

TOMASZ ZAŁUSKI

SZTUKA JAKO ONTOLOGICZNY EKSPERYMENT

W tekście – będącym ćwiczeniem z genealogii współczesności – podejmuję temat traktowania sztuki jako „modelu” ontologii świata. Przyglądam się, jak sztuka funkcjonowała w ten sposób w obrębie tradycji filozoficznej biegnącej od Immanuela Kanta, przez idealizm niemiecki, romantyzm jenajski oraz Martina Heideggera, aż po Gilles’a Deleuze’a i Jeana-Luca Nancy’ego. Punkt zwrotny wyznacza w niej przejście od pojmowania dzieła sztuki – a w efekcie również samego świata – w kategoriach zamkniętej w sobie, „organicznej” całości do traktowania go jako zdarzenia i opisywania w kategoriach zestawu relacji, eksperymentu oraz prezentacji samego uobecniania. Tradycja ta stanowi jedną ze ścieżek transformacyjnych filozofii, jedną z głównych dróg, które doprowadziły nas tam, gdzie „dziś” jesteśmy.

Zwykło się zapominać, że Kantowska *Krytyka władzy sądzienia* nie była traktatem o estetyce. Celem Kanta nie było stworzenie estetyki jako regionalnej dyscypliny filozoficznej, jako dyskursu o „trzeciej” sferze, odrębnej od poznania i działania. Dwie pierwsze *Krytyki* utworzyły „przepaść” między światem fenomenalnym, rządzone przyrodniczą koniecznością, a noumenalnym światem wolności działań moralnych. Trzecia *Krytyka* miała być próbą „przerzucenia mostu nad przepaścią” i połączenia obu tych światów. Kwestię, którą podejmuje tam Kant, dałoby się więc ująć następująco: „jak w świecie zmysłowym mogą się zaprezentować idee rozumu, jak może w nim być urzeczywistniona i doświadczona wolność?”. W *Krytyce władzy sądzienia* świat zmysłowy interesuje Kanta o tyle, o ile ma być sferą *Darstellung*: prezentacji, uobecniania czy też – jak podaje przekład polski – „unaoczniającego przedstawienia”

tego, co w §91 zostaje określone mianem „idei wolności”¹. Wolność musi zaś zostać urzeczywistniona w świecie zmysłowym, gdyż jedynie w ten sposób skończone podmioty ludzkie mogą doświadczyć jej realności.

Jak wskazują Philippe Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy w książce *L'Absolu littéraire*, jest to również kontekst, w którym dochodzi do głosu kwestia podmiotu². Przypominają oni, że *Krytyka czystego rozumu* przyniosła radykalną desubstancjalizację podmiotu: podmiot „teoretyczny”, podmiot poznania, sprowadza się tam do czysto logicznej konieczności pustego „ja myślę” towarzyszącego przedstawieniom, do czystej funkcji syntezy i jednoczenia. Podmiot ten nie może się sobie zaprezentować jako taki, jest „dany” jedynie jako podmiot poznania zjawisk. Podmiot „praktyczny”, wolny podmiot działania moralnego, o którym Kant mówi w *Krytyce rozumu praktycznego*, również nie dostępuje samoprezentacji, samoświadomości i samopoznania. W obu przypadkach rodzi się więc pytanie, jak podmiot może się zaprezentować samemu sobie, jak może się sobie uobecnić, być sobie dany i osiągnąć samopoznanie – i w ten sposób stać się prawomocnym fundamentem systemu filozoficznego³.

Zagadnienie, które jest swoistym impulsem generatywnym dla *Krytyki władzy sądenia*, można więc ostatecznie zawrzeć w następującej formule: „jak wolność, a ogólniej sfera «idei rozumu», a wraz z nią wolny i samoświadomy podmiot mogą się prezentować i urzeczywistniać w świecie zmysłowym?”. Odpowiedź Kanta polega zasadniczo na wskazaniu możliwości prezentacji idei za pośrednictwem dzieła sztuki, natury oraz kultury: „w *Darstellung* «podmiotu» poprzez Piękno w dziełach sztuki (formowanie *Bilder* zdolnego do analogicznej prezentacji wolności i moralności), poprzez «siłę kształtującą» (*bildende Kraft*) natury i życia w naturze (formowanie się organizmu), a wreszcie poprzez *Bildung* ludzkości (to, co oznaczamy za pomocą pojęć historii i kultury)”⁴. We wszystkich przypadkach chodzi o organiczność, organizm i organizację, dla których punktem odniesienia i modelem pozostaje dzieło sztuki⁵. Dzieło sztuki staje się modelem dla całej natury, która jest traktowana tak, jak gdyby była intencjonalnym wytworem „sztuki” Boga, najwyższego artysty. Teleologicznie rozumiana natura staje się zaś areną historycznego procesu kształtowania się ludzkości, to znaczy człowieka uj-

