

# Georg Simmel

---

## Problem portretu

---

Sztuka i Filozofia 27, 89-97

---

2005

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

### III. Sztuka

Georg Simmel

#### PROBLEM PORTRETU\*

Zgodnie z powszechnym mniemaniem, za zadanie malarstwa należy uznać przedstawienie widzialności świata w obrazie według zasad artystycznego formowania. Jednak w tej widzialności tkwi pewien problem, którego to proste sformułowanie bez wątpienia nie zdradza. To mianowicie, co rzeczywiście widzimy w człowieku (a zadanie sztuk plastycznych ograniczymy do niego), to, co postrzegamy czysto optycznie, zmysłowo jako jego postać, wcale nie jest tym samym, co w życiu codziennym zwykliśmy określać widzialnością. Owa rzekoma widzialność jest bowiem barwną mieszaniną tego, co rzeczywiście postrzegamy wzrokowo, i uzupełnień rodzaju bardziej zewnętrznego lub wewnętrznego z reakcji uczuciowych, ocen, odniesień do ruchu i otoczenia; do tego dochodzą jeszcze zmiany miejsca obserwacji i stopnia zaangażowania obserwatora, interesy, w jakie wchodzi człowiek z człowiekiem – krótko mówiąc, człowiek jest dla człowieka zmieniającym się kompleksem wrażeń wszystkich zmysłów i psychicznych skojarzeń, sympatii i antypatii, sądów i przesądów, wspomnień i nadziei. Wszystko to wychodzi nam naprzeciw, kiedy mamy do czynienia z cielesną postacią człowieka, a wyłuskać z tego splotu to, co rzeczywiście w i d z i m y, uświadomić sobie to, co dane jest czysto zmysłowo optycznie poza wszelkimi interpretacjami i komentarzami, nie mamy z reguły ani interesu, ani możliwości. Z drugiej strony, widzimy również zbyt mało: nie zauważamy niezliczonych elementów tego, co widzialne, ponieważ nie kieruje się na to nasza uwaga, gdyż nie wiąże się z tym wartość praktyczna. To, co zwykliśmy nazywać obrazem człowieka, i co w naszym mniemaniu właściwie widzimy, stanowi o wiele więcej i o wiele mniej niż jego rzeczywista widzialność.

Przedstawić to, co rzeczywiście jest widzialne w człowieku, jest pierwszym zadaniem portretu; pokazuje on, co widzimy w człowieku za pomocą czystego zmysłu wzroku, a właściwie, co można byłoby zobaczyć,

---

\* G. Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, s. 96–109. Pierwotnie wydany jako „Das Problem des Porträts”, *Die Neue Rundschau* 1918, nr 29, s. 1336–1344.

