

Tomasz Żaluski

Powtórzenie i motyw końca sztuki w filozofii Jean-Luc Nancy'ego

Przedmiotem artykułu jest analiza relacji między problemem powtórzenia i motywem końca sztuki w ujęciu, jakie francuski filozof Jean-Luc Nancy zaproponował w swej pracy *Les Muses*. Autor artykułu pokazuje, że rozważanie tych zagadnień pozwala Nancy'emu inaczej spojrzeć na wiele istotnych elementów tradycyjnej filozofii sztuki, a nade wszystko dokonać nowatorskiej reinterpretacji kwestii esencji sztuki. Konsekwencją tej reinterpretacji jest postulat dyskursu, który można nazwać ko-ontologią sztuki: jego zadaniem jest artykulacja, „jednostkowej wielości” lub „koesencji” sztuki. W zakończeniu podjęta zostaje próba wskazania radykalnych konsekwencji, jakie rozważania Nancy'ego mogą mieć dla dyskursu o sztuce modernistycznej ze względu na ścisły związek tej ostatniej z motywem końca sztuki.

Jednym z ważnych tematów refleksji prezentowanej przez francuskiego filozofa Jean-Luc Nancy'ego w esejach składających się na pracę *Les muses*¹ jest problem powtórzenia rozpatrywany w relacji do motywu końca sztuki. Podjęcie tej dość niezwyklej - przynajmniej na pierwszy rzut oka - tematyki pozwala Nancy'emu inaczej spojrzeć na wiele istotnych dla tradycyjnej filozofii sztuki zagadnień, przede wszystkim zaś dokonać nowatorskiej reinterpretacji kwestii esencji sztuki. Jakkolwiek zasadniczym przedmiotem mojej analizy będą właśnie tak nakreślone rozważania francuskiego filozofa, to w zakończeniu postaram się też wskazać na radykalne konsekwencje, jakie mogą one rodzić dla dyskursu poświęconego sztuce modernistycznej. Ta ostatnia pozostaje bowiem w ścisłym i zasadniczym związku z motywem końca sztuki. Chcąc uwypuklić ten związek, rozpocznę swą analizę od zarysowania szerszej perspektywy tradycyjnych interpretacji motywu końca sztuki. Rekonstrukcja pewnego podstawowego, „minimalnego” rysu owych interpretacji pozwoli mi zwiększyć czytelność ujęcia Nancy'ego, a przez to wyraźniej ukazać jego odmiennność.

Motyw końca sztuki jest czymś więcej niż tylko jednym z wielu zagadnień, jakie są poruszane w ramach dyskursów poświęconych sztuce modernistycznej. Aby sprecyzować jego szczególny status, przywołam pewien znaczący fakt z historii estetyki. W 1972 roku odbył się Siódmy Międzynarodowy Kongres Estetyczny², którego głównym tematem był właśnie problem końca sztuki. Ten ostatni zyskał wtedy nad wyraz znamienne - by nie powiedzieć symboliczne - sformułowanie: „Sztuka współczesna. Śmierć sztuki?”. Biorąc pod uwagę datę kongresu, jak również przykłady praktyk artystycznych, na jakie powoływali się w swych rozważaniach zebrani

¹ J.-L. Nancy, *Les Muses*, Éditions Galilée, Paris 1994

² Zob. zbiór materiałów z kongresu – *Actes du VII Congrès International d'Esthétique / Proceedings of the VII International Congress of Aesthetics, 1972*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bukareszt 1976. Niektóre z opublikowanych tam tekstów o „końcu sztuki” zostały przełożone na język polski – zob. S. Morawski [red.], *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, Czytelnik, Warszawa 1987, ss. 7-50

Zob. S. Morawski, *Warianty interpretacyjne formuły «zmierzch sztuki»*, w: "Studia socjologiczne" 1980,4, ss. 231-258

badacze, można uznać, że określenie „sztuka współczesna” odnosiło się do sztuki modernistycznej. Zawarta w drugiej części powyższej formuły metafora „śmierci” daje się z kolei potraktować jako synonim „końca”, choć niewątpliwie cechuje się ona większym radykalizmem (uzupełniając ten szereg metafor, warto wspomnieć, że oprócz „końca” i „śmierci” sztuki, badacze mówił też o jej „zmierchu”³, „kresie”, bądź „upadku”). Przywołaną formułę można zatem odczytać jako pytanie o możliwość *utożsamienia* sztuki modernistycznej z końcem sztuki. W ten sposób interpretowali ją też zebrani na kongresie badacze. Zadając pytanie o sens, w jakim sztuka modernistyczna mogłaby stanowić koniec sztuki, próbowali oni znaleźć w obrębie modernizmu takie praktyki artystyczne, które na różne sposoby miały potwierdzać, bądź też podważać wskazaną diagnozę.

Jaką strukturę miałyby posiadać ów „koniec” sztuki? Dokonując swego rodzaju schematyzacji, można powiedzieć, że niejako z definicji koniec ten jest zdarzeniem pojedynczym, absolutnie nie dopuszczającym powtórzenia. Koniec może być ujmowany jako zwieńczenie teleologicznego procesu historycznego, a zarazem konieczny element rozwoju sztuki, która odnajduje swą prawdę w przejściu w coś innego od siebie - w filozofię, życie, uogólnioną aktywność twórczą, politykę, produkcję itd. Może on też, z drugiej strony, stanowić zdarzenie katastrofalne, przydarzające się sztuce z zewnątrz, nadchodzące bądź nagle, bądź też w wyniku długofalowych procesów degeneracyjnych. Zawsze jednak pozostaje czymś jednorazowym, czymś, co ma definitywnie – „raz na zawsze” - zamknąć pewien proces. Implikacja niepowtarzalności wydaje się stanowić konieczny element wskazanych tu dyskursów o „końcu sztuki” - i to zarówno głoszących ów koniec, jak i mu przeczących - których autorzy nie problematyzują samego pojęcia końca.

Owa zasadnicza, strukturalna niepowtarzalność „końca” bywa czasami zestawiana z empirycznym faktem występowania w historii powtarzających się proklamacji końca sztuki. Zestawienie to może mieć charakter względnie neutralny i służyć, jak to ma miejsce u Stefana Morawskiego, typologizującemu spojrzeniu na różnorodne sposoby rozumienia końca sztuki. Jak pisze Morawski, chodzi o to, by „nader uważnie zanalizować, kiedy, kto i co głosi wypowiadając się na ten temat, ale bynajmniej nie w jednakowy sposób. Pytanie to stawiano przecież w różnych kontekstach historycznych - za każdym razem nadając mu nieco odmienny sens”⁴. Morawski zwraca więc uwagę na ważny fakt wielości zdarzeń proklamacji końca sztuki i na każdorazową odmiennność sensu owego końca. Ze względu jednak na projekt typologizacji, jaki realizuje w swym tekście, nie zadaje pytania o status czy też możliwość samej tej wielości, samej powtarzalności końca sztuki.

Z drugiej strony, wskazane wyżej zestawienie może mieć cel jawnie polemiczny. Używa się go wtedy po to, by zakwestionować tezę o końcu sztuki - podważyć przekonanie o przeszłym lub dokonującym się współcześnie końcu sztuki, a nawet przekonanie o samej możliwości takiego zdarzenia. Jak pisze Elisa Oberti, jedna z uczestniczek wspomnianego kongresu estetycznego, „nie od dzisiaj ani też - gwoli ścisłości - nie od wczoraj, ani też od niedawna, z regularną i nużącą częstotliwością spadają na sztukę ciężkie wyroki, głoszące kryzys jej struktur, rozkład samej najgłębszej istoty, aż po całkowity rozpad jej konkretnej rzeczywistości”⁵. Oberti wskazuje dalej, że koniec sztuki jest podważany przez samą powtarzalność jego

³ Zob. S. Morawski, *Warianty interpretacyjne formuły «zmiern sztuki»*, w: „Studia socjologiczne” 1980, 4, ss. 231-258.

⁴ Ibidem, s. 232

proklamacji: "ci sami ludzie, którzy twierdzili, że sztuka umarła, byli też wielokrotnie świadkami jej zmartwychwstania, które zresztą w rzeczywistości zmartwychwstaniem nie było. Sztuka bowiem nigdy nie umarła, nawet śmiercią pozorną"⁶. Argumentacją tego rodzaju rządzi zatem następująca logika: jeśli koniec sztuki się powtarza, to - ponieważ z samej swej struktury jest on zdarzeniem jednorazowym - w żadnym z rozpatrywanych przypadków nie miał on tak naprawdę miejsca.

