

# Monika Tokarzewska

---

## Narracja i mgnienie oka : o miniaturze filozoficznej Georga Simmla "Žaden poeta"

---

Sztuka i Filozofia 27, 131-146

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Monika Tokarzewska

## NARRACJA I MGNIENIE OKA. O MINIATURZE FILOZOFICZNEJ GEORGA SIMMLA „ZADEN POETA”\*

Georg Simmel znany jest polskiemu czytelnikowi przede wszystkim jako socjolog<sup>1</sup>, w mniejszym stopniu jako filozof. Tymczasem był on również autorem tekstów literackich. W latach 1897–1907 współpracował z monachijskim czasopiśmem *Jugend*, promującym secesję i skupiającym młodych twórców, m.in. Hofmannstahla, Rilkego, Hessego, Schnitzlera<sup>2</sup>. Teksty Simmla publikowane były anonimowo i sygnowane jedynie inicjałami G.S. lub S. (mimo to, jak twierdzi znawca dzieła Simmla Otthein Rammstedt, dla „wtajemniczonych”, czyli osób ze środowiska, nie było rzeczą trudną domyślić się, że autorem wierszy i miniatur prozatorskich w *Jugend* jest berliński profesor Simmel)<sup>3</sup>. Wydobyte po latach ze starych numerów czasopiśmi miniatury te doczekały się powtórnej publikacji, już pod nazwiskiem autora, najpierw w wyborze w roku 1998<sup>4</sup>, a niedługo potem zebrane w tomie 17. *Gesammelte Werke* [Dzieł zebranych] Simmla. Autorom tego wydania udało się zidentyfikować 45 tekstów. Jak dotąd, nie doczekały się one interpretacji, za wyjątkiem zaledwie kilku artykułów i wzmianek<sup>5</sup>. Wszystko przemawia jednak za tym, że twórczość literacka

\* Tłum. pol. M. Tokarzewskiej w niniejszym tomie.

<sup>1</sup> Poza nielicznymi drobniejszymi artykułami w języku polskim ukazały się dwa najistotniejsze dzieła Simmla: *Filozofia pieniądza* (oryginał niemiecki w roku 1900) była dostępna polskiemu czytelnikowi już w roku 1904 w wolnym przekładzie Leo Belmonta, w 1997 r. wyszedł nowy przekład Andrzeja Przyłębskiego. *Socjologia* w przekładzie Małgorzaty Łukasiewicz ukazała się w roku 1975 (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa).

<sup>2</sup> Por. O. Rammstedt, *Zur Ästhetik Simmels. Die Argumentation in der „Jugend” 1897–1906* [O estetyce Simmla. Argumentacja w czasopiśmie „Jugend” 1897–1906]; *Beiträge der Georg-Simmel-Gesellschaft*, t. 22, Bielefeld 1988, s. 1–26.

<sup>3</sup> *Beiträge...*, op. cit., s. 2.

<sup>4</sup> Por. G. Simmel, *Momentbilder sub specie aeternitatis. Philosophische Miniaturen* [Migawki sub specie aeternitatis. Miniatury filozoficzne], wyd. Ch. Wehlte, Heidelberg 1998.

<sup>5</sup> Przede wszystkim wspomniany wyżej artykuł Ottheina Rammstedta oraz postowie Christiana Wehltego do wydanego przez niego wyboru *Momentbilder...* Simmla. O miniaturze Kein Dichter [Zaden poeta] wspomina również Werner Jung (Por. W. Jung, *Georg Simmel zur Einführung* [Georg Simmel. Wprowadzenie], Hamburg 1990, s. 126.

Simmla nie była po prostu hobby uprawianym w chwilach wolnych od pracy *stricte* naukowej (tj. socjologicznej i filozoficznej), ale refleksją pozwalającą mu dostrzec i przemyśleć wiele rzeczy, o których pisał także jako filozof i socjolog. Również niebagatelną rolę musiały one odegrać dla wykształcenia się stylu i języka Simmla. Wybrał on przecież świadomie esej jako formę wyrazu dla uprawianej przez siebie refleksji naukowej, a w języku nie stronił od posługiwania się obrazem i symbolem w celach heurystycznych. Simmel jest tutaj uznanym poprzednikiem Ernsta Blocha, Geoga Lukácsa, Waltera Benjamina, Siegfrieda Kracauera i Theodora Adorna, z których dwaj pierwsi byli słuchaczami jego wykładów w Berlinie, a pozostali jego uczniami pośrednio, przez lekturę. Jako autor „Momentbilder *sub specie aeternitatis*”, bo pod takim wspólnym tytułem opublikował Simmel większość swoich miniatur w *Jugend*<sup>6</sup>, stał się on również twórcą formy prozatorskiej mieszczącej się na pograniczu estetyki, socjologii i filozofii kultury, jaką uprawiali Walter Benjamin w *Berlińskim dzieciństwie około roku 1900* oraz *Ulicy jednokierunkowej*, Ernst Bloch w *Śladach* czy Siegfried Kracauer w swoich zbiorach mini-reportaży z życia wielkiego miasta. Walter Benjamin stworzył na swoje potrzeby określenie „Denkbild”, czyli „myśl i obraz”, aby zdefiniować ową miniaturową formę prozatorską. Odwołał się do tradycji barokowego emblematu, łączącego plastyczne przedstawienie ze słowem i refleksją, był tu też jednak i dłużnikiem Simmla<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Brytyjski badacz, tłumacz i wydawca Simmla David Frisby wybrał ów tytuł dla jednego z rozdziałów swojej książki *Sociological Impressionism. A reassessment of Georg Simmel's Social Theory* (London 1981). Rozdział nie jest poświęcony „migawkom”; Frisby uważa, że ukuta przez Simmla formuła na określenie jego miniatur literackich doskonale oddaje charakter Simmlowskiego spojrzenia na kulturę nowoczesną: łączy obserwację ulotnych zjawisk z inspirowaną doświadczeniem estetycznym fenomenologiczną perspektywą, w której są interpretowane.

