

JAKUB WROŃSKI

*POSTNIETZSCHEAŃSKIE WYKŁADNIE
SYNTEZY SZTUKI I FILOZOFII.
HEIDEGGER, VUARNET I DELEUZE/GUATTARI*

Współcześnie obok włączenia do filozofii rozważań o sztuce jako równoprawnej, a nawet jako istotnej dziedziny filozoficznej, twórczość właściwa sztuce zostaje wprowadzona jako medium i podstawowa właściwość myślenia filozoficznego. Paradoksalnie kontrowersje wobec estetyki i teoretyczne trudności związane z tą dziedziną, spychające ją niekiedy na margines „właściwej” filozofii, idą w parze ze wzrostem roli stylu filozofii, ściśle zintegrowanego z formą artystyczną, myśli współczesnej.

Za prekursora tego zjawiska uważać można Schellinga, który za istotny dla filozofii uznał czynnik twórczej wyobraźni. Twierdzi on, że filozof powinien tworzyć nowe formy, *że każda tak zwana nowa filozofia powinna przedsięwziąć nowe kroki w zakresie form*¹. *Oryginalne* – pisze Derrida – *było tu przekonanie, że filozof może być oryginalny, że jest artystą i powinien wobec tego być odkrywcy w zakresie form, języka i sposobu pisania nie dającego się oddzielić od objawionej prawdy*².

Pisarstwo Nietzschego nie tylko porusza kwestie sztuki i ukazuje jej własne pojmowanie. Myśl ta stanowi w filozofii realizację tego nowego typu filozofowania. Wprowadza czynnik artystyczny do formy filozofowania. Bardziej nawet czyni z filozofii twórczość artystyczną. *Estetykę przemienia w organon filozofii*³. Nowatorstwo Nietzschego jest jednak względem Schellinga dużo bardziej zradykalizowane. Schelling ogranicza twórczość filozofii do granic, w obrębie których stanowi ona jedynie uzupełnienie albo konieczny przejaw wiedzy absolutnej lub absolutu jako całości bożego objawienia. Sztuka dla filozofii jest konieczna, ale traci przy tym swą autonomiczność i w tym sensie bardziej staje się odtwórczością miast tworzeniem. Filozofia i sztuka stanowią tu dla siebie wzajemnie wzór, obie będąc przy tym przede wszystkim odzwierciedleniem absolutu⁴.

Również Hegel ukazuje konieczność „estetyzacji” filozofii, choć w innym miejscu krytykuje artystyczną formę filozofii, pisząc: *Tak i teraz filozofowanie naturalne, uważające się za coś lepszego od pojęcia i wobec braku pojęcia podające się za myślenie intuicyjne i poetyckie, wynosi na rynek jakieś dowolne kombinacje wyobraźni, przez myśl tylko zdezorganizowanej – ni pies ni wydra, coś, co nie jest ani poezją, ani filozofią*⁵. W Wykładach o estetyce dzieje

sztuki przedstawia jako stopniowy proces degradacji zmysłowego przejawiania się na rzecz czystego ducha, który najpełniej osiągany jest w poezji⁶. Sztuka stanowi tu jedynie znak idei, jej zmysłowe przeświecanie. Zakorzenie w pozorze i zmysłowości ma wartość jedynie marginalną bądź powierzchowną względem tego, co duchowe lub absolutu. Sztuka w uprzywilejowanej roli dziedziny dążącej do tego co idealne zwraca się niejako przeciwko sobie samej, jako domenie pozoru i zmysłowości; będąc dla wyrażenia ducha niezbędna, może osiągnąć ten cel sprowadzając się jedynie do rangi nieistotnego, choć koniecznego środka.

U Nietzschego czynnik artystyczny zawłaszczający jego filozoficzny dyskurs funkcjonuje autonomicznie w sferze swojej materii. Sfera fikcji, pozorów i zmysłowości staje się zarazem żywiołem filozofii. Sztuka nie pozostaje w służbie jakiegoś celu, jakiejś wymagającej odsłonięcia odrębnej od niej prawdy, lecz spełnia swoją właściwą rolę stwarzania ułudy, pozoru, nowego i innego. Filozofia „zanieczyszczona” w ten sposób staje się myślą, która neguje wszelki model, nadrzędne zasady, ukrytą trwałą istotę-prawdę. Będąc przy tym momentem refleksji na myślą jako sztuką, spełniać się może jedynie jako tworzenie, w którym odkrywa („myśli siebie”) jako nieustanny twórczy żywioł. Zespolenie filozofii i sztuki dokonywane przez Nietzschego stanowi nie tyle wzbogacenie języka myśli, ile radykalnie przeobraża zarówno sztukę, jak i filozofię. Powstaje w ten sposób nowa, niesprowadzalna do swoich części składowych myśl, która nie odnosi się do stworzonych przez nią pozorów i form, lecz funkcjonuje jako niepowtarzalna, żywa, dynamiczna aktywność autora bądź interpretatora; myśl, której przejawy tracą podstawę w raz z oddzieleniem od zmysłowej, cielesnej i twórczej konstytucji. Filozofia taka istnieć może jedynie jako nieustanna zmiana, otwarte pole nie dające się zamknąć w postaci doktryny, powtarzalnej wiedzy albo teorii.