¹ I. Kant *Krytyka władzy sądenia* J. Gałęcki (tł.) Warszawa 1986 s. 483-484.

² P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* Paris 1978 s. 43.

³ Tamże, s. 43-44.

⁴ Tamże, s. 45.

⁵ Na ten temat zob. też: A. Ross *The Aesthetic Paths of Philosophy. Presentation in Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe, and Nancy* Stanford 2007 s. 26-27.

mowanego w sensie rodzajowym i rozważanego jako *noumen*, jako wolny podmiot moralny. To właśnie jego urzeczywistnienie wyznacza ostateczny cel natury. Cały problem leży jednak we wspomnianym „jak gdyby”: wszelka prezentacja idei rozumu, wszelka – jak pisze również Kant – „hypotypoza” wolności i podmiotu, może mieć tylko charakter pośredni, przybliżony, analogiczny i „symboliczny”⁶. Wolny podmiot pozostaje więc dla siebie zasadniczo nieprezentowalny.

Zdaniem Lacoue-Labarthe’a i Nancy’ego, ostrożne, „analogiczne” rozwiązanie Kantowskie utworowało drogę bardziej radykalnym propozycjom, które można później dostrzec z jednej strony w idealizmie niemieckim – u Schellinga i Hegla, z drugiej zaś w romantyzmie jenajskim, przede wszystkim u Friedricha Schlegla. Za swoistą matrycę konceptualną obu nurtów francuscy autorzy uznają *Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego*, przypisywany najczęściej Schellingowi bądź Heglowi⁷. Tekst tego „manifestu” wyraźnie nawiązuje do trzeciej *Krytyki* i zawiera projekt rozwinięcia na jej bazie nowej ontologii świata:

[...] – etyka. Ponieważ w przyszłości cała metafizyka będzie należeć do moralności – czego Kant swymi obydwojema postulatami praktycznymi dał tylko przykład, niczego nie wyczerpując – przeto etyka ta będzie niczym innym jak całkowitym systemem wszystkich idei czy też, co na jedno wychodzi, wszystkich postulatów praktycznych. Naturalnie pierwszą ideą jest przedstawienie mnie samego jako absolutnie wolnej istoty. Z wolną, samoświadomą istotą występuje jednocześnie – z nicości – cały świat: jedyne prawdziwe i możliwe do pomyślenia stworzenie z nicości. [...] Wreszcie, idea, która wszystko jednoczy, idea piękna. Jestem przekonany, że najwyższym aktem rozumu, aktem, w którym rozum obejmuje wszystkie idee, jest akt estetyczny, że prawda i dobro spokrewniają się tylko w pięknie. Filozof musi mieć tyle samo siły estetycznej, co poeta. [...] Filozofia ducha jest filozofią estetyczną⁸.

Indywidualny, skończony podmiot z pierwszej *Krytyki* oraz podmiot moralny z drugiej *Krytyki* zostają zastąpione w idealizmie przez wolny i samoświadomy podmiot absolutny. W efekcie świat zostaje potraktowany jako korelat podmiotu, w tym jednak sensie, że staje się jego kreacją, jego ontologiczno-estetycznym dziełem. Świat staje się dziełem sztuki podmiotu absolutnego, ten jednak, ze względu na samą swą absolutność, musi być tożsamy ze światem, z całością uniwersum. Mamy tu więc ostatecznie do czynienia z samokreowaniem się podmiotu absolutnego jako

⁶ I. Kant *Krytyka władzy sądzienia* wyd. cyt. s. 298-304; zob. też P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy *L’Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 45-46.

⁷ Tamże, s. 41-42, 47-50.

