

DOMINIKA CZAKON
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

SZTUKA W ESEISTYCZNYM UJĘCIU GEORGA SIMMLA – PRÓBA SYNTEZY

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest opisanie pojęcia sztuki występującego w refleksji Georga Simmla. Autorka tekstu przedstawia stanowisko filozofa, odwołując się przede wszystkim do jego esejów dotyczących sztuki, takich jak *Ilość estetyczna*, *Rama obrazu. Próba estetyczna*, *Ucho. Próba estetyczna*. Artykuł przedstawia między innymi istotę i znaczenie sztuki oraz problem sztuki nowoczesnej.

SŁOWA KLUCZOWE

Simmel, esej, sztuka, filozofia sztuki

INFORMACJE O AUTORCE

Dominika Czakon
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: dominika.czakon@gmail.com

Esej jako forma filozoficznej wypowiedzi

Georg Simmel nazywany jest „filozoficznym impresjonistą”, a tym, co poza kunsztowną formą esejów zadziwia w jego twórczości, jest rozległe pole zagadnień, ku któremu zwraca się jego namysł. Jego

praca eseistyczna, na co zwracają uwagę badacze, sytuuje się stale pomiędzy filozofią a socjologią, filozofią i wiedzą a sztuką¹. Forma jego esejów określana jest jako estetyczna, a w podejściu filozofa do analizowanych tematów dostrzega się wrażliwość właściwą raczej artystom niż akademickim myślicielom². W analizach dotyczących rozmaitych zjawisk współczesnego życia często stosowane są przez niego analogie, których drugim członem jest dzieło sztuki. Taką praktykę wiąże się ze skłonnością Simmla, aby każdy fenomen traktować jako symbol³. Stąd jego praca badawcza określona zostaje jako rozplątywanie i zaplątywanie nici w tkaninie życia⁴. Świadomie wybraną przez Simmla formę eseistyczną uznać należy za formę wypowiedzi, która wydaje się odpowiednia do opisu nowoczesnej kultury i która być może umożliwia uchwycenie jej istoty.

Esej charakteryzowany jest jako forma graniczna, określana przez bliskość względem sztuki i jednoczesny dystans wobec niej⁵. Przedmiot refleksji wyrażanej esejem wykracza poza tradycyjny naukowy dyskurs, poza ramy wyznaczone przez scjentyistyczne postrzeganie świata. Co więcej, esej może traktować o rzeczach błahych, drugoplanowych, nie przestając zarazem dociekać tak zwanej istoty rzeczywistości. W jednym z tekstów Simmla pojawia się interesująca kwestia dotycząca wzmiankowanego podejścia: „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

¹ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Nowoczesność jako postawa i zadanie*, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. X.

² Por. tamże, s. XIII. S. Kraucer zwraca uwagę na obecność w pisarstwie Simmla metafor związanych ze zmysłem dotyku i pisze w tym kontekście, że „dotykając delikatnymi palcami, ostrożnie muska [on] duszę, odsłania to, co zakryte, ujawnia najtajniejsze poruszenia i rozplątuje zasuplaną plecionkę naszych uczuć, tęsknot i pragnień” (S. Kraucer, *Georg Simmel*, [za:] A. Zeidler-Janiszewska, wyd. cyt., s. XIII. Georg Simmel (1858–1918) większość swojego życia spędził w Berlinie, rozwijając karierę uniwersytecką. Był wybitnym socjologiem, teoretykiem kultury, filozofem, choć w oczach współczesnych uchodził za badacza kontrowersyjnego. Do jego najważniejszych prac należą: *Filozofia pieniądza* (1900), *Socjologia* (1908), *Filozofia kultury* (1916).

³ A. Zeidler-Janiszewska w eseju na temat Simmla przywołuje stwierdzenie S. Kraucera, który określa go jako „urodzonego pośrednika między zjawiskiem a ideą”. Por. A. Zeidler-Janiszewska, wyd. cyt., s. XI.

⁴ Por. tamże, s. XI, XIII.

⁵ Zob. M. Tokarzewska, *Narracja i mgnienie oka. O miniaturze filozoficznej Georga Simmla „Żaden poeta”*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 27, s. 146.

sprawy, że sedno rzeczy jest właśnie tym, co najbardziej nieistotne?”⁶. W obszarze zainteresowań i analizy badawczej Simmla znajdują się więc między innymi: ramy obrazów, ilość estetyczna, ucho wazy, ruiny, Rzym, Florencja, Wenecja, kokieteria, towarzyskość, rytuał posiłku⁷. Pod pozornie lekką formą tych prac, poprzez bagatelne i pospolite nieraz tematy Simmel stara się uchwycić sens rzeczywistości – choć w zasadzie postrzega ją jako niemożliwą do zgłębienia. Stąd też owo ukazywanie sensu oznacza wytrwale podkreślanie wielowymiarowości i nieskończonego zagmatwania świata. Sztuka zdaje się zajmować w tej pracy wysoką pozycję, a dzieła sztuki – które wymykają się opisowi i jednocześnie wiele znaczą – jawią się jako konieczny element w procesie poznania⁸.

Istota i znaczenie sztuki⁹

Wyjątkowa cecha sztuki polega, zdaniem Simmla, na tym, że obrazy czysto zmysłowe, które ukazuje, stają się w niej jednocześnie symbolem i wyrazem duszy. Taka jedność (pospolitych form i abstrakcyjnych treści) pojawia się w świecie jedynie przypadkiem, o czym filozof pisze w eseju *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*. Czytamy w nim: „Właściwy cud sztuk plastycznych polega na tym, że

⁶ G. Simmel, *Das Gleichgiltigste. Ein moralisches Dilemma*, [za:] M. Tokarzewska, wyd. cyt., s. 146.

