

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Instytut Filozofii
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0003-1871-7897>

Do czego może się przydać historykowi sztuki *Filozofia mody* Georga Simmla?

How can Georg Simmel's *Philosophy of Fashion*
be useful to an art historian?

Streszczenie: *Filozofia mody* (1905) Georga Simmla w opracowaniach historyczno-artystycznych jest wprawdzie często odnotowywana, ale nie poświęca się jej wiele uwagi. Nie jest to bowiem esej o artefaktach mody, a w istocie sprofilowana pod kątem zjawiska mody krytyka społeczeństwa nowoczesnego. Celem tego artykułu jest rekonstrukcja dualizmów, na których ufundowane jest społeczne zjawisko mody, a następnie zwrócenie uwagi na pojęcia mogące jednak zainteresować historyka sztuki. Są nimi przede wszystkim silnie zakorzenione w tradycji elementarne terminy „sztuka”, „mimesis” i „styl”, swoiście przez Simmla rozumiane, jak też inne pojęcia, nieoczywiste z punktu widzenia historii sztuki czy nawet estetyki, a przydatne z perspektywy estetyki filozoficznej i performatyki, np. tragedia, energia, tajemnica, zazdrość, wstyd, rzecz, ozdoba. Wydaje się, że Simmel czuje nie tylko społeczną, ale i artystyczno-estetyczną (zwłaszcza sensualną) złożoność mody, ale brak zainteresowania modą jako rodzajem sztuki nie pozwala mu tego w pełni wyeksplikować i wykorzystać.

Słowa kluczowe: Georg Simmel, filozofia kultury, moda xx wieku, Hubert de Givenchy, Cristóbal Balenciaga

Abstract: *Philosophy of Fashion* (1905) by Georg Simmel, while often noted in historical and artistic studies, was not paid much attention. It is not an essay on fashion artifacts, but in fact a critique of modern society profiled in terms of the phenomenon of fashion. The aim of this article is to reconstruct the dualisms on which the social phenomenon of fashion is founded, and then to draw attention to concepts that may, however, be of interest to an art historian. They are primarily the elementary terms “art”, “mimesis” and “style”, strongly rooted in tradition, which Simmel understood specifically, as well as other concepts, not obvious from the point of view of art history or even aesthetics, and useful from the perspective of philosophical aesthetics and performance e.g. tragedy, energy, mystery, jealousy, shame, thing, ornament. It seems that Simmel feels not only the social, but also the artistic and aesthetic (especially sensual) complexity of fashion, but his lack of interest in understanding fashion as art prevents him from fully exploring and using it.

Keywords: Georg Simmel, Philosophy of culture, 20th century fashion, Hubert de Givenchy, Cristóbal Balenciaga

Jest wiele – zwłaszcza w filozofii – koncepcji ponadczasowych. Ale rzadziej się zdarza, aby grubo ponad stuletnia myśl¹ trafnie odnosiła się do naszych bieżących praktyk. Zwłaszcza że wieki XX i XXI charakteryzują się narastającym przyspieszeniem, w wyniku którego gwałtownie starzeją się nasze doświadczenia, a działania i wytwory przechodzą fundamentalne metamorfozy². Tymczasem – bez zmian i zgodnie z obserwacją Georga Simmla – śledzimy modowe trendy po to, by odróżnić się od innych. Robimy to na pozór zupełnie irracjonalnie: zakładamy przecież mniej więcej to samo, co znacząca liczbowo grupa społeczeństwa, ponosimy za to koszty (na ogół zbyt wysokie i niepotrzebne³), a do tego jeszcze akceptujemy swoistą arogancję mody:

Sądząc po brzydkich i odpychających rzeczach, jakie są czasami modne, można by przypuszczać, że moda pragnie okazać swą władzę, zmuszając nas do noszenia najbardziej odrażających rzeczy dla niej samej⁴.

Filozofia mody Simmla jest aktualna nie tylko dlatego, że zawiera innowacyjną diagnozę społeczeństwa nowoczesnego i przewiduje pułapki nowoczesności. Jest to przede wszystkim tekst bardzo życiowy w mikroskali, tekst dla każdego. Co również nie dziwi, wszak autor *Filozofii pieniądza* jest właśnie reprezentantem tzw. filozofii życia. W odmianie Simmłowskiej egzystencję ludzką konstytuują sprzeczności, które w procesie uspołecznienia przybierają określone formy – np. właśnie takie jak moda. Nie są one jednak zdolne ograniczyć życia, sprowadzić go do rozpoznawalnych schematów zachowań czy produkcji, ponieważ człowiek nieustająco ponad owe formy się wznosi, walczy z nimi, przekształca je⁵. Simmel pisał, że *człowiek jest wrodzonym wrogiem słupów granicznych*⁶. Zauważał,

1 | SIMMEL 1980, s. 184. Polskie tłumaczenie pomija niewielkie części wydania niemieckiego (SIMMEL 1905), m.in. osiem pierwszych zdań. Istnieje kilka opublikowanych wersji tego tekstu, zmienianych przez Simmla. Pierwszy jego tekst o modzie ukazał się w 1895 r. pod tytułem *Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie* – SIMMEL 1895, s. 22–24, http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Psychologie_Mode_1895.pdf. Bywa on uznawany za źródłowy, co jest nieporozumieniem. *Philosophie der Mode* jest trzykrotnie szerszą wersją pierwotnych rozważań Simmla o modzie. Przetłumaczony u nas tekst *Kobieta a moda*, opublikowany jako osobny esej, jest także wersją fragmentu tej większej całości, jaką jest *Filozofia mody*, por. G. Simmel, *Kobieta a moda*, [w:] SIMMEL 2007a. Na temat różnych wersji i tłumaczeń eseju o modzie oraz zmian w poglądach Simmla zob. TOKARZEWSKA 2006, s. 139–140.

2 | MARQUARD 1994, s. 61–90.

3 | Na temat „nieskończonego” popytu na ubrania w cywilizacji zachodniej zob. FERGUSON 2013, s. 244–313.

4 | SIMMEL 1980, s. 184.

5 | SIMMEL 1918.

6 | Przywołuję ten pierwszy wers z eseju *O karykaturze* za barwniejszym przekładem (w formie cytatu) Sławomira Magali: MAGALA 1980, s. 51. Por. SIMMEL 2006C, s. 337.

że niezliczone granice, wśród których egzystujemy, są właściwie po to, by je przekraczać. Dotyczy to zarówno sfery metarefleksyjnej, np. szeregowania wiedzy w ramach poszczególnych dyscyplin, jak i bardziej bezpośredniego doświadczenia przedmiotu, w którym uwydatnienie jakiejś wybranej cechy zniekształca jego pojęcie. W związku z tym moda to nie tylko ubieranie się, a jej historia nie jest sumą sezonowych kolekcji.

Drażniła Simmla refleksja filozoficzna, która *jest lupiną pozbawioną życia*⁷, dlatego też zarówno jego język, jak i problematyka tekstu o modzie (a także wielu innych esejów jego autorstwa) antycypuje współczesny, uważny i krytyczny stosunek człowieka do osiągnięć cywilizacyjnych, zwłaszcza najbliższego mu otoczenia oraz jego elementów (także obejmujących intymność). To wielostronność życia jest w nim frapująca, zarówno jasne i chlubne jego strony, jak i ciemne i dyskredytujące. Nie inaczej jest z modą. Konstytuują ją liczne dualizmy, które Simmel określa też jako sprzeczności, opozycje, dychotomie lub bieguny, pomiędzy którymi oscylujemy, myśląc i działając. Można te dwoistości podzielić na dwie grupy. Część z nich ma charakter ogólny, ale pośrednio wpływa na zjawisko mody, więc bez trudu opozycje te w modzie odnajdziemy, oto one:

Charakter sprzeczności	Dualizmy ogólne		Uwagi
biologiczny	dziedziczność	mutacja	sprzeczności są immanentnie, genetycznie ludzkie, nie mamy na nie wpływu
tożsamościowy	instykt naśladowania	myślenie i działanie teleologiczne	początkowo człowiek nie potrafi czerpać indywidualnych treści z naśladownictwa; dopiero gdy jego przyszłość zaczyna determinować myślenie, działanie i odczuwanie, człowiek szuka celu w sobie ⁸

7 | SIMMEL 2007e, s. 25.

8 | Odpowiedni fragment (opuszczony w polskim wydaniu) znajdziemy w oryginalnym tekście w drugiej części trzeciego akapitu: *Der Nachahmungstrieb als Prinzip charakterisiert eine Entwicklungsstufe, auf der der Wunsch zweckmäßiger persönlicher Tätigkeit lebendig, aber die Fähigkeit, individuelle Inhalte derselben zu gewinnen, nicht vorhanden ist. Der Fortschritt über diese Stufe hinaus ist der, daß außer dem Gegebenen, dem Vergangenen, dem Ueberlieferten die Zukunft das Denken, Handeln und Fühlen bestimmt: der teleologische Mensch ist der Gegenpol des Nachahmenden*, SIMMEL 1905.