<sup>7</sup> Związki Benjamina z Simmlem (a także z Kracauerem) przedstawił chyba najpełniej David Frisby w książce *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Mass. 1986. Frisby słusznie zwraca uwagę, że jedynym socjologiem wymienianym i cytowanym w niedokończonym dziele Benjamina o paryskich pasażach jest właśnie Simmel. Wiadomo, że Benjamin z zachwytem przyjął książkę Simmla o Goethem (w „migawkach” Simmla i w *Berlińskim dzieciństwie około roku 1900* Benjamina można napotkać bliźniaczo podobne wątki, na przykład wątek spełnionych i niespełnionych życzeń. Jak można się domyślić, obu zainspirowała tu lektura *Powinowactw z wyboru*. Benjaminowi z całą pewnością znane było czasopismo *Jugend* (wspomina je w jednym ze swoich esejów, zatytułowanym „Aus dem Tagebuch einer Verlorenen” [Z dziennika zagubionej]). Nie znaczy to oczywiście, że Benjamin powiełał formy czy refleksje Simmla, za to na pewno intensywnie i twórczo go recypował. Przed

## OPOWIEŚĆ I JEJ NARRATORZY

Lektura „migawek” opłaca się z jeszcze z jednego względu: Simmel często nie wypowiada swoich spostrzeżeń do końca i wprost. Często dopiero odczytanie nie tylko sensu literalnego jego tekstów, także tych naukowych, ale i sensu, który tkwi w formie wypowiedzi, pozwala dotrzeć do głębokiej warstwy jego myśli. Próbą takiej lektury jest moja interpretacja jednego z najbardziej chyba udanych tekstów zamieszczonych w *Jugend*. Dnia 10 grudnia 1900 r. ukazała się miniatura zatytułowana „Kein Dichter” [Żaden poeta]. Opowiadanie to przedstawia tragiczny wypadek, do jakiego miało dojść w wiosce, zwanej Surava. Podróżny, o którym nie wiemy nic ponadto, że Surava znalazła się na trasie jego podróży, widzi w centrum wioski pogorzelnisko i zdziwiony pyta woźnicę, jednego z miejscowych, dlaczego nie odbudowano domu położonego w tak dogodnym punkcie. W odpowiedzi woźnica opowiada następującą historię. Powiadają, że w owym miejscu mieszkał niegdyś kowal z młodą i piękną żoną, który miał bardzo zdolnego czeladnika. Ten jednak był tak biegły, że stary kowal zaczął poważnie niepokoić się o swoją pozycję zawodową. Wraz z ambitną żoną ułożyli plan: otóż pozbawią młodzieńca wzroku, aby już nigdy nie stanowił potencjalnego zagrożenia dla pryncypała. Kowal przygotował ostre narzędzie, którym miał wyłupić oczy chłopcu, z zaskoczenia, kiedy ten będzie spał. Żona wzięła łuczywo, by oświetlać drogę i cel. Jednak w momencie, kiedy zraniony młodzieniec otworzył drugie, jeszcze zdrowe oko, jego wzrok padł na kobietę. Ujrzała w nim ból zmieszany z miłością, jaką od dawna młodzieniec potajemnie dla niej żywił, ale głęboko ukrywał. Przeżrana odrzuca trzymaną w ręku pochodnię, od której w mgnieniu oka dom staje w ogniu. Cała nieszczęśliwa trójka ginie w płomieniach.

---

książką Benjamina o barokowym dramacie, w której Benjamin rozwija swoją inspirowaną barokiem teorię alegorii, powstał esej Simmla zatytułowany „Ruina” (zamieszczony w wydany w 1911 r. zbiorze *Kultura filozoficzna*), również sięgający do baroku i interpretujący estetyczny fenomen ruiny jako alegorię kultury nowoczesnej. Również Theodor Adorno, ostro krytykujący Simmla w swoich tekstach za brak radykalizmu w krytyce kultury, zdradza zarazem świetną znajomość twórczości Simmla – por. „Esej jako forma” oraz „«Ślady» Blocha” (w:) T. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1990. W jednej z „migawek” Simmel wykorzystuje motyw syren znany z *Odysei*. Później motyw ten wykorzystają jako ważny symbol Kafka oraz Adorno i Horkheimer w *Dialektyce oświecenia*. Simmel więc nie tylko wypracował formę refleksji nad kulturą inspirowaną alegorią, kiedy „kolekcjonował” i interpretował funkcjonujące w kulturze, także w kulturze codziennej, rzeczy i zjawiska, ale nadał też znaczenie pewnym motywom, które okazały się nośne w refleksji nad kulturą nowoczesną.

Tekst Simmla zdaje się tracić równowagę w zakończeniu. Historia kowala i jego żony nie może mieć dalszego ciągu: wszystkie osoby dramatu nie żyją. Wrażenie definitywnego zakończenia potęguje również formuła, którą woźnica kończy opowieść. Brzmi ona: „Odtąd miejsce to jest przeklęte i nie znalazł się nikt, kto chciałby tu budować”, i przypomina tradycyjne zakończenia baśni i legend. W tym samym momencie jednak, kiedy opowiadanie zdaje się ciężać w naturalny sposób ku końcowi, głos zabiera znów pierwszoosobowy narrator, czyli podróżny. Za jego sprawą w opowiadaniu dokonuje się nieoczekiwany zwrot: pojawia się jak gdyby kolejne zakończenie, tym razem autorstwa podróżnego. Całą uwagę poświęca on nie tragicznej historii, ale własnym z nią problemom. Podróżny widzi mianowicie w opowieści woźnicy materiał na utwór poetycki. Materiał ów jest surowy i wymaga obróbki, okazuje się jednak, że stawia on niezwykły opór:

„[...] A oto podsunęto mi temat zawierający w załączku dzieło, niby skoncentrowana w prochu energia eksplozję. Jakbym jednak nie próbował, tak nie mogłem rozwinąć tego dokonanego w jednej sekundzie losu w dzieło sztuki. [...] obraz ten zniewolił mnie tak, że nie byłem w stanie wykroczyć poza niego, ująć jego zamęt w piękno czystego obrazu. Jak wroga nieprzystępna moc, której rozbroić nie mogłem, stał naprzeciw mnie, aby czerpiąc z jej siły, stworzyć artystyczną formę. Wtedy pojąłem: *Rzeczywistość stawia mi zbyt wielki opór – żaden ze mnie poeta – żaden poeta!*”