⁷ I tak na przykład kokieteria to w socjologicznym i filozoficznym ujęciu Simmla element towarzyskości – wyszukana forma stosunków towarzyskich. Jest to jego zdaniem postawa typowo kobieca, gra, która polega na jednoczesnym przyciąganiu i odpychaniu mężczyzny, równoczesnym mówieniu „tak” i „nie”. Kokietka potęguje swój wdzięk, igrając z napięciem, jakie powstaje z sugerowanej zgody, pojawiającej się przy jednoczesnym braku prawdziwej intencji zrealizowania owego „tak”. Simmel stwierdza, że taka gra może mieć wyższą wartość niż rzeczywiste spełnienie erotyczne. Kokieteria jest swobodnym i aluzyjnym symbolem erotyczności, przeniesieniem erotyczności w dziedzinę idealną. G. Simmel, *Socjologia towarzyskości*, [w:] tegoż, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 192.

⁸ Por. tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 95.

⁹ Sztuka tutaj rozważana to wytwory działalności artystycznej pojmowanej w tradycyjny sposób, przede wszystkim dzieła malarskie, rzeźba, kompozycje muzyczne. O towarzyskości czy kokieterii, które Simmel pośrednio także wiązał z doświadczeniem sztuki, wspominam na marginesie.

zmysłowo-formalne właściwości układu przestrzennego, zarysu, koloru, posłuszne tylko własnym prawom i siłom przyciągania, ujawniają zarazem w całej pełni duchowe, nienaoczne życie wewnętrzne i że jedno jest z drugim najściślej sprzęgnięte”¹⁰. W tak ujmowanej aktywności artystycznej byt rzeczy podlega wewnętrznym porywom duszy, co więcej, owa subiektywna manifestacja uczucia uzyskuje ważność ponadindywidualną, dzięki czemu przemawia do nas samych i do innych. Simmel wyjaśnia, że sekret szczęścia wiążanego z doświadczeniem sztuki polega między innymi na tym, że przedstawia ona rozmaite, poszczególne elementy życia jako powiązane ze sobą o wiele bardziej, niż życie ukazuje to na co dzień. W eseju *Ilość estetyczna* filozof pisze ponadto, że szczęście, jakim sztuka obdarza człowieka, polega na tym, iż stanowi ona odpowiedź na rozmaite wymagania, jakie człowiek stawia otaczającej go rzeczywistości, że w sposób jednolity i równomierny pokazuje, jak gdyby istniała tylko jedna konieczna określoność oraz prawidłowość rzeczy. Ciężar codziennego życia polega tymczasem na tym, że rzeczywistość grzęźnie w przypadkowości, obojętnej obcości albo sprzeczności norm i wymogów¹¹. Istota dzieła sztuki polega więc na tym, że jest ono samo w sobie całością: że zamyka się jako świat sam dla siebie, że jest jednością złożoną ze szczegółów, że obywa się bez zewnętrznych odniesień. I tak opisywane przez Simmla dzieło sztuki jest tym, czym może być tylko świat w całości albo dusza¹².

¹⁰ G. Simmel, *Rzeźby Rodina...*, wyd. cyt., s. 101.

¹¹ Tenże, *Ilość estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 147. Na marginesie prowadzonych rozważań warto przywołać postać Hansa-Georga Gadamera, którego pojmowanie sztuki zdaje się w wielu punktach bliskie ujęciu Simmla. Gadamer, podobnie jak Simmel, charakteryzuje doświadczenie sztuki, przywołując pojęcie symbolu, zwracając uwagę na czasowy wymiar doświadczenia sztuki (heidelberski filozof pisze w tym kontekście o pojęciu świętowania), opisując sztukę poprzez przywołanie pojęcia gry i podkreślając w ten sposób jej zorientowanie na odbiorcę, a także stwierdzając niewyczerpalność dzieła i zawartą w nim nadwyżkę sensu. Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007; tenże, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993; tenże, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979. Por. też: L. Sosnowski, *Sztuka jako świętowanie*, „Estetyka i Krytyka”, nr 5 (2/2003), [online], Repozytorium CEON: <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/3078> [dostęp: 16.10.2013].

¹² G. Simmel, *Rama obrazu. Próba estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 105.

Opisywaną cechę sztuki ukazują i wspierają ramy, w jakie zwykle wyposażane są dzieła sztuki malarskiej. Ramy wykluczają obraz z otoczenia i ustanawiają dystans pomiędzy dziełem a jego odbiorcą. Taki dystans jest zdaniem Simmla warunkiem estetycznego odbioru, a jednocześnie, jak stwierdza: „w sferze duchowej dystans jakiegoś bytu wobec nas sygnalizuje, że byt ten jest sam w sobie jednością”¹³. Do właściwości dzieła sztuki należy więc jego wewnętrzna jedność oraz przynależność do sfery odległej od wszelkiego bezpośredniego życia¹⁴. Kolejną właściwością, związaną z powyższymi, jest samowystarczalność dzieła – jego wyniosłe istnienie samo dla siebie, wyspiarska pozycja zajmowana wobec zewnętrznego świata. Simmel dobitnie stwierdza:

Rama zatem w swym układzie nie powinna nigdzie tworzyć luki albo pomostu, którym świat mógłby wtargnąć do wewnątrz albo obraz wylać się na zewnątrz, jak to się na przykład zdarza, gdy obraz swoją treścią zachodzi na oprawę – na szczęście rzadkie to zbłąkanie, kompletnie negujące samoistność dzieła sztuki, a tym samym sens ramy¹⁵.

Zgodnie ze specyfiką pisarstwa Simmla przytoczone uwagi, konkretne i szczegółowe, służą bardziej ogólnym wnioskowi. Owo oddzie-

¹³ Tamże, s. 106.