gdyby zmysł ten był wystarczająco samodzielny. Oko malarza wydobywa z tego nieograniczenie wieloczołowego i jednocześnie fragmentarycznego spłotu, który w praktyce dnia codziennego oznacza dla nas określonego człowieka, czysto optyczny obraz zmysłowy. Dokonuje ono abstrakcji czystej naoczności z zagmatwanej rzeczywistości człowieka – naturalnie nie abstrakcji intelektualnej, lecz zmysłowej, i oczywiście nie dokonuje dosłownej reprodukcji tej postaci, jak fotografia. W każdym bądź razie jednak, ponieważ malarz ma do dyspozycji tylko ów czysto wzrokowy fenomen, który ma oddać za pomocą formy i barwy, to również artystyczne przekształcenie, jakiemu poddaje on naturalne dane, może spełnić się wyłącznie w tych danych zmysłowych. Nie jest to wcale tak oczywiste, jak to brzmi. Wciąż słyszy się, że portrecista odkrywa to, co znajduje się poza zjawiskiem zmysłowym, że ukazuje psychiczny charakter człowieka, że obraz jest uzmysłowieniem idei lub pewnego typu i tym podobne. W jaki sposób portret czyni zadość zaznaczonym wyżej wymaganiom, zostanie pokazane później. Bezpośrednio jednak są one całkowicie błędne. Przedmiotem malarstwa nie jest coś, co znajduje się poza widzialnością, lecz sam przedmiot w swej zjawiskowości ukazuje się najbardziej wyraziście, urokliwie, i zgodnie z poczuciem reguły, dzięki odpowiedniemu formowaniu i oświetleniu, akcentowaniu i odsuwaniu, przesuwaniu i pomijaniu, przez konstrukcję i wybór perspektywy. Sama tylko widzialna powierzchnia i wzajemny stosunek jej części są nośnikiem owego uroku i prawidłowości. Z naturalnych relacji, które łączą powierzchnię ze wszystkim, co niewidzialne danego ciała i duszy, z całym życiem i kosmosem w realną nierozzerwalność, malarz może wydobyć jedynie to, co widać z zewnątrz. Same tylko wymogi malarskiej jasności, charakterystyki, optycznej harmonii czynią koniecznym, aby usta kształtować tak a tak, jeżeli ten nos znajduje się tutaj, aby oczy znalazły się właśnie pomiędzy tym czołem a tymi policzkami. Struktura i dynamika całego ciała pod skórą, całego odnoszenia się człowieka do świata, przeniknęła naturalnie w wygląd powierzchni – jak mówi Goethe: „Nie ma nic na skórze, czego nie byłoby w kościach”. Kiedy już do tego dojdzie, kiedy artysta – że tak powiem – rzutuje człowieka na płaszczyznę widzialności, to zadanie jego polegać ma wyłącznie na tym, aby wyrazić prawidłowość i estetyczne znaczenie tego, co widzialne: jego dzieło jest wydobyciem samego widzenia w sobie, uwydatnieniem sensu samego zjawiska jako takiego, jego uroku, jego wewnętrznej konieczności.

Bez wątpienia wyczuwa się jednak, że na tym nie wyczerpują się wymagania stawiane portretowi. Zdanie Leonarda, że zadaniem malarstwa

jest przedstawić dwie rzeczy: człowieka i duszę – zawiera może w trochę prymitywniejszej formie wymóg, którego teoria artystyczna nie może odrzucić. Nie może być stałym nieporozumieniem wymaganie, aby portret człowieka pokazywał duszę, to, co wykracza poza bezpośrednią zmysłowość, poza widzenie przestrzenne, i odnajdowanie spełnienia tego wymogu w większym lub mniejszym stopniu. Bezpośrednio usprawiedliwia je wrażenie, jakie odczuwa żywy człowiek przez obecność innego żywego człowieka. Trzeba mianowicie całkowicie odrzucić nasuwającą się opinię, że innego człowieka widzimy tylko oczyma, że dla naszego postrzegania jest on w pierwszym rzędzie kawałkiem barwnej materii, która się porusza i wydaje z siebie dźwięki, krótko mówiąc, że jest marionetką, w którą przez własne doświadczenie, przez skojarzenie i konstrukcję wkładamy życie psychiczne, charakter psychiczny i treści. Jestem przeświadczony, że ciało i dusza nie są dwiema „częściami” człowieka, które się na niego składają i z których jedna jest dana bezpośrednio zmysłowo, a druga musi zostać dopiero odtworzona. Przeciwnie, człowiek jest żywą jednością, którą dopiero późniejsza abstrakcja dzieli na owe dwie części, i postrzegamy go również jako taką jedność. Nie oko w swoim anatomicznym szczególnym znaczeniu jako izolowany instrument, lecz nasze jednolite istnienie, cały człowiek postrzega innego całego człowieka, a poszczególne zmysły są tylko kanałami, przez które płynie cała siła postrzegania naszej istoty. Tak jak postrzegający jest egzystencją totalną, która cała żyje w każdej ze swych szczególnych czynności, tak postrzegany jest dla niego od początku uduchowionym ciałem, jednością; nie staje się nią dopiero w wyniku późniejszej skomplikowanej syntezy. Wprawdzie przypadkowości, rozproszenia, niedoskonałości naszego empirycznego życia powodują, że ta jedność nie oddziałuje w pełni jako całkowicie zamknięta, staje się ona jednostronna, fragmentaryczna, a wahania naszych sił i zainteresowań łamią ją i niszczą. Istnieje jednak jako podstawowy motyw, decydując od początku i ostatecznie o wszystkich częściowych spostrzeżeniach i różnicach, podziałach i powtórnych zestawieniach, w których człowiek przedstawia siebie innemu człowiekowi. Ostatecznie wszelka sztuka opiera się na tej podstawie, że antropologicznie ciało i dusza są jednością, podobnie jak są jednością metafizyczna rzeczywistość i idee. Wszystkie usiłowania myślicieli, aby ukazać związek duszy i ciała jako wzajemne oddziaływanie, paralelizm albo jeszcze coś innego, pragną ponownie zszyć wzajemnie rozdzielne kawałki tego, co dane jest nam w codziennym bezpośrednim przeżyciu: jedność życia człowieka, którą przeczuwamy przez wszystkie usamodzielnienia ciała i duszy.

