wiele ról społecznych, przechodzi od jednej do innej, zarówno w kolejnych etapach swego życia, jak też przemiennie w tym samym czasie. Biorąc pod uwagę tę wielość, można się zastanawiać, czy jednostka istnieje niezależnie od pełnionych przez nią ról. Jest to jednak pytanie jałowe, jako że spór dotyczący przewagi czy to indywidualnej, czy też społecznej strony człowieka, wydaje się nierozstrzygalny. Rola może dominować nad owym „ja” jednostki, lecz może też być

²¹⁵ F. Znaniecki (1984).

odwrotnie. Nie należy również zapominać, że jednostka gra przynajmniej niektóre swe role także dla siebie i przed sobą. Bardziej interesujący jest tedy problem przechodzenia od jednej roli do innej i tego, jak sama jednostka radzi sobie przy tym z zachowaniem tożsamości. Tak więc pełnienie ról społecznych obejmuje zawsze aspekt obiektywny i subiektywny, tyle tylko, że trudno dociec, jakie są ich proporcje i mechanizmy przenikania się.

Rola społeczna rozgrywana jest na poziomie zjawisk zarówno obserwowalnych z zewnątrz, jak też ukrytych – czy to wewnątrz osobowości jednostki, czy to w „zamazanym” systemie relacji społecznych; skrywa się ona także w funkcjach społecznych. Pełniona jest jednak w oparciu o więź, jaka wytwarza się w danym społeczeństwie (jego grupie czy kręgu społecznym) wskutek obecności w nim wspólnych wartości. Jednostka może bowiem grać swe role tylko we współpracy z tymi grupami i kręgami, a nawet wyłącznie przy ich akceptacji.

Specyficznym przypadkiem ról społecznych jest rola zawodowa. Obejmuje ona, jak każda rola, zespół czynności i zobowiązań wynikający z podziału pracy, który z kolei ma swoje źródło w układzie wartości i potrzeb społecznych. Tym obowiązkom (funkcjom) towarzyszą uprawnienia oraz osobiste i społeczne wyobrażenia tego, jak dana rola winna być pełniona, w tym postawy wobec innych członków zbiorowości i – co za tym idzie – reakcje uczuciowe wobec innych oraz zachowania wobec nich, umiejętności związane z „technologią” zawodu, charakter uczestnictwa w kulturze itd.

Już Florian Znaniecki zwrócił uwagę na istnienie ról społecznych artystów, podkreślając przy tym, iż określają one to, czym artysta jest i co znaczy on właśnie jako artysta w tym społeczeństwie, w którym żyje²¹⁶. Jest to kolejne potwierdzenie założenia, iż artysta staje się dopiero poprzez uznanie jego działania ze strony innych i przypisanie mu z tego tytułu swoistych uprawnień. Nie oznacza to wcale, że rolę artysty łatwo określić. Wiele w niej ambiwalentnych czynności, wiele zmieniających się koncepcji obrazu jego osoby; niejasny też jest stopień jej użyteczności społecznej i pełnionych funkcji. Czynnikiem zamazującym jest również częste i daleko idące rozmijanie się własnych wyobrażeń artysty na temat swej roli oraz wyobrażeń społecznych. I na koniec jeszcze jedna przyczyna braku precyzji w ramach tych ustaleń, mianowicie – pełnienie jej bądź

²¹⁶ F. Znaniecki (1937), s. 504.

wobec niewielkiego kręgu osób, bądź względem narodu, bądź też względem społeczeństwa globalnego. W każdym z takich przypadków inne cechy i inne czynności mogą wchodzić w zakres roli artysty. Słusznie więc zwraca się uwagę na fakt, że rola artysty funkcjonuje w kontekście kultury. A że ta jest historycznie zmienna, zmienne są również role artystów. Każda epoka i każde społeczeństwo wytwarza tedy odmienny repertuar ról artysty.

Jakie składniki modelu kultury przyczyniają się przede wszystkim do zmienności tych ról? Biorąc pod uwagę m.in. ustalenia różnych badaczy, można stwierdzić, że zasadnicze czynniki determinujące kształt roli artysty to wartości dominujące w danej kulturze oraz sposoby ich przekazywania – czyli dominujące w niej media²¹⁷. Wyznaczają one charakter i wielość instytucji tworzenia, obiegu, obecności i odbioru sztuki. A że te ostatnie są składnikami całego systemu społeczno-kulturowego, to z natury współzależności wszystkich jego elementów bierze się też pośrednie oddziaływanie na repertuar i kształt ról społecznych także takich czynników, jak pozycja ekonomiczna i polityczna społeczeństwa, nauka i technika, poziom wykształcenia, poziom konsumpcji, struktura oraz ruchliwość społeczna. Niektóre aspekty tych uwarunkowań odbijają się w świadomości artysty – dlatego wymienić też należy osobiste wyznaczniki psychiczne jednostek, ich wyobrażenia, pragnienia, oczekiwania, marzenia, itd. Wpływu tych ostatnich nie należy jednak przeceniać. Jak słusznie zwrócił uwagę Arnold Hauser, życie artysty i jej dzieło, zwłaszcza współcześnie, to dwie oddzielone od siebie dziedziny, w wyniku czego pojawił się dystans między osobowością prywatną twórcy a jego rolą społeczną²¹⁸.

Tym bardziej więc należy odróżniać społeczne role artysty od póż, jakie twórcy przybierają we własnych oczach i we własnych mniemaniach. I jeszcze jedno: należy też odróżniać repertuar ról społecznych artystów od poszczególnych przypadków indywidualności artystycznych, jakie niosły ze sobą dzieje sztuki.

Nie ma jednej roli artysty. Skoro w jednym człowieku spotyka się – co wynika właśnie z teorii ról – artysta, ojciec, pracownik, może filozof czy polityk, a wszystkie te elementy są w swoisty sposób pomieszane, to łatwo się domyślić, że mamy wiele różnych

²¹⁷ Por. np. A. Siciński (1975), s. 147-149; S. Żółkiewski (1979), s. 506.

²¹⁸ A. Hauser (1970).

propozycji co do tego, w jakim rejestrze zestawiać role artystów. Przedstawiam tedy przegląd takich propozycji.

Louis Sébastien Mercier w II połowie XVIII w. sugerował, że artysta (pisarz) pełni następujące role: uświadamiania ludziom ich interesu społecznego, budziela patriotyzmu, wskazywania zła i nauczyciela tego, jak być lepszym, nauczyciela prawdy i mądrości, wreszcie wychowawcy cnót obywatelskich²¹⁹. Friedrich Schiller wspominał o artyście-pedagogu, dla którego człowiek jest tworzywem działania oraz artyście-polityku, dla którego człowiek jest zadaniem²²⁰. Charles Baudelaire porównywał w 1860 r. artystę do historyka i do aktora wcielającego się w różne charaktery i przywdziewającego różne stroje, co – dodajmy – wymagałoby dalszej specyfikacji jego ról²²¹. Romantyzm znacząco wzbogacił ten rejestr, gdzie odnaleźć można role artysty: Boga, ofiary, kłowna, psychopaty, bohatera, arystokraty, przywódcy, strażnika ideałów i męczennika²²².

Wracając do ahistorycznych propozycji zestawiających role artysty, wspomnieć trzeba o koncepcji Floriana Znanieckiego, który wymieniał artystów-bogów, artystów-kapłanów, artystów-czarowników, „artystów dla artystów” i artystów-nowatorów²²³. Inna rzecz, że Znaniecki nie proponuje klarownych kryteriów ich wyróżniania, jak też nie podaje cech charakteryzujących powyższe role. Leo Löwenthal wymienia różne role pisarzy, a wśród nich rolę proroka, misjonarza, dostawcy rozrywki, zawodowca, działacza politycznego i biznesmena²²⁴.

Wiele koncepcji rejestrujących role artystów (czy wyłącznie pisarzy) formułowanych jest w odniesieniu do współczesności. I tak, Abraham Moles pisząc o zadaniach współczesnego artysty, wyodrębnia: sprzeniewierzenie się przez artystę potrzebom społecznym, a tym samym dążenie do traktowania sztuki jako „gry szklanych paciorków”, dostarczanie powielanych wzorów sztuki, w czym przypomina ona swoisty „dom towarowy”, uprawianie metatwórczości, co ma polegać na rejestrowaniu życia współczesnego społeczeństwa²²⁵. Mihály Sükösd wspomina o pisarzu w roli uczonego, filozofa, ideologa, fabrykanta zbiorowych idei, przywódcy narodu²²⁶. Jacek Woźniakowski

²¹⁹ Por. K. Gabryjelska (1987).

²²⁰ F. Schiller (1972).

²²¹ Ch. Baudelaire (1961).

²²² Por. M. Podraza-Kwiatkowska (1966); A. Osęka (1975).

²²³ F. Znaniecki (1937), s. 504 i nast.

²²⁴ L. Löwenthal (1977).

²²⁵ A. Moles (1980).

²²⁶ M. Sükösd (1975).

wyodrębnił artystę-technologa współpracującego przy wytwarzaniu artykułów przemysłowych, artystę oferującego dzieła sztuki jako drogie przedmioty „anty techniczne” i artystę-buntownika (najczęściej w działaniach awangardowych). Inna rzecz, dodaje autor, że w epoce, w której nic już nikogo zaskoczyć nie może, są to zazwyczaj pozory buntu²²⁷. Andrzej Siciński analizuje pisarzy w roli „ludzi pióra” (jako tradycyjnych twórców tekstów), „intelektualistów” (jako twórców nowych idei, prawd, jako osoby będące „głosem świata”) i tzw. „literatów w kolektywie” (będących sprawnymi profesjonalistami, często anonimowymi, pracującymi przede wszystkim dla kultury masowej)²²⁸. Interesującą koncepcję zaprezentowała Kamila Rudzińska, która wyodrębniła społeczne role pisarzy jako pochodne funkcji literatury. I tak, funkcja estetyczna powołuje rolę tzw. gramatyka (czyli „pisarza właściwego”, cechującego się wysokim stopniem świadomości teoretycznej, swobodą w operowaniu kanonami sztuki, potrafiącego mieć wynalazczy stosunek do tworzywa); funkcja ludyczna – tzw. rolę „zabawiacza”; funkcja poznawcza – rolę mędrca-moralisty (wypowiadającego się o prawdzie i dobru); funkcja polityczna – rolę pisarza jako przywódcy duchowego (będącego głosem swej grupy lub swej epoki, w której to artysta staje się zawodowym twórcą opinii pełniących cele propagandowe potrzebne w grze politycznej)²²⁹. Stefan Morawski wymienia role: artysty-demiurga (upodobniającego się do Stworzyciela świata, kształtującego z natchnienia swój mikroświat), artysty-myśliciela (działającego normotwórczo, w sposób przypominający prawodawstwo etyczne), artysty-kapłana (pielęgnującego sacrum estetyczne oraz traktującego sztukę jako fetysz) i artystę-wędrowca (odkrywcę wciąż cofających się horyzontów nowości)²³⁰.

Można dodać, że sami artyści postrzegają siebie niekiedy w wielu rolach. Jest to widoczne m.in. w ich stylizowanych autoportretach – np. Jacek Malczewski malował siebie w roli Boga, proroka, rycerza, mędrca, tułacza, a przede wszystkim w roli „artysty”.

Oczywiście, niełatwo uporządkować tak wiele tak różnorodnych koncepcji. Biorąc jednak pod uwagę najczęściej pojawiające się i udokumentowane oraz przekonujące propozycje, stwierdzić należy, że nowożytny artysta europejski pełnić może role: demiurga, kapłana, proroka, mędrca, reformatora, dekoratora i „artysty”. W dalszych

²²⁷ J. Woźniakowski (1968).

²²⁸ A. Siciński (1975).

²²⁹ K. Rudzińska (1978).

²³⁰ S. Morawski (1981).

rozważaniach role te zostaną pełniej omówione. Należy też wspomnieć o roli artysty-prowokatora, która jest pochodną wielu dawniejszych mitów artystycznych oraz nawiązuje do niektórych innych ról (np. artysty-reformatora czy artysty jako artysty) jednak jest nowym zjawiskiem, które tu nie będzie rozpatrywane, jako że w dużym stopniu przynależy już do innego modelu funkcjonowania sztuki w postaci medialnych skandali.

2

Prezentację ról rozpoczniemy od **roli artysty-demiurga**, która zarysowana została jako jedna z pierwszych – bowiem już Leonardo da Vinci w swoim *Trattato della pittura* pisał: „umysł malarza staje się podobny umysłowi boskiemu, ponieważ może on do woli decydować o powstawaniu rozmaitych tworów”²³¹.

Niejeden renesansowy artysta wyrażał podobne przekonania. Wspomnieć tu trzeba m.in. o Cesare Cesariano, który uważał np. architektów za półbogów, gdyż rzekomo potrafili oni stwarzać dzieła przypominające naturę, a nawet zastępujące ją; podobnie o poetach sądził Torquato Tasso²³². Słowem, kreacyjna działalność artystów, polegająca na stwarzaniu niezależnego uniwersum w postaci dzieł sztuki, urastała do miana mocy boskiej. Artysta przestał być narzędziem Boga (jak w średniowieczu), stając się jego zastępcą.

Bardzo wcześnie, bo w już XVII w., pojawiły się pierwsze teorie estetyczne ujmujące sztukę jako stwarzanie świata. Jednym z pierwszych teoretyków roli artysty-demiurga był Kazimierz Maciej Sarbiewski piszący o poecie, który „jakby jakimś aktem stworzenia może powołać do życia zarówno sam temat, jak i sposób jego ujęcia [...]. Poezja tak odtwarza coś czy naśladuje, że zarazem stwarza to, co naśladuje”²³³.

Stopniowo uogólniano ten mechanizm na inne sztuki.

Wyobrażenie artysty w roli demiurga doznało znaczącego wsparcia ok. połowy XVIII w. ze strony powstałej wówczas teorii geniuszu. Sformułowano bardzo wiele określeń geniuszu – często nader emfatycznych. I tak, np. według Johanna Gottfrieda Herdera, geniusz jest szczególnym przypadkiem kondensacji sił natury w danym człowieku. Herder

²³¹ Cyt. za: W. Tatarkiewicz (1967), s. 163.

²³² Ibidem, s. 147.

²³³ Cyt. za: W. Tatarkiewicz (1975), s. 307.

uznając, iż geniusz jest tworem natury, uważał też, iż jest on również tworem Boga, który obdarowuje geniusz właściwościami demiurgicznymi. W rezultacie, geniusz może tworzyć nie tylko iluzję rzeczywistości, ale także nową postać rzeczywistości. Teorię geniuszu uzupełniali inni, m.in. Friedrich i August Wilhelm Schleglowie, Friedrich Schiller, Georg Wilhelm Hegel. Ten ostatni – choć uznawał, iż Bóg „działa w człowieku i poprzez człowieka” – nie uważał przy tym, iż geniusz istnieje ponad społeczeństwem. Zdaniem filozofa, jest on częścią społeczeństwa i choćby dlatego podporządkowany jest siłom historycznym i procesom, które one wyzwalają. To właśnie sprawia, że człowiek „istnieje dla siebie, sam siebie ogląda, sam siebie czyni przedmiotem swych wyobrażeń i myśli i dzięki temu właśnie czynnemu bytowi dla siebie jest duchem”²³⁴. Dzięki demiurgicznej działalności artysty, człowiek osiąga świadomość siebie. Podobne myśli, dotyczące naturalno-idealnej natury geniuszu, znajdujemy też u innych autorów – np. u Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga.

W romantyzmie upojenie władzą twórczą artysty-demiurga sięga szczytu. Widoczne jest to choćby w takich słowach Adama Mickiewicza z jego *Improwizacji*:

„Ja mistrz! Ja mistrz wyciągam dłonie!

Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dłonie

Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.”

W II połowie XIX w., pod wpływem pozytywizmu – a przede wszystkim Hippolyte’a Taine’a, który usiłował podkreślać bardziej racjonalne czynniki twórcze – obserwujemy zmniejszenie zainteresowania owym geniuszem artysty. Zmienia się to znowu pod koniec XIX w., kiedy następuje ponowna apoteoza tego fenomenu (i samego słowa „geniusz”), co razem przyczynić się miało do wzrostu znaczenia sztuki. W 1886 r. Wilhelm Dilthey przypomina teorię geniuszu, pisząc, iż odznacza się on cechami odbiegającymi od normy przeciętnego człowieka, że dysponuje niezwykłą energią, żywością „procesów duchowych”, a także swobodą w kształtowaniu swych potrzeb życiowych. Wszystko to sprawia, że geniusz popada w sprzeczności z innymi ludźmi. Najistotniejsze są jednak procesy twórcze cechujące umysł geniusza: silne pobudzenie systemu nerwowego, swobodne i dokładne postrzeganie, kształtowanie obrazów i ich odtwarzanie oraz kojarzenie; geniusz posiada przy tym dar dostrzegania tego, co istotne. Może

²³⁴ G. W. F. Hegel (1964), s. 89.

najważniejsza w tym kontekście jest umiejętność wyrażania lub odtwarzania stanów psychicznych, których sam doświadcza lub które obserwuje u innych. Poeta obdarzony geniuszem (bo na nim koncentruje rozważania Diltheya) stwarza obrazy, które wykraczają poza granice tego, co realne, stwarzając sytuacje, postaci i losy, które przekraczają rzeczywistość²³⁵.

Filozof zbliża tym samym charakterystykę geniuszu do roli demiurga. Ważne jest też podkreślenie przez Diltheya tego, że geniusz nie jest zjawiskiem patologicznym (jak sugerował m.in. Cesare Lombroso), lecz zdrowym, doskonałym przypadkiem człowieka.

Zdaje się, że w XX w. rzadziej wspomniano o cechach geniuszu u artysty; ba, można nawet dostrzec dystans wobec tego określenia, które obecnie razi patosem. Stanisław Jerzy Lec napisał przekornie, choć nie bez racji: „Chwila dostrzeżenia swego beztalencia jest błyskiem geniuszu”.

Natomiast artysta w roli demiurga jest często przywoływany w XX w. – nawet w odniesieniu do sztuki, która niewiele ma wspólnego z konstruowaniem nowej rzeczywistości, a bardziej z destruowaniem istniejącej (np. w ruchu *dada*). Artysta-demiurg „tworzy, gdyż musi tworzyć” (jak miał powiedzieć Pablo Picasso). W sztuce współczesnej nader wyraźne określenie tej roli znajdujemy w *Portrecie artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a: „Obraz estetyczny [...] to życie przesiane przez ludzką wyobraźnię i odbite w jej zwierciadle. Misterium estetycznej twórczości, podobnie jak misterium tworzenia z materii, zostaje w ten sposób spełnione. Artysta jak Bóg-Stwórca jest wewnątrz dzieła czy poza nim, czy obok, czy nad nim, niewidzialny”²³⁶ [...].

Podobną tezę głosiło wielu twórców.

Rola artysty-demiurga spotkała się z życzliwym zainteresowaniem dwudziestowiecznych estetyków i teoretyków sztuki. Etienne Souriau pisał, że działalność artystyczna polega przede wszystkim na umyślnym, intencjonalnym stwarzaniu specyficznych istnień (a w tym rzeczy), których bycie jest celem samym w sobie; działalność ta, choć nieporównywalna co do skali, niczym nie różni się od stworzenia świata przez Boga. Każde wielkie dzieło sztuki, dodaje Souriau, jest własnym światem, z własnymi wymiarami przestrzennymi, czasowymi oraz własnymi

²³⁵ W. Dilthey (1982).

²³⁶ J. Joyce (1957), s. 254.

właściwościami duchowymi – łącznie jest powołanym do życia, swoistym światem myśli i wyobraźni²³⁷.

Mihály Sükösd zwraca uwagę na powieściopisarzy w roli demiurgów – co można obserwować zarówno w czasach Rabelais i Cervantesa, jak Thomasa Hardy i Émila Zoli²³⁸. Właśnie powieściopisarze stwarzali w swych dziełach swoiste światy, w których wszechwładnie kierowali akcją, powoływali do życia i uśmiercali postacie, określali ich wewnętrzne i zewnętrzne życie, wtrącali się do ich dialogów, itd. Słowem, tworzyli światy niczym wszechwładni bogowie i nad tymi stworzonymi przez siebie światami panowali. Realistyczna powieść stworzona przez pisarza-demiurga, mającego triumfującą świadomość wszechwładzy, cechowała się wielowarstwowością sugerującą pełnię świata i totalnością przedmiotów i ich stosunków; wydarzenia dzieją się tam w konkretnym czasie i przestrzeni i oparte są na związkach przyczynowo-skutkowych. Wszystko to razem przypominało świat rzeczywisty. Musiało jednak być złudzeniem np. przekonanie Zoli – dodaje Sükösd – że autor może wiedzieć wszystko, i to wiedzieć lepiej od stworzonych przez siebie postaci.

Subtelna i wyczerpująca teorię roli autora-demiurga zaproponował Michaił Bachtin, którą tutaj przywołuję w dużym skrócie i uproszczeniu²³⁹. Stwarzanie dzieła polega, według Bachtina, na skupieniu wielu różnych poznawczych, etycznych i estetycznych wrażeń i scalaniu tego wszystkiego w jedną integralną i sensowną całość. Bachtin przypomina, że ma to wymiar przede wszystkim estetyczny, a autor nie od razu odnajduje odpowiednie obrazy, sytuacje czy postacie. Autor nie jest przecież nieustannym nosicielem przeżyć duchowych, jego twórczość zaś nie jest ani pasywnym odczuwaniem, ani wyłącznie receptywnym odbiorem.

Skoro tworzenie jest działalnością estetyczną, a autor sam jest wytworem kultury, to nie musi on ani przenosić własnego życia wewnętrznego do stwarzanego świata, ani też odtwarzać tego wszystkiego, co obserwuje. Owszem, następuje proces „skierowania tego, co przeżyte, ku innemu”, ale przy założeniu, że autor wraca następnie do tego jako zewnętrzny obserwator – co dopiero uruchamia właściwą działalność twórczą. Ów proces konstytuujący wymaga wykorzystania wszystkich środków sztuki, a więc barw, linii, słów, dźwięków, i o tyle tylko, o ile pozwalają mu te środki (i ich kombinacje – ale wszystko w

²³⁷ E. Souriau (1947).

²³⁸ M. Sükösd (1975).

²³⁹ M. Bachtin (1986).

pewnych granicach), artysta może stworzyć ów świat postrzegany zewnętrznie – czyli dzieło sztuki. Artysta jest więc tylko częściowo demiurgiem poprzez stwarzanie świata przestrzennego i dostarczanie mu sensu; w takiej samej mierze jest on bowiem też tylko osobą wypełniającą jedynie ramy sztuki poprzez wykorzystanie tworzywa artystycznego. Jednak w efekcie może powstać nowy konkretny świat, mający swą przestrzeń, czas i znaczenie. Ale powstać on może wskutek działalności stricte estetycznej, integrującej „rozproszony sens świata” i zagęszczający go do „skończonego samoistnego obrazu”. Działalność twórcza powołuje do istnienia nowy byt nadając mu przy tym specyficzną wartość w nowym kontekście aksjologicznym.

Podkreślić można, że być może tylko ów wspomniany przez Bachtina kontekst aksjologiczny jest jedynym prawdziwym i niezbywalnym wytworem artysty-demiurga. Ta, w istocie ludzka, moc artysty jest stwarzaniem tego, w czym nic i nikt człowieka nie jest w stanie zastąpić. Jeżeli artysta nie stworzy dzieła wyrażającego owe wartości, to nie powstanie ono w ogóle. Ani Bóg – według jednych, ani Natura – według drugich, nie są demiurgami wartości i sensu; może nim być tylko człowiek.

3

Często przywoływana była też **rola artysty-kapłana**. Nie znamy już sposobu odgrywania tej roli w społeczeństwach pierwotnych, w których, jak się wydaje, była ona powszechna. W nowożytnej kulturze europejskiej przywołuje się ją od czasów Odrodzenia; jej ślad jest obecny, na przykład, w określeniu artysty jako „wnuka Boga”, zaproponowanym przez Leonarda da Vinci²⁴⁰. To określenie pojawiało się w nawiązaniu do umiejętności mimetycznego przedstawiania świata, łudząco przypominającego boskie twory, ale wyrażać miało znacznie więcej: pośrednictwo artysty pomiędzy transcendentnym Absolutem a ludźmi. W Odrodzeniu znajdujemy zresztą więcej prób określenia roli artysty jako kapłana - np. Lilio Gregorio Giraldiego²⁴¹.

Rola ta często jest przywoływana w XIX stuleciu. Zaczniemy od Novalisa, który wielokrotnie wspomina o tym, że artysta jest na usługach transcendencji, dodając, że

²⁴⁰ L. Da Vinci (1958).
²⁴¹ Por. W. Tatarkiewicz (1967).

początkowa jedność artysty i kapłana została później rozdzielona. „Prawdziwy poeta zawsze jest kapłanem, tak jak prawdziwy kapłan zawsze jest poetą” - pisał Novalis²⁴².

O kapłańskiej roli artysty często wspomniano w początkach romantyzmu, a czynił i Henrich Heine, i A. Mickiewicz (choć ten ostatni dodawał, że rola ta spełniana była raczej w przeszłości), i Wojciech Korneli Stattler, który pisał w 1832 r.: „Malarz, rzeźbiarz i poeta [...] jedną i tę samą od niebios uzyskali władzę”²⁴³. Nader dobitnie wyraził to Christian Friedrich Hebbel: „Poeta, jak kapłan, pije krew pańską, a cały świat czuje obecność Boga”²⁴⁴.

Na kapłaństwo artysty powoływano się także pod koniec XIX w. – choć w innym już znaczeniu. Kwestia ta pojawia się np. w haśle *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* z 1891 r. Dodać można, że jego autorem był Wojciech Gerson – artysta silnie oddziałujący w drugiej połowie XIX w. na adeptów sztuki, choćby poprzez swe zajęcia dydaktyczne: wykładając, często przekonywał, że artysta winien być jakby kapłanem, a także apostołem swych artystycznych idei²⁴⁵. Rola ta była często przypominana przez artystów i teoretyków modernizmu, jak np. w tym sformułowaniu z 1892 r.: „Artysto, jesteś kapłanem: Sztuka jest Wielkim Misterium i kiedy wysiłkiem swoim osiągasz arcydzieło – promień boskości spływa nań jak na ołtarz. [...] Artysto, jesteś Magiem – Sztuka jest wielkim cudem i dowodzi naszej nieśmiertelności [...]”²⁴⁶. Stanisław Przybyszewski stwierdził jednoznacznie w swym *Confiteor*: „Sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta”.

Tak więc pod koniec XIX w. następuje istotna zmiana: artysta przestaje służyć transcendentnemu Absolutowi, a zaczyna służyć Sztuce, która uznawana jest za swoiste sacrum. Artysta staje się „kapłanem Piękna”²⁴⁷. Inna rzecz, że artysta-kapłan nie zawsze znajduje wiernych chcących uznawać sztukę za sacrum.

²⁴² Novalis (1984), s. 107 i 188]

²⁴³ Cyt. za: M. Wallis (1957), s. 263.

²⁴⁴ Ch.F. Hebbel (1958), s. 75.

²⁴⁵ Według świadectwa J. Chełmońskiego (1953), s. 160.

²⁴⁶ S. Péladen (1971), s. 284.

²⁴⁷ Por. J. Prokop (1995), s. 42.

Przy założeniu, że samą sztukę traktuje się jako sacrum, można zrozumieć, dlaczego np. Jean Paul Sartre uważał artystę za kapłana²⁴⁸. Według Sartre'a, artysta jest kapłanem dlatego, iż sama sztuka to swoisty „stos ofiarny”, spalający wszystko i wszystkich, a przede wszystkim pożywiający się cierpieniem i śmiercią. Artysta, jako kapłan sztuki, ma więc prawo żądać, a nawet wywoływać nieszczęścia swych bliźnich, przynajmniej zaś ma prawo przyjmowania ofiar w imieniu sztuki; nawet branie pieniędzy za sprzedane dzieła sztuki jest, zdaniem filozofa, obracaniem bogactwa w dym ofiarny.

Podobne przekonania znalazły się nawet w tekstach strukturalistów. Np. Roland Barthes twierdził, iż „pisarz to kapłan na pensji, na pół szacowny, na pół niepoważny strażnik sanktuarium wielkiego słowa”²⁴⁹. Przypuszczenie, że w pisarzu jest coś z kapłana, Barthes uzasadniał tym, iż w twórcy drzemie rzekomo wewnętrzne bóstwo, przemawiające we własnym imieniu i zachowujące się jak tyran, dla którego autor jest jedynie medium.

To ostatnie stwierdzenie jest dość powszechne: m.in. William Faulkner w jednym z wywiadów z 1956 r. stwierdził, iż „Artysta – to istota, którą władają demony”.

Inna rzecz, że artysta nie bardzo wie, dlaczego właśnie jego upatrzyły sobie demony i jaka jest ich istota. W tym miejscu można by jednak zapytać, czy nie byłoby też stosowne określenie roli artysty jako szamana?

Rolę artysty-kapłana współcześnie trudno scharakteryzować, jawi się ona bowiem bardziej jako hasło, aniżeli zespół wyraźnie określonych czynności i właściwości. Tym bardziej, że mamy tu do czynienia z dwoma odmiennymi kontekstami. Po pierwsze, rola ta może być uznana przy założeniu, że sztuka jest (przede wszystkim albo między innymi) czynnością mistyczną, wymagającą kontaktu z „innym światem”, sami artyści zaś są „ostatnimi metafizycznymi typami ludzkości” (jak chciał Witkacy) – jedynymi, których stać na spełnienie transcendencji. Drugie, mniej metafizyczne stanowisko uznające artystów jako kapłanów, wymaga natomiast przyjęcia założenia, że sztuka jest rodzajem bóstwa, któremu wszystko składa się w ofierze, artysta zaś to pośrednik czy celebrans w tym akcie.

Jeżeli odrzuci się założenie o mistycznym czy, szerzej, metafizycznym charakterze procesu twórczego, to nawet przy przyjęciu istnienia w tym procesie zjawisk irracjonalnych (np. intuicji) trudno dostrzec jakieś realne przejawy roli artysty-kapłana

²⁴⁸ J.P. Sartre (1968).

²⁴⁹ R. Barthes (1970), s. 247

jako łącznika między Absolutem a doczesnością. Można tylko uznać atencję, jaką wyznawcy sztuki (tak niektórzy artyści, jak i odbiorcy) wyrażają dla niej poprzez samą nazwę czy domniemanie roli kapłana. I wydaje się to nader uzasadnione wobec wybitnych artystów, fałszywe zaś wobec miernych.

Specjalnej analizie winna być jednak poddana współczesna twórczość religijna, choć i tam spotkamy artystów budujących na zlecenie świątynie bogom, w których sami nie wierzą. Łatwo jednak zrozumieć filozofów tomistycznych, przypominających o artyście w roli kapłana służącego Absolutowi. Wspomnijmy więc o Étienne Gilsonie, który miał stwierdzić, że artysta jest „pomocnikiem Pana Boga”, czy o Jacquesie Maritainie, według którego poeta jest kapłanem składającym siebie w ofierze światu, ale też i ku własnej chwale²⁵⁰.

Jeszcze jedna kwestia: sztuka pełni czasem rolę terapeutyczną, podobną w dzianiu się do misterium religijnego, lecz to jeszcze nie powód, aby przy takiej okazji artystę uważać za kapłana – nawet jeżeli uznamy, że w sztuce niemałą rolę odgrywa sfera podświadomości, natchnienia, „wiecznego ognia”, itp. Nie pomniejszy to jednak wątpliwości i zamętu towarzyszącego ewentualnym próbom uzasadnienia tej roli. Słuszniejsze tedy jest przypuszczenie, że czas artystów-kapłanów służących Absolutowi skończył się: istnieją tylko artyści-kapłani grający swą rolę dla tych, którzy wierzą jeszcze w samą Sztukę jako swoiste sacrum. W tym miejscu rola kapłana zbliża się do roli artysty jako „artysty” – o czym będzie mowa na końcu tego rozdziału.