⁸ *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu* [w:] G.W.F. Hegel *Pisma wczesne z filozofii religii* G. Sowiński (tł.) Kraków 1999 s. 275-276.

dzieła sztuki – to znaczy jako systemu cechującego się „organiczną” jednością. Tylko w ten sposób, będąc własnym dziełem, podmiot może urzeczywistnić się w świecie zmysłowym, uobecnić się sobie samemu, a dzięki temu poznać siebie w swej wolności, zyskać samoobecność i samoświadomość. Świat jawi się w tym ujęciu jako *poiesis*, jako twórczy proces, który w swej najczystszej formie uobecnia się w sztuce, a dokładniej w poezji. Tu właśnie leży źródło przekonania, że spełnieniem procesu samokreacji i samopoznania podmiotu, najwyższym aktem rozumu i kulminacją systemu filozoficznego musi być sztuka poetycka⁹.

Idealizm jest jednak w tej kwestii podzielony – pewnie niezdecydowanie możemy dostrzec zarówno u Schellinga, jak i u Hegla. Choć dla Hegla sztuka jest zmysłową prezentacją idei, a jako taka stanowi miejsce przejawiania się absolutu, to jednak sytuuje się na niższym szczeblu jego rozwoju i musi ulec zniesieniu w religii oraz filozofii, porzucającej element zmysłowości na rzecz elementu czystej pojęciowości. „Koniec sztuki” oznacza zamknięcie etapu, na którym to właśnie sztuka była najwyższą i najdoskonalszą postacią prezentowania się tego, co jest określane mianem idei, pojęcia, ducha lub absolutu. Nawet u Hegla pojawia się jednak myśl o przekroczeniu filozofii w akcie poetyckim. W *Wykładach o estetyce* zauważa on mianowicie, że:

[...] 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 idealnego elementu – jedynego, 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 wyobrażonego w duchu¹⁰.

Oba sposoby pojednania prawdy z realnością mają swoje zalety i wady, a każdy z nich odpowiada innej, choć równie nieredukowalnej konieczności. Myślenie mocniej akcentuje prawdę, poezja zaś realność, jakkolwiek wciąż jest to jedynie realność wyobrażona. Wyraźnie brakuje czegoś, co oferowałyby „zrównoważone pojednanie” obu elementów.

⁹ W swym komentarzu parafrazuję i rozwijam uwagi zawarte w tekście: P. Lacoue-Labarthe J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 47-51.

¹⁰ G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce* tom III J. Grabowski i A. Landman (tł.) Warszawa 1966 s. 293. Zob. też T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* Kraków 2008 s. 210-219.

Być może dlatego motyw twórczości artystycznej, stanowiącej zwieńczenie systemu filozoficznego, odgrywa u Hegla rolę raczej marginalną. Niemniej należy pamiętać, że modelem, do którego *implicite* odwołuje się u niego proces życia absolutu i prezentujący go system filozofii, pozostaje „organiczne” dzieło sztuki.

Schelling z kolei wprost uznaje sztukę za najwyższą postać, najwyższą „potencję” absolutu, a w efekcie wyraźnie skłania się ku przekonaniu, iż filozofię powinna wieńczyć twórczość artystyczna. Również u niego daje jednak o sobie znać rodzaj podwójnej konieczności, powodującej pewne niezdecydowanie. Z jednej strony „sztuka stanowi jedyne prawdziwe i wieczne organon i zarazem dokument filozofii, który wciąż na nowo i nieustannie daje świadectwo czemuś, czego filozofia uzewnętrznić nie może: mianowicie temu, co w działaniu i wytwarzaniu nieświadome oraz jego pierwotnej tożsamości z tym, co świadome. Sztuka więc stanowi dla filozofa wartość najwyższą”¹¹. Z drugiej strony, choć sztuka wyraża absolut naocznie, oglądowo, w postaci realnego zjawiska, czego nie jest w stanie zrobić filozofia, to filozofia wyraża absolut w sposób pełniejszy o tyle, o ile jest w stanie bardziej istotowo ująć jego absolutną jedność i tożsamość. Zarysowuje się tu więc swoisty „parytet”¹² sztuki i filozofii.