Jednak kiedy to rozdzielenie człowieka zostanie raz dokonane, to każda z obu stron staje się punktem wyjścia do jego zrozumienia; musi teraz zostać on objaśniony, zamiast zostać uchwycony w bezpośrednim intuicyjnym ujęciu. Życie i sztuka zmierzają ku niemu drogami, które w swoisty sposób są równoległe i przeciwległe. Praktyka życia, poza niektórymi oczywistymi wyjątkami, łączy się z psychicznym zachowaniem się ludzi: w formułowaniu i wykonywaniu naszych planów, w szczęściu i cierpieniu, w losie i pracy decyduje to właśnie, w jakim inni ludzie, to znaczy inne dusze, znajdują się do nas stosunku, czy są mądrzejsi czy głępsi niż my, czy nas kochają czy nienawidzą, czy popierają nasze pragnienia czy je powściągają. Nic innego nie ma na myśli człowiek tak trzeźwo myślący jak Napoleon, kiedy mówi, że wojna jest sprawą psychologii. Ostatecznie po własnej duszy dusza innych ludzi jest tym, co decyduje o naszym losie. Dlatego w obrębie działania praktycznego ciało jednostki, jej powierzchowność, jej ruchy, jej wypowiedzi są dla innych jednostek tylko rodzajem pisma, które swój początkowy sens ma dla nas w jej sposobach myślenia i nastrojach, jej zamiarach i energiach psychicznych. Na samej cielesności człowieka koncentrujemy się z powodów estetycznych lub zmysłowych, ale w praktyce, która określa nasze życie, zmierzamy ponad nią do właściwości psychicznych i emocji, do których cielesność jest dla nas tylko mostem, symbolem, interpretatorem.

Ten kierunek odniesienia ciała do duszy odwraca się, jak zobaczymy, w sztuce, dlatego mianowicie, że ona już w założeniu ukazuje szczególnie ważki problem. Owa jedność życia, istniejąca poza rozdzieleniem na części, dotyczy przecież tylko realnie obecnego człowieka; on naturalnie, kiedy wchodzi do pokoju, jest ową totalną egzystencją, którą oglądający także jako taką odbiera we wrażeniu fizyczno-psychicznej nierozdzielności. Wszelako obraz nie zawiera tej jedności. Stając przed nim, widzimy nie tyle pełne życie, co sąsiadujące z sobą plamy, formę i kolor powierzchni. Tutaj nasuwa się pytanie: jak to zjawisko na płótnie, ta abstrakcja, może jednakże wywołać wyobrażenie życia wewnętrznego, duchowości i określonego charakteru? Kojarzenie pochodzące z nawyku widzenia ciała ludzkiego zawsze w powiązaniu z duszą byłoby wytłumaczeniem zupełnie niewystarczającym. Nawet jeśli na podstawie własnego doświadczenia poznalibyśmy uduchowanie w ogóle, to przecież nie potrafilibyśmy określić, co to za szczególna forma uduchowania. Trzeba by bowiem założyć, że dokładnie takie samo ciało byłoby znane w swoim związku z całkiem określoną duszą – co jest równie nie do przyjęcia

