

Kultura anarchistyczna

Daniel Grinberg

Nie jest zapewne sprawą przypadku, że znajomość problematyki kulturalnej pozostaje daleko w tyle za wiedzą o innych aspektach ruchu anarchistycznego. Na ogół zakłada się milcząco, że kulturę anarchistów potraktować można jako przejaw czy też odmianę kultury proletariackiej (robotniczej). Wadą tego stanowiska jest nieuwzględnienie wewnętrznego zróżnicowania - chęć sztucznego wtłoczenia bogactwa form w ciasne ramy nie dopasowanego do nich pojęcia kultury proletariackiej. Tymczasem w ruchu anarchistycznym obok grup i jednostek głęboko wrośniętych w życie społeczne uczestniczyły także społeczności stanowiące autentyczne enklawy - komuny oraz małe wspólnoty wiejskie - odznaczające się niewątpliwą specyfiką kulturową. Co więcej, podobne cechy przejawiały w rozrzedzonej postaci i inne środowiska - anarchistyczni studenci, dziennikarze, artyści, rzemieślnicy czy robotnicy. Pozwala to mówić jeśli nie o odrębnej kulturze anarchistycznej, to przynajmniej o elementach takiej kultury zmieszanych z formami kultury chłopskiej, mieszczańskiej czy robotniczej.

Według lakonicznej formuły Fernanda Pelloutiera, twórcy anarchosyndykalizmu¹ "anarchizm to sztuka doskonalenia siebie i innych". Samodoskonalenie jednostek sprzęgnięte ma być zatem z czynnym, aktywnym oddziaływaniem na bliźnich. Tak sformułowany program kulturalny odznacza się powszechnością, elastycznością i indywidualizmem, ponieważ realizować go może każdy, i to na swój dowolny sposób. Jest jednak również nieuchronnie społeczny, albowiem bez wzajemnego oddziaływania na siebie rozwijającym się jednostkom groziłaby dysharmonia, a przecież - zdaniem anarchistów - właśnie dążenie do harmonii z otaczającym nas światem przyrodniczym i ludzkim stanowi najistotniejszą potrzebę psychiczną człowieka. Ta holistyczna wizja ludzkości zespolonej z naturą (kosmos) eliminuje automatycznie z pola widzenia problematykę transcendentálną (religijną). To człowiek - ograniczona w swej swobodzie, kreatywności i spontaniczności tylko prawami natury wolna jednostka ludzka - stoi w centrum uwagi, towarzyszy temu swoisty kult życia silnie akcentujący jego biologiczny wymiar.

W głośnej niegdyś, niesłusznie zapomnianej książce **Nationalism and Culture** Rudolf Rocker przeciwstawia kulturę - w której anarchistyczne ideały realizują się najpełniej - władzy. W kulturze widzi odpowiedź na zagrożenie ludzkiej podmiotowości, które stwarza nowoczesne państwo oraz technika i jej wytwory, protest przeciwko uniformizacji i wreszcie szansę samorealizacji - nadania sensu własnemu życiu - dostępną dla każdego. Anarchistyczny model kultury i życia kulturalnego stwarzał alternatywę dla wspierającej system państwowy kultury oficjalnej lansowanej przez elity rządzące. Propagował i wcielał w życie wartości, które anarchistyczna ideologia ceniła najwyżej - braterstwo, wzajemną pomoc, solidarność, sprawiedliwość, wolność. Zwalczał, jako "szkodliwe przesady", nacjonalizm, utylitaryzm i religię. Odwoływał się do fantazji i spontaniczności, ale zarazem wysoko cenił tak tradycyjne cechy jak wierność, prostota czy samodyscyplina. Inne charakterystyczne wątki to umiłowanie natury, swoisty mesjanizm i prometeizm - wiara w misję nielicznych nosicieli Prawdy wobec reszty ludzkości, wymagająca niekiedy nawet złożenia

¹ Anarchosyndykalizm, syndykalizm rewolucyjny - kierunek w ruchu związkowym, przewidujący dojście do rewolucji na drodze strajku generalnego.

ofiary z siebie; wszechstronne zainteresowania poznawcze związane z kultem instrumentalnie pojmowanej wiedzy - takiej, która służy sprawie rewolucji; awersja do rozwiniętej techniki ograniczającej samodzielność człowieka, szczególnie widoczna u Benjamina Tucera i anarchokomunistów² brytyjskich.