Podróżny jest głównym narratorem tekstu Simmla: to on rozpoczyna całe opowiadanie i kończy je, przedstawiając swoje problemy niedosłanego poety, nie jest on jednak, jak łatwo stwierdzić, ani pierwszą, ani jedyną osobą opowiadającą losy nieszczęśliwego trójkąta. Jesteśmy jako czytelnicy świadkami opowieści woźnicy wplecionej między obie kwestie podróżnego niby w ramę. Ale i woźnica nie jest pierwszym narratorem tragicznej historii. Są nim mieszkańcy wioski, miejscowi, niesprecyzowany kolektyw: woźnica mówi wszak: „opowiadają”. W tekście Simmla mamy więc do czynienia z bardzo dziwnym „łańcuszkiem” narracyjnym: jeden jego koniec to pierwszoosobowy narrator: podróżny, drugi koniec tonie w nieznaną bliżej zbiorowość. Podczas gdy chronologicznie następuje przejście od formy kolektywnej do „ja”: najpierw historię opowiadano we wsi, potem woźnica powtórzył ją gościowi, tekst Simmla zbudowany jest jak gdyby od końca tego łańcucha: najpierw poznajemy podróżnego, potem woźnicę, a dopiero ten informuje, że wokół pogorzelska krąży od dawna miejscowa legenda.

Struktura narracyjna interesującej nas „migawki” przypomina kategorie nieobce filozoficznym i socjologicznym tekstom Simmla. Simmel mówi

o „hypersubiektywizm” w odniesieniu do nowoczesnego społeczeństwa Zachodu przełomu wieków. Indywidualistyczne tendencje narastały z wolna, biorąc początek u schyłku średniowiecza, w renesansowej idei emancypacji jednostki, w zmierzchu znaczenia sztywnych barier stanowych<sup>8</sup>. Gdy w czasopiśmie *Jugend* ukazał się „Żaden poeta”, Simmel miał za sobą poważną refleksję nad problemami nowoczesnego stylu życia zawartą w *Filozofii pieniądza* (wyszła drukiem w tymże roku 1900). Uważna lektura literackiej miniatury skoncentrowana na kompozycji tekstu, uświadamia, jak głęboki jest związek między literacką a naukową twórczością Simmla. W tekście „Żaden poeta” dochodzi do głosu problematyka, która pozostanie jednym z centralnych motywów Simmłowskiej eseistyki najbliższych lat podczas pracy nad *Socjologią*: problem uspołecznienia oraz obraz jednostki w coraz poważniejszym stopniu wyemancypowanej z zamkniętych struktur społecznych, obciążonej trudną wolnością wyboru między sprzecznymi wzorcami i stylami życia, coraz bardziej zdanej na własne siły w poszukiwaniu siebie i samospelnienia. Taką sytuację bardzo przypomina przecież figura podróźnego obserwującego zamkniętą i tradycyjną społeczność wioski tylko przejazdem, z zewnątrz. Niezwykły „łańcuszek narracyjny” opowiadania przedstawia jakby w wielkim skrócie, za pomocą kategorii literackiej, proces emancypacji jednostki. Na jednym jego końcu widzimy pozabawioną twarzy tradycyjną zamkniętą społeczność: tych, którzy „powiadają”, co też zaszło w miejscu, gdzie stał niegdyś dom. Na drugim końcu pojawia się podróźny, który przybywa z zewnątrz, sam wybiera miejsce pobytu, znamy go wyłącznie jako głos narratora mówiący o sobie „ja”, i traktuje opowiedzianą historię jako ucieleśnienie własnego problemu z samorealizacją. Woźnica identyfikujący się przede wszystkim z wioską, pośredniczy między obu światami. Na podobną opozycję natykamy krótko potem w eseju „Mentalność mieszkańców wielkich

---

<sup>8</sup> W opublikowanym w 1901 r. w czasopiśmie *Das freie Wort* eseju „Die beiden Formen des Individualismus” Simmel pisał: „Po tym, jak dokonano się uwolnienie jednostki z przerdzewiałych więzów cechu, stanu, kościoła, proces emancypacji posuwał się dalej. Teraz jednostki pragną różnić się także *między sobą*. [...] «Wilhelm Meister» miał z pewnością ukazać to, co w ludzkim losie, kulturze i świecie wewnętrznym „czysto człowiecze”, a zarazem oddano tu przecież po raz pierwszy obraz świata opierającego się na indywidualnej odrębności jednostek i tylko przez ową odrębność określonego”. Por. G. Simmel, „Die beiden Formen des Individualismus” [Dwie formy indywidualizmu] (w:) idem, *Gesamtausgabe*, t. 7, Frankfurt am Main 1995, s. 49–56, cyt. s. 52–53. Wyróżnienie w cytacie pochodzi od Simmla.

miast”<sup>9</sup>. Mamy w nim do czynienia z przeciwstawieniem zamkniętej, stosunkowo małej wiejskiej konserwatywnej społeczności rodzącemu wewnątrz sprzeczności neurotycznemu stylowi życia nowoczesnego. Rysy podobnej struktury można wyśledzić też w jednym z rozdziałów *Socjologii*, zatytułowanym „Tajemnica i tajny związek”<sup>10</sup>.

„Żaden poeta” zapowiada zarazem kategorie, którymi posłużą się Georg Lukács i Walter Benjamin w filozofii sztuki i kultury. Lukács, uczeń Simmla, w napisanej podczas I wojny światowej *Teorii powieści* przeciwstawił „zamkniętą” kulturę antycznej Grecji, wraz z wyrażającą istotę tej kultury formą eposu, epoce powieści jako epoce „transcendentalnej bezdomności”<sup>11</sup>. Metafora podróży pojawia się w tej książce kilkakrotnie. Do *Teorii powieści* nawiązał w roku 1936 Benjamin, pisząc esej *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Leskows* [Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa], do którego przyjdzie nam jeszcze wrócić. Tak więc „Żaden poeta” nie jest jedynie marginesowym niewielkim tekstem, jakimś świadectwem literackiego „hobby” profesora Simmla, uprawianym w chwilach odpoczynku od naukowej twórczości. Przeciwnie, pokazuje on, jak z literackiej formy, z narracji, rodzą się kategorie, które służą następnie socjologowi i filozofowi.