4

Odmienny od poprzedniego charakter ma **rola artysty-proroka**. Już Platon w *Ionie*, a także Demokryt i inni filozofowie starożytności podkreślali wieszczce cechy poetów²⁵¹. Mistyczny charakter natchnienia, a przede wszystkim rzekome związki z siłami nadprzyrodzonymi, pozornie upodabnia tę rolę do roli kapłana i nie zawsze łatwo je rozróżnić. Tym bardziej jest to trudne, że niejednokrotnie ci sami komentatorzy w tych samych wypowiedziach wypowiadali się o tych rolach w sposób niejednoznaczny: raz łącząc je ze sobą, a kiedy indziej rozdzielając.

²⁵⁰ J. Maritain (1988).

²⁵¹ Por. W. Tatarkiewicz (1962).

Mówiąc tutaj o roli artysty-proroka, nie będę tedy podkreślał jej mistycznego podłoża, a raczej akcentował te czynności, które polegają na wróżeniu, przewidywaniu, przestrzeganiu, itp., nie poddając specjalnej analizie przesłanek tego wypowiedzianego o przyszłości, jak i kryteriów formułowanych sądów wartościujących. Prorok to jednak również jasnowidz – a więc ktoś taki, kto potrafi wydobywać z rzeczywistości to, co ponadzmysłowe, albo na odwrót: przekładać na realność to, co ukryte. Służyć temu ma niezwykła wrażliwość zmysłów artysty.

Jak się zauważa, bardzo często przywoływano tę rolę w romantyzmie, zresztą w nawiązaniu do nowożytnych teorii geniuszu (podobnie jak w przypadku roli demiurga)²⁵². Tak więc artysta-prorok to natchniony szaleniec, profeta, wizjoner tłumaczącym zamierzenia Boga na język zrozumiały dla ludzi. Znaczenie poety-proroka dobitnie wyraził Franciszek Wężyk pisząc, iż ten „zdiera sprzed oczu śmiertelnych grubą przyszłości zasłonę”²⁵³.

Wiara w niezawodność prorocत्व i w to, że poety nikt w ich artykułowaniu nie zastąpi, że ma on do spełnienia w tym względzie swoistą misję, była w romantyzmie powszechna – niezależnie od tego, że w praktycznej realizacji nie do końca satysfakcjonowała ówczesnych poetów pragnących wydrzeć Bogu całą jego władzę i wiedzę²⁵⁴.

W XX w. rola ta jest często przywoływana, zaś emfaticzne określenia w rodzaju wypowiedzi Ezry Pounda²⁵⁵: „artysta to system nerwowy gatunku”, nie należą do rzadkości. Potwierdzeniem tego niech będzie np. zapis Alberta Camus z 1957 r. w jego *Carnets*: „twórca dzisiaj może być tylko samotnym prorokiem”. Nie od rzeczy będzie tu przytoczyć również niedawną wypowiedź z końca XX w. Jena Duvignaud: „Pisanie czy malowanie jest, być może, jedyną metodą na odkrycie doświadczeń, które nie są nam jeszcze dane”²⁵⁶.

Rolę proroka, jak każdą inną, wyznacza podział pracy, wskutek którego zadaniem artysty jest poznawanie tego, co najbardziej nieuchwytnie w ludzkim świecie jednostkowym i społecznym, jak też w historii, w przyrodzie, itd. Artysta, dzięki wrażliwości i zdolności wczesnego odbierania nawet najbardziej delikatnych sygnałów,

²⁵² Por. J. Kamionkova (1974).

²⁵³ Cyt. za: Ibidem, s. 124.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ E. Pound (1983), s. 84.

²⁵⁶ „Le Monde”, z 18 stycznia 1994 r.

może być (i bywa) skuteczniejszy od futurologa czy prognostyka – choć, oczywiście, podobnie jak tamci, nie zawsze jest słuchany, ba, może być w tej roli wręcz lekceważony. Procesy analizy rzeczywistości, które zachodzą w działalności twórczej, są inne niż w analizie naukowej, jednak ich proroczy efekt tak w jednym, jak i w drugim przypadku trudno poznać i określić. Odbierając zaledwie strzępy sygnałów i przefiltrowując je przez własny układ wartości, który wszak również jest wielce tajemniczy, nie sposób postępować drogą możliwą do racjonalnej rekonstrukcji. Jednak wybitny i przekonujący artysta ukaże nam to, co potem jako widzowie czy czytelnicy uznamy nie tylko za prawdopodobne, ale nawet stwierdzimy, że zawsze to widzieliśmy. Może jest to najlepsze uwiarygodnienie roli proroka. Należy jednak podkreślić, że owo spotkanie – w naszym imieniu – artysty ze światem nie musi przecież zawierać elementów mistycznych; artysta wsłuchując się w echo rzeczywistości, potrafi lepiej ją usłyszeć i, co równie ważne, lepiej ją opowiedzieć, ale wcale nie musi zawdzięczać tego działaniu jakichś sił nadprzyrodzonych. Przekazuje tylko to, co ze świata odbiło się w jego osobowości, co zorganizowało się następnie w postaci przesłania i co, przy pomocy odpowiednich dla danej sztuki środków wyrazu (z pewną porcją przypadku), zostało innym opowiedziane. Artysta tworzy pod dyktando nie jakichś obcych sił, a jedynie własnych doznań, odczuć i myśli. Choć sztuka może być przezeń traktowana jako cel pierwszoplanowy, w istocie jest ona jednym ze środków poznania świata.

Rola proroka może też być rozumiana jako swoiste przewodzenie i pouczanie uczniów – następców. Zwraca się uwagę, że np. Joseph Beuys wykreował dla siebie taką rolę, która polega nie tylko na kreowaniu własnej mitologii, ale także na rodzaju uzurpacji do heroicznego dowodzenia²⁵⁷. Oczywiście taką rolę pełniło też wielu innych artystów, tyle że we własnych lokalnych środowiskach.

5

Prorocze odkrywanie tajemnic świata nie wyczerpuje poznawczych działań artysty, proroka bowiem wspiera **artysta-mędrzec**.

Starożytni Grecy wyodrębniali przynajmniej dwa aspekty mądrości (obecne są one m.in. u Arystotelesa w jego *Etyce nikomachejskiej*): poznawczy (szukanie prawdy,

²⁵⁷ Por. N. Heinich 1996.

dociekanie istoty rzeczy, słowem – pragnienie wiedzy) i moralny (umiejętność życia, postępowanie zgodne z zasadami cnót, a także rozsądek, wiedza o ludzkich sprawach, o tym, co dobre i złe, wiedza o celach działania, panowanie nad namiętnościami, itp.). Mądrość jest więc przede wszystkim wiedzą dotyczącą człowieka i jego spraw (nawet wtedy, gdy dotyczy ona świata, to idzie zawsze o to, jaki jest wpływ tego świata na kondycję człowieka); wiąże ona również refleksję nad wartościami, nad tym, co dobre i złe, ważne i miałkie, słuszne i niepotrzebne. Słowem, dotyczy ona wszystkiego tego, co może mieć podstawowe znaczenie dla życia człowieka; według Arystotelesa, jak też według stoików, mądrość może wręcz przyczynić się do szczęśliwości. Początki europejskiej nauki i filozofii, także ówczesna mądrość, zawarte są w dziełach artystycznych: dramatach, poematach, swoistych poetyckich dialogach, itp. Rola mądrości, poznania i rozumu obecnego także w działaniach artystycznych została w czasach nowożytnych wyraźnie zaakcentowana w czasach oświecenia.

Rzeczywistość ludzka jest przedmiotem poznania dokonującego się dzięki sztuce, choć status tego poznania jest dyskusyjny. Tak czy inaczej, od zawsze są tam rozważane charaktery i działania ludzkie, stosunki i procesy społeczne. Czym więc różni się to poznanie od naukowego? Może tym, na co zwrócił uwagę Anthony Ashley Shaftesbury – a mianowicie ukazaniem wewnętrznej struktury świata i wewnętrznej prawdy o człowieku? A może tym, co podkreślał Artur Schopenhauer – a więc odkrywaniem istoty i odgadywaniem zagadki bytu, a nie tylko ukazywaniem zjawisk? A może ukazywaniem owych „stanów przedmyślowych” (jak je nazywał Edward Abramowski), nie przesłoniętych intelektualizmem? Lub też większą wagą przywiązywaną do rozumienia niż do badania faktów? Albo tym, że sztuka (jak zwrócił na to uwagę György Lukács) ukazuje świat w formie antropomorficznej, w przeciwieństwie do nauki, która czyni to w sposób dezantropomorficzny? Może też tym, że sztuka pozwala na traktowanie pewnych prawd mniej serio niż nauka (na co zwrócił z kolei uwagę Pierre Bourdieu). Wreszcie tym może, iż sztuka polega na poznawaniu samego siebie, gdy nauka jest poznawaniem otaczającego świata? Niezależnie od tego, jaka byłaby odpowiedź, stwierdzić należy, że artyści w rolach mędrców trafiają się w każdej dziedzinie sztuki (a więc nie tylko w dramacie czy w literaturze, także w malarstwie – np. Rembrandt, Jacek Malczewski czy

liczni surrealiści, lub w filmie – np. Ingmar Bergmann, Michelangelo Antonioni czy Luis Buñuel), w każdym stylu artystycznym i w każdej koncepcji sztuki²⁵⁸.

Artyści-mędracy rozważają główne problemy filozoficzne, do których można zaliczyć pytania o to, kim jest człowiek i jaka jest jego kondycja, ile w nim istoty jednostkowej, a ile społecznej, co kieruje jego postępowaniem, co ma dla niego najwyższą wartość, jakie jest miejsce człowieka w przyrodzie i społeczeństwie, jakie są cele i funkcje jego wytworów (a przede wszystkim kultury), czym jest szczęście i jakie są warunki jego osiągnięcia, na czym polega sens i cel ludzkiego życia, czym są wartości i jaka jest ich hierarchia, jakie są powinności człowieka oraz możliwości ich spełnienia, czy człowiek jest czymś zdeterminowany i na ile, na czym polega poznanie ludzkie, jaka jest jego waga, itd.

Tak więc artysta-mędrzec jest poszukiwaczem i tłumaczem tajemnic, jest intelektualistą i moralistą. O jego wielkości decyduje jednak zawsze wnikliwość spojrzenia i rozumienia kondycji ludzkiej. Słuszne wydaje się też przekonanie, że ważniejsze od samych skutków – czyli odkrytych przez artystę prawd – jest docieranie do nich, poszukiwanie, nawet błędzące, przez wszystkie niepewne rejony, labirynty, mniemania nagromadzone przez ideologie i błędy poznawcze, a zawierające mieszaninę prawd, półprawd i zwykłych kłamstw.

Dyskusyjna jest pozycja artysty jako moralisty – a więc tego, który poznaje czym jest dobro i zło, życzliwość i okrucieństwo. Nawet jeżeli zgodzimy się z Charlesem Baudelaire'em, że artysta szczególnie wyraźnie widzi owo dobro i zło, prawo i niesprawiedliwość, to jednak raczej mogą mieć ci - jak np. Jacek Maria Bocheński - którzy przestrzegają przed przypisywaniem artyście prawa do występowania jako nauczyciela moralności²⁵⁹. Bywało bowiem, dodaje Bocheński, że sami artyści wygłaszali tezy i przekonywali niejednokrotnie do poglądów nader niemoralnych, głoszących pogardę dla ludzi czy sprzecznych z aktualnymi normami społecznymi. Notabene, to ostatnie działanie nie może być uważane za sprzeczne z rolą artysty, ba, wydaje się jego powinnością.

Dzisiaj mędrzec został zastąpiony przez tzw. intelektualistę. Jest to człowiek, który rozumie więcej niż inni, potrafi łączyć wiedzę z wielu dziedzin, umie swe przemyślenia udostępniać innym, ale przy tym ma autorytet wynikający z osiągnięć w jakiejś dziedzinie

²⁵⁸ Por. E. Borowiecka (1986).

²⁵⁹ J.M. Bocheński (1992), s. 23.

oraz odznacza się bezinteresownym krytycyzmem, niezależnością wobec władzy i opinii publicznej, umiejętnością obserwacji i dokonywania uogólnień oraz twórczym nowatorstwem. Dodajmy, że intelektualista winien być skłonny do altruizmu wobec ludzi, zmierzając do poprawy ludzkiego świata. Znalazłoby się wiele dowodów na to, że niejednen z wybitnych artystów dwudziestowiecznych pełni już rolę nie mędrca, lecz właśnie intelektualisty.

Są opinie, iż poznanie artystyczne jest wartościowsze aniżeli poznanie naukowe. Tyle tylko, że walory poznania artystycznego paradoksalnie wynikają z jego ułomności wobec poznania naukowego²⁶⁰. Do wartości tych cytowana autorka zalicza dokładność oddziaływania obrazu czy dźwięku, bezpośredniość, zdolność rozumienia motywów ludzkich czynów, przenikliwość, trwałość. Wskazuje się też, iż dzieła sztuki z przeszłości stanowią nadal ważną część doznań i myśli dzisiejszego człowieka, i np. obrazy Pabla Picassa nie wyparły z sal muzealnych dzieł Rembrandta.

Czy mądrość artystów łatwo udziela się odbiorcom jego sztuki? Trudno to stwierdzić. Można przyjąć, że udziela się ona najpierw innym artystom i intelektualistom jako pierwszym odbiorcom sztuki. Oddziaływanie artysty zależne jest od wielu okoliczności, a w tym od autorytetu, jaki posiada. Istotnym warunkiem tworzenia się takiego autorytetu jest bezinteresowność. Jak zauważył Jacek Woźniakowski, artysta nowożytny nie mógł się wypowiadać tak jasno, jak zawodowy myśliciel, gdyż ten pierwszy zależny był od mecenasa, podczas gdy myśliciela już od średniowiecza chroniła autonomia uniwersytetu²⁶¹. Słusznie też podkreśla Arnold Hauser, że autorytet i oddziaływanie artystów wzrastało razem ze zdobywaną przez nich niezależnością materialną²⁶². Hauser zwraca też uwagę na to, że dzisiejsza inteligencja (a więc również artyści) rekrutują się z różnych klas społecznych i zawodowych, w związku z tym reprezentują interesy różnych, często antagonistycznych, warstw. Wskutek tego, mogą oni stać ponad sprzecznościami klasowymi i reprezentować całą ludzkość. To ostatnie jednak spełnić nader trudno.

6

²⁶⁰ Por. E. Borowiecka (1986).

²⁶¹ J. Woźniakowski (1968).

²⁶² A. Hauser (1974), t.2.

Jeżeli artysta próbuje praktycznie realizować pewne idee społeczne czy polityczne, to występuje w **roli reformatora**. Albert Camus stwierdził jednoznacznie: „Artysta porusza się pomiędzy dwiema przepaściami, którymi są beztroska i propaganda”²⁶³.

Ta jego działalność propagandowa nie jest jednoznaczna. Może ona bowiem przejawiać się w zaangażowaniu artysty, w jego opozycji wobec aktualnych sił politycznych, społecznych czy religijnych w imię jakiegoś wyobrazonego ładu, który – zdaniem tego artysty – winien zostać zrealizowany; może też wyrażać się w politycznym propagowaniu i wspieraniu tych struktur, które akurat dominują. W tym drugim wypadku artysta aktywnie ingeruje w działalność publiczną, zajmuje się agitacją, wspiera ideologicznie rządzący obóz, wchodząc nawet w skład centralnych władz partyjnych²⁶⁴. Jawi się jakaś różnica pozycji i mocy (którą określają państwowe pieniądze, państwowe siły nacisku, państwowe instytucje i media), a co za tym idzie – różnica moralna między tymi dwoma stanowiskami. Oczywiście, łatwo wyobrazić sobie taką sytuację, kiedy to artysta przechodzi z tej pierwszej pozycji do drugiej w przypadku, gdy władzę przejmują siły, których orędownikiem był przedtem. Nie będziemy jednak tutaj specjalnie rozróżniali tych dwóch sytuacji, uznając, że ich odmienności nie wpływają zasadniczo na przejawianie się roli artysty-reformatora.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy artyści zaczęli odgrywać tę rolę. Jeżeli nie brać w rachubę niezliczonych przypadków, gdy artysta po prostu pracował w służbie władzy politycznej czy kościelnej, to pierwszym, który jawi się w roli reformatora w wersji politycznej, był Jacques Louis David²⁶⁵. Był on wszak członkiem Konwentu – istotnej struktury politycznej swego czasu, a jednocześnie – obdarzonym zaufaniem przez rewolucyjny rząd artystą i orędownikiem (ale i twórcą) jego poglądów na zagadnienia sztuki.

Inną postać przyjęła rola artysty-reformatora w romantyzmie – bardziej spontaniczną, altruistyczną i, chciałoby się powiedzieć, bardziej szlachetną. Jak się zauważa, działalność poetycka nie oznaczała wtedy samej tylko twórczości artystycznej, ale i „czyn, heroizm, aktywność, bohaterstwo, apostołstwo, altruistyczną postawę, zdolność [...] zmieniania oblicza świata”²⁶⁶.

²⁶³ A. Camus (1971), s. 389.

²⁶⁴ Por. K. Dmitruk (1995).

²⁶⁵ Por. A. Hauser (1974), t. 2.

²⁶⁶ J. Kamionkova (1974), s. 108.

I do tej roli zaprzęgnięto teorię geniuszu, bowiem tylko genialny artysta mógł aspirować do przeprowadzenia społecznej czy politycznej przebudowy świata, a w tym moralnej przemiany człowieka. Dyskusyjny jest efekt tego romantycznego „górowania” nad rzekomą pospolitością odbiorców sztuki, oraz dyskusyjny jest efekt „starania o dobro ludzkości”. Dyskusyjne może też być towarzyszące tym aspiracjom poczucie wyższości jako tytuł do owych działań i ich uprawomocnienie. Może bardziej skuteczne, choć mniej spektakularne, były role reformatorów pełnione przez artystów okresu naturalizmu i pozytywizmu, którzy zasługują na uwagę choćby za to, że odkrywali i nazywali przypadki zła społecznego i wskazywali środki zaradcze – w tym dotyczące warunków życia, zróżnicowania społecznego, itd.

Dwudziestowieczne przygody artystów zaangażowanych w zmienianie świata są nader częste i różnorodne. Zdarzały się zarówno twórcom wybitnym (np. Maksymowi Gorkiemu czy Pablo Picasso), jak miernym (do których zaliczyć należy np. wielu, dziś już anonimowych, wyrobników i orędowników realizmu socjalistycznego). Specjalne znaczenie ma tu jednak działalność Pabla Picassa. Ten artysta, uważany za najwybitniejszego twórcę dwudziestowiecznego, samym swym manifestem postulującym zaangażowanie wywoływał wiele dyskusji. Pisał: „Jak sądzicie, kim jest artysta? Półgłówkiem, który ma tylko oczy – jeśli jest malarzem, uszy – jeśli jest muzykiem [...]? Wręcz przeciwnie, jest równocześnie istotą polityczną, bez przerwy czujną na wydarzenia tego świata – rozdzierającą, namiętne lub spokojne, istotą, która w swym całokształcie formuje się na ich podobieństwo. Czyż można pozostawać obojętnym wobec życia innych? I na mocy jakiegoż to wygodnictwa miałoby się prawo zamykać w wieży z kości słońskiej [...]? Nie, malarstwo nie jest po to, aby zdobić mieszkania. Jest narzędziem wojny, natarcia i obrony przed wrogiem”²⁶⁷. Jest tu wyrażony zdecydowany sprzeciw wobec zamykania się artysty w postawie klerka.

Artysta-reformator wspierany był przez intelektualistów lewicowych lub sympatyzujących z lewicą. Nie dziwi więc nas np. przekonanie Anatolija Łunaczarskiego, że cele artysty zbiegają się z celami rewolucji społecznej, i to nawet wtedy, kiedy jest on zaciekle przeciwnikiem socjalizmu²⁶⁸. Później sądzili podobnie inni lewicowi intelektualiści – np. Henri Lefebvre, który sądził, iż artysta w praktyce zawsze

²⁶⁷ P. Picasso (1969), s. 499.

²⁶⁸ A. Łunaczarski (1964), t. 2.

solidaryzuje się z „rewolucyjną działalnością proletariatu”, że te dwa rodzaje działalności są zbliżone²⁶⁹. Takiego automatyzmu nie zakładał jednak już Walter Benjamin, dostrzegający wyraźny dylemat między „obowiązkami i prawami” artysty, między jego zaangażowaniem politycznym a prawem do „wysokiej jakości” twórczości²⁷⁰. Benjamin wyraźnie podkreślał, że zaangażowanie w walkę klasową kończy autonomię artysty. Nadto, zauważa filozof, „proletaryzacja” artysty nigdy nie stworzy z niego proletariusza, choćby dlatego, że poprzez wykształcenie, jakie zdobył, będzie on raczej solidaryzował się z burżuazją. Dodajmy od siebie, że jeżeli już przypisywać artyście kwalifikacje klasowe, to trzeba stwierdzić, że przynależy on raczej do mieszczaństwa i najwięcej wspólnego ma właśnie z tą warstwą, choć tak często próbował temu zaprzeczać. Ale to już problem do rozważenia przy innej okazji.

Artysta jest często zaangażowany, mówi Jean Paul Sartre, ale ukrywa to przed sobą²⁷¹. Chroni się w kłamstwie, w sztucznym świecie, w sztucznym i banalnym życiu; stroi się wtedy w kostium powagi albo ogranicza do uprawiania tzw. życia wewnętrznego – często w imię rzekomej wolności. Albert Camus, choć daleki był od lewicowości właściwej Sartre’owi, kontynuuje niejako jego myśl, stwierdzając, że artysta nie może mieć nadziei, iż uda mu się pozostać z boku i oddawać własnym doznaniom i myślom. Camus przypomina, że dziś nawet takie milczenie jest znaczące; w często potem cytowanych słowach mówi: „Każdy artysta znajduje się dziś na pokładzie galery epoki. Musi się na to zgodzić, nawet jeśli sądzi, że galera pachnie śledziem, że nadzorców jest naprawdę zbyt wielu i, co gorsza, że wyznaczono kierunek. Jesteśmy na pełnym morzu. Artysta, podobnie jak inni, musi wiosłować”²⁷².

Orędownikami zaangażowania artysty byli nie tylko twórcy i intelektualiści lewicowi. Prawdopodobnie także artyści i ideolodzy skrajnie prawicowi (np. faszystowscy) często i chętnie postulowali zaangażowanie artysty w służbie tworzenia „nowego porządku”. Oszczędźmy sobie jednak przywoływania przykładów.

Rola artysty-reformatora nie zawsze musi się objawiać w jego działalności agitacyjnej i w czynnościach – nazwijmy je tak – pozartystycznych. Wielu autorów

²⁶⁹ H. Lefebvre (1956).

²⁷⁰ W. Benjamin (1977).

²⁷¹ J.P. Sartre (1968).

²⁷² A. Camus (1971), s. 377.

podkreśla, że artysta prawdziwie twórczy stanowi próbę dla istniejących norm, gdyż „zapowiada ich rozbitcie, przekroczenie lub co najmniej radykalną poprawę”²⁷³.

Taki artysta podważa istniejące schematy poznawcze, zmusza do porzucenia utartych stereotypów postrzegania i interpretowania. Tak więc zaangażowanie artysty nie musi polegać na jednoznacznym zaciągnięciu się w służbę jakiejś partii czy wyznania. Wybitny artysta nie tylko zdaje relacje z tego, co widzi w świecie, ale także z własnego, idealnego czy nawet utopijnego, obrazu, jaki jawi się w jego umyśle w odniesieniu do tego świata. I nie zawsze musi to czynić w imię interesów jakiejś zbiorowości czy, tym bardziej, ludzkości. Ba, niejeden artysta jest najzwyczajniej niezdolny do tego, by na serio troszczyć się o innych ludzi, tym bardziej ludzi anonimowych. Nierzadko zaspokajając wyłącznie swe własne potrzeby, pośrednio przyczynia się do reformowania świata. To na pewno lepsze niż uzurpowanie sobie przez zaangażowanego artystę-reformatora praw do rzeczywistego przejęcia władzy. Artysta taki, jeżeli zdobędzie władzę, potrafi być bezwzględny, bowiem usiłuje wówczas wykorzystać na swe usługi rzekome siły historii, działające w imię niby lepszej przyszłości. Dwudziesty wiek dał nam możliwość poznania takich postaci.

Oczywiście, związki artysty z polityką mają szereg innych przejawów, do których zaliczyć należy – oprócz wcześniej wspomnianego wspierania władzy i współpracy z nią – także walkę z władzą, jak też obopólną obojętność. Już przedtem jednak zasygnalizowałem rezygnację z analizy wielowariantowości roli artysty-reformatora; poprzestańmy więc na zaprezentowanych uwagach.

7

Każda z powyższych ról warunkowana jest istnieniem fundamentalnej właściwości sztuki: tkwiącymi w niej wartościami estetycznymi i artystycznymi. Bez ich uwzględnienia należałoby mówić nie o rolach artysty, lecz o zupełnie odmiennych kategoriach zawodowych – np. inżynierach, badaczach czy politykach. Tylko tkwiące w dziełach sztuki i charakterystyczne jedynie dla nich wartości – takie, jak piękno, dramat, tragizm, komizm, wzniosłość, wdzięk oraz walory artystyczne, wynikające z tworzywa

²⁷³ R. N. Wilson (1977), s. 37.

danej sztuki i zastosowania jej środków – stanowią kryteria wyodrębniania sztuki z innych sfer ludzkiej działalności.

Kiedy owe wartości estetyczne i artystyczne traktujemy autonomicznie, biorąc w nawias inne funkcje sztuki i inne role artysty, wtedy stają się one pierwszoplanowe, a dzieło sztuki oddziałuje na nas przede wszystkim poprzez swą warstwę estetyczną – czyli podoba się (lub nie). Do odbiorcy dociera wówczas poprzez swą formę – poprzez decorum. Jakże często jedynie tego wymaga się od dzieła sztuki, a ono – niezależnie od swej artystycznej rangi – taką właśnie „usługę” świadczy. Artysta, który je stworzył, występuje wtedy w **roli dekoratora**. Cokolwiek bowiem powiedzieć, przyczynia się ono wówczas do naszego hedonizmu, a ten, jak się okazuje, jest nader pożądanym stanem. Pomijając wszelkie inne jego uwarunkowania, jak też występowanie szczególnych osobowościowych predylekcji, trzeba stwierdzić, że „ozdabianie” przestrzeni, w których funkcjonujemy oraz czasu, w którym żyjemy, należy do kanonicznych zabiegów kulturowych. Przyjmuje to tak archetypiczną postać, że nawet nie wypada pytać, dlaczego tak się dzieje. Słowem, istnieje wyraźne zapotrzebowanie na artystę-dekoratora.

Ta rola, choć tak powszechnie występująca, rzadko jednak jest przywoływana w teoretycznych rozważaniach, a tym rzadziej w artystycznych manifestach. Jest tak, jakby z pewnym zażenowaniem była ona spełniana, nieco skrycie i bez szczególnego się z nią obnoszenia. Czasem jednak znajdujemy artykulację tej kategorii, jak choćby w słowach Henryka Zbierzchowskiego z 1909 r.: „Czy ty wiesz, że artysta [...] to ten, co upięknia ci życie, wyrywa cię z szarej codzienności, zaklina w kształt wszystkie twoje nieuświadomione porywy, wszystkie najpiękniejsze marzenia; co wyszlachetnia twoje zwierzęce instynkty i ucząc cię piękna, nadaje twej duszy całą szlachetność człowieczeństwa?”²⁷⁴.

Artysta-dekorator koi, dodaje ochoty do życia i do ponoszenia w nim wysiłku, regeneruje utratę sił psychicznych, pomaga marzyć o piękniejszych światach, a przynajmniej – chwilach. Niektórzy uznaliby, że ta rola jest spleciona z rolą kapłana; np. Etienne Gilson miał stwierdzić, że artysta to „pomocnik Pana Boga w zdobieniu świata”.

Samo w sobie nie jest ważne, w czyim imieniu i z wykorzystaniem jakich mocy rola ta jest spełniana. Wystarczy uznać, że są to zwykłe ziemskie siły i zwyczajna ludzka

²⁷⁴ Cyt. za: T. Weiss (1970), s. 119.

działalność, która dostarcza przyjemności odbiorcom – nawet jeżeli byłaby to tylko nadwyżka nad innymi przesłaniami artysty. Z czego zaś bierze się sama ta przyjemność? Jean Paul Sartre twierdzi, że z uzyskiwanej świadomości interioryzowania tego, co nie jest nami i towarzyszącego temu procesowi przekształcania faktów w wartości, wskutek czego zewnętrzny świat staje się światem własnym – staje się osobistym zadaniem²⁷⁵. Nie jest to wszak jedyna próba zrozumienia przyjemności estetycznej; omawiane innych jednak byłoby tutaj niecelowe.

Kiedy artysta w roli dekoratora koncentruje uwagę na dostarczaniu przyjemności przez zabawianie odbiorców, przyjmuje on rolę błazna czy „zabawiacza”. Już kiedyś Chamfort zwrócił uwagę na to, że jeżeli ktoś wstępuje na scenę, musi zostać kuglarzem,

Artysta nierzadko pełni tę rolę, choć może tego sobie nie uświadamiać. Przypuszczalnie jednak wielu artystów odczuwa ją podświadomie, o czym świadczy tak często pojawiający się motyw błazna, pajaca czy kłowna w twórczości – znajdujemy go wszak u Jean Antoine Watteau, Honoré Daumiera, Henri Toulouse-Lautreca, Pablo Picasso, Witolda Wojtkiewicza, Zbigniewa Pronaszki, Ingmara Bergmana, Federico Felliniego i in. Jak się zauważa, motyw ten pojawia się w związku z koniecznością ulegania publiczności i pozyskiwania jej poklasku a jednocześnie dystansowania się od tej roli. Tragikomiczny motyw kłowna oddaje rozdarcie artysty muszącego, z jednej strony, sprostać własnym celom artystycznym oraz, z drugiej, zaspokoić ludyczne pragnienia odbiorców.

8

Artyści są silni i wspaniali siłą ról, które pełnią. Jednak nawet wtedy, kiedy ich sztuka nie wiąże żadnych innych funkcji, kiedy artyści chcą pracować jedynie dla niej samej, i tak występują w **swoistej roli** – „artystów”. Mimo iż nie jest ona zbyt często podkreślana w analizach, wydaje się dość wyraźnie wyodrębnić. Artyści pełnią ją dla siebie, a także – co jest bardziej interesujące – na zewnątrz. I podkreślmy to wyraźnie: bywa ona pełniona przez artystów skądinąd wybitnych (realizujących też inne role), jak i miernych, nietwórczych czy wręcz pozornych, których dokonania nie pełnią żadnej istotnej funkcji i nie niosą ze sobą żadnej wartości.

²⁷⁵ J.P. Sartre (1968).

Rola „artysty” pojawiła się w chwili, „kiedy artyście nie zostało już do ofiarowania swoim współczesnym nic ‘użytecznego’ i kiedy wraz z tą funkcją zatracił oparcie w społeczeństwie. Poczucie ‘bezużyteczności’ doprowadziło go do przesadnej miłości własnej, do rozmyślnego dążenia do oryginalności, nadmiernego subiektywizmu i wybujałości dążeń narcystycznych”²⁷⁶.

Innymi słowy określił tę sytuację Albert Camus, pisząc, iż jest to „sztuczna sztuka sztucznego i abstrakcyjnego społeczeństwa, w którym artysta, nawet najbardziej fetowany, pozostaje sam”²⁷⁷. „Czegóż właściwie pożąda ten, kto w naszych czasach poczuł powołanie do pióra, pędzla lub klarnetu? On przede wszystkim pragnie być artystą” - pisał kąśliwie Witold Gombrowicz w *Ferdydurke*, choć przecie nie wykluczał innych ról pełnionych przez artystę. Słusznie więc zauważa się, że często „przedmiotem kreacji artysty współczesnego jest sam artysta we współczesnym społeczeństwie”²⁷⁸.

