

# Georg Simmel

---

## L'art pour l'art

---

Sztuka i Filozofia 9, 145-150

---

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

### *III. Sztuka — percepcja — jakości*

*Georg Simmel*

#### L'ART POUR L'ART

W naukowym rozpatrywaniu sztuki ostatnich dziesięcioleci widoczna jest mechanizująca, matematyzująca tendencja. Każda rekonstrukcja tego, co nazywa się „rachunkiem” artysty: dokładny podział „planów”, schematyka linii poziomych i pionowych, trójkąty i czworokąty w kompozycji, ustalenie kontrapostu, teorie o złotym środku, o sztuce plastycznej jako „kształtowaniu przestrzeni”, aż po teorię barw uzupełniających — wszystko to rozkłada dzieło sztuki na pojedyncze momenty i elementy oraz dąży do tego, aby z tych częściowych prawidłowości i rozszczeń na nowo je złożyć, „wyjaśnić”. Dokładnie ujmując, chodzi o takie określenia, które przysługują tym poszczególnym momentom dzieła sztuki, o ile one dla siebie, to znaczy poza daną ogólną strukturą dzieła sztuki, zostają rozpatrywane — dokładnie tak, jak chciano konstruować organizm według fizykalnych i chemicznych formuł, którym jego elementy są podległe, wyodrębnione z formy i wzbudzenia życia. Bez wątplenia zatem nauka o sztuce znajduje się w stadium, które analogiczne jest do mechanistycznego przyrodoznawstwa. A jak olbrzymi postęp oznaczało: uwolnienie badania natury od średniowiecznej metafizyki i teologii, które chciały dedukować naturę z zupełnie odległej od niej normy — tak mechanistyczne traktowanie sztuki było uwolnieniem od literackiej, tendencyjnej, anegdotycznej orientacji, która jeszcze do niedawna panowała. Jak się jednak wydaje, o ile epoka mechanistyczna, przynajmniej dla nauki o organizmie, mija, i o ile poczyną się go rozpatrywać z punktu widzenia całości i wewnętrznej jedności oraz domagać się, aby tak go właśnie rozumiano — nastąpi prawdopodobnie odpowiedni proces także w nauce o sztuce. Ustalenie stosunków geometrycznych dotyczy tylko form, które wyabstrahowane są z dzieła sztuki. Wrażenie i znaczenie, które przysługują im wewnątrz dzieła sztuki, widziane poprzez jego centrum lub jedność i w jego nieustannie płynącym życiu, nie mogą być przesądzone przez prowincjonalnie zamknięte obrazy i reguły ich odosobnionego bytu dla siebie. To tylko, co ów rozwój przyrodoznawstwa osiagnął na trwałe: autonomię wyjaśniania natury, to, że zjawiska natury

muszą być pojmowane na naturalny sposób — w odniesieniu do sztuki również nie może zostać ponownie stracone.