## OPOWIEŚĆ I WIOSKA

Właśnie podróżny, zarazem pierwszoosobowy narrator, którego pozycja jako wędrowca symbolizuje dystans do zastanych struktur społecznych, zachowuje się inaczej niż jego poprzednicy opowiadający tragiczną historię kowala i jego żony. Uderza go w niej niezwykle napięcie centralnego momentu: brzemienne w skutki mgnienie oka rozsadzające każdą formę wyrazu, w którą próbowano by je zmieścić. Poprzedni narratorzy nie zwrócili uwagi na ten moment, nie myśleli również o sztuce, w odróżnieniu od podróżnego nie interesowały ich emocje postaci. Co najciekawsze jednak, dla mieszkańców wioski zdaje się być sprawą pozbawioną znaczenia, czy powtarzana przez nich historia nieznanego autorstwa jest zgodna z rzeczywistością. Opowieść furmana robi na czytelniku wrażenie relacji

<sup>9</sup> Esej ten ukazał się w 1903 r. Por. „Mentalność mieszkańców wielkich miast” (w:) G. Simmel, *Socjologia*, op. cit., s. 513–531.

<sup>10</sup> Autorka polskiego przekładu Małgorzata Łukasiewicz zdecydowała się na inną możliwą wersję tłumaczenia: *Tajność i tajny związek*. Mnie chodzi jednak o zaakcentowanie właśnie „tajemnicy”, a nie „tajności”. Wydaje mi się również, że to przede wszystkim o tajemnicę chodziło Simmlowi.

<sup>11</sup> G. Lukács, *Theorie des Romans* [Teoria powieści], Berlin 1971, s. 32.

naocznego świadka, gdyż tylko taki mógł znać szczegóły tragedii. Myliłby się jednak ten, kto wnioskowałby na tej podstawie o szczególnych pretensjach historii pogorzelniska do prawdziwości. Furman kończy opowieść słowami: „Może zresztą cała ta historia nie jest prawdziwa, bo przecież nie było przy tym nikogo, kto by mógł potem wszystko opowiedzieć”.

Opowiadanie samo więc usuwa sobie grunt spod stóp. Jest stylizowane na ustną relację pochodzącą od świadka, zarazem ostentacyjnie podważa swoją wiarygodność, gdyż żaden świadek zdolny potwierdzić przekazaną wersję wypadków istnieć nie może. Jedynym realnym punktem w całej tej historii jest ruina spalonego budynku. Stanowi ona tajemniczą wyrwę w zagospodarowanym i sensownym codziennym świecie mieszkańców wioski, miejsce w dwojakim sensie puste. Po pierwsze puste, ponieważ nikt nie chce domu odbudować, po drugie miejsce puste symbolicznie, ponieważ stanowi teren absurdalnie niezagospodarowany w samym centrum osady: zagadkę, której nie wyjaśnia, jak się okazuje, legenda narosła wokół pogorzelniska. Zarazem jest owo puste miejsce pretekstem do snucia opowieści. Ludzie pytają zdziwieni, tak jak to uczynił owego opisywanego dnia podróżny, dlaczego budynku nie postawiono na nowo, a pytanie to rodzi fabułę skutecznie do budowania na owym miejscu zniechęcającą, strasząc ciążącą nad pogorzelniskiem klątwą. Obecność pustego miejsca nie daje jednak mieszkańcom spokoju. W odpowiedzi na jego zagadkę próbują oni „załatać” lukę w ich sensownym i znanym świecie. Powstaje legenda pozbawiona możliwości weryfikacji i „luka” całkowicie zlikwidować się nie pozwala, pozostaje jednak pod kontrolą, a jej zagadkowość spełnia rolę inspiracji dla zbiorowego narratora, nie naruszając spójności świata. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na motyw tajemnicy, któremu Simmel poświęcił jakiś czas później cały rozdział *Socjologii*. Takie spowite tajemnicą fragmenty rzeczywistości wymykają się, zdaniem Simmela, opozycji prawda–fałsz w sensie zgodności z faktami. Nie mieszczą się po prostu w ramach takiej perspektywy. Ich funkcja polega na czym innym. Według Simmela

„[...] człowiek, zgodny ze swą naturą, potrzebuje do życia nie tylko [...] określonej ilości prawdy i błędu. Analogicznie, obraz świata musi charakteryzować się określoną proporcją jasności i niejasności. To, co jesteśmy w stanie przejrzeć do dna, ukazuje tym samym granice swego uroku, wykluczając działanie wyobraźni, jest to strata, której nie wynagradza żadna rzeczywistość [...]”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> G. Simmel, „Tajność i tajny związek” (w:) *Socjologia*, op. cit., s. 382–472, cytat s. 410–411.



Zatem zdaniem filozofa, „miejsca pustych” i tajemniczych w ludzkim świecie nie jesteśmy w stanie uniknąć – ponieważ są one wyrazem antropologicznej prawdy, że człowiek nie jest tożsamy z tym, co dane i zastane, ale ze swojej natury wciąż musi wykraczać ponad jednoznaczny świat faktów. Zarazem jednak miejsca tajemnicze budzą niepokój za sprawą swej wieloznaczności. W postaci ruiny spalonego domu pojawia się w codziennym świecie mieszkańców osady przestrzeń niedookreślona. Legenda, którą „opowiadają” we wsi, ma za zadanie zachować spójność i utrzymać „niewyraźność” i niepokój wywołany obecnością pozbawionego referencji znaku w ryzach. Interesująco przedstawia się więc wyrażony poprzez przytoczone tu opowiadanie pogląd Simmla na rolę narracji. Kryterium jej odniesienia nie jest zgodność z faktami, ale świat życia i ów świat zamieszkująca społeczność. Narracje powstają nie po to, by powielać stan istniejący, ale są próbą radzenia sobie ze światem.