¹⁴ Ta odrębność sfery estetycznej nie jest jednak ani zupełna, ani oczywista, co błyskotliwie zauważa Simmel, opisując problem ucha wazy. Ucho wazy wskazuje bowiem dobitnie na dwoisty status wazy jako dzieła sztuki. Choć ucho także podlega regułom artystycznej formy (jako element ukształtowanej artystycznie wazy), to jednak wyraźnie i ostentacyjnie wiąże ono wazę z rzeczywistością pozaartystyczną. „Ucho jest tym elementem, za który [waza – D. Cz.] jest chwyтана, podnoszona, przechylana, ucho sięga widomie w świat rzeczywistości, to znaczy relacji z otoczeniem zewnętrznym, które dla dzieła sztuki jako takiego nie istnieją” (tenże, *Ucho. Próba estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzewi...*, wyd. cyt., s. 157). W ten sposób, zdaniem filozofa, ucho – tak niepozorny fenomen – wskazuje na jeden z najbardziej intrygujących problemów, który nie dotyczy jedynie sztuki, ale w niej najwyraźniej się ujawnia. Simmel, opisując prosto ten problem, formułuje ogólny, ale ważny sąd o rzeczywistości: „Mamy tu do czynienia z wielką syntezą i antytezą: coś należy w całości do jakiejś dziedziny, a zarazem spełnia wymogi całkiem innego porządku rzeczy. [...] I to stanowi chyba o życiowym bogactwie ludzi i rzeczy: składa się na nie wielość przyporządkowań, jednocześnie bycie na zewnątrz i wewnątrz, wielostronne więzi i akcesy, które są wzajem dla siebie przeciwwagą. [...] Dzięki temu nasze życie zyskuje różnorodność i wielowymiarowość, w czym przecież odzwierciedla się przeznaczenie naszej duszy, której ojczyzną są dwa światy” (tamże, s. 161).

¹⁵ Tenże, *Rama obrazu...*, wyd. cyt., s. 107.

lenie dzieła od świata codziennego życia oznacza bowiem zerwanie wszelkich relacji przestrzennych, historycznych, pojęciowych, emocjonalnych, do jakiego dochodzi w dziele sztuki. Jak pisze filozof: „forma artystyczna przecina te nici i niejako wsysa je do wewnątrz”¹⁶. Opisywana samowystarczalność dzieła i jego odrębność (symbolizowana przez oprawę) nie oznacza niedostępności dla odbiorcy, ale zdaje się podkreślać, że sztuka jest dla niego wyzwaniem i wymaga podjęcia pewnego wysiłku przy próbach zrozumienia go. Simmel pisze, że dzieło sztuki „jest wyspą pośród świata, która czeka, aż do niej dotrzemy, ale można też przepływać obok niej i rzucać na nią okiem w przelocie”¹⁷.

Sztuka należy, zdaniem Simmela, do sfery idealnej – z niej czerpie swój sens i poszczególne prawa, jej właściwy byt przebiega poza rzeczywistością codziennego życia¹⁸. Stąd też doniosłości dzieła nie należy oceniać na podstawie emocji, jakie ono budzi. Świadomość estetyczna wymaga dystansu i rezerwy w stosunku do treści dzieła, a emocjonalne zaangażowanie i silne przeżycia wewnętrzne związane z odbiorem sztuki niszczą ją¹⁹. Treści życia są obecne w dziełach, ale jak pisze Simmel, „niejako bez samego życia”. W sztuce zmienia się bowiem ich charakter – dochodzi do transpozycji życiowych treści w sferę nierzeczywistości. W eseju *Ilość estetyczna* czytamy, że „jedynie sztuka potrafi zachować szczerze wypełniony kosmos czucia, redukując jego rozmiar tak, byśmy rozumieli, że obcujemy nie z bytem, a tylko z jego treściami, nie z rzeczami, a tylko z sensem ich form”²⁰. To, co wewnętrzne w sztuce, i to, co wobec niej zewnętrzne, łączy wzajemna zgodność, która wynika z wiążącej te elementy relacji symboliczności²¹. Sens i szczęście sztuki, o czym pośrednio była już mowa, pole-

¹⁶ Tamże, s. 109.

¹⁷ Tamże, s. 110.

¹⁸ Owa idealność, w którą Simmel często ucieka w opisie sztuki, z oczywistych powodów nie może zostać dookreślona, a jednocześnie – jak wszystko, co dziś wciąż pozostaje tajemnicze – wyraźnie się tego domaga. W eseju *Ucho. Próba estetyczna* czytamy, że „dzieło sztuki żyje istnieniem poza rzeczywistością. Owszem, czerpie swoją treść z oglądów rzeczywistości, ale buduje z nich własne suwerenne królestwo; płótno i pokrywająca je farba są cząstkami rzeczywistości, ale dzieło sztuki, na które się składają, istnieje w przestrzeni idealnej, nie mającej z przestrzenią realną nic wspólnego, tak jak dźwięki nie mogą mieć nic wspólnego z zapachami” (tenże, *Ucho...*, wyd. cyt., s. 156).

¹⁹ Zob. tenże, *Ilość estetyczna*, wyd. cyt., s. 144.

²⁰ Tamże, s. 145.

²¹ Tamże, s. 146.

gają na ukazywaniu głębokiej więzi i wzajemnego zestrojenia zjawisk – na pokazaniu, że jedne są symbolem drugich, podczas gdy w rzeczywistym świecie zjawiska te jawią się jako przypadkowe, obojętne lub wręcz wrogie²². Ten jednolity związek elementów, który ukazuje sztuka – choć brak go w samej rzeczywistości – nie może być jej obcy, bowiem obraz bytu sam jest jego częścią²³.