Jeśli zatem teraz sztuka redukuje swoje powstawanie, rozwój, zrozumienie do swej własnej dziedziny źródłowej, jeśli pozostaje objęta przez własną linię istotową, nie oznacza to definitywnego odcięcia się sztuki od innych sił i regionów bytu, od totalności życia. Wprost przeciwnie, dopiero teraz tworzy się podstawa, dzięki której sztuka bezpiecznie może zostać włączona w życie i w jej względnym odniesieniu do wszystkiego może zostać poznane to, co — że tak powiem — jest powyżej i poniżej niej. Sztuka jako całość i jako pojedyncze dzieło sztuki ustawiają się w typowym stosunku, który można chyba oznaczyć jako fenomen świata duchowego: człon, element albo część jednolitej całości sam jest jednolitą, zamkniętą w sobie całością, lub dąży do tego, by czymś takim być. W organizacjach społecznych, w których podział pracy wymaga odwołania jednostce pełni jej osobowego rozwoju; w formacjach kościelnych, dla których jednostka jest tylko fałdą Boga wznoszącego się wspólnego życia, podczas gdy pragnie ona przecież dla siebie całkiem sama bezpośredniego stosunku do absolutu; wewnątrz duszy samej, gdzie poszczególne zainteresowania bądź uzdolnienia chciałyby domagać się dla siebie wszystkich sił człowieka, podczas gdy totalny prąd życia dąży do podporządkowania sobie wszystkich szczegółów — we wszystkim tym żyje forma, której obrazem jest organizm: całość z części, z których każda posiada pewną samodzielność funkcji, ba, nawet egzystencji, tak że z jednej strony całość współtworzy się z funkcji i wzajemnych oddziaływań członów, a z drugiej strony zostają one zasilone przez całość i przez nią określone. Dla wszystkich owych stosunków, które tutaj znajdują swoją analogię, wynika z tego coś, co można byłoby nazwać okrężną drogą ponad całością: doskonałość wytworu, tak dalece, jak tylko jest jego własna, w sobie zamknięta, nie może zostać osiągnięta przez wyłącznie do tego wytworu ograniczony rozwój. Lecz 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 siebie. Człowiek może całkiem specjalistyczne osiągnięcie, do którego doszedł przy obojętności dla dawniejszego człowieczeństwa i uwiadzie jego dawniejszych zainteresowań i sił, podnieść do pewnej doskonałości. Jednak gdy nie chodzi tylko o materialną zręczność, nie osiągnie on najwyższej doskonałości, lecz jedynie wtedy,

kiedy wewnętrzny zakres specjalnego dokonania ma jakby na wszystkie strony otwarte drzwi na ogólną psychiczną dziedzinę, z której napływają do niego i zasilają go siły, emocje, znaczenia. Doskonałość, do której może dojść częściowo dokonanie za cenę zaniku całego człowieka, ma bardzo określone granice. Najwyższa wysokość takiego dokonania będzie osiągnana jedynie po okrężnej drodze ponad wysokością całej obejmującej go egzystencji. Tutaj formułuje się stosunek między całością życia i jego nastawieniem do poszczególnych wartości. Kto tylko dba o rozwój etyczny, ale ani o intelektualny, ani religijny, ani o rytmikę całej osobowości, tak aby była ona wartościowa i mocna, ten może dojść do wysokiego, lecz z pewnością nie najwyższego stopnia etycznego. Bardzo wyraźnie występuje to w rozwoju intelektualnym: osiągnięcia mądrych tylko ludzi mogą być zdumiewające, pozostają przecież, także jako intelektualne, często w tyle za tymi, które wychodzą z szeroko wyposażonej osobowości, również wtedy, kiedy jej intelektualna zdolność, traktowana dla siebie, nie dorównuje tym pierwszym. Kto jest tylko mądry, nie jest bynajmniej skończenie mądry.

W dziedzinie sztuki wydaje się to w pierwszym rzędzie do udowodnienia, że — gdzie nie chodzi o czystą reprodukcję i czysty mechanizm — również sama techniczna strona dzieła nie osiąga swego ostatecznego poziomu choćby u doskonałych techników sztuki, lecz dopiero wtedy, gdy obejmowana jest przez inne, bardziej bogate zdolności. Gdzie technika jest rzeczą najważniejszą i celem ostatecznym, tam, nawet przy największym uzdolnieniu dla niej, nie jest wcale doskonała. Fakty historyczne potwierdzają formułę jeszcze bardziej zasadniczą: wielcy artyści byli — że tak powiem — zawsze kimś więcej niż wielkimi artystami. Nawet kiedy ich cała energia życiowa tak absolutnie skoncentrowana jest na doskonaleniu kunsztu i w nim się roztopia, że reszta człowieka, przynajmniej dla naszego spojrzenia, pozostaje za tym niewidzialna, jak jest to w przypadku Rembrandta, odczuwamy wszakże olbrzymią amplitudę i intensywność ogólnego życia. Jeśli silnie u-zewnętrznia się ono w formie określonej sztuki, to odczuwamy je przecież w owym oddaleniu i ruchu jako od tej zewnętrznej formy do pewnego stopnia niezależne i jakby było zupełnie przypadkowe, że właśnie w tym talencie znalazło swój kanał. Owa dla całego żyjącego świata duchowego typowa zasada podstawowa, że składowy twór ogólnego dzieła sam jest całością i samowystarczalność jego egzystencji wchodzi z jego pozycją części ogólnej całości w najbardziej zmienny stosunek z innymi częściami — znajduje tutaj bardzo harmonijne roz-