#### FORMA I „MGNIE NIE OKA”

W tym momencie chciałabym zatrzymać się chwilę przy wspomnianym już tekście Waltera Benjamina „Narrator...”<sup>13</sup>. Benjamin operuje w tym eseju, podobnie jak wcześniej Simmel, relacją narracji do kultury i społeczności, która narrację tworzy. Podobnie jak w o 36 lat wcześniejszej „migawce” Simmla sztuka opowiadania przyporządkowana jest u Benjamina tradycyjnej społeczności, służy jednak, inaczej niż u Simmla, przede wszystkim przekazywaniu doświadczeń z pokolenia na pokolenie, za którą to możliwością kryje się przeświadczenie, że doświadczenia starszych mogą służyć młodszym, a więc świat jest w swojej istocie wciąż taki sam; zmiany nie następują tak gwałtownie, by świat stawiał kolejne pokolenie przed wyborami dramatycznie odmiennymi od tych, z którymi musieli zmierzyć się ich rodzice i dziadkowie. Mniej doświadczeni słuchają dysponujących większym doświadczeniem nie dlatego, że ich opowieści dobrze oddają prawdę o tym, jaki jest świat, ale dlatego, że dostarczają one sprawdzonych strategii radzenia sobie ze światem. Prototypem takiej opowieści jest baśń. Tymczasem świat nowoczesny jest dla Benjamina, podobnie jak wcześniej dla Simmla, przede wszystkim

<sup>13</sup> W. Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows” (w:) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. II/2, wyd. R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, s. 438–465, wyd. pol.: „Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa” (w:) *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

światem zmiennym i niestałym, w którym jednostki coraz częściej stają przed decyzjami dotyczącymi ich losu, nie mogąc odwołać się do sprawdzonych i ogólnych, uświęconych tradycją wzorów, z czym wiąże się zanik tradycyjnego doświadczenia. Konsekwencją jest kryzys sztuki narracji. Według znanej refleksji Benjamina, miejsce doświadczenia zajmuje wstrząs. „Kultura zamknięta” – jak tradycyjne społeczności oparte na długo funkcjonujących wzorcach określił G. Lukács w *Teorii powieści* – produkuje więc zamknięte i spójne narracje, natomiast kultura pełna sprzeczności i ulotności wyraża się w ulotnych i niespójnych formach. Nieobce jej są ułamki sensu, przebłyśki znaczenia uchylające się przed tradycyjnymi formami wypowiedzi artystycznej, wymykające się słowom pełne sprzeczności przeżycia.

David Frisby słusznie zauważył, że esej Simmla „Przygoda”<sup>14</sup> jest prefiguracją Benjaminowskiej kategorii „szoku”<sup>15</sup>. W nie mniejszym stopniu jego prefiguracją jest jednak już „migawka” „Żaden poeta”. Znamienne jest, że szokujące doświadczenie niewyraźności przypada w udziale nie zbiorowemu konserwatywnemu narratorowi, ale podróźnemu, którą to postać łatwo można odczytać w zestawieniu z mieszkańcami wioski jako osobę bez stałego miejsca, poruszającą się między wieloma strukturami i grupami społecznymi. Jest to pierwszoosobowy narrator, zindywidualizowany, w przeciwieństwie do narratora zbiorowego: pewne „ja” wyróżniające się wrażliwością na psychologiczne mikrozwjawiska. Właśnie owo „ja” staje przed dylematem ujęcia momentu, który zdecydował o losie kowala, jego żony i czeladnika, w artystyczną formę wyrazu. Forma, jaką ma na myśli podróźny, niedoszły poeta, jest zarazem estetycznie tradycyjna. Myśli on o pięknie, trwałym i autonomicznym kształcie, zdolnym uwiecznić przeżycie i zamknąć je w ponadczasowy doskonały obraz. Mamy zatem do czynienia z zestawieniem idei autonomicznej jednostki z ideą autonomicznego dzieła sztuki. Podczas gdy miejscowi gawędzą o dawnej tragedii, wędrowiec

<sup>14</sup> Otwiera on zbiór *Kultura filozoficzna* z 1911 r.

<sup>15</sup> Por. D. Frisby, „Georg Simmels Theorie der Moderne” [Georga Simmla teoria nowoczesności] (w:) *Georg Simmel und die Moderne*, wyd. H.-J. Dahme, O. Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, s. 9–79, szczególnie s. 31. Historię kategorii doświadczenia, przeżycia i wstrząsu omówił szczegółowo Karol Sauerland w książce *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs* [Pojęcie przeżycia według Diltheya. Powstanie, kariera i zmierzch pewnego pojęcia historycznoliterackiego] (wyd. Berlin 1972). W języku polskim por. K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

pragnie samospełnienia. Dać mu je ma stanie się poetą. Podróżny marzy o pięknym przedstawieniu, jednak moment wstrząsu wymyka się takiej formie, nastawionej na nic innego, jak właśnie na przewyciężenie czasu.

Dla czytelnika interpretującego to opowiadanie w kontekście Simmłowskiej filozofii kultury problem formy ma tu znaczenie szersze niż tylko biograficzny jednostkowy kłopot podróżnego, który musi oto rozstać się z marzeniem o pozostaniu wielkim artystą. Słowo „forma”, bezpośrednio przywołujące na myśl twórczość artystyczną, znajduje się w samym centrum Simmłowskiej refleksji nad kulturą. Kultura jest dwukierunkowym procesem. Z jednej strony tworzeniem form, obiektywizacją ducha, a zarazem przyswajaniem sobie zobiektywizowanych form przez jednostki. Pod obrazem niepokojącego momentu decydującego o życiu i śmierci pojawia się w tekście Simmła coś, co jednak opiera się formom „jako takim”, a więc i utrwaleniu w czasie, obiektywizacji i komunikowalności. Kluczem do istoty tego nieuchwytnego zjawiska jest symbolika spojrzenia i wzroku. W głęboko znaczący sposób mamy tu do czynienia z „mgnieniem oka”: błyskawicznie i nieoczekiwanie, czyli właśnie w mgnieniu oka, dopełnia się los całej trójki, kiedy kobieta przerażona i zaskoczona mieszaniną emocji, którą ujrzała we wzroku okaleczonego chłopca, w panice odrzuca łuczywo oświetlające porażający widok. Jednocześnie jest owo mgnienie oka niczym innym jak spotkaniem się spojrzeń dwojga osób, brzemienym w skutki, mimo że nie padło ani jedno słowo. Simmel wracał wielokrotnie do fenomenu spotkania „oko w oko” jako socjolog. Jest ono dla niego niemal kwintesencją „czystej” formy społecznienia. W eseju „Exkurs über der Soziologie der Sinne” pisał:

„Wśród poszczególnych organów zmysłów oku przypada absolutnie niepowtarzalna funkcja socjologiczna: związki i interakcje jednostek, jakie powstają poprzez patrzenie na siebie wzajemnie. Być może jest to najbardziej bezpośrednia i najczystsza relacja, jaka w ogóle istnieje. W pozostałych sytuacjach wszędzie tam, gdzie zawiązują się socjologiczne więzi, mamy do czynienia również z obiektywną treścią. Nawet wypowiedziane i usłyszane słowo ma przecież obiektywne znaczenie. [...] Jednak owa w najwyższym stopniu żywa relacja, którą między ludźmi stwarza spojrzenie oko w oko, nie krystalizuje się w żaden obiektywny kształt”<sup>16</sup>.