Charakter sprzeczności	Dualizmy ogólne		Uwagi
umysłowy	receptywność	samodzielność	poprzez kompetencje naszego umysłu możemy mieć wpływ na życie (co tylko potwierdza naczelną regułę sprzeczności)
filozoficzny, światopoglądowy	kosmoteizm i konserwatyzm	<i>doktryna oddzielnego istnienia i różnicowania każdego fragmentu wszechświata⁹, otwartość i zmienność</i>	konflikt jako forma społeczna ma wszechstronne zastosowanie, podtrzymuje całości społeczne i ich elementy ¹⁰
polityczny	socjalizm	indywidualizm	konflikt (jw.)
społeczny, konstytuujący społeczną podmiotowość	obracanie się w danym kręgu społecznym	jednoczesne zaznaczanie i podkreślanie swojej odrębności	podobnie działają honor lub rama obrazu
społeczny, stratyfikujący	jedność	segregacja, izolacja	rozwój mody nie ma sensu w warunkach totalitarnych (groźba wchłonięcia i zapomnienia ¹¹)
społeczny, relacyjny	zależność, egalitaryzacja	odrębność, indywidualizacja	konflikt (jw.)
moralny, normatywny	dostrzeganie zasad	łamanie zasad	konflikt (jw.)

Tabela 1. | Ogólne dualizmy pośrednio konstytuujące zjawisko mody wskazane w *Filozofii mody*. Opracowanie własne

9 | SIMMEL 1980, s.180.

10 | SIMMEL 2007b, s. 53–71.

11 | SIMMEL 1980, s.188.

Powyższe zestawienie – z uwagi na to, że sprzeczności obejmują kluczowe strony życia i aktywności człowieka – przekonuje wystarczająco, że żadne ze zjawisk kultury wolne od owych sprzeczności nie będzie, co zresztą jest immanentną cechą kultury¹². Niemniej jednak każdego czytelnika *Filozofii mody* zadziwić musi, jak konsekwentnie Simmel śledzi te dychotomie w samej modzie i warunkującym je zjawisku naśladownictwa. Dotyczą one różnych spraw i trudno im nadać problemowy porządek. Raczej są mozaiką¹³, której części można dość dowolnie przedstawiać, układając z nich nowe wzory i zarazem odkrywając zależności pomiędzy ludzkimi praktykami i wytworami.

Tabela 2 zawiera zestawienie sprzeczności bezpośrednio powiązanych z modą, współtworzących zjawisko w całej jego złożoności. Pokazują one zarówno fenomen mody jako formy uspołecznienia, jak i cechy działań oraz zachowań konsumentów mody (jednostek i grup). Znajdziemy tu terminy typowe dla socjologii Simmla, jak „tragedia” czy „wymiana”; bardzo ogólne, jak „rzecz” lub „energia”; intymne, jak „zazdrość” i „wstyd”:

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
aktywność intelektualna	myślenie	bezmyślność	moda to bezwysiłkowe poszerzanie największych zdobyczy ludz- kiego ducha ¹⁴
pozorna samodzielność	działanie jednostkowe	brak poczucia osamotnienia	moda mimo relatywnej samodzielności wyraża brak roszczeń do twórczego działania i przeniesienie odpowiedzialno- ści na innych

12 | SIMMEL 2007b, s. 73.

13 | Simmel, jak wiadomo, nie był filozofem systematycznym, a jednym z *czołowych teoretyków i analityków fragmentaryzacji nowoczesnego świata*, ZEIDLER-JANISZEWSKA 2019, s. 150; por. SZACKI 2005, s. 447–448.

14 | SIMMEL 1980, s. 181.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
stosunek do reguł	przystosowanie	ucieczka	życie społeczne jako pole bitwy i rola instytucji społecznych jako traktatów pokojowych ¹⁵
istota działania społecznego w modzie	przenoszenie treści	człowiek jako <i>bierne naczynie treści społecznych</i> ¹⁶	zarówno kreator, jak i naśladowca uwikłani są w schemat
dynamika działania	stałość	zmiana	cyrkulacja podtrzymująca ruch i wymianę ¹⁷
funkcjonowanie społeczne (interakcje)	pragnienie adaptacji społecznej	pragnienie różnicowania społecznego, odmienności	energia mody
funkcjonowanie społeczne (hierarchie i klasy)	zbliżanie się do grup sąsiadują- cych w hierarchii społecznej	działania demarkacyjne	moda klas wyższych nigdy nie jest taka sama jak klas niższych, klasy wyższe dyktują modę (wyjątki potwierdzają regułę) ¹⁸

15 | *Ibidem*, s. 182. Oczywiście instytucje działają też uniformizująco, zob. SIMMEL 2008, s. 152.

16 | SIMMEL 1980, s. 182.

17 | Wymiana to jedno z ważniejszych pojęć w filozofii i socjologii Simmla. Zachowując różnorodność, barwność doświadczenia, raz za razem dokonujemy wymiany. W jej wyniku rodzi się wartość, bo wymiana jest skutkiem porównania rozmiarów ofiary (kosztu), jaką ktoś jest w stanie ponieść, aby uzyskać pożądany obiekt, SIMMEL 2012, s. 30 i nast.

18 | Spostrzeżenia te stały się bazą dla teorii mody rozwiniętej w latach 50. XX w. pod nazwą *trickle down*. Trendy „skapują” na niższe szczeble drabiny społecznej, a ich trwanie kończy się, gdy mody klasy wyższych i niższych się upodobnią. Więcej na temat tej koncepcji i jej krytyki zob. DOWGIAŁŁO 2015, s. 37–65.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
import mody	zagrożenie dla jedności i tożsamości	socjalizacja sprzyjająca ekskluzywności	import jest łatwiej akcep- towalny dla klas wyższych i społeczeństw zaawansowanych cywilizacyjnie, stąd kierunek ruchu w modzie
żywotność i kres mody	immanentny początek mody, czar nowości	jednocześnie immanentny jej koniec, czar przemijalności	modzie właściwy jest cykl niszcze- nia i odbudowy, stała tendencja do zachowania energii
złudna teraz- niejszość mody, przemijalność	świadomość przeszłości	równie silna świadomość przyszłości	moda ma <i>krzywą o wydatnym wierzchołku</i> ¹⁹ , terażniejszość tylko podkreśla czynnik zmiany
zazdrość	opozycja wobec przedmiotu zazdrości	<i>rodzaj wyimagino- wanego uczest- nictwa w samym przedmiocie zazdrości</i> ²⁰	modę cechuje ugodowy odcień zazdrości, która wędruje – za- zdrośnik staje się przedmiotem zazdrości
konformistyczny bunt	przemilczanie nowości	podkreślanie nowości	moda zakłada tylko pewien procent zgody na siebie, całkowita afirmacja oznacza jej kres

19 | SIMMEL 1980, s. 190.

20 | *Ibidem*, s. 191.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
ilościowe natężenie mody	poczucie władzy wynikające ze skrajnego dostosowania się do trendu	poczucie posłuszeństwa wynikające z powszechności obowiązującego trendu	<i>przywódca pozwala się prowadzić</i> ²¹
motywacje kobiet	rozgłos, widocz- ność i niepo- wtarzalność rekompensują im brak pozycji	moda to zgoda na zmiany zewnętrzne, ale nie wewnętrzne	typowa dla kobiet <i>wierność, [...] jednorodność i regularność w zakresie uczuć</i> ²²
osobowość	jako maska moda jest wyrazem silnej osobowości, chroniącej swoje wnętrze, to wewnętrzna wolność	moda wzmacnia indywidualność fircykom i pariasom, to zewnętrzna wolność	<i>moda zawsze stoi [...] na peryfe- riach osobowo- ści</i> ²³ ; tajemnica jako szczególna kompetencja, skrywanie świa- tów za pomocą negatywnych lub pozytywnych środków ²⁴
wstyd	moda tuszuje wstyd poprzez brak odznaczania się	moda przyzwala na bezwstydność	wstydowi przeciwdziała generalny brak izolacji w modzie
inwazyjność mody	może wchłonąć każdy rodzaj aktywności i dowolne formy	wiele zachowań i form stawia jej opór	np. klasyka rzadko jest modna, a formy ekscentryczne szybko męczą

21 | *Ibidem*, s. 193.

22 | *Ibidem*, s. 197–198.

23 | *Ibidem*, s. 199. Oddaje natomiast ogólną „mentalność mieszkańców wielkich miast”, specyficzna nerwowość i ekscesy mody są oczywiście zjawiskiem wielkomiejskim, por. *ibidem*, s. 189 oraz SIMMEL 2006b, s. 114–134.

24 | TOKARZEWSKA 2008, s. 77.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
arbitralność mody	powierzchow- ność, złudzenie jedności	szacunek dla indywidual- ności obecnej w rzeczach	chęć bycia modnym polega na arbitralnym podporządkowy- waniu wszyst- kiego własnym kryteriom oceny; hipertrofia ego

Tabela 2. | Szczegółowe i bezpośrednie dychotomie naśladownictwa wskazane w *Filozofii mody*. Opracowanie własne

Czy Simmel lubił modę?

Wiadomo, że Simmel był bardzo popularnym wykładowcą, a jego wystąpienia okazywały się publicznymi wydarzeniami opisywanymi w gazetach (co wcale nie ułatwiało mu kariery akademickiej²⁵). Sławomir Magala pisał, że byłby dziś autor *Filozofii mody* celebrytą, wysoko opłacanym doradcą prężnych korporacji, może jako niezawodny diagnostyk przypadłości kultury prowadziłby własny program w telewizji, może pisałby teksty dla gwiazd pop-kultury²⁶. Jednak pytanie sformułowane w tonie osobistym – zauważa Horst Jürgen Helle – spotkałoby się z dużym zastrzeżeniem Simmla. Sądził on, że w społeczeństwie, które jest sumą złożonych interakcji, posługujemy się nawzajem wyobrażeniami o sobie, a nie obiektywnymi danymi. Uważał, że szukać wiedzy o autorze należy w jego dziele²⁷.