W eseju „*Ostatnia wieczerza*” *Leonarda da Vinci* Simmel podkreśla, że to, co przedstawia sztuka, nie stanowi kopi realnej rzeczywistości, ale różny od niej twór idealny, ukształtowany zgodnie z potrzebami sztuki i wyrażony w całkiem innym języku, niż czyni to rzeczywistość. *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci tworzy jego zdaniem (lub też ukazuje) odmienne pojęcie czasu. Czas nie stanowi tutaj neutralnego naczynia dla dowolnej jednoczesności, nie oznacza także prostego następstwa zdarzeń – przeciwnie, zbiera w sobie doniosłe i ważne dla danej sytuacji treści bez względu na kolejność ich występowania w rzeczywistości²⁴. Filozof podkreśla, że w życiu ujmowanym wedle wymogów sztuki zostaje zniesiona odczuwana na co dzień presja czasu. I dalej stwierdza, że rzeczywistość artystyczna staje się w ten sposób niejako ponadczasowa jako prezentująca czyste i wewnętrzne znaczenia przedmiotów²⁵. W konkretnej artystycznej realizacji owa ponadczasowość polegałaby na tym, że przedstawiona na obrazie wieczerza rozgrywa się w różnych momentach realności. Simmel stwierdza w przywołanym eseju, że:

Wyrazista gestykulacja poszczególnych grup przedstawia efekt i niesłabnące wrażenie decydujących słów Chrystusa w różnych odstępach czasu od chwili, gdy słowa te padły. Grupa po prawej usłyszała je już parę minut temu, widzimy migawkę z już wszczętej dyskusji²⁶.

Ta zdolność i siła sztuki dowodzi, zdaniem Simmla, jej autonomii także w stosunku do czasowej formy istnienia świata – dzięki sztuce nawet wobec niej nie jesteśmy skazani na bezsilność²⁷.

²² Zob. tenże, „*Ostatnia wieczerza*” *Leonarda da Vinci*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 151.

²³ Tenże, *Ilość estetyczna*, wyd. cyt., s. 148.

²⁴ Tenże, „*Ostatnia wieczerza*” ..., wyd. cyt., s. 154.

²⁵ Tamże, s. 155.

²⁶ Tamże, s. 153.

²⁷ W kontekście tych uwag warto mieć na uwadze refleksję Simmla na temat czasu z eseju *Transcendencja życia*. Filozof pisze w nim, że „życiem nazywamy

Fragmety filozofii sztuki zawierają interesujące uwagi filozofa na temat ruchu postaci w sztukach plastycznych – Simmel docieka, jak możemy właściwie rozumieć tę dostrzegalną w dziełach malarskich jakość. Nie przekonuje go odpowiedź wskazująca na pracę wyobraźni widzów, która miałaby dopowiadać to, co przez artystę zostało na obrazie zasugerowane: jakieś przed i po przedstawionego zdarzenia, gestu, wyrazu twarzy. Filozof, odwołując się do osobistych doświadczeń, stwierdza, że przyglądając się na przykład wizerunkowi Boga Stwórcy namalowanemu przez Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, nie odnajduje w nim żadnych faz poprzednich ani następnych. Równałoby się to bowiem jego samodzielnej kreacji, której efekty nie byłyby tym samym, co ukazał artysta. Simmel konstatuje, że to, co przedstawione na obrazie, jest „bezpośrednio naładowane ruchem, który w percepcji od ruchu realnego różni się tylko intensywnością i zagęszczeniem”²⁸. Uważa, że ten ruch jest na przykład w odmalowanym geście immanentnie zawarty i jako taki stanowi pewną jakość jego wyglądu. Jest to jakość (podobnie jak kolor czy wymiar przestrzenny), która w momentalnym obrazie przedmiotu została przez artystę doprowadzona do skrajności, a w ten sposób związana z nieruchomym, bo zatrzymanym w czasie obrazem. Co więcej, Simmel uważa, że w dziełach malarskich dostrzegamy ruch jako ciągłość, ponieważ „nasze podmiotowe życie samo stanowi ciągłość, a nie składankę pojedynczych momentów”²⁹. Prowadzi go to również do bardziej ogólnego wniosku na temat dzieł sztuki malarskiej: filozof uważa, że są one bliższe rzeczywistości niż migawkowe fotografie, że przedstawiają więcej „prawdy”. Dzieła sztuki powstają jego zdaniem w wyniku bardziej świadomego postrzegania rzeczywistości niż fotografie. Filozof wskazuje ponadto w tym miejscu na pewną obecną w dziełach nadwyżkę („dokładkę”), która stanowi jego szczególną jakość – niewystępującą poza dziedziną twórczej aktywności³⁰.

taki sposób egzystencji, który nie ogranicza swej rzeczywistości do obecnego momentu, by tym samym zepchnąć przeszłość i przyszłość w dziedzinę nierealności. Nazywamy nim egzystencję, której swoista ciągłość znajduje się w istocie poza tym podziałem, tak, że przeszłość realnie zagłębia się w terażniejszości i znajduje w tejże swoje przedłużenia” (tenże, *Transcendencja życia*, [w:] tegoż, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, tłum. M. Tokarzewska, Warszawa 2007, s. 23–24).

²⁸ Tenże, *Fragmety filozofii sztuki*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 310.

²⁹ Tamże, s. 310.

³⁰ Por. tamże, s. 311–312.