i fantastyczne, jakby chciano zlepiać teraz wymagane doświadczenie z pojedynczych kawałków przypadkowo podobnych doświadczeń; przecież nie wyjaśniałoby to tego, co rozstrzygające: j e d n o ś c i organicznego zjawiska, które przekracza samą koegzystencję części i nie daje się wcale mechanicznie z nich złożyć. Musimy zatem obrać inną drogę, aby zrozumieć uduchowienie portretu, którego czysto zewnętrzny optyczny charakter postawiłem właśnie na pierwszym miejscu.

Z tego ostatniego faktu wynika, że element psychiczny ma w sztukach plastycznych całkiem innego rodzaju znaczenie niż w poezji. Dla niej życie psychiczne jest materiałem artystycznego przekształcania, organizuje ona i stylizuje to życie, aż postawi je ponad całą rzeczywistością jako zamkniętą, czysto artystyczną wizję. Natomiast w obrębie sztuk plastycznych to, co psychiczne, nie jest odrębnym przedmiotem opracowania, lecz może pojawić się jedynie za pośrednictwem zjawiska fizycznego: w portrecie jest ono ważne tylko jako dusza określonego oglądanego ciała, nigdy jednak samo dla siebie, jak w poezji. Jego oddziaływanie polega na tym – i to jest decydujące – że to, co nazywamy j e d n o ś c i ą twarzy: równomierne ożywienie rysów, ich uczuciowe współdziałanie, wzajemna zależność – zostaje ujawnione poprzez to albo wręcz w to wniesione, że wszystkie razem wyrażają duszę. Jeżeli dzięki środkom czystej naoczności, którymi rozporządza jedynie malarz, osiągnięta jest pewna organizacja i współokreślanie się elementów formy, czysto naoczna współzależność rysów, regularność odniesień, to powstaje wyobrażenie ożywienia tej cielesności. A od innej strony patrząc: skoro tylko powierzchnia obrazu daje w jakiś sposób wyobrażenie uduchowienia, powoduje niezwykle silną jedność, rodzaj zwartego życia, tak jakby wyczuwany był teraz niepodzielny korzeń, który wydzwignął w górę wszystkie formy powierzchni. Tutaj w rzeczy samej występuje jakiś rodzaj wzajemnego uzasadnienia: zjawisko fizyczne, dzięki artystycznemu ujednoczeniu, może wzbudzić w oglądającym wyobrażenie duszy, a to z kolei daje zjawisku spotęgowaną jedność, oparcie, uzasadnienie rysów. To wzajemne oddziaływanie jest artystyczną formą, w której rozdziela się bezpośrednia jedność realności ciała i duszy oraz w której potwierdza się ona na nowo. Jednością w ścisłym sensie jest tylko dusza, ponieważ wszystko to, co cielesne, jako takie pozostaje w nieprzewycięzalnym wzajemnym oddzieleniu. Organizm wprawdzie jest już jednością, ale jedność wąsko i ściśle pojmowana rozwija się dopiero w organizmie ożywionym. Dopiero w duszy dokonuje się przeplatanie, przepajanie, wewnętrzne przechodzenie rzeczy w siebie, dla którego świat zewnętrzny nie posiada żadnej analogii