„teza o mającym nastąpić lub też dokonującym się kresie sztuki *powtarza się poprzez całą historię, zwłaszcza od początku moderny*; Hegel nie jest wynalazcą tej tezy, poddaje ją jedynie refleksji filozoficznej”⁷ [podkr. T. Z].

Potencjał znaczeniowy użytej przez Adorno formuły wykracza jednak poza jej bezpośredni kontekst i cel, dla którego została powołana. Przede wszystkim łączy ona w sobie *explicite* problem powtórzenia i motyw końca sztuki. Co więcej, wskazując, że powtórzenia tezy o końcu sztuki rozciągają się na całość historii (z podkreśleniem wyjątkowej roli, jaką w procesie tym odgrywa modernizm), owa formuła sugeruje potrzebę zbadania przyczyny opisywanego stanu rzeczy. W efekcie, może ona naprowadzać na myśl o istnieniu jakiejś konieczności, która towarzysząc owym powtórzeniom, w pewien sposób uzasadniałaby powracające tezy o końcu sztuki. Sens tej konieczności powtórzeń pozostaje jednak wciąż do określenia.

*

Jak już wspomniałem, podejmując kwestię „końca sztuki”, Nancy wpisuje ją w relację z problemem powtórzenia. Przede wszystkim wymienia on kilka proklamacji „końca sztuki”, akcentując równocześnie ich powtarzalny charakter. Autorem pierwszej z nich jest Kant, który pisał, że sztuka ma „swą wyznaczoną granicę, której nie może przekroczyć i która została przypuszczalnie już dawno osiągnięta i nie może już być więcej rozszerzona”⁸; należy dodać, że owa granica sztuki jest tu przeciwstawiona nieskończonemu postępowi poznania. Choć uwaga Kanta nie jest twierdzeniem o wyczerpaniu się możliwości sztuki, to jednak stanowi zdaniem Nancy'ego „pierwszą formę konstatacji «końca» w postaci dwuznacznego motywu *kończenia się* [finition] sztuki, które wciąż rozpoczyna się na nowo”⁹. Po Kancie Nancy przywołuje Hegla i jego tezę o sztuce należącej - jako manifestacja prawdy - do przeszłości, by następnie

⁵ E. Oberti, *L'arte contemporanea come attestazione di vitalità*, w: *Actes du VII Congrès International d'Esthétique...*, op. cit., s. 361. Cyt. za E. Oberti, *Twórczość współczesna jako świadectwo żywotności sztuki*, przeł. A. Kreisberg, w: S. Morawski [red.], *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, op. cit., s. 11

⁶ Ibidem. Z drugiej strony, nieco dalej w tekście Oberti pojawia się nad wyraz interesująca uwaga: „nie ma śmierci sztuki, a tylko jej ciągle umieranie, to znaczy ciągle odradzanie się do nowego życia”. Stwierdzenie to pozostaje jednak bez szerszego rozwinięcia i nie wiadomo, jak należy je interpretować, dlatego też nie włączyłem go do swoich rozważań.

⁷ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 581

⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, § 47, ss. 234-235

⁹ J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 142

zacytować wypowiedź Renana, stanowiącą „bez wątpienia rozmyślnie powtórzenie [*une reprise sans doute délibérée*]”¹⁰ Hegla: „Nawet wielka sztuka zniknie. Nadejdzie czas, gdy sztuka będzie czymś, co należy do przeszłości”¹¹. Wreszcie cytowany jest Duchamp, zdaniem którego „sztuka została przemyślana aż do końca”¹².

Nancy nie wskazuje na powtarzalność tych twierdzeń o końcu sztuki po to, by zakwestionować ich zasadność. Przeciwnie - jest przekonany, że rejestrują one rzeczywiste powroty zdarzenia końca sztuki. Co więcej, zauważa, że powtarzalny charakter końca sztuki nie jest kwestią przypadku: „jeśli zdarzenie polegające na tym, że sztuka sama z siebie dobiega końca i znika [*se parachevant et s'évanouissant*], powtarza się w historii sztuki, jeśli nadaje ono formę samej tej historii jako rytm jej powtórzenia [...], to dzieje się tak dlatego, że ze zdarzeniem tym łączy się pewna konieczność”¹³. To właśnie tą konieczność Nancy próbuje sprecyzować - określić jej źródło, opisać strukturę, a także wskazać, jakie konsekwencje niesie przyjęcie jej istnienia dla interpretacji zagadnienia końca sztuki.

Trzeba od razu podkreślić, że ukazując wspomnianą konieczność Nancy nie odwołuje się do żadnego rodzaju wnioskowania indukcyjnego, to znaczy nie próbuje dowodzić *istotowej* konieczności powtarzania się końca sztuki na podstawie *faktu* jego powtarzalności¹⁴. Zamiast tego Nancy dokonuje filozoficznej analizy dyskursu Hegla, autora najważniejszej i najczęściej przywoływanej proklamacji końca sztuki, chcąc dotrzeć do paradoksalnej logiki, która dyktuje Hegłowi myśl o sztuce spełniającej swoją istotę oraz kończącej się samo-przezwyjęciem, a *zarazem* podważa możliwość dokonania się końca sztuki i rodzi konieczność jego powtórzeń.

Jak wiadomo, myśl o końcu sztuki jest konsekwencją roli, jaką sztuka odgrywa w ramach całości filozoficznego systemu Hegla. Zdaniem niemieckiego filozofa sztuka spełni swoje najwyższe posłannictwo, gdy „znajdzie się w jednym kręgu z religią i filozofią i stanie się jednym ze sposobów uświadamiania i wyrażania boskości, najgłębszych potrzeb człowieka, najogólniejszych prawd ducha”¹⁵. Zasadniczą różnicą, jaka dzieli sztuką od religii i filozofii jest fakt, że „nawet to, co najwyższe, przedstawia w formie zmysłowej”¹⁶. Sztuka stanowi zatem najniższe ogniwo rozwojowego, teleologicznego procesu, w którym duch absolutny (będący sam ostatnim etapem rozwoju Absolutu, dynamicznej i wszechogarniającej zasady rzeczywistości), wyobcowawszy się w zmysłowość, powraca z niej do samego siebie, osiągając swą

¹⁰ Ibidem

¹¹ Cyt. za ibidem, s. 142

¹² Cyt. za ibidem, s. 142

¹³ Ibidem, s. 143

¹⁴ Warto tu przywołać wypowiedź Derridy, który przestrzega przed sięganiem po indukcję przy dowodzeniu istotowej konieczności: „Informacja historyczna [...] może się tu pojawić dla potwierdzenia lub podtrzymania – tytułem faktycznego przykładu – oczywistości eidetyczno-transcendentalnej. Nawet gdyby informacją tą operowano (zbierając, opisując, objaśniając) z największą filozoficzną i metodologiczną ostrożnością, czyli gdyby poprawnie wiązano ją z odczytaniem istoty, szanując wszystkie poziomy ogólności eidetycznej, w każdym wypadku nie mogłaby ona *uzasadnić* ani *ukazać* żadnej istotowej konieczności. [...] Widzimy często, jak w praktyce opisowej «nauk humanistycznych» miesza się w najbardziej *czarującym* (we wszystkich znaczeniach tego słowa) połączeniu badanie empiryczne, hipotezę indukcyjną oraz istotową naoczność, bez podejmowania żadnych środków ostrożności co do źródła i roli wysuwanych stwierdzeń” – J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, ss. 218-219

¹⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom I, przeł. J. Grabowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1966, s.

14

¹⁶ Ibidem

immanencję - po wzniesieniu się ponad sztukę i religię - w pojęciu filozoficznym¹⁷. Jako pierwszy etap tego procesu, sztuka nie jest „ani co do swej treści, ani co do formy najwyższym absolutnym sposobem uświadamiania duchowi jego własnych potrzeb i dążeń. Sztuka bowiem, właśnie wskutek swej formy, ograniczona jest do określonej treści. Tylko pewien ograniczony zakres i stopień prawdy dają się przedstawić w [zmysłowym - T. Z.] elemencie, w którym istnieje dzieło sztuki”¹⁸. Hegel jest zdania, że w czasach jemu współczesnych sztuka nie daje już zaspokojenia owych najwyższych potrzeb: „duch naszego dzisiejszego świata, a ściślej rzecz biorąc naszej religii i naszej kultury rozumowej, przekracza już i przewyższa szczybel, na którym sztuka stanowi najwyższy sposób uświadamiania sobie absolutu”¹⁹. Dlatego też proklamując koniec sztuki jako ekspresji absolutu, stwierdza on, że sztuka „jest i pozostanie dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością. Straciła ona dla nas swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie”²⁰.