Esej o modzie, mimo iż jest konsekwentnie dialektyczny, napisany jest tak, jak gdyby Simmel mody nie lubił. Są powody, by tak sądzić. Przede wszystkim był przekonany, że trafnie rozpoznał jej konstytutywny społeczny mechanizm (to latami dopracowywany temat) i był w stanie funkcjonować ponad nim czy w jakimś stopniu niezależnie od niego. Moda, jak widać z powyższego zestawienia, nie wszystkich dotyczy bowiem w ten sam sposób, wszak *awans społeczny jest pierwszym sprzymierzeńcem zmian mody*²⁸. Nie wszystkich wobec tego moda uciska tak samo i nie wszyscy muszą za nią gonić:

25 | Zob. HELLE 2013.

26 | MAGALA 1999, s. 52.

27 | HELLE 2013, s. 182.

28 | SIMMEL 1980, s. 207.

Moda respektuje wyłącznie motywację formalnospołeczną. Powodem, dla którego nawet estetycznie niemożliwy styl wydaje się *distingue*, elegancki i artystycznie znośny nawet w wydaniu osób posuwających się do skrajności, jest fakt, że osoby te są na ogół najbardziej eleganckie i zwracają największą uwagę na swój wygląd zewnętrzny, tak że w każdych okolicznościach odnieśliśmy wrażenie dystynkcji i estetycznego wyrafinowania²⁹.

Nie ulega wątpliwości, że był właśnie Simmel reprezentantem tej zamożnej, wyższej klasy społecznej, która dba o siebie i dyktuje modę. Ale czuł również, że jest ponad modą – przede wszystkim jako mężczyzna. Uważał, że to kobiety należą do najbardziej *zagorzałych zwolenniczek mody*³⁰. Zupełnie nie zwracał przy tym uwagi na to, kto zajmuje się jej tworzeniem i dyktowaniem. Interesował się za to społecznym położeniem kobiet i próbował je zrozumieć oraz ocenić szanse ich rozwoju³¹. Mimo wszystko zakładał, że wbrew utrwałonej historycznie pozycji społecznej:

kobieta dąży niecierpliwie ku względnej indywidualizacji i osobistemu rozgłosowi w dziedzinie, jaka jej pozostała. Moda – uważał – dostarcza takiego połączenia w najszcześniejszy sposób, ponieważ dostrzega się tu z jednej strony dziedzinę ogólnego naśladownictwa, gdzie jednostka pławi się w najszerszym nurcie społecznym, zwolniona od odpowiedzialności za swoje gusta i poczynania, a z drugiej strony mamy do czynienia z pewną osobistą odrębnością i rozgłosem, jednostkowym podkreśleniem osobowości [...] w warunkach niemożliwości zdobycia takiej satysfakcji w innych dziedzinach³².

Do tego trzeba wspomnieć dość osobliwą tyradę na temat tego, że kobieta jest wierniejsza od mężczyzny, co kompensuje sobie zmiennością w sferze zewnętrznej. On zaś jako istota bardziej wszechstronna radzi sobie bez takich zmian, jakie oferuje moda³³. Abstrahując od genderowego uproszczenia, generalizacja dotycząca mody męskiej – jakoby była skromniejsza – jest równie dyskusyjna³⁴. Nie sposób zapomnieć w tym kontekście także o *Simmla bardzo oryginalnej etycznej interpretacji wierności małżeńskiej*³⁵ – jak eufemistycznie ujmuje to Suzanne

29 | *Ibidem*, s. 184.

30 | *Ibidem*, s. 195.

31 | VROMEN 1987, s. 563–579. Zob. przede wszystkim SIMMEL 1919.

32 | SIMMEL 1980, s. 196–197.

33 | *Ibidem*, s. 197–198.

34 | POR. BLACKMAN 2015.

35 | VROMEN 1987, s. 564.

Vromen – polegającej na tym, że postanowił on nigdy nie widzieć tej córki, która urodziła się w 1907 roku z utrzymywanego do końca życia (1918) 18-letniego związku z Gertrudą Kantorowicz. Z punktu widzenia feministycznej historii sztuki moda – w istocie – pada w refleksji Simmla ofiarą przeciwstawienia jej sztuce, podobnie jak afirmowana przez Simmła kobiecość musi niszcząco konfrontować się z męskością. Forma konfliktu – można powiedzieć – jest górą (jak chciałby Simmel), ale konstatacja ta nie jest w stanie ukryć rozczarowania tym, jak problem kobiecości został w *Filozofii mody* podjęty. Trzeba zgodzić się z Joanną Bator, że:

w Simmła koncepcji różnicy seksualnej stare mity kuszą „genialną kobiecością” z twarzą po liftingu, a kobiecość i męskość to monolityczne kategorie wykluczające nieskończone bogactwo życia, o którym [...] tyle pisał³⁶.

Siadać na dziele sztuki – to jak ludożerstwo, czyli moda nie jest sztuką

Simmel jest formalistą nie tylko jako socjolog, także jako filozof sztuki. Prawda artystyczna w jego koncepcji polega – jak rekonstruuje to Lambert Wiesing – na jakości wzajemnych relacji części obrazu. Jest to prawda rozumiana jako syntaktyczna właściwość powierzchni obrazu³⁷. Tego się nie naśladuje. Nie da się naśladować. Byt dzieła sztuki zależy od wewnętrznych stanów duszy i jej subiektywnej manifestacji uczuć, które następnie znajdują wyraz w formie. Ponieważ sztuka należy do sfery idealnej, jej proces twórczy i odbiorczy przebiega poza rzeczywistością bieżącej aktywności człowieka, a zwłaszcza kalkulacji. W związku z tym dzieła nie powinno się oceniać na podstawie życiowych emocji, a przy udziale zdystansowanej świadomości estetycznej. Konteksty życia, jego obrazy mniej lub bardziej realistyczne są zawsze obecne w dziełach, ale nie życie samo, które na ich podstawie można by rekonstruować³⁸. Co więcej,

Na tym [...] polega szczęście sztuki, że przynajmniej w obrazie [wyróżnienie G.S.] bytu ukazuje jednolity związek jego elementów – związek, którego nam rzeczywistość nie ujawnia, który jednak nie może być jej obcy, bo ostatecznie obraz bytu sam jest częścią bytu³⁹.

36 | BATOR 2005, s. 88.

37 | WIESING 2008, s. 279.

38 | SIMMEL 2006d, s. 148.

39 | SIMMEL 2006a, s. 107–109.

Podsumowując, dzieło sztuki prezentuje się nam tak, jak gdyby istniała tylko jedna konieczna jego postać. W modzie natomiast obowiązuje wiadomy, samonapędzający się paradygmat naśladownictwa, który jest czymś dokładnie przeciwnym: formy dają się naśladować, powielać, manipulować i upraszczać. Oczywiście można pomyśleć naśladownictwo bardziej twórczo, aniżeli tylko jako Platońskie odwzorowywanie wyglądów⁴⁰. Simmla jednak przede wszystkim interesuje to, że naśladowujemy oraz jaka jest skala i powtarzalność tego naśladownictwa, a w drugiej kolejności dopiero – jak naśladowujemy. Naśladownictwo, jak pisze, to dziecię myśli – o tyle jest w ogóle myśleniem, o ile wiemy, iż naśladowujemy; to zarazem dziecię bezmyślności, bo transferujemy tylko cudze pomysły, bez większego wysiłku⁴¹.

W najlepszym razie można bronić naśladownictwa w koncepcji Simmla za pomocą pojęcia stylu (także dwoistego, Simmlowskiego). Wówczas do głosu dochodzi Arystotelesowska odmiana *mimesis* rozumiana jako naśladowanie cech gatunkowych. Każda róża – pisze Simmel – w wykonaniu innego artysty będzie miała cechy konkretnego kwiatu, ale *sensem* [działania] *każdego z nich jest nie unaocznienie pojedynczej róży, ale praw kształtowania poszczególnej róży*⁴². *Człowiek to styl* – zastrzega Simmel – a nie *styl to człowiek*⁴³. To konkretnego człowieka widzimy w różnych jego wypowiedziach, gdy mówimy „to Boticelli” lub „to Michał Anioł”. Jeżeli to styl jest nośnikiem zasady, a nie człowiek, to mamy do czynienia nie z jednostkowym dziełem sztuki, a przedmiotem rzemiosła artystycznego. Ono może sobie pozwolić na powtarzalność, bo jego *sensem* jest reprodukowalność. Dzieło sztuki zaś jest zawsze unikatowe. Moda lokuje się więc, według Simmla, w obszarze rzemiosła artystycznego. Pojęcia tego nie należy – jak zaznacza autor *Filozofii mody* – traktować degradująco, a uznać je za rodzajowo inne. Simmel jest świadom, że przedmioty rzemiosła mogą powstawać w jednym egzemplarzu, ale – jak twierdzi – jest to ich *przypadkowy los*⁴⁴. Cóż, nawet w *haute couture* może zdarzyć się wpadka jak ta, kiedy przedstawicielki najwyższej arystokracji, jaka istnieje, zakładają tę samą kreację na ten sam wieczór w tym samym miejscu (zob. ilustr. 11). Ponadto oczekiwanie, że dusza będzie ucieleśniać swą unikatowość w każdym wytworze, bezzasadnie usuwa prawo celowości przedmiotów, które człowiekowi jest tak samo potrzebne, jak bezinteresowny i bezcelowy sąd

40 | Na temat odmian *mimesis* zob. TATARKIEWICZ 1988, s. 312–339.