Sztuka wciąż jednak wydaje się zachowywać przewagę dzięki temu, że pozwala na „powszechnie ważne uprzedmiotowienie tego, co filozof może przedstawić tylko podmiotowo”¹³. Ostatecznie więc to sztuka dostarcza modelu dla ujęcia absolutu rozwijającego się i urzeczywistniającego jako uniwersum. W swej *Filozofii sztuki* Schelling pisze: „konstruuje zatem [...] nie sztukę jako sztukę, jako to, co *szczególne*, ale *konstruuje uniwersum w postaci sztuki*”¹⁴. Nieco dalej zaś dodaje, że „uniwersum utworzone jest w Bogu, w wiecznym pięknie, jako absolutne dzieło sztuki”¹⁵. Rozwój tego uniwersum doskonale streszcza Helmuth Plessner, zauważając, że świat Schellinga jest światem:

[...] w którym każda rzecz jest ukierunkowaną metamorfozą w sensie narastającego wyzwania i potęgowania podmiotowości, celowym bez celu, samowystarczającym, a przecież otwartym i kulminującym w dziele sztuki, światem prawdy rozpoznającej się w świecie, piękna znajdującego swój wyraz w tworzeniu się świata, ewolucją materii, danej najpierw jako *primum existens*,

¹¹ F.W.J. Schelling *System idealizmu transcendentalnego* Warszawa 1979 s. 367.

¹² Zob. K. Krzemieniowa *Wstęp* [w:] F.W.J. Schelling *Filozofia sztuki* K. Krzemieniowa (tł.) Warszawa 1983 s. XXIV.

¹³ F.W.J. Schelling *System idealizmu transcendentalnego* wyd. cyt. s. 368.

¹⁴ Tenże *Filozofia sztuki* wyd. cyt. s. 28.

¹⁵ Tamże, s. 49.

aż po dzieło geniuszu, budzącą się poezję. Ze sfery nieświadomości rozwija się w górę łańcuch potencji przyrody nieorganicznej i organicznej, w której więzach pozostaje człowiek, choć przerywa je w swojej samowiedzy, aż po moment, w którym w swych genialnych twórcach przedstawi tożsamość tego, co nieświadome i świadome, przyrody i ducha. I tak oto, człowiek jest miejscem, w którym uniwersum staje się tym, czym jest, w którym ukazuje się całość, a tożsamość tożsamości wyraża się jako taka¹⁶.

Uznanie sztuki za najdoskonalszą prezentację absolutu ma jednak poważne konsekwencje zwrotne. Prowadzi mianowicie do daleko idącej redukcji tego, co można by nazwać historycznością lub dziejowością sztuki, do unifikacji erupcyjnej wielości i różnorodności jej dzieł. Historia sztuki zostaje bowiem podporządkowana apriorycznej konieczności rozwojowej:

[...] sztuka jest emanacją absolutu. Historia sztuki wskaże nam najoczywiej jej bezpośrednie odniesienia do określeń uniwersum, a przez to do owej absolutnej tożsamości, w której są one z góry wyznaczone [podkr. – T.Z.]. Tylko w historii sztuki objawia się istota i wewnętrzna jedność wszystkich dzieł sztuki, tylko w niej ujawnia się to, że wszelka twórczość jest dziełem jednego i tegoż samego geniuszu, który również w opozycji sztuki dawnej do nowej pozostaje tym samym, przybierając tylko dwie różne postaci¹⁷.

Podporządkowując sztukę absolutowi, Schelling narzuca jej dziełom wewnętrzną jedność, a przez to pozbawia je wymiaru *zdarzeniowego*, niezbędnego dla wyłonienia się jakiegokolwiek „nowości”.