Nancy podkreśla, że Heglowski „koniec sztuki” nie oznacza końca wytwarzania dzieł sztuki, lecz koniec tego, co Hegel określał mianem „religii estetycznej” lub „religii sztuki”, to znaczy sztuki jako miejsca przejawiania się boskości. Chodzi tu o religię starożytnej Grecji, której prawda w sposób konieczny wyrażała się w zmysłowym elemencie sztuki. W następującej po niej religii chrześcijańskiej lub „objawionej” prawda nie jest już „tak bliska i tak przyjazna elementowi zmysłowemu, aby mogła być przez ten materiał zmysłowy w sposób adekwatny wchłonięta i wyrażona”²¹. Powoduje to, iż owa religia wydaje się lokować poza wszelką możliwością sztuki. Schemat, w którym duch rozwija się, wznosząc się po szczyblach sztuki, religii objawionej i filozofii, ulega jednak zmianie w jednej z analiz zawartych w *Wykładach o estetyce*, gdzie sztuka pod postacią poezji ma ulec przekroczeniu nie w religii objawionej, lecz w filozofii lub elemencie czystego myślenia²². To właśnie możliwość i efektywność tego przewyżczenia sztuki w filozofii staje się zagadnieniem, wokół którego obraca się analiza Nancy'ego.

Dlaczego Hegel uznaje, że to właśnie poezja jest tą postacią, w której sztuka ulega przewyżczeniu? Gest ten wynika z hierarchicznej relacji, jaka występuje między poezją a innymi sztukami. Ze względu na kierunek rozwoju absolutu, który powraca z wyobcowania w elemencie zmysłowym do immanencji w elemencie czystej myśli, poezja, jako sztuka w największym stopniu uniezależniająca treść duchową od zmysłowego materiału i degradująca ten ostatni do roli elementu ubocznego, stoi na szczycie hierarchii sztuk. Uniezależnienie poezji od tego, co zmysłowe oznacza, że

¹⁷ Zob. ibidem, ss. 170-176 oraz tegoż G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, Ś. F. Nowicki, PWN, Warszawa 1990, § 553-577, ss. 557-584

¹⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom I, op. cit., s. 18

¹⁹ Ibidem, s. 19

²⁰ Ibidem, s. 21

²¹ Ibidem, s. 19

²² Nancy zauważa, że zmiana powyższego schematu świadczy o tym, że „objawiona” religia chrześcijańska nie daje się oddzielić od istnienia sztuki chrześcijańskiej. Co więcej, jego zdaniem Heglowskie *Wykłady o estetyce* – w których analizy sztuki chrześcijańskiej zajmują poczesne miejsce – pokazują, że przekroczenie sztuki przez religię chrześcijańską jest równoznaczne z przewyżczeniem „momentu reprezentacji” (to znaczy konieczności wyobrażenia), do którego religia ta wciąż należy – zob. J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 76. Przewyżczając jednak ten moment, religia chrześcijańska ulega od razu zniesieniu w elemencie czystej myśli. Wspomniana wyżej, redukcyjna zmiana schematu nie jest zatem zwykłą niezgodnością lub zmianą poglądów u Hegla, lecz wynika stąd, że zmysłowość, jaka wiąże się ze sztuką laga właściwemu przewyżczeniu dopiero w filozofii, co pozwala potraktować sztukę i religię chrześcijańską jako swoiście „pojedynczy” etap w rozwoju ducha absolutnego.

określoność jej zmysłowego sposobu wypowiedzania się nie może już w ogóle stanowić podstawy do tego, by musiała ograniczyć się do jakiejś specyficznej treści i do pewnego zamkniętego kręgu sposobów ujmowania i przedstawiania. Dlatego poezja nie jest w jakiś wyłączny sposób związana z żadną określoną formą sztuki, lecz staje się sztuką ogólną, sztuką, która jest w możności w każdej formie kształtować i wypowiadać każdą treść, mogącą w ogóle być przedmiotem fantazji; jej właściwym bowiem materiałem jest fantazja sama - ta ogólna podstawa wszystkich szczegółowych form sztuki i pojedynczych jej gałęzi²³.

Poezja zawiera w sobie zatem totalność treści i form sztuki, dzięki czemu staje się sztuką ogólną, sztuką *jako taką*. Zarazem jednak to właśnie w poezji „rozpoczyna się rozwiązanie samej sztuki”²⁴ jako zmysłowej prezentacji-eksterioryzacji tego, co niezmysłowe. W tym sensie poezja niesie ze sobą koniec sztuki.

Nancy wysubtelnia to ostatnie twierdzenie, zauważając, że poezja jest „«końcem sztuki» o tyle, o ile stanowi ona *niebezpieczeństwo* dla sztuki”²⁵. Powołuje się tu na wypowiedź Hegla, wedle której w poezji „zespoleń duchowej strony wewnętrznej z istnieniem zewnętrznym zostaje rozluźnione do takiego stopnia, który przestaje już być zgodny z pierwotnym pojęciem sztuki, tak iż poezja narażona jest na niebezpieczeństwo całkowitego wycofania się ze sfery zmysłowej i zagubienia się w duchowości”²⁶ Nancy podkreśla, że niebezpieczeństwo to nie ogranicza się do samej sztuki. Ma ono o wiele szerszy wymiar i zagraża jednemu z zasadniczych elementów systemu Hegla, a mianowicie „konieczności «zmysłowej prezentacji» jako takiej, która sama jest absolutną koniecznością Idei lub prawdy o tyle, o ile jedna i druga, jedna lub druga, muszą *z istoty się ukazać* lub dać się *odczuć*”²⁷. Będąc mimo wszystko sztuką, a zatem jedną z koniecznych postaci zmysłowej prezentacji „Idei lub prawdy”, poezja nie może całkowicie wyzbyć się związku ze zmysłowością. Nancy wskazuje więc, że uznawszy poezję - jako wycofującą się z tego, co zmysłowe - za koniec sztuki, Hegel jest następnie zmuszony dokonać swego rodzaju zwrotu i zacząć podkreślać zmysłowy charakter materiału, jakim posługuje się poezja. Z jednej więc strony Hegel pisze, że poezja „idzie w negatywnym traktowaniu swego zmysłowego elementu tak daleko, że zamiast przeciwieństwo ciężkiej przestrzennej materii, dźwięk, ukształtować w posiadający znaczenie symbol [...], degraduje go do znaku pozbawionego znaczenia”²⁸. Z drugiej strony przyznaje on, że poezja pozostaje „dźwięczącym słowem, które musi być ukształtowane zarówno co do czasu swego trwania, jak co do swego realnego dźwięku, do tego zaś potrzebny jest iloczas, rytm, harmonijne brzmienie, rym itd.”²⁹. Zdaniem Nancy'ego poezja zyskuje u Hegla dwa nie dające się ze sobą uzgodnić określenia. Jej istotą jest zarówno wycofanie się z tego, co zmysłowe - dzięki czemu poezja zapoczątkowuje wymagane przez filozoficzną prawdę samo-przezwyjęcie sztuki - jak i kształtowanie swego zmysłowego materiału; to ostatnie zostaje wręcz

²³ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom 3, op. cit., s. 280. Mówiąc o „formach” sztuki, Hegel ma na myśli swój podział na formę symboliczną, klasyczną i romantyczną sztuki, którym odpowiadają – w sensie najpełniejszego urzeczywistnienia – kolejno architektura, rzeźba, wreszcie malarstwo oraz muzyka.

²⁴ Ibidem, s. 282.

²⁵ J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 283.

²⁶ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, Tom 3, op. cit., s. 283.

²⁷ J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 76

²⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom 3, op. cit., ss. 282-283.

²⁹ Ibidem, ss. 331-332

podniesione do rangi „celu”³⁰ poezji. Jest to o tyle zrozumiałe, że poezja zajmuje pozycję graniczną między sztukami i filozofią, będąc zaś granicą musi zawierać w sobie elementy charakteryzujące zarówno sztuki, jak i filozofię.