Jak się jednak okazuje, nawet taki artysta jest w jakimś sensie „potrzebny” i „użyteczny” – i to w różnych miejscach struktur społecznych. Naród bywa dumny ze swych „geniuszów”; państwo, nie troszcząc się o faktyczne oddziaływanie sztuki, szczydzi się jednak tym, że może utrzymać ze swego budżetu iluś tam artystów; w kręgu sąsiedzkim czy towarzyskim ludzie czują się zaszczytzeni, gdy przebywa pośród nich artysta (którego pracami żadna z tych osób może zresztą nie się interesować i wcale ich nie znać). Ta towarzyska atrakcyjność artysty może się brać z tego, że w stereotypach społecznych jest on uważany za kogoś innego niż księgowy, lekarz czy inżynier, że jest mniej od tamtych szablonowy; ba, wręcz oczekuje się od niego zachowań spontanicznych, emocjonalnych, niekonwencjonalnych, a nawet nieobyczajnych, gdyż takie właśnie zachowania przypisuje się roli artysty jako „artysty”. Nierzadko artysta, który nie pełni żadnych innych ról (a może przede wszystkim taki) skwapliwie odgrywa taką właśnie rolę. Określenie „artysta” jest wtedy traktowane jakby imię własne tego zawodu, zupełnie bez doszukiwania się związku z innymi czynnościami wchodzącymi w zakres jego ról. Ale i artyści pełniący różne zadania uważają nieraz, że właśnie rola „artysty” jest najważniejsza: „Wysoko sobie ceniłem tytuł rektora [...] choć przyznać muszę, że ponad

²⁷⁶ A. Hauser (1970), s. 69.

²⁷⁷ A. Camus (1971), s. 381.

²⁷⁸ K.T. Toeplitz (1975), s. 21.

wszystkie tytuły stawiam najwyżej postawę i dorobek artysty” - pisał we wspomnieniach Eugeniusz Geppert²⁷⁹.

Oddziaływanie artysty grającego jedynie rolę „artysty” jest niewielkie, nie oferuje on bowiem wtedy żadnych innych wartości estetycznych, moralnych czy intelektualnych. Nie można być wybitnym twórcą poprzestając jedynie na tej roli. Może z jednym wyjątkiem, kiedy to artysta pragnie stworzyć „dzieło”. Jeżeli jego celem nie jest tylko poprzestawanie na własnym istnieniu, a jawi mu się idea przekazania ważnych przesłań, to jest szansa, że rola „artysty” przeistoczy się np. w rolę demiurga – jak było to np. w przypadku Vincenta van Gogha, który pisał w 1883 r.: „Idę przez życie nieświadomie i wiem tylko jedno: w ciągu kilku lat muszę wykonać określoną pracę. Nie muszę się zanadto spieszyć, bo nie ma gwałtu, ale muszę mieć całkowity spokój, zachować pogodę ducha, pracować regularnie, w skupieniu, z całą energią na jaką mnie stać. Świat nic mnie nie obchodzi, ale mam wobec niego trochę długów i zobowiązań, bo przez trzydzieści lat po nim chodziłem, więc wypada z wdzięczności zostawić mu jakąś pamiątkę w postaci kilku szkiców i obrazów. Nie stworzyłem ich po to, by przypodobać się tej lub innej szkole, tylko po to, by wyrazić w nich szczere, ludzkie uczucie. Praca jest moim jedynym celem”²⁸⁰.

Choć pod takim wyznaniem chętnie podpisałby się niejeden artysta, to tylko naprawdę nielicznym udaje się sprostać celom w nim wyłożonym. Wszyscy inni pozostaną jedynie marzącymi aspirantami, przebywając – jak to wyraził Witold Gombrowicz w *Ferdydurke* – jedynie w „przedpokoju” sztuki. Niektórzy z nich pocieszają się myślami, że grając tam rolę „artysty”, są jakby zbiorową własnością, że bez artystów właśnie czegoś na świecie by brakowało. Trudno dociec, czy takie przekonanie jest racjonalne. Nie jest to jednak ważne, gdyż rola „artysty” zakłada pewną irracjonalność potrzeb społecznych. Jeżeli tylko usiłuje się racjonalnie wykorzystać „artystów”, to daje im się zadania nader trywialne – co widoczne bywa np. podczas wojen. Wtedy artystom zleca się przygotowywanie gazetek ściennych, redagowanie biuletynów wojskowych, cenzurowanie depeusz, pisanie ulotek, malowanie kantyn, itp. Takie poniżenie „artysty” jest przejawem jego detronizacji.

*

²⁷⁹ E. Geppert (1977), s. 151.

²⁸⁰ V. van Gogh (1970), s. 220.

Jak podkreślono wcześniej, obok a nawet zamiast tych nowożytnych ról artysty, w XX w. pojawiła się, a w XXI upowszechniła rola **artysty-prowokatora** wywołującego skandale medialne. Zauważyć należy, że skandale artystyczne pojawiały się już w sztuce w XIX w. Skandalom artystycznym towarzyszyły skandale obyczajowe (choćby te ewokowane życiem cyganerii dziewiętnastowiecznej). Także w XX w. głośne były skandale futurystów we Włoszech po roku 1911, surrealistów w Paryżu w latach dwudziestych, także skandale przedstawicieli ruchu *dada* i innych ugrupowań artystycznych oraz twórców indywidualnych (np. wspomniana tu prowokacja Piero Manzoni z 1961 r.). Można jednak zauważyć, że obecnie sukcesy artystów w dużym stopniu opierają się właśnie na prowokacjach i wynikających z nich medialnych skandalach, co stanowi całkowicie nową sytuację, która nie będzie tu analizowana.

Rozdział V

Kariery artystów

1

Artyści nie lubią słowa „kariera”, częściej mówią o sukcesie, powodzeniu czy „zaistnieniu”. Tymczasem **pojęcie kariery** wydaje się użytecznym narzędziem analizy zawodowej drogi artystów – zarówno wtedy, gdy droga ta wznosi się, jak i wówczas, gdy opada, wówczas, kiedy imponuje szerokością i długością oraz wtedy, gdy jest wąska czy krótka.

Biorąc pod uwagę rozważania różnych autorów, można stwierdzić, że termin „kariera” oznacza przesuwanie się jednostek ludzkich z niżej położonych pozycji społecznych ku pozycjom wyżej położonym wraz z efektem tego przesuwania, czyli zajęciem wysokiego i trwałego miejsca w hierarchii pozycji. Drogę kariery wyznacza pokonywanie różnych dystansów, które są przy okazji kryteriami jej oceny, a także wyznacznikami ogólnej pozycji społecznej człowieka. Należą do nich:

- samoocena, a w tym poczucie satysfakcji z sukcesu, jak i poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego;
- zasób społecznego prestiżu (przy czym cechą kariery artystycznej jest swoista dwutorowość tego prestiżu: z jednej strony we własnym środowisku, z drugiej – w szerszym otoczeniu społecznym);
- towarzyszący mu rezonans i popularność (co ma szczególne znaczenie dla niektórych zawodów, np. polityka i właśnie artyści);
- swoboda w podejmowaniu decyzji i stopień ich ważkości (co można też wyrazić zakresem władzy tak w mikro-, jak i makrostrukturach społecznych);
- wielkość uzyskiwanych dochodów...;
- co objawia się w stylu życia, a przede wszystkim w charakterze konsumpcji;
- specyficznym wymiarem kariery artystycznej jest też zasięg obiegu i społeczna trwałość wytworów artystycznych danego twórcy.

Wszystkie te wymiary i kryteria są stosunkowo łatwo mierzalne, wszak pod warunkiem, że wszystkie pozostają jawne. Jest jednak na odwrót – są właśnie ukryte, toteż trudno wskazać na jakiś „idealny ranking” artystów, przedstawiający ich karierę we wszystkich wymiarach i kręgach oddziaływania – a więc taki, który uwzględniałby jednocześnie popularność, uzyskiwane dochody, akceptację środowiskową i społeczną, obecność ich dzieł w najbardziej znaczących instytucjach, itd. Niektóre z tych wymiarów kariery zostaną szerzej omówione.

Jak stwierdza Zygmunt Bauman, pojęcie kariery zakłada milczące przyjęcie kilku założeń²⁸¹. Po pierwsze, że w społeczeństwie istnieją zróżnicowane pozycje społeczne, gdyż inaczej nie moglibyśmy mówić o jakiegokolwiek drodze i jakiegokolwiek skali mierzącej tę drogę, którą jednostka pokonuje. Po drugie, że pozycje te mają kształt hierarchii pionowej, że jedna znajduje się wyżej lub niżej od drugiej i że to umożliwia ukazanie awansu czy degradacji na skali kariery. Po trzecie, że mimo owego zróżnicowania pozycji, są możliwe przejścia pomiędzy nimi, że ich granice są „porowate”. Tak więc pojęcie kariery można odnosić do społeczeństw choćby w pewnym stopniu otwartych, czyli takich, w których możliwa jest pionowa ruchliwość jednostek. Odnosi się je także do społeczeństw względnie ustabilizowanych, a więc nie zakłócanych wojnami, rewolucjami czy innymi gwałtownymi przewrotami społecznymi niszczącymi normalną hierarchię społeczną, a przy tym umożliwiającymi kariery nagłe i zaskakujące. Nie bez znaczenia jest też swoista „ideologia sukcesu”, która nadaje indywidualnej karierze aprobatę społeczną, dostarczając jednostkom motywacji do jej robienia, a całym społeczeństwom swoistego „spoidła” wiążącego jego członków w całość. Jak się zdaje, wszystkie te warunki spełniają nowożytnie zachodnioeuropejskie, demokratyczne społeczeństwa, których procesy rozwoju gospodarki rynkowej są od dawna ugruntowane.

Ogólnie rzecz biorąc, zawód artysty nie jest obdarzany szczególnym prestiżem. Dawne badania hierarchii społecznego prestiżu zawodów w Polsce nie dają poglądu na to, jakie miejsce zajmują w niej zawody artystyczne, gdyż prawdopodobnie znajdowały się one poza polem widzenia badanych w latach 60. mieszkańców Polski. Zresztą także w innych krajach bywa podobnie. Np. według badań przeprowadzonych w latach 50. w Wielkiej Brytanii i Japonii, także w tych krajach nie znajdujemy artystów nawet w

²⁸¹ Z. Bauman (1960).

trzydziestopunktowych wykazach hierarchii zawodów. Znajdujemy ich jednak w podobnych wykazach z badań przeprowadzonych w Stanach Zjednoczonych (np. artysta-malarz znajduje się tam na 25. pozycji, muzyk z orkiestry symfonicznej na 30., autor powieści zaś na 31. pozycji). Pojawiają się także na listach ukazujących wyniki badań w ówczesnych Niemczech Zachodnich, według których śpiewak operowy znajduje się na 15. pozycji, pisarz na 28., a muzyk orkiestry tanecznej na 30.²⁸² Z polskich badań przeprowadzonych w latach siedemdziesiątych XX w., możemy uzyskać jedynie orientacyjną informację, że kompozytor, literat czy plastyk znajdowali się na stosunkowo odległym miejscu w takiej hierarchii (choć badania nie uwzględniały swobodnych skojarzeń i przywołań, a jedynie miejsce zawodów artystycznych spośród innych zawodów wskazanych w pytaniu kwestionariusza)²⁸³. Z badań tych wynika również, że istnieją duże społeczne różnice w ocenach zawodów artystycznych – np. inteligencja wyżej je ocenia niż robotnicy, a znowu inteligencja humanistyczna wyżej niż inteligencja techniczna. Oczywiście, tym ogólnym danym mogą zaprzeczać przypadki wyraźnego prestiżu, jakim cieszy się wielu artystów w określonych zbiorowościach. Generalnie, zawód artysty nie wydaje się jednak szczególnie upragniony i nie powinny nas mylić marzenia i aspiracje wielu adeptów sztuki, które, niezależnie od ich natężenia, są w skali całych społeczeństw jedynie mało znaczącym odsetkiem.

Słusznie zwraca się uwagę na to, że kariera artystyczna ma swoiste właściwości różniące ją od karier w innych zawodach. Jan Parandowski sformułował to tak w *Alchemii słowa*: „Triumf w sztuce nie oznacza tu wyłącznie rozgłosu, pieniędzy, przywilejów, idzie bowiem o podbój dusz, o wywołanie z wielkiej masy ludzkiej pewnej liczby tych, którym będzie można powierzyć swoje myśli i marzenia”. Inny pisarz – Julien Green – zanotował w *Dzienniku*, w komentarzu do wystawy Salvadore Dali, w 1941 r.: „Wypełnić zwiedzającymi z pięć sal, w których się umieściło swoje sny, to sukces”.

I nieważne jest to, że niemal każdy artysta marzy o nieśmiertelności swych dzieł, a tylko znikomej mniejszości jest to dane.

Cechą specyficzną kariery artystycznej jest też to, że osiągnięcia jej właściwe wcale nie muszą sprzyjać samej twórczości artysty. Jacek Malczewski miał to tak wyrazić: „Trudniej utrzymać się na wyżynie sztuki w powodzeniu, jak w niepowodzeniu”.

²⁸² Wszystkie dane za: W. Wesołowski (1965), s. 200 i nast..

²⁸³ B. J. Kunicki (1980), s. 195 i nast.

Rzeczywiście, łatwo wówczas o własne naśladownictwo, o popadnięcie w manierę, o łatwinę wynikającą bądź z samozadowolenia, bądź z konieczności szybkiego sprostania zamówieniom rynkowym, itd. Nie oznacza to jednak, że niepowodzenia w karierze zawodowej są gwarancją sukcesu artystycznego. Historia sztuki zna kilku przegranych, którzy wnieśli swą twórczością wiele do jej dorobku, ale nie pamięta o wielu innych, którzy są albo zapomniani, albo nigdy nie byli znani, i nic po nich nie pozostało. Z dużą wrażliwością i pięknie zależności te sformułowało dwóch różnych artystów. Najpierw wspomnienia z czasów studiów artystycznych Mariana Trzebińskiego: ”Siadywałem zwykle w pierwszych szeregach blisko modela. Gdy czasem w tył spojrzałem, a zobaczyłem kilkadziesiąt głów spiętrzonych jedna nad drugą, aż serce mi ścisnęło na widok tyłu przyszłych wykolejeńców, bo znałem już trochę ciernistą drogę sztuki. Żal mi było tych chłopców, co z radością na twarzy i wiarą w sztukę szli w świat na głód, biedę i poniewierkę życiową”²⁸⁴.

I drugie spostrzeżenie, z czasu studiów artystycznych Zygmunta Kamińskiego: „Tam wprost kłębiło się od zapału, od talentów i kipiących jakimś wulkanicznym nadmiarem sił temperamentów artystycznych. Ale większość spomiędzy tych właśnie, tak wielkie nadzieje rokujących jednostek, powoli, stopniowo zanikała, zatracala się w szarzyźnie codziennej powszedniości życia, gubiła się w bezimiennym, anonimowym tłumie, schodziła z widowni bez śladu. [...] Tak więc powoli, kolejno odpadali liczni, pełni początkowo zapału i bardzo niezwykłych niekiedy uzdolnień adepci jak barwne motyle z opalonymi skrzydełkami, pod wpływem rozczarowań i zniechęcenia [...]. Jak przelotne barwne efemerydy ginęli w szarej masie codzienności, wsiąkali w nią i znikali – na zawsze”²⁸⁵.

I choć opisy te dotyczą sytuacji w XIX stuleciu, to przecież można je odnieść tak do wcześniejszych, jak i dziś występujących uwarunkowań.

Trudno więc się dziwić, że artyści tak często wspomagają swą karierę poprzez wybór zawodu pedagoga. On bowiem, choć może nie dostarcza spektakularnych sukcesów, zapewnia jednak unormowane i ustabilizowane życie. Jak wskazują też liczne badania, szczególnie zawód profesora wyższej uczelni należy do najbardziej prestiżowych.

²⁸⁴ M. Trzebiński (1958), s. 141.

²⁸⁵ Z. Kamiński (1975), s. 165-167.

Zapewnia on przy tym bezpieczne warunki dla prowadzenia własnej działalności artystycznej.

Można zgodzić się z opiniami, że kariera artystyczna to dość szczególna postać kariery zarezerwowana dla „świętych i bohaterów”²⁸⁶. Przy tym kariera artystyczna konkretnych twórców przyjmuje różną postać – różne przejawy ma zarówno sukces, jak i porażka. Dałoby się pewnie wyprowadzić jakieś ich typowe modele, w tym celu jednak należałoby przedtem przeprowadzić gruntowne studia wielu biografii. Na razie zwróćmy uwagę na główne wymiary i aspekty karier artystycznych, zarówno w ich dokonaniach, jak i porażkach. Jak zauważono na początku rozdziału, te wymiary to: samoocena artysty, miejsce zajmowane we własnym środowisku, skala rezonansu społecznego (w tym ewentualnie sława), uzyskiwane dochody, miejsce zajmowane w strukturach władzy oraz „kariera pośmiertna”.

2

Samoocena artysty, poczucie satysfakcji lub jej brak są trudno uchwytnie, należą bowiem do najbardziej skrywanych odczuć. Jest to zrozumiałe: nie wypada się obnosić ze swymi sukcesami, tak samo, jak ciężko przyznawać się publicznie do porażek. Takie samooceny znajdujemy jednak we wszelkich materiałach autobiograficznych: wspomnieniach, dziennikach, listach, itp. Niejeden artysta odsłania w nich swe najbardziej prywatne myśli i uczucia.

Prawdopodobnie niewielu jest artystów bez wielkich ambicji – przynajmniej w początkach kariery. Bycie artystą zakłada konieczność przekraczania własnej anonimowości, zawsze bowiem jego roli towarzyszy konieczność zewnętrznego manifestowania własnych dokonań, a im dalsze kręgi zewnętrznego świata, do których owa manifestacja dociera, tym lepiej. We własnej ocenie zwierają się wszystkie kryteria kariery: zasięg oddziaływania artystycznego, poklask publiczności, pozycja w środowisku artystycznym, uzyskiwane dochody, itd. Samoocena może, oczywiście, być fałszywym ich odbiciem, ale zazwyczaj jest wiernym barometrem pozycji artysty.

Oto przykład odczucia satysfakcji zapisanego w listach Wojciecha Kossaka: „Wielkoświatowa sława już, teraz wnet słodkie owoce, kręci mi się w głowie” [1923 r.];

²⁸⁶ Por. N. Heinich (1996).

„Sukces! Sukces! i jeszcze raz sukces! Chodzę jak oszołomiony” [1924 r.]; „Jak sędzę, jestem w okresie kulminacyjnym mego olbrzymiego talentu” [1927 r.].

Niewielu artystów mogło odnotować tak jednoznaczne wyrazy satysfakcji. Inna rzecz, że u schyłku życia artysta ten, wskutek fatalnego gospodarowania zarobionymi pieniędzmi, miał samopoczucie znacznie odbiegające od tego, które jawi się w przytoczonych cytatach.

Sukces przemienia ludzi, odbiera im często rozsądek, niszczy skromność, ale też daje swoiste prawo do megalomanii, kaprysów, a nawet pychy. Już Denis Diderot zauważył, że „wielkim artystom talent uderza do głowy”. Podobno zdarzało się to nawet największym twórcom – np. Michałowi Aniołowi w drugiej połowie życia, według świadectwa współczesnego mu Ascanio Condiviego²⁸⁷. Pablo Picasso opowiadał, jak jego matka miała mówić o nim w dzieciństwie, że jeżeli będzie żołnierzem, to zostanie generałem, jeżeli będzie mnichem, skończy życie jako papież. On sam zaś dodawał później: „Chciałem być malarzem i zostałem Picassem”²⁸⁸.

Megalomania tych artystów, którzy odnieśli sukces, wyraża się w zaskakujących nieraz formach: Jan Matejko ogłosił się „królem Janem IV” (w znaczeniu „króla ducha”), Jacek Malczewski pozował na Chrystusa, inni zaś – np. Wojciech Kossak czy Pablo Picasso – sprzedawali kartki czy talerze z autografami.

Odniesiony sukces poprawia miejsce w „hierarchii dziobania” artystów. Oto ich pozycja widziana z perspektywy artysty, któremu raczej się nie powiodło: „Ilekoć zdarza mi się spotkać artystów, którym udało się zająć dzięki swym zdolnościom, sprytowi życiowemu lub stosunkom jakieś wybitniejsze miejsce w hierarchii dzisiejszej plastyki, tylekoć widzę, jak górną się noszą, jak już zawczasu stroją swe głowy w nimb nieśmiertelności, nie dostrzegając z wyżyn, na które wyniosła ich koniunktura, szarej rzeszy kolegów”²⁸⁹.

Takie nadmierne zadowolenie przejawiające się w pysze jest świadectwem jakiegoś „kretynstwa” (jak to określił w Dzienniku Julien Green), jest przejawem braku rozeznania w tym wszystkim, co artystę do wielkości wynosi i co sprawia, że w ostatecznym rachunku wygrał właśnie ten a nie inny, choć wiadomo, że nieraz mało w tym zasług samego artysty.

²⁸⁷ Por. Z. Waźbiński (1968), s. 80.

²⁸⁸ Według świadectwa F. Gilot (1986), s. 42.

²⁸⁹ W. Bartoszewicz (1983), s. 64.

Kariera większości artystów upływała bez nadmiernych sukcesów, ale też bez wstrząsów i rozczarowań. Rozumieli oni, że ich twórcze możliwości były ograniczone, choć niekoniecznie pozbawione jakichś wartości. Wiedzieli, że z trudem będą pokonywać codzienność, jak i uzyskiwać choćby odrobinę niezależności w swej działalności twórczej, co umożliwi im pójście własną drogą. W samoocenie takich artystów nadzieje przeplatają się z rozczarowaniami, jednak nie przyjmują one skrajnej postaci, umożliwiając zajmowanie się sztuką z odrobiną choćby namiętności i z pewnymi osiągnięciami. Jeden z artystów tak podsumowuje swe życie: „nie dokonałem w życiu niczego nadzwyczajnego, nie byłem nigdy w najmniejszym stopniu nawet cieniem postaci historycznej, nie stałem ani przez chwilę w centrum wydarzeń większej skali [...]. Całe życie spędziłem spokojnie, unikając obcowania z wielkimi tego świata i starając się nie pakować w gąszcz rozgrywających się wydarzeń”²⁹⁰.

Dostrzegamy w tych samoocenach jakiś spokój i pogodzenie się ze swoim miejscem, ale i pewną satysfakcję. Jak się wydaje, wynika ona głównie z panowania nad swymi sprawami, nad swą twórczością, nad czasem, jaki się miało do dyspozycji; jest to też satysfakcja z faktu wykorzystania tych uwarunkowań, które przyniósł los.

Jakże często artyści cieszą się z samej możliwości pracy twórczej, nie przejmując się jej dalszymi efektami, a tylko tym najbliższym, jakim jest oglądanie jej rezultatu: obrazu, poematu czy kompozycji. Każda chwila spędzona w pracowni, każde dotknięcie pędzlem, zderzenie się z płótnem czy papierem może przynieść odczucie szczęścia. Kiedy te czynności stają się nałogiem, szczęście jest zwielokrotnione: „Oto [...] co mnie utrzymuje, oto to, co mi wieczorem mówi: jutro zobaczysz ten kawałek, który jest dobry, a przerobisz tamten, który będzie jeszcze lepszy” - pisał w liście z 1874 r. Maksymilian Gierymski.

Jakże często spotykamy też świadectwa przegranej, poczucie, że się nie powiodło. Jak można zauważyć, rozmiary porażki są wprost proporcjonalne do zamierzeń i nadziei. Zawody i rozczarowania artystów bywają tym większe, im wyżej oni mierzyli; wynikają więc w dużym stopniu z przerostu ambicji. Wynikają też z tego, że kariera zawodowa artystów jest wypadkową wielu oddziaływań, z których ich podmiot zazwyczaj nie zdaje sobie sprawy.

²⁹⁰ Z. Kamiński (1975), s. 5-6.

Może najczęściej jednak rozczarowanie bierze się ze strachu, żeby nie odejść w milczeniu, zostać zapomnianym jako osoba i przy społecznym zapomnieniu owoców własnej twórczości. A zdarza się przy tym, że artyści przeżywają sprawy swojego życia silniej, nieraz wyolbrzymiając zarówno swe ambicje, jak i porażki. Jakże inaczej odczytać wypowiedzi dwóch artystów, z dwóch różnych epok: „Mojej lampy życia już nie widzę! Ja jej dla siebie już nie widzę, bo zdaje mi się, że zgasła! [...] Ach, szkoda 30 lat zawodu”²⁹¹. „Z okrutną wyrazistością uświadomiłem sobie, że młodość moja zgasła przedwcześnie, bezpowrotnie, w białych ścianach [...], a mój tak serdeczny i bezinteresowny trud wydał mi się nagle czymś żalonym, dziełem bez znaczenia, bezbronny, kruchym”²⁹².

Dyskusyjne jest zagadnienie, czy brak powodzenia przyczynia się korzystnie do twórczości. Vincent van Gogh pisał w liście do brata, że im bardziej jest rozbity, chory, złamany, tym bardziej staje się artystą. A np. Stanisław Wyspiański twierdził w *Autobiografii*, że brak powodzenia wpływał na jego twórczość bardzo niekorzystnie, że robota „szła mu jak z kamienia”. Ponadto, jak słusznie zauważył Józef Czapski, nigdy nie wiadomo, czy porażka jest ostateczna; radzi on więc, aby z nią dojść do dna i sprawdzić, czy rzeczywiście jest to już dno: jeżeli tak – odbić się od niego. Zawsze może to być tylko próba: poczucie przepaści między tym, co się widzi, a tym, co się może²⁹³.

Tak czy inaczej, „Na pięknych dziedzińcach Domu Sztuki tłoczy się wiele pokornej czeladzi. A czeladź, której wolno siadywać na progu, jest najwierniejsza ze wszystkich. Ci, co dostali się do środka, skłonni są zbyt wiele myśleć o sobie” - pisał Joseph Conrad²⁹⁴. I to jest ostatnia satysfakcja tych, którym się nie udało ani kariera w sztuce, ani sztuka kariery; pozostaje im przyjemność płynąca z jednostronnej miłości do sztuki.

3

Dla zrozumienia kariery artysty ważne jest poznanie **miejsca, jakie zajmuje we własnym środowisku**. Od miejsca tego zależy często jego sytuacja materialna, niekiedy też promieniowanie na zewnątrz, ale przede wszystkim własne samopoczucie. Środowisko artystyczne stanowi dla większości artystów swoistą grupę odniesienia, na której tło

²⁹¹ Artur Grottger w liście pisanym na dwa miesiące przed śmiercią.

²⁹² Józef Gielniak w liście z 1967 r.

²⁹³ J. Czapski (1986), s. 39.

²⁹⁴ J. Conrad (1987), s. 262.

nakładają własne sukcesy i porażki. Osoby tworzące to środowisko są też uważane za najbardziej kompetentne do wydawania opinii o sztuce z racji ich prawdziwej czy rzekomej fachowości (a artyści, którzy odnieśli sukces czują się niekiedy wręcz powołani do narzucania innym pewnych rozwiązań artystycznych czy estetycznych, do krytyki prac, kolegów, do pouczania). Szczególne uwzględnianie opinii własnego środowiska przejawia się przede wszystkim wówczas, gdy dochodzi do rozbratu między jakąś dziedziną sztuki a publicznością, jak i wtedy, gdy pomiędzy twórcę a odbiorcę weszła kultura masowa oraz rynek sztuki.

Środowisko artystyczne wytwarza wśród twórców splątana sieć relacji. Różnice pokoleniowe i odmienne postawy artystyczne jeszcze bardziej tę sieć komplikują. I choć nie znamy żadnego socjogramu przedstawiającego te powiązania, można przypuszczać, że byłyby one zawile, choć prawdopodobnie rysowałyby się w nim zależności hierarchiczne. Zależności te nie są, oczywiście, niezmiennie, choć trzeba znaczących sukcesów, aby pozycja wyraźnie się podniosła i umocniła. A i tak pozostaną wątpliwości tych kolegów, którzy akurat osiągnąć danego twórcy nie akceptują. Jednak bez udziału w wystawach i konkursach, nagrodach i zakupach, zamówieniach, omówieniach w pismach krytycznych, obecności w masmediach, artysta nie może liczyć na zajęcie korzystnego miejsca we własnym środowisku, gdyż same walory towarzyskie nie są tu wystarczające. Znaczenie ma, oczywiście, nie sam udział w życiu artystycznym i jego częstotliwość, lecz ranga tych instytucji, z którymi twórca się wiąże. Znaczenie zasadnicze ma jednak sama propozycja artystyczna, jej nowatorstwo, profesjonalizm, warsztat, itp.

Pozycja artysty jest wynikiem dorobku, który ma on już za sobą, ale przede wszystkim bierze się z aktualnych osiągnięć i tego, co można sądzić o potencjalnych, przyszłych jego realizacjach. Jak słusznie zauważył Aleksander Wallis, prestiż, jakim cieszy się artysta, wpływa na pozycję w środowisku; ta zaś umożliwia mu oddziaływanie na życie tego środowiska, na panujące w nim przekonania artystyczne, na funkcjonujące tam mity i ideologie²⁹⁵. Wallis podkreśla też, że wysoką rangę we własnym środowisku uzyskuje się przede wszystkim dzięki twórczości artystycznej. Inne osiągnięcia – np. polityczne czy ekonomiczne – jeżeli nawet są znaczące i stanowią pochodną działalności twórczej, środowisko artystyczne stawia na dalszym planie.

²⁹⁵ A. Wallis (1964), s. 77 i nast.

Odrębną kwestią jest to, że osiągnięcia artystyczne są często kwalifikowane przez innych – np. przez krytyków czy historyków sztuki oraz przez kustoszy muzealnych i kuratorów wystaw. Zjawisko to jest szczególnie częste wtedy, gdy sami artyści nie czują się kompetentni w kwestii zrozumienia twórczości innych artystów, albo gdy z przyznania sobie takiej kompetencji rezygnują. Zdarza się tak wówczas, gdy sztuka staje się rodzajem sportowego współzawodnictwa o to, kto pierwszy coś wymyślił, zastosował czy zaproponował w tej dziedzinie – a więc gdy język artystyczny staje się dominującym kryterium oceny.

Miejsce, jakie artysta zajmuje w środowisku artystycznym, jest na co dzień określone subtelnymi, ale wielce znaczącymi sygnałami: częstotliwością i charakterem kontaktów albo objawami unikania przez innych, charakterem rozmów, prawem do wypowiedzania takich czy innych opinii (albo, na odwrót, obowiązkiem milczenia – gdy wypowiadają się inni), wyrazami pochwał albo objawami przemilczeń. Słowem, cały szereg różnych zachowań, charakterystycznych dla małych i średnich struktur społecznych, jest świadectwem zajmowanej w nich pozycji. Najbardziej wyraźne objawy to hołdy, przejawy zazdrości czy odrzucenia.

Hołdy mogą być niekiedy spektakularne, jak np. ten okazany Janowi Matejce w 1891 r. przez Adolfa Menzela (uważanego wówczas za największego malarza niemieckiego), który stanąwszy na wystawie przed *Kazaniem Skargi*, rzekł do rzeszy towarzyszących mu osób: „Meine Herren, der Hut ab!” (Drodzy panowie, kapelusze z głów!) i sam zdjął kapelusz²⁹⁶. Dotyczyło to artysty, który nie był wszak pozbawiony innych sukcesów: od wręczenia mu w 1878 r. berła na znak „panowania w sztuce polskiej”, triumfalnego objazdu w 1879 r. jego *Bitwy pod Grunwaldem* przez Warszawę, Petersburg, Lwów i Budapeszt, aż do odwiedzin jego pracowni w 1880 r. przez władcę monarchii austro-węgierskiej, cesarza Franciszka Józefa.

Innym wyrazem pozycji artysty w środowisku są przyznawane nagrody, wyróżnienia, zaproszenia na wystawy – szczególnie wtedy, gdy ich organizatorami i inicjatorami są sami twórcy. Oto np. list otrzymany w 1893 r. przez Józefa Chelmońskiego od Związku Artystów Monachijskich: „Szanowny Panie. Mamy zaszczyt prosić Pana o wzięcie udziału w naszej Dorocznej Wystawie w 1893 r., zawiadamiając jednocześnie, że Pana dzieła nie

²⁹⁶ Według świadectwa J. Fałata (1987), s. 201.

będą podlegały ocenie jury kwalifikującego. Komitet pokryje koszty transportu (tam i z powrotem), jak również koszty specjalne²⁹⁷.