Przejdźmy do romantyków jenajskich. Czy sztuka nabiera u nich zdarzeniowości, czy dzieło zyskuje charakteru zdarzenia? Wydaje się, że nie, choć sytuacja staje się tu bardzo złożona i ambiwalentna. Romantycy wyznają pogląd, że zasadą świata i życia jest *poiesis*, twórczość, zaś w dziele sztuki wytwarza się prawda tego tworzenia – prezentuje się tam ono w najczystszej, zintensyfikowanej postaci, jako prawda tworzenia samego w sobie, a jednocześnie prawda tworzenia siebie: *autopoiesis*. Sztuka jest estetyczną aktywnością tworzenia i kształtowania, dzięki której absolut może się urzeczywistnić w zmysłowości. Absolutem staje się tu jednak, w sposób już jednoznaczny, sama sztuka. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że autokreujący się podmiot, który kształtuje swoją egzystencję jako dzieło sztuki, ma charakter podmiotu indywidualnego, nie zaś absolutnego. Wraz z indywidualnością pojawia się zaś element wielości. W efekcie u romantyków zarysowuje się inny model działania i dzieła

¹⁶ Cyt. za: K. Krzemieniowa *Wstęp* wyd. cyt. s. XIV-XV.

¹⁷ F.W.J. Schelling *Filozofia sztuki* wyd. cyt. s. 32-33.

sztuki, model fragmentaryczny, model dzieła sztuki jako jednego z wielu fragmentów całości pozostającej w procesie nieskończonego stawania się. Z jednej strony fragment wyłania się jako zerwanie, cechuje się wielością, indywidualnością, niekompletnością, szczegółowością i różnorodnością – każdy z fragmentów jest niejako odmienną definicją fragmentu. Z drugiej strony każdy fragment cechuje się doskonałą izolacją i autonomią, posiada integralność charakterystyczną dla „organicznie” zbudowanego i zamykającego się w sobie indywiduum. Sam staje się więc małym absolutem, a jako taki stanowi rodzaj „mikrokosmicznego” odzwierciedlenia absolutnej całości: nieskończonego, Totalnego Dzieła. Spluralizowany absolut pozostaje obecny w wielości indywidualnych fragmentów – we wszystkich i w każdym z osobna – wciąż podporządkowując ich erupcyjną i „interrupcyjną” różnorodność horyzontowi swej jedności oraz konieczności swego progresywnego stawania się¹⁸.

Sytuacja ulega zmianie u Heideggera – to u niego bowiem wyrażenie dochodzi do głosu kwestia sztuki jako zdarzenia. W *Źródle dzieła sztuki* Heidegger ujmuje dzieło jako zdarzenie, jako wyłonienie się nowej, niepowtarzalnej i nieprzewidywalnej rzeczy. „W dziele sztuki udziela się prawda”¹⁹: zdarza się ona w dziele, dzieje się w nim, zyskuje w nim swą dziejową, zmieniającą się historycznie postać. To, że prawda jest zdarzeniem, oznacza, że jej jednostkowe postacie nie są z góry określone w swym kształcie, następstwie ani celu, nie są apriorycznie zdeterminowane jako kolejne etapy w procesie samoprezentacji absolutu. Prawda jest tym, co Heidegger określa też mianem „pchnięcia”²⁰: nagłym wyłonieniem się, wystoczeniem czy też uobecnieniem czegoś nowego. Dokładniej biorąc, stanowi ona *sposób*, każdorazowo odmienny sposób uobecniania się rzeczy. Dzieło sztuki nie prezentuje idei ani absolutu, ale sam prosty fakt istnienia rzeczy, samo to, że rzecz – rzecz-dzieło, rzecz jako dzieło i dzieło jako rzecz – jest, istnieje. Heidegger podkreśla jednak, że w dziele sztuki to, że ono *jest*, samo jego bycie, samo jego istnienie, jest czymś „niezwyczajnym”²¹. W dziele sztuki prezentuje się „jedyność”²², niepowtarzalna jednostkowość istnienia. Dlatego też „dzieło sztuki wyjawia na swój sposób bycie bytu”²³: jest zdarzeniem odkrycia

¹⁸ W interpretacji tej ponownie korzystam z uwag zawartych w książce P. La-coue-Labarthe’a i J.-L. Nancy’ego *L’Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 21, 57-80. Zob. też: J.-L. Nancy *Le Sens du monde* Paris 1993 s. 190-193.

¹⁹ M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* J. Mizera (tł.) [w:] idem *Drogi lasu* Warszawa 1997 s. 38.

²⁰ Tamże, s. 45-46.