W kontekście uwag na temat towarzyskości Simmel ukazuje powinowactwo doświadczenia sztuki i gry³¹. Tym, co zdaniem filozofa wyróżnia grę i czyni ją wyjątkową, jest fakt, że choć jej motywy pochodzą z istniejących realiów codziennego, praktycznego życia, ona sama odciążona jest od powagi rzeczywistości. Ta jej właściwość sprawia też, że gra jest dla jej uczestników lekkim i wesołym doświadczeniem. Co więcej, gra posiada jednak symboliczne znaczenie, które odróżnia ją od pospolitej przyjemności³². Jednocześnie należy podkreślić, że związek z pospolitym, pozaartystycznym życiem jest dla sztuki konieczny, aby nie stała się jedynie „gierką”, pustą formą pozbawioną znaczenia, dumnym ze swej martwoty schematyzmem³³. Jeśli gra sztuki jest prawdziwa i udana, oznacza ona grę najswobodniejszą i najbardziej fantastyczną, której stosunek do rzeczywistości jest jednak głęboki i wierny³⁴. Człowiek znajduje w takim doświadczeniu wyzwolenie i odciążenie, bowiem treści i ciężar codziennego życia zostają rozcieńczone, wysublimowane, otoczone tchnieniem powabu. Sztuka objawia tajemnicę życia w taki sposób, że „nie wyzwalamy się od niego, odwracając po prostu spojrzenie, ale w pozornie samoistnej grze jego form kształtujemy i przeżywamy sens i siły jego najgłębszej rzeczywistości, ale bez niej samej”³⁵.

³¹ Towarzystwo to zdaniem Simmla abstrakcja społeczeństwa, która realizuje się i rozwija podobnie jak gra lub sztuka. Ma ona demokratyczną strukturę, bowiem wymaga interakcji szczególnego rodzaju, to znaczy takiej, w której uczestnicy darzą się wzajemnym szacunkiem i zachowują się, jakby byli sobie równi. Opisywana w ten sposób towarzyskość wiąże się z kłamstwem oraz wymaga wysiłku, w czym między innymi wyraża się jej bliskość względem gry i sztuki. Co jednak ważne, towarzyskość stałaby się kłamstwem dopiero wtedy, gdyby próbowała imitować lub zastępować rzeczywistość. Tymczasem, jak stwierdza Simmel, dochodzi w niej do głosu czysta forma życia, to znaczy życie bez jego treści. W towarzyskości (podobnie jak w grze i sztuce) możliwe staje się przeżywanie sensu rzeczywistości bez samej rzeczywistości. Simmel pisze: „jesteśmy uwolnieni od życia, będąc jednak w jego posiadaniu” (tenże, *Socjologia towarzyskości...*, wyd. cyt., s. 196). Nie oznacza to ucieczki od życia, choć jest pewnego rodzaju wyzwoleniem od niego.

³² Tamże, s. 186–187.

³³ Tamże, s. 196.

³⁴ Tamże, s. 195.

³⁵ Tamże, s. 196.

Zdaniem Simmla forma zarówno w sztuce, jak i w życiu zdaje się tym, co wprowadza duszę na właściwą drogę ku samej sobie³⁶. W eseju *Ucho. Próba estetyczna* czytamy, że:

[...] także nasza dusza spełnia się dopiero wówczas, gdy należy bez reszty do harmonii jednego świata, jako niezbędne ogniwo, i nie pomimo, ale właśnie za pośrednictwem formy, którą ta przynależność jej narzuca, wnika w związki i sens innego świata; jak gdyby była ramieniem, które jeden świat – realny czy idealny, to wszystko jedno – wyciąga, aby pochwycić i wchłonąć ten drugi oraz by dać się pochwycić i wchłonąć temu drugiemu³⁷.

W tym kontekście warto zaznaczyć, że forma, jaka występuje w sztuce, nie jest zdaniem Simmla absolutna, ale zmienna i historycznie uwarunkowana, co wyraża się także w odmiennych stylach artystycznych poszczególnych epok³⁸.

O zamierzonej karykaturze Simmel pisał, że „jest jak szkło powiększające, które pozwala dojrzeć to, czego nieuzbrojone oko nie chwyci, póki powiększony obraz nie nauczy go, czego i gdzie ma szukać”³⁹. Uwagę tę można uogólnić na doświadczenie sztuki w ogóle i zasadnie uznać je za jeden ze sposobów poznawania rzeczywistości (także samych siebie) czy też filozofowania o niej.

³⁶ Tekst *Transcendencja życia*, stanowiący pierwszy rozdział pracy *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, zawiera uwagi, które pomagają zrozumieć, na czym ma polegać owa wędrówka duszy ku samej sobie. Człowiek znajduje się, zdaniem Simmla, nieustannie między dwiema granicami. Są one stałą i konieczną strukturą jego życia, tak samo jednak jak ich przekraczanie. Życie ducha i akt jego samotranscendencji polegają na wychodzeniu poza owe granice. Filozof o tej wyjątkowej ludzkiej umiejętności pisze tak: „samo to, że jako istoty poznające możemy w granicach naszego poznania sformułować ideę, że jego formy nie obejmują świata, że – choćby nawet tylko jako czysto teoretyczny problem – możemy pomyśleć fakt [*Weltgegebenheit*], którego pomyśleć nie jesteśmy w stanie – już to jest wyjściem życia ducha ponad własne granice; jest przełomem i przeciwną stroną nie tylko konkretnej granicy, ale jego granicy jako takiej; aktem samotranscendencji, samodzielnie ustanawiającym granicę immanentną: nieważne rzeczywistą czy jedynie możliwą” (tenże, *Transcendencja życia*, [w:] tegoż, *Filozofia życia...*, wyd. cyt., s. 19). Uwagi te wyjaśniają jednocześnie, na czym polega – w ujęciu Simmla – ważność i znaczenie formy w dziełach sztuki. Wszelka forma oznacza bowiem granicę, której przeciwieństwem (sprzecznością) jest ciągłość.