Będąc celem poezji, kształtowanie zmysłowego materiału przejawia się w „partykularyzacji, do jakiej poezja dochodzi w wyższej jeszcze mierze niż wszystkie inne sztuki”³¹, to znaczy w „wielości i zewnętrznosci jej form, gatunków, zasobów prozodycznych i tropicznych, do których poezja stworzona od czasów Hegla pozwoliłaby nam dodać niezmiernie obfitą różnorodność formalnych wariacji i materialnych kontaminacji”³². Istotniejsza jest wszakże inna „partykularyzacja”, inna wielość i różnorodność pojawiająca się we wzmiankowanym zwrocie poezji ku elementowi zmysłowemu. Poezja stanowi koniec sztuki jako sztuka ogólna, wchłaniająca i znosząca w sobie wszystkie poszczególne sztuki, rozumiane tu jako „określone formy zmysłowego istnienia sztuki” i „konieczne zróżnicowania sztuki”³³. Koniec sztuki powinien zatem wiązać się przede wszystkim ze zniesieniem różnic między poszczególnymi sztukami. Nancy pokazuje jednak, że wraz z uznaniem duchowości poezji (jej wycofania się ze zmysłowości) za słabość w dyskursie Hegla mamy do czynienia z utwierdzeniem się i uprawomocnieniem istnienia wielości sztuk. Hegel pisze bowiem, że pomiędzy skrajnościami poezji z jej duchowością i architektury z zewnętrznoscią jej materiału, który nie jest jeszcze podporządkowany duchowej treści, „piękną pozycję pośrednią” zajmują „rzeźba, malarstwo i muzyka”³⁴. Jeżeli poezja, „odczuwając potrzebę nadania artystycznej cielesności” swej duchowości, „dąży do wzmożenia wrażenia zmysłowego”, to może to zrobić „tylko za pomocą środków zapożyczonych od muzyki i malarstwa, za pomocą środków, które jej samej są obce”³⁵. Nancy zauważa zatem, że zwracając się ku zmysłowości poezja zachowuje konieczność istnienia wielości sztuk „lub też zaostrza ich opór - do tego stopnia, że sama w sobie i przez siebie będzie wskazywać na utrzymywanie się różnic pomiędzy sztukami, które to różnice wiążą się ze wspólnym sztukom «przeznaczeniem dla zmysłów»”³⁶ i przekładają na różnorodność używanego materiału. W efekcie końcowi lub samo-przewycięzeniu sztuki towarzyszy utwierdzenie się wielości sztuk w „nieredukowalnej różnicy materialnej”³⁷.

Niefektywność samo-przewycięzenia sztuki zaznacza się w dyskursie Hegla w jeszcze jeden, nad wyraz znamienny sposób. Nancy wskazuje tu na moment, gdy poezja jako prezentacja duchowej wewnętrzności zostaje zestawiona przez Hegla z „prozą” myślenia. Będąc synonimem nie-sztuki³⁸ „proza” powinna - zgodnie z założeniami systemu Hegla stanowić element, w którym „rozwiązaniu” bądź przewycięzeniu ulega ostatecznie poezja, a wraz z nią sztuka jako taka oraz poszczególne sztuki. „Prozę” myślenia cechuje jednak zastanawiająca ambiwalencja. Z jednej strony oznacza ona czystą wewnętrzność, która powróciła do samej siebie z zewnętrznosci tego, co zmysłowe, czysty element myślenia, który zawiera w sobie całkowicie zniesioną zewnętrznosc. Dzięki temu oznacza ona także sposób prezentacji

³⁰ Ibidem, s. 331; zob. J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., ss. 52-53.

³¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom 3, op. cit., s. 295.

³² J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 53.

³³ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom 1, op. cit., s. 123.

³⁴ Ibidem, tom 3, s. 283.

³⁵ Ibidem, ss. 283-284.

³⁶ J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 77.

³⁷ Ibidem, s. 24.

³⁸ Ibidem, s. 77.

czystego ducha. Z drugiej strony owemu sposobowi prezentacji brakuje realności - czyste myślenie okazuje się być o tyle niewystarczające, o ile pozostaje „tylko” myśleniem, pozostaje jedynie myślaną prezentacją czystego ducha. Jak pisze Hegel

rezultatem myślenia są tylko myśli; myślenie bowiem dokonuje sublimacji formy realności i nadaje jej formę czystego pojęcia, a jeśli nawet ujmuje i poznaje rzeczywiste przedmioty w ich szczegółowości i ich rzeczywistym istnieniu, to jednak podnosi także tę szczegółowość do poziomu ogólnego idealnego elementu - jedyne, w którym myślenie jest u siebie samego. Ma to ten skutek, że w przeciwieństwie do świata zjawisk powstaje nowe królestwo, które jest wprawdzie prawdą rzeczywistości, ale taką, która nie objawia się potem znowu w samym świecie rzeczywistym jako kształtująca go potęga i jego własna dusza. Myślenie jest pojednaniem prawdy i realności, ale tylko w myśleniu; twórczość poetycka natomiast jest pojednaniem w formie zjawiska realnego, jakkolwiek tylko wyobrazonego w duchu³⁹.

Zdaniem Nancy'ego mamy tu do czynienia ze swego rodzaju paradoksalnym – biorąc pod uwagę kształt systemu Hegla – odwróceniem ról: to filozofia ma zostać przewyciężona, zniesiona w poezji, uwypuklającej tym razem swój aspekt zmysłowy. Hegel uznaje bowiem, że poezja powinna wprowadzić zmysłowość do tego, co spekulatywne, „przywrócić spekulatywnemu myśleniu niejako w samym duchu cielesną postać fantazji”⁴⁰. W efekcie Nancy stwierdza, że dyskurs Hegla w dwojaki przynajmniej sposób zaświadcza, iż „kończąc się”, będąc na samej granicy swego „rozwiązania” - całkowitego wycofania się z tego, co zmysłowe - sztuka paradoksalnie odzyskuje swą „cielesność”, na powrót określa się poprzez swój element zmysłowy. Odzyskanie zmysłowości oznacza także - jak to było pokazane wyżej - powtórne uprawomocnienie istnienia koniecznych „partycularyzacji”, czy też „różnicowań” sztuki. Innymi słowy, wraz z elementem zmysłowym potwierdzeniu ulega nieredukowalność istnienia wielości sztuk: „«koniec sztuki» jest zawsze początkiem jej wielości”⁴¹.

Podsumowując powyższe rozważania, Nancy prezentuje dwa wnioski, w których raz jeszcze zestawia *explicite* motyw końca sztuki z problemem powtórzenia oraz próbuje wskazać na konsekwencje swej reinterpretacji końca sztuki. Oto pierwszy wniosek:

„filozofia nigdy nie zredukuje [*ne résorbera*] różnicowania sztuki - chyba że za sprawą redukcji, która jest «jedynie myślaną» - i w tej sytuacji «koniec sztuki» jako jej filozoficzne zniesienie jest końcem, który można nazwać zarówno *nieskończonym*, jak też zawsze-już *skończonym* jako koniec, to znaczy podlegającym konieczności powtarzania się. Koniec sztuki zawsze zdarzał się wczoraj [*c`était toujours hier*]⁴².

Heglowski koniec sztuki jest tu ujmowany przede wszystkim jako zniesienie cechującego sztukę różnicowania, wiążącego się z określającym ją elementem zmysłowości. Konieczność powtarzania się końca sztuki wynika właśnie z niemożności dokonania tego zniesienia, ze swego rodzaju „nieefektywności” procesu samo-przewyciężenia sztuki. Niemożność ta nie jest czymś akcydentalnym - można by wręcz powiedzieć, że ma ona charakter strukturalny. Jak pokazała powyższa analiza, *te*

³⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom 3, op. cit., s. 293

⁴⁰ Ibidem, s. 294

⁴¹ J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 66

⁴² Ibidem, s. 57

same wymogi dialektycznego procesu rozwoju absolutu, które każą sztuce dokonać samo-przewyciężenia, zarazem nie mogą do samo-przewyciężenia tego dopuścić, przywracając sztuce element zmysłowy wraz z towarzyszącym mu, materialnym zróżnicowaniem wielości sztuk. Nie mamy tu jednak do czynienia z jakąś sprzecznością dialektyczną, będącą „motorem” procesu rozwojowego absolutu. W grę wchodzi raczej swoista blokada dialektycznego procesu, będąca paradoksalnie heterogeniczną (gdyż nie-rozwojową) konsekwencją samej jego struktury. Dialektyka zostaje zablokowana - bądź też blokuje się - na etapie końca sztuki. Owa blokada powoduje, że w przejściu od wielości sztuk do poezji stanowiącej sztukę ogólną, a następnie do całkowitego zniesienia sztuki i sztuk w „prozie” czystego myślenia filozoficznego, dokonuje się zwrot, którego efektem jest powrót - jego charakter dobrze oddawałaby metafora „przeskoku” - do wyjściowej sytuacji istnienia wielości sztuk. Jest to zarazem powrót do przerwanej historii sztuki, dzięki czemu cała zrekonstruowana wyżej sekwencja rozpoczyna się od nowa, by powtórnie ulec zablokowaniu.