41 | SIMMEL 1980, s. 181.

42 | SIMMEL 2007d, s. 178.

43 | *Ibidem*, s. 179.

44 | *Ibidem*, s. 180.

estetyczny⁴⁵. Istotne jest bowiem to, że styl jako powtarzalność odciąża i osłania osobowość. W czasach, kiedy *subiektywizm i indywidualizm wyostrzyły się aż do załamania*⁴⁶, styl i smak pozwalają człowiekowi się ukryć, a także odmienić samego siebie. Sztuka polega na transcendowaniu życia, moda zaś ułatwia życie, a *siadać na dziele sztuki, manipulować dziełem sztuki, używać dzieła sztuki dla potrzeb praktycznych – to jest jak ludożerstwo*⁴⁷.

Simmlowi nie był dostępny świat awangardowych uczelni typu Bauhaus czy Wchutiemas, gdzie problemy sztuki akademickiej i użytkowej połączono w sposób twórczy i znoszący ten podział. Nie poznał też *haute couture* Cristóbal Balenciagi i jego następców, mających więcej wspólnego z kolekcjami muzeów, teatrem, kinem i telewizją aniżeli z przemysłem odzieżowym, którego symbolem jest robotnik-konsument w jednej osobie, pragnący mieć więcej niż dwie koszule⁴⁸. Wreszcie, nie były mu znane osiągnięcia drugiej fali feminizmu, dzięki którym wskazano patriarchalne korzenie Simmlowskiej hierarchii sztuki i zaczęto odkrywać i upowszechniać sztukę tworzoną przez kobiety, zwłaszcza tę zaliczaną do niższej kategorii rzemiosła.

Najciekawsze w dyskusji z Simmlem byłoby przekonanie go, że ubranie czy biżuteria pozwolą na przeżycie podobne doświadczeniu sztuki: że mimo swej użytkowości i domyślnej powtarzalności obiekty tego rodzaju też pozwolą działać *samoistnemu urokowi formy*⁴⁹ oraz że mimo braku ramy, która wyklucza z dzieła całe jego otoczenie, umożliwią odbiorcy warunki estetycznego dystansu⁵⁰.

Interesującą okoliczność do weryfikacji Simmlowskiej hierarchii stanowiła monograficzna wystawa dzieł projektanta mody Huberta de Givenchy w Museo Thyssen-Bornemisza (Madryt 2014), na której jego kreacje umieszczono w sąsiedztwie arcydzieł malarskich pochodzących z tegoż muzeum (ilustr. 1–12). Wystawę projektował sam mistrz *haute couture*. Ekspozycja podkreślała związki konstrukcji sukien, cięć i szwów, barw i struktury tkanin, układów detali (haftów, kamieni, różnych odmian cekinów, piór, wstążek) z kompozycjami malarskimi. Były to nie tylko – czego większość odbiorców się spodziewa – obrazy przedstawiające ubiory, jak portrety Domenica Ghirlandaia (*Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, 1489–1490) czy Francisca de Zurbarána (*Św. Casilda*, około 1630–1635).

45 | Eseje Simmla nie zawierają odniesień do literatury. Wiadomo jednak, że charakterystykę doświadczenia estetycznego przejmuję on za Kantem. Por. KANT 1986, s. 62–109.

46 | SIMMEL 2007d, s. 183.

47 | *Ibidem*, s. 181.

48 | FERGUSON 2013, s. 246.

49 | SIMMEL 2006e, s. 101.

50 | SIMMEL 2006d, s. 106.

Givenchy zaproponował także, aby śledzić korespondencje pomiędzy jego projektami a dziełami konceptualnymi i niezwykle ascetycznymi w formie, jak np.: László Moholy-Nagya *Wycinki okręgu* (1921), Josepha Albersa *Strukturalna konstelacja Alfa* (1954, por. ilustr. 7), cięte płótno Lucia Fontany *Wenecja była cała w złocie* (1961, por. ilustr. 10), Marka Rothki *Zielony i kasztanowy* (1961, por. ilustr. 9), Franka Stelli kompozycja bez tytułu (1966)⁵¹. Były tu też obrazy, które – można powiedzieć nieco prowokacyjnie – świetnie nadają się na inspiracje do stworzenia projektów tkanin, np.: Ambrosiusa Bosschaerta I *Chiński wazon z kwiatami, muszlami i owadami* (około 1609, ilustr. 1), Sonii Delaunay *Kontrasty symultaniczne* (1913, ilustr. 2), Roberta Delaunaya *Kobieta z parasolem* (2013, ilustr. 3), Theo van Doesburga *Kompozycja xx* (1920, ilustr. 4), Georgii O’Keeffe *Abstrakcja. Oślepienie I* (1921, ilustr. 5), Joana Miró, *Obraz na białym tle* (1927, ilustr. 5), Maxa Ernsta *Trzydzieści trzy dziewczynki wyruszają na polowanie na białe motyle* (1958, ilustr. 8). Niektórzy krytycy sugerują, mając na uwadze tylko wizualne podobieństwo, że zestawienia sukien z obrazami są mniej lub bardziej sugestywne czy fortunate⁵². Nie jest to zasadny klucz interpretacyjny, zwłaszcza gdy jest jedyny. Istnieją przykłady kolekcji projektowanych specjalnie jako hołdy dla malarzy, a i w tych przypadkach ogólne wrażenie wzrokowe nie jest najważniejsze, co widać choćby w kolekcji Givenchy’ego inspirowanej malarstwem Joana Miró (ilustr. 6). W połowie lat 60. xx wieku zaznaczyła się silna tendencja wzajemnych wpływów malarstwa i mody, wypromowana (ale obecna już wcześniej) przez Yves’a Saint Laurenta, która rozwija się po dziś dzień⁵³. Trzeba też podkreślić, że wielu projektantów cechuje nadzwyczajne zainteresowanie sztukami plastycznymi, byli oni lub są kolekcjonerami sztuki, a ich spuściznę pielęgnują muzea, jak np. Museo Cristóbal Balenciaga w Getarii (2011) czy Musée Yves Saint Laurent w Paryżu i Marakeszu (2017), oferujące bogaty program wystawienniczy, publikacje i włączające się do dyskusji o dziedzictwie sztuki w ogóle. Givenchy pochodził z arystokratycznej rodziny, której członkowie nierzadko uprawiali zawody artystyczne, wychowywał się (co lubił podkreślać) w Beauvais, słynącym z nieukończonych katedry o najwyższym gotyckim sklepieniu oraz fabryki gobelinów (z którą związana była jego rodzina od strony matki), a na początku lat 70. xx wieku stał się właścicielem renesansowego zamku Château du Jonchet. Był kolekcjonerem sztuki i – podobnie jak jego mistrz Balenciaga – stale się nią inspirował.

51 | MARTINEZ de la PERA 2014, s. 31–39.

52 | Zob. np. AMARO 2015, s. 276–279.

53 | L. Fernández, *Time and Creation in a Century of Changes*, [w:] *Hubert de Givenchy*, s. 35. Kolekcja Yves’a Saint Laurenta z 1965 r. była hołdem złożonym twórczości Mondriana, Poliakoffa i Malewicza. Jest ona przedmiotem badań kolejnych wystaw, a sam projektant zwykł mówić w związku z tymi inspiracjami o dialogu z *czystością malarstwa*.



1. | Ambrosius Bosschaert I, *Chiński wazon z kwiatami, muszlami i owadami*, ok. 1609, olej na płycie miedzianej, 68,6 × 50,8 cm / Hubert de Givenchy, brązowa haftowana suknia, lata 70. xx w. Fragmenty wystawy Hubert de Givenchy, kurator Eloy Martinez de la Pera, 22.10.2014-18.01.2015, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza, fot. W. Kazimierska-Jerzyk.



2. | Sonia Delaunay, *Kontrasty symultaniczne*, 1913, olej na płótnie, 46 × 55 cm / Hubert de Givenchy, z prawej haftowany patchworkowy żakiet i satynowe spodnie, 1985. Fragment wystawy – j.w.



3. | Robert Delaunay, *Kobieta z parasolem*, 1913, olej na płótnie, 121 × 85 cm / Hubert de Givenchy, od lewej: haftowany patchworkowy żakiet i satynowe spodnie, 1985; wieczorowy komplet w kolorze czerwonej cegły, kaszmirowy płaszcz z sobolową lamówką, satynowa suknia w kolorze czerwonej cegły, 1991. Fragment wystawy – j.w.



4. | Theo van Doesburg, *Kompozycja xx*, 1920, 92 × 71 cm, olej na płótnie / Hubert de Givenchy, z lewej suknia z patchworkową spódnicą o geometrycznym wzorze, lata 80. xx w. Fragment wystawy – j.w.