i które dusza może dokonać tylko dzięki temu, że sama jest jednością. Tam, gdzie jedności rysów grozi rozpad, jak w przypadku szeroko otwartych oczu, rozdziawionych ust, wiotkiego zwisania policzków, mamy zdecydowane wrażenie obniżonego życia duchowego, nawet „pozbawienia ducha”. Dlatego w dziele sztuki, które przedstawia jedność życia w samej płaszczyźnie obrazu, owa jedność rysów – nazwijmy ją tutaj koniecznością, harmonią, regularnością – polega na byciu nacechowanym przez duszę. W rzeczywistości mamy naiwną, niezróżnicowaną, bezpośrednio przeżywaną jedność; dzieło sztuki, rozdzielając elementy i jednemu z nich powierzając kierownictwo, zyskuje przez to wprawdzie bardziej zagrożoną, ale również o wiele bardziej konieczną, bardziej świadomie i energicznie działającą jedność. Dusza jest skupiającą, porządkującą zasadą rysów, które same są malarską realnością – jak prawo natury nie jest rzeczą samą, ani nie istnieje gdzieś na zewnątrz rzeczy, lecz odkrywa porządek i rozumiałą jedność oraz wzajemne stosunki między rzeczami.

To, że w ogóle jest możliwe, aby reprezentowana przez plamy barw powierzchnia wydawała się zawierać w sobie odczuwaną duszę, że ta dusza scala na powrót ową powierzchnię w sensowny, jednolity twór, wynika naturalnie z owego podstawowego poczucia jeszcze nie rozczłonowanego życia. Zaś sztuka plastyczna przywraca tę jedność, posługując się nią do swoich celów, na takiej oto drodze: wykorzystuje – że tak powiem – uduchowanie człowieka, aby w jego naocznym artystycznym obrazie, jaki tworzy, wydobyć z owej jedności, całościowości, regularności wzmacnione, najpewniejsze wrażenie. Praktyka życia była ukierunkowana odwrotnie: rodzaj i ruch ciała jest dla niej środkiem docierania do duszy i jej zrozumienia. Upatrywać jednak w tym cel sztuki portretowej jest zupełnym błędem – wszystko jedno, czy jest to zgodne z teoretyczną świadomością niektórych artystów. Należy właściwie uznać, że w pierwszym i ostatnim rzędzie malarz ma do dyspozycji tylko plamy barw, że jego ostatecznym celem może być jedynie artystycznie doskonale ukształtowanie zjawiska optycznego, widzianej powierzchni człowieka. Nie może stać się ona dla niego środkiem dochodzenia do czegoś, co nie jest postrzegalne. Malarstwo nie jest psychologią, a jeśli jego celem byłoby ujawnić nam duszę człowieka, to portret byłby zupełnie zbędny, gdyby jego duszę dało się poznać za pomocą innych metod – przez obserwację, dzięki świadectwom czy wyznaniom. Sztuka jest, jak powiada Schopenhauer, „wszędzie u celu”, nie jest ona punktem przejściowym do czegoś innego niż ona sama. Tylko to, co leży poza specyficznym sensem pojedynczego dzieła sztuki, może stać się dla niego środkiem, jak w tym

przypadku dusza. Jeśli w ogóle chce się z pojęcia celu i środka uczynić użytek w obrębie sztuki – co zawsze wydaje się trochę wątpliwe – to wszystko, co znajduje się poza artystycznym wydoskonaleniem zjawiska, uformowane i barwne zjawisko, można uznać tylko jako środek dla tego właśnie doskonalenia. W przeciwnym razie nie stałby portret ponad wszelką sztuką tendencyjną, która wykorzystuje wartości artystyczne do celów, które znajdują się na zewnątrz samych tych wartości artystycznych.