Odrzuceniu religii nie towarzyszył bynajmniej zanik wrażliwości moralnej. Przeciwnie, teoria i praktyka anarchistów przepełnione były pierwiastkami etycznymi w stopniu rzadko spotykanym w innych środowiskach, zwłaszcza świeckich. Była to jednak etyka swoista - przeciwstawiająca dogmatycznym kodeksom wrodzoną, naturalną moralność jednostek, akcentująca zinternalizowane poczucie obowiązku oraz potrzebę solidarności i współdziałania z innymi ludźmi. J. M. Guyau, propagator laickiej etyki "bez zobowiązań i sankcji", przekonany był o jej wyższości ze względu na heroiczny wymiar, jaki nadawała ludzkim wyborom, a także ze względu na jej naturalność - ścisły związek z życiem. Podobnym tropem szli Elisee Reclus i Piotr Kropotkin³. Ten ostatni w nie dokończonej *Etyce* (wyd. rosyjskie 1922, wyd. polskie 1949) oraz wcześniejszej pracy **Pomoc wzajemna jako czynnik rozwoju** przedstawił spójny, rozwinięty system "etyki realistycznej" wywiedzionej z uogólnionej obserwacji świata przyrodniczego. W tym ujęciu "sympatia, solidarność, pomoc wzajemna, stanowiące decydujący czynnik rewolucyjnego rozwoju, charakteryzują całą przyrodę ożywioną". Jeśli cechy te przeważają w społeczeństwie ludzkim, staje się możliwa realizacja równości i sprawiedliwości - zasad warunkujących prawdziwą moralność i harmonijną współpracę społeczną. W podobnym duchu niedogmatycznej etyki braterstwa wypowiadał się w Polsce Edward Abramowski.

Zwolennicy Kropotkina nie musieli powoływać się wyłącznie na historyczne przykłady. W praktyce anarchokomunistycznych komun oraz wspólnot wiejskich Andaluzji znajdowali liczne przykłady potwierdzające jego koncepcję. Cudzoziemcy przebywający wśród braceros z doliny Gwadalkiwiru albo w pueblach zanarchizowanych regionów Sierry zachwycali się duchem solidarności i pomocy wzajemnej wyróżniających mieszkańców tych regionów. W książkach, stanowiących owoce poczynionych tam obserwacji, znajdujemy liczne opisy działań zbiorowych.

Solidarność wzajemna uwidoczniła się dobitnie w stosunku szeregowych aktywistów do więźniów, skazańców i wszelkich wywodzących się z ich grona ofiar represji. Nie obowiązywała jedynie w stosunku do odszczepieńców, albowiem zmiana poglądów traktowana była powszechnie jako akt zdrady. Niezależnie od indywidualnego stosunku do przemocy - a miała ona bardzo licznych przeciwników z powodów moralnych i taktycznych - przeciętny działacz otaczał kultem nazwiska apostołów czynu indywidualnego, którzy przyplacili życiem swoje zamachy: Ravachola, Vaillanta, Henry'ego, Caserio, No-

² Anarchokomunizm - kierunek w łonie myśli anarchistycznej związany z Kropotkinem, głoszący wspólnotową własność dóbr.

³ E. Reclus był nie tylko teoretykiem anarchizmu, ale także wybitnym geografem; wygnany za udział w Komunie Paryskiej. Książkę rosyjski Piotr Kropotkin, do 1917 roku na emigracji, był twórcą i teoretykiem anarchokomunizmu, także geografem.

bilinga⁴, jak również tych poprzedników Sacco i Vanzettiego⁵, którzy ponieśli śmierć na podstawie fałszywych oskarżeń. Anarchistyczny kult “męczenników” odznaczał się, wskutek braku koordynacji poczynań, niespotykaną żywością i różnorodnością. Nic zatem dziwnego, że wywarł piętno na całej kulturze anarchistycznej. Ravachol stał się autentycznym ludowym bohaterem, tematem niezliczonych wierszy i piosenek. Jego fotografie zdobiły jarmarczne stragany i witryny sklepowe w ubogich dzielnicach. Groby Bonnota⁶, Ravachola czy Caserio pokrywały nieustannie świeże kwiaty. Potęgę ich wpływu na świadomość zbiorową odczytać można także z pełnych fascynacji artykułów w anarchistycznych czasopismach. Ulegały tej fascynacji nawet najświetniejsze umysły. Elisee Reclus twierdził na przykład, że nie zna nikogo, kto przewyższałby Ravachola szlachetnością, zaś francuski pisarz Paul Adam witał w nim odnowiciela moralnego ludzkości, którego czyn otwiera nową erę.