Podobnym wyrazem sukcesów w środowiskach artystycznych jest wybór na członka zagranicznych akademii artystycznych, zaproszenia do udziału w jury dużych wystaw, itp. Przy okazji warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że środowiska artystyczne mają zazwyczaj lokalny zasięg i ukazane powyżej przykłady są nietypowe, bowiem dotyczą one dziewiętnastowiecznego europejskiego systemu artystycznego. Najczęściej lokalne środowiska żyją własnym życiem i respektują własne hierarchie, a tylko nieliczne, metropolitarne środowiska nabierają większej, bo ogólnokrajowej, rangi.

Wyrazem osiągniętej pozycji w środowisku są też uczniowie, naśladowcy, a nawet epigoni, ale to już inna sprawa, której zbadanie trzeba by poprzedzić analizą materiałów historyczno-artystycznych. Pamiętać również należy, że często wybitni artyści mieli mało znamienitych uczniów i kontynuatorów²⁹⁸.

Już w 1816 r. zauważył Stendhal, że „w tym wieku wyżebranych pochwał, klik i dziennikarstwa jedyną niezawodną oznaką wielkiej wartości jest zawiść”. W wieku następnym można znaleźć podobne przekonania; np. Salvador Dali pisał w swym *Dzienniku* w 1953 r.: „Zazdrość innych malarzy zawsze była termometrem moich sukcesów”. Zazdrość jest stałym elementem zawodu artystycznego tam, gdzie praca artystyczna odbywa się w swoistych wspólnotach: np. w orkiestrach, w zespołach tanecznych, w wytwórniach filmowych, w uczelniach artystycznych, ale, oczywiście, obecna jest też w luźniejszych środowiskach artystów.

Mniej wyraźna, choć zapewne dokuczliwa, jest dezaprobata własnego środowiska wobec artysty. Jedyne odrzucanie prac i nieprzyjmowanie ich na wystawy jest oczywistym przejawem i dowodem ostracyzmu. Inna rzecz, że spotykało to największych twórców – m.in. wielokrotnie Paula Cezanne’a. W takich wypadkach jawi się możliwość uzyskania satysfakcji poprzez udział w jakichś odrębnych mikrośrodkach, grupujących własnych wyznawców czy tych artystów, którzy reprezentują podobną postawę twórczą. Zdaje się, że dzięki temu obronił się cały ruch impresjonistyczny (poprzez powstanie tzw. *Salonu Odrzuconych*), później też kubistyczny i inne. Gorzej, gdy

²⁹⁷ J. Chełmoński (1953), s. 132.

²⁹⁸ Por. M. Golka (1991a), s. 38.

dezaprobacie środowiska towarzyszy pełny ostracyzm ze strony wszystkich. A i tak niejeden artysta pociesza się wówczas, że jest niesłusznie niedoceniany, że inni naśladowają go i pasożytują na nim, że przyszłość go zrehabilituje, itd.

Trudno stwierdzić, czy kariera środowiskowa poprzedza karierę ogólnospołeczną, czy odwrotnie. Prawdopodobnie istnieją między nimi sprzężenia: jedna wzmacnia drugą, np. dobra pozycja w środowisku artystycznym umożliwia maksymalne wykorzystanie posiadanych warunków, pełen rozwój własnej twórczości i spotkanie się z rezonansem społecznym – ten zaś budzi uznanie w środowisku.

4

Już od dawna wielu twórców i teoretyków sztuki dostrzegało, że szerszy **rezonans społeczny** jest istotnym potwierdzeniem akceptacji dorobku artysty, a jednocześnie wpływa on dodatnio na różne aspekty procesu twórczego. Bodaj najwcześniej zwrócił na to uwagę Ciceron w *Rozmowach tuskulańskich* (I,2,4), dowodząc, że „uznanie sprzyja rozwojowi sztuki, a sława budzi u wszystkich zapał do nauki, odłogiem natomiast leży zawsze to, czego nikt nie ceni”.

Giorgio Vasari w połowie XVI w. pisał, że nic tak nie pobudza aktywności twórczej i nie łagodzi jej trudu, jak uznanie społeczne, a pochwała daje nie tylko zadowolenie, ale przyczynia się także do rozwoju talentu²⁹⁹. Podobne przekonania znajdujemy też u Johanna Wolfganga Goethego, który w 1798 r. stwierdził, że pragnienie uznania jest swoistym rodzajem instynktu artysty, który ma go zachęcać do tworzenia coraz bardziej wzniosłych dzieł, co wynika z faktu, że owo uznanie społeczne jest zawsze krótkotrwałe i nieustannie należy się o nie troszczyć³⁰⁰. William Hazlitt w 1819 r. uzasadniał konieczność zdobycia publicznego uznania dla dzieła artysty tym, że dopiero wtedy stanie się ono czymś, co może zajmować umysły innych ludzi, a sprawdzianem tej wielkości będą jego dalsze dzieje i fakt, że w jakimś stopniu wpłynęło ono na świat³⁰¹. Wtórował mu w 1844 r. w *Dziennikach* Friedrich Christian Hebbel, pisząc, że wielkim artystą nie jest wcale ten, kto posiada wielkie możliwości i tworzy wielkie dzieła, lecz ten, który tworzy dzieła niezbędne dla świata. Maria Baszkircew zaś – młoda rosyjska malarka, tworząca w XIX

²⁹⁹ G. Vasari (1979).

³⁰⁰ J. W. Goethe (1981).

³⁰¹ W. Hazlitt (1957).

w. – która spędziła swe krótkie życie w paryskich prywatnych akademiach sztuki i salonach, marząc na wielu stronach swego *Dziennika* o uznaniu, chciała przez nie zdobyć szczęście, ale i uzyskać prawo głoszenia prywatnych poglądów, prawo bycia sobą. Z kolei Witold Wojtkiewicz pisał w liście z 1907 r., że uznanie jest mu potrzebne, żeby je pokazać innym artystom, żeby udowodnić, że został zaakceptowany przez innych. A jednocześnie marzy o tym, aby uzyskawszy sławę, móc ją odrzucić, aby po jej zasmakowaniu móc stwierdzić, że nie jest ona wiele warta.

Pablo Picasso w latach międzywojennych wypowiadał się (o czym zaświadcza Brassai), że powodzenie jest mu potrzebne nie tylko po to, by móc żyć, ale przede wszystkim po to, aby móc się urzeczywistnić w sztuce: nie wystarczają pieniądze, potrzebne jest jeszcze uznanie – podkreślał Picasso. Jest ono ważne dlatego, że większość ludzi nie pojmuje sztuki, a tylko ocenia ją na podstawie osiągniętego przez artystę sukcesu. Nadto, dodawał Picasso, sukces jest dla artysty rodzajem muru obronnego, umożliwiającego mu robienie tego, co uważa za celowe – szczególnie wczesne powodzenie daje ten komfort³⁰².

Uznanie pozwala też na pracę konsekwentną, bez zaprzeczeń samemu sobie (inna rzecz, że taka konsekwencja bywa niekiedy albo manieryczna, albo jałowa). Powodzenie, jak można stwierdzić, rodzi uległość jednych artystów, a innych skłania do naśladownictwa tamtych, którym się powiodło; wielu pozostałych marzy skrycie, aby ich właśnie naśladowano (bo jest to potwierdzeniem ich twórczych wyborów, świadectwem oddziaływania własnej osoby). A że w działalności twórczej powodzenie nie zawsze mają ci, którzy głębiej czy inaczej patrzą i odczuwają świat, lecz ci, którzy inaczej, głębiej czy doskonalej uzewnętrzniają owo widzenie i odczuwanie świata, to można stwierdzić, że jest ono tożsame z potwierdzeniem procesu społecznej komunikacji. Sztuka – jak to kiedyś określił Stanisław Witkiewicz – to dwie sprawy: „Wyrazić swoją duszę i poruszyć inne dusze do harmonijnego z nią czucia”.

Zadowolenie artysty ma swe źródło w mniemaniu, iż jego uznanie jest przejawem pozytywnych sądów innych ludzi o nim, a – jak w 1856 r. zapisał w swych *Dziennikach* Eugène Delacroix – każdy „człowiek pragnie być zadowolony z mniemania innych o sobie”.

³⁰² Brassai (1979).

Uznanie manifestuje się w różnej postaci. Już Giorgio Vasari wspominał o tym, jak Giotto i Andrea Pisano zostali honorowymi obywatelami Florencji (nie byli to pierwsi artyści w dziejach, którzy uzyskali honorowe obywatelstwo jakiegoś miasta; przypomnijmy, że zdarzało się to już w starożytności).

Oprócz nagród, członkostw honorowych różnych stowarzyszeń (np. akademii), uznanie przyjmuje niekiedy dziwaczną postać. Oto np. do Augusta Rodina zwróciła się pewnego razu jakaś kobieta z prośbą o pobłogosławienie jej dziecka³⁰³. Ktoś gdzieś przechowuje od kilkudziesięciu lat pędzel artysty jako nadzwyczajną pamiątkę. Dowodem uznania jest też przemianowywanie nazw ulic czy placów miejskich za życia artysty (co miało miejsce np. w Krakowie, kiedy jeszcze za życia Jana Matejki, w 1882 r., przemianowano Rynek Klepacki na Plac Matejki). W hotelu „Vaste Horizon” w Mougins (koło Cannes) długo pokazywano z religijną niemal czcią kilka plam farby, które Picasso miał pozostawić na drzwiach podczas pobytu tam w 1936 r.³⁰⁴.

Inne dowody uznania, to zapraszanie na przyjęcia, zakładanie kwiatów za obraz ulubionego artysty na zbiorowej wystawie, wreszcie pisanie listów przez nieznanych wielbicieli. Artysta jest w tych listach traktowany jako bohater, jako ten, któremu się udało, jest uosobieniem dążeń i ideałów zbiorowych. Listy zaś są wyrazem uznania – zawierając prośbę o autograf, o nawiązanie kontaktu, o potwierdzenie własnych zamierzeń artystycznych nadawcy, itp. – i próbą identyfikacji z nim. Za szczyt uznania i towarzyszącej mu popularności można uznać to, że listy docierają do znanych osób nawet wówczas, gdy zaadresowane są tak, jak np. ten: „Ernest Hemingway. Bóg wie gdzie”. Jest to może żart, ale jakże charakterystyczny.

Oto opis powodzenia, jakim cieszył się jeden z najbardziej znanych w swoim czasie artystów – Georges La Tour, z ok. 1755 r., przedstawiony przez Edmonda i Julesa de Goncourtów w *Sztuce XVIII wieku*: „Znany i sławny, cieszy się świetną reputacją. Należy do najlepszego towarzystwa, przyjmują go w wielkim świecie [...] wielcy panowie, pisarze, uczeni. W jego pracowni w Luwrze [...] bywali wszyscy. [...] Żaden artysta epoki tak bardzo nie tyranizował współczesnych i nie uzależniał ich od kaprysów swego talentu. Król, u którego La Tour mieszka i który go utrzymuje, musi przymykać oczy na

³⁰³ Wspomina o tym A. Vollard (1960).

³⁰⁴ Według świadectwa Brassai (1979).

impertynencje malarza, jeśli chce być przez niego portretowany. La Tour nie kończy portretów córek królewskich, w karze za niepunktualność. Żona następcy tronu nie może mieć swej podobizny, ponieważ niepozornie zechciała zmienić miejsce swego malowania [...]. Do wszystkiego się wtrąca, wszystko czyta, tonie w lekturach i studiach, politykuje zuchwale i buntowniczo, podczas malowania portretów rozstrzyga o losach Europy; rozkochany w systemach, ma własną teorię sztuki, religii, leczenia; pełen manii, nic nie robi jak inni, zawsze chce się wyróżniać”.

Jakże opis ten przypomina pozycję i zachowania dzisiejszych najbardziej popularnych artystów – tyle, że już nie malarzy, ale gwiazd filmu czy showbiznesu. Dzisiaj powodzenie objawia się jednak poprzez wykorzystanie innych środków: np. różnych mutacji *Who Is Who* (które, skądinąd, jak zauważył Malcolm Cowley, degradują człowieka do nazwiska i wzmianek). Przede wszystkim jednak wiele publicznych aspektów powodzenia artysty zredukowanych jest wyłącznie do obecności w sferze kultury masowej. Tutaj liczy się tylko jeden wymiar artysty: właśnie popularność. Kultura masowa wytworzyła silny, choć bardzo pobieżny, związek między artystą a publicznością: twarz i gesty popularnego artysty są bardziej znane i bliskie poprzez ekran telewizyjny aniżeli twarz i gesty najbliższego człowieka. Także dla artysty jedynym wyraźnym przejawem oddźwięku społecznego jest zainteresowanie jego osobą ze strony masmediów, które zastępują mu bezpośrednie kontakty z odbiorcami.

Nie trzeba podkreślać, że szerszy rezonans (rozumiany choćby jako tzw. rozpoznawalność) spotyka niewielu artystów. Na przykład pod koniec XX w. we Francji było czynnych ok. 18 tys. artystów, z których mniej niż 200 cieszyło się większą rozpoznawalnością³⁰⁵. Oczywiście, im większy rezonans i towarzysząca mu aura, tym większy autorytet, wpływy i dochody.

5

Najwyższym przejawem rezonansu społecznego jest **ślaw**a. Według mitologii greckiej, Dafne umykając Apollinowi, przemieniła się w drzewo laurowe. Bóg sztuki poetyckiej nie ziścił swych pragnień: w chwili, gdy miał już je spełnić, gdy już miał objąć uciekającą

³⁰⁵ Por. N. Heinich (1996).

nimfę, ta schowała się w zimnych liściach lauru – drzewa sławy. Dlaczego więc tak wielu artystów marzy o sławie, mimo że jej oblicze jest tak niestałe i zmienne?

Choć podobno już Cyceron poświęcił jej uwagę w zaginionym później (ale znanym jeszcze Petrarce) dziele *De gloria*, to przecież zasadne wydaje się przekonanie Jacoba Burckhardta, że nowoczesne rozumienie sławy powstało w Renesansie³⁰⁶. Włoski Renesans zainicjował subiektywizm, zaakcentował fakt, że człowiek jest jednostką duchową i za taką winien się uważać, co przyczyniło się do rozwoju indywidualizmu. Pojawia się wówczas ambicja, łaknienie wielkości; kult relikwii świętych został zastąpiony kultem miejsc urodzenia oraz kultem grobów zmarłych wielkich ludzi. Jakże często, obok zasług politycznych, sławiono w ten sposób zasługi artystyczne.

Renesansowe oblicze sławy widzimy już w komentarzach pisanych w latach 1447-1455 przez Lorenzo Ghibertiego. Zawierały one nie tylko sformułowania poruszając tę kwestię, ale także opisy rywalizacji artystów (m.in. Brunelleschiego, Donatella) o sławę, analizy roli wytwarzanych dzieł w przysparzaniu jej ich twórcom, a także dociekania nad jej wpływem na wolność twórczą artysty. Wspomniany wcześniej Filip Brunelleschi jest uznawany za pierwszego odrodzeniowego bohatera sztuki w napisanym przez Antonio Manettiego, w latach 80. XV stulecia, *Żywocie Brunelleschiego*³⁰⁷.

Właśnie biografie artystyczne pisane w tych czasach przyczyniają się do zdobywania przez artystów sławy albo, czego nie należy też wykluczyć, są one jej skutkiem. Michał Anioł miał podstawy, aby powiedzieć w jednym z sonetów, że sztuka uczyniła go bożyszczem i monarchą: wszak oprócz opisu jego żywota w dziele Giorgio Vasariego, już wcześniej napisano kilka jego biografii (m.in. Benedetto Varchi w 1546 i Francesco da Hollanda w 1548 r., a także Ascanio Condivi w 1553 r.). Tycjan doczekał się za życia kilku bardzo pochlebnych biografii (m.in. w listach Aretino oraz w *Dialogu o malarstwie* Dolcego czy *Żywotach* Vasariego).

Jak się zauważa, w biografii takich akcentowano przede wszystkim wątki apologetyczne: sławiono umiejętności, nawiązywano do antycznej doskonałości, wychwalano szczęście artysty i jego cnoty osobiste, przypominano uznanie jakie zdobył, zaznaczano własne kontakty z artystą, itp.³⁰⁸

³⁰⁶ J. Burckhardt (1965).

³⁰⁷ Por. Z. Ważbiński (1968), s. 49 i nast.

³⁰⁸ Ibidem, s. 63 i nast.

I tak do naszych dni: niektórzy artyści zdobywają sławę, a zapewne znacznie więcej marzy o niej. Eugène Delacroix pisał w 1824 r. w *Dziennikach*: „Sława nie jest dla mnie słowem pustym. Zgiełk pochwał napawa prawdziwym szczęściem; to uczucie zna serce każdego człowieka”. Juliusz Słowacki wspominał w dzienniku z 1832 r., że modlił się nieraz słowami: „O Boże! daj mi sławę choć po śmierci”. Artur Grottger zapisał w swym notatniku z 1854 r. uwagę, że każdy artysta winien dążyć do sławy. John Ruskin w 1857 r. pisał, że artysta zaprzęgnięty jest nieustannie myślą o sławie jako o czymś najważniejszym ze wszystkiego. Jan Matejko w liście pisanym w 1864 r. także marzy o tym, że kiedyś stanie się podobny do tych, którzy już zdobyli sławę. Maria Baszkircew zanotowała w swym *Dzienniku*: „Być sławną, bardzo sławną, być znakomitością! to załatwi wszystko...”. Albo w innym miejscu: „być sławną i być kochaną [...] oto szczęście”. Czy też tak: „Och! Zostać sławną! Kiedy widzę się w wyobraźni jako sławną, jest to jak błyskawica, jak dotknięcie elektrycznej baterii; zrywam się z miejsca, zaczynam chodzić po pokoju”. Witold Wojtkiewicz w liście pisanym w 1907 r. marzy: „Chciałbym nareszcie wyrwać się z zamętu, dostać się, choćby niesłusznie, na czoło [...]. Tak chciałoby się sławy dla możliwości odrzucenia jej”. Jan Cybis zaś zauważył w dzienniku z 1962 r.: „Łaknę pochlebstw. Wciągam [...] nosem wonny dym kadzidła. Groteska. Boże, odpuść mi”.

Czym wytłumaczyć ową żądzę sławy? Może tym, że dzięki sławie zyskuje się dodatkowe profity: pieniądze, władzę, możliwość wypowiedzania się na każdy temat, nawet daleki od profesji, którą się uprawia. A może pewne przyczyny funkcjonowania sławy są właściwe również tym, którzy sławę podtrzymują – czyli publiczności? Już kiedyś zauważył Alexis de Tocqueville (a co podniósł Malcolm Cowley), że w epoce równości ludzie nie wierzą sobie samym na skutek powszechnego podobieństwa. Stąd niemal bezgranicznie, zdaniem de Tocqueville’a, ufają w osąd publiczny: ufają tym wszystkim, którzy uznają czyjąś sławę i przejmują od nich to uznanie. I tak zatacza ona coraz dalsze kręgi.

Można tu przywołać również ów typ charakteru człowieka współczesnego, którego David Riesman nazwał „człowiekiem zewnątrzsterownym”. Siłą sterującą takiego człowieka są jego współcześni, których zna zarówno bezpośrednio, jak i poprzez środki masowego przekazu. „Człowiek zewnątrzsterowny” zawsze zdaje się na opinię innych,

bowiem sam jej nie posiada, a że wokół wszyscy inni są takimi samymi, zewnątrzsterownymi ludźmi, toteż wszyscy oglądają się na sygnały z zewnątrz. Sami są podatni na oddziaływanie „sław”, jak też chętnie podtrzymują je przy życiu przez wzajemne umacnianie się w wierze co do ich istnienia. Odbiorca, który nie dowierza własnym reakcjom i odczuciom, musi wpatrywać się w „odbite światło”. Nie ufając własnemu odbiorowi, wypatruje śladów tego, jak inni dane dzieło odbierają, co o nim piszą, itp. Biada więc dziełu, które takiego odbitego światła nie wywołuje, gdyż bez niego nie wzbudzi ono społecznego zainteresowania i rezonansu.

I jeszcze jeden powód: zmniejszanie się tych form obecności sztuki, które wymagają kontaktu z samym dziełem czy choćby z jego reprodukcją, a upowszechnianie się formy obecności, którą nazywam „ideacyjną”, a która polega na odbiorze jedynie recenzji, pogłosek – słowem, tylko pośrednich informacji o dziele i jego autorze, wskutek czego odbiorca ma do czynienia jedynie z ich wyobrażeniem. Jak to miał powiedzieć Albert Camus, „największa sława polega dziś na tym, by być podziwianym bądź negowanym, nie będąc czytany”³⁰⁹.

Mimo że nie każdy rozgłos jest sławą, to przecież nawet on traktowany jest jako swoiste ukoronowanie sukcesu odniesionego w karierze artystycznej. Traktowany tak, jakby owa zwielokrotniona, powszechna znajomość przynajmniej nazwiska artysty przydawała mu życia czy nawet czyniła go nadludzkim. Rzadko który marzy bowiem o tym, co wypowiedział Stanisław Jerzy Lec: „Stać się sławnym, by móc sobie pozwolić na *incognito*”.

Warto więc przywołać te argumenty, które albo przekonują do złej strony sławy, albo uzasadniają możliwość poradzenia sobie bez niej. W tym celu przytoczę kilkanaście opinii różnych twórców. Już Gerolamo Cardano, w napisanej ok. połowy XVI w. *Autobiografii*, określił pozytywną oraz negatywną stronę sławy³¹⁰. Do tej pozytywnej należały, według niego, powiększanie bogactwa i wpływów oraz ochrona przed niebezpieczeństwami, gdyż sława działa tu podobnie jak członkostwo w związkach lub stowarzyszeniach. Natomiast negatywne aspekty sławy to różne kłopoty, a nawet nieszczęścia, które wnosi ona w ludzkie życie, jak np. strata czasu, wysłuchiwanie ludzi, z którymi danego człowieka nic

³⁰⁹ Cyt. za: K. Rudzińska (1978), op. cit., s. 74.

³¹⁰ G. Cardano (1974).

nie łączy, ogłupianie, itp. Z kolei Chamfort w jednej ze swych maksym zwracał uwagę na to, że artyści nie tyle kochają się w sławie, ile we własnej próżności, a ta jest wielką, negatywną namiętnością. William Hazlitt słusznie zaś zauważył, że ci artyści, którzy troszczą się o sławę, zbyt chęć błyszczeć, co sprawia, że przebywanie z nimi nie jest przyjemne³¹¹. To zjawisko podkreślało wielu obserwatorów.

Często przywoływanym zastrzeżeniem przeciwko sławie jest argument, iż artyście nie jest potrzebna masa wielbicieli, a tylko nieliczni, którzy go rozumieją i którzy wnikliwie oceniają jego artystyczne propozycje. Takie przekonanie znajdujemy częstokroć wyrażane m.in. w listach Camille Pissarro. Vincent van Gogh zaś, owszem, przyznawał rację sławie, ale jednocześnie uważał, że jest ona świadectwem martwoty artysty. W liście z 1888 r. pisał: „Sława to rzecz bardzo piękna, ale dla artysty jest tym, czym szpilka dla owadów”. Z kolei Paul Cezanne sądził wręcz, że artysta winien pozostać nieznanym, gdyż, jak pisał w jednym z listów w 1896 r., „przyjemność jest w pracy” i nie należy ściągać uwagi na swoje życie prywatne. Nadto, dodawał w innym liście, pisanym w 1904 r., mimo iż uznanie innych jest podniętą, to jednak czasem dobrze jest mu nie dowierzać, a „poczucie własnej siły czyni człowieka skromnym”. Tadeusz Makowski zanotował w *Pamiętniku* w 1913 r., że sława jest rzeczą względną (a jest to pogląd często wyrażany) i dodał w 1914 r.: „dobrze jest być sławnym za młodu, lecz lepiej nim wcale nie być”.

Sława sprawia, że z człowieka zostaje tylko to, co przypomina jego nazwisko: mało kto zna dzieła, które przyczyniły się do jego popularności, które powinno się podziwiać albo nienawidzić – sława powoduje, że są one bez znaczenia dla publiczności. Sława, jaką zyskuje nazwisko, sprawia też, że prasa i media mogą napisać o człowieku wszystko, nawet informacje zupełnie niezgodne z prawdą i nikt tego potem nie weryfikuje, ani nie chce prostować: sława przyczynia się często do sponiewierania człowieka i przekłamania jego publicznego wizerunku. Albert Camus zauważył, że „artysta, który w naszym społeczeństwie pragnie sławy, powinien wiedzieć, że rozgłos pozyska nie on, ale ktoś inny pod jego nazwiskiem”³¹².

Sława jest ulotna, złudna, niekiedy też niesprawiedliwa czy niezasłużona. Jak pisał w 1913 r. w *Słowie i czynie* Karol Irzykowski, „sława jest tylko podarunkiem, często kaprysem ludu: kto ją bierze na serio, łamie niepisaną konwencję ze swoimi

³¹¹ W. Hazlitt (1957).

³¹² A. Camus (1971), s. 382.

uwielbiaczami”. A w *Lżejszym kalibrze* stwierdził: „Sława 90% dzisiejszych literatów potrwa dziesięć lat, jeżeli nie mniej, u 5% – może lat piętnaście, reszta zostanie zabalsamowana w trumnach nazwanych historiami literatury. Dzisiejsza nieśmiertelność z odległości lat stu czy dwustu jest muchą łączącą po piramidzie”.

Czy warto więc o nią zabiegać? Tadeusz Konwicki pisał: „Podobać się czytelnikom. Podobać się troglodytom, mieszczanom, filistrom, pretensjonalnym inteligentom, kolegom, czyli rywalom. [...] To jest pokusa. Pokusa nie do opanowania. Być ulubieńcem, być faworytem, być pieszczochem. Ale za jaką cenę?”³¹³.

Sława przemija. Oto, co pisał w Dzienniku Julien Green w 1957 r.: „Z zaciekawieniem przypatrywałem się wczorajszym sławom leżącym w skrzyniach bukinistów, owe skrzynki to rodzaj wspólnego grobu literatury. Wrzucają nas tam wszystkich. Sława literacka, co za obrzydliwa komedyjka! Najbardziej zawodna”. Podobnie wyraził to Albert Camus: „Z wolna artysta, nawet najbardziej fetowany, zostaje sam”³¹⁴. I jeszcze jeden komentarz: „Iluż świetnych artystów za mojej pamięci wzniosło się pod samo niebo sławy i już nikt o nich nie pamięta, to znaczy, nikt nie wie o ich istnieniu [...] I widzę wokół siebie osobników, którzy sami ze sobą gadają, choć im się zdaje, że dyskutują, że dyskutują ze współczesnymi. To jest straszny widok artysty przenieszonego, artysty, który jeszcze głądzi, choć jego publiczność dawno wyszła”³¹⁵.

Dzieje sztuki pełne są nazwisk tych artystów, którzy sławni w pewnym okresie, później zostali zapomniani – najpierw przez publiczność, a potem przez specjalistów. Ale jeszcze więcej tam nazwisk artystów, którzy nigdy sławy nie zaznali i przeżyli życie w rozgoryczeniu. Pierwsi starzeli się, wlokąc za sobą ciężar martwej minionej sławy, drudzy – licząc, że jeszcze upragniona gwiazda kiedyś dla nich zabłyśnie. A jednych i drugich ogarnęła cisza. Jeżeli do tego dochodziła starość i bieda, to łatwo wyobrazić sobie dramat takich artystów, którzy w tej sytuacji zawsze przedstawiali sobą smutny widok. Oto charakterystyczna wypowiedź: „zostałem na stare lata bez pieniędzy, bez przyjaciół, bez rodziny... Ustępuję miejsca innym, którzy lepiej ode mnie żyć potrafią, ustępuję w tym przekonaniu, że nikomu nie byłem potrzebny, toteż swoją śmiercią nikogo boleśnie nie zranię”³¹⁶.

³¹³ T. Konwicki (1990), s. 133.

³¹⁴ A. Camus (1971), s. 382.

³¹⁵ T. Konwicki (1990), s. 87-88.

³¹⁶ M. Trzebiński (1958), s. 188.

Tysiące innych artystów mogłoby złożyć także swoje podpisy pod podobnym, pełnym słów rozgoryczenia, testamentem.

Nie bez znaczenia jest jeszcze jeden argument, często przywoływany przez artystów: otóż sława utrudnia pracę. Masmedia nieustannie nagabują popularne osoby prośbami o wywiady, komentarze, wypowiedzi na wszelkie tematy, często odległe od ich bezpośrednich zainteresowań, a także kompetencji. Tym, którzy są prawdziwie pracowici, dezorganizuje to pracę.

Trzeba też wspomnieć o „złej sławie” towarzyszącej niejednemu: o obrzucaniu wyzwiskami, a nawet obelgami, co często zdarza się artystom nowatorskim.

Zawsze jednak sława ma także charakter rynkowy: jest dobrem, dzięki któremu można podbijać ceny swych dzieł. Bywa też traktowana jako element marketingowy. Czym bowiem jak nie działaniem marketingowym jest sprzedaż kosmetyków z charakterystyczną nazwą „Salvador Dali” czy innych, firmowanych przez Palomę Picasso? Sława odniesiona dzięki sztuce ma tu być zdyskontowana w zwykłym biznesie.

I jeszcze jedna uwaga: sława jest nie tylko względna i zawodna, ale też nie ma ona uchwytnych miar i kryteriów. Artysta zaznający sławy nie może ocenić jej stopnia, nie wie, czy jest bardziej, czy mniej popularny od innych. Jego odczucia są zawodne, a rankingi dotyczą raczej pozycji rynkowej niż miejsca w hierarchii sławy. Tym bardziej, że dzisiejsza sława poprzez masmedia pozbawia artystę bezpośredniego kontaktu z publicznością, której nie zna. Nie zna więc nie tylko zakresu swej sławy, ale i jej nosicieli: nie wie, na ile jest sławny i nie wie, dla kogo jest sławny.

6

Wymiarem kariery artystycznej są też **dochody uzyskiwane z tytułu działalności twórczej**. O wielu aspektach materialnej strony życia artystów wspominałem wcześniej, demitologizując mit bezinteresowności. Teraz warto uzupełnić tamte uwagi.

W zasadzie można stwierdzić, że popularność artysty oraz jego pozycja artystyczna wyrażają się najczęściej w popycie na jego ofertę. I tak jest zarówno w obiegu, w którym rolę odgrywa polityka państwa, jak też w prywatnym, klasycznym mecenacie czy w obiegu typowo rynkowym. Wszędzie istnieje wyraźny i obustronny związek między uznaniem a uzyskiwanymi dochodami. Już Giorgio Vasari wspominając Giotto, pisze, że

„papież widząc się dobrze obsłużonym, dał mu w nagrodę sześćset dukatów w złocie, z czego [Giotto] uzyskał taką sławę, iż mówiono o nim w całych Włoszech”³¹⁷.

Od dawna toczy się debata na temat tego, czy twórcy lepiej służą dobre, czy złe warunki materialne. Benvenuto Cellini w autobiografii kwestię tę rozstrzyga tak: „Dobry kot lepiej łapie myszy, gdy jest syty, niż kiedy głodny; tak samo uczciwi ludzie, którzy ze skłonności są artystami, tworzą daleko lepiej, jeżeli żyją w większym dostatku”³¹⁸.

A przecież wiadomo, że kilku wybitnych twórców, z Vincentem van Goghem na czele, nie uzyskiwało za swe prace niemal żadnych dochodów, albo bardzo niewielkie. Niekiedy też popularności wcale nie towarzyszy dobra sytuacja materialna; np. Camille Pissarro tak pisał w jednym ze swych listów w 1894 r.: „jestem zaskoczony niewspółmiernością cen moich płócien i rozgłosu – który jest wielki”.