wiązanie, kiedy całkiem samodzielne znaczenie działania artystycznego łączy swoją rzeczową doskonałość z tym, że przez nie coś więcej niż artystyczna całość osobowości jest uchwycona. Jeśli niejednokrotnie dostrzegano u wielkich artystów jakiś gdzie indziej nie znajduwany stopień ludzkiej perfekcji, to jest bodaj dla tego rozstrzygająca formuła: strona, część, funkcja osobowości, która jest skoncentrowana wokół rzeczowego centrum, zostaje objęta przez własną dziedzinę. Wymaga zachowania tutaj samodzielności nie w konkurencji z ogólnym życiem, którego jest częścią, i jedność tego życia nie cierpi z powodu jedności owej dla siebie istniejącej, własnej zasadzie posłusznej działalności. Może takie zakłócenie wystąpić na niższym poziomie talentu artystycznego, może ono dotknąć także najwyższe talenty, lecz w najczystszych i — że tak powiem — najbardziej zasadniczych przypadkach doskonałość artysty wyłącznie jako artysty wydaje się z tym związana, że jest on kimś więcej niż artystą, że właśnie indywidualna siła tego, do całkiem usamodzielnionych dzieł podnoszącego się, uzewnętrznienia istoty zostaje zasilona przez jego wiązanie z mikrokosmosem całej osobowości.

Takie jest znaczenie sztuki i poszczególnego dzieła sztuki: być całością i jednocześnie elementem wszechobejmującej całości, szczytem fali ogólnego życia, i oddziałuje to także na widza, odbiorcę. Wyzwolenie, jakie daje oddanie się dziełu sztuki, leży w tym, że dzieło ma wartość czegoś całkiem w sobie zamkniętego, świata niepotrzebnego, również wobec odbiorcy suwerennego i samowystarczalnego. Dzieło sztuki wciąga nas w rejon, którego ramami jest cały otaczający rzeczywistości świat, a przez to wyklucza z siebie nas samych, o ile jesteśmy częścią tego świata. Wkraczając w ten nie troszczący się o wszystkie splątania realności świat, jesteśmy uwolnieni jakby od nas samych i naszego w tych splątaniach przebiegającego życia. Ale zarazem w nasze życie wkroczyło przeżycie dzieła sztuki i przez nie zostało objęte. To, co znajduje się poza naszym życiem i od czego wybawia nas dzieło sztuki, jest przecież formą tego samego życia, wspólny rozwój tego od życia uwolnionego i uwalniającego jest przecież częścią samego życia, która ze swoim przedtem i potem nieustannie stapia się z jego całością.

Tak paradoksalna i pełna sprzeczności w swym logicznym wyrazie byłaby podwójna pozycja dzieła sztuki: w istocie jest ono całkiem w sobie zamkniętym, od życia oddzielnym tworem i jednocześnie zanurzonym w całym prądzie życia, od strony twórcy je wchłaniając, po stronie odbiorcy od siebie uwalniając. To równoczesne bycie rozdzielonym i objętym, owo bycie na zewnątrz i wewnątrz, jednolita całość