Zmysł wzroku nie jest tu zmysłem poznania i racjonalnego dystansu do przedmiotu. Jest możliwością niepozwalającego ująć się w żadną formę wglądu w siebie w relacji z inną jednostką. Estetyka spojrzenia jest zarazem granicznym terytorium socjologii, gdyż chodzi o spojrzenie

<sup>16</sup> G. Simmel, „Exkurs über die Soziologie der Sinne” [O socjologii zmysłów] (w:) *Soziologie*, Frankfurt am Main 1992, s. 722–742, cytat s. 723.

„oko w oko”. Ucieleśnia ono interakcję jako taką, ale nie pozwala się zobiektywizować. Wstrząs, który stał się udziałem kobiety, gdy jej wzrok napotkał spojrzenie chłopca, sytuuje się na przeciwstawnym biegunie do słowa i formy<sup>17</sup>. W miniaturze z czasopisma *Jugend* mówi się o spotkaniu oko w oko dwojga ludzi, dla których w jednym momencie stało się jasne coś, czego nie zauważali, funkcjonując w podporządkowanej praktycznym nakazom codzienności. Kobieta dostrzegała w chłopcu tylko jego rolę jako czeladnika i konkurenta męża. Podróżnemu zdaje się, że owo mgnienie oka zawiera w sobie niezwykły „zamęt”, ponieważ jest ono spotkaniem sprzeczności. Tymczasem, jak napisze Simmel we wzmiankowanym eseju o tajemnicy, nasze funkcjonowanie w świecie każe nam sprzeczności wykluczać. Wstrząsające „mgnienie oka” obdarzone jest ciężarem sensu, którego codzienność nie może udźwignąć, ale udźwignąć go nie może również tradycyjnie pojęta forma estetyczna. Zarazem nie jest to sens, który można komuś zakomunikować: jakaś nauka czy informacja. Wyobraźnia podróżnego słusznie krąży wokół motywu płomienia spalającego na popiół ciało kobiety, będącego jakby odbłaskiem wstrząsu, jaki objął jej duszę. Podróżny ma poczucie, że w obrazie katastrofy dotyka czegoś, co stawia niespotykany opór, ale że właśnie ten opór i zamęt jest „rzeczywistością”.

## ROZWAŻANIA WALTERA BENJAMINA O NARRACJI

W eseju Benjamin „Narrator...” napotkamy na motywy bardzo przypominające „migawkę” „Żaden poeta”. Przede wszystkim motywy ognia i śmierci, służące Benjaminowi jako metafory. Powieść jest formą samotnie snutej opowieści, oderwanej od pierwotnego kontekstu ustnego opowiadania w grupie słuchaczy:

„Kolebką powieści jest jednostka w swojej samotności, niezdolna już do dania w sposób egzemplaryczny wyrazu swoim najistotniejszym sprawom. [...] Powieść nie dlatego jest więc istotna, że przedstawia nam, na przykład w celu pouczenia, los innego człowieka, ale dlatego, że ów obcy los, trawiony płomieniem, który go pożera, oddaje nam ciepło, jakiego próżno szukamy w naszym własnym życiu. To, co przyciąga czytelnika do powieści, to nadzieja ogrzania własnego zziębniętego życia dzięki tej śmierci, o której czyta”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Twórczość Simmla od mniej więcej drugiej połowy pierwszej dekady XX w. stoi pod znakiem filozofii życia. To życie jest tym, co opiera się ze swej istoty każdej formie.

<sup>18</sup> W. Benjamin, „Narrator...”, op. cit., s. 443 oraz 456–457.

Choć powieść wyraża osamotnienie jednostki, jest wciąż jeszcze opowiadaniem, formą biorącą swój początek, jak każda narracja, w przekazie ustnym. Benjaminowska „jednostka w swojej samotności” odpowiada jako hasło Simmlowskiemu „ja”, pierwszoosobowemu narratorowi. Obie postacie symbolizują nowoczesne indywiduum. Podczas gdy jednak u Benjaminina zmierzch doświadczenia i sztuki opowiadania jest epoką bardzo długą, ograniczoną z jednej strony powieścią *Don Kichot*, a z drugiej dokonującym się właśnie zmierzchem epoki powieści, Simmlowskie „mgnienie oka” jako graniczne doświadczenie dałoby się na Benjaminowskiej skali umieścić gdzieś w końcowej fazie tej epoki. Do charakterystycznych zjawisk towarzyszących zmierzchowi tradycyjnej powieści należą kariery gazet i form nastawionych na zaskoczenie, sensację, urok nowości.

Powieść łączy Benjamin z motywem śmierci. Śmierć stanowi granicę, po przekroczeniu której na czyjeś życie patrzymy z perspektywy pamięci. Zdaniem Benjaminina, czytelnik obserwujący powieściowego bohatera musi patrzeć na niego w sposób podobny do aury, w jakiej jawią się nam biografie osób zmarłych. Mianowicie dopiero życie zakończone wydaje się nam jak gdyby unieruchomione i na zawsze zastygłe w ostatecznej i niezmiennej formie, ponieważ nie są już możliwe żadne zmiany. Los bohatera powieściowego ograniczony ramą formy artystycznej, początkiem i końcem opowiadania, również jest zakończony i spełniony. Zjawisko to znane jest semiotykom. „Po to, aby zobaczyć świat jako znakowy, należy [...] przede wszystkim oznaczyć granice [...]” – powiada Boris Uspienski<sup>19</sup>. Czytający zdaje sobie z tego sprawę, nawet gdy nie zna jeszcze zakończenia: mimo to ciekawi go, jaki jest koniec, bo dopiero koniec powieści rzuca światło na całość. Do portretu bohatera powieściowego nie można już nic dodać ani ująć, ponad to, co napisał autor. W XVIII i XIX w. zakończenie powieści stanowiła często właśnie śmierć bohatera; wydawało się, że to naturalny sposób na zakończenie opowiadania.