Generalnie, pytania o to, czy finansowa pomyślność artystów jest też pomyślna dla sztuki, uważam za jałowe. Zarówno cyniczna chciwość artysty nie dyskwalifikuje jego dzieła, jak i nadzwyczajna moralna postawa nie zapewnia mu artystycznego uznania.

Zwróćmy tedy uwagę na jedną i drugą stronę zagadnienia, nie przesadzając ich oceny. Oto świadectwa współzależności powodzenia materialnego i zadowolenia artystycznego: „W ogóle dobrze mi bardzo idzie, jestem doskonale usposobiony do roboty, a zamówień mam aż zanadto. Pracuję wściekle, bo idzie mi o to, aby przed majem uwinąć się z kilkoma obrazami, które mi przyniosą około 10 tysięcy talarów. W żadnym roku tak mi jeszcze nie szło, nawet w połowie. Ceny moich obrazów popodnosiłem prawie o drugie tyle, a płacą i proszą jak o łaskę” - pisał w liście z 1872 r. Maksymilian Gierymski, na dwa lata przed swą przedwczesną śmiercią. Albo wspomnienia Jana Rosena: „Malowałem też sporo mniejszych rzeczy, które znajdowały chętnych nabywców w Paryżu, zaś wszystko, cokolwiek wysyłałem do Petersburga, rozkupywano tam natychmiast. Materialnie powodziło mi się zatem dobrze, miałem wielkie artystyczne zadowolenie”³¹⁹.

Nie każdy artysta mógł jednak tak dobrze oceniać swoją sytuację. Oto, co pisał w błagalnych listach z 1886 r. Aleksander Gierymski, brat wspomnianego wcześniej Maksymiliana: „zostało mi w kieszeni parę franków [...] pisałem 3 listy [...] prosząc o przysłanie jak najprędzej pieniędzy”. I kilka fragmentów z listów Olgi Boznańskiej: „Życie bardzo ciężkie z braku pieniędzy i ze smutku, który ciąży coraz więcej [list z ok.

³¹⁷ G. Vasari (1979), s. 51.

³¹⁸ B. Cellini (1984), s. 109.

³¹⁹ J. Rosen (1933), s. 181.

1932 r.]; [...] jestem bardzo biedna, kryzys, zamówień nie ma. Bardzo smutno [list z 1934 r.]; [...] jestem bez grosza, a mam więcej jak 1200 frc długów, do czego dotąd nie byłam przyzwyczajona. Coraz smutniej dla mnie w życiu [list z ok. 1935 r.]”.

Bieda nie tylko jest powodem zmartwień: często uniemożliwia twórczą działalność. Wielu artystów zgodziłoby się z opinią Włodzimierza Tetmajera, który pisał w liście z ok. 1895 r.: „lepiej jest chować wieprze niż malować obrazy, bo za wieprza weźmie się te pieniądze, które się w jego wyżywienie włożyło, [...] za obraz zaś weźmie się mniej niż się włożyło (nie licząc pracy), a zmartwień jest ze dwa razy tyle”. Podobnie myślał Witold Wojtkiewicz, pisząc w liście z 1907 r.: „czasami chciałoby się być chociażby chłopkiem na roli, nie mieć męki i zgryzot, do tego jeszcze imaginacją powiększonych”.

Długo można by ciągnąć opisy głodu, chłodu i poniewierki, nieraz będących u kresu wytrzymałości, licznych artystów polskich i obcych. Niewielu z nich chciałoby się zgodzić z przekonaniem wyrażonym w 1918 r. przez Tadeusza Makowskiego w jego *Pamiętniku*: „Malarz, który nie zaznał biedy, może żałować, że go ominął urok artystycznego życia – urok niepewności jutra”.

Jakże odmienna jest sytuacja tych artystów, którzy odnieśli finansowy sukces. Najczęściej przejawia się on w raptownej zmianie stylu życia, a przede wszystkim w nabywaniu i urządzaniu drogich mieszkań, majątków ziemskich czy wręcz rezydencji. I tak, od połowy XV w. mamy pierwsze świadectwa tej wielkopańskiej sytuacji niektórych artystów. Już Giorgio Vasari pisze o Perugino (wł. Pietro Vancucci), który zdobył wiele bogactw, i wielu miejscowościach (we Florencji, w Perugii, w Castello) posiadał wiele nieruchomości³²⁰.

Dotyczyło to nie tylko artystów włoskich, ale również niderlandzkich, flamandzkich czy niemieckich. Także polscy artyści przełomu średniowiecza i Odrodzenia usiłowali, jak wszyscy inni mieszczenie, kupcy i rzemieślnicy, zdobyć własne domy, gdyż chcieli w ten sposób wzmocnić swą pozycję społeczną, a jednocześnie zyskać odpowiednie warunki życia i pracy.

I tak można by prześledzić dzieje sztuki pod tym kątem.

Artyści polscy, którym się powiodło, starali się kupić jakiś majątek ziemski, folwark czy choćby tzw. resztówkę. I tak, Michał Elwiro Andriolli posiadał wieś Bartniki, Henryk

³²⁰ G. Vasari (1979).

Rodakowki nabył Brzegi, Jan Matejko Krzesławice, Włodzimierz Tetmajer mieszkał w Bronowicach, Leon Wyczółkowski uzyskał Gościeradz, Jacek Malczewski posiadał Lusławice. Majątki i dwory posiadali: Henryk Siemiradzki, Jan Wierusz-Kowalski, Wojciech Kossak czy Józef Brandt (co prawda, jego Orońsko było wniesione w wianie przez żonę). Jeżeli znaczący artysta nie miał takiego majątku, to w społeczeństwie odczuwano to jako jego porażkę w karierze artystycznej. Chyba dlatego uznanemu za najwybitniejszego polskiego pisarza końca XIX w., Henrykowi Sienkiewiczowi – ofiarowano w darze Oblęgorek.

Oczywiście, nie każdy, nawet wybitny, twórca żył w takich warunkach. Oto przykład – opis siedziby Dagny i Stanisława Przybyszewskich w Berlinie pod koniec XIX w.: „stanęliśmy w progu dwu nędznych pokoików, które wywarły na mnie wprost przygniatające wrażenie. Mieszkanie było zimne, jakby nagie. Dwa łóżka przykryte olbrzymią pierzyną, jakaś szafa kuchenna, a w drugim pokoiku kanapa nieokreślonego koloru [...], stół obstawiony wyplatanymi stołkami dowodziły, że tu nie ma miejsca na jakiś uśmiech życia i piękno”³²¹.

Artyści, którym się powiodło, mogli zmieniać swoje siedziby w miarę rozwoju własnej kariery (tak np. czynił Pablo Picasso). Inni nie mieli dla siebie nawet oddzielnego pokoju czy pracowni (np. w okresie międzywojennym w takiej sytuacji była ponad jedna trzecia polskich pisarzy³²²).

7

Za jeden z wymiarów kariery uchodzi **miejsce w strukturach władzy**. Trudno spotkać artystów piastujących władzę (jeżeli nie będziemy liczyli mistrzów cechowych zasiadających w ławach rajców miejskich oraz zbagatelizujemy Adolfa Hitlera jako artystę czy przypadki zasiadania artystów we współczesnych parlamentach). Artyści jedynie ocierają się niekiedy (i tylko niektórzy) o władzę, a raczej o ludzi władzę posiadających.

Już Gerolamo Cardano stwierdził w *Autobiografii*, że „człowiek sławny powinien mieszkać tam, gdzie mieszka władca”. I tak rzeczywiście często bywa. Wybitni artyści dążyli do tego, by mieszkać na dworach albo przynajmniej w stolicach księstw czy królestw. Nie mogąc mieszkać przy samym władcy, skwapliwie satysfakcjonowali się

³²¹ A. Wysocki (1974), s. 103.

³²² Por. Życie i praca... (1932), s. 172.

kontaktami z nim, a szczególnie jego odwiedzinami w pracowni artysty. Wspomina już o tym Benvenuto Cellini w *Żywocie własnym*: „Król [Franciszek I] nabrał wielkiej ochoty odwiedzenia mnie. Natychmiast po obiedzie zaprosił panią d'Estamps, kardynała Lotaryngii i kilku innych panów, jako też swego krewnego, króla Navarry i jego żonę, a siostrę swoją, przybył też Delfin z żoną, tak że wyruszyła prawie cała szlachta dworu”³²³.

I tak można by stworzyć długi rejestr wypowiedzi artystów relacjonujących z najwyższą radością pobyt możnowładców w ich pracowniach. Zaszczyc ten spotkał nie tylko artystów renesansowych, ale też późniejszych: Tycjana (Tiziano Vecellio), Georges'a La Toura, François Bouchera, Jeana Baptiste Chardina, Jacquesa Davida, Eugéne Delacroix. Także polskich artystów, jeżeli przebywali w którejś z monarszych metropolii: „przyszli oboje cesarstwo, cesarz [Wilhelm II] jeszcze w paradnej formie. Po paromiesięcznej nieobecności [spowodowanej wyjazdem z Berlina] pierwsze, dosłownie pierwsze kroki w Berlinie skierowali oboje do mojej pracowni. Był to dowód wielkiej łaski i sympatii”³²⁴. Oraz na dworze wiedeńskim: „spotkał mnie rzadki zaszczyt ze strony cesarza Franciszka Józefa I... publicznego uściśnięcia ręki”³²⁵. I na dworze petersburskim: „przybył Aleksander [car rosyjski] z żoną, w asyście młodszego swego brata, Aleksieja. Zadowolenie miałem zupełne, cesarz wyraził mi najwyższe uznanie, cesarzowa nie szczędziła pochwał, do których szczerze przyłączył się Aleksy”³²⁶. I podobne zapiski, lecz z czasów tzw. realnego socjalizmu: „Ambasadorowa Szwecji chce przyjść z ambasadorką Finlandii. Ambasador Danii mówi, że chce koniecznie coś kupić także. [...] Wizyta w mojej pracowni Zenona Kliszki [sekretarza KC PZPR] z jugosłowiańskim gościem ze świty Tita, Vlacovicem. [...] Przyjęcie w Prezydium Rady Ministrów na cześć prezydenta Włoch, Giuseppe Saragat. [...] Coctail w Ambasadzie szwedzkiej”³²⁷.

Artyści otrzymywali od władców także inne dary – z których pewnie najbardziej upragnionym była dawniej nobilitacja. I tak, od późnego średniowiecza a jeszcze bardziej od czasu, gdy cesarz Fryderyk III nadał tytuł hrabiowski Gentile Belliniemu, papież Innocenty VIII nobilitował Andrea Mantegnę, a cesarz Karol V Tycjana, rozpoczął się

³²³ B. Cellini (1984), s. 273.

³²⁴ W. Kossak 1971, s. 177.

³²⁵ Ibidem, s. 223.

³²⁶ J. Rosen 1933, op. cit., s. 151.

³²⁷ J. Cybis 1980, s. 338 i nast.

długi szereg obdarowanych w ten sposób artystów³²⁸. Także w Polsce, za Kazimierza Jagiellończyka, miały miejsce pierwsze podobne nobilitacje³²⁹. Dodać trzeba, że dla niejednego władcy był to stosunkowo tani sposób wywiązywania się z opłat za usługi artystyczne czy za nabyte wcześniej wytwory sztuki.

Innym wyrazem „pieszczot” władzy są ordery i medale. Jak zauważano: „nawet najbardziej zatwardziały ‘cyganów’ opanowywało pragnienie szacowności”, a chęć zdobycia orderów żywiły nawet „stare sławy malarskie [...] grzęzące w pochlebstwach”³³⁰.

Artyści zazwyczaj skwapliwie zaznaczają też w swoich wspomnieniach, od kogo i jakie ordery otrzymali. Np. Henryk Rodakowski we własnoręcznie napisanej, krótkiej biografii wspomina, że otrzymał krzyż Legii Honorowej, Krzyż Franciszka Józefa I oraz krzyż belgijski Leopolda. Dodać też trzeba, że sam czynił starania poprzez znajomych arystokratów o te ordery³³¹. Byli też artyści, którzy mimo wielkich marzeń o orderach, nigdy żadnego nie otrzymali: według relacji Camille’a Pissarro, wśród nich był ponoć Édouard Manet³³².

8

„Pierwszym warunkiem nieśmiertelności jest śmierć” – napisał przekornie Stanisław Jerzy Lec. Rzeczywiście, dopiero wówczas następuje prawdziwa próba dla oferty artysty; dopiero wówczas, gdy przestają mieć znaczenie jego osobiste zabiegi wokół kariery, powiązania towarzyskie i wpływy, okazuje się, jak niewiele dzieł przechodzi tę próbę i na jak krótki czas wychodzi z niej zwycięsko.

Pierwszą charakterystyką „**pośmiertnej kariery**” artysty jest jego pogrzeb. Niemal jedna trzecia Żywota Michała Anioła pióra Giorgio Vasariego poświęcona jest opisom uroczystości pogrzebowych artysty w kościele San Lorenzo we Florencji, w 1564 r.. Choć i wcześniej urządzano wybitnym artystom wspaniałe pogrzeby – np. Donatello (wł. Donato di Betto Bardi) w 1466 r. – o którym Vasari pisze następująco: „Jego śmierć nieskończenie dotknęła współobywateli, artystów i wszystkich przyjaciół. Aby uczcić go

³²⁸ Por. P. Burke 1991, op. cit., s. 72.

³²⁹ Por. T. Dobrowolski 1965, s. 56.

³³⁰ A. Halicka (1971), s. 108 i 382.

³³¹ H. Rodakowski (1953), s. 204.

³³² Por. C. Pissarro (1971), s. 58.

po śmierci, tym bardziej, że nie zrobili tego za życia, urządzono mu [...] zaszczytny pogrzeb, w którym udział wzięli wszyscy malarze, architekci, rzeźbiarze, złotnicy i prawie cała ludność miasta. Nie ustano przez dłuższy czas ku jego czci układać wierszy w różnych językach”³³³.

Jak się zauważa od pogrzebu Michała Anioła składanie ostatniego hołdu wybitnym a przede wszystkim głośnym i uznanym artystom przed złożeniem ich do grobu weszło na stałe do obyczaju społecznego.

Stałym obyczajem stało się też wyrażanie hołdu za pomocą tekstów pisanych – np. epitafiów. Oto tekst epitafium poświęconego Michałowi Aniołowi: „Akademia malarzy, rzeźbiarzy i architektów za poparciem i przy pomocy księcia Kosmy, swego zwierzchnika i najlepszego protektora sztuk, w hołdzie wspaniałym talentom Michała Anioła Buonarotti, rozważywszy szczegółowo dobrodziejstwa płynące z jego niebiańskich dzieł, ten pomnik swymi rękami wzniosła, kierowana miłością dla zasług i cnót tego największego malarza, rzeźbiarza i architekta, jaki kiedykolwiek istniał”³³⁴. Jak dodaje Vasari, trudno byłoby wymienić wszystkie napisy i wiersze, które oprócz tego epitafium zostały ułożone ku czci Michała Anioła po jego śmierci – razem tworzyłyby one grubą księgę.

W miarę zbliżania się do współczesności, coraz bardziej zmienia się forma pisemnych hołdów po śmierci wybitnych artystów. W XX w. przejawiają się one np. w postaci telegramów kondolencyjnych (np. po śmierci Józefa Chełmońskiego w 1914 r. napłynęło 31 takich telegramów na ręce rodziny³³⁵). Szczególnie upowszechniły się też nekrologi w prasie, gdzie o wymiarze hołdu świadczy ich liczba, wielkość zajmowanego miejsca, wielość zapisanych słów i ich wydziwisk, poczytność pism, w których są drukowane oraz ranga osób pod nimi podpisanych.

Wyrazem hołdu jest też wydawanie tzw. ksiąg pamiątkowych, w których помещa się zarówno wypowiedzi artysty, jego biografię i dokonania, jak też opisy charakteryzujące jego życie i twórczość. Takie „księgi pamiątkowe” bywają potem znakomitym materiałem źródłowym dla biografów.

³³³ G. Vasari (1979), s. 174.

³³⁴ Za: G. Vasari (1979), s. 537.

³³⁵ Por. J. Chełmoński (1953), s. 162.

Kariera pośmiertna kanonizuje się w bardziej trwałych przejawach, takich, jak posągi czy popiersia, nazwy ulic i placów miejskich, patronowanie nazwiskiem ważnym instytucjom publicznym – np. akademiom sztuki, itp. Nie trzeba specjalnie podkreślać, że nic nie jest wieczne: pomniki bywają obalane, nazwy ulic rewidowane, a patroni zapominani.

Dla określenia stopnia kariery artystycznej ma też znaczenie tak, wydawałoby się, błahy szczegół, jak to, kto niósł trumnę artysty. Im bardziej znani i poważani byli to ludzie, tym donioślejszym jest to świadectwem hołdu składanego artyście. Np. trumnę Józefa Chełmońskiego nieśli: „Hrabia Edward Krasieński z Radziejowic, ordynat opiniogórski, a przyjaciel zmarłego, niósł ją dalej Stefan Dziewulski, właściciel Ojżanowa, Franciszek Ejsmond, prezes Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, malarz Ziomek oraz Zdzisław Dębicki, redaktor ‘Tygodnika Ilustrowanego’”³³⁶.

Jeszcze w XX w. pogrzeb i towarzyszące mu okoliczności są przyczynkiem do charakterystyki kariery artysty. Jednym z ostatnich, niemal kultowych pogrzebów był pochówek zwłok Stanisława Wyspiańskiego w 1907 r., a brali w nim udział niemal wszyscy mieszkańcy Krakowa i wielu przyjezdnych. Jednak w naszym stuleciu takie pogrzeby, na które przychodzą liczni wielbiciele, urządzone są jedynie gwiazdom filmu i estrady.

Nie każdemu wybitnemu artyście pisany jest uroczysty pogrzeb i wszystkie rodzaje pośmiertnych hołdów, o których wspominaliśmy. Jakże przejmująco skromny był np. pogrzeb Aleksandra Gierymskiego, w 1903 r. w Rzymie: „Podczas przygotowań pogrzebowych okazało się, że Gierymski w swym majątku nie miał ani jednej całej koszuli. Ofiarował więc swoją rzeźbiarz Madeyski [...]. Wiosną 1903 roku odbyła się uroczystość przeniesienia trumny do własnego grobu [...]. Na tę uroczystość przybyło na cmentarz *Campo Verano* pięć osób, nie licząc księdza i dozorca cmentarnego. Czterech niosło trumnę, a piąty, piszący te słowa, miał pieczę nad kapeluszami”³³⁷.

Zacząć życie po śmierci jest skrywanym pragnieniem niejednego artysty – szczególnie takiego, którego kariera za życia nie była imponująca. Niejeden więc marzy o tym, że jego dzieło utoruje sobie drogę i znajdzie wyznawców. „Boję się zapomnienia i bezmyślności”

³³⁶ Za: J. Skotnicki (1957), s. 129.

³³⁷ M. Trzebiński (1958), s. 164.

– zapisał w 1913 r. w swym *Pamiętniku* Tadeusz Makowski. Jemu akurat udało się: dzieła Makowskiego eksponowane są w największych muzeach narodowych, są cenione, a te nieliczne pojawiające się na aukcjach, wysoko licytowane. Dotyczy to jednak nader niewielu artystów. Robert Escarpit, z którym należy tutaj w pełni się zgodzić, pisze na ten temat następująco: „W przeciwieństwie do szeroko rozpowszechnionej, lecz nigdy nie sprawdzonej opinii, ‘geniusze zapoznani’ są [...] niezmiernie rzadcy – by nie rzec nie istniejący. Po zapomnieniu nie ma zmartwychwstania, odkrycia na nowo, ponownego objawienia. Co najwyżej, następuje inna klasyfikacja [...]. Zmiana ta jednak odbywa się prawie zawsze w kierunku entropii”³³⁸.

Tak więc artysta zapomniany – zostaje zapomniany na zawsze. Świadomość tego musi przynosić za życia artystów bolesne rozczarowania. W nieco przekorny sposób i, przynajmy, drwiący wyraził stan myśli takich artystów Johann Wolfgang Goethe w *Fauście*:

„O, jakich uczuć doznajesz bezmiaru
Na myśl, że takich hołdów mogłeś dożyć:
Jakże szczęśliwy mąż, co z swoich darów
Tak niepowszednią może ciągnąć korzyść!
Dziecku cię ojciec pokazuje stary,
Każdy się ciśnie, gdzie twa stopa stanie,
Milknie głos skrzypek, urywa się taniec
I tylko fala podziwu się piętrzy.
Kroczysz – twym śladem biegnie pochwał szum,
Z głów czapki lecą, a pokorny tłum
Omali nie klęka jak przed Przenajświętszym”.

Na pocieszenie tym artystom, którzy nie zaznają takich hołdów ani za życia, ani po śmierci, można tylko przywołać argumenty stoików – np. Marka Aureliusza, który w *Rozmyślaniach* zapewniał (inna rzecz, czy przekonująco), że wszystko to, co przeżywamy, jest błahe, błahe są więc nasze nawet największe dokonania. Krótkie są też wspomnienia pośmiertne, a ci, którzy zmarłego pamiętają, sami szybko umrą – i tak nieuchronnie rozrywa się pośmiertna pamięć o każdym człowieku.

³³⁸ R. Escarpit (1977), s.151.

Jakie są **mechanizmy kariery** i czy można je świadomie stosować? Odpowiadając na to pytanie, musimy opierać się raczej na impresjach, osobistych odczuciach artystów i teoretyków sztuki, nie zaś na przekonujących socjotechnicznych wskazówkach – choćby z tego powodu, że tych ostatnich po prostu nie ma.

Jakie są tedy najczęściej przywoływane czynniki kariery? Główne odczuwane warunki sukcesu – oprócz odpowiednich predyspozycji czy tego, co zwie się talentem – to: właściwe otoczenie społeczno-kulturowe, posiadanie pewnych cech osobowości sprzyjających sukcesowi, właściwe wykorzystanie sił twórczych, pomoc innych (np. krytyków, marszandów, wydawców, itp.), autoreklama, uśmiech losu, odrobina niezależności, poczucie bezpieczeństwa, odpowiednie warunki pracy. Na niektóre z tych mechanizmów spojrzemy uważniej, inne – np. szczęśliwy los, którego wszak nie należy bagatelizować – nie nadają się na przedmiot refleksji naukowej.

Już w pierwszym rozdziale zwróciłem uwagę na to, że są obszary geograficzne, które bardziej niż inne sprzyjają działalności twórczej, i wcale nie wynika to z ich ukształtowania fizjograficznego czy cech klimatycznych, lecz z uwarunkowań społeczno-kulturowych. Przypomnijmy, że w renesansowych Włoszech takim uprzywilejowanym regionem była Toskania, skąd wywodziło się znacznie więcej artystów niż z innych miejsc. Rozwinięte życie artystyczne, rozbudzone zainteresowania odbiorców sprzyjają nie tyle rodzeniu się talentów (bo tym procesem rządzą zapewne prawidłowości stochastyczne), ile ich odkrywaniu, kształceniu, rozwijaniu i społecznemu wykorzystaniu. Malarz - Tadeusz Makowski tak to scharakteryzował: „Artyści winni jednak żyć w środowisku najwyższej kultury, która tak bardzo zależy od warunków społecznych. Inaczej ich sztuka mieć będzie coś niezupełnego, niedopełnionego. Zupełnie inna jest odpowiedzialność malarza za swe czyny tam, gdzie na niego spogląda świat cały pod pręgierzem tradycji piękna, technicznego kunsztu malarskiego i estetycznego wyrobienia. Inaczej działa tam współzawodnictwo”³³⁹.

Takie bogate tło społeczno-kulturowe z rozwiniętym życiem artystycznym uskrzydla artystę. A że artysta w dużym stopniu wyraża swą epokę, to i związek ten jest obustronny.

³³⁹ T. Makowski (1961), s. 114.

„Przypadki i choroby epoki” – jak to określił Vincent van Gogh – determinują tedy karierę artystyczną, działając w niemałej mierze niezależnie od woli artysty i tych wszystkich, którzy mogliby z nim współpracować w tworzeniu jego kariery.

Są też miejsca szczególnie korzystne dla karier artystycznych, tzn. takie, które leżały lub aktualnie leżą na trajektorii dziejów danej cywilizacji, miejsca, w których działo się coś ważnego w sensie politycznym, gospodarczym, społecznym oraz kulturowym. Na te miejsca kieruje się uwaga innych obszarów. Tam też rozkwitają wszelkie instytucje artystyczne sprzyjające procesom tworzenia sztuki, jej obiegu, obecności i odbioru³⁴⁰. Tam również toczą się najważniejsze spory artystyczne i wykluwają najważniejsze inicjatywy oraz postawy twórcze, w które łatwiej i szybciej na miejscu się włączyć. Natychmiast też artyści zostają tam dostrzeżeni i „zatrzymani w kadrze”. Pomijając rzadkie przypadki wielowiekowego trwania, artysta może tak długo być popularny, jak długo żyje jego pokolenie, a ono łatwiej się jednoczy w takich metropoliach i łatwiej podtrzymuje przy życiu swych artystów. W miejscach takich są również lepsze warunki do „odmładzania” następnych pokoleń odbiorców czy wyznawców. Te wybrane miejsca są więc niejako „wyższe” i stamtąd artyści są lepiej widoczni – nawet artyści pomniejsi. W dziejach sztuki miejscem takim był np. Rzym na przełomie starej i nowej ery, miasta włoskie Odrodzenia, Madryt w XVI i XVII w., Paryż w XVIII, XIX i w pierwszej połowie XX w., Wiedeń przełomu XIX i XX w., Nowy Jork obecnie.

I jeszcze jedna rzecz, o której warto pamiętać. Otóż są miejsca i epoki, które sprzyjają wszelkim karierom, bo panuje w nich ideologia sukcesu. Taka ideologia może towarzyszyć wszelkim układom dworskim (cesarskim, królewskim, książęcym, papieskiemu), ale może też istnieć w nader obywatelskich społeczeństwach. Ideologię tę stworzył przede wszystkim współczesny liberalizm, według którego (np. w klasycznej wersji Adama Smitha) interes jest podstawowym motywem ludzkiego działania, a egoizm jednostek podstawową siłą społeczną, który, stając się podstawą bogactwa całego narodu, uzyskuje za to społeczną aprobatę. W jakimś stopniu ideologię tę współtworzył również dziewiętnastowieczny ewolucjonizm, według którego z pojedynczych wysiłków izolowanych jednostek, z płataniny walczących ze sobą osobników, wyrasta postęp, a wszystko razem służy rozwojowi całego gatunku. Takiej ideologii sprzyjają też niektóre

³⁴⁰ Taki pogląd wyznawał np. L. A. Kroeber (1973).

postawy religijne, np. – według Maxa Webera – protestantyzm. Inna rzecz, że należałoby dopiero zbadać, jaki wpływ wywierają te ideologie sukcesu na kształt karier artystycznych.

Usiłując dociec, jakie cechy psychiczne pozwalają artyście na osiągnięcie sukcesu, stajemy przed nie lada kłopotem. Raz, że takich zestawów cech jest sporo, a po drugie dlatego, że nie zawsze łatwo odróżnić cechy osobowości artysty od cech osobowości artysty jako człowieka sukcesu. Najpierw zwróćmy uwagę na te pierwsze.

Jedna z najstarszych propozycji to zestaw Louisa Sébastiena Merciera z II połowy XVIII w. Uważał on, że główne cechy artysty to: dar obserwacji, umiejętność dostrzegania szczegółów, umiejętność analizy – np. skłonność do doskonalenia siebie poprzez analizę swych czynności, umiejętność wczuwania się w sytuację innych, odwaga głoszenia przekonań, wrażliwość na zło, zaangażowanie, poczucie wolności oraz posiadanie wiedzy i mądrości³⁴¹. Charles Baudelaire – odnosząc swoje uwagi do pisarzy – uznawał zaś, że o ich powodzeniu decyduje posiadanie prywatnej metody, zadziwienie światem oraz mania filozoficzna³⁴².

Wiele jest dwudziestowiecznych zestawień cech osobowości twórcy. Dla przykładu można przywołać jedną z najbardziej uporządkowanych list, gdzie którą sporządził Wyodrębnia się tzw. cechy instrumentalne (sposrzegawczość, pamięć, doświadczenie, erudycję, logiczne rozumowanie, wyobraźnię i fantazję, intuicję, spryt, oryginalność), tzw. cechy ukierunkowujące (ciekawość, zainteresowania, rozumienie potrzeb i problemów), tzw. cechy motywacyjne (reagowanie na własne potrzeby, posiadanie chęci, pragnień i dążeń, poczucie obowiązku) oraz tzw. cechy angażujące (wytrwałość, stanowczość, zapał, pracowitość, cierpliwość, silną wolę, śmiałość i odwagę)³⁴³. W powyższym zestawie zbliżyliśmy się już do osobowościowych mechanizmów kariery. Jeszcze silniej akcentował je Aleksander Wallis, wspominając o umiejętności dokonywania wyborów, zdolności do korzystania z nowych dzieł i idei artystycznych, jak i do samoobrony przed nimi, konsekwencji w postępowaniu, umiejętności ustalania własnego miejsca w skomplikowanym nurcie sztuki i zdolności do jego utrzymania³⁴⁴. Zwraca się też uwagę na takie cechy, jak: ambicja, bezwzględność wobec siebie i innych, umiejętność

³⁴¹ Za: K. Gabryjelska (1987), s. 116-119

³⁴² Ch. Baudelaire (1971).

³⁴³ E. Talejko (1971), s. 122.

³⁴⁴ A. Wallis (1978), s. 132.

wykorzystywania własnych niepowodzeń, umiejętność autoreklamy, umiejętność czerpania z wzorców (m.in. rodzinnych), zdolność pokonywania nieszczęść z dzieciństwa i młodości. (W odniesieniu do tego ostatniego czynnika przywołuje się powiedzenie Ernesta Hemingwaya, który miał stwierdzić, że „najważniejszym kapitałem pisarza jest nieszczęśliwe dzieciństwo”).

W refleksji na temat mechanizmów kariery artystycznej często podkreśla się konieczność posiadania przez artystę ambicji. Już Eugène Delacroix zwierzał się w *Dziennikach* w 1855 r.: „jestem nienasycony w zdobywaniu wiedzy, która może uczynić mnie wielkim”. Także Charles Baudelaire nawoływał: „Chcieć codziennie być największym z ludzi. Stanowisko moje istotnie dotąd jest żadne [...] Robię przecie z zamiarem i wiarą, że zajmę bardzo dobre”³⁴⁵. Wojciech Kossak pisał zaś w liście z 1896 r.: „Ja muszę się wybić”. Julien Green odnotował w *Dzienniku* w 1953 r.: „w niektórych wypadkach wystarczy wierzyć, iż jest się wielkim, by nim zostać”

Ale sama ambicja nie wystarcza. Ważna jest też jakaś przemyślność, rozumienie mechanizmów kariery. Znowu przywołajmy tu Charlesa Baudelaire’a, który pisał: „Dlatego, że rozumiem sławę, uważam się za zdolnego do jej zdobycia”³⁴⁶.

Z tym winna łączyć się również pracowitość i konsekwencja w działaniu. Pablo Picasso miał kiedyś powiedzieć: „Każda istota jest obdarzona tą samą ilością energii. Ktoś przeciętny trwoni ją na różne sposoby. Ja kieruję wszystkie swe siły do jednego celu: malarstwa i poświęcam mu resztę, siebie i wszystkich innych wraz z samym sobą”³⁴⁷.

Często podkreślaną cechą osobowości, niezbędną dla zrobienia kariery artystycznej, jest odporność zarówno w chwilach sukcesów, jak i porażek. Tak satysfakcje płynące z tego pierwszego, jak i przygnębienie w przypadku tej drugiej nie powinny zaćmiewać przytomności umysłu i chęci pracy. Artyście powinien zresztą towarzyszyć ogólny optymizm w odniesieniu nie tylko do własnej działalności artystycznej, ale także do sensu istnienia całej ludzkiej kultury – podkreśla wielu autorów. Ceniąc ją w całości, musi mieć jednak przekonanie, że to, co dokłada do jej zasobów, jest równie ważne.