5. | Georgia O'Keeffe, *Abstrakcja. Oślepienie 1*, 1921, 71 × 61 cm, olej na płótnie / Hubert de Givenchy, z prawej suknia z haftem z rubinowych koralikowych frędzli, 1994. Fragment wystawy – j.w.



6. | Joan Miró, *Obraz na białym tle*, 1927, olej na płótnie, 55 × 46 cm / Hubert de Givenchy, suknia z jedwabnej tafty z kolekcji zimowej inspirowanej sztuką Miró, 1972. Fragment wystawy – j.w.



7. | Josef Albers, *Konstelacja strukturalna. Alfa*, 1954, 49 × 65,5 cm, nacinany winyl / Hubert de Givenchy, od lewej: żakiet z czarnego szenilu haftowany amethystami; czarno-biała suknia z szalem, komplet cały haftowany cekinami, 1985. Fragment wystawy – j.w.



8. | Max Ernst, *Trzydzieści trzy dziewczynki wyruszają na polowanie na białe motyle*, 1958, olej na płótnie, 137 × 107 cm / Hubert de Givenchy, z lewej łośosiowa suknia haftowana rafią i cekinami, 1992. Fragment wystawy – j.w.



9. | Mark Rothko, *Bez tytułu (Zielony na kasztanowym)*, 1961, technika mieszana na płótnie, 258 × 229 cm / Hubert de Givenchy, od lewej: aksamitna czarna suknia z fioletową otwartą spódnicą, 1990; suknia z granatowej organzy, 1982. Fragment wystawy – j.w.



10. | Lucio Fontana, *Wenecja była cała w złocie*, 1961, al-kid na płótnie, 149 × 149 cm / Hubert de Givenchy, komplet z brązowej jedwabnej satyny haftowany prostokątnymi lustrzanymi cekinami, lata 70. XX w. Fragment wystawy – j.w.



11. | Hubert de Givenchy, granatowo-biała suknia z organzy z szalem, 1966; w tle na zdjęciu Wallis Simpson księżna Windsoru i Alexis von Rosenberg-Redé w Paryżu w 1966 r. w tych samych kreacjach. Fragment wystawy – j.w.



12. | Hubert de Givenchy, czarna satynowa suknia z pół-bolerkiem haftowanym cekinami i różnokolorowymi kamieniami oraz bordiurą z koralowca, 1991. Fragment wystawy – j.w.

Studiował w École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, a więc spadkobierczyni królewskiej akademii Charlesa le Bruna, a zrozumienie dla organicznego wręcz połączenia mody z malarstwem wywodził m.in. od Sonii Delaunay, której dzieło dygresyjnie powiązane z kolekcją ubrań też znajdziemy na omawianej tu wystawie (ilustr. 2).

Należy podkreślić, że nie ma bezpośredniego, przedmiotowego i czasowego związku pomiędzy pracami Givenchy'ego i obrazami z madryckiego muzeum. Zostały one przyporządkowane sukniom *ex post*, ale – to ważne – przez samego artystę. Nie są więc przypadkowymi, pochodzącymi z zewnątrz skojarzeniami. Sposób dialogowania z obrazami nie polega tu na stylizacji (co według Simmla byłoby dyskwalifikujące). Ta wymaga *podrobienia cudzego stylu, [...] który w świadomości społecznej funkcjonuje już jako „czyjaś własność”*⁵⁴. Jednocześnie ów pierwowzór jest w stylizacji, rozumianej jako strategia artystyczna, szczególnie podkreślany, a nawiązanie do niego celowo ujawniane. Innymi słowy – identyfikujemy je od razu⁵⁵. Tutaj mamy do czynienia z innym zjawiskiem. Myślmy raczej w ten sposób: „tak to się robi w malarstwie, a tak w wysokim krawiectwie”, i śledzimy sposób działania różnych języków, szukając jakiegoś wspólnego kodu. Efekt jest taki, że jedno medium wspiera drugie, malarstwo pomaga nam uważniej obserwować suknie, a te pozwalają dostrzec w obrazach to, na co nie zwrócilibyśmy bez nich uwagi. Zaczynamy szukać szwów w obrazach, w fałdach materiałów – światłocienia. Dzieje się to np. wtedy, gdy jednolicie granatowa organza przyjmująca różne odcienie dzięki sztuczному światłu i sąsiadującym eksponatom, uwypukla różnice między walorowymi niuansami stosowanymi przez Marka Rothkę i Giorgię O’Keeffe, bardziej malarskimi lub bardziej graficznymi (ilustr. 5, 9). Na malowidła patrzymy rzeźbiarsko, przestrzennie, haptycznie, na suknie – na odwrót, płasko, jak na zjawisko czysto estetyczne. Obrazy nie są tu konceptualnym uzupełnieniem wystawy ubrań, a jej integralną, estetyczną częścią. Suknie zaś okazują się podobnymi obrazom obiektami estetycznymi, w możliwość czego – jak się zdaje – nie wierzył Simmel.

Zależności te można analizować bardziej szczegółowo pod kątem twórczego przemyslenia kategorii *mimesis*. Pomysł zestawienia złotego rozciętego płótna Fontany z niezapinanym żakietem z cekinów w formie małych lusterek zwraca uwagę na strukturalne znaczenie krawędzi, pęknięcia, granicy formy i tego, co jest poza nią; na rolę blasku i efektu odbicia. Analogia ta nie tylko „uprzestrzenia” myślenie o płaszczyźnie. Do głosu dochodzą tu inne możliwe rozumienia *mimesis*: naśladowanie natury w jej sposobie działania (Demokryt), emanacyjny aspekt naśladownictwa

54 | BALBUS 1983, s. 136.

55 | *Ibidem*.

(Plotyn, Pseudo-Dionizy), wreszcie Szekspirowski motyw, polegający na tym, że dzięki obiciu można ujrzeć coś, czego poza nim nie można zobaczyć (np. siebie)⁵⁶. Naśladownictwo może być niezwykle twórczym sposobem myślenia lub działania i wbrew zastrzeżeniom Simmla zachowuje możliwość jednostkowych decyzji.

Oczywiście kolejny kontrargument Simmla dotyczyłby braku ramy – czegoś, co zapewnia dziełu *jedność złożoną ze szczegółów i zamknięcie jego świata dla siebie*⁵⁷. Rama nie należy, jego zdaniem, do dzieła sztuki, jest kwestią stylu, a nie indywidualności, a jej funkcją jest to, że zapewnia dziełu autonomię. Jest jednak w tym założeniu pewna furtka. Czy dzieło na pewno musi mieć ramę? Czy ramy nie może tworzyć inaczej uchwytne granica między dziełem a pozostałą rzeczywistością? Simmel pisze, że *im bardziej dzieło sztuki odrzuca zewnętrzne odniesienia* [np. imitacyjne, religijne – W.K.J.], *tym łatwiej obywa się bez mocnej ramy*⁵⁸, a nawet podważa jej funkcję. W tym sensie np. obrazy Mondriana nie potrzebują ramy. Nie każde więc dzieło wymaga jej bezwzględnie. Wydaje się, że podstawowa bariera w traktowaniu obiektów mody jako sztuki polega na postawie, na trudności dostrzeżenia podobnego procesu twórczego w różnych gatunkach sztuki, i że w ogóle posługiwanie się pojęciem sztuki w sensie gatunkowym jest tu przeszkodą. Givenchy nie wstawia sukien w ramy. Ale używa ramy do projektowania. Często wykorzystuje szerokie lamówki z materiałów innych niż cały ubiór lub szarfy; dodaje warstwy, np. otwarte spódnice w kontrastujących kolorach; zamyka na sylwetce rysunek ubioru dużą biżuterią. Szczególnie ciekawa jest czarna satynowa suknia z quasi-bolerem na jeden rękaw, w której szeroka bordiura z koralowców przecina linią złamaną prawie pod kątem prostym górną część sylwetki niczym rama obrazu przewieszona przez korpus (ilustr. 12). To, co „ramuje” u Givenchy’ego, pełni też funkcję ozdoby, o której Simmel pisał, że ma sens ściśle społeczny. Zdobimy się dla kogoś. Ozdoba musi być wydatna, powinna błyszczeć, ponieważ blask dzięki swej emanacyjnej strukturze pozwala odbiorcy uczestniczyć w tym, co jest mu oferowane⁵⁹.

W 2010 roku Givenchy zaproponował Minnie de Beauvau-Haroué, dziedzicze zamku Château de Haroué w Lotaryngii, która odrestaurowała i tchnęła nowe życie w ten obiekt⁶⁰, stworzenie wystawy strojów wieczorowych trzech klasyków XX-wiecznego *haute couture* Cristóbal Balenciagi, Philippe’a Veneta i swoich

56 | DANTO 1964, s. 571–572.

57 | SIMMEL 2006d, s. 105.

58 | *Ibidem*, s. 112.

59 | W polskiej literaturze przedmiotu Simmlowskie pojęcie ozdoby zrekonstruowała Monika Tokarzevska, zob. TOKARZEWSKA 2008, s. 80–81.