³⁷ Tenże, *Ucho...*, wyd. cyt., s. 162.

³⁸ Zob. tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje...*, wyd. cyt., s. 95.

³⁹ Tenże, *O karykaturze*, [w:] tegoż, *Most i drzewo...*, wyd. cyt., s. 344.

Nowoczesny świat i sztuka nowoczesna

Nowoczesność opisywana jest przez Simmla w związku z zagadnieniem rozwoju człowieka – jej główna funkcja polegać ma na uwydatnieniu suwerennego znaczenia osobowej duszy względem bytu⁴⁰. Jednocześnie zadanie, jakie stoi przed duszą, nie polega jedynie na zachowywaniu własnej istoty, ale także (a może przede wszystkim) na przyswajaniu sobie świata poprzez wnikanie w niego i uduchowanie go. Simmel zwraca przy tym uwagę na trafność Kantowskiego stwierdzenia, że świat jest jedynie przedstawieniem wytworzonym w ludzkiej świadomości. Podkreśla jednak w tym kontekście konieczną pracę, jaką dusza ma do wykonania, to znaczy potrzebę zawłaszczenia świata i podporządkowywania go swym prawom. Zadanie, by świat uczynić na powrót „naszym” światem, stało się aktualne i pilne, ponieważ człowiek współczesny przekroczył granice swego naturalnego bytu. Oznacza to, że ugruntowane przez wieki dopasowanie całego ludzkiego ustroju do świata jego przedstawień zostało w istotny sposób naruszone⁴¹. Ten przełom nastąpił stosunkowo niedawno, a wiąże się z ludzką wynalazczością, ujawniającą się od XIX wieku z niespotykaną dotąd siłą. Teleskop i mikroskop to jedne z takich „niesamowitych przekroczeń”, których oddziaływanie analizuje Simmel. Za ich pomocą człowiek pokonał ograniczoność własnych zmysłów, a jednocześnie naruszył harmonię, jaka panowała pomiędzy zmysłami i całą jego kondycją. Simmel opisuje to zdarzenie, przywołując słowa rozsądnego biologa:

Istota, której oczy miałyby budowę teleskopu o wielkiej mocy, byłaby również w pozostałych częściach swego ciała zbudowana inaczej niż my. Posiadałaby zupełnie inne zdolności przetwarzania praktycznego tego, co widzi. Formowałaby nowe przedmioty, a przede wszystkim dysponowałaby niepomniernie większą długością życia niż my. Być może także jej poczucie czasu byłoby fundamentalnie różne od naszego. By uświadomić sobie dysharmonię między stosunkami czasowo-przestrzennymi owych światów a naszą kondycją, wystarczy pomyśleć, że nie byłibyśmy w stanie chodzić posiadając szcudła o długości pół kilometra. Jest w zasadzie bez znaczenia, czy to nasze organy zmysłów, czy organy ruchu powiększamy nad miarę: w każdym z tych przypadków naruszamy naturalną celowość naszego organizmu⁴².

⁴⁰ Zob. tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje*, wyd. cyt., s. 99.

⁴¹ Zob. tenże, *Transcendencja życia*, wyd. cyt., s. 18 i n.

⁴² Tamże, s. 18.

Konsekwencją opisywanego przez filozofa przekształcenia horyzontu postrzegania świata jest zmiana w postrzeganiu samego siebie. Kiedy człowiek spogląda przez teleskop, widzi siebie w kosmicznym pomniejszeniu; kiedy przykłada oko do lupy mikroskopu, dostrzega jedynie abstrakcyjne wielkości – brakuje więc spójnego przedstawienia.

W przypadku sztuki nowoczesnej charakterystyczne jest specyficzne zindywidualizowanie i zróżnicowanie ukazywanych przez nią poszczególnych elementów życia – czego przeciwieństwem byłaby stwierdzana przez Simmla pierwotna jedność i nieodróżnialność tych treści czy też sensów⁴³. Taka forma sztuki stanowi odpowiedź na sposób postrzegania rzeczywistości, której poszczególne fragmenty są oglądane i pojmowane jako odrębne, a dopiero wtórnie składane w nowe jedności⁴⁴. Taka próba (podejmowana zarówno w codziennym życiu, jak i w sztuce) może być udana, ale może też wiązać się z porażką – jej efektem jest pogłębiające się rozdarcie oraz izolacja poszczególnych treści istnienia⁴⁵. Dla sztuki charakterystyczne staje się wtedy wyraźne oddzielenie i odróżnienie sztuki treści i sztuki formy⁴⁶. Dodać należy, że opisywanemu tragizmowi nowoczesnej sztuki towarzyszy jej wysubtelnienie względem dzieł dawnych mistrzów⁴⁷.

Simmel poświęcił sporo uwagi problemowi powszechnej i wybujałej indywidualizacji, objawiającej się praktycznie w każdej dziedzinie życia. Analizował go także z innego niż przedstawiony powyżej punktu widzenia. Zjawisko to zostało przez niego opisane jako wewnętrznie skonfliktowane, gdyż doprowadzone do skrajności prowadzi do

⁴³ Czytamy na temat sztuki nowoczesnej, że „brak [jej] może czarodziejstwa dawnych mistrzów, u których wielorakie powaby sztuki stanowiły jeszcze nienaruszalną jedność” (tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje...*, wyd. cyt., s. 103).

⁴⁴ Por. uwagi na temat sztuki współczesnej zawarte w: P. Tendera, *Hybryda sztuki. Mediations Biennale, Poznań 11.09–30.10.2010*, „Estetyka i Krytyka”, nr 21 (2/2011), s. 207–211, [online], Repozytorium CEON: <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/2922> [dostęp: 16.10.2013].

⁴⁵ Zob. G. Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje...*, wyd. cyt., s. 102.