Wspomniana blokada wprowadza zatem do dialektycznego procesu rodzaj „pętli” nieskończonego odtwarzania tej samej sekwencji kroków, nieskończonego powtarzania się końca sztuki. Koniec sztuki jest nieskończony, gdyż proces zniesienia sztuki nigdy nie sięga efektywnego kresu, nigdy nie dokonuje się w sposób pełny. „Nieskończoności” tej nie należy jednak pojmować w znaczeniu nieskończenie długiego czasu, w jakim miałby zachodzić ciągły proces, prowadzący zasadniczo do zniesienia sztuki. Nie oznacza ona również, że koniec sztuki, nie będąc zdarzeniem zniesienia sztuki w elemencie czystej myśli, jest pozbawiony jakichkolwiek innych skutków. Wręcz przeciwnie: koniec sztuki jest każdorazowo zdarzeniem się, bądź też - jak ujmował to w przywoływanym już cytacie Nancy - „początkiem”⁴³ wielości sztuk. Efektem każdego powtórzenia się końca sztuki jest - niejako wciąż od nowa - zaistnienie nieredukowalnych zróżnicowań sztuki.

W związku z tym Nancy zauważa, że koniec sztuki można nazwać zarówno nieskończonym, jak też „zawsze-już skończonym”. Określenie „skończony” wydaje się tu występować w trojakim znaczeniu. Po pierwsze, odnosząc się do faktu, że koniec sztuki każdorazowo prowadzi do zaistnienia zróżnicowań sztuki, uwypukla ono odrębność, wzajemną nieciągłość jego kolejnych zdarzeń. Stwierdzenie, że koniec sztuki jest zarówno nieskończony, jak i skończony, sugeruje więc istnienie nieskończonego procesu powtarzania się skończonych, wzajemnie odrębnych zdarzeń końca sztuki. Po drugie, motyw skończoności nieodmiennie łączy się w filozofii Nancy'ego z rysami nie-samowystarczalności (nie mającej jednak charakteru prywatynego), nieredukowalnej wielości oraz konstytuowania się w relacji z czymś innym. W analizowanym tu kontekście tak rozumiana skończoność oznaczałaby zatem, że jednostkowe zdarzenie końca sztuki jest nie-samowystarczalne, a jego struktura, zawierając konstytutywne odniesienie do innego zdarzenia końca sztuki, zakłada konieczność powtórzeń. Po trzecie, pisząc, że koniec sztuki jest „zawsze-już” skończony, Nancy uznaje, że jego efekt w postaci istnienia zróżnicowań sztuki jest zasadniczo, niejako „od początku” *daną* sytuacją tejże sztuki. Koniec sztuki nabiera dzięki temu sensu zdarzenia inaugurującego historię sztuki - lecz inaugurującego ją wciąż na nowo, w sposób powtarzalny.

Jak już wskazywałem, konieczność powtarzania się końca sztuki wypływa stąd, iż pewien element dialektycznego procesu stawia mu opór i blokuje jego rozwój,

⁴³ Ibidem, s. 66

wprowadzając weń rodzaj „pętli”. Nancy nawiązuje do tego wątku w drugim ze swych wniosków, raz jeszcze podkreślając, że

„elementem, który w ten sposób stawia opór dialektyce [...] jest nie tylko poezja, lecz wraz z nią także nieredukowalna wielość sztuk. Poetyckie lub poetyzujące podporządkowanie [wielości sztuk - T. Z.] okazuje się *samo w sobie* heterogeniczne. Miejsce, w którym sztuka dochodziłaby do dotknięcia swej esencji, albo też forma, w jakiej miałyby to czynić, nie może być niczym innym jak *partes extra partes* artystycznych światów”⁴⁴.

Koniec sztuki jest dla Hegla momentem, gdy sztuka dochodzi do swej esencji, to znaczy przybiera postać poezji, sztuki ogólnej, podporządkowującej sobie wielość poszczególnych sztuk i stanowiącej ich podstawę, a następnie ulega „rozwiązaniu” w „prozie” czystej myśli. Jak jednak pokazała analiza dyskursu Hegla, owo podporządkowanie nie znosi różnic między sztukami, a zatem pozostaje wewnętrznie heterogeniczne. Zachowując ten Heglowski rys sztuki dochodzącej do swej esencji w zdarzeniu swego końca czy też „rozwiązania”, Nancy zauważa, że sztuka nie czyni tego w jakiejś pojedynczej postaci ogólnej, lecz w formie nieredukowalnej wielości odrębnych, wzajemnie zewnętrznych (*partes extra partes*) sztuk – „artystycznych światów”. Chodzi tu zarówno o wielość będącą efektem pojedynczego zdarzenia końca sztuki, jak też - jeśli można tak powiedzieć - o wielość takich „wielości”, wielość powtarzających się zdarzeń końca sztuki. Powyższa uwaga Nancy'ego sygnalizuje więc radykalną konsekwencję jego reinterpretacji powtarzalności końca sztuki - konieczność ujęcia esencji sztuki w konstytutywnej relacji z motywem nieredukowalnej wielości. Dalszą część swej analizy poświęcę rekonstrukcji sposobu, w jaki Nancy charakteryzuje tę relację.

*

W filozofii Hegla historia sztuki jest procesem urzeczywistniania się esencji sztuki, koniec sztuki zaś stanowi zwieńczenie tego historycznego procesu. Uznanie koniecznego charakteru powtarzalności końca sztuki zmusza więc również do postawienia pytania o samą historię sztuki. Przywołując fragment cytowanej już wypowiedzi Nancy'ego, pytaniu temu można nadać następujące sformułowanie: „jeśli zdarzenie polegające na tym, że sztuka sama z siebie dobiega końca i znika [*se parachevant et s'évanouissant*], powtarza się w historii sztuki, jeśli nadaje ono formę samej tej historii jako rytm jej powtórzenia”⁴⁵, to jak należy ująć strukturę i sens historii sztuki?

Chcąc zrozumieć rozstrzygnięcie, jakie w kwestii tej proponuje Nancy, trzeba przede wszystkim wyjaśnić, na czym polega owo „znikanie” sztuki. Jak pisze w innym miejscu Nancy, „gdy tylko «sztuka» ma miejsce, sama z siebie znika [*s'évanouit*] [...]”. W pewnym ściśle określonym sensie sama sztuka jest w swej esencji *niewidoczna* i/lub znikająca [*inapparent et/ou disparaissant*]. Znika ona nawet dwukrotnie: jej jedność synkopuje się [*se syncope*] w materialnej wielości i jej esencja rozdziela się [*se dissout*]

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ Ibidem, s. 143

poza samą sobą⁴⁶. Niewątpliwie nie chodzi tu o całkowite zniknięcie sztuki w radykalnym - a zarazem banalnym - sensie jej „śmierci”; dobitnie świadczy o tym stwierdzenie Nancy'ego, że „tradycja oznacza jako granicę, jako *koniec* w banalnym tego słowa znaczeniu, i bardzo szybko jako *śmierć* to, co naprawdę równie dobrze może być [...] synkopą pojawienia się - a zatem również, za każdym razem, zniknięcia⁴⁷. Zgodnie z wnioskami płynącymi ze swej analizy Hegla, Nancy pokazuje, że w momencie, gdy sztuka ma dojść do urzeczywistnienia swej esencji i przybrać formy pojedynczej „sztuki ogólnej”, sztuki, jako takiej”, paradoksalnie ulega ona pluralizacji. Oznacza to, że w ogóle nie pojawia się jako nacechowana jednością „sztuka ogólna”, bądź też pojawia się i „znika” równocześnie rozdziela się lub „synkopuje” - w materialnej wielości poszczególnych sztuk i ich jednostkowych dzieł.

Czym jest owa „synkopa”? Dla Nancy'ego niesie ona w sobie zarówno etymologiczny⁴⁸ wydzwięk „obcięcia” lub „odcięcia”, jak i sens rytmiczności - a zatem sens czegoś, czego struktura oparta jest na powtórzeniu; w innym ze swych tekstów mówi on wręcz o „synkopowanym powtórzeniu⁴⁹. To, że jedność sztuki „synkopuje się w materialnej wielości” oznacza zatem, że jedność sztuki powtarza się w przypadku każdego z elementów wielości, ale też za każdym razem, przy każdym powtórzeniu, ulega ona konstytutywnemu rozdzieleniu, czy też fragmentacji⁵⁰ (sens tego twierdzenia zostanie sprecyzowany niżej). W konsekwencji wyrażenie „synkopa pojawienia się [sztuki] - a zatem również, za każdym razem, [jej] zniknięcia” można zrozumieć jako powtarzalne rozpraszanie się sztuki w samym akcie jej pojawiania się. „Synkopowany” charakter powtórzenia w pewien sposób sugeruje też, że każde z powtórzeń, jako „odcięte” od pozostałych, pozostaje względem nich nieciągle, niewspółmierne i odmienne.