Jeżeli właściwy problem portretu: jakie znaczenie ma wyraz tego, co psychiczne, dla odtworzenia czysto fizycznej powierzchni, taką znajduje odpowiedź, to stanowi ona naturalnie tylko zasadę, która w rzeczywistej sztuce portretowej występuje w niezliczonej liczbie modyfikacji i odgałęzień. Artystyczne przekształcenie wymaga, aby w zjawisku empirycznym silnie wzmocnić i pogłębić wrażenie jedności rysów twarzy. Bez wątplenia bowiem, z przed chwilą przytoczonego powodu, ruchy i wypowiedzi rzeczywistego człowieka dają nam wiedzę o jego jednolitej istocie. Portret zaś musi tę wiedzę dopiero w y t w o r z y ć z oglądu stałych form i barw, w szczególności z rysów twarzy, musi zastępować owo poczucie pełnej całości przez to właściwie abstrakcyjne częściowe wrażenie. Można byłoby teraz pomyśleć o tym, aby zamiast wrażenia o duszy, które rozwiązałoby to zadanie, wykorzystać inny środek. Dałoby się osiągnąć spoistość, symetrię poprzez formalną kompozycję, która w dokładniejszym sensie trzymałaby się samej powierzchni. Nazywamy przecież jedną arabeskę jednolitą ze względu na dokładną symetrię, pewną harmonię oraz równomierność skrętów i kątów, podczas gdy inną, o chaotycznych, przypadkowych, wzajemnie niezależnych elementach odczuwamy jako niejednolitą. Artystyczne zadanie ujęcia w jedność również postaci człowieka można by rozwiązać również w ten ornamentalny sposób, bez odwoływania się do pracy duszy. Ten eksperyment jest rzeczywiście w pewnym zakresie przeprowadzany. Historia wizerunków człowieka pokazuje, że im silniej stylizowana jest postać, im bardziej symetryczna forma, aż po geometryczność, im bardziej jest wyrównana i zamknięta w ornamentálním sensie, tym mniej poszukuje się wyrazu duszy i tym mniej go osiąga. W dużej części tak prymitywnej, jak hieratycznej sztuki egipskiej zjawisko zostaje wstawione w formę, która w sobie i dla siebie, także poza postacią ludzką, ma pewien zamknięty w sobie sens i poprzez to gwarantuje od razu naoczną jedność tego, co w nią wpisane: okrąg, trójkąt czy czworokąt, dokładna symetria połówek wokół osi środkowej. Jedność przychodzi tutaj nie z przedmiotu samego, nie wzrasta organicznie w nim i z niego, lecz istnieje sam dla siebie już



sensowny schemat, w który postać zostaje wpisana i który udziela jej swej własnej jednorodności. W klasycznej sztuce greckiej i renesansowej ten rodzaj kształtowania bynajmniej całkiem nie zaginał, stał się tylko bardziej giętki, żywy, skomplikowany i jest już częściowo zastępowany przez inną formę lub siłę jedności: przez wyraz uduchowienia. Można dokładnie prześledzić, jak jedna zasada dominuje właśnie w tej mierze, w jakiej inna ustępuje. Do doskonałego opanowania dochodzi jednak ujęcie duszy jako funkcji spajającej postać dopiero u Rembrandta. Rozumiemy przez to przede wszystkim nieskończone bogactwo elementów i niuansów, dzięki którym Rembrandt prześcignął dawniejszą sztukę. Ponieważ jeśli brakuje jeszcze duszy jako jedynej siły spajającej, jeśli zastępuje ją jeszcze schemat geometryczny, to elementy muszą zostać zredukowane, uproszczone, aby znaleźć w nim miejsce. Dusza jest zasadą kształtowania o tyle szerszą, ujmującą dogłębniej, poruszającą żywiej, że może władać całkowicie swobodnymi, nieskończeniem zróżnicowanymi elementami, których nie da się określić przez kalkulację. Na skrajnym biegunie sztuki tego rodzaju znajdują się niektóre popiersia Rodina, które z jawną rozmyślnością niszczą ostatni schemat: symetrię połówek twarzy, akcentując ich nierówność nieomal przesadnie; dusza może dopiero tutaj ukazuje nieograniczoną swoich możliwości. Naturalnie również owa dawniejsza sztuka nie może obejść się całkowicie bez elementu duszy dla spójności postaci człowieka, podobnie Rembrandt nie wyklucza całkowicie tego, co nazwałem zasadą ornamentalną, tj. czysto formalnego wzajemnego odnoszenia się do siebie części powierzchni, ich zwartości gwarantowanej dzięki dekoratywnemu stosunkowi. Chodzi tylko o to, która z obu diametralnie przeciwstawnych zasad służy w decydujący i zamierzony sposób ujednoczeniu postaci człowieka.