Nierzadkie są też przypuszczenia, że chcąc realizować karierę artystyczną, trzeba zgadzać się na pewne własne niegodziwości. Camille Pissarro pisał w liście z 1893 r.:

³⁴⁵ Ch. Baudelaire (1971), s. 291.

³⁴⁶ Ibidem, s. 307.

³⁴⁷ Według F. Gilot (1986), s. 286.

„Smutne to, ale prawdziwe: aby się wybić, trzeba być szarlatanem”. Nie on jeden tak uważał. Często spotyka się spostrzeżenia, że egoizm artysty sprzyja jego karierze: „Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność” - stwierdził Witold Gombrowicz³⁴⁸. Tak, wielu artystów żyje i pracuje z mniejszą czy większą dozą samouwielbienia.

Rozważania nad cechami osobowości niezbędnymi w karierze artystycznej podsumujmy opinią jednego z artystów, któremu niezbyt ona się udała: „Do osiągnięcia sukcesu życiowego nie wystarcza bowiem ani znajomość rzemiosła i sztuki artystycznego, ani nawet talent. By wypłynąć na szersze wody, trzeba orientować się w kapryśnych, coraz to zmieniających się prądach i wirach, umieć zręcznie omijać grożące zewsząd rafy, bacznie śledzić to zaciemniający się, to znów jaśniejszy horyzont – jednym słowem, posiadać, poza fachowymi wiadomościami, talenty wilka morskiego, umiejącego bezpiecznie prowadzić swój statek wśród burzy przez rozszalałe odmęty morskie. Kto tego nie potrafi, kogo interesują nie sukcesy i zdobyte aplauzy, ale zadowolenie z rezultatów swej pracy – ten musi się zdecydować na pozostanie w cieniu i zrezygnowanie z rozgłosu”³⁴⁹.

Nie bez znaczenia jest też umiejętne gospodarowanie własnymi siłami twórczymi. Każde aktualne zainteresowanie twórczością wpływa też na przyszłą pracę, zwiększając odpowiedzialność albo – przeciwnie – pomniejszając wymagania stawiane sobie. Dość powiedzieć, że przebieg kariery w czasie ma własne sekwencje, których kolejność i przebieg ma zazwyczaj indywidualny charakter. Choć wczesne sukcesy są bardzo korzystne dla kariery, to przecież, gdy dawne osiągnięcia nie są dyskutowane kolejnymi, rodzą one frustracje artysty i rozczarowania odbiorców. Wstrzymanie rozwoju artystycznego sprawia często, że reszta życia artystom dotkniętym tym upływała na niekończących się rozmowach i frustracjach. Czy koniecznych? Czasem artyście udaje się wyjście z impasu nawet w późnym wieku – jak np. Paulowi Cezanne’owi, którego kariera właśnie wtedy doznała znaczącego wsparcia, a nawet admiracji ze strony ówczesnych młodych malarzy i krytyków. Inna rzecz, że i tak może pozostać rozgoryczenie: „Zrobiłem niejaki postępy. Dlaczego tak późno i z takim trudem?” - pisał artysta w liście w 1903 r. Niektórzy twórcy są przekonani, że „to powodzenie, które przychodzi na starość, nie daje

³⁴⁸ W. Gombrowicz (1971), s. 50.

³⁴⁹ W. Bartoszewicz (1983), s. 279.

tych wszystkich radości życia, jakie by dało przychodząc wcześniej [...]. I w tym tkwi straszna tragedia” - pisał Wojciech Kossak, któremu zresztą przez większość życia powodzenie towarzyszyło³⁵⁰.

Kariera jest zazwyczaj wypadkową czynników spontanicznych oraz świadomych oddziaływań tak samego artysty, jak i jego otoczenia.

Najwięcej sporów, a przynajmniej pytań, budzi kwestia lansowania i sztucznego rozwijania oraz podtrzymywania karier artystycznych. Oto dwie skrajne opinie dwóch różnych artystów, pochodzące mniej więcej z tych samych czasów:

- „Tylko spekulacja nadaje nazwisko i wieńczy sławę, niekiedy fortunę” - twierdził Camille Pissarro³⁵¹.

- „Nie leży w niczyjej mocy podnieść ceny obrazu, wchodzi tu w grę jakaś moc podziemna, wobec której jest się bezsilnym” – sądził Odille Redon³⁵².

Prawda leży zapewne pośrodku. Marszandzi i krytycy mogą pomóc w karierze artystycznej i wydzwignąć nazwisko artysty na szczyt popularności, a ceny jego dzieł podnieść do znacznej wysokości, jednak dzieł nie każdego artysty i nie w każdych warunkach. Okazuje się, że inne mechanizmy kariery muszą być tutaj również spełnione. Stosują oni, oczywiście, swoiste gry rynkowe, ale działanie ich i powodzenie nie ma nic z recepty³⁵³. Jedno jest jednak pewne: bez pełnego zainteresowania się danym artystą ze strony instytucji obiegu, kariera artystyczna jest niemożliwa.

Dzieje sztuki wypełnione są tego rodzaju zabiegami, choć, oczywiście, najczęściej nie były one jawne. Oto, co pisał w liście z 1867 r. Artur Grottger: „wszelkich użyję środków, aby się wszystkim ludziom dać poznać, którym później będę mógł być potrzebnym. Wszędzie się zaprezentuję, poproszę o względy, a jeżeli tego potrzeba będzie, nawet uniżę przed jakim krytykarskim koryfeuszem, aby go przez to zdecydować do jakiegoś artykułu”. Konkretny przykład: w kreowaniu kariery artystycznej Pabla Picassa znany był wkład Apollinaire’a, marszanda Daniela-Henry Kahnweilera oraz... samego artysty. Takich przypadków w dziejach sztuki nowożytnej jest wiele. Do publicznej informacji dochodzą niekiedy głosy dotyczące corocznych prób manipulacji przy obieraniu laureatów

³⁵⁰ W. Kossak (1985), t. 2, s. 335.

³⁵¹ C. Pissarro (1971), s. 264.

³⁵² Cyt. za: A. Vollard (1960), s. 481.

³⁵³ Por. M. Golka (1991b), s. 83 i nast.

literackich nagród Nobla. Trudna do zbadania jest jednak rola międzynarodowych powiązań i wpływów politycznych, religijnych czy towarzyskich w kreowaniu takich karier, choć skądinąd mamy na ten temat wiele ulotnych przekazów.

Pomoc w karierze artystycznej najczęściej jednak ma charakter mniej spektakularny. Są to bowiem zazwyczaj takie działania, jak dyskretne wprowadzenie na salony artystyczne (w XIX w.) lub do kawiarni literacko-artystycznej (w XX w.), namaszczenie lub pasowanie któregoś z uczniów na następcę przez mistrza będącego publicznym autorytetem (co zresztą nie zawsze jest rękojmią długotrwałego powodzenia). Znaczącą pomocą w karierze jest też posiadanie wpływowych odbiorców: np. innych znanych artystów, arystokratów, polityków czy przedsiębiorców. Ich rozgłos promieniuje na wszystko, czym się aktualnie zajmują, a więc i na ich konsumpcję kulturalną oraz jej obiekty. Każda epoka ma takie towarzystwo, które posiada wpływ na opinię publiczną, na gusty innych, ich zainteresowania czy choćby apetyty dyktowane snobizmem.

Niejasnym zagadnieniem jest kwestia interesowności czy też bezinteresowności tych wszystkich podmiotów (głównie krytyków) w kreowaniu kariery artysty. Można jednak przypuścić, że działa tu swoiste prawo: tym większy jest udział innych w kreowaniu takiej kariery, im więcej sami oni mogą bezpośrednio lub pośrednio na niej skorzystać: zarobić, zdobyć własny rozgłos, prestiż, itp. Niewiele jest chyba przypadków pomocy bezinteresownej, różne są tylko formy i okazje realizowanych zobowiązań. Nawet w przypadku pomocy artyście na początku zupełnie nieznanemu liczy się wszak na późniejsze, także własne profity płynące z udziału w jego karierze.

Generalnie można też stwierdzić, że znaczącą pomocą w karierze artystycznej (a przy okazji także jej świadectwem) jest współpraca artysty ze znaczącymi instytucjami tworzenia, obiegu, obecności i odbioru sztuki. Może właśnie instytucje obecności (najważniejsze światowe muzea i zbiory) są takim kanonicznym potwierdzeniem rangi artysty. Artyści wiedzą o tym doskonale i – jeżeli mogą – sami przyczyniają się do powstania za życia ich własnych muzeów, co potwierdza wiele przykładów: od „Teatro-Museo” Salvadora Dali w Figueras, do Muzeum Władysława Hasióra w Zakopanem. Ale ogromną rolę odgrywają też głośne nagrody, omówienia w czołowych pismach, leksykonach, podręcznikach historii sztuki.

Wszystkie wymiary kariery rozpatrywać należy w kolejno rozchodzących się kręgach: środowiskowym, regionalnym, krajowym, kontynentalnym czy wreszcie światowym. Oczywiście, kariery przeskakują granice tych kręgów i np. wcześniej odniesione sukcesy zagraniczne są wstępem do karier krajowych czy środowiskowych. Prawdopodobnie jednak kariery międzynarodowe są bardziej epizodyczne, gdy natomiast wpisanie się w krajowy system społeczno-kulturowy zapewnia większą trwałość pozycji artysty. Ale potwierdzenie tych hipotez wymaga żmudnych badań weryfikacyjnych. Znamy bowiem wiele przykładów potwierdzających tę regułę – np. przypadek Józefa Chełmońskiego, który w latach 70. XIX stulecia doświadczył wielkiej międzynarodowej popularności, czemu towarzyszył ogromny popyt na jego obrazy m.in. w Ameryce, a co szybko się skończyło i dziś prace tego artysty cenione są tylko w Polsce, przy zupełnej ich nieobecności w światowym systemie artystycznym. Całkowicie odmiennym przykładem zaś jest *Ecolé de Paris*, której polscy przedstawiciele w większości nie byli znani w kraju, a których dzieła funkcjonują w światowym obiegu sztuki i obecne są w wielu znaczących zbiorach.

I jeszcze jedno: zawsze jest więcej chętnych do zrobienia kariery niż wynosi społeczna „pojemność” determinująca liczbę artystów mogących się znaleźć w orbicie publicznych zainteresowań. Pamiętać należy również, że nawet największa kariera ulega zapomnieniu, a wszelkie sukcesy idą na marne, jeżeli pozycja artysty nie zostanie skanonizowana i nie utrwali się dla następnych pokoleń. Inaczej dzieło ulega rozproszeniu, obraz osoby zapomnieniu i nic nie będzie w stanie później ich wskrzesić. Może jeszcze jedno pocieszenie dla tych, którym się nie udało: zdanie wypowiedziane przez jednego z bohaterów *Trądu* Grahama Greena: „Świetna kariera jest okaleczeniem normalnego człowieka, [gdyż] nieszczęściem jest należenie do świata, a nie do siebie”.

Porażka artystyczna, jak wszelka porażka, może być jednak bolesna, choć różne mogą być jej przyczyny: brak autentyczności i indywidualności, akademizm, powtarzalność, plagiat itp.³⁵⁴ Trudno przy tym stwierdzić, kto i co odgrywa rolę sędziów w definiowaniu porażki. Można jednak uznać, że praktycznie wszystkie wcześniej wymienione wymiary kariery – tyle że ujmowane *à rebours* – mogą być objawem porażki. Inna rzecz, że kiepska

³⁵⁴ Por. N. Heinich (1996).

samoocena wcale nie musi towarzyszyć brakowi rezonansu społecznego, brakowi dochodów itd.

Rozdział VI

Środowiska artystyczne

1

Dla wielu artystów najważniejszą grupą odniesienia są inni artyści. Zwracałem już na to uwagę w poprzednim rozdziale, pisząc, że jednym ze znaczących wymiarów kariery artystycznej jest pozycja zajmowana we własnym środowisku artystycznym. Teraz wracamy do tego zagadnienia.

Biorąc pod uwagę rozważania różnych autorów, można stwierdzić, że **środowisko artystyczne** tworzy zbiorowość o zróżnicowanej i nieformalnej strukturze, a także przynależności, powiązaną wzajemnymi oddziaływaniami i współzależnościami, posiadającą własną ideologię zawodową, co łącznie wpływa na pracę twórczą jej członków.

Środowisko jest zawsze rozpatrywane z punktu widzenia jednostki, dla której stanowi ono tło i warunki funkcjonowania. Środowisko artystyczne, podobnie jak wszelkie inne społeczne środowiska człowieka (np. sąsiedzkie czy zawodowe), wyraża wzajemne relacje między jednostką (w tym wypadku artystą) a zbiorowością społeczną, a także relacje – przelotne lub trwałe, prywatne bądź publiczne - między innymi jednostkami, z których zbiorowość tworząca środowisko się składa.

Istnieje wzajemna funkcjonalna zależność między jednostką a jej środowiskiem. Z jednej strony jest ona kształtowana przez środowisko, lecz jednocześnie, z drugiej – m.in. skutkiem swej ruchliwości społecznej, wybierając krąg osób, który ją otacza – jednostka kształtuje w pewien sposób swe środowisko. Nie bez znaczenia jest też czynne oddziaływanie na środowisko, w którym się przebywa, a które potem zwrótnie wpływa na jednostkę. Środowisko artystyczne jest prawdopodobnie najważniejszym środowiskiem życia artysty, choć z natury rzeczy nie jedynym. Jego waga bierze się stąd, że oparte jest ono przede wszystkim na stycznościach prywatnych, bezpośrednich i stosunkowo trwałych.

Oczywiście, można sobie wyobrazić artystę żyjącego w izolacji, pozbawionego kontaktu z jakimkolwiek środowiskiem artystycznym (co nie oznacza, że nie związanego z żadnym innym środowiskiem społecznym). Zapewne jest to sporym utrudnieniem życia i pracy artysty i rzadko sprzyja rozwojowi jego kariery. Większość artystów, przynajmniej w latach swej młodości i okresie, kiedy kształtuje się ich postawa artystyczna, wyraźnie związana jest ze środowiskiem artystycznym jakiegoś rodzaju. Samotność grozi bowiem porażką życiową i twórczą, skazując artystę na nieistnienie zarówno w tym środowisku, jak i w szerszym otoczeniu społecznym.

Szczęściem dla artysty jest natomiast kontakt z takim środowiskiem, które składając się z artystów (i innych twórców) najwyższej rangi, może stanowić dla niego zupełnie samowystarczalny zestaw bodźców, inspiracji i oddziaływań. Oglądane obrazy, czytane artykuły i książki, słuchane kompozycje kolegów mogą dostarczać wówczas całej stawy duchowej każdego z członków takiego środowiska. Tego rodzaju, samowystarczalne środowiska artystyczne mają też prawdopodobny (choć trudny do zbadania) wpływ na wprowadzenie własnych artystów w obieg. Tym bardziej jest on możliwy, im większą rolę ma takie środowisko w kształtowaniu, albo współkształtowaniu, światowego czy choćby krajowego systemu artystycznego.

Środowiska artystyczne są elementem życia artystycznego, które obejmuje szereg zjawisk i procesów zachodzących w określonej społeczności i w określonym czasie, w relacjach: społeczność – artyści – wytwory sztuki – pośrednicy – odbiorcy, a więc jeśli idzie o kontakty artystów między sobą oraz ich kontakty z odbiorcami wraz z mechanizmami oddziaływania sztuki oraz ze wszystkimi instytucjami im towarzyszącymi.

Środowiska artystyczne pojawiają się zazwyczaj w szerszych wobec nich skupiskach terytorialnych, głównie w wielkich ośrodkach miejskich i w zasadzie można o nich mówić dopiero w odniesieniu do XIX i XX w. Choć dawni artyści cechowi w jakimś stopniu tworzyli środowiska artystyczne, to nie tworzyli ich jednak artyści dworscy, którzy byli wtopieni w inne struktury społeczne i nie byli zainteresowani wyodrębnianiem się z nich. Dopiero procesy emancypacji zawodu, towarzyszące mu tendencje do zwiększania się liczby artystów, jak i pojawienie się anonimowej publiczności w warunkach postępującej urbanizacji sprawiły, że w większości dużych miast środowiska takie się wyodrębniły. Słusznie bowiem zwraca się uwagę na to że małe i średnie miasta

nie stanowią odpowiednich warunków do pojawienia się w nich takich zbiorowości – oczywiście, z wyjątkiem specyficznych ośrodków plenerowych (jak np. Pont-Aven czy Kazimierz nad Wisłą) lub wypoczynkowych (jak Zakopane czy St. Tropez). Jeżeli nawet w małych czy średnich miastach żyją artyści, to ich krąg trudno uznać za typowe środowisko artystyczne, choćby z tego względu, że lokalna zbiorowość zazwyczaj nie ocenia wysoko tego zawodu, a i sami artyści czują, że ich pobyt tam daje im poczucie upośledzenia, co razem sprawia, że się marginalizują i niechętnie manifestują swoją obecność. Dodać też należy, że jeżeli nawet takie środowisko tam istnieje, to jego struktura, ideologia i oddziaływanie są nader skromne.

Środowiska artystyczne są naturalnym zapleczem pracy twórczej, działając inspirująco, pobudzająco, kontrolująco, rozwijając osobowości twórcze, a jednocześnie są ośrodkami kulturotwórczymi dla szerszego społeczeństwa.

W tej perspektywie, poszczególne środowiska artystyczne mają różną rangę, zarówno z punktu widzenia artystów, jak i ich zewnętrznego oddziaływania. Atmosfera i potencjał twórczy są syntetycznym, choć trudno uchwytym, tego wymiarem. Generalnie, ich ranga wynika z możliwości oddziaływania na określony system artystyczny: lokalny, krajowy, europejski czy może światowy. Brak jednak materiału, by dokonać z tego punktu widzenia choćby próby określenia ich hierarchii. Dość powiedzieć, że jeśli np. na przełomie XVIII i XIX w. najefektywniej środowisko takie funkcjonowało w Rzymie, to w drugiej połowie XIX i pierwszej XX w. – w Paryżu, pod koniec XIX w. w Monachium czy Wiedniu, itp. Oczywiście, w każdym kraju równolegle istniały miejscowe środowiska, które mając znaczenie dla lokalnego czy nawet krajowego systemu artystycznego, nie wpływały jednak na system europejski. Inna rzecz, że europejskie ośrodki oddziałują długo; jeszcze pod koniec XIX w. Julian Fałat wspominał: „Jestem więc w Rzymie, a jako artysta malarz czuję się jego obywatelem na mocy jakiegoś tradycyjnego prawa”³⁵⁵.

Podobne odczucia mieli wszyscy inni artyści pielgrzymujący do tego miasta czy do innych podobnej rangi, np. do Paryża. Są tam tysiące pracowni, akademie sztuki, setki galerii, dziesiątki salonów i kawiarni, w których grupują się artyści, są kolonie artystów na przedmieściach, czasopisma poświęcone sztuce, a przy tym cechą znaną tych

³⁵⁵ J. Fałat (1987), s. 87.

ośrodków jest twórcza swoboda i tolerancja oraz zainteresowanie odbiorców. Wszystko to razem dodaje odwagi artyście i dostarcza podnieć procentujących w twórczości.

Jak łatwo dostrzec, zaplecze instytucjonalne jest niezbędne dla powstania i rozwoju środowisk twórczych. Na przykład na pobudzenie takiego środowiska w Krakowie na przełomie XIX i XX w., miało oddziaływanie, zreformowanej przez Juliana Fałata w 1894 r., Szkoły Sztuk Pięknych, powstałego w 1897 r. Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i powołanego w tym samym roku pisma „Życie”: wszystkim tym przedsięwzięciom sprzyjała atmosfera artystyczna Młodej Polski oraz zainteresowania kulturalne dużej części arystokracji i urzędników małopolskich³⁵⁶. Jednak badanie czynników oddziałujących dodatnio i ujemnie na rodzenie się w przeszłości w danych miastach środowisk artystycznych jest utrudnione z tego choćby względu, że giną one w mrokach niepamięci i brak źródeł, aby je odtworzyć. Rzadko więc można zbadać powstawanie takich środowisk *in statu nascendi*.

Środowiska artystyczne są, jak się rzekło, nieformalnymi instytucjami tworzenia sztuki, ale, jak widać, ich istnienie zależne jest od innych instytucji sformalizowanych: obiegu, obecności i odbioru. Jest to świadectwem, że nie mogą one tworzyć izolowanej wyspy, gdyż ich istnienie jest zależne od systemowych wymogów – czyli współdziałania różnych składników systemu artystycznego. Charakteryzując środowiska artystyczne, trzeba też dodać, że są one przejawem takiego funkcjonowania kultury, w którym dostrzegamy elementarny typ personalnych i prywatnych kontaktów społecznych, brak sformalizowania, zakotwiczenie w lokalności, a nawet swoistą wymiennosc ról nadawcy i odbiorcy. Jedną z istotnych cech tych środowisk jest też zamykanie się we własnym kręgu, czemu towarzyszy duży stopień identyfikacji manifestowanej na zewnątrz niezależnie od podziałów wewnętrznych. Są one stosunkowo jednorodne społecznie (dominują przedstawiciele jednej kategorii zawodowej – głównie artyści, choć nieraz z różnych dziedzin sztuki i różnych pokoleń).

Słowem, środowiska te stanowią dowód na to, że artyści czują się dobrze ze sobą. Na przychylną i stymulującą atmosferę własnych środowisk zwraca uwagę wielu artystów – nawet wtedy, kiedy przejawia się tam wewnętrzna konkurencja. Przytoczę dla przykładu wypowiedź Aleksandra Gieryskiego zamieszczoną w liście w 1891 r.: „Jest ważne

³⁵⁶ Por. A. Wallis (1959).

pracować, jakkolwiek wśród ludzi, których się uważa za najdzielniejszych, poza którymi albo nic nie ma, albo prawie nie ma, czuje się, że się konkuruje z najsilniejszymi i to daje przyjemność i spokój”. A jest tak dlatego, że – dodaje Gieryski – „tylko artysta, i to artysta z ciepłym sercem, umie koledze oszczędzić przykrości”.

Brak tego przejmująco opisał twórca, który na co dzień pozbawiony był kontaktu ze środowiskiem artystycznym – Bruno Schulz, w liście z 1934 r.: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję. Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory jest trudem i udręką Atlasa. [...] Chciałbym móc na chwilę złożyć ten ciężar na czyichś ramionach, rozprostować kark i spojrzeć na to, co dźwigałem. Potrzeba mi współnika do przedsięwzięć odkrywczych. To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem – odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością”.

Są też twórcy twierdzący, iż prawdziwa przyjaźń wśród artystów nie istnieje, to jednak większość artystycznych przyjaźni zbudowana jest wokół sztuki i ogranicza się zazwyczaj do własnego środowiska. Wynika to z dwóch powodów. Pierwszy jest błahy i dotyczy samej fizycznej okazji kontaktów towarzyskich, które zdarzają się w tym właśnie a nie innym środowisku. Drugi powód jest poważniejszy: artysta w jakiejś mierze tkwi w swym dziele, żyje w nim i nie sposób, aby nie wchodził w relacje z innymi artystami; jego myśli, głosy i ruchy przemieszczają się jakby spoza dzieła. Nie oznacza to, oczywiście, że artyści przebywają wyłącznie we własnym gronie. Ich życie towarzyskie obejmuje także osoby mające inne profesje: humanistów, lekarzy, inżynierów, itp. Dodać wszak należy, iż dominują jednak kontakty z innymi artystami.

Tak więc niejeden artysta zaczyna swą twórczość z myślą o reakcjach innych artystów; uczy się też przede wszystkim od innych artystów i dąży do swoistego „uczenia” innych artystów.

Słusznie zwrócił uwagę Jan Parandowski w *Alchemii słowa* na to, że realne, konkretne życie artystyczne jest złożone i wartkie, zaś wszelkie jego opisy i – szczególnie – późniejsze rekonstrukcje rażą uproszczeniami, gdyż nie oddają wielu prawdziwych namiętności, niepokojów, trosk, zdarzeń, itd. Tak więc nie zawsze tylko serdeczne przyjaźnie są obecne w środowiskach artystycznych: są tam i skandale, zazdrości, a nawet

nienawiści. Jak się zauważa, nienawiści artystyczne mogą być jeszcze okrutniejsze od innych nienawiści (np. politycznych czy religijnych), poruszają bowiem drażliwe struny miłości własnej.

Ale, oczywiście, nie tylko tym żyją środowiska artystyczne. Oprócz przejawów o charakterze ludycznym (jak np. bale, kabarety, wspólne wyjazdy plenerowe), jest wiele przykładów działań wspierających – np. obdarowywanie się własnymi obrazami, rysunkami, książkami z dedykacjami itp. Także obchodzenie jubileuszy, benefisów czy choćby imprez towarzyszących wernisażom i premierom.

Środowiska artystyczne animują nieustanne polemiki artystyczne, które, według określenia Jana Cybisa są „zabawą lub walką naokoło sztuki”. W polemikach czołową rolę odgrywają środowiskowe autorytety – artyści mający lokalne lub ponadlokalne sukcesy, budzący uznanie i gotowość posłuchu. Wiąże się z tym pewne niebezpieczeństwo, polegające na tym, że wielki artysta przygniata sobą i niemal pożera mniejszych, odbierając im odwagę okazywania choćby tej odrobiny oryginalności, jaka zapewne jest im właściwa.

Bodaj najpowszechniejsza w środowiskach artystycznych jest wymiana informacji, poglądów, opinii, plotek, w czym zawiera się wartościowanie konkretnych dzieł i twórców, ocena bieżącej sytuacji artystycznej, nawiązywanie do artystycznych antenatów, tworzenie i podtrzymywanie legend i mitów³⁵⁷. Służą temu nieustanne wzajemne wizyty i rewizyty, spotkania w klubach, kawiarniach, na wernisażach, odczytach, premierach. Wielu artystom zabiera to sporo czasu, co przyczynia się do pomniejszenia ich dorobku artystycznego. Dlatego wielu innych opuszcza po pewnym czasie, czy względnie izoluje się od silnych związków z własnym środowiskiem artystycznym – szczególnie wtedy, gdy osiągają indywidualny sukces.

Oprócz formalnych środowisk artystycznych (takich jak cechy i związki zawodowe) należy wziąć pod uwagę: salony artystyczno-literackie, kawiarnie artystyczno-literackie, grupy artystyczne oraz pokolenia twórców.

2

³⁵⁷ Por. A. Wallis (1964), s. 174 i nast.

Rozpatrzmy teraz kilka form, w jakich funkcjonują środowiska artystyczne, zaczynając od ich sformalizowanych postaci. Oczywiście, pierwszymi formami istnienia środowisk artystycznych były tzw. strzechy budowlane w średniowieczu, które łączyły w hierarchicznej organizacji wszystkich zajętych wykonawstwem świątyni czy zamku. Strzecha przebywała tak długo w danym miejscu, póki było zajęcie; potem przenosiła się tam, gdzie była kolejna praca. Pod koniec średniowiecza następuje przeobrażanie się strzechy w cech, co jest już formą stowarzyszeń – z jednej strony osiadłych, a z drugiej – bardziej demokratycznych wewnątrz, łączyło ono bowiem równoprawnych i samodzielnych właścicieli warsztatów. Były to stowarzyszenia nader sformalizowane, cechujące się statutami, formalnymi kryteriami przynależności i spójnym dopasowaniem do innych praw miejskich. Nie będziemy się tedy nimi tutaj zajmować; nie interesują nas one również dlatego, że nie są zjawiskiem charakterystycznym dla artysty nowożytnego.

Postać znacznie luźniejszych związków niż cechy miały późnośredniowieczne bractwa artystów, do których przynależność była dobrowolna, według kryteriów religijnych i towarzyskich; nadto mogli niekiedy do nich należeć, oprócz mistrzów, również czeladnicy. Z tej racji, że były to stowarzyszenia mniej formalne, pozostało po nich niewiele materiałów historycznych. Rodzące się w drugiej połowie XVI w., typowo odrodzeniowe formy stowarzyszeń artystów (jak np. florencka *Accademia della Arti del Disegno*, założona przez Giorgio Vasarięgo w 1563 r. czy powstała w 1577 r. rzymska *Accademia di San Luca*, która uzyskała w 1593 r. status szkoły artystycznej) także nie będą tutaj omawiane. Stały się one bowiem bardzo szybko instytucjami nader sformalizowanymi, przynajmniej począwszy od francuskiej *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, która, choć powstała w 1648 r. jako zrzeszenie równouprawnionych i przyjmowanych bez ograniczeń artystów, stała się – począwszy od 1655 r., kiedy to uzyskała subwencję królewską – instytucją państwową, zbiurokratyzowaną, o nader ograniczonym dostępie do niej artystów, natomiast rozporządzająca beneficjami, nagrodami, pensjami, itp. Jak wcześniej stwierdzono, pod koniec XVIII w. było już w Europie ponad sto akademii sztuki.

Życie artystyczne w ostatnich dwustu latach wykształciło różne formy środowisk artystycznych mających spontaniczny rodowód i nieformalną strukturę oraz przynależność. Z pewnością należały do nich kolonie artystów, cechujące się głównie tym,

że jakaś zbiorowość artystów zamieszkiwała wspólnie określone miasteczko (np. kolonia artystów z Fontainebleau) czy dzielnicę albo ulicę w większym mieście (np. kolonia polskich artystów pod koniec XIX w. w Monachium). Oczywiście, artystów takich mogła cechować pewna wspólna postawa wobec sztuki, ale zazwyczaj – prócz owego wspólnego zamieszkiwania i wspólnego stylu życia – wiele ich różniło: od wieku począwszy, a na współpracy z różnymi galeriami skończywszy. Szczególne przypadki historyczno-artystyczne sprawiają, że niektóre z takich kolonii stają się bardzo znaczące – jak np. Montparnasse czy Montmartre w Paryżu początku naszego wieku. Specyficzną kolonię tworzy wspólna pracownia kilku artystów. Taką znaną wspólną pracownią była *Bateau-Lavoir* na Montmartre (przebywał w niej m.in. Pablo Picasso), będąca tygłem, w którym rodziły się najważniejsze ruchy artystyczne początku XX w., z kubizmem na czele. Niektóre miasteczka, choćby z powodu swego ukształtowania, klimatu, wdzięku czy walorów architektonicznych, stają się znakomitym miejscem plenerów artystycznych: np. Arles, Pont-Aven czy Kazimierz nad Wisłą. Oto jak wspomina go jedna z uczestniczek tamtejszych plenerów z lat 30.: „A nas jakby mgła otaczała, tuman odgradzający życie, za którym znajdował się nam tylko znany świat. Byliśmy o niego zazdrośni, ale rozrzucaliśmy jego wdzięki pełnymi garściami dookoła”³⁵⁸.

Fenomenem życia artystycznego, począwszy od końca XVIII w., były **salony artystyczne i literackie**. Każde większe miasto, a przede wszystkim każda stolica, miało kilka takich salonów, prowadzonych w prywatnych mieszkaniach przez arystokratów (może częściej – arystokratki, jak np. salon pani de Staël (wł. Anne-Louise Germaine Necker) w Paryżu), artystów, pisarzy (np. salon Wiktora Hugo czy Émile’a Zoli), jak i uczonych (np. Heliodora Świącickiego w Poznaniu). Stałe spotkania różnych gości – przecież bywali tam, prócz artystów, także politycy, podróżnicy, nieraz też przedsiębiorcy – były okazją do prezentacji artystycznych, sposobem lansowania młodych, doskonałą okazją do znalezienia protekcji, itd. Jednym z najbardziej znaczących salonów dziewiętnastowiecznej Warszawy był salon Deotymy (Jadwigi Łuszczewskiej), którego opis z 1886 r., potraktujmy jako przykładową charakterystykę tego typu środowisk: „Bywało tam mnóstwo osób z najrozmaitszych sfer, literatura spotykała się z finansami i arystokracją, obywatele wiejscy z mieszczanami, lekarze, urzędnicy, inżynierowie z

³⁵⁸ I. Lorentowicz (1975), s. 53.

profesorami uniwersytetu i uczonymi, młodzież z artystami wszelkich gałęzi, panny z epuzerami, a więdnące piękności z gronem wielbicieli. Wszystko, co miała Warszawa w jakimkolwiek kierunku wybitniejszego, przesuwało się przez te salony, a świat modny i elegancki uważał bywać na ‘czwartkach’³⁵⁹. Salony literacko-artystyczne czekają na swoją historyczną monografię. Tymczasem przekażmy nostalgiczne ich wspomnienie: „Żadne świetne meble, żadne dobre jedzenie (a cóż dopiero wątpliwe) nie wskrzeszą salonów. Na ich powstanie składały się wieki dobrobytu, kultury, uformowały je warunki społeczne, które zmieniły się zupełnie”³⁶⁰.