60 | SCIOLINO 2013.

własnych⁶¹. Pokaz ten ukazywał korespondencje mody i architektury wraz detalami i wyposażeniem zamku oraz ogrodem i rzeźbami. Obrazuje je interesujący katalog, wskazujący np. takie oto rodzaje porównań dla dzieł Balenciagi: tiulowa suknia z jedwabnym różowo-błękitnym kwiatowym haftem (1967) i bukiet kwiatów w technice *pietra dura* zdobiący kominiek; żakiet z malinowego tiulu haftowany kryształkami, złotymi niciami oraz rubinowymi kamieniami (1963) i detal ze ściennej rokokowej dekoracji z wiewiórką jedzącą malinę; słynna suknia ślubna królowej Belgii Fabioli z satyny w kolorze kości słoniowej wykończona lamówką z norek (1960) i rzeźby muzykujących dzieci flankujące wejście na głównym dziedzińcu (Dieudonné-Barthélemy Guibal, około 1720). Nie chodziło w koncepcji tej wystawy tylko o zbieżność barw czy kształtów, ale – jak najłatwiej dostrzec to w ostatnim przypadku – o złożone zdarzenie wizualne: wyobrażenie sobie ceremonialnego wejścia, zadziałanie wyobraźni, wprawienie sukni w ruch, usłyszenie szelestu tkaniny. Ta sama suknia zyskała zupełnie inny kontekst na wystawie *Balenciaga i malarstwo hiszpańskie*⁶², gdzie rozpościerała się obok ślubnej kreacji (1972) Marii del Carmen Martínez-Bordiú y Franco na czarnym tle rozświetlonym przez trzy naturalnej wielkości figury mercedariuszy w mlecznobiałych habitach Francisca de Zurbarána⁶³. Kilkanaście metrów futra z norek i 10 tysięcy pereł włączały się w narrację o historii specyficznej wyniosłości, ceremonialności i religijności kultury hiszpańskiej.

Kiedy Simmel pisze, że siadanie na dziele sztuki jest niedorzeczne, to odbiera odbiorcy możliwość wielozmysłowego odbioru, ale – jak widać w eseju *L'art pour l'art* – pozostawia go jako przywilej, a nawet powinność artysty (tylko artysty). Ta asymetria jest i światopoglądowa (jakby powiedziała Monika Tokarzewska – po prostu drobnomieszczańska), i wyraża metodologiczną słabość podziału na sztukę i rzemiosło. O sukni Givenchy'ego zaprojektowanej dla Audrey Hepburn do filmu *Sabrina* (1954) Billy'ego Wildera Stephen Gundle pisał, że jej widok miał rozbrzmiewać jak werble⁶⁴. Balenciaga zaś mówił, że *kiedy kobieta robi krok, chodzi jej sukienka, a kiedy tańczy, to jej sukienka tańczy*⁶⁵. Hiszpański mistrz miał na uwadze właśnie dzieło jako zdarzenie. Inaczej rzecz ujmując, zwracał uwagę na okoliczność, w której rzecz zaczyna żyć życiem tego, kto jej używa, kiedy używanie nadaje jej sens.

61 | W 2013 r. Givenchy i Venet zorganizowali w Château d'Haroué kolejny pokaz *Najstymniejsze suknie ślubne*, włączając m.in. prace Christiana Diora, Yves'a Saint Laurenta i Pierre'a Balmaina.

62 | BOWLES 2019.

63 | Obrazy Zurbarána z cyklu portretów teologów i uczonych zamówionego przez zakon Casa Madre de Santa María de la Merced w Sewilli: *Francisco Zumel*, 204×122 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; *Jerónimo Pérez*, 193×122 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; *San Carmelo* (Jerónimo Miguel Carmelo), około 1630–1640, 211×124 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

64 | GUNDLE 2008, s. 213.

65 | NICOLAY-MAZERY 2010, s. 46.

Kuratorzy tych i wielu innych wystaw coraz częściej podkreślają, w jaki sposób modę włączać można do historii sztuki, jak można ją przeżywać, z jednej strony ciesząc się nią jako zjawiskiem estetycznym, z drugiej poświęcając uwagę różnym czynnikom kontekstowym dzieła, od techniki po politykę. A Simmel, wbrew kulturowanej hierachii sztuk, właśnie był autorem, który argumentował za tym, by obie te postawy godzić. Broniąc formuły *l'art pour l'art*, ciekawie pisał, że *wielcy artyści zawsze byli kimś więcej niż wielkimi artystami*⁶⁶. Charakteryzując świat duchowy, akcentował integralność, jedność, wewnętrzną organiczność jego przejawów, ale jednocześnie nie chciał życiu sztuki odbierać. Pragnął, by uwolnić sztukę od tego, co ją fałszuje, instrumentalizuje, ale mimo wszystko pojąć ją jako falę w strumieniu życia⁶⁷:

Dopiero określone napięcie i intensyfikacja ogólnego istnienia i jego wartości, wszystkie części poza owym szczególnym tworem włączając, wpływa w ten twór i podnosi do doskonałości, której nie przyniosłyby siły wewnątrz jego własnej dziedziny zdane na siebie⁶⁸.

Simmel uważał, że autonomia sztuki realizuje się paradoksalnie w realiach heteronomii. I to te warunki – uwikłania w codzienność i oddalania się od niej, pozwalają sens owej autonomii wydobyć. Być może spodobałoby się więc Simmlowi to, jak holistycznie wyobrażał sobie zadanie projektanta Balenciaga: [...] *musi być architektem, jeśli chodzi o plany; rzeźbiarzem, jeśli chodzi o kształty; malarzem, jeśli chodzi o kolory; muzykiem, jeśli chodzi o harmonię i filozofem, jeśli chodzi o umiar*⁶⁹.

Simmlowi brakuje explicite wyrażonej perspektywy działania (performatycznej), z której patrzy się wielozmysłowo i w sposób zaangażowany. Ale czuł on chyba tę perspektywę, upominając się o rzeczy właśnie w związku z modą.

Jednostkowość rzeczy

Moda nie ma obiektywnej, estetycznej przyczyny – twierdzi autor *Filozofii mody* – jej siłą napędową jest dynamika społeczna⁷⁰. Wnosi to po tym, że bywa odpychająca lub obojętna, irracjonalna z punktu widzenia rozsądnych wizualnych kryteriów, rachunków ekonomicznych, znośna i możliwa do tolerowania w wydaniu

66 | SIMMEL 1994, s. 147.

67 | *Ibidem*, s. 150.

68 | *Ibidem*, s. 146.

69 | NICOLAY-MAZERY 2010, s. 132.

70 | SIMMEL 1980, s. 184.

autorytetów. Ale czasami moda wywiera wpływ na dziedziny życia – jak to ujmuje Simmel – *zdeterninowane obiektywnie*, czyli wiarę, naukę, sztukę, poglądy polityczne i inne. I wówczas, kiedy moda uniezależnia się od głębszych ludzkich motywów, jej *rządy stają się nie do zniesienia*⁷¹. Najbardziej dotkliwie widać to, a historykowi sztuki zaobserwować najłatwiej, w przestrzeni publicznej w rozmaitych przykładach: pseudopałacowym i pseudodworkowym stylu hoteli i zajazdów, przycinaniu tui w bomby i spirale, lokowaniu murali wbrew wszelkim zasadom *decorum* i wartościom krajobrazowo-architektoniczno-urbanistycznym. Kluczowe jest tutaj nie to, że ktoś tworzy nieświadomie, nieprofesjonalnie, że ma „hawaikowy”⁷² gust. Problem polega na tym, że walczy tym sposobem o tożsamość, zawłaszcza miasto, innymi słowy załatwia „wielkie sprawy”. W kwestiach ważnych – pisze Simmel – byłoby grzechem kierować się naśladownictwem, więc mając na uwadze sztukę (w sytuacji, gdy coś decydujemy się nazwać sztuką), powinna nas interesować integralność konkretnych rzeczy i przestrzeni:

Właściwy cud sztuk plastycznych polega na tym, że zmysłowo-formalne właściwości układu przestrzennego, zarysu, koloru, posłuszne tylko własnym prawom i siłom przyciągania, ujawniają zarazem w całej pełni duchowe, nienaocne życie wewnętrzne, i że jedno jest z drugim najściślej sprzęgnięte⁷³.

Jednakże ów wysoki standard duchowości nie jest dany z zewnątrz. Aby mógł być w kulturze obecny, kształtuje się – jak wszystko – w dialektycznym ruchu. Nie znajdziemy więc u Simmela pretekstu do tworzenia zakazów czy nakazów, pisze on natomiast:

Cokolwiek jest wyjątkowe, dziwaczne albo krzykliwe i cokolwiek oddala się od zwyczajowej formy, posiada nieodparty urok w oczach człowieka pełnego oglądy, całkowicie niezależnie od materiału materialnych uzasadnień. Oddalenie uczucia niepewności w odniesieniu do wszystkiego co nowe zawdzięczamy postępowi cywilizacji. Jednocześnie jest to, być może, stary, odziedziczony przesąd, aczkolwiek stał się czysto formalny i nieświadomy, a który w połączeniu z obecnym poczuciem bezpieczeństwa wytwarza owo pikantne zainteresowanie

71 | *Ibidem*.

72 | SPRINGER 1915, s. 8–11. Słowo to jest neologizmem określającym współczesny syndrom dekorowania prywatnego otoczenia, obejmujący brak profesjonalizmu i środków, synkretyzm bazujący na orientalizmach i bajkowej fantastyce i intencję przeciwdziałania monotonii. Proponuję spojrzeć na to zjawisko także w perspektywie kategorii estetycznej, zob. KAZI-MIERSKA-JERZYK, s. 184–188.