Zachowując w pamięci wszystkie te - dość abstrakcyjnie jeszcze brzmiące - uściślenia terminologiczne, możemy powrócić do postawionego wyżej pytania o sens i strukturę historii sztuki w kontekście koniecznego charakteru powtarzalności końca sztuki. W tej kwestii Nancy uznaje, że

„sztuka posiada historię i być może jest to historia w sensie radykalnym, to znaczy nie będąca progresem, lecz przejściem, serią i następstwem, pojawieniem się, zniknięciem, zdarzeniem. *Za każdym razem* oferuje ona jednak *doskonałość*, kompletność. Nie doskonałość jako cel i ostateczny kres, do którego się zmierza, lecz doskonałość, która wiąże się z nadejściem i prezentacją jednostkowej rzeczy jako uformowanej, jako całkowicie zgodnej ze swoim bytem, rzeczy w jej *entelechii*, żeby użyć tu terminu Arystotelesa, oznaczającego «być skończony w swojej granicy [*achevé en sa fin*], doskonały». Chodzi zatem o doskonałość, która zawsze pozostaje *in progress*, lecz nie dopuszcza żadnej progresji od jednej entelechii do drugiej⁵¹.

⁴⁶ Ibidem, s. 65

⁴⁷ Ibidem, s. 143

⁴⁸ Wywodząca się z greki „synkopa” składa się z prefiksu „syn-”, mającego sens „współ-”, „z”, „razem”, oraz pochodzi od czasownika „koptein”, oznaczającego „uderzyć”, „odcinać”. W „synkopie” pobrzmiewa zarówno „odcięcie”, jak i relacyjne „współ-” lub „razem z”, przez co sugeruje się wielość i wzajemność relacyjności sktów „odcinania”.

⁴⁹ J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Éditions Galilée, Paris 1996, s. 24

⁵⁰ Nancy poświęcił osobne rozważania kwestii esencjalnej fragmentacji bądź też – jak to sam ujmuje – „fraktalizacji” sztuki – zob. J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Éditions Galilée, Paris 1993, ss. 189-212

⁵¹ J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., ss. 142-143; określenie *in progres* występuje w oryginale.

Wyraźnie widać tu odejście od Heglowskiego modelu historii sztuki, wedle którego historia jest teleologicznym procesem rozwoju sztuki, jej stopniowego doskonalenia się rozumianego jako zbliżanie do osiągnięcia swej esencji. Poszczególne zdarzenia w ramach tej historii mają jedynie charakter częściowy, są coraz wyższymi stopniami rozwoju sztuki, lecz przyczyniając się do doskonałości, jaką osiąga ona w końcowym momencie swego rozwoju, same pozostają z konieczności niedoskonałe. Stwierdzając powtarzalny charakter końca sztuki, uznając, że historia sztuki paradoksalnie składa się ze zdarzeń końca sztuki, Nancy odrzuca progresyjny model historii. W efekcie wskazuje, że historia nie jest *dochodzeniem* do esencji, lecz jedynie „przechodzeniem”, nieskończoną serią następujących po sobie zdarzeń końca sztuki - jej równoczesnego pojawienia się i zniknięcia (w sprecyzowanym wyżej znaczeniu tych określeń).

Takie ujęcie pociąga za sobą konieczność modyfikacji sensu doskonałości, kompletności sztuki. Dla Nancy'ego doskonałość ta nie jest czymś, co pojawia się jednokrotnie, u kresu procesu rozwojowego, lecz czymś, co samo ma powtarzalny charakter. Za każdym razem, gdy w historii zdarza się - to znaczy kończy się - sztuka, zdarzająca się w ten sposób jednostkowa rzecz cechuje się doskonałością w tym sensie, że jest pozbawiona częściowości wymagającej teleologicznego dopełnienia. Każde zdarzenie (końca) sztuki jest zatem „entelechią”, skończoną i kompletną sztuką. Owa „entelechiczność” zdarzenia sztuki nie oznacza jednak jego autonomii czy auto-konstytucji. Cała złożoność opisywanej przez Nancy'ego struktury historii zawiera się w ambiwalencji cechującej pojęcie skończoności. Z jednej strony oznacza ono kompletność, doskonałość, bycie-skończonym-w-swej-granicy, z drugiej zaś nie-samowystarczalność, można by powiedzieć „hetero-konstytucję” jednostkowego zdarzenia sztuki w relacji z innymi takowymi zdarzeniami. Jednostkowe zdarzenie sztuki jest entelechią, skończoną, kompletną sztuką, gdyż nie stanowi jedynie momentu, czy też etapu procesu rozwojowego zyskującego sens dopiero w kontekście całości tegoż procesu. Zarazem jednak, ze względu na swój relacyjny charakter, wspomniane zdarzenie jest konstytutywnie *jedną z wielu* entelechii, co każe myśleć, że mimo wszystko w pewien sposób nie wyczerpuje ono doskonałości sztuki, że doskonałość ta nie może zamknąć się w pojedynczym zdarzeniu i musi się powtarzać w ich wielości. Dlatego też Nancy pisze, że chodzi o doskonałość, „która zawsze pozostaje *in progress*”, o nie kończące się powtarzanie skończonych w sobie entelechii. Między owymi entelechiami nie zachodzi jednak żadna hierarchia ani „progresja” - żadna z nich nie stanowi postępu w odniesieniu do innych, żadna nie przynosi ze sobą „udoskonalenia” sztuki.

Jeżeli pojedyncza entelechia, pojedynczy koniec sztuki nie wyczerpuje doskonałości, kompletności sztuki, jeżeli doskonałość ta musi się powtarzać w wielości entelechii, to jaki jest charakter samej tej wielości powtórzeń i efekt każdego z nich? Gdyby każde z powtórzeń przynosiło po prostu to samo, gdyby efekt każdego z nich był jednakowy, to ich wielość byłaby redukowalna do pewnej jedności i jako taka pozostawałaby jedynie akcydentalna, jeśli nie wręcz niewytłumaczalna. Wielość ta musi być zatem - co Nancy podkreślał już wcześniej - nieredukowalna, to zaś z kolei wymaga każdorazowej odmienności efektu, jaki niesie ze sobą jednostkowe powtórzenie. Podsumowując zatem i rozwijając w tym kierunku swe rozważania poświęcone historii sztuki Nancy pisze, że jest ona

„historią tego, co wymyka się, od samego początku i zawsze na nowo, historii lub historyczności przedstawianej jako proces i jako «progres». Można by powiedzieć, że sztuka jest za każdym razem radykalnie *odmienną sztuką* (nie chodzi tu jedynie o odmienną formę, odmienny styl, lecz o odmienną «esencję» «sztuki») [...]; równocześnie jednak za każdym razem jest ona *wszystkim* tym, czym jest, *całością sztuki* takiej, jaką w końcu jest ona sama w sobie ...”⁵².

Osiągając doskonałość i kompletność, sztuka urzeczywistnia zarazem swą esencję. Oznacza to, że historia sztuki jako seria powtarzających się zdarzeń osiągnięcia przez sztukę doskonałości jest zarazem serią powtarzających się „urzeczywistnień” esencji sztuki. Aby wielość tych zdarzeń w żaden sposób nie redukowałą się do jedności, każde z nich musi nieść ze sobą odmienny efekt. Odnosząc ten konieczny rys odmienności do kwestii esencji sztuki, Nancy zauważa, że za każdym razem, gdy sztuka w swym zdarzeniu osiąga doskonałość i dobiega końca, jest ona radykalnie „odmienną sztuką”, a to oznacza, że każde z powtórzeń końca sztuki jest urzeczywistnieniem się odmiennej esencji sztuki. Raz jeszcze Nancy zastrzega jednak, że owe odmienne „esencje” sztuki nie są fragmentami żadnej szerszej całości, która stanowiłaby dopiero prawdziwą, pojedynczą esencję sztuki. Mamy tu do czynienia z zupełnie inną strukturą. Z jednej strony „całość” esencji sztuki jest niejako „skondensowana”, zawarta w każdym z jednostkowych powtórzeń jej końca. Z drugiej strony, wraz z każdym swym powtórzeniem „całość” ta podlega radykalnym transformacjom przybiera wciąż odmienne postacie - postacie mnogie, skończone i jednostkowe.

Inaczej niż miało to miejsce u Hegla, historia sztuki nie jest u Nancy'ego podporządkowana pojedynczej esencji sztuki i w niej znoszona. Zdaniem Nancy'ego historia sztuki istnieje, gdyż esencja sztuki nie posiada pojedynczej postaci i jednej, „właściwej” tożsamości, lecz podlega konstytutywnej pluralizacji i transformacji. Uciekając się do przywoływanej już formuły Nancy'ego można powiedzieć, że sensem i strukturą historii sztuki jest nie znajdujące końca „synkopowanie się jedności sztuki w materialnej wielości i rozdzielanie się jej esencji poza samą sobą”. Esencja sztuki rozdziela się „poza samą sobą”, gdyż ów pluralizujący podział ma charakter konstytutywny, źródłowy i nie przydarza się żadnej uprzedniej esencji, która byłaby zasadniczo pojedyncza i sobie immanentna; co więcej, podział ten nie ulega też żadnemu ostatecznemu skupieniu i zniwelowaniu w takiej esencji.