Stosunek wszelkiej sztuki do życia będzie można określić w ten sposób, że każda sztuka z barwnej, niespokojnie wzbierającej, przemieszanej z niezliczonych heterogenicznych elementów całości realnego życia wydatnia jakiś element, świat sensu, możliwość odczuwania oraz kształtowania i dzięki temu tworzy obszar spokoju, który przejmuje wielorakie treści świata i formuje je według specyficznych dla siebie zasad. Bądź co bądź każda sztuka jest jednostronna, nastrojona na jeden ton, podczas gdy rzeczywistość spleta wszystkie treści i wstawia je w wielką jedność życia każdego indywiduum. Jednak w obrębie tej jedności życie ukazuje pęknięcia, obcości, nieprzejednane przeciwieństwa swoich elementów i dążeń, których nie zna samoograniczenie sztuki. Sztuka jako całość jest o wiele bardziej jednostronna, suma jej dokonań jest o wiele bardziej wzajemnie

odrębna, posługująca się różnymi językami niż życie, natomiast poszczególne sztuki jest bardziej jednolita i bliższa wewnętrznie swoim treściom. W przeżywanym świecie jest jednocześnie więcej bliskości i więcej oddalenia elementów niż w artystycznie kształtowanym. W ten obraz miejsca sztuki w świecie włącza się interpretacja sztuki portretowej. Jej znaczenie trzeba było najpierw precyzyjnie wyodrębnić, skierować na zmysł wzroku, na który wyłącznie skazany jest malarz. Upewniwszy się co do tego, może teoria zapytać dopiero: gdzie tkwi dusza, ów niepostrzegalny wewnętrzny moment, który przecież portret przedstawia niewątpliwie w swej rzeczywistości? Dopiero teraz można było przypisać mu wąsko ujęty, klarowny artystycznie stosunek do cielesnych zjawisk. Zapewne, w rzeczywistości życia ciało i duszę z zasady odczuwamy bardziej bezpośrednio jako jedność, podobnie jak ich oddziaływanie. Jednakże nawet w pojedynczym doświadczeniu często rozłamują się one, pozostają wobec siebie często obce, sprzeczne, bez ścisłego związku. W pojęciu sztuki zdają się one wzajemnie napinać, aby poprzez to, że uduchowienie samo zostaje rozpoznane jako ujednocający moment oglądu, okazać się tym silniejsze, bardziej sensowne, związane z sobą. I tak realne życie ma wprawdzie wewnętrzną moc, a jego elementy są ze sobą tak silnie zrośnięte, że sztuka mogłaby jawić się wobec niego jako marne jednostronne odbicie. Ale życie musi to przyplacić chaosem, z tysiącem pęknięć, niepojętych przypadkowości i wrogości swych elementów. W ograniczonej dziedzinie sztuki natomiast elementy łączą się w ścisły, przejrzysty sens, w ponadprzypadkową harmonię. Na tym polega wybawienie, szczęście, jakie daje nam sztuka. Skoro ostatecznie i ona pochodzi z życia, z jego pulsowania czerpie siłę rozwoju, to harmonia, którą rzeczy znajdują w jej zwierciadle, jakkolwiek by była cząstkowa, daje nam przecucie i rękojmię, że elementy życia w najgłębszej podstawie swej rzeczywistości nie są wobec siebie tak beznadziejnie obojętne i przeciwstawne, jak sugeruje nam często samo życie.

Przełożył *Krzysztof Łukasiewicz*  
Przekład przejrzała *Kamilla Najdek*