⁴⁶ Simmel pisze o tym w eseju *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*, gdzie stwierdza, że „nowoczesna sztuka [...] z jednej strony całe swoje zadanie upatrywała w wyrażaniu psychicznej treści, myśli, nastrojów, charakterów, idei, a naoczna forma miała być samym w sobie neutralnym narzędziem przekazywania tej treści. Z drugiej strony, zapewne pod wpływem japońskim, uległa czystemu urokowi formy: linii, rozczłonkowania przestrzeni i koloru” (tamże, s. 102).

⁴⁷ W ten pozytywny sposób filozof opisuje rzeźbiarską twórczość Rodina. Zob. tamże, s. 94–104.

ujednoczenia. Przeciwnością indywidualizmu jest stylizacja – jedno i drugie charakteryzuje nowoczesnego człowieka i jego kulturę. Kiedy subiektywizm i indywidualizm (jako wyraz nieskrępowanej i kreującej wszystko wolności osobistej) zostały doprowadzone do skrajności, wyróżnione i wyniesione do rangi wartości, pojawiły się silne tendencje do stylizowania siebie i otaczającego świata: od otwieraczy do butelek, szklanek, garnków, po samochody, stroje, fryzury, sposoby mówienia i zachowywania się. Istotą stylu jest bowiem, zdaniem Simmla, odciążenie i odsłonięcie osobowości. Styl odwołuje się do tego, co ogólne, tworzy pewne prawidła, wywołując w ten sposób poczucie pewności i stabilności u odbiorcy. Stylizowany przedmiot jest łatwo akceptowalny, gdyż przemawia do zakotwiczonych w człowieku kategorii, które wykraczają poza jego indywidualność. Inaczej jest w przypadku dzieła sztuki, które apeluje do obecnych w człowieku samotnych i samoopowiedzialnych sfer i podrażnia jego indywidualność⁴⁸. Z jednej strony więc stylizowana manifestacja, z drugiej wypracowany, trudny indywidualizm (ukazywane innym odsłonięte „ja”) – to dwie tendencje stale obecne w kulturze i kierujące poczynaniami każdego człowieka⁴⁹.

Kolejną charakterystyczną dla współczesności tendencją jest wysokie wartościowanie wszelkich podniet i aluzji, które pozostawiają szerokie pole dla aktywności wyobraźni⁵⁰. Człowiek nowoczesny przychylnie spogląda na dyskrecję rzeczy, umożliwia mu ona bowiem jego własną, coraz bardziej nieskrępowaną aktywność, mobilizuje jego zdolności interpretacyjne. W tym też tkwić ma rozkosz, jaką daje

⁴⁸ Tenże, *O stylu*, [w:] tegoż, *Filozofia kultury...*, wyd. cyt., s. 182.

⁴⁹ Simmel pisze, że „jest tak, jakby «ja» nie mogło udźwignąć już siebie, albo jakby przynajmniej nie chciało się już ujawniać, zakładając na siebie generalną, bardziej typową, jednym słowem: stylizowaną szatę” (tamże, s. 183).

⁵⁰ Simmel urodził się w 1858 roku (zmarł w 1918), był więc młodszy od Baudelaire’a o prawie 40 lat. Kiedy jednak chwali wyobraźnię i dyskrecję rzeczy, a występuje przeciwko ich bezpośredniości i oczywistości, wydaje się nad wyraz bliski francuskiemu poecie, z pasją i zdecydowanie odrzucającemu nowy wówczas wynalazek: fotografię. Fotografię uznawał Baudelaire za sztukę wyłącznie odtwarzającą, godny tłumienia ideał, który w pełni odpowiadał jego naturze (zob. Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 245–246). W interesujący sposób na temat fotografii wypowiadał się także Walter Benjamin, określając jej wpływ na rozwój malarstwa – właśnie w kierunkach nieosiągalnych dla fotografii (zob. W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, tłum. H. Orłowski, [w:] tegoż, *Aniël historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 322).

człowiekowi sztuka współczesna, która nakłania go, aby odtwarzał w sobie proces twórczy, samodzielnie dopełniał (dopowiadał) nieukończone artystyczne wytwory. Oznacza to równocześnie, że człowiek nowoczesny zaznaje bogactwa rzeczy (również dzieł sztuki) jedynie przez pryzmat własnego bogactwa. Niebezpieczeństwo takiego podejścia jest aż nadto widoczne.

W kontekście omawianego tematu Simmel formułuje ważne uwagi dotyczące dystansu, jakiego nowoczesna wrażliwość potrzebuje podczas kontaktu ze światem. Filozof stwierdza, że „człowiek nowoczesny – a w tym jest jego siła i słabość – domaga się od rzeczy nie ich zaokrąglonej całości, ale mocnej podniety, chce zaznać ich najbardziej wysublimowanego ekstraktu, ale tylko «jak gdyby z daleka»»⁵¹. Wydaje się, że owa potrzeba dystansu zostaje zrealizowana w tych dziełach sztuki, które wymagają od odbiorcy wzmożonej aktywności i pośrednictwa jako koniecznego dopełnienia. Innymi słowy, zgodnie z Simmlowskim ujęciem, dzieła nowoczesne dopiero za sprawą odbiorcy stają się skończone i kompletne.