i pulsowanie o wiele szerzej rozpinającej się całości — jest to może całkiem jednolity w sobie proces, który my, przystępując do sztuki z naszymi kategoriami ujmowania i związku, rozszczepiamy na dwoje. Przy pozornej sprzeczności takich określeń dzieło sztuki okazywałoby się tylko jednym z owych tworów, które wprawdzie, kiedy już zaistniały, możemy rozłożyć na wielość elementów, lecz nigdy ich ponownie nie złożymy; ponieważ występując poza ich pierwotną jednością i jako usamodzielnione elementy te są czymś innym niż wtedy, gdy pozostają wewnątrz ich pierwotnej niepodzielności — podobnie jak materiały chemiczne, które wyabstrahowano z żyjącego ciała, są w retorcie czymś zupełnie innym niż w żywym związku organizmu i dlatego usiłowania ponownego zmontowania go z nich są zupełnie niemożliwe. Owey sprzeczności uczepiła się jednak teoria *L'art pour l'art*, którą biorę tutaj nie w jej historycznie pierwotnym znaczeniu, ale w owym szerszym, w którym odebrała ona wszelkie znaczenie dla istoty i wartości dzieła sztuki wszystkimu temu, co nie w pełni i całkowicie leży wewnątrz sfery sztuki. To, że dokonało się to wykluczenie, było niezastąpioną i nieutralną wartością. Przyniosło to sztuce ten oczyszczający rezultat, który przypisałem na początku celom „rachunkowym” zabiegów w objaśnieniu malarstwa. Rozerwało to mętne zlewianie sztuki z wartościami literackimi i etycznymi, religijnymi i sensualnymi. W najwyższym stopniu doceniając i zachowując te zalety pozwałam sobie tutaj wypowiedzieć, że teoria *L'art pour l'art* jest zaklęta w pewnym racjonalizmie (co wiąże się z jej francuskim pochodzeniem): nie przekracza owego przeciwieństwa między całością a częścią, która sama ma cechy całości — owej trudności, która może logicznie nie do pokonania, jednak przez życie ciągle jest przewycięzana. Jest to estetyczny rygorizm, który dokładnie odpowiada etycznemu rygoryzmowi Kanta, który wyrwał wartość moralną z ogólnej struktury życia i umieścił naturalnie na absolutnej wysokości, na której została uwolniona od wszelkich domieszek nieszlachetnych pobudek i ukazana w swej całej wzniosłej surowości. Jednak ta osiągnięta w ten sposób ścisłość pojęcia moralności rozwinęła się do sztywności, gdyż Kant nie znalazł powrotnej drogi do życia, nie chciał dostrzec, iż czyn wewnątrz płynnej jedności totalnego życia ma jeszcze inne znaczenie niż w zamknięciu i wyizolowaniu przez czysto moralne rozważanie. Tak jak sztuka jest czymś więcej niż sztuką, tak moralność jest czymś więcej niż moralnością, o ile zostanie objęta przez ideał ogólnego doskonalenia człowieka. Należy to do powszechnie teraz przebijającego się poznania, że tak wewnątrz całej

struktury życia organicznego, jak i świata w ogóle, elementy mają inną istotę, inne znaczenie, niż w ich wydzieleniu przez mechanistyczne, atomizujące traktowanie; i że wyobrażenia tą drogą osiągnięte najpierw muszą zostać zasilone przez opływający wspólny prąd, równocześnie się w nim roztapiając i go w siebie przyjmując, aby same w pełni zostać pojęte w swojej najbardziej ścisłej i najbardziej czystej istocie. Nowe ujęcie stosunku życia do jego elementów i treści nauczy nas tego, co nie udało się racjonalizmowi: zachować całą czystość i zamkniętość jedynie artystycznego punktu widzenia, uwolnić sztukę od wszystkiego, co fałszuje jej istotę — i mimo wszystko pojąć ją jako falę w strumieniu życia, który jako całość rozwija się jako historyczny i jako religijny, jak psychiczny i jako metafizyczny. Przez tę całość niesiona i ją niosąc pozostaje sztuka owym światem dla siebie, jak ją *L'art pour l'art* traktuje, aczkolwiek głębszą interpretacją tej kwestii wydają się inne formuły: *la vie pour l'art* i *l'art pour la vie*.

Przełożył z języka niemieckiego  
Krzysztof Łukasiewicz

odstawa przekładu: Georg Simmel: *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam 1922, s. 79–86 (Gustav Kiepenheuer Verlag)