Nowa postać – postać „filozofa-artysty” jaką powołuje i realizuje Nietzsche⁷ – wymyka się, jak zauważa Vuarnet, filozofom i filozofii, podobnie jak estetom i estetykom⁸. Ta sytuacja nie rozwija się jednak w myśli Nietzschego bez sprzeczności. W ramach funkcji sztuki Nietzsche dostrzega z czasem ograniczenia, które kwestionują

suwerenność sfery tworzenia. Sztuka nie pozbawiona jest bowiem roli mediacji, funkcjonuje jako swoisty język. Wychodząc poza wszelkie kryteria i normy, wszelką ogólność i nadrzędne wobec siebie instancje, wciąż zachowuje swoją przedstawieniowość, która wikła ją w relacje z świadomością jako tożsamym podmiotem. Powstaje swoista aporetyczna sytuacja: z jednej strony wysiłek zmierzający ku nieprzedstawialnej sferze tworzenia, z drugiej – wysiłek jej wyrażenia, zmediatyzowania, które zarazem uchylić ma drzwi dostępu do tego, co z gruntu jest niekomunikowalne i jedynie jako takie autonomiczne. Czy sztuka może pełnić funkcję mediacji tego, co stanowi jej „istotę”, czy jest możliwe w aktywności artystycznej „ukazać” niezapśredniczony przez wytwory żywioł twórczy?

Interpretacja Heideggera łączy Nietzscheańskie rozumienie sztuki z nauką o woli mocy. Nauka ta jako podstawowa myśl autora *Wiedzy radosnej* w wykładni Heideggera uzyskuje postać nauki o bycie. Pojęcie „bycia” – o czym należy pamiętać czytając Nietzschego w pryzmacie Heideggera – jest w tej wykładni niemal utożsamiane z kategorią życia. Heidegger powie podpierając się cytatami Nietzschego: „*bycie*” jest uogólnieniem pojęcia „*życia*” [...] *nie mamy o tym żadnego innego wyobrażenia jak tylko „życie”*⁹. W zamyśle autora Bycia i czasu wola jako chcenie charakteryzuje i odnosi się do istoty bycia. W ten sposób z góry wykładnia ta sprowadza kwestie sztuki i estetyki w obręb ontologii czy metafizyki. Stanowiące pewnego rodzaju „wybieganie-ku” chcenie rozumie się tu jako „moment dotyczący rozstrzygnięcia”, w którym samo to chcenie ustanawia siebie jako to, co chciane. Jest to swoiste koło, które, jak później zobaczymy, wyznacza Heideggerowskie umetafizycznione rozumienie Nietzscheańskiego zagadnienia powrotu. Wola stanowi więc stawanie się (bycie), które samo siebie ustanawia (w mgnieniu istoczenia), wychodząc każdorazowo ponad to, co ustanawiane¹⁰.

Określenie przez Nietzschego woli jako woli mocy ma na celu zaakcentowanie, że chodzi tu wolę w owym istotnym sensie, w którym jest ona zawsze wolą ku mocy jako woli, wolą wychodzenia ponad siebie w ku sobie jako chceniu więcej. *Klossowski* powie: [...] *w której naturze leży niemożność nie powiększania się*¹¹. Istotą woli jest zarazem utrzymywanie się w owym wychyleniu, „wybieganiu-ku” jako

utrzymywaniu się we własnej istocie. Sztuka w wykładni tej stanowić ma właśnie ruch udostępniający istotę bycia i utrzymujący się w niej. Wola w sztuce lub poprzez sztukę ma uzyskiwać najbliższy wyraz, bardziej nawet – uzyskiwać swą moc. W swojej wykładni Heidegger stara się wykazać na ile w ten sposób rozumiana przez Nietzschego sztuka spełnia ukazane wyżej zadanie, na ile również problem sztuki wykracza poza kwestie estetyczne czy artystyczne.

Zagadnienie woli mocy jako istotowo odnoszące się do bycia stanowi zarazem dla Heideggera ważne odniesienie do problemu prawdy. Z jednej strony właściwe Heideggerowi jest rozumienie jej jako jawienia się, niekrytości, w którą „rozjaśnione musi być bycie”, z drugiej – jako trwałości i miarodajnego ustalenia. Drugie ujęcie jest przez niego, jak i Nietzschego, poddawane krytyce. