

Krzysztof Łukasiewicz

Berlin i inne miasta : Georg Simmel o sztuce i estetyzacji

Sztuka i Filozofia 27, 147-159

2005

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krzysztof Łukasiewicz

BERLIN I INNE MIASTA. GEORG SIMMEL O SZTUCE I ESTETYZACJI

Kiedy w roku 1908 na słynnym uniwersytecie w Heidelbergu zwolniła się katedra profesora filozofii, jako jednego z kandydatów do jej objęcia zgłoszono Georga Simmla, który od kilkunastu lat wykładał jako *Privatdozent* na uczelni berlińskiej. Odpowiedź ministerstwa była odmowna. W jednej ze stanowiących podstawę tej decyzji opinii (sformułował ją Dietrich Schäfer) znalazło się takie stwierdzenie: „[...] życia duchowego w wielkim mieście nie można tak negatywnie i jednostronnie potraktować, jak uczynił to on [Simmel – K.Ł.] w znanym odczycie wygłoszonym dla Gehe-Stiftung w Dreźnie”¹. Chodziło o wykład zatytułowany „Die Großstädte und das Geistesleben”, opublikowany w 1903 r. w pracy *Die Großstad. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, która była dziewiątym numerem rocznika wydawanego przez wspomnianą fundację. Ta bio- i bibliograficzna szczegółowość jest uzasadniona paroma względami.

Po pierwsze, trzeba przyznać, iż w stosunku do tego akurat tekstu Simmla historia nie była tak nieprzychylna, jak autor przytoczonych powyżej słów. W tym przynajmniej sensie, że dreźnieński odczyt uwzględniany jest przez większość redaktorów wyborów tekstów tego uczonego i filozofa. Stał się zatem pracą klasyczną Simmla-klasyka. Nawet wtedy, gdy uznawany był za t y l k o klasyka-myśliciela ważnego przede wszystkim dla naszej przeszłości, często wracano do tego tekstu. Kiedy z kolei staje się a ż klasykiem – myślicielem ważnym dla naszej współczesności, do *Die Großstädte und das Geistesleben* sięga się jeszcze chętniej. Trudno byłoby znaleźć dawną lub nową poważną konferencję naukową poświęconą miastu, na której zabrakłoby referatu czy choćby komunikatu o Simmlu².

¹ K. Gassen, M. Landmann (red.), *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin 1958, s. 27.

² Por. D. Jazbinsek, *Die Großstädte und das Geistesleben von Georg Simmel. Zur Geschichte einer Antipathie*, Schriftenreihe Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Arbeitsgruppe Metropolenforschung, Forschungsberichts nr FS2 01–504. Berlin 2001; L. Müller, „Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel” (w:) K.R. Scherpe

Po drugie, chociaż zwracał już na to uwagę recenzent opublikowanego w 1975 r. w serii Biblioteka Socjologiczna zbioru prac Simmla *Socjologia*, warto jeszcze raz sprostować, że przekład dwukrotnie już podanego po niemiecku tytułu jako *Mentalność mieszkańców wielkich miast* jest nieadekwatny względem opatrzonych nim treści. W dosłownym polskim tłumaczeniu brzmi on następująco: *Wielkie miasta i życie duchowe*. Różnica między „mentalnością” a „życiem duchowym”, biorąc nawet poprawkę na nieostrość pojęć humanistycznych, jest jednak zbyt duża. Można domyśleć się źródeł takiej translatorskiej decyzji – w pracach angielskojęzycznych przyjęła się forma *The Metropolis and Mental Life*³.

Po trzecie, należało przypomnieć datę powstania tego tekstu, by uświadomić historyczny rodowód problemu: „miasto”, który to na przełomie XIX i XX w. uzyskał szeroki publiczny rozgłos i pełniejsze poznawcze oświetlenie. Surowość ferowanych w trakcie tych dyskusji wyroków świadczyła o świadomości głębokości dokonujących się społecznych i kulturalnych przemian⁴. W tym tkwi jeden z powodów wzmożonego zainteresowania myślicielami okresu wąsko i tradycyjnie rozumianego modernizmu w dobie postmodernizmu. Stąd zawarta w rozprawce *Wielkie miasta i życie duchowe* diagnoza „hipertrofii kultury obiektywnej”, szerzej i pełniej zobrazowana w innych pracach Simmla, okazała się wprost wieszczą dla analityka ponowoczesności Zygmunta Baumana czy badacza „socjologii moderny” Davida Frisby’ego. W obu przypadkach Simmlowska analiza życia wielkomiejskiego uznana została za modelową. Jej zasadnicze rysy, bardziej ogólne przesłanki i podstawowe uzasadnienia zawarte są przede wszystkim w *Filozofii pieniądza* (1900). Między innymi, choć – jak zostanie dalej pokazane – nie tylko dlatego, warto przypomnieć jeden z argumentów Hannesa Böhringera na rzecz tezy, że Simmlowska filozofia pieniądza jest także teorią estetyczną, ten mianowicie, który

(red.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Post-moderne*, Reinbek bei Hamburg 1988; idem, „Impressionistische Kultur. Zur Ästhetik von Modernität und Großstadt um 1900” (w:) T. Steinfeld, H. Suhr (red.), *Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt am Main 1990; R. Pascal, „Georg Simmel «Die Großstädte und das Geistesleben»». Zur Frage der «Moderne»” (w:) H. Kreuzer (red.), *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, Stuttgart 1969; J. Ryan, „Women, Modernity and the City”, *Theory, Culture & Society*, R. XI, 1994, nr 4.