Perspektywa czytającego powieść i perspektywa pamięci o zmarłym są do siebie podobne także pod tym względem, że biografia zakończona nieodwołalnie nabiera dla nas ciężaru znaczenia, jakiego nie ma życie otwarte. Zdarzenia dla człowieka żyjącego ulegają ciągłej reinterpretacji, ponieważ codziennie dzieje się coś nowego, natomiast patrząc na biografie zamkniętą śmiercią, mamy wrażenie, że zdarzenie nabiera jakiegoś osta-

<sup>19</sup> B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, Katowice 1997, s. 200.

tecznego ciężaru w perspektywie końca. Podobnie w powieści czytelnik jest przekonany, że dane, choćby drobne i pozornie nic nieznaczące zdarzenie ma sens, mówi coś o postaci, niepotrzebnych rzeczy autor przecież by nie pisał. W realnej biografii sens rzuca śmierć, niby cień kładący się na biografie zmarłego; w sztuce granica, która różni ją od codzienności tym, że codzienność jest otwarta. Dopiero z perspektywy granicy, którą jest śmierć, prawdziwa lub symboliczna, biografia staje się „losem”:

„Pałaca ciekawość czytelnika żywi się suchym tworzywem. Co to znaczy? Moritz Heimann powiedział kiedyś «Człowiek, który umiera w wieku trzydziestu pięciu lat, jest w każdym punkcie swojego życia człowiekiem, który umiera w wieku trzydziestu pięciu lat». Nic nie jest bardziej wątpliwe niż to zdanie. Ale jedynie dlatego, że myli się ono co do czasu gramatycznego. Prawda, o którą miało chodzić w owym zdaniu, brzmi tak: człowiek, który zmarł w wieku trzydziestu pięciu lat, będzie jawił się *pamięci o nim* w każdym punkcie swego życia jako człowiek, który umiera, mając trzydzieści pięć lat. Innymi słowy: zdanie, które nie ma żadnego sensu dla realnego życia, spełnia wszelkie warunki prawdziwości dla wspomnienia. Nie można lepiej przedstawić istoty postaci powieściowej niż ma to miejsce w tym zdaniu. Mówi ono, że sens jej życia odkrywa się dopiero z perspektywy jej śmierci. A przecież czytelnik powieści rzeczywiście szuka ludzi, dzięki którym odczytuje «sens życia». Stąd musi być tak czy inaczej pewien, że będzie świadkiem ich śmierci. W ostateczności śmierci w sensie przenośnym: końca powieści. Jednak lepiej świadkiem faktycznej śmierci”<sup>20</sup>.

Tak Benjamin interpretuje magię powieści. Według niego, celem powieści nie jest przedstawienie świata, ani fikcyjnego, ani jak najbardziej przypominającego rzeczywistości. Urok powieści dla czytelników polega na tym, że przedstawia ona biografie obdarzone sensem, jakiego zagubionym i osamotnionym współczesnym ludziom na ogół brakuje we własnym życiu. Cierpią oni na niedosyt sensu, ciężaru znaczenia w codzienności. Życie postaci powieściowej ma substancjalność i nasycone jest znaczeniem, podczas gdy własna egzystencja jest wciąż niepewna, każe pytać o sens i jest otwarta. Ciekawą uwagę dotyczącą tej kwestii zmieścił wiele lat po Benjaminie Zygmunt Bauman. Odnośnie do rozważań Umberto Eco i Milana Kundery o powieści Bauman pisze: „Czytamy powieści po to, aby dostrzec kształty w bezkształtnej stercie przeżytych doświadczeń; wprowadzając czytając powieści, oddajemy się grze, ale gramy po to, aby napić sensem bezładną wielość zjawisk; szukamy

---

<sup>20</sup> W. Benjamin, „Narrator...”, op. cit., s. 456. Wyróżnienie w cytacie pochodzi od Benjaminina.

schronienia (czy choćby wytchnienia) od niepokoju, który opada nas, draży i gnębi, kiedykolwiek chcemy powiedzieć o świecie coś bardziej pewnego”<sup>21</sup>. Lektura jest „spalaniem”, mówi Benjamin: czytelnik powieści „połyka” życie bohaterów, bo dostarcza ono sensu w skondensowanej postaci. Lektura powieści daje więc nikłą możliwość przewyciężenia samotności nowoczesnej jednostki, a raczej możliwość kompensacji uczucia samotności. W świecie, w którym przekazywanie sensownych doświadczeń straciło sens, ofiarowanie postaci powieściowej „na ołtarzu” estetyki pozwala na krótkie zaspokojenie głodu sensu, który zarazem rośnie w miarę, jak maleje użyteczność doświadczenia i jak nasila się poczucie osamotnienia jednostki. Zarazem oczekiwanie od sztuki zaspokojenia głodu „sensu życia” jest oczekiwaniem maksymalistycznym, odwołującym się do tęsknoty za jakąś magiczną i mityczną wręcz „całością” i pełnią, jakiej życie, z natury otwarte, nie może dać. Z autonomiczną sztuką łączy tę tęsknotę pragnienie egzystującej poza czasem absolutnie sensownej całości.

#### PYTANIE O SZTUKĘ. ESEJ

W tekście Simmla podróżny zachowuje się w sposób przypominający Benjaminowskiego czytelnika pogrążonego w samotności. Pragnie on z zasłyszanej od woźnicy opowieści wydobyć absolutny sens, coś, co zdaje mu się być warte tylko jednej formy: niedościgłej formy poetyckiej, trwającej poza czasem i doskonałej. Zarazem stworzenie dzieła i stanie się poetą jawi się wędrowcowi jako ideał samospełnienia i indywidualności.

---

<sup>21</sup> Por. Z. Bauman, „Prawda nauki, prawda sztuki” (w:) idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 199–223, cyt. s. 215. Bauman, omawiając koncepcje Kundery i Eco, dodaje interesującą uwagę: „Zza teorii powieści Kundery przemawia doświadczenie pokolenia, które wyrastało w cieniu państwa totalitarnego [...]. To właśnie państwo totalitarne lub totalitaryzujące, nietolerancyjne wobec wszelkiej odmienności i wszystkiego, co przygodne, obdarzało fabułę powieści mocą emancypacyjną i wyzwolenczą – już z tego tytułu, że była *przygodna* i że portretowała byty *od totalitarnej codzienności odmienne* – czy choćby nawet mimochodem unaoczniała wielość możliwych bytów. Eco zaś przemawia w imieniu pokolenia, które wyrastało w coraz bardziej „zdergulowanym”, polifonicznym świecie ponowoczesnym. Powieść niewiele potrafi przysporzyć wolności światu i tak już do cna oszołomionemu ogromem własnych możliwości [...]. Potrafi za to powieść, z drugiej strony, zaproponować grunt względnie trwałe stopom daremnie szukającym oparcia w ruchomych piaskach zmiennych mód, tożsamości, które nie dożywają własnego spełnienia i opowieści, które nie mają ani tkwiących w przeszłości początków, ani oczywistego dalszego ciągu” (Ibidem, s. 214).