²¹ Tamże, s. 46.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 25.

jednostkowej postaci bycia, otwarciem się bezprecedensowego sposobu istnienia. Dzieło jest każdorazowo otwarciem się pewnego świata czy też otwarciem się na nowo świata jako takiego, zarysowaniem się w świecie pewnego nowego zestawu, nowej konfiguracji relacji. Będąc odkrywaniem wciąż nowych sposobów relacyjnego istnienia, sztuka prezentuje też zdarzeniowe uobecnianie się wszelkiej rzeczywistości, również tej „pozaartystycznej”. Staje się miejscem, w którym na swój sposób, a raczej na wiele sposobów, prezentuje się sposób bycia wszelkiego bytu – wszelki zatem byt, o tyle, o ile istnieje w sposób zdarzeniowy, ma w sobie coś ze „sztuki”. Sztuka prezentuje zdarzeniową strukturę świata, jego otwartość na nieprzewidywalne transformacje, ale czyni to w sposób zdarzeniowy, różnorodny, nieostateczny, otwarty: „dzieło utrzymuje w otwarciu Otwarte świata”²⁴.

Kwestia sztuki jako ontologicznego zdarzenia pojawia się w *Źródle dzieła sztuki* na tle wielu bardziej tradycyjnych motywów i rozstrzygnięć, zbliżających myślenie Heideggera do ujęć charakterystycznych dla idealizmu niemieckiego lub romantyzmu jenańskiego. Te „regresyjne” lub „rezydualne” elementy biorę jednak w nawias. W perspektywie prowadzonych tu analiz najważniejszym i najbardziej nowatorskim elementem refleksji Heideggerowskiej jest transformacyjny impuls dla ontologii świata, jakiego dostarcza zdarzeniowy wymiar sztuki.

Taką właśnie ontologię tworzy później Gilles Deleuze – trzeba jednak zaznaczyć, że nie opiera się przy tym jedynie na „modelu”, jakiego dostarcza sztuka, ani też nie przywołuje *explicitie* Heideggerowskiego namysłu nad sztuką. W *Różnicy i powtórzeniu* Deleuze proponuje, by zastąpić Kantowskie warunki możliwego doświadczenia różnicą i powtórzeniem interpretowanymi jako warunki doświadczenia rzeczywistego. W tym też kontekście odwołuje się do estetyki i sztuki jako sfer „objawiających” zmysłową rzeczywistość w jej każdorazowej i nieredukowalnej jednostkowości:

Podstawowymi pojęciami przedstawienia są kategorie określone jako warunki możliwego doświadczenia. Są one jednak zbyt ogólne, zbyt szerokie dla rzeczywistości. Sieć ma tak duże oka, że przepływają przez nią największe ryby. Nic więc dziwnego, że [u Kanta – T.Z.] estetyka rozpada się na dwie niedające się zredukować dziedziny, dziedzinę teorii zmysłowości, która zachowuje z rzeczywistości tylko zgodność z możliwym doświadczeniem, i dziedzinę teorii piękna, która obejmuje realność rzeczywistości w tej mierze, w jakiej realność ta jest odzwierciedlana. Wszystko ulega zmianie, gdy określamy warunki rzeczywistego doświadczenia [*expérience*], które nie są szersze niż to, co warun-

²⁴ Tamże, s. 30.

kowe, i które z natury różnią się od kategorii: oba znaczenia estetyki łączy się z sobą do tego stopnia, że byt tego, co zmysłowe [*l'être du sensible*] objawia się w dziele sztuki w tym samym czasie, gdy dzieło jawi się jako eksperyment [*expérimentation*]²⁵.

Deleuze wyróżnia pod tym względem dzieła sztuki nowoczesnej, opartej na imperatywie radykalnego eksperymentowania: „wiemy, że sztuka nowoczesna [...] staje się prawdziwym *teatrem* metamorfoz i permutacji. [...] Dzieło sztuki porzuca domenę przedstawiania, aby stać się «doświadczeniem», transcendentalnym empiryzmem lub nauką o zmysłowości»²⁶. Jednocześnie generalizuje on i przenosi ten „eksperymentalny” rys sztuki na wszelki byt w jego jednostkowości. Dystansując się względem Kantowskiej pary możliwość/rzeczywistość, Deleuze zastępuje ją zestawieniem wirtualnego „problemu” i jego aktualizacji w jednostkowym bycie. Wirtualna struktura problemowa stanowi plastyczny i metamorficzny „warunek doświadczenia rzeczywistego”, który „przy staje do warunkowanej rzeczywistości” i stanowi jej wewnętrzną genezę. Polega ona właśnie na aktualizacji tego, co wirtualne, jednak proces ten nie polega na ucieleśnianiu się tożsamej struktury w upodabniającej się do niej aktualności. Chodzi tu raczej o różnicujące powtórzenie wirtualnej struktury w tym, co aktualne, przy czym warunkująca struktura zyskuje coraz to inną postać w tym, co warunkowane, w każdej ze swych zdarzeniowych „aktualizacji”. Każda jednostkowa rzecz stanowi odmienne, eksperymentalne i twórcze rozwiązanie warunkującego ją problemu, zaś świat jawi się w swej aktualizacji jako nieustanny proces ontologicznego „eksperymentowania”²⁷.