Pierre Bourdieu słusznie zwraca uwagę, że salony artystyczne były obszarem interakcji, gdzie dochodziło do swoistego mieszania się pól artystycznych i intelektualnych z „polem władzy”³⁶¹. W istocie, salony były albo prowadzone przez osoby wpływowe, albo ich gośćmi były takie osoby – i to we wszystkich aspektach wpływu: społecznym, politycznym, ekonomicznym i ideologicznym.

Od drugiej połowy XIX w. zaczynały się upowszechniać **kawiarnie literacko-artystyczne**. Wiele z nich przeszło do legendy, jak np. *Cafe Greco* w Rzymie, *Cafe Florian* w Wenecji, *Lapin-Agile* na Montmartre czy *Closerie des Lilas, Dome, Rotonde* na Montparnasse w Paryżu. Swoje artystyczne kawiarnie miał Wiedeń i Berlin, miał je też Kraków (wspomnijmy choćby o kawiarni w Grand Hotelu, o *Paonie* czy *Jamie Michalikowej*) i miała Warszawa (żeby wymienić tylko kawiarnię *Pod Picadorem*, czy legendarną *Ziemiańską*).

Gości kawiarni artystycznych można podzielić na tzw. ortodoksyjnych (świadomie identyfikujących się z pewną grupą artystów) i nieortodoksyjnych (do których zaliczyć należy osoby mniej związane z danym środowiskiem i przebywające tam raczej okazjonalnie)³⁶². Wyodrębnia się też kilka funkcji kawiarni artystycznej: integracyjną (rekrutacja i konsolidacja członków ugrupowań artystycznych), kreacyjną (lansowanie określonych postaw i wartości artystycznych w opozycji do innych propozycji), komunikacyjną i informacyjną (jako środek przekazu nowin i kontaktów z odbiorcami),

³⁵⁹ J. Łuszczewska (1968), s. 195.

³⁶⁰ J. Lechoń (1992), t. 1, s. 213.

³⁶¹ P. Bourdieu (1998).

³⁶² J. Stradecki (1976), s. 200.

operacyjną (jako działanie grup nacisku, tworzenie legend, ocen, itp.), instrumentalną (jako obszar interesów zawodowych), wreszcie funkcję popularyzacyjną³⁶³.

To byłyby niewątpliwe pozytywne strony funkcjonowania kawiarni artystycznej. Obserwatorzy znajdują też wiele negatywnych jego aspektów. Najczęściej przywołuje się we wspomnieniach stracony tam czas, w kawiarniach bowiem „mijała większa część dnia wśród ukłonów i plotek w zadymionym powietrzu”³⁶⁴.

Kawiarnie artystyczne najbujniej rozkwitły na przełomie XIX i XX w. i wtedy też panował w nich duch dekadenceckiego pesymizmu, co znakomicie uchwycił Witold Wojtkiewicz w liście z 1904 r.: „słyszysz się tylko słowa ironii, sarkazmu, pogardy dla świata – w najlepszym razie najmniej zarażona dusza w pacholęcym ciele odezwi się smutnie, płacząco i prócz żalu, udzieli słuchaczowi coś z mściwej skargi Bóg wie do kogo!”

Na fakty dokonywania w kawiarniach swoistej dintojry artystów nie związanych z danym ugrupowaniem wskazywał Karol Irzykowski w *Beniaminku*, pisząc, że kawiarnia to „giełda rang, targowisko próżności, [gdzie] jedynymi problemami i kryzysami umysłowymi są kryzysy rang: kto idzie w górę, kto się kończy, kto ma dobrą prasę, kogo trzeba pasować, z kim się trzeba liczyć, kto już nic nie da z siebie”.

Często przywoływanym zarzutem jest też jałowość kawiarnianych sporów i polemik: „Wśród całej tej powodzi gadulstwa, frazesów, błyskotliwych popisów elokwencji, świetnych nieraz przebłysków szyderczego humoru, przebijała jedna prawda – brak wiary w jakieś idee w ogóle”³⁶⁵.

Nieraz też zwraca się uwagę, że artyści kawiarniani nie tworzą ugrupowań jednorodnych pod względem wyznawanych poglądów i postaw artystycznych; często różnią się także poziomem artystycznych dokonań. To sprawia, że wówczas o sztuce poważnie ani głęboko się nie dyskutuje, gdyż „taka różnorodność przekonań uniemożliwia ujawnienie swojego credo” – inaczej groziłoby to dokuczliwymi konfliktami, o co nie byłoby trudno, zważywszy na sporą drażliwość artystów. I wreszcie ostatnia uwaga: kawiarniane życie artystów jest świadectwem ich kapitulacji. W chwili, gdy dostrzegli, że ich publiczność jest fragmentaryczna, że trudno już wzbudzić aplauz czy choćby

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ A. Uniechowski (1961), s. 215.

³⁶⁵ J. Zaruba (1958), s. 44.

zainteresowanie znaczącej części społeczeństwa, gdy dostrzegli, że stracili wspólny język z odbiorcą, zaczęli wówczas zaspokajać swe ambicje „poklaskiem kawiarni” – czyli wyłącznie własnego środowiska³⁶⁶.

Środowiskiem o większym stopniu tożsamości, wewnętrznej integracji i bardziej określonych kryteriach przynależności jest **grupa artystyczna**. Zdaje się, że jest to formacja typowa dla dwudziestowiecznego życia artystycznego, choć, oczywiście, grupy takie istniały też wcześniej. Jak się zauważa, sukces częściej zdarza się osiągać grupom niż pojedynczym artystom. Sprawia to, że w historii sztuki i literatury właśnie grupy artystyczne stają się głównym podmiotem, wokół których snute są dzieje sztuki. Istnieją pewne ogólne warunki, które w XX w. sprzyjają powstawaniu grup artystycznych: tzw. ilościowy pogląd na świat, rozbudzenie instynktów gromadnych (wskutek I wojny światowej), które dają poczucie siły i bezpieczeństwa, pragnienie wspólnego odczuwania na tle wstrząsów i kryzysów naszej epoki, dążenie do zbiorowego realizowania wyznaczanych celów³⁶⁷.

Zasadniczym wyróżnikiem grupy artystycznej jest wspólnota postaw artystycznych, a więc wspólnota cech stylu, aktu twórczego i języka, na tle których wyrastają podobne dążenia, przeżycia i przedstawienia zbiorowe; wiąże się z tym wspólnota interesów, stylu życia, niekiedy też to samo pochodzenie społeczne czy wiek, a przede wszystkim wspólny cel³⁶⁸. Cechą wyróżniającą jest istnienie funkcji kreacyjnych grupy, jej solidarność w sytuacjach konfliktowych, dyskrekcja co do jej wewnętrznych spraw, utożsamianie prestiżu własnego z pozytywnym obliczem grupy, itp. Towarzyszą temu częste kontakty towarzyskie, wspólne wystawy i wydawnictwa, potrzeba odróżnienia się od innych i wyróżnienia poprzez przynależność do grupy, sugerowanie krytyce i odbiorcom swoistości własnego programu, itd.. To wszystko tłumaczy zdanie wypowiedziane przez Francis Carco, a odnoszące się do środowisk artystycznych międzywojennego Paryża: „Żyliśmy w grupach, które nie znały się między sobą i nie szukały zbliżenia z innymi”³⁶⁹.

Odrębnie analizuje się rodzaje grup oraz ich typy³⁷⁰. Pośród rodzajów wyodrębnia się grupy profetyczne, cechujące się głoszeniem i wyznawaniem przyjętych ideałów

³⁶⁶ Por. K. T. Toeplitz (1961), s. 24-25.

³⁶⁷ Por. S. Kawyn (1947), s. 30 i nast.

³⁶⁸ Ibidem, s. 9-15.

³⁶⁹ F. Carco (1958), s. 19.

³⁷⁰ S. Kawyn (1947), s. 18-20, 45-61.

estetycznych i pozaestetycznych, np. religijnych czy politycznych; dodać trzeba, iż – zdaniem tego badacza – są to grupy zwarte, jednolite, karne i stosunkowo nieliczne. Drugi rodzaj to tzw. grupy praktyczno-ekonomiczne, w których przeważa troska o sprawy bytowe, ceny, przestrzeganie prawa autorskiego; są to formalne stowarzyszenia zawodowe artystów, które nas tutaj nie interesują. Bardziej wyczerpująca jest typologia grup. Wyodrębnia się mianowicie grupy awangardowe (o dużym stopniu skupienia i zwartości oraz bojowości), cyganerie (cechujące się słabym stopniem skupienia, z dominacją gestów prowokacyjnych), grupy kultowe (skupione dookoła wybitnego artysty), grupy obrońców stylu (np. „klasycy”), grupy artystów skupionych wokół wydawcy czy wokół galerii, grupy będące spółkami autorskimi, grupy profetyczne (np. twórców religijnych), grupy rodzinne (np. Kossaków, Pawlikowskich, Morsztynów), grupy przypadkowo skupione w czasowym miejscu przebywania (np. w sanatorium czy kurorcie). Prostszy, lecz nie mniej przekonujący jest inny podział, gdzie wyróżnia się tzw. grupy programowe (cechujące się pozytywnym określeniem swych celów) oraz tzw. grupy sytuacyjne (określające się przez negację dotychczasowych praktyk artystycznych)³⁷¹.

Warunki i sposób powstawania grup artystycznych trudno określić ze względu na znaczną ich liczebność i różnorodność (tylko w Polsce w latach 1946-1976 istniało ok. 230 grup twórczych i ugrupowań skupionych wokół galerii autorskich, nie licząc grup literackich³⁷²). Analizując powstanie wielu z nich, można jednak pokusić się o wyprowadzenie kilku uniwersalnych mechanizmów towarzyszących. I tak, zawsze jest jakiś inicjator, przywódca czy pomysłodawca, który potrafi przekonać innych artystów, dzięki czemu powstaje pierwsze, stosunkowo wąskie grono „ojców założycieli”. Takich założycieli miała „Sztuka”, którą powołali do życia w 1897 r. Teodor Axentowicz, Józef Chełmoński, Jacek Malczewski, Jan Stanisławski i kilku innych; założycielem, skądinąd mało znaczącej, grupy „Zero” był Wojciech Kossak; inicjatorami grupy „Świt”, powstałej w Poznaniu w 1921 r., byli Fryderyk Pautsch i Stanisław Jagmin; toruńska „Konfraternia Artystów” zorganizowana została przez Juliana Fałata i Artura Górskiego w latach dwudziestych; powstałe w 1925 r. „Bractwo św. Łukasza” miało przywódcę w osobie Tadeusza Pruszkowskiego, a „Szczep Rogate Serce”, w latach trzydziestych, w osobie Stanisława Szukalskiego. Powstaniu grupy towarzyszą często szczególne warunki

³⁷¹ M. Głowiński (1965).

³⁷² Por. J. Wojciechowski (1987), s. 46.

przestrzenno-społeczne: obce terytorium, przyjazd inicjatorów do nowego dla siebie miasta, poczucie swoistej misji, a choćby chęć publicznej prezentacji swych prac, czemu towarzyszy poczucie wcześniejszego dyskryminowania w tym względzie. Często też poczucie konkurencji z inną grupą artystyczną (np. grupa „Zero” wobec ugrupowania „Sztuka”, „Bractwo św. Łukasza” w odniesieniu do członków „Komitetu Paryskiego” czy różne ugrupowania awangardowe wobec „Bractwa św. Łukasza”).

Grupy artystyczne mają zazwyczaj krótkotrwały, kilkuletni żywot, niezależnie od tego, czy były swoistymi sektami (jak np. „Szczep Rogate Serce”), czy stały się formalnymi stowarzyszeniami ze statutem (jak np. grupa „Świt” czy „Konfraternia Artystów”).

Prawie zawsze chodzi w nich o zdobycie i zakreślenie swoistych „pól łowieckich”, czyli instytucji obiegu: wystaw, galerii i pism, w których można wspólnie prezentować się publiczności i solidarnie bronić przed konkurencją. Słowem, grupy artystyczne mają w większości charakter ekspansywno-obronny³⁷³. Oczywiście, to nie wszystkie funkcje grup artystycznych. Biorąc pod uwagę różne analizy, można stwierdzić, że są to: funkcje kreatywne (formowanie wartości), inspirujące, edukacyjne (wzajemne kształcenie i wychowywanie, a także oddziaływanie w tym zakresie na zewnątrz), obrzędowe, integracyjne (wewnątrzgrupowe i działające na szerszą społeczność), ideologiczne (formowanie własnych poglądów artystycznych i przeciwstawianie się innym), ekspansywne (zdobywanie publiczności), towarzysko-ludyczne (wspólne spędzanie czasu dla przyjemności), publiczne (reprezentowanie szerszej społeczności, np. miasta, w relacjach zewnętrznych), wreszcie funkcje zawodowe (obrona interesów zawodowych, wystawy, sprzedaż prac, publikacje).

Trudno wyraźnie dostrzec okoliczności powstawania takich grup. Niekiedy ich załóżki rodzą się już podczas wspólnych studiów lub okresu bezpośrednio po dyplomie, kiedy zaczyna się odczuwać potrzebę uruchomienia mechanizmów ułatwiających zdobycie publiczności i artystyczne samookreślenie. W innych wypadkach powstają one wtedy, gdy ukształtowani już artyści znaleźli się w nowym dla siebie miejscu i uznali, że wymaga to zebrania się dla zaznaczenia swej obecności, albo i przeciwstawienia się istniejącym środowiskom artystycznym. Natomiast rozpad grupy artystycznej ma bardziej uniwersalne powody: utrata przestrzeni, w której grupa się zbierała i w której prezentowała swe prace

³⁷³ Według określenia M. Bryła (1990), s. 38.

oraz rozpad więzi towarzyskich scalających członków grupy. Z tych przyczyn właśnie rozpadła się większość grup artystycznych. Inna rzecz, że jeśli można zrozumieć, jakie były powody utraty przestrzeni, to trudniej uchwytnie są powody rozpadu więzi scalających grupę. Ale ten problem dotyczy szerszego zjawiska, jakim jest rozpad różnych innych nieformalnych, spontanicznie powstałych mikrogrup społecznych.

Ostatnią formą środowisk artystycznych, na jaką chcę zwrócić uwagę, jest **pokolenie artystyczne**. Pokolenie nie jest jednoznaczna postacią życia społecznego: poniekąd jednocześnie istnieje i nie istnieje. Dostrzegamy oczywistą zmienność pokoleń, ale nie możemy precyzyjnie stwierdzić, którędy przebiegają granice między nimi i kogo zaliczamy do danego pokolenia. To rozgraniczenie jest wyraźnie widoczne jedynie w cyklicznych zmianach pojedynczej rodziny, niewidoczne zaś w dużej zbiorowości. Bardziej klarownie przedstawiają się formacje skrajne: pokolenie „wstępujące” i pokolenie „odchodzące”. Następowanie po sobie kolejnych pokoleń nie przypomina maszerujących kompani wojska, pomiędzy którymi istnieją jakieś granice, lecz raczej płynący strumień, w którym nie można wyraźnie wyodrębnić kolejnych członów. Granice pomiędzy pokoleniami są względne, bowiem w istocie mamy do czynienia tylko z zachodzącymi na siebie generacjami o niewyraźnej tożsamości. Tak więc zmiany generacji są oczywiste, ale zasady ich rozróżniania pozostają niejasne. Nie ma dokładnej zbieżności pomiędzy genealogiami ludzi a chronologią kultury.

Jednak nawet wówczas, gdy mamy trudności ze stwierdzeniem, gdzie występują różnice międzypokoleniowe, używamy przecież tego pojęcia, które ma zastosowanie w historii sztuki i literatury.

Opierając się na rozważaniach licznych autorów, można przyjąć, że pokolenie istnieje przynajmniej jako kategoria metodologiczna. Także to, że pokolenia artystyczne są kręgami społecznymi o mało określonym składzie i niewyraźnej tożsamości, ale właściwa jest im pewna wspólnota zainteresowań i wspólny obieg informacji oraz wspólne postawy i wartości.

Jak realizuje się pokolenie, jak przeistacza się z kategorii demograficznej w społeczną, jak w jego obrębie powstaje wspólnota postaw i wartości? Niezbędny do tego jest jakiś czynnik inicjujący. Zazwyczaj są to wydarzenia polityczne, gospodarcze i społeczne (niekiedy wielkie wstrząsy: wojny, rewolucje, kryzysy). Czynniki takie doprowadzają do

powstania wspólnej świadomości wówczas, gdy zachodzą w momencie kształtowania się osobowości młodych ludzi – a więc głównie wtedy, gdy mają oni ok. 16-25 lat. Czynniki te i towarzyszące im przeżycia pojawiają się nieoczekiwanie, lecz stają się punktem odniesienia i stwarzają perspektywę wspólnego działania. Dodać należy, że historyczne wydarzenia zachodzą nieregularnie, w odstępach kilkudziesięcio-, kilkunasto-, a nawet kilkuletnich.

Choć zdarzenia historyczne są inicjacją na skalę zbiorową, to nigdy nie przesądzają one automatycznie o powstawaniu jednakowych reakcji – a więc takiej a nie innej świadomości, postaw, wartości. Mówiąc o pokoleniu, nie należy zamazywać różnic. Kierunek wpływu wydarzeń historycznych na poszczególnych młodych ludzi nie jest jednakowy, wręcz przeciwnie – występuje pewna polaryzacja postaw i rodzą się nieraz odmienne układy wartości. Ktoś słusznie powiedział, że pokolenie cechuje się wspólnym sposobem widzenia problemów, ale różnymi koncepcjami ich rozwiązywania.

Aby wydarzenie historyczne mogło zainicjować powstanie zbliżonej świadomości u członków pokolenia, musi być ono silne, musi doprowadzić do tego, że osobom przeżywającym te wydarzenia „wali się świat”. Następuje wtedy pierwsze wyraźne zetknięcie się z jakimś pojmowaniem dobra i zła, prawdy i fałszu, piękna i ohydy. To zaś wymaga wyraźnego opowiedzenia się za określonymi wartościami i wybrania jakiegoś sposobu ich pojmowania.

Dla powstania pokolenia potrzebni są też przeciwnicy, bowiem inicjuje się ono w sytuacji sporu, a nawet walki. W walce tej nie chodzi o zwykłe uznanie słuszności, lecz o zwycięstwo idei i wartości reprezentowanych przez generację. Spór wytwarza wspólne postawy, wydobywa je na jaw i sprawia, że generacja zaczyna żyć we własnej i publicznej świadomości. Spór prowadzony jest zawsze z poprzednikami – a więc z pokoleniem starszym zaledwie o kilka lat; rzadziej prowadzi się go z pokoleniem najstarszym. W sporach pokoleniowych, w manifestacjach i programach podkreślana jest młodość jako wartość. „Po was, a więc lepiej od was” – mówią przedstawiciele pokolenia wstępującego. W sporze można dostrzec obecność resentymentu – chęć zajęcia stanowisk, wpływów, pozycji, które dotąd mieli poprzednicy. Młodości przyświeca też zazwyczaj radykalizm polityczny oraz obyczajowy, a często i postawy awangardowe w sztuce. W sporach

pokoleniowych przedmiotem bezpośrednich ataków nie są nigdy najwybitniejsi twórcy starszych pokoleń, przeważnie atakuje się twórców drugorzędnych, epigonów.

Młodość często przejawia poczucie konieczności podjęcia jakichś zadań, a złudzenie sprawia, że wydają się to być zadania niepowtarzalne. Tymczasem właśnie typowość, powtarzalność sporów między młodymi a starymi jest istotą kształtowania się pokoleń i ich wymiany. Typowym celem jest za każdym razem pokonanie poprzedniej generacji.

W procesie powstawania zbliżonej świadomości wielką rolę odgrywają ośrodki krystalizacji tej świadomości (autorytety osobowe, instytucje, itp., czyli pisma, galerie, a niekiedy nawet ośrodki dyspozycji politycznej, gdy pokolenie przejmuje władzę). Niejednokrotnie ośrodki te zawiązują się wokół pierwotnych grup rówieśniczych, które następnie rozrastają się i wpływają na innych przedstawicieli tej samej generacji.

Jak długo wydarzenia historyczne i spory pokoleniowe oddziałują na osoby je przeżywające? Trudno orzec, gdyż w przypadku jednych trwa to przez całe życie, dla drugich jest tylko krótkim epizodem. Przeżyte wydarzenia wciąż pozostają układem odniesienia oraz wspomnieniem, ale niemal zawsze następuje też modyfikacja doświadczeń pokoleniowych. Można jednak stwierdzić, że doświadczenia historyczne oddziałują przede wszystkim na początku kształtowania się świadomości, a rola ich maleje wraz ze starzeniem się. Długo jednak pozostaje ich pierwszy efekt. Zmieniają się czasy, następują nowe wydarzenia, ale dany człowiek i jego osobowość jest już ukształtowana: człowiek i jego świadomość są powolniejsze od historii. Niemal każdy zatrzymuje się przy swoich nabytych w młodości zwyczajach, gustach, postawach wobec ludzi, świata i sztuki.

Tym samym trudno stwierdzić, jak długo trwa pokolenie i kiedy zaczyna się rozmywanie jego wspólnej świadomości i tożsamości. Przepływ pokoleń w modelowej postaci byłby przechodzeniem poszczególnych generacji jako zbiorów tych samych osób przez kolejne fazy demograficzne. Tak jednak nie jest. Po kilku, kilkunastu latach wspólna świadomość i łączność pokoleniowa rozsypują się i trudno stwierdzić, co się z nimi dalej dzieje. W najlepszym wypadku pozostają świadectwa: dzieła sztuki, programy, legendy, mity.

Czy zmiennością pokoleń rządzi jakieś „prawo rytmu”? Z pewnością nie jest słuszne przypuszczenie, że pojawiają się tylko trzy pokolenia w każdym stuleciu. Owszem, tak mogło być w XIX wieku, w którym wyraźnie dostrzegamy pokolenie klasycystów,

romantyków i pozytywistów – jednak wydzielone w wielkim uproszczeniu. Zazwyczaj zmienność pokoleń ma większą częstotliwość i nie przejawia wyraźnej regularności. Pomędzy poszczególnymi pokoleniami mogą być przerwy kilkudziesięcioletnie, kilkunastoletnie, ale najczęściej w XX w. obserwujemy przerwy mniej więcej dziesięcioletnie. Np. w powojennych dziejach sztuki polskiej widzimy pierwsze pokolenie artystów, którzy debiutowali w latach 1945-1948 (Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz i in.); drugie pokolenie debiutowało w latach 1955-1960 (np. Teresa Pągowska, Tadeusz Dominik, Jacek Sienicki, Jan Lebenstein, Zdzisław Beksiński); następnie wyodrębnia się pokolenie debiutujące w latach 1965-1970 (np. Jan Dobkowski, Norbert Skupniewicz, Jerzy Piotrowicz, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Adam Myjak, Lech Ratajczyk); wreszcie dostrzegamy pokolenie debiutujące w latach osiemdziesiątych (przedstawiciele tzw. nowej ekspresji). Jednocześnie występują epizody artystyczne (np. socrealizm czy hiperrealizm), których jednorodność pokoleniowa nie jest wyraźna, jak też obserwujemy powstawanie grup podkreślających odmienne postawy artystyczne (np. „Grupa Krakowska”, „Grupa 4F+R”, „Grupa 55” czy Grupa „Wprost”).

Aby pojęcie pokolenia artystycznego miało jakąś metodologiczną przydatność, nie może być ono stosowane w sposób całkowicie dowolny. Przede wszystkim, nie można mówić o pokoleniach artystycznych pojawiających się co kilka lat i w odniesieniu do drobnych mutacji w sztuce. Trzeba też wyraźnie uświadomić sobie, co w danym pokoleniu artystycznym jest wspólne, a co różnicowane i jakie są tego proporcje. Tylko wtedy, gdy przeważa to, co wspólne, mamy prawo mówić o istnieniu pokolenia artystycznego.

Rola czynnika demograficznego – a więc zmiany pokoleniowej – jest w dziejach kultury niemała. Ale byłoby przesadą stwierdzenie, że to jedyna siła napędowa dziejów, a pokolenie jest jej głównym podmiotem. Obserwujemy wszak zmiany artystyczne bez zmian pokoleniowych, a bywa też, że zmiany te inicjowane są przez pokolenie starsze (takie były np. nieustanne działania Tadeusza Kantora). Bywają pokolenia młodych, którzy od początku są zachowawczy w sztuce, i zdarzają się pokolenia starszych, którzy ciągle wyrażają postawy awangardowe (np. Witkacy czy Henryk Stażewski). Są też inne czynniki zakłócające regularności pokoleniowe: np. gdy młodzi artyści łączą się towarzysko ze starszymi twórcami, albo kiedy starsi przystają do ugrupowań młodych artystów. Podziałów pokoleniowych nie należy traktować schematycznie. Miarą historii

nie są okresy czasu ani daty urodzin, ale waga zdarzeń i ich efekty. Ciąg zdarzeń i rytm życia ludzkiego nie są wszak tym samym.

3

Omówione formy środowisk artystycznych nie wyczerpują, oczywiście, ich bogactwa; nie wspomnieliśmy o specyfice zespołów muzycznych i teatralnych, ekip filmowych, klubów artystycznych, a przede wszystkim o żadnym formalnym ugrupowaniu, jak np. związki zawodowe artystów, ich spółki czy spółdzielnie.

Można jednak zgodzić się z przekonaniem, że omówione środowiska mają jakąś wspólną aurę obyczajową, która mało zmienia się od XIX w. (pewnie począwszy od romantyków z niektórymi dodatkami stylu życia dziewiętnastowiecznej cyganerii artystycznej) i cechuje wszystkie dziedziny sztuki. Ta wspólna aura przejawia się w gloryfikacji czasu wolnego, w dążeniu do tego, aby członkowie tych środowisk w ich obrębie mogli uwolnić się od ujemnych skutków petryfikacji w innych formalnych instytucjach; cechuje ją zmienność i płynność ról pełnionych przez uczestników oraz większa niż gdzie indziej wewnętrzna tolerancja obyczajowa, a często też artystyczna; dalej, przekonanie każdego o możliwości osiągnięcia sukcesu (co wyraża się w swoistym, choć nieraz tylko pozornym, demokratyzmie); wreszcie, mimo braku wyraźnych (przynajmniej w XX w.) symboli identyfikacyjnych, wiadomo w nich zawsze, kto przynależy do tych środowisk, a kto jest tam obcy.

Zakończenie

Kreśląc zbiorowy portret artysty nowożytnego, próbowałem najpierw udowodnić, że ma to sens, że zajmowanie się artystą, a nie wyłącznie jego dziełem, zarówno wzbogaca poznanie tego ostatniego, jak i dostarcza przesłanek do zrozumienia całego systemu artystycznego. Uznając, że artystę kreuje społeczeństwo, przydając mu odpowiednią funkcję i pozycję społeczną, musieliśmy tym samym uznać, że jego istnienie i funkcjonowanie zależne jest w dużym stopniu od kontekstu społecznego. Niezbędna więc była jego charakterystyka pod względem cech społeczno-demograficznych, a przy tym próba ustosunkowania się do problemów jego normalności czy rzekomej nienormalności, jak też określenie artysty-klasyka czy artysty-amatora.

Na pojęcie artysty dwudziestowiecznego (przynajmniej z pierwszej połowy XX w.) składa się niemal to wszystko, co wcześniej towarzyszyło rozwojowi jego sytuacji społecznej – począwszy od narodzin, w czasach Odrodzenia, nowożytnego pojmowania artysty wraz z jego indywidualizmem, rolą wyobraźni, sławy, itd. Kolejne jego przeobrażenia to pozycja artysty dworskiego, dalej – romantyczne przekonanie o jego niezwykłości, dziewiętnastowieczna filozofia i styl życia cyganerii oraz dwudziestowieczne metamorfozy wynikające przede wszystkim z charakteru funkcjonowania kultury masowej, biznesu artystycznego oraz zmian postmodernistycznych.

Kumulacja różnorodnych sytuacji artystów dawała o sobie znać w swoistej ich mitologii, mającej wiele cech ideologii zawodowej. W zestawie mitów wciąż żywy jest mit wyjątkowości, mit indywidualności, powołania i bezinteresowności, mit wolności, cierpienia i odrzucenia. Mity uzupełniane są wyobrażeniami o rolach społecznych pełnionych przez artystę, a w tym takich, jak rola demiurga, proroka, kapłana czy mędrca wzbogaconą ostatnio o rolę prowokatora. Wiara w te mity i role zdaje się być powszechna, trwała i głęboka, zarówno wśród samych artystów, jak i wśród odbiorców ich sztuki, i wszelkie próby demitologizowania są tu zawodne.

Kariery artystów są specyficznym wariantem karier w innych zawodach: w ich przebiegu można było dostrzec podobne kryteria, jak w innych sferach, a więc oprócz szerokiego obiegu dzieł sztuki i ich obecności w znaczących zbiorach, oprócz satysfakcji osobistej – także rezonans we własnym środowisku oraz rezonans w szerszym otoczeniu społecznym wraz ze swoistym ich wydźwiękiem, jakim jest sława artystyczna. Należne miejsce w przebiegu kariery mają też uzyskiwane dochody, towarzyszący im styl życia oraz stosunki z władzą.

Znaczącym zagadnieniem są też środowiska artystyczne, będące dla artystów płaszczyzną odniesienia, a jednocześnie czynnikiem stymulacji artystycznej. Do takich środowisk zaliczyliśmy salony literacko-artystyczne, kawiarnie literatów i artystów, typowe grupy twórcze oraz pokolenia artystyczne.

Przywołałem w dużym skrócie treść opracowania – z jednej strony przypominając wcześniejsze ustalenia, z drugiej – by uzmysłowić, czego w nim brak. A nie ma tam przede wszystkim rozważań dotyczących procesu twórczego, który towarzyszy artyście i głównie charakteryzuje jego rolę społeczną. Jest to wszak zagadnienie ważne samo w sobie, wymagające przy tym zaangażowania innej wiedzy i spojrzenia z innego punktu widzenia – w głównej mierze z perspektywy psychologii twórczości. Wydaje się jednak, że rozważania takie byłyby w niniejszym opracowaniu czymś obcym, i choćby z tego powodu ich podjęcie odłożyłem na inną okazję. Autor chciałby jednak wierzyć, iż mimo pewnych niedopowiedzeń, mimo braku wyczerpującego materiału historyczno - artystycznego – opracowanie to okaże się choćby w drobnym stopniu pożyteczne, a ukazany w nim zbiorowy portret nowożytnego artysty europejskiego – przekonujący.

Bibliografia

1. Źródła

- Andriolli, E. M. (1976), *Listy*, w: *Andriolli. Świadek swoich czasów*. Opr. J. Wiercińska. Wrocław.
- Baszkircew, M. (1967), *Dziennik*. Przeł. H. Duninówna. Warszawa.
- Bartoszewicz, W. (1983), *Buda na Powiślu*. Warszawa.
- Baudelaire, Ch. (1961), *O sztuce. Szkice krytyczne*. Przeł. J. Guze. Wrocław.
- Baudelaire, Ch. (1971), *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przeł. A. Kijowski. Warszawa.
- Beuys, J. (1987), *Każdy artystą*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Antologia pod red. S. Morawskiego. T. 2. Warszawa.
- Bilińska, A. (1928), *Dziennik. Listy*, w: A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka. W świetle jej dziennika i recenzyj*. Warszawa.
- Bourbon-Busset, J. (1989), *Dziennik*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa.
- Boznańska, O. (1949), *Listy*, w: *Olga Boznańska. Materiały do monografii*. Zebr. H. Blumówna. Warszawa.
- Brassaï, (1979), *Rozmowy z Picassem*. Przeł. Z. Florczak. Warszawa.
- Carco, F. (1958), *Przyjaciel malarzy*. Przeł. J. Ryłska. Kraków.
- Cardano, G. (1974), *Autobiografia*. Przeł. J. Ochman. Wrocław.
- Cellini, B. (1984), *Żywot własny spisany przez niego samego*. Przeł. L. Staff. Warszawa.
- Cezanne, P. (1968), *Listy*. Przeł. J. Guze. Warszawa.
- Chełmoński, J. (1953), *Listy. Wspomnienia*, w: *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*. Opr. J. Wegner. Wrocław.
- Ciągliński, J. (1937), *Zasady – życie – puścizna*. Warszawa.
- Claudel, P. (1977), *Dziennik*. Przeł. J. Rogoziński. Warszawa.
- Condivi, A. (1960), *Żywot Michała Anioła*. Przeł. W. Jabłonowski. Warszawa.
- Conrad, J. (1987), *Ze wspomnień*. Przeł. A. Zagórska, w: *Dzieła*. T. 4. Warszawa.