W eseju *Ilość estetyczna* Simmel stwierdza, że trwałym i w pewnym sensie pozytywnym osiągnięciem nowoczesnej sztuki jest artystyczny panteizm, jaki zapanował w świecie. Stoi za nim zasada, że nie ma przedmiotu, który by się sztuce wymykał lub który nie miałby do niej dostępu. Zjawisko to należy wiązać ze zmienionymi kryteriami sztuki, dla których jest kluczowe, aby odróżniały się od tych obowiązujących w życiu codziennym – przedmioty cenione w rzeczywistości (przede wszystkim te miłe i piękne dla oka), nie muszą już dłużej przedstawiać wartości dla sztuki (ani w sztuce)⁵². Artystyczny panteizm, o którym pisze Simmel, to także wyraz manii wielkości, „która ludzkie poczynania, relatywne i podlegające nieskończonej ewolucji,

⁵¹ G. Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje...*, wyd. cyt., s. 104. W interesującym eseju *Mentalność mieszkańców wielkich miast* filozof stwierdza, że rezerwa jest charakterystyczną duchową postawą mieszkańców metropolii – wobec siebie nawzajem, ale także wobec wszelkich napierających bodźców. Rezerwa ta jest jego zdaniem reakcją obronną organizmu, pojawiającą się jako odpowiedź na zbyt dużą liczbę odbieranych informacji. Gdyby bowiem każda z nich wywoływała u odbiorcy silną odpowiedź emocjonalną, doprowadziłoby to w krótkim czasie do jego wewnętrznego rozbicia i dewastacji jako rezultatu zbyt silnego pobudzenia systemu nerwowego. Zamiast zainteresowania otaczającym światem pojawia się więc bezpieczna strefa obojętności i dystansu, przybierająca nieraz formę zblazowania. Zob. tenże, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 305–315.

⁵² Zob. tenże, *Ilość estetyczna*, wyd. cyt., s. 135.

podnosi do rangi wewnętrznej doskonałości i konieczności obiektywnego bytu⁵³, manii zrodzonej z nowożytnych haseł o wolności, „dla której cały świat i jego dzieje są tylko środkiem i podniętą, dzięki której Ja staje się sobą”⁵⁴.

Technika, nauka, ustrój społeczny rozczarują współczesnego człowieka, jeśli dąży on do tego, aby niemal wszystko, co jest mu dane, kształtować na swoje podobieństwo. Szczęśliwie jednak poniesione podczas tych prób porażki potęgują w nim „tęsknotę do sztuki, aż po namiętne pragnienie przepojenia sztuką całego otoczenia zewnętrznego”⁵⁵. W sztuce możliwy staje się triumf ducha nad materią bytu i niepojęty dla człowieka byt rzeczy ukazują się jako podatny na wewnętrzne poruszenia jego duszy⁵⁶. W doświadczeniu sztuki obraz świata zostaje podporządkowany ludzkiej duszy – jednocześnie obraz ten zawiera więcej, niż mieści się w ludzkim, jednostkowym spojrzeniu.

Zakończenie

„Życie jest i zawsze będzie fragmentem”⁵⁷ – taki jest początek *Wstępnych studiów metafizycznych* Simmla, taka też wydaje się jego filozoficzna praca i przyjęta w niej „metoda badawcza”⁵⁸. Stwierdzenie to nie ma jednak w sobie nic z krytyki. Mnogość prezentowanych przez niego perspektyw, spoglądanie z tak różnych punktów widzenia, pod zaskakującym nieraz kątem, błyskotliwe spostrzeżenia, teorie sprawiające wrażenie szkicowanych – to wszystko powoduje, że prace Simmla wydają się lekką lekturą, która jednak raz po raz uderza swą trafnością i głębią. Poza tym te tak swobodne fragmenty myśli⁵⁹, które

⁵³ Tamże, s. 136.

⁵⁴ Tenże, „*Ostatnia wieczerza*”..., wyd. cyt., s. 151.

⁵⁵ Tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje*..., wyd. cyt., s. 100.

⁵⁶ Zob. tamże.

⁵⁷ Tenże, *Fragmentaryczny charakter życia*, [w:] tegoż, *Most i drzwi*..., wyd. cyt., s. 319.

⁵⁸ Filozof stwierdza w kontekście prowadzonych rozważań: „Trafniejszy obraz uzyskamy, badając dokładniej pojęcie fragmentu” (tenże, *Fragmentaryczny charakter życia. Z wstępnych studiów metafizycznych*, [w:] tegoż, *Most i drzwi*..., wyd. cyt., s. 319).

⁵⁹ Choć czytelnik może oczywiście odnosić wrażenie, że swoboda unosi tę myśl zbyt wysoko – w strony niebezpiecznie idealizujące rzeczywistość.

nie pretendują do ścisłości ani oczywistości, wydają się bliższe życiu, a przede wszystkim zdają się odpowiadać wrażliwości i percepcji współczesnego czytelnika.

Sztuka w ujęciu Simmla jest ważnym, wyjątkowym doświadczeniem i nie traci przy tym swej konkretności. Zamierzeniem niniejszego tekstu było zestawienie rozproszonych po różnych tekstach uwag Simmla o sztuce, co zgodnie ze stanowiskiem badacza odpowiada ruchowi kultury, która „jest drogą od zwartej jedności przez rozwiniętą wielość do rozwiniętej jedności”⁶⁰ i wiąże się z procesem kultywowania człowieka.

ART WITHIN GEORG SIMMEL'S ESSAYISTIC APPROACH. AN ATTEMPT AT SYNTHESIS

ABSTRACT

The purpose of this article is to describe the notion of art in accordance with Georg Simmel's views. The author presents this philosopher's stance by referring primarily to his essays related to art, such as *On Aesthetic Quantities*, *The Picture Frame: An Aesthetic Study*, and *The Ear: An Aesthetic Study*. The article focuses on the essence and the meaning of the art and the problem of the modern art.

KEY WORDS

Simmel, essay, art, philosophy of art

Dominika Czakon

⁶⁰ G. Simmel, *O filozofii kultury. Pojecie i tragedia kultury*, [w:] tegoż, *Filozofia kultury...*, wyd. cyt., s. 31.