Inspiracje płynące z Heideggerowskiego *Źródła dzieła sztuki* odgrywają z kolei ważną rolę w modalnej, relacyjnej i ewentystycznej ontologii świata, jaką na wiele sposobów kreuje i artykułuje w swej filozofii Jean-Luc Nancy²⁸. Oto jeden z fragmentów, w których ujmuje on świat w oparciu o „model”, jakiego dostarcza sztuka – a zatem jako pozbawiony jakiegokolwiek modelu:

²⁵ G. Deleuze *Różnica i powtórzenie* B. Banasiak i K. Matuszewski (tł.) Warszawa 1997 s. 115; przekład lekko zmodyfikowany.

²⁶ Tamże, s. 200.

²⁷ Na ten temat zob. też: T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie...* wyd. cyt. rozdział *Powtórzenie jako problem w filozofii Gilles'a Deleuze'a* s. 24-48.

²⁸ Zob. J.-L. Nancy *Le Sens du monde* wyd. cyt. s. 200 oraz A. Ross *The Aesthetic Paths of Philosophy...* wyd. cyt. s. 154-163. Szerzej na temat rozważań, jakie Nancy poświęca kwestii sztuki, pisałem w tekście *Jean-Luc Nancy i jednostkowa wielość sztuki* [w:] K. Wilkoszewska (red.) *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce* Kraków 2007 s. 641-654.

Jakiś świat lub świat jako taki do czego jest stworzony? Aby tworzyć świat, to wszystko. Żaden świat nie jest stworzony dla czegokolwiek innego poza samym sobą. [...] Świat znajduje się dzisiaj w sytuacji dzieła sztuki: nie podlega żadnemu modelowi, nie służy żadnemu celowi, nie pochodzi też z żadnego poza-świata. [...] Oto, co jest sensem świata, który wie, że odtąd nie może liczyć na nic poza sobą (ani na żadnego Boga, ani na żadną historyczną eschatologię): być tym, czym jest, czyli światem, i tworzyć to, co ma tworzyć – świat²⁹.

Co więc prezentuje dziś sztuka? Jaki jest, zdaniem Nancy'ego, jej ontologiczny sens? Sztuka jest „prezentacją uobecniania czy też zdarczenia”³⁰. Dzisiejsza sztuka „prezentuje to, co nie jest Ideą: ruch, nadchodzenie i zdarzenie, przechodzenie, bycie w procesie wchodzenia w obecność”³¹. Sztuka jest jedynym miejscem, w którym – wciąż inaczej – prezentuje się ontologiczny fakt: to, że świat eksperymentuje sam z sobą i swoim istnieniem, podlegając zdarzeniowym transformacjom. Właściwie nie należałoby tu nawet mówić o „sztuce” w liczbie pojedynczej, lecz o otwartej wielości sztuk. Sztuki prezentują różne, zawsze jednostkowe i relacyjne sposoby uobecniania się w świecie lub uobecniania się samego świata, wolnego od powinności reprezentowania jakiegokolwiek „modelowej” esencji:

[...] sztuki nie posiadają wspólnego przedmiotu reprezentacji. Każda po prostu uobecnia jednostkowe wchodzenie w obecność. Oznacza to, że nie ma obecności w ogóle, obecności jako esencji, jako obecnej esencji samej obecności. Są jedynie obecności jednostkowe. Istnieje jedynie wielość jednostkowych obecności. Te różne obecności – albo «obecność» różna od samej siebie – są różnymi sztukami obecności lub uobecniania [...]. Są różnymi sztukami modelowania obecności³².