To, że jedność sztuki synkopuje się w materialnej wielości sztuk i ich jednostkowych dzieł oznacza z kolei, że każde z tych ostatnich jest powtórzeniem sztuki w jej jedności, jej kompletności, lecz zarazem powtórzenie to jest jednym z wielu i jako takie stanowi „odcięcie”, wyodrębnienie się heterogenicznego zdarzenia jedności sztuki od wszystkich pozostałych. Owa „synkopa” jest zatem o tyle fragmentacją jedności sztuki, o ile żadne ze wspomnianych zdarzeń, żadne z wielości jednostkowych dzieł nie skupia w sobie wszystkich postaci tej jedności, lecz pozostaje, w samej swej skończoności, tylko jedną z nich. Pozostaje jedną z wielu „sztuk”

Nancy podkreśla, że ujęcie esencji sztuki w konstytutywnej relacji z motywem nieredukowalnej wielości nie oznacza zastąpienia jedności tradycyjnie cechującej tę esencję prostą wielością absolutnie odrębnych od siebie esencji. Jak pisze, „wielość

⁵² Ibidem, s. 143

eksponuje jedność na wiele sposobów”⁵³. Nie oznacza to jednak, że wielość stanowi zbiór różnych figur jedności, różnych zewnętrznych reprezentacji wciąż tej samej, wewnętrznie nieziennej jedności; w takim wypadku sama wielość byłaby redukowalna do jedności i pozostawałaby względem niej czymś akcydentalnym. Pojawiające się w stwierdzeniu Nancy'ego określenie „ekspozycja” ma zarówno sens „ukazywania”, jak i „wystawiania”, „narażania” na przekształcenie. Owe mnogie „figury” jedności muszą zatem każdorazowo wiązać się z „defiguracją”, bądź też „rekompozycją” jedności, muszą być jej jednostkowymi transformacjami:

„wielość stanowi ekspozycję bądź ekspresję jedności w tym znaczeniu, że u narodzin jedności przemieszcza ją poza nią samą, a zatem w tym znaczeniu, w jakim Jeden tej jedności nie jest Jednym, który zdarza się «[jeden] raz na zawsze» [«une fois pour toutes»], lecz przeciwnie - ma miejsce, jeśli można tak powiedzieć, «za każdym razem dla jednego» [«toutes les fois pour une»]. «Każda jedna» ze sztuk eksponuje w swój własny sposób jedność «sztuki», która nie ma miejsca ani konsystencji poza tą «każdą jedną». Co więcej, również jedność pojedynczej sztuki jest w tym sensie eksponowana tylko w jej dziełach, od jednego jednostkowego dzieła do drugiego”⁵⁴ [podkr. T.Z].

Jedność sztuki zdarza się w sposób powtarzalny, ulegając pluralizacji w poszczególnych sztukach i ich jednostkowych dziełach. Każda z tych poszczególnych sztuk eksponuje zawsze jedność sztuki jako swoją własną konkretną jedność, to znaczy transformuje jedność sztuki w swój własny sposób, odrębny od innych i niepowtarzalny. Oznacza to, że jedność sztuki ma niejako wiele różnych tożsamości i powtarzając się od jednej poszczególniej sztuki do drugiej, wciąż ulega transformacjom. Nancy podkreśla jednak, że ten konstytutywno-transformacyjny podział nie kończy się na poziomie poszczególnych sztuk. W sposób analogiczny do powyższego jedność każdej ze sztuk powtarza się i pluralizuje - ulega każdorazowej, transformatywnej „ekspozycji” - w wielości swych jednostkowych dzieł. Każde z nich eksponuje jedność poszczególniej sztuki we własny, odmienny od innych sposób - w każdym z nich jedność ta jest czymś innym, jest jednością konkretnego dzieła. Tę paradoksalną strukturę jedności sztuki można zatem streścić następująco: jedność sztuki istnieje jedynie jako powtarzalna w wielości jednostkowych dzieł, a zarazem niepowtarzalna w jednostkowości każdego z nich⁵⁵.

Ujęcie esencji sztuki w konstytutywnej relacji z nieredukowalną wielością nie oznacza zatem ani próby znalezienia *esencji wielości*, ani też zgody na zwykłą *wielość esencji*. Poszukując odpowiedniego terminu dla oddania zarysowanej wyżej, złożonej

⁵³ J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s. 58

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ Jakkolwiek w przywołanym wyżej cytacie Nancy zatrzymuje pluralizację jedności na poziomie jednostkowego dzieła, to w innym miejscu wskazuje, że również ono podlega konstytutywnej pluralizacji: jednostkowe dzieło stanowi „jednostkowy styl, maniery, jest określonym sposobem rezonansu z innymi zmysłowymi rejestrami, rytmicznym odsłanianiem [un renvoi rythmé] przebiegającym przez nieskończone sieci” – ibidem, s. 65. Jedność nigdy nie znajduje to żadnej ostatecznej tożsamości, ani też żadnego „atomowego” poziomu, na którym nie ulegałaby już pluralizacji. „Różnica mnoży się, nie tylko pomiędzy głównymi rejestrami zmysłowymi, ale również przebiegając na wskroś [à travers] każdego z nich: kolor, niuans, impas, połysk, cień, powierzchnia, bryła, perspektywa, kontur, gest, ruch, uderzenie, ziarnistość, tembr, rytm, smak, zapach, rozproszenie, rezonans, rys, dykcja, artykulacja, gra, profil, długość, głębia, moment, trwanie, prędkość, twardość, grubość, odurzenie, wibracja, figura, emanacja, penetracja, muśnięcie, napięcie, temat i wariacja, *et cetera*” – ibidem, s. 44

relacji między wielością i jednością sztuki, Nancy mówi o „*le singulier pluriel de l'art*”⁵⁶. Ten neologizm, nie dający się w jeden, rozstrzygający sposób przełożyć na język polski, oznacza „jednostkową wielość sztuki” lub „pojedynczo-wielość sztuki”. Pierwsze z tych określeń odsyła do faktu istnienia nieredukowalnej wielości niewspółmiernych ze sobą, jednostkowych dzieł sztuki, będących zarazem jednostkowymi transformacjami esencji sztuki. Wydaje się ono uwypuklać swoisty „jakościowy” pluralizm sztuki - odmienność i odrębność każdej z wielości jednostkowych transformacji sztuki, każdej z wielości jednostkowych „sztuk” - a tym samym gubi nieco wskazany przez Nancy'ego fakt, że „wielość eksponuje *jedność* na wiele sposobów”; ten „monistyczny” aspekt sztuki ulega z kolei uwypukleniu w drugim z zaproponowanych wyżej określeń. Poczyniwszy to ważne zastrzeżenie, w dalszej analizie będę się jednak posługiwał zwrotem „jednostkowa wielość”, gdyż to właśnie sugerowany przezeń nieredukowalny charakter wielości jest wątkiem przewodnim rozważań Nancy'ego.

Pisząc, że „*jednostkowa wielość* jest prawem i problemem «sztuki»”⁵⁷, Nancy wskazuje na konieczność przejścia od „dyskursu o «sztuce» do dyskursu o jej jednostkowej wielości”⁵⁸. Celem „dyskursu o «sztuce»” jest sprowadzenie wielości poszczególnych sztuk i ich jednostkowych dzieł do statusu zbioru manifestacji pojedynczej, tożsamej ze sobą esencji sztuki. W odróżnieniu od tego rodzaju przedsięwzięcia, dyskurs o jednostkowej wielości sztuki ma być poszukiwaniem sposobu na to, by „nie odrzucać owej wielości”⁵⁹, nie niwelować jej, lecz potraktować jako konstytutywną. W efekcie Nancy podkreśla, że nie dąży do stworzenia nowej „definicji” sztuki, o ile definicja jako taka zakłada redukcję wielości elementów do pojedynczej, powtarzającej się niezmiennie w przypadku każdego z nich „esencji”. Chodzi tu raczej o artykulację „heterogenicznej, wewnątrznie mnogiej konstytucji”⁶⁰ sztuki. Sięgając do innego tekstu Nancy'ego, można by także powiedzieć, że chodzi o dyskurs poświęcony *koesencji* sztuki.