73 | SIMMEL 2006e, s. 95.

rzeczami dziwacznymi i wyjątkowymi. Z tej przyczyny moda klas wyższych zdobywa władzę wyłączności w porównaniu z modą klas niższych [...] przynajmniej do czasu zadziałania wpływów przeciwnych⁷⁴.

Niestety, jak zauważa filozof, ludzi z ogładą nie jest tak wielu, a kulturowa eks-trawagancja wcale nie jest tak częsta, ów pęd ku nowości koryguje bowiem inna cecha klas najwyższych, mianowicie:

są [one], jak wiadomo, najbardziej konserwatywne, a dosyć często wręcz archaiczne. Obawiają się wszelkiego ruchu i zmiany nie dlatego, że odczuwają antypatie w stosunku do treści, ani też dlatego, że zmiany są dla nich szkodliwe, ale po prostu dlatego, że to są zmiany właśnie. [...] żadna zmiana nie przynosi im większej władzy, a każda przysparza obaw, nie nadziei. Prawdziwa zmienność życia historycznego zależy więc od klas średnich⁷⁵.

Inny jednak – bardziej fundamentalny – problem wart jest podkreślenia w relacji człowieka i rzeczy. Otóż podmiot nowoczesny żywi przekonanie, że może arbitralnie wykorzystywać rzeczy, że jest w stanie je sobie podporządkować. Tymczasem trzeba zwrócić uwagę na to, w jaki sposób one same uwikłane są w podstawową dychotomię kultury, którą Simmel nazywa tragedią. Specyficzny, tragiczny właśnie sens kultury polega na tym, że człowiek do swego rozwoju duchowego włącza to, co jest wobec niego zewnętrzne – przedmioty, wytwory. Są [one] *etapami, przez które musi przejść podmiot, aby pozyskać szczególną wartość własną, określaną jako jego kultura*⁷⁶. Człowiek nie zawłaszcza jednak tych przedmiotów do końca, funkcjonują one w *samowystarczalnej izolacji*, mogą także służyć innym, ale tylko do budowania mostów pomiędzy podmiotem i przedmiotem, które stale się zrywa (są nimi poznanie, praca, religia, sztuka)⁷⁷. Co jednak ważne, nie tylko my – ludzie – kierujemy się pewną logiką kulturową. Mają ją także same przedmioty. Tyle że ludzkie strategie, prędzej czy później, są do odczytania, a kulturowa logika przedmiotów – nie. Można oczywiście ten świat przedmiotów próbować instrumentalizować, ale władza nad nimi jest mało prawdopodobna. Panowanie nad przedmiotami należy do przeszłości. W kulturze, w której kultury uczymy się za pośrednictwem jej wytworów, nie jest to możliwe. Znakomicie ilustrują ten problem zjawiska ornamentu i ozdoby.

74 | SIMMEL 1980, s. 187.

75 | *Ibidem*, s. 206.

76 | SIMMEL 2007C, s. 32.

77 | *Ibidem*.

Jak zauważa Simmel, *najpierw* [na przestrzeni swych dziejów] *ludzie poznają, aby żyć, potem istnieją już ludzie, którzy żyją, aby poznawać*⁷⁸. Najpierw narzędzia, naczynia, ozdoby i inne przedmioty zapełniają wzorem, by przestać się bać pustej przestrzeni (*horror vacui*), potem już rozpoznają ów wzór, uczą się go. Wreszcie internalizują go w doświadczeniu estetycznym jako coś pięknego samo w sobie, nie pytając już, dlaczego wzór ten jest tak gęsty, przetwarzają jego elementy bez uznania dla jego pierwowzoru, organiczności, zasadności połączeń z innymi elementami itp. Estetycy-formaliści powiedzieliby, że forma wędruje sama⁷⁹. Simmel akcentuje doświadczeniowy aspekt tej sytuacji: *zachodzi tu ciekawa nieciągłość [...] opisu zachowań*⁸⁰ ludzi; opuszcza ich obsesja zaspokajania najpilniejszych potrzeb, praktycznych celów. Po prostu estetyka staje się możliwa⁸¹. Na powrót z ornamentu układamy kształt, budujemy kompozycję, projektujemy suknie itd. Żadne kierunki rozwoju nie są zabronione czy chybione. *Formy znaczą same dla siebie*⁸² – pisze Simmel.

Remo Bodei podkreśla, w jak radykalny i sensualistyczny sposób w refleksji o rzeczach Simmel odchodzi od tradycyjnego myślenia: łącząc formę z tym, co indywidualne, a nie uniwersalne⁸³. W konsekwencji chodzi o to, że trzeba dostrzec indywidualnie nacechowany fragment konkretnej materii⁸⁴. To stąd też płynie krytyczny sąd o modzie. Co do zasady bowiem goniący za modą przyglądają się sobie, a nie rzeczom, za pomocą których chcą być modni. Naśladują konwencję, a potem już tylko konwencję konwencji, upraszczając, sprowadzając jakości do odpowiadającej im formuły. Łudzą się przy tym jednością istnienia, która – jak to w modzie – szybko mija. Podczas *gdy tylko osoby najszlachetniejsze poszukują największych głębi i siły jaźni na drodze szacunku dla indywidualności obecnej w rzeczach*⁸⁵. Troskę, o której pisze Simmel, ciekawie wraził Bodei, odróżniając „rzecz” i „przedmiot”. Odwołując się do etymologii w języku włoskim, zauważył, że słowo *cosa* (rzecz), inaczej niż *oggetto* (przedmiot) obejmuje bardzo szeroki zakres pojęciowy związany z ludźmi, ideami, uczuciami: *rzecz przynależy do kogoś, z powodu jakichś wartości i ktoś się nią opiekuje. Przedmiot natomiast implikuje*

78 | SIMMEL 2008.

79 | Interesujące wędrówki motywów, w wyniku których powstają nowe ornamenty prześledzono w: GOLDSCHMIDT 1976, s. 141–163.

80 | MAGALA 1980, s. 54.

81 | Zauważmy, że estetyka jako dyskurs mający swą własną nazwę, jako subdyscyplina filozofii też jest zjawiskiem nowoczesnym. Zob. np. WELSCH 2005.

82 | SIMMEL 2007e, s. 24.

83 | BODEI 2016, s. 152.

84 | SIMMEL 2008, s. 27–28.

85 | SIMMEL 1980, s. 205.

sens przeszkody i zakłada relację konfrontacyjną z podmiotem: przedmiot jest do ominięcia, wykorzystania, zużycia itp.⁸⁶

Innymi słowy, nie potęga historycznie uchwytnych zmian decyduje o tym, że coś jest wartościowe, a podejście, jakim obdarzyliśmy rzeczy. Ale nie oznacza to, że każdy przedmiot nadaje się równie dobrze na dzieło sztuki⁸⁷ i że władni jesteśmy takim go uczynić, nie o przyrost ilościowy sztuki tu chodzi. Simmel, paradoksalnie, upomina się o sztukę w codzienności: [...] *formy sztuki [...] wcale nie spoczywają na neutralnych wyżynach ponad wszelkimi przedmiotami na świecie. Przeciwnie [...] są bliższe pewnym faktom niż innym*⁸⁸. Wiele przejawów sztuki powstaje bez wysiłku, jakby były stworzone przez naturę. I na odwrót, wiele z nich upodabnia się do natury, ukrywając – jakby powiedział Baldassare Castiglione – jakością zwaną *sprezzatura*⁸⁹.

Suwerenność sztuki – zdaniem Simmla – powoduje, że możemy spodziewać się jej wszędzie. Historii sztuki na szczęście nie musimy wobec tego pisać wyłącznie złotymi zgłoskami, nie musi też ona traktować o złotych rzeczach. A inwazja sztuki nam nie grozi, bo potrzebujemy jej i przeżywamy ją jednak rzadko, na ogół ją po prostu instrumentalizujemy. Sama *Filozofia mody* Simmla może wydać się tekstem jednostronnym i napastliwym wobec tytułowego zjawiska. Czytana natomiast wraz z innymi jego esejami poświęconymi sztuce i jej pograniczom wprowadza szereg inspirujących kontekstów. Najsilniejszy akcent pada w tej refleksji – tak czy inaczej – na uspołecznienie mody. Konstatacja ta, paradoksalnie, jest dla historyka sztuki otwierająca, zarówno w sensie przedmiotu badań, jak i metod. Uprzywilejowując pojęcia konfliktu i wymiany oraz osadzając je w całokształcie ludzkich przeżyć i aktywności (tabela 1), Simmel zwraca uwagę na dwie różne kwestie. Po pierwsze, zjawiska kulturowe mają swoją immanentną, wewnętrzną dynamikę, co oznacza, że nie są monolityczne. Fenomeny artystyczne rzadko dają się opisywać jako coś koherentnego. Co więcej, takie roszczenie zwykle owocuje uproszczeniem. Po drugie, określona tendencja kulturowa ma różne ucieleśnienia, które często są spolaryzowane: odgórne, systemowe i dobrze widoczne jako określone całości oraz oddolne, anarchizujące i rozproszone. Kierunek i czas przepływu między nimi są trudne do przewidzenia. Jeśli uznać, że ludzkie wytwory jako obiektywizacje wartości w kolejnych praktykach kulturowych żyją własnym życiem, to trzeba być przygotowanym, na to, że coraz trudniej jest ustalić kulturową genezę zjawisk i jakości artystycznych oraz estetycznych, a także czasowy

86 | BODEI 2016, s. 3–37.