W miejsce *physis* jako modelu i ogólnej struktury obecności pojawia się *techne*, wielość inwencyjnych sztuk/technik obecności lub raczej uobecniania się. W odróżnieniu od Heideggera, który zdawał się poszukiwać w sztuce enklawy autentycznego doświadczenia, swoistej „odtrutki” na instrumentalizację bytu w stechnologizowanym świecie, Nancy kładzie wyraźny nacisk na „techniczny” charakter sztuki. Píše więc

²⁹ J.-L. Nancy *a-t-il encore un monde? Entretien avec Claire Margat* [w:] “Art Press” No. 281 juillet-août 2002; cyt. za: G. Michaud, *In media res: Interceptions of the Work of Art and the Political in Jean-Luc Nancy* [w:] “Substance” #106, 2005 Vol. 34 No. 1 s. 106.

³⁰ J.-L. Nancy *Le Sens du monde* wyd. cyt. s. 200.

³¹ Tenże *Les Muses* Paris 1994 s. 157.

³² Tenże *Dziki śmiech w gardzieli śmierci* T. Załuski (tł.) [w:] „Kresy” 2002 nr 1 (49) s. 28.

o „*techne* egzystencji”³³, a także – odwołując się do przykładu technologii wideo – o „*techne* wchodzenia w obecność”³⁴. W *Le Sens du monde* deklaruje zaś, że „świat jest nazwą zbiorowości lub bycia-razem, które powstaje z pewnej sztuki – *techne* – i którego sens jest tożsamy z samym praktykowaniem tej sztuki. Świat jest więc zawsze «kreacją»: *techne* nieposiadającą ani zasady, ani celu, ani materiału innego od siebie”³⁵.

Art as Ontological Experiment

In the text – which is an exercise in the genealogy of the contemporary – I raise the issue of using art as a „model” for the ontology of the world. I look at how art functions in this way within the tradition extending from Immanuel Kant, through German Idealism, Jena Romanticism and Martin Heidegger, to Gilles Deleuze and Jean-Luc Nancy. A turning point in this tradition is the shift from conceiving of the work of art – and consequently of the world as such – in terms of a closed upon itself, „organic” whole, towards treating it as an event and describing in terms of a set of relations, an experiment and a presentation of presentation. This tradition is one of the transformative paths of philosophy, one of the ways which have led us to where we are „today”.

Tomasz Żaluski – e-mail: tżaluski@toya.net.pl

³³ Zob. tenże *Les Muses* wyd. cyt. s. 68.

³⁴ Tenże *Corpus* M. Kwietniewska (tł.) słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002 s. 58.

³⁵ Tenże *Le Sens du monde* wyd. cyt. s. 66. Konfiguracja problemowa, która dochodzi do głosu w tej genealogii współczesności, prowadzącej od Kanta do Nancy’ego, daje o sobie również znać w ostatniej wielkiej i swoiście kulminacyjnej definicji sztuki. Chodzi tu o „metadefinicję” lub „hiperdefinicję”, jaką jest stwierdzenie Josepha Kosutha: „sztuka jest definicją sztuki”. Zob. J. Kosuth *Sztuka po filozofii* U. Niklas (tł.) [w:] S. Morawski (red.) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* tom II Warszawa 1987 s. 256. Czy tego chcemy, czy nie, *dictum* Kosutha wciąż na różne sposoby określa naszą współczesność. Jeśli potraktować je jako zdarzenie, a zatem jako akt mowy, którego sens i efekt nie redukują się do (hipotetycznej) intencji autorskiej, można w nim dostrzec następujące aspekty: paradoksalny powrót Hegłowskiej logiki samorozwoju absolutu oraz motywu „sztuki jako zmysłowej prezentacji Idei”, specyficzną reinterpretację Hegłowskiego motywu „końca sztuki”, wreszcie zarys innej możliwości – ujęcie sztuki nie w kategoriach „prezentacji Idei”, lecz jako prezentację ruchu, uobecniania i zdarzenia. Mogę tu jedynie zasygnalizować ten pomysł interpretacyjny, postaram się go rozwinąć gdzie indziej.