W *Être singulier pluriel*, rozwijając problematykę ontologiczną w krytycznym nawiązaniu do filozofii Heideggera, Nancy pisze o „jednostkowej wielości bycia”. Owa jednostkowa wielość nie stanowi jakiegoś predykatu bycia, lecz konstytuuje jego esencję. W efekcie konstytucja ta „rozbija lub rozprasza wszelką pojedynczą i substancjalną esencję samego bycia”⁶¹, przy czym rozproszenie to ma charakter źródłowy i pozytywny. Nie pozostaje to bez konsekwencji dla samej struktury esencji. „Jednostkowa wielość bycia” oznacza, że esencja bycia

„istnieje jedynie jako *koesencja*. Lecz *koesencja* [...] oznacza z kolei esencję «*ko-*» lub raczej samo «*ko-*» (*cum*) w miejscu lub przebraniu esencji. W rzeczywistości [*en effet*] *koesencjalność* nie może się zawierać w zwykłym zbiorze mnogich esencji, gdzie pojedyncza esencja takiego zbioru pozostawałaby sama do określenia. W relacji do takiej esencji zbioru, zebrane esencje zyskiwałyby jedynie charakter akcydentalny. *Koesencjalność* oznacza esencjalne dzielenie [*partage*] esencjalności”⁶².

Konstytutywna wielość „w” esencji bycia pociąga za sobą transformację esencji

⁵⁶ Ibidem, s. 13

⁵⁷ Ibidem, s. 30

⁵⁸ Ibidem, s. 65

⁵⁹ Ibidem, s. 66

⁶⁰ Ibidem, s. 67

⁶¹ J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, op. cit., s. 48

⁶² Ibidem, s. 50

w koesencję. Nie oznacza to jednak, że koesencja stanowi jakąś pojedynczą esencję zbioru mnogich esencji. Musiałaby ona wtedy posiadać jedność i tożsamość niezależną od każdej z zebranych esencji, w efekcie czego nie można by w ogóle mówić o koesencjalności tych ostatnich. Konstytuowane w relacji do esencji zbioru, same w żaden sposób nie dokonywałyby jej konstytucji, nie uczestniczyłyby w jej współkonstytuowaniu. Koesencja nie może być więc odrębną esencją - to dlatego Nancy podkreśla, że cała jej „struktura” lub „zawartość” sprowadza się do tego, na co można wskazać za pomocą relacyjnej funkcji prefiksu «*ko-*». Aby mnogie esencje mogły być koesencjalne, muszą one dzielić samą „esencję zbioru”, samą „esencjalność”. Muszą ją „dzielić” w sensie bycia konstytuowanymi przez nią, ale również w sensie dokonywania konstytuującego ją i transformującego podziału. By można jednak mówić o wielości nieredukowalnej, ustanawiany przez każdą z mnogich „esencji” podział musi mieć za każdym razem odmienny, jednostkowy charakter⁶³.

Wywód ten można z powodzeniem odnieść również do jednostkowej wielości sztuki. Esencja sztuki istnieje jedynie jako powtarzalna w wielości jednostkowych dzieł, a zarazem niepowtarzalna, odmienna w jednostkowości każdego z nich. W tym sensie jest ona zawsze *jedną z wielu* jednostkowych esencji, zaś owo współ-bycie z innymi esencjami czyni z niej koesencję. Koesencja sztuki nie jest esencją zbioru jednostkowych esencji, odrębną od elementów tego zbioru i w swej niezmiennej tożsamości wspólną im wszystkim. Koesencja jest za każdym razem jedną z wielu jednostkowych transformacji esencji sztuki. Jednostkowe dzieła - jednostkowe esencje są koesencjalne, gdyż będąc konstytuowane przez esencję sztuki, same są miejscem jej każdorazowego konstytutywno-transformatywnego pluralizującego podziału. W wyniku swej próby ujęcia esencji sztuki w relacji z motywem nieredukowalnej wielości Nancy zarysowuje więc nieskończoną serię powtarzających się zdarzeń konstytucji esencji sztuki, z których każde w skończony i niepowtarzalny sposób transformuje tę esencję w jedną z wielu jednostkowych esencji, w - za każdym razem odmienną - koesencję. Trzeba tu podkreślić, że ta ostatnia cechuje się radykalną relacyjnością ujmując to metaforycznie, można powiedzieć, że każda koesencja konstytuuje się jako heterogeniczny „zrost” relacji z innymi koesencjami, nie zaś jako monadyczny i autonomiczny „rdzeń”.

Radykalną konsekwencją dokonanej przez Nancy'ego reinterpretacji powtarzalności końca sztuki jest uznanie „heterogenicznej, wewnętrznie mnogiej konstytucji” sztuki i postulat jej artykulacji w dyskursie o jednostkowej wielości bądź też koesencji sztuki.

Pomimo charakteru tego postulatu, jak również swego osadzenia w konkretnym kontekście modernistycznej problematyki końca sztuki, rozważania Nancy'ego wydają się stanowić jedynie prolegomena do tej swoistej „ko-ontologii”⁶⁴ sztuki. Niewątpliwie jednak zarysowana w nich heterogeniczna, bądź też „synkopowana” struktura koesencji sztuki pozwala na dedukcję pewnych podstawowych, formalnych rysów takiego

⁶³ Nancy wyraźnie zaznacza odmiennność pojęcia jednostkowości (*le singulier*) od pojęcia tego, co poszczególne (*le particulier*): to ostatnie zakłada zbiór, w ramach którego odmiennność poszczególnego elementu sprowadza się do jego numerycznej różnicy względem innych elementów. Innymi słowy, poszczególność opiera się na relacji między danym elementem zbioru, przy czym element ten zyskuje charakter akcydentalny, nie zaś (ko)esencjalny – zob. *ibidem*, s. 52

⁶⁴ Określenie „ko-ontologia”, które odnoszę tutaj do sztuki, proponując nazwać tak dyskurs o koesencji sztuki, pochodzi od samego Nancy'ego i zostało przezeń użyte w kontekście rozważań poświęconych projektowi transformacji ontologii fundamentalnej – zob. J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, op. cit., s.

dyskursu. Musi to być zatem pewna ontologia „konkretystyczna”⁶⁵, która zdając sprawę z wciąż odmiennej koesencji sztuki, angażuje się w analizę konkretnych dzieł. W efekcie jest nacechowana radykalną otwartością na transformacje tejże koesencji, jakie niosą ze sobą jednostkowe dzieła. Co więcej, zdając sprawę z tej polimorficzności, czy też metamorficzności koesencji sztuki, koontologia sztuki sama musi podlegać transformacjom - musi dostosowywać swe pojęcia, procedury i strategie do jednostkowych kontekstów analizy. W efekcie owa ko-ontologia może istnieć jedynie w postaci „synkopowanego powtórzenia” - w postaci wielości jednostkowych analiz konkretnych dzieł lub zagadnień z zakresu sztuki.

Rozważania Nancy'ego poświęcone synkopowanemu powtarzaniu się jedności danego zbioru w każdym z jego elementów nasuwają też na myśl możliwość odmiennego ujęcia kwestii jedności modernizmu - sztuki w jednostkowy sposób eksponującej powtarzalność końca sztuki. Nie chodziłoby tu zatem o poszukiwanie jedności „ogólnej”, która w swej niezmiennej tożsamości powtarza się w każdym z modernistycznych dzieł, lecz jedności „skonkretyzowanej”, metamorficznej, wciąż inaczej eksponowanej przez wielość jego jednostkowych dzieł. Wynika stąd, że jedną ze strategii odkrywania takiej koesencji modernizmu mogłaby być właśnie reinterpretacja samego problemu powtórzenia w wielości jego modernistycznych postaci.

⁶⁵ W innym swym tekście Nancy deklaruje konieczność „nieustannego podejmowania i ciągłego transformowania tego ruchu ku «konkretowi», tego napięcia lub pędu ku byciu-w-konkrete [*l'être-au-concret*], który zaczyna się u Hegla, a następnie u Marksa, Nietzschego, Heideggera, Benjamina i Adorno [...], by pojawić się dalej [...] w myśli tych, którzy otwierają naszą współczesność, a szczególnie w myśli Levinasa, Deleuza`e i Darridy” – J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, op. cit., s. 23. Łącząc dalej wątek „konkretu” z motywem „świata” oraz definiując epokę modernizmu zjawiskiem „uświatowienia” [*mondialité*], Nancy wskazuje, że rozwijane przezeń pojęcie *sensu świata* „stanowi już *tradycję* modernistyczną – której żaden postmodernizm nie będzie mógł tak naprawdę przerwać. Naszym zadaniem pozostaje zatem, tak jak w przypadku każdej tradycji, uczynić ją *naszą*, to znaczy poprowadzić ją dalej, dalej w świat” – ibidem, s. 24. Warto tu zauważyć, że owo „prowadzenie w świat” modernistycznej tradycji zakłada niewątpliwie jej reinterpretację.