Inną charakterystyczną cechą kultury anarchistycznej była jej retoryczność oraz skłonność do operowania symboliką. Teksty sprawiają wrażenie, jakby ich autorzy upajali się słowami. Obrazoburcze treści podawane zbyt często w skostniałych formach traciły wskutek tego na sile wyrazu. Upodobania symboliczne znajdowały najpełniejsze ujście w nazwach grup i czasopism. Roi się w nich od skojarzeń przyrodniczych, symboliki walki i narodzin. Wyróżnionymi barwami są czerwień i czern - kolory przywodzące na myśl walkę i negację. Czarna flaga jako symbol anarchistów upowszechniła się już w latach osiemdziesiątych, ale dopóki tliło się poczucie więzi z socjalistami, nie rezygnowano i z czerwonych sztandarów.

Gustowano również w symbolicznych gestach. Kropotkin, prowadzący w Londynie bujne życie towarzyskie, potrafił rezygnować z wielu pryncypiów, ale nie splamił się nigdy publicznym odśpiewaniem God Save the Queen (hymn Wielkiej Brytanii). Jego przyjaciel i kolega po fachu, Elisee Reclus, odrzucił podczas Komuny Paryskiej propozycję objęcia odpowiedzialnej funkcji urzędniczej i zgłosił się ochotniczo do służby wojskowej. W 1879 r. nie skorzystał z amnestii, protestując w ten sposób przeciwko jej ograniczonemu charakterowi. Premierzy Francji - Freycinet i Floquet - doznali upokorzenia, gdy odmówił spotkania się z nimi. W całej kulturze anarchistycznej rzuca się w oczy niska rola wzorów i tradycji historycznych. Odnotowywano co prawda z szacunkiem kolejne rocznice Rewolucji z 1789 r. i Komuny Paryskiej, ale na tym lista historycznych symboli właściwie się kończyła. Anarchistów zupełnie nie interesowała przeszłość.

Koncepcje i upodobania estetyczne anarchistów były bardzo zróżnicowane. Niemniej jednak zaryzykować można twierdzenie, że większość aktywistów zgodziłaby się z Gozzolim, autorem programowego artykułu na temat sztuki w **Encyklopedii Anarchistycznej Faure’a**. “Sztuka jest dla nas po prostu wiernym naśladowaniem natury”. Ideały harmonii

⁴ Są to nazwiska sławnych zamachowców. Edward Nobiling usiłował zabić cesarza niemieckiego Wilhelma I (1898 r.), Santo Caserio zabił prezydenta Francji, Carnota (1894 r.), Henry i Ravachol wysadzali gmachy publiczne (1892 r.), Vaillant odpalił bombę w parlamencie francuskim (1893 r.).

⁵ Nicola Sacco i Bartolomeo Vanzetti, robotnicy amerykańscy, zostali skazani na karę śmierci pod zarzutem rozboju i zabójstwa (1921 r.). Przez 6 lat trwała walka o ich uniewinnienie. W 1927 r. straceni.

⁶ Jules Bonnot, fałszerz pieniędzy, założyciel bandy złodziejskiej, która dokonywała napadów z bronią w rękę i przy użyciu samochodu. Zginął w trakcie pościgu policyjnego (1912 r.).

i piękna wymagają - jego zdaniem - odpowiednich warunków społecznych, które zapewni dopiero przyszła rewolucja. Piękno jest - jak pisze - "wielkim rewolucjonistą". Inni autorzy stawiają sprawę jeszcze wyraźniej. Prawdziwy anarchista w ujęciu Andre Lorulota powinien interesować się jedynie własnym organizmem i naturą. Malarstwo czy rzeźba to tylko bezużyteczne kopie natury oparte na fałszywych odczuciach. Z drugiej strony nie brakowało wszakże głosów doceniających znaczenie twórczości, a nawet utrzymujących, że wszyscy są "utajonymi artystami", modelującymi własne życie według ideałów harmonii i piękna.

Obok postaw w stylu Tołstoja, odrzucających całą dotychczasową kulturę w imię wyidealizowanej autentycznej kultury ludowej, wyrażano często przekonanie o potrzebie szerszego upowszechnienia artystycznego dorobku ludzkości. Zwracano uwagę, że sztuka uczy ludzi stawać się lepszymi, piękniejszymi i szczęśliwymi, że twórczości artystycznej towarzyszy atmosfera wolności. Reclus podkreślał z naciskiem, że "sztuka idzie przed nauką, ponieważ odczucie piękna jest pierwotniejsze niż idea porządku". Jak w poezji Goethego, martwym teoriom nauki przeciwstawiano samo życie i sztukę, która czerpie zeń soki żywotne. Przypomniano opinię Bakunina i Wagnera o niezbędności nowych rewolucyjnych treści i odpowiadających im form.

Zainteresowania anarchistów sprawami sztuki przyjmowały zróżnicowaną postać. Pierwszym głośnym artystą, który uważał się za anarchistę, był niewątpliwie Gustav Courbet - przyjaciel Proudhona. Autor **Kamieniarzy** z pryncypialnych pobudek odrzucił Legię Honorową przyznaną mu przez Napoleona III. W okresie Komuny Paryskiej jako aktywny działacz Rady Miejskiej i przewodniczący Komisji Sztuki poparł wniosek o obalenie symbolizującej Cesarstwo kolumny postawionej w 1863 r. na placu Vendome. Zapłacił za to więzieniem, wygnaniem (do roku 1875) oraz koniecznością uiszczenia ogromnego odszkodowania (323.091 franków). Związki między przedstawicielami cyganerii artystycznej i anarchistami zacieśniły się na dobre w "epoce dynamitu" u progu lat dziewięćdziesiątych. W ambitniejszych pismach libertarnych zaczęły się wówczas pojawiać kąciki lub całe wkładki literackie, w których obok fragmentów dzieł dawnych i współczesnych autorów o uznanej renomie (Rebelais, Cervantes, Schiller, Balzac, Zola) starano się prezentować utwory młodych twórców uwrażliwionych na kwestie społeczne - Jeana Richepina, Octava Mirbeau czy Paula Paillette'a. Główny promotor tych działań - Jean Grave - który już od 1887 r. redagował w "La Revolte" stały dodatek literacki, nie miał zwyczaju płacenia honorarium. Doprowadziło to w 1891 r. do otwartego konfliktu z Societe des Gens Lettres (Towarzystwo Literatów) stojącym na straży praw autorskich. Guy de Maupassant i Zola (prezes stowarzyszenia) sprzeciwiali się najgłośniejszemu praktykom Greve'a.

Ich postawa ostro kontrastowała z pobłażliwością, niekiedy nawet entuzjastycznym nastawieniem do anarchistów - twórców młodszego pokolenia. Składało się na to wiele czynników. Artyści fin de siecle'u uważali się za rewolucjonistów w dziedzinie estetyki. Buntownicza postawa wobec zastanych tradycji i konwencji skazywała ich jednak na wegetację na marginesie burżuazyjnego społeczeństwa. Czuli się nie tylko niedoceniani, lecz i uzależnieni, co sprawiało, że uważali się za ofiary istniejącego porządku społecznego.

Buntowi estetycznemu towarzyszył zatem nader często bunt polityczny. Sztuka końca XIX wieku oddychała realiami epoki i wykazywała większą niż kiedykolwiek przedtem wrażliwość na kwestie społeczne. Znajdowało to wyraz nie tylko w tematyce, ale i dominującej stylistyce utworów. Neoimpresjonizm i symbolizm - czołowe nurty artystyczne epoki - wyrażały, zdaniem wielu specjalistów, anarchistyczny stosunek do świata.

Poeta Pierre Quillard głosił, że wolny wiersz jest rewolucyjnym aktem propagandy, czynem na miarę działań z bronią w ręku. Przedstawiciele zradykalizowanej cyganerii starali się manifestować swoje poglądy własnym życiem, rzadko natomiast dawali im bezpośredni wyraz w swojej twórczości. "Malarzem anarchistycznym - pisał Paul Signac - jest nie ten, który pokazuje anarchistyczne obrazy, ale ten, który bez lukru, chęci wynagrodzenia, będzie walczył całą osobowością przeciwko burżuazyjnym i urzędowym obyczajom. Temat jest niczym albo przynajmniej tylko częścią nie ważniejszą od innych elementów - koloru, rysunku, kompozycji... Kiedy powstanie społeczeństwo o jakim marzymy, robotnicy, uwolnieni od brutalnego wyzysku, będą mieć czas na myślenie i uczenie się. Wówczas docenią wszystkie różnorodne cechy dzieła sztuki".