³ Istnieją nawet dwa anglojęzyczne przekłady – H. Gertha i C.W. Miles’a w *The Sociology of Georg Simmel*, wyd. K.H. Wolff, New York 1950 i E. Shilsa w *Georg Simmel on Sociability and Social Forms*, wyd. D. Levine, Chicago–London 1971.

⁴ Por. S. Becker, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930*, St. Ingbert 1993.

orzeka, iż – wypełniając zadanie socjologicznego opisu sztuki nowoczesnej – wskazuje ona na wielkie miasta jako miejsce jej narodzin. Tam bowiem dzieło sztuki, jakkolwiek przekształca się w towar, ale jednocześnie, stając się punktem oparcia dla postrzegania zewnętrznego świata, odzyskuje absolutny charakter jako znaczący moment w wyobraźniowym przepływie *aisthesis*⁵.

Po czwarte, punkty poprzednie, o których przynajmniej po części będzie jeszcze mowa, warto było wyodrębnić, by w pewnej opozycji ukazać odmienny Simmlowski sposób ujęcia miasta. Inaczej to wyrażając, chodzi o związek w koncepcji autora *Hauptprobleme der Philosophie* perspektywy socjologicznej i filozoficzno-kulturalnej z estetyczną. W tej ostatniej pisał bowiem o trzech włoskich miastach.

Nie przeceniając znaczenia danych biograficznych, w przypadku Simmla sytuacja przedstawiała się tak, że wielkomiejski Berlin dostarczał mu bodźców i kierował jego spojrzenie na aspekty społeczne i kulturalne, pobyty w miastach włoskich skłaniały ku obraniu estetycznego punktu widzenia. Autor *Zagadnień filozofii dziejów* urodził się w Berlinie, tam studiował i przeszedł całą drogę naukową, choć nie tam zwieńczył ją profesorską katedrą. Jego wykłady cieszyły się ogromnym powodzeniem, a o jego wyprawach z niemieckiej stolicy informowała prasa codzienna. Przeniesienie się do Strasburga było dla Simmla trudną decyzją, a świadectwem silnego związku z Berlinem jest choćby wypowiedź filozofa, którą zapamiętał jego syn, Hans: „Być może w innym mieście osiągnąłbym coś, co także miałoby wartość, ale to szczególnie dokonanie, które tutaj w ostatnich dziesięcioleciach urzeczywistniłem, było niewątpliwie związane z berlińskim *milieu*”⁶. Przyznawał nadto, że przemiana Berlina z wielkiego miasta w światową metropolię zbiegła się z rozwojem jego poglądów. Wszakże ten *Berliner Weltmann*, jak go kiedyś określił Ferdynand Fellmann, w jednym z listów do E. Husserla z roku 1907 pisał, że to Florencja jest „ojczyzną mojej duszy” i swojemu korespondentowi proponował dokładną trasę spacerów po tym mieście. Rodzina Simmlów często wyjeżdżała do Włoch, poświadczając jakby o trwałości tęsknoty człowieka Północy do Południa. Autor *Soziologie* dodałby do tego stwierdzenia, że w grę wchodziła również „dialektyka

⁵ Zob. H. Böhringer, *Die „Philosophie des Geldes“ als ästhetische Theorie* (w:) H.-J. Dahme, O. Rammstedt (red.), *Georg Simmel und die Moderne*, Frankfurt am Main 1984, s. 182.

⁶ H. Simmel, *Auszüge aus den Lebenserinnerungen* (w:) H. Böhringer, K. Gründer (red.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main, s. 265.

niemieckiego ducha”, którą kiedyś osobno scharakteryzował, a na którą uwagę zwrócił już F. Nietzsche, a mianowicie – Niemiec staje się Niemcem dopiero w odniesieniu do Innego. W przypadku Simmla, który studiował historię sztuki, a uzupełniający egzamin doktorski zdawał z języka staro-włoskiego, olbrzymie znaczenie posiadała także fascynacja sztuką. W równym stopniu świadczą o tym jego prace, jak i życie, co potwierdzają liczne wspomnienia tych, którzy go znali. Jedno z jego aforystycznych sformułowań bardzo wyraźnie oddaje tę osobistą postawę: „Nie wiem, czy grubiaństwo człowieka bardziej pokazuje to, że przyzwyczał się do brzydoty, czy też to, że przyzwyczał się do piękna?”⁷. Mimo tak mocno odczuwanego związku z Berlinem, obecny jest on w pracach Simmla jedynie – by tak rzec – anonimowo, podczas gdy Rzymowi, Florencji i Wenecji poświęcił odrębne prace. Na ów – nazwijmy to przesadnie – „tryptyk włoski” składają się teksty powstałe odpowiednio w latach 1898, 1904, 1907⁸. Podany w przypisie rok publikacji (1906) artykułu o Florencji odnosi się – co istotne – do wydania niemieckiego, a w jednej z bibliografii Simmla zamieszczona jest nawet uwaga, że jego pierwodruk nie został odkryty. Być może chodzi właśnie o to, że dwa lata wcześniej, tj. w 1904 r., w zeszytach IV–V pisma *Ateneum*, wydawanego przez Cezarego Jellentę, zamieszczony został esej „Florencya”, opatrzony ważnym redakcyjnym dopiskiem – „Z oryginału niemieckiego pisanego dla «Ateneum»”⁹. Tylko więc artykuł o Rzymie jest wcześniejszy od rozprawki *Wielkie*

⁷ G. Simmel, *Fragmente und Aufsätze*, München 1923, s. 35.

⁸ Zob. G. Simmel, „Rom. Eine ästhetische Analyse”, *Die Zeit* (Wien) 28 maja 1898; „Florenz”, *Der Tag*, 2 marca 1906, nr 111; „Venedig”, *Das Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste*, wyd. von F. Avenarius, München 1907, R. XX, Juniheft, s. 299–303. W nowych polskich przekładach mają się te teksty ukazać w zapowiadany przez Oficynę Naukową zbiorze esejów Simmla. *Nota bene* każde z tych miast, szczególnie zaś Wenecja, doczekało się szeregu pogłębionych interpretacji, z którymi można by zestawić rozważania autora *Grundfragen der Soziologie*. Raczej jako na ciekawostkę i z racji „tryptykowego” podobieństwa zwracam uwagę na artykuły Ignacego Fika – „Miasto bez samochodów – Wenecja”, *Tempo Dnia* 1935, nr 197; „Miasto – kwiat: Florencja”, *Nasz Wyraz* 1938, nr 1; „Trzy Rzymy”, ibidem, nr 2 – różnica intelektualnych poziomów jest bowiem zbyt duża. Z całkiem innych względów warto by sięgnąć do *Podróży włoskiej* J.W. Goethego.

⁹ J. Simmel, „Florencya”, *Ateneum*, R. II, 1904, t. 2, z. IV–V, s. 9. Nazwiska autora przekładu nie podano, lecz trzeba pamiętać, że w zeszytach X–XI–XII z tego samego roku opublikowano *Estetykę ciężkości* Simmla, tym razem jednak tłumaczenie zostało podpisane – „Stefania G.” Cała sprawa wymagałaby bardziej drobiazgowego historycznego śledztwa, a na razie niech stanowi uzupełnienie od badań nad recepcją poglądów autora *Filozofii pieniądza* w Polsce, które zainicjował przed laty Stanisław Borzym („Die Simmel- Rezeption in Polen bis 1918”, *Simmel Newsletter*, t. 2, 1992, nr 1).

miasta i życie duchowe. Od chronologii ważniejsza jest jednak różnica perspektyw i charakter przeciwstawionych przeze mnie prac. O ile ostatnia z wymienionych ukierunkowana jest analitycznie, to pamiętając, że chodzi o różnice stopnia, „tryptyk włoski” – syntetycznie.

Trzy te teksty włączone zostały później do zredagowanej już przez żonę filozofa Gertrud Simmel książki *Zur Philosophie der Kunst* (1922). Generalizujący sens tytułu tego zbioru mniej lub bardziej obszernych artykułów, pochodzących ponadto z różnych lat, jest uzasadniony także w odniesieniu do „tryptyku włoskiego”. Refleksje, do wyrażenia których pobudką stały się Rzym, Florencja i Wenecja, z pewnością reprezentują Simmlowską koncepcję sztuki. Pełno w nich również nawiązań do innych jego prac – np. o ramach do obrazu, o przygodzie, o Michale Aniele, tragedii kultury, Alpach, ruinach. Tak pod względem formy, jak i materii rozważań stanowią one kolejny przykład uprawiania „kultury filozoficznej”. Wiąże się z tym znana kontrowersja w ocenie dorobku Simmla i stylu jego filozofowania. Jeden z jego uczniów żartował, że po pojawieniu się w Berlinie wybitnej tancerki za parę dni Simmel ogłosiłby tekst o tańcu, ale już filozofa T.W. Adorna wyraźnie drażniła łatwość filozofowania o wszystkim, a socjolog T. Abel nazywał to „myśleniem kabalistycznym”. Inny badacz twórczości autora *Filozofii pieniądza* dostrzegł tu wycucie i eksponowanie wymiaru symbolicznego.

Simmlowska charakterystyka Florencji wydaje się najwyraźniej prezentować jego estetyczną perspektywę¹⁰. Przede wszystkim dlatego, iż – jak sam to ujmował – „wewnętrzne granice Florencji są granicami sztuki”. Okalające ją wzgórza skłaniały, by potraktować je jako ramy, a widok samego miasta stawał się dziełem sztuki. Zdaniem Simmla, opisującego i analizującego z pozycji zwiedzającego, Florencja wyróżnia się jednością swojego obrazu, gdyż w jej naocznej formie ukazuje się rozwijający się duch. Jeśli dla tego filozofa, pod przemożnym wpływem schopenhaueryzmu i nietzscheanizmu, samowystarczalność i całościowość stanowiły konieczne warunki i wyznaczniki dzieła sztuki, to stolica Toskanii, nie uprzywilejowując żadnej ze swych części, nie obdarzając niczego znaczeniem symbolicznym, dawała poczucie uczestnictwa we wszystko ogarniającym pięknie. Przeszłość i terażniejszość stapiają się tutaj w idealnym czasie, w którym żyje każde dzieło sztuki, a wewnętrzny związek i jedność wydają się tak wyraźne, jak w renesansowym

¹⁰ Por. G. Fitzi, „Florenz in der ästhetischen Anschauung von Georg Simmel”, *Simmel Newsletter* 1992, t. 2.

portrecie. Ujmowana w takiej perspektywie Florencja – niczym Schillerowska „piękna dusza” – okazywała się dla Simmla tym, czym być powinna – harmonią natury i ducha, zgodnością między tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne. Dlatego Kaplicę Medyceuszy uznawał za bardziej rzymską niż florencką, szczególnie zaś rzeźby Michała Anioła oceniał jako oparte na innym rozwiązaniu. W tych ostatnich bowiem ujawnia się dwoistość każdej jedności, którą sztuka nadaje życiu, podczas gdy Florencja jako dzieło sztuki kładzie akcent na jedność owej dwoistości. Jeśli dodatkowo wziąć pod uwagę Simmlowskie wyczucie tragiczności i podtrzymywaną także przez niego diagnozę, że nowoczesna epoka to czas utraty jedności życia, jeszcze jaśniejszy staje się jego zachwyt i tęsknota do Florencji. Myślał o niej jako „ojczyźnie swojej duszy”, lecz przecież opatrywał to zastrzeżeniem – jeśli „dusza” w ogóle ma jakąś ojczyznę. Pogodzenie kultury i natury w formie, którą reprezentuje, czy też którą wręcz jest Florencja, stawało się zatem niedostępne dla nowoczesności, która wszystko musi zaczynać od nowa. Podsumowywał więc Simmel: „Florencja jest szczęściem ludzi dojrzałych, którzy to, co życie ma istotnego, już zdobyli, lub też się go wyrzekli i dla tego swojego posiadania, lub dla tego wyrzeczenia się szukać chcą już tylko zewnętrznej postaci”¹¹.

To, co tragiczne, z całą mocą wyrażało się dla Simmla w Wenecji, tutaj bowiem wszechwładnie panuje dwuznaczność. We Florencji, ujmowanej rzecz jasna wyobraźniowo, zjawisko, to, co naoczne, stanowiło odpowiednik bytu, w jej estetycznym pozorze tkwiła prawda. Postrzegana w ten sam sposób Wenecja ujawniała swoje nieustanne udawanie. Autor *Filozofii pieniądza* ilustrował to wielorako – stłoczone uliczki, wymuszające bliskość, jałową jednak emocjonalnie; podwójny układ miasta – według kanałów i ulic; ani przynależność do lądu, ani do wody; niemożność rozpoznania, w jakim kierunku płynie woda w kanałach. Pałace Florencji stanowiły dla niego wyraz osobowości, budowle weneckie przypominały kotarę, której kunsztowność ma odwozić od tego, co zasłania. Nasuwając tutaj się metaforykę teatralną Simmel wykorzystywał umiarkowanie – wszyscy ludzie w Wenecji jako aktorzy, których działania nie mają realnych przyczyn i następstw. W tym nadadriatyckim mieście mosty zdawały się niczego nie łączyć, niezauważalna była zmiana pór roku, monotonia udzielała się całej psychice. W ujęciu Simmla wszystko to było pochodną dominacji estetycznego pozorów. Florencja zatem to *ein*

¹¹ G. Simmel, „Florencja”, op. cit., s. 14.

Werk der Kunst, Wenecja – die künstliche Stadt. Właśnie ta sztuczność pozoru i jednocześnie nakładanie maski bardziej znaczącym czyni to, co zostaje pod nią ukryte. Zdaniem niemieckiego filozofa, w dziele sztuki zawsze wyraża się określony sposób pojmowania i odczuwania świata, lecz związek między dziełem a odzwierciedlaną w nim ideą bywa kształtowany rozmaicie. Jeśli będzie on wartościowany wedle – w istocie rzeczy pochodzącego spoza sztuki – kryterium prawdy, to od Florencji, gdzie naoczna forma zgadza się z rzeczywistym życiem, Wenecja odróżnia się przybraniem „kłamliwej maski”. Architektura placu św. Marka wydała się Simmlowi wyzwolona z empirycznego życia, a każdy odwiedzający to miejsce w taki czy inny sposób zaczynał brać udział w „kłamstwie Wenecji”. Stan rzeczy, że samo zjawisko staje się treścią rzeczywistego przeżywania, tworzył zatem symboliczny sens Wenecji. Estetyczny pozór Florencji wykluczał wszelką dwuznaczność, w której zadomowił się za to pozór Wenecji. Lecz przecież – jak znowu za Schopenhauerem powtarzał Simmel – poza pewnością śmierci w ludzkim życiu przeważa „dwuznaczność”. Toskańska stolica jako doskonałe dzieło sztuki, tzn. – zgodnie z założeniami, jakie przyjmował Simmel w swojej *Lebensphilosophie* – obce wszelkiej „sztuczności” i będące zawsze czymś więcej niż sztuką, okazywała się czymś tak wyjątkowym, jak dusza, której dane było odnaleźć swoją ojczyznę. Dlatego ostatecznie „dwuznaczne piękno przygody”, które uzmysławia ogólny obraz Wenecji, uważał Simmel za symbol pozbawionej ojczyzny nowoczesnej duszy, która dzięki „przygodom” w takim samym stopniu jest wolna, w jakim jest na nie skazana.

Przekonanie, że piękno tkwi w formie, a nie w treści wchodzących w grę elementów, stanowiło z kolei punkt wyjścia estetycznej analizy Rzymu. Ale jeśli zazwyczaj owa całościująca forma bywa sprowadzana do mechanicznej sumy, bądź od razu jest postrzegana poprzez pryzmat sztuki, to – zdaniem Simmla – może wystąpić również odrębny, ulubiony przez niego, „trzeci” przypadek. W tym momencie chodziłoby o taką sytuację, w której ludzkie wytwory, powstałe z różnorodnych pobudek i z uwagi na rozmaite zamierzenia, zyskują poniekąd niespodziewanie walor estetyczny. Stare miasta, budowane bez racjonalnego planu, względnie którego zarysy zostały zatarte przez historię, podpadają, zdaniem autora *Soziologie*, pod ten trzeci przypadek, a spośród nich Rzym najpełniej reprezentuje owo zrastanie się teleologicznych wytworów w dzieło sztuki, której z definicji nie dotyczy kategoria celu. Wyjątkowość Rzymu polegałaby zatem na tym, że wszędzie spotyka się tam pozostałości całkiem odrębnych epok, ślady obecności przeciwstawnych dążeń, ale

zarazem są one ściśle ze sobą zespolone. Dostrzegalne jest to w wymiarze przestrzennym, lecz mocniej wyeksponował Simmel wymiar temporalny – we włoskiej stolicy zdawała się zanikać różnica między przeszłością a teraźniejszością. Wrażenie bezczasowości, jakiego się tam doznaje, wynikać ma z doznania ciągłości czasu, zgodność bowiem, jaka panuje pomiędzy różnorodnymi stylistycznie zabytkami, unieważnia perspektywę temporalną. Znaczenie rzeczowe uwolniło się tam od lokalizacji w czasie. Stwierdzenie L. Feuerbacha, że Rzym wskazuje każdemu jego miejsce, rozumiał Simmel tak, iż włączenie się we wszechobejmujący prąd czasu, redukując znaczenie determinacji historycznej, uświadamia każdej jednostce jej własne znaczenie. Inaczej mówiąc, Wieczne Miasto dzięki cesze, wyrażonej w tej przydawce, wydobywa na jaw także naszą ponadczasową wartość. Albo ujmując to w jeszcze inny sposób, wyjątkowa jedność wielości, która cechuje obraz Rzymu, narzuca maksymalizację właściwości każdego z elementów całości. Simmel: „Ponieważ rzeczy są tym właśnie, co oznaczają dla nas, w Rzymie są czymś rzeczywiście więcej, niż byłby gdzie indziej i bez wzajemnego wzbogacania się dzięki objęciu każdej z nich przez Rzym”¹².

Estetyczna analiza trzech włoskich miast oparta jest na przekonaniu, że to w naocznej formie, ostatecznie w po nietzscheańsku rozumianym pozorze, konstituuje się to, co istotne. Dlatego – jak już zauważono – nie jest przypadkowe, że współtwórca socjologicznego formalizmu wymagał zarazem uprawiania „socjologii zmysłów”, a „czysta socjologia” nie wykluczała estetyzmu, zwłaszcza gdy za cel podejścia formalnego uznać oddanie zróżnicowanego charakteru tego, co zjawiskowe. Nie miejsce tutaj, by dokładniej prześledzić, w jakim znaczeniu w odniesieniu do poglądów autora *Lebensanschauung* używano określenia „estetyzm” i jego pochodnych, ani tym bardziej, by zbadać, jakie były tego powody i intencje. Podobnie nie sposób przedstawić Simmlowską refleksję o sztuce tak szczegółowo, jak na to zasługuje. Być może, mając na uwadze wypominanie mu przez współczesnych estetyzmu i przewidując, że tego typu kwalifikacje będą się wciąż pojawiały¹³, Simmel napisał kiedyś:

¹² G. Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, s. 25.

¹³ Nie odwołując się do dawniejszych przykładów por. S. Hübner-Funk, *Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel* (w:) *Ästhetik...*, op. cit. W świetle, opartej na socjologii wiedzy, analizy tej autorki Simmel jest reprezentantem niemieckiej wielkomięskiej mieszczkańskiej inteligencji, która swą bezsilność, wyobcowanie i brak zaangażowania w dynamiczne przemiany gospodarczo-społeczne „przetrasponowała” w relatywizm, subiektywizm, wielość światów, uwolniony od treści formalizm, uprawianie „czyste” jako celu dla siebie, nauki itp.

„Bezsensowna jest chęć uczynienia z życia dzieła sztuki, życie ma własne normy, idealne wymagania, które w istocie tylko w formie życia powinny być urzeczywistnione i nie mogą być zapożyczone od sztuki, która z kolei ma własne”¹⁴. Sformułowanie to pochodzi z ostatniej fazy jego twórczości, w której mocno podkreślał autonomię sztuki jako jednej z *Weltformen*, choć oczywiście nie w tak wąskim sensie, jaki zawarty został w hasle *l'art pour l'art*. Działanie artystyczne jest nadawaniem życiu formy, lecz cechujący ją ścisły wewnętrzny porządek nie stanowi celu samego w sobie, ale jest – jak powiedziała by Simmel – mostem do osobowości, która się w niej nie tyle wyraża, co konstytuuje. Jeżeli Ferdinand Fellmann, podkreślając rolę osobowości jako *a priori* w całości poglądów autora *Zagadnień filozofii dziejów*, w stosunku do omawianego tutaj ich fragmentu użył określenia „estetyczny personalizm”, to od razu zastrzegając, że „właśnie w swoim roszczeniu do autonomii dzieło sztuki zostaje przez Simmla ustanowione jako instancja krytyczna rzeczywistości społecznej”¹⁵. Znajdując nawet podstawy do dostrzegania tutaj podobieństwa do Schillerowskiego godzenia przez sztukę zmysłowości i rozumności, nie wolno zapominać o tym, że między tymi biegunami występować mają *Wechselwirkungen*, wzajemne oddziaływania. Albo inaczej to wyrażając, Simmlowski relacjonizm zabezpieczał przed jedynie estetyzmem. Kiedy więc tak oceniano koncepcję prawa indywidualnego, ostateczny wynik etycznych rozważań autora *Filozofii pieniądza*, to przeoczano, że za jego warunek i punkt odniesienia uznawał on ideę wspólnoty.

Bez wskazywania nawet na bardziej i mniej wyraźne, dalsze i bliższe źródła pozostawało takie podejście przy tradycyjnym pojmowaniu sztuki, które najpełniejszy wyraz osiągnęło pod koniec XIX w., w czasie tradycyjnie i wąsko rozumianego modernizmu. Ilustruje je również Simmlowska charakterystyka przeciwieństwa między sztuką a rzemiosłem artystycznym¹⁶, której podstawową oś stanowiły kwestie ogólności i celowości. Samowystarczalność i „jedność w wielości” wykluczały redukcję sztuki

¹⁴ G. Simmel, *Fragmente...*, op. cit., s. 24.

¹⁵ F. Fellmann, „Georg Simmels Persönlichkeitbegriffs als Beitrag zur Theorie der Moderne” (w:) E.W. Orth, H. Holzhey (red.), *Neukantianismus. Perspektiven und Probleme*, Würzburg 1994, s. 316.

¹⁶ Birgitta Nedelmann w swojej „ramowej, triadycznej” analizie Simmlowskiej koncepcji opozycję tę uczyniła punktem wyjścia dla „modelu kulturalnej ambiwalencji”, w świetle którego kultura staje się „sferą estetyczną” (zob. „Individualization, Exaggeration and Paralysis: Simmel's Three Problems of Culture”, *Theory, Culture & Society*, t. 8, 1991, nr 3).

do czegoś „dla nas” i jednocześnie zapobiegały naszej wobec niej obojętności, umożliwiały, by stała się „czymś więcej”. Owo „więcej” czyni ją czymś „dla nas” w tym jednak szczególnym sensie, że dzięki swojemu charakterowi całości pozwala dojrzeć ją poza wszelkimi przeciwieństwami, w walce których przebiega życia. W tym sensie postrzegana w estetycznej perspektywie Florencja mogła stanowić przedmiot nieustannej tęsknoty za całością, którą jest dla Simmla jedynie ujmowany we wszystkich aspektach świat, dusza i dzieło sztuki.

Tęsknota owa pozostawała niezaspokojona, co bynajmniej nie pozbawiało jej znaczenia. W swym charakterze i kierunku tak sprzeczna życiu, że wydawała się całkowicie lokować poza nim, przecież charakteryzuje i kształtuje to życie. Zgodnie też ze swym sposobem filozofowania właśnie w tekście o Florencji ocenił Simmel, że to Wenecja, „miasto przygody”¹⁷, oddaje czy też pozwala opisać nowoczesność. Podjęty został w ten sposób problem, któremu w ogólniejszym wymiarze poświęcone są refleksje o życiu duchowym w wielkim mieście. Znad Canale Grande należy „wrócić” do miasta nad Sprewą.

Było już powyżej o tym, że *Die Großstädte und das Geistesleben* oraz sprawozdanie z berlińskiej wystawy światowej („Berliner Gewerbeausstellung”, *Die Zeit* 1896, nr 8) w oczach wielu badaczy czynią z Simmla jeśli nie prekursora, to co najmniej poprzednika analiz procesu estetyzacji, który nadaje piętno współczesnemu stylowi życia. Intelktualizm, zblazowanie, dystansowanie się, hipertrofia kultury obiektywnej – te właśnie właściwości, które przyniósł rozwój metropolii jako „wielkich tworców historycznych” – można było ująć jako tę konsekwencję i reakcję na życie w natłoku zmysłowych wrażeń i różnorodności narzucających się obrazów, która już niedługo doprowadziła do życia jedynie wrażeniami i obrazami. Simmlowska interpretacja władzy sądenia jako dotyczącej obrazu każdej rzeczy, jej powierzchni i formy, interpretacja Frisby’ego, a jeszcze bardziej podążającego jego śladem Mike’a Featherstone’a¹⁸, upoważniły zatem do uznania, że bezinteresowną estetyczną postawę przyjmować można wobec wszelkich przejawów i wytworów codziennego życia. Najstarszy spośród tekstów „tryptyku włoskiego”, o Rzymie, po-

¹⁷ Beata Frydryczak w książce *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności* (Poznań 2002) przywołała wprowadzie Simmlowską koncepcję przygody, ale wykorzystała ją jedynie po Benjaminowsku i bez odniesień do bardziej podstawowych przekonań autora *Lebensanschauung*.

¹⁸ Por. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm*, Kraków 1997.

kazywał, że estetyczny powab zawdzięcza to miasto sile połączenia tego, co wielorakie. Nie tylko zatem bliskość daty powstania łączy go z refleksjami o wystawie w Berlinie. Różnorodność zabytków Rzymu i mnogość ekspozycyjnych towarów mogą być tak samo estetycznie odbierane, tzn. tak sfera artystyczna, jak i zjawiska codziennego życia podlegają ocenie wedle kryterium jedności przeciwieństw. W obu przypadkach chodzi o nadawanie formy temu, co w istocie jest ciągle zmienne. O ile nawet odkrywa to estetyczny wymiar codzienności (a tak uznaje Frisby), nie oznacza to jednak estetyzacji w sensie przemiany rzeczywistości w obraz. Podobnie *flâneur*, charakterystyki którego co najmniej elementy odnaleziono w pismach Simmela, daleki jest od bezinteresowności w sensie ustalonym przez Kanta.

To ostatnie zdanie ma również wskazywać, że najistotniejszy kontekst rozważanego teraz zagadnienia stanowi Simmelska diagnoza i koncepcja nowoczesności. Werner Gephart¹⁹ utrzymuje, iż autor *Über soziale Differenzierung* opisuje nowoczesnego człowieka i nowoczesne życie z różnych punktów widzenia, a estetyczny nie jest oddzielony od filozoficznego i socjologicznego, ani tym bardziej uprzywilejowany. Wielość i wzajemne oddziaływanie perspektyw ma odpowiadać wciąż zmieniającej się rzeczywistości. Wiążąca się z tym kwestia przedmiotu i zadań socjologii zasadniczo mogłaby być tutaj pominięta, ale dla Gepharta nie ma podstaw, by z Simmelskich opisów i analiz najróżnorodniejszych zjawisk dała się wyprowadzić jakaś „socjologia moderny”, jak to czyni Frisby. Argumentacja tego ostatniego, że w przeciwieństwie do Maxa Webera twórca *Filozofii pieniądza* nie traktuje sztuki jako osobnej dziedziny nowoczesności, że Simmel – jak to właściwie ujął kontynuujący ten sposób myślenia Featherstone – estetycznie „zaczarowuje” nowoczesność, uznana została za mało przekonującą. Paradygmatycznemu wprost dla obu angielskich badaczy artykułowi „Die Großstädte und das Geistesleben” podstawowy sens, zdaniem ich niemieckiego kolegi, nadaje krytyka kultury, którą w istotny sposób wspiera badanie uniwersalnych form społeczniana. Znaczenie tego krytycznego nastawienia podkreśla także Frisby, kiedy w nowym wydaniu swej, opublikowanej w serii *Key Sociologists*, monografii Simmela (I wyd. 1984, II – 2002) przestrzega przed uznaniem tego filozofa za postmodernistę²⁰. Dostrzega u niego jedynie

¹⁹ Por. W. Gephart, „Georg Simmels Bild der Moderne”, *Berliner Journal für Soziologie*, 1992, z. 2.

²⁰ Zob. D. Frisby, *Georg Simmel. Revised Edition*, London–New York 2002, s. XXXI. Swego czasu Stefan Morawski, mając na uwadze przede wszystkim poglądy Z. Baumana, opowiadał przeciwko „postmodernizowaniu” Simmela.

antycypację niektórych postmodernistycznych idei – szczególnie tych związanych ze sferą estetyczną. Problem stosunku do ponowoczesności za to o wiele śmieiej rozstrzyga Gephart, dla którego Simmlowski „obraz moderny” – nowoczesnego stylu życia, nowoczesnego odczuwania życia – zawiera w sobie to, co w pewnym momencie oznaczono jako „postmodernistyczne”. Pomijając pytanie, na ile obaj wspomniani autorzy zgodnie definiowaliby to, co ponowoczesne, trzeba przyznać, że ten drugi wyraźniej wskazuje, że koncepcja sztuki, którą Simmel rozwinął w ostatnim okresie swej twórczości, jest tak klasyczna, że można ją określić wprost jako przednowoczesną („prämoderne”), przynależną do epoki przednowoczesnej („Vormoderne”). Gephart sugeruje przy tym, że perspektywa, urzeczywistniona i promowana w pracy *Lebensanschauung*, unieważniła znaczenie teraźniejszości, która przecież stanowiła horyzont nowoczesności. W tym świetle stawiany już wcześniej Frisby’emu zarzut, że zbyt fragmentarycznie traktuje koncepcje Simmela, zachowuje swoją ważność. Sztuka ujmowana jako jedna z „wielkich form świata” nie dawała się przecież „rozpuścić” w szeroko rozumianej sferze tego, co estetyczne. Powraca więc wzmiankowany już problem rozwoju Simmelskiego pojmowania sztuki i jego jedności. W tym drugim aspekcie wyeksponowaną powyżej sprzeczność między nowoczesnym i prenowoczesnym ujęciem sztuki Klaus Lichtblau uznał za „dychotomię”, która swoje rozwiązanie znajduje w omówionej już roli autonomii sztuki dla życia, a „heterogeniczność” estetycznych badań Simmela odpowiada wtedy opisanemu przez niego samego „paradoksalnemu doświadczeniu” nowoczesności²¹. Z uwagi na aspekt pierwszy, chronologiczny i rozwojowy, specjalną uwagę należy zwrócić na wczesną, bo pochodzącą z roku 1896 rozprawkę „Soziologische Ästhetik”, w której autor wskazywał na estetyczne motywy kolektywistycznej i indywidualistycznej tendencji nowoczesnego życia, a przede wszystkim na swoisty „urok” symetrii i asymetrii. W tym sensie można było dostrzec, że socjalizm czerpie siłę i jednocześnie apeluje nie tylko do etyki, ale i estetyki. Ten sposób myślenia kontynuował Simmel w *Filozofii pieniądza*, opisując nowoczesny styl życia już nie tylko za pomocą pojęcia symetrii, ale i tempa, rytmu, dystansu. Najważniejsze było ich znaczenie analogiczne i symboliczne, skoro nawet wewnętrzne procesy psychiczne ujmujemy w kategoriach czasowo-przestrzennych. Wszelkie momenty bytu i ich nasze określenia pozostawały

²¹ Zob. K. Lichtblau, „Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels”, *Simmel Newsletter*, t. 1, 1991, nr 1, s. 23.

zatem dla Simmla w ciągłej „wzajemnej symbolizacji”. W tym procesie splatało się to znaczenie estetyki, do którego nawiązuje *Krytyka czystego rozumu*, i to, które współtworzyła *Krytyka władzy sądownia*, oba jednak wzbogacone dzięki – jak to oddało jedno z dawniejszych tłumaczeń – „życiooglądowi”.

Summary

Berlin, which by the end of 19th century had become a metropolis, was a background for one of Simmel's most quoted works, i.e. *Die Großstädte und das Geistesleben*, however he choose three Italian cities, Rome, Florence and Venice, to write separate essays on. In the case of the first above mentioned work, Simmel's interpretation is rooted in his philosophy of culture and sociological ideas while the others are based on his philosophy of art. The question arises, how Simmel's idea of art as an autonomous form is connected to his concept of an estheticization of the contemporary life. Simmel's modern and traditional understanding of art is usually out of interest these thinkers who want to see in the author *Philosophie des Geldes* a precursor of postmodern ideas. Simmel's analysis of the metropolitan life underlines the diversity and fierceness of sensual impressions its inhabitants have to face. His essays on the three Italian cities shows how art can organize the sphere of phenomena and feelings on the basis of its own inner principles. In Simmel's view, art understood as a self-contained entity preserves its critical function in face of diverse and disseminate practice of life.