Dlatego spogląda na legendę zupełnie inaczej niż jego poprzednicy. Podróżny widzi w tragicznej historii przede wszystkim materiał na dzieło sztuki. Podobnie jak w eseju Benjamina, bohaterowie historii zostają „ofiarowani”: dopiero w perspektywie śmierci w płomieniach ich życie nabiera wymiaru i ciężaru losu. Wręcz jak gdyby umyślnie wyjaskrawiając to, co Benjamin napisze wiele lat później o powieści, cały tekst Simmla skierowuje się na śmierć w płomieniach, bohaterowie padają dosłownie pastwą płomieni, by rozniecić oślepiający błysk sensu, jakim obdarzone jest owo tragiczne w skutkach „mgnienie oka”, gdy kobieta trzymająca pochodnię zrozumiała, co wyraża wzrok okaleczonego chłopca. Oczekiwany ogień jest u Simmla jednakże eksplozją, nie można się przy nim „ogrzać”, jak miał na to nadzieję Benjaminowski czytelnik powieści. Oślepia nie tylko bohaterkę, ale i tego, który chce w jej losie szukać własnego spełnienia jako poeta.

Mgnienie oka, w którym kobieta nagle i bez słów pojęła prawdę o młodzieńcu i własnym uczuciu, staje się nie tyle źródłem sensu, ale wręcz przeciwnie: w okamgnieniu jawi się niedostatek sensu w dotychczasowym życiu obojga. Kobieta pojęła, że nieodwracalnie rozminęła się z uczuciem, dotychczasowe życie było ślepyim przejściem obok spełnienia, podobnie jak egzystencja młodzieńca. Nie życie jest rzeczywiste, nie sens, jak u Benjamina rozrzucony na wydarzenia, ale moment, w którym ono się kulminuje, ma walor „rzeczywistości”. Nie da się ono opowiedzieć. Jest to możliwe dla zbiorowego narratora wioski, ale nie dla „ja” chcącego znaleźć formę dla przeblysku rzeczywistości, który nie da się zobiektywizować. Przedstawienie możliwe jest jedynie pośrednio, jako wintegrowana opowieść furmana. Można powiedzieć, że powieść przestała pełnić swoją funkcję, gdyż pragnienie sensu stało się tak wielkie, że jego obietnicę stanowi przeciwieństwo wszelkiej formy.

W zakończeniu miniatury Simmla stoi pytanie o dalszą drogę sztuki, jeśli nie jest ona w stanie unieść tego, co zdaje się rzeczywiste. Tekst Simmla wpisuje się w toczoną na przełomie XIX i XX w. dyskusję o kryzysie języka sztuki i języka jako takiego. Za literacki manifest tej dyskusji uważa się *List lorda Chandos* do filozofa Francisa Bacona, autorstwa Hugo von Hofmannsthal. Oba doświadczenia należą do tego samego kręgu i tego samego świata. Dla Simmla jako filozofa kultury kluczowe znaczenie miało pytanie o formy wypowiedzi będące w stanie dotrzeć do istoty kultury nowoczesnej, jeśli rzeczywistość stała się błyskiem i eksplozją. Prawdopodobnie przemyślenia te nie pozostały bez wpływu na jego bardzo świadomy zwrot ku formie eseistycznej. Esej sam



nie tworzy czegoś nowego, w sensie nowych form, ale opowiada o formach zastanych i analizuje je. Nie kieruje się bezpośrednio na „rzeczywistość”, ale komentuje istniejące już zmagające się z nią formy. Jest sam formą graniczną: definiującą się zarazem przez bliskość w stosunku do sztuki i odległość dzielącą go od niej. W poszukiwaniu przedmiotu refleksji nie jest ograniczony tradycyjnym dyskursem naukowym z jednej ani odległością dzielącą sztukę od życia z drugiej strony. Może nawet sięgnąć po rzeczy uchodzące za bagatelne i mówić o rzeczach drugoplanowych. Nie kieruje się prosto w „sedno rzeczy”, które oślepia, ale omija je, aby w poddanych refleksji zjawiskach odnaleźć jego odbłask. Takiej świadomości dał wyraz Simmel w innej „migawce”, zatytułowanej „To, co najbardziej nieistotne. Pewien moralny dylemat”, kiedy włożył w usta swojego protagonisty kwestię:

„Mówi pan o sednie rzeczy i o tym, że ono musiałoby rozstrzygnąć? Sedno rzeczy? Ależ od kiedy żyje pan w końcu tego stulecia? Czy wciąż jeszcze nie zdaje pan sobie sprawy, że sedno rzeczy jest właśnie tym, co najbardziej nieistotne?”<sup>22</sup>

### Summary

“Kein Dichter” belongs to the cycle of nearly unknown short literary pieces Georg Simmel published between the years 1897 and 1907 in a Munich magazine called “Jugend”. The following interpretation should show, that writing literary texts was not just an unimportant hobby for the sociologist Simmel. In those early pieces he reflects on motifs and problems which also will be central in his sociological and philosophical essays Simmel became famous for. Special qualities the medium of literature offers, allow Simmel to focus his scientific interests on phenomena which are difficult to describe using traditionally scientific terms. “Kein Dichter” consists of a story told by an inhabitant of a small mountain village and of a comment to this story given by a stranger travelling through the village. Whereas the old man tells the tragical legend from the village community’s point of view, the traveller sees in it very suitable material for a work of art and a metaphor for the modern individual’s condition. In this early short piece Simmel is using categories appearing years later in Georg Lukács and Walter Benjamin’s works.

<sup>22</sup> G. Simmel, „Das Gleichgiltigste. Ein moralisches Dilemma” (w:) idem, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889–1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888–1920*, wyd. K.Ch. Köhnke, C. Jaenichen, E. Schullerus, Frankfurt am Main 2004, s. 367.