87 | *Ibidem*, s. 209.

88 | *Ibidem*.

89 | CASTIGLIONE 2013, s. 9.

zakres ich występowania. Priorytetem jest cyrkulacja wartości i ich doświadczenie, a nie narracja, teoretyczna poprawność, historyczna uchwytność. Biorąc natomiast pod uwagę paradygmat naśladownictwa (tabela 2), w szczególności to, w jak powszechny sposób partycypuje ono w procesach edukacji, akulturacji, socjalizacji, główna Simmlowska inspiracja polega na pluralizacji świata sztuki, zmniejszaniu znaczenia gatunkowych odrębności sztuki i w ogóle tego, co ją uogólnia oraz odrywa od bezpośredniego doświadczenia jednostkowej rzeczy. Simmel lokuje doświadczenie sztuki w *tkaninie życia*⁹⁰: patrząc na obraz, przygląda się również jego ramie; obserwując most, śledzi, jak konstrukcja pozwala pokonać przeszkodę, ale i tworzy krajobraz; kontemplując ruinę, rozważa siłę ludzkiej woli i niszczącą, ale sensowną z estetycznego punktu widzenia potęgę natury; siadając do posiłku, choć oczekuje, że otoczenie nie będzie go zakłócać, to chce je też odczuwać – nie ponad biel i srebro. Trudno jednoznacznie wyjaśnić, dlaczego *Filozofia mody* tylko w dygresjach pozwala dostrzec, jak czułym odbiorcą sztuki był jej autor. Wydaje się, że zdecydowały o tym granice gatunkowe w obrębie sztuki, od dawna już zresztą podważane. Deklarowana niechęć wobec granic okazała się słabsza od niechęci do neurotycznego stylu życia nowoczesności, który według Simmla wystarczy rozumieć: nie trzeba go oskarżać, ale i też nie łatwo wybaczać⁹¹.

Bibliografia

- AMARO MARTOS 2015 – Ismael Amaro Martos, *Hubert de Givenchy*, „Boletín de Arte”, nr 36 (2015), s. 276–279.
- BALBUS 1983 – Stanisław Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historyczno-literackim*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 74/2 (1983), s. 133–163.
- BATOR 2005 – Joanna Bator, *Przygoda z Casanovą: Georg Simmel o kobiecości i męskości*, „Sztuka i Filozofia”, nr 27 (2005), s. 80–88.
- BLACKMAN 2015 – Cally Blackman, *100 lat mody męskiej*, Warszawa 2015.
- BODEI 2016 – Remo Bodei, *O życiu rzeczy*, Łódź 2016.
- BOWLES 2019 – Hamish Bowles, „Balenciaga and Spanish Painting” Opens at the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid, „Vogue”, 21 czerwca 2019, <https://www.vogue.com/article/balenciaga-and-spanish-painting-madrid> [dostęp 17.07.2021].
- CASTIGLIONE 2013 – Baldassare Castiglione, *Księga Dworzanina*, „Diagonali”, nr 2 (2013), s. 1–19.
- DANTO 1964 – Arthur C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy”, vol. xv (1964), s. 571–584.
- DOWGIAŁO 2015 – Bogna Dowgiało, *Ubieranie się jako forma społecznienia. O aktualności koncepcji mody Georga Simmla*, Gdańsk 2015.
- FERGUSON 2013 – Niall Ferguson, *Cywilizacja. Zachód i reszta świata*, Warszawa 2013.

90 | ZEIDLER-JANISZEWSKA 2019, s. XIV.

91 | SIMMEL 2006b, s. 134.

- GOLDSCHMIDT 1976 – Adolf Goldschmidt, „Rozbicie” formy w rozwoju sztuki, tłum. Sergiusz Michalski, [w:] *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 141–163.
- GUNDLE 2008 – Stephen Gundle, *Glamour. A History*, New York 2008.
- HELLE 2013 – Helle Horst Jürgen, *Appendix 1: Biography of Georg Simmel*, [w:] *Messages from Georg Simmel*, seria „Studies in Critical Social Sciences”, t. 49, s. 181–187, DOI: https://doi.org/10.1163/9789004235717_008 [dostęp 17.07.2021].
- KANT 1986 – Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986.
- KAZIMIERSKA-JERZYK 2018 – Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Kamp, Glamour, vintage. Współczesne kategorie estetyczne*, Łódź 2018.
- MAGALA 1980 – Sławomir Magala, *Simmel*, Warszawa 1980.
- MAGALA 1999 – Sławomir Magala, *Między giełdą a śmietnikiem: eseje simmlowskie*, Gdańsk 1999.
- MARQUARD 1994 – Odo Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, Warszawa 1994, s. 61–90.
- MARTÍNEZ de la PERA 2014 – Eloy Martínez de la Pera, *Hubert de Givenchy*, [w:] *Hubert de Givenchy*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid 2014, s. 31–39.
- NICOLAÏ-MAZERY 2010 – Christiane de Nicolaï-Mazery, *Cristóbal Balenciaga, Philippe Venet, Hubert de Givenchy, Grand Traditions of French Couture*, Paris 2010.
- SCIOLINO 2013 – Elaine Sciolino, *A Tiny Village With Its Very Own Princess*, „The New York Times Style Magazine”, 25 września 2013, <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/09/25/letter-from-france-a-tiny-village-with-its-very-own-princess/> [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1895 – Georg Simmel, *Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie*, [w:] *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*, 5. Band 1895, nr 54 (12 października 1895), s. 22–24, http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Psychologie_Mode_1895.pdf [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1905 – Georg Simmel, *Philosophie der Mode*, Berlin 1905, <https://www.projekt-gutenberg.org/simmel/philmode/philmode.html> [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1919 – Georg Simmel, *Das Relative und das Absolute in der Geschlechter-Problem*, [w:] *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, wyd. 2, Leipzig 1919, https://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_4.htm [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1918 – Georg Simmel, *Die Transzendenz des Lebens*, [w:] idem, *Lebensanschauung Vier metaphysische Kapitel*, Berlin 1918, https://socio.ch/sim/lebensanschauung/leb_1.htm [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1980 – Georg Simmel, *Filozofia mody*, [w:] Sławomir Magala, *Simmel*, Warszawa 1980.
- SIMMEL 1994 – Georg Simmel, *L'art pour l'art*, „Sztuka i Filozofia”, nr 9 (1994), s. 145–150.
- SIMMEL 2006a – Georg Simmel, *Ilość estetyczna*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 135–148.
- SIMMEL 2006b – Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 114–134.
- SIMMEL 2006c – Georg Simmel, *O karykaturze*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 337–345.
- SIMMEL 2006d – Georg Simmel, *Rama obrazu. Próba estetyczna*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 105–113.

- SIMMEL 2006e – Georg Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 94–104.
- SIMMEL 2007a – Georg Simmel, *Kobieta a moda*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 11–13.
- SIMMEL 2007b – Georg Simmel, *Konflikt nowoczesnej kultury. Wykład*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 53–71.
- SIMMEL 2007c – Georg Simmel, *O filozofii. Pojęcie i tragedia kultury*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 29–52.
- SIMMEL 2007d – Simmel Georg, *Problem stylu*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 175–184.
- SIMMEL 2007e – Georg Simmel, *Przemiany form kultury*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 23–28.
- SIMMEL 2008 – Georg Simmel, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, Warszawa 2008.
- SIMMEL 2012 – Georg Simmel, *Filozofia pieniądza*, Warszawa 2012.
- SPRINGER 2015 – Filip Springer, *Brakujące słowo*, [w:] *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. Monika Kozień, Marta Miskowicz, Agata Pankiewicz, Kraków 2015, s. 7–12.
- SZACKI 2005 – Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2005.
- TATARKIEWICZ 1988 – Władysław Tatarkiewicz, *Odtwórczość. Dzieje stosunku sztuki do rzeczywistości*, [w:] idem, *Dzieje Sześciu Pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988, s. 312–339.
- TOKARZEWSKA 2006 – Monika Tokarzewska, *Eseje Simmla i ich przekłady*, „Studia Socjologiczne”, nr 3 (2006), s. 133–143.
- TOKARZEWSKA 2008 – Monika Tokarzewska, *Georg Simmel o tajemnicy*, „Studia Socjologiczne”, nr 2 (2008), s. 65–90.
- VROMEN 1987 – Suzanne Vromen, *Georg Simmel and the cultural dilemma of women*, „History of European Ideas”, t. 8 (4–5) (1987), s. 563–579, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1016/0191-6599%2887%2990151-3> [dostęp 17.07.2021].
- WELSCH 2005 – Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005.
- WIESING 2008 – Lambert Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA 2006 – Anna Zeidler-Janiszewska, *Nowoczesność jako postawa i zadanie*, [w:] *Georg Simmel, Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. VII–XVIII.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA 2019 – Anna Zeidler-Janiszewska, *O strategii „aktywnego oczekiwania Siegfrieda Kracauera*, [w:] eadem, *Bezinteresowna ciekawość... Humanistyka, kultura, sztuka*, Warszawa 2019, s. 149–172.