Kontakty z anarchistami nie zawsze oznaczały głębokie zaangażowanie osobiste. Do wiązania się ze skrajną lewicą skłaniać mogły artystów również motywy mniej wzniosłe - duch przekory, snobizm czy zwykła ciekawość. Tego rodzaju związki, siłą rzeczy, miały bardzo nietrwały charakter. Jeśli śladem Stefana Morawskiego wyodrębnimy artystów anarchistujących od paraanarchistów oraz anarchistów w ścisłym tego słowa znaczeniu, okaże się, że ci ostatni stanowili wśród ludzi sztuki wyraźną mniejszość. Byli wśród nich jednak twórcy o ustalonej renomie: Signac, Seurat, Pissarro, Mallarme czy Mirbeau - we Francji; młodziutki Picasso i Pio Baroja - w Hiszpanii, nieco później zaś Marinetti i Apollinaire - kodyfikatorzy nowych prądów w literaturze dwudziestego wieku, fowista Vlaminck czy Diego Rivera - renowator sztuki latynoskiej. Niektórzy z nich do końca życia czuli się dłużnikami ideologii libertarnej.

Cała praktycznie czołówka neoimpresjonistów świadczyła nieodpłatnie usługi na rzecz wydawnictw libertarnych. W czasopismach i almanachach francuskich anarchistów ukazywały się regularnie ich litografie. Z ich pieniędzy finansowano szkoły libertarne i pomoc dla "ciemieźzonych z Montjuich"⁷. Chętnie uświetniali swą obecnością coroczne święta gazety "Les Temps Nouveaux" albo uroczyste bankiety naturystów. Byli też niezawodnymi uczestnikami rozmaitych ankiet. Ścisłe związki z ruchem anarchistycznym starali się również utrzymywać symboliści. Ich czasopisma zasilali swoimi utworami autorzy tej miary co Paul Valery, Bernard Lazare, Remy de Gourmont, Stephane Mallarme, Emile Verhaeren, Tristan Bernard.

Pomimo bliskich związków z awangardą artystyczną upodobania estetyczne anarchistów nie nadążały, jak się wydaje, za jej gustami. Dotyczy to szczególnie literatury. Grave na przykład tolerował w poezji wyłącznie wiersz regularny z rymami. Nie znaczy to jednak, że aspiracje kulturalne aktywistów ruchu ograniczały się do wspólnego wykonywania

⁷ Działacze hiszpańscy więzieni w Montjuich i bestialsko traktowani - dzięki protestom zorganizowanym w Europie złagodzano im wyroki i warunki zamknięcia.

“rewolucyjnych” pieśni. Rozbudowany program imprez łączących samokształcenie z rozrywką realizowała federacja grup anarchistów żydowskich z Londynu. Licząca około 200 osób grupa emigrantów włoskich z Paterson (stan New Jersey) prowadziła własną szkołę wieczorową, bibliotekę, teatr amatorski dający cotygodniowe przedstawienia i ciekawe spotkania dyskusyjne. Tego rodzaju działalność, choć na mniejszą skalę, prowadziły kluby anarchistyczne w całej Europie Zachodniej.

Specyficznym, ale bynajmniej nie dominującym nurtem w kulturze anarchistycznej było dążenie niektórych środowisk proletariackich do odcięcia się od kultury “wysokiej” i zastąpienia jej charakterystycznymi formami folkloru przedmieść. Łączyło się to często z propozycjami zmierzającymi do radykalnego uproszczenia ortografii. Warto również zwrócić uwagę na to, że internacjonalizm, silnie akcentowany w teorii, nie zawsze znajdował odbicie w przedsięwzięciach praktycznych i enuncjacjach działaczy ruchu - nawet tych najwybitniejszych. James Guillaume, animator ruchu anarchistycznego w Szwajcarii i działacz związkowy, autor bardzo ważnych pamiętników, czy Kropotkin przekonani byli o naturalnej wyższości i potrzebie ekspansji kultury francuskiej równie mocno, jak Max Nettlau, klasyk anarchistycznej historiografii, przekonany był o wyższości kultury niemieckiej. W konsekwencji, mimo iż ogólny model kultury anarchistycznej był w poszczególnych krajach Europy Zachodniej bardzo zbliżony, treści konkretne zależały w dużej mierze od specyfiki kultury ojczystej.

Anarcho-Biblioteka
Dobry pieróg to wywrotowy pieróg



Daniel Grinberg
Kultura anarchistyczna

Wydane w zbiorze Daniel Grinberg "Publikacje zebrane". Wydawnictwo Red Rat, 1997

pl.anarchistlibraries.net