- Cybis, J. (1980), *Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*. Warszawa.
- Czapski, J. (1986), *Dzienniki, wspomnienia, relacje*. Opr. J. Pollakówna. Warszawa.
- Dali, S. (1993), *Dziennik geniusza*. Przeł. J. Kortas. Gdańsk.
- Dąbrowska, M. (1964), *Zawód literacki jako służba społeczna*, w: *Pisma rozproszone*. T. 2. Warszawa.
- Dąbrowska, M. (1988), *Dzienniki*. T. 1-5. Warszawa.
- Delacroix, E. (1968), *Dzienniki*. Przeł. J. Guze, J. Hartwig. T. 1-2. Wrocław.
- Fałat, J. (1987), *Pamiętniki*. Katowice.
- Frycz, K. (1967), *O teatrze i sztuce*. Warszawa.
- Gardecki, F. (1936), *Było nas trzech*. Warszawa.
- Gautier, Th. (1975), *Premiera „Hernaniego”*, w: *Pisarze i artyści romantyczni*. Warszawa.
- Geppert, E. (1977), *Przeszłość daleka i bliska*. Wrocław.
- Gerson, W. (1951), *Listy*, w: *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*. Opr. A. Vetulani, A. Ryszkiewicz. Wrocław.
- Gide, A. (1992), *Dziennik*. Przeł. J. Guze. Warszawa.
- Gielniak, J. (1982), *Listy*, w: *Sztuka – moje życie. Józefa Gielniaka listy do przyjaciół*. Jelenia Góra.
- Gierymscy, M. i A. (1973), *Listy i notatki*. Zebr. J. Starzyński. Wrocław.
- Gilot, F. (1986), *Życ z Picassem*. Przeł. M. Iwańska-Feliksowa. Kraków.
- Goethe, J. W. (1977), *Refleksje i maksymy*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa.
- Goethe, J. W. (1981), *Wybór pism estetycznych*. Przeł. O. Kasprzyk. Warszawa.
- Gombrowicz, W. (1971), *Dziennik 1957-1961*. Paryż.
- Green, J. (1972), *Dziennik*. Przeł. J. Rogoziński. Warszawa.
- Grottger, A. (1927) *Listy. Dzienniki*, w: *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – pamiętniki*. T. 1-2. Medyka, Lwów.
- Grundig, H. (1967), *Między karnawalem a popielcem. Wspomnienia malarza*. Przeł. J. i E. Wolfowie. Warszawa.
- Górska, P. (1956), *Paleta i pióro*. Wspomnienia. Warszawa.
- Halicka, A. (1971), *Wczoraj. Wspomnienia*. Kraków.
- Hebbel, F. Ch. (1958), *Dzienniki*. Przeł. K. Irzykowski. Warszawa.
- Iwaszkiewicz, J. (1977), *Podróże do Włoch*. Warszawa.

- Iwaszkiewicz, J. (1983), *Książka moich wspomnień*. Kraków, Wrocław.
- Joyce, J. (1957), *Portret artysty z czasów młodości*. Przeł. Z. Allan. Warszawa.
- Kahnweiler, D. H. (1969), *Moje galerie i moi malarze*. Przeł. J. Sell. Warszawa.
- Kamiński, Z. (1975), *Dzieje życia w pogoni za sztuką*. Warszawa.
- Konwicki, T. (1986), *Nowy Świat i okolice*. Warszawa.
- Konwicki, T. (1990), *Wschody i zachody księżyca*. Warszawa.
- Konwicki, T. (1991), *Zorze wieczorne*. Warszawa.
- Kopczyński, B. (1959), *Przy lampce naftowej. Wspomnienia*. Warszawa.
- Kossak, W. (1971), *Wspomnienia*. Warszawa.
- Kossak, W. (1985), *Listy do żony i przyjaciół 1883-1942*. T. 1-2. Warszawa.
- Kostrzewski, F. (1891), *Pamiętnik*. Warszawa.
- Kowalski, L. (1934), *Pędzlem [!] i piórem*. Kraków.
- Krzetuska, H. (1966), *15% abstrakcji*. Wrocław.
- Lam, W. (1984), *Światła i cienie*. Gdańsk.
- Lechoń, J. (1992), *Dziennik*. T. 1-2. Warszawa.
- Lechoń, J. (1993), *Dziennik*. T. 3. Warszawa.
- Lepszy, L. (1895), *Wspomnienia artysty*. Kraków.
- Lorentowicz, I. (1975), *Oczarowania*. Warszawa.
- Łuszczewska, J. (1968), *Pamiętnik 1834-1897*. Warszawa.
- Makowski, T. (1961), *Pamiętnik*. Warszawa.
- Mann, Th. (1971), *Szkic biograficzny, w: O sobie. Wybór pism autobiograficznych*. Przeł. W. Jedlicka. Warszawa.
- Masłowski, S. (1957), *Listy. Wspomnienia, w: Materiały do życiorysu i twórczości*. Opr. M. Masłowski. Wrocław.
- Matejko, J. (1927), *Listy Matejki do żony Teodory 1863-1881*. Kraków.
- Mauriac, F. (1979), *Bloc-notes*. Przeł. Z. Milewska. Warszawa.
- Mehoffer, J. (1975), *Dziennik*. Kraków.
- Miłosz, Cz. (1991), *Rok myśliwego*. Kraków.
- Nałkowska, Z. (1975), *Dzienniki*. T. 1. Warszawa.
- Niesiołowski, T. (1963), *Wspomnienia*. Warszawa.
- Nin, A. (1976), *Dziennik 1931-1934*. Przeł. M. Michałowska. Warszawa.

- Novalis (1984), *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa.
- Osostowicz, S. (1978), *Listy*. Kraków.
- Ostrowska-Grabska, H. (1978), *Bric à brac 1848-1939*. Warszawa.
- Péladan, S. (1971), *Gest estetyczny*, w: *Moderniści o sztuce*. Wybr. E. Grabska. Warszawa.
- Picasso, P. (1969), *Kim jest artysta?*, w: *Artyści o sztuce*. Wybr. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa.
- Pissarro, C. (1971), *Listy do syna Lucjana*. Przeł. K. Kossobudzki. Warszawa.
- Pound E. (1983), *ABC czytania*. Przeł. J. Piasecka, w: *Nowa krytyka*. Antologia w wyb. H. Krzeczковского. Warszawa.
- Pronaszko, A. (1976), *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*. Warszawa.
- Przyboś, J. (1970), *Zapiski bez daty*. Warszawa.
- Rafałowski, A. (1970), *I spoza palety... (Wspomnienia)*. Warszawa.
- Rodakowski, H. (1953), *Listy*, w: *Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*. Opr. A. Ryszkiewicz. Wrocław.
- Rosen, J. (1933), *Wspomnienia 1860-1925*. Warszawa.
- Schiller, F. (1972), *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk. Warszawa.
- Schulz, B. (1975), *Księga listów*. Zebr. i opr. J. Ficowski. Kraków.
- Skotnicki, J. (1957), *Przy sztalugach i przy biurku*. Warszawa.
- Sopoćko, K. M. (1986), *Rylcem i piórem. Ekslibrisowe wspomnienia*. Warszawa.
- Stattler, W. K. (1916), *Pamiętnik*. Kraków.
- Stendhal (1965), *Wybór z pism różnych*. Przeł. F. Śniatecka-Wowerowa. Warszawa.
- Styka, J. (1961), *Listy do L. Tolstoja*, „Przegląd Humanistyczny” 6.
- Suchodolski, J. (1961), *Listy*, w: K. Sroczyńska, *January Suchodolski*. Wrocław.
- Szancer, J. M. (1969), *Curriculum vitae*. Warszawa.
- Szwajcer, J. (1960), *Ze wspomnień karykaturzysty*. Wrocław.
- Tatarkiewicz, J. (1855), *Autobiografia*, w: K. W. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski*. T. 1. Warszawa.
- Tetmajer, W. (1957), *Listy*, w: A. Ciechanowski, *Z listów Włodzimierza Tetmajera do Konstantego M. Górskiego*, „Sztuka i Krytyka” 3-4.

- Trzebiński, M. (1958), *Pamiętnik malarza*. Wrocław.
- Uniechowski, A. (1961), *O sobie i innych*. Warszawa.
- Waliszewski, Z. (1972), *Listy*, w: W. Waliszewska, *O Zygmuncie Waliszewskim. Wspomnienia i listy*. Kraków.
- Waśkowski, A. (1960), *Znajomi z tamtych czasów. (Literaci, malarze, aktorzy 1892-1932)*. Kraków.
- Weiss, W. (1976), *Wspomnienia*, w: *Szkiecownik Wojciecha Weissa*. Kraków.
- Witkiewicz, S. (1969), *Listy do syna*. Warszawa.
- Wojtkiewicz, W. (1956), *Listy do Elizy Pareńskiej*, w: T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi. Pisma*. T. 3. Warszawa.
- Wojtkiewicz, W. (1992), *List do matki*, „Odra” 1.
- Wolff, J. (1990), *Blask barwy. Sześć listów do Krystyny Zwolińskiej*, „Znak” 6.
- Wyczółkowski, L. (1960), *Listy i wspomnienia*. Wrocław.
- Wysocki, A. (1974), *Sprzed pół wieku*. Kraków.
- Wypiański, S. (1918), *Autobiografia*, w: F. Hoesick, *Sienkiewicz i Wypiański. Przyczyunki i szkice*. Warszawa.
- Wypiański, S. (1979), *Listy do Lucjana Rydla*. T. 1-2. Kraków.
- Van Gogh, V. (1964), *Listy do brata*. Przeł. J. Guze. Warszawa.
- Vasari, G. (1979), *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybr. i przeł. K. Estreicher. Warszawa.
- Vigée-Lebrun, L.-E. (1977), *Wspomnienia*. Przeł. I. Dewitz. Warszawa.
- Vinci, L., da (1958), *Pisma wybrane*. Przeł. L. Staff. Warszawa.
- Vollard, A. (1963), *Wspomnienia handlarza obrazów*. Przeł. J. Rylska. Kraków.
- Zaleska, J. M. (1918), *Z księgi życia. Pamiętnik Marii Zaleskiej*. Warszawa.
- Zaruba, J. (1958), *Z pamiętnika bywalca*. Warszawa.
- Zola, E. (1982), *Słuszna walka. Antologia pism o sztuce*. Przeł. H. Morawska. Warszawa.
- Żechowski, S. (1981), *Na jawie. Wspomnienia z młodości i rysunki*. Łódź.
- Żuławski, M. (1980), *Studium do autoportretu*. Warszawa.

2. Opracowania

- Arasse, D.(2001), *Artysta*. Przeł. M. Woźniak. W: *Człowiek Oświecenia*. Praca zbior. pod red. M. Vovelle'a. Warszawa.
- Bachtin, M. (1986), *Autor i bohater w działalności estetycznej*. Przeł. D. Ulicka, w: *Estetyka twórczości słownej*. Warszawa.
- Barrett, C. (1976), *Czy artysta jest naprawdę potrzebny?* Przeł. Z. Rosińska, „Studia Filozoficzne” 4.
- Barthes, R. (1970), *Pisarze i piszący*. Przeł. J. Lalewicz, w: *Mit i znak. Eseje*. Warszawa.
- Bauman, Z. (1960), *Kariera*. Warszawa.
- Beebe, M. (1964), *Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York.
- Benjamin, W. (1977), *Autor jako producent*. Przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *W kręgu socjologii literatury*. Antologia pod red. A. Mencwela. T. 1. Warszawa.
- Bennett, H. S. (1938), *The Author and His Public in the XIV and XV C.*, „Essays and Studies” XXIII.
- Bergler, E. (1946), *The Writer and Psychoanalysis*. New York.
- Bocheński, J. (1992), *Artysta*, w: *Sto zabobonów. Krótki filozoficzny słownik zabobonów*. Kraków.
- Bohannan, P. (1969), *Artysta Tiv*, w: *Etnologia*. Wybór tekstów pod red. Z. Sokolewicz. Warszawa.
- Borowiecka, E. (1986), *Poznawcza wartość sztuki*. Lublin.
- Bourdieu P. (1979), *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Paris.
- Bourdieu P. (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris.
- Bratkowski, P. (1978), *Typologia wybranych form buntu a modele działań artystycznych*, „Studia Filozoficzne” 11.
- Brooks, K. W. (1953), *The Writers in America*. New York.
- Bryl, M. (1992), *Grupa artystów plastyków „Świt”*. Poznań.
- Burckhardt, J. (1965), *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*. Przeł. M. Kreczowska. Warszawa.
- Burke, P. (1991), *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*. Przeł. W. K. Sieciński. Warszawa.

- Burns, E. (1987), *Role, typy symboliczne i postaci*. Przeł. K. Urbisz, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wybr. i opr. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław.
- Bystron, J. S. (1937), *Ludzie odchyleni od normy w życiu literackim*, „Wiedza i Życie” 4/5.
- Camus, A. (1971), *Artysta i jego epoka*. Przeł. J. Guze, w: *Eseje*. Warszawa.
- Careri G. (2001), *Artysta*. Przeł. M. Woźniak. W: *Człowiek baroku*. Praca zbior. pod red. R. Villariego. Warszawa.
- Castelnuovo, E. (2000), *Artysta*. Przeł. M. Radożycka-Paoletti. w: *Człowiek średniowiecza*, praca zbior. Pod red. J. Le Goffa. Warszawa.
- Chamcówna, M. (1954), *Walka malarzy krakowskich o wyzwolenie spod praw cechowych*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2.
- Chastel, A. (2001), *Artysta*. Przeł. A. Osmólska-Mętrak. w: *Człowiek Renesansu*. Praca zbior. Pod red. E. Garina. Warszawa.
- Chmielowski, P. (1961), *Artyści i artyzm*, w: *Pisma krytyczno-literackie*. T. 1. Warszawa.
- Cowley, M. (1969), *Historia naturalna amerykańskiego pisarza*. Przeł. E. Krasnowolska, w: *O sytuacji w literaturze*. Warszawa.
- Cresspelle, J. P. (1987), *Montmartre w czasach Picassa 1900-1910*. Przeł. M. Bibrowski. Warszawa.
- Cresspelle, J. P. (1989), *Montparnasse w latach 1905-1930*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa.
- Ćwik, S. (1983), *Młodzi pisarze – miejsce w kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Dąbrowski, A. (1932), *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza. Przyczynki archiwalne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 3.
- Dąbrowski, A. (1937), *Artyści dworscy XVIII wieku. Przyczynki archiwalne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 3/4.
- Dietrich, M. (1987), *Aktor a publiczność*. Przeł. K. Krzemień, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wybór i opr. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław.
- Dilthey, W. (1982), *Pisma estetyczne*. Przeł. K. Krzemień. Warszawa.
- Dmitruk, K. (1995), *Pisarz*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław.
- Dobrowolski, T. (1965), *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440-1520)*. Wrocław.

- Duvignaud, J. (1987), *Zarys socjologii aktora. Uwagi wstępne*. Przeł. J. Lekczyńska, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wybór i opr. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław.
- Easton, E. M. (1964), *Artists an Writers in Paris. The Bohemian Idea. 1803-1867*. London.
- Eliot, T. S. (1963), *Kto to jest klasyk?* Przeł. H. Pręczkowska, w: *Szkice literackie*. Warszawa.
- Elzenberg, H. (1966), *Osobowość twórcza artysty*, w: *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*. Toruń.
- Escarpit, R. (1977), *Sukces i przetrwanie w literaturze*. Przeł. A. Gettich, w: *W kręgu socjologii literatury*. Antologia pod red. A. Mencwela. T. 2. Warszawa.
- Ferenc T. (2012), *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Łódź.
- Freud, S. (1925), *Selbstdortstellung*. Lipsk.
- Gabryjelska, K. (1987), *Poglądy na rolę społeczną pisarza i zadania literatury w rozważaniach krytycznych L. S. Merciera*, „Przegląd Humanistyczny” 12.
- Gębarowicz, M. (1969), *Artyści-przedsiębiorcy epoki Renesansu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 3.
- Gilson, E. (1965), *Szkoła muz.* Przeł. B. Majchszak. Warszawa.
- Głowiński, M. (1965), *Grupa literacka a model poezji. Przykład „Skamandra”*, w: *Z problemów literatury polskiej XX w.* T. 2. Warszawa.
- Gohr, S. (1975), *Der Kult des Künstler und der Kunst in 19 Jahrhundert*. Köln.
- Golka, M. (1991a), *Nauczanie sztuki. Cele – formy – metody*. Poznań.
- Golka, M. (1991b), *Rynek sztuki*. Poznań.
- Golka, M. (1993), *Miejsce sztuki w układzie wartości*, „Człowiek i Społeczeństwo” X.
- Golka, M. (2007), *Socjologia kultury*, Warszawa.
- Golka, M. (2008), *Socjologia sztuki*, Warszawa.
- Gołaszewska, M. (1986), *Kim jest artysta?* Warszawa.
- Grabowski, J. (1976), *Dawny artysta ludowy*. Warszawa.
- Graña, C. (1964), *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*. New York, London.
- Gromadzki, A. (1975), *Cyganeria Warszawska*, „Przegląd Humanistyczny” 5.

- Gutowski, W. (1982), *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*. „Pamiętnik Literacki” 3/4.
- Haskell, F. (1963), *Patrons and Painters*. Oxford.
- Hauser, A. (1970), *Filozofia historii sztuki*. Przeł. D. Danek, J. Kamionkowa. Warszawa.
- Hauser, A. (1974), *Spoleczna historia sztuki i literatury*. Przeł. J. Ruszczykówna. T. 1-2. Warszawa.
- Hazlitt, W. (1957), *Eseje wybrane*. Przeł. H. Krzeczowski. Warszawa.
- Hegel, G. W. F. (1964), *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. Grabowski. Warszawa.
- Heinich, N. (1996), *Être artiste*, Paris.
- Hello, E. (1912), *Rozgłos i sława*. Przeł. W. Gostomski, w: *Studia i szkice*. Lwów.
- Ilczuk, D. (1992), *Los aktora w świecie komercjalizacji*, w: *Komercjalizacja w kulturze. Szanse i zagrożenia*. Praca zbior. pod red. S. Golinowskiej. Warszawa.
- Jackowski, A. (1987), *Być artystą*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały sesji SHS. Warszawa.
- Jaroszewski, T. S.; Kowalczyk, J. (1959), *Artyści w Puławach w XVIII wieku (w świetle ksiąg metrykalnych)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2.
- Kaczmarczyk, K. (1924), *Malarze poznańscy w XV wieku i ich cech*, „Kronika Miasta Poznania” II.
- Kamionkowa, J. (1974), *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria druga. Wrocław.
- Kawyn, S. (1946), *Zagadnienie grupy literackiej*. Lublin.
- Klein, F. (1937), *Dawne kawiarnie artystyczne w Krakowie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 14.
- Kostyrko, K. (1987), *Artyści plastycy – zawód, postawy twórcze*. Warszawa, Poznań.
- Kowalski, M. A. (1988), *Artysta frasobliwy*, w: *Sztuka frasobliwa*. Warszawa.
- Kozłowski, K. (1983), *Kształtowanie się środowisk artystycznych w Szczecinie (1945-1959)*. Poznań, Szczecin.
- Kretschmer, E. (1934), *Ludzie genialni*. Przeł. P. Hulka-Laskowski. Warszawa.
- Kroeber, L. A. (1973), *Istota kultury*. Przeł. P. Sztompka. Warszawa.
- Kuhn, T. S. (1985), *Uwagi o stosunkach między nauką a sztuką*. Przeł. S. Amsterdamski, w: *Dwa bieguny*. Warszawa.

- Kulczycka-Saloni, J. (1965), *Programy i dyskusje literackie*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 1. Warszawa.
- Kunicki, B. J. (1980), *Środowisko twórcze miasta średniego*. Warszawa.
- Silbermann, A.; König, R. [Hrsg.]. (1974), *Künstler und Gesellschaft*. Opladen.
- Kurz, O.; Kris, E. (1934), *Die Legende vom Künstler*. Wien.
- Lepszy, L. (1896), *Cech malarski w Polsce od wieków średnich do końca XVIII wieku*. „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 2.
- Lefebvre, H. (1956), *Przyczynek do estetyki*. Przeł. J. Jabłońska. Warszawa.
- Lewandowska, E. (1968), *Konfraternia Artystów w Toruniu*, „Zeszyty Naukowe UMK. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 28.
- Lombroso, C. (1987), *Geniusz i obłąkanie*. Przeł. J. L. Popławski. Warszawa.
- Löwenthal, L. (1977), *Literatura i społeczeństwo*. Przeł. E. Muskat-Tabakowska, w: *W kręgu socjologii literatury*. Antologia w wyb. A. Mencwela. T. 1. Warszawa.
- Löwenthal, L. (1987), *Społeczne treści w literaturze*. Przeł. K. Urbisz, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Antologia w wyb. T. Pyzik, E. Udalskiej. Wrocław.
- Łobodzińska, B. (1966), *Stereotyp osobowości artysty w percepcji odbiorcy*, „Studia Socjologiczne” 2.
- Łunaczarski, A. (1964), *O sztuce i rewolucji*. Przeł. W. Zawadzki, w: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa.
- Magala, S. (1978), *Aura obyczajowa grupy twórczej a ciągłość tradycji*, „Teksty” 6.
- Makowiecki, A. Z. (1971), *Młodopolski portret artysty*. Warszawa.
- Makowiecki, A. Z. (1987), *Status pisarza w epoce pozytywizmu i Młodej Polski*, w: *Geografia literacka a historia literatury*. Praca zbior. pod red. S. Frybesa. Wrocław.
- Mańkowski, T. (1936), *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII w.* Lwów.
- Mańkowski, T. (1938), *Walka o godność artysty*, „Przegląd Współczesny” 5.
- Maritain, J. (1988), *Intuicja twórcza i poznanie poetyckie*. Przeł. J. Fenrychowa, w: *Pisma filozoficzne*. Kraków.
- Martindale, A. (1972), *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London.
- Matejko, A. (1968), *Organizacyjne determinanty twórczości architektów*, „Kultura i Społeczeństwo” 1.

- Mądra-Shallcross, B. (1992), *Dom romantycznego artysty*. Kraków.
- Merquior, J. G. (1979), *Pozycja społeczna pisarza*. Przeł. J. Petry, w: *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*. Antologia pod red. C. F. Moreno. T. 2. Kraków.
- Miller, E. H. (1952), *The Professional Writer in Elizabethan England*. Cambridge.
- Minder, R. (1966), *Dichter in der Gesellschaft*. Frankfurt.
- Moles, A. (1980), *Artysta i intelektualista w społeczeństwie obfitości*. Przeł. W. Bieńkowska, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Pod red. I. Wojnar. Warszawa.
- Morawski, S. (1985), *Sztuka – artysta – twórczość*, w: *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków.
- Morin, E. (1965), *Duch czasu*. Przeł. A. Frybesowa. Kraków.
- Neumann, Th. (1968), *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft*. Stuttgart.
- Moulin, R. (1992), *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris.
- Ortega y Gasset, J. (1980), *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa.
- Oseka, A. (1975), *Mitologie artysty*. Warszawa.
- Pająk, H. (1962), *Dziecię wieku*, „Kamena” 7/8
- Parandowski, J. (1965), *Alchemia słowa*. Warszawa.
- Pavese, C. (1975), *Dialogi z Leukoteą. Mit. Szkice literackie*. Przeł. S. Kasprzysiak. Warszawa.
- Pavlović, M. (1979), *Mit i poezja*. Przeł. J. Salamon. Kraków.
- Pelles, G. (1963), *Art, Artists and Society*. England Cliff.
- Piotrowski, P. (1993), *Artysta między rewolucją i reakcją. Studia z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*. Poznań.
- Piwocki, K. (1975), *Dziwny świat współczesnych prymitywów*. Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (1969), *Bóg, ofiara, kłown czy psychopata. O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, „Ruch Literacki” 1.
- Porębski, M. (1986), *Przypisanie autorstwa*, w: *Sztuka a informacja*. Kraków.
- Porębski, M. (1989), *Granice współczesności 1909-1925*. Warszawa.
- Prokop, J. (1995), *Artysta*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław.
- Read, H. (1967), *Art and Alienation. The Role of the Artists in Society*. London.

- Rowiński, C. (1979), *Filozofia cyganerii*, „Miesięcznik Literacki” 3.
- Rudzińska, K. (1978), *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*. Warszawa.
- Ryszkiewicz, A. (1952), *Na temat pozycji społecznej artystów polskich w pierwszej połowie XIX w.*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 10-11.
- Sabato, E. (1988), *Pisarz i jego zmory*. Przeł. R. Kalicki. Kraków.
- Sarapata, A. (1965), *Zawód jako wyznacznik miejsca w społeczeństwie*, w: *Socjologia zawodów*. Praca zbior. pod red. A. Sarapaty. Warszawa.
- Sartre, J. P. (1968), *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa.
- Saunders, J. W. (1964), *The Profession of English Letters*. London.
- Schelling, F. W. J. (1983), *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemień. Warszawa.
- Shapiro, T. (1976), *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society 1800-1900*. New York.
- Shroder, M. Z. (1961), *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Mass.
- Siciński, A. (1971), *Literaci polscy. Przemiany zawodu na tle przemian kultury współczesnej*. Wrocław.
- Siciński, A. (1975), *Współczesne przemiany roli twórców: pisarze*, w: *Dziś i jutro kultury polskiej*. Warszawa.
- Sołowiej, J. (1980), *Analiza psychologiczna sytuacji rodzinnej twórców na podstawie danych biograficznych*, „Zeszyty Naukowe UG. Psychologia” 3.
- Spender, S. (1962), *Social Purpose and Integrity of the Artist*, w: *The Humanist Frame*. Ed. by J. Huxley. London.
- Stradecki, J. (1976), *Funkcje społeczne kawiarni literackiej*, „Teksty” 4-5.
- Sükösd, M. (1975), *Wariacje na temat powieści*. Przeł. A. Sieroszewski. Warszawa.
- Sułkowski, B. (1983), *Artyści-dyletanci w wielkim mieście przemysłowym*, „Kultura i Społeczeństwo” 1.
- Svirida, I. (1981), *Malarze polscy w okresie od Oświecenia do Romantyzmu*, w: *Inteligencja polska w XIX i XX w.* Praca zbior. pod red. R. Czepulis-Rastenis. T. 2. Warszawa.

- Szarfenbergowa, J. (1966), *Materiały do charakterystyki zawodu i pozycji społecznej architektów*. Wrocław.
- Szczepański, J. (1963), *O środowisku twórczym Łodzi*, „Osnowa”.
- Taine, H. (1911), *Filozofia sztuki*. Przeł. A. Sygietyński. T. 1. Lwów.
- Talejko, E. (1971), *Zagadnienia psychologii twórczości technicznej*. Poznań.
- Tatarkiewicz, W. (1953), *Budżet domowy Stanisławowskiego artysty*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1.
- Tatarkiewicz, W. (1962), *Historia estetyki*. T. 1-2. Warszawa.
- Tatarkiewicz, W. (1975), *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa.
- Toeplitz, K. T. (1961), *Seans mitologiczny*. Warszawa.
- Toeplitz, K. T. (1975), *Kultura w stylu blue jeans*. Warszawa.
- Wallis, A. (1959), *Krakowskie środowisko artystów plastyków w latach Młodej Polski*. „Kultura i Społeczeństwo” 1.
- Wallis, A. (1964), *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa.
- Wallis, A. (1971), *Informacje statystyczne o pisarzach, którzy debiutowali w latach 1900-1950*, w: *Problemy socjologii literatury*. Praca zbior. pod red. J. Sławińskiego. Wrocław.
- Wallis, A. (1978), *Twórcy sztuk pięknych i konflikty*, w: *Kultura i więź przestrzenna*. Warszawa.
- Wallis, M. (1948), *Podłoże społeczne autoportretu*, „Wiedza i Życie” 6-7.
- Wallis, M. (1957), *Przemiany w stanowisku społecznym artysty-plastyka w Polsce*, „Zeszyty Naukowe UŁ. Seria 1: Nauki Humanistyczno-Społeczne” 7.
- Wallis, M. (1975), *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa.
- Warkoczewska, M. (1984), *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce. Dzieje i funkcje*. Warszawa, Poznań.
- Ważbiński, Z. (1968), *Dzieło i twórca w koncepcji Renesansu. U źródeł nowożytnego mitu sztuki*. Toruń.
- Ważbiński, Z. (1980), *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*. Cz. 1: wiek XV i XVI. Toruń.
- Ważbiński, Z. (1988), *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*. Cz. 2: wiek XVII i XVIII. Toruń.

- Weiss, T. (1970), *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków.
- Wesołowski, W. (1965), *Prestiż zawodów – system wartości – uwarstwienie społeczne*, w: *Socjologia zawodów*. Praca zbior. pod red. A. Sarapaty. Warszawa.
- Wiercińska, J. (1985), *Grupa zawodowa artystów plastyków w Polsce w drugiej połowie XIX w.*, w: *Inteligencja polska w XIX i XX w.* Pod red. R. Czepulis-Rastenis. T. 4. Warszawa.
- Wiesiołowski, J. (1976), *Pozycja społeczna rzemiosł artystycznych w średniowiecznym Poznaniu*, w: „Sprawozdania PTPN za 1974. Wydział Nauk o Sztuce”. Poznań.
- Williams, R. (1977), *Spoleczna historia pisarzy angielskich*. Przeł. E. Muskat-Tabakowska, w: *W kręgu socjologii literatury*. Antologia pod red. A. Mencwela. T. 2. Warszawa.
- Williams, R. (1983), *Writing in Society*, London.
- Wilski, Z. (1990), *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*. Wrocław.
- Wilson, R. N. (1977), *Poeta w społeczeństwie amerykańskim*. Przeł. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury*. Antologia pod red. A. Mencwela. T. 2. Warszawa.
- Wojciechowski, A. [red.], (1974), *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*. Praca zbior. Warszawa.
- Wojciechowski, J. (1987), *Współczesne życie artystyczne (zagadnienia wybrane)*. Warszawa.
- Woźniakowski, J. (1968), *Między dziełem a nicością albo o konformizmie w sztuce współczesnej*. „Znak” 3.
- Woźniakowski, J. (1978), *Czy artyście wolno się żenić?* Warszawa.
- Ziemilski, A. (1981), *Ludzie boiska i ludzie estrady. Szkic do portretu socjologicznego*. Warszawa.
- Ziemilski, A. (1992), *Twórca i rynek*, w: *Komercjalizacja w kulturze. Szanse i zagrożenia*. Praca zbior. pod red. S. Golinowskiej. Warszawa.
- Znaniński, F. (1937), *Rola społeczna artysty*, „Wiedza i Życie” 8/9.
- Znaniński, F. (1984), *Spoleczne role uczonych*. Warszawa.
- Żeleński [Boy], T. (1985), *Cygan nieznany*, w: *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*. Warszawa.
- Żółkiewski, S. (1979), *Kultura, socjologia, semiotyka literacka*. Studia. Warszawa.

Życie i praca...(1932), *Życie i praca pisarza polskiego. Na podstawie ankiety ZZLP.*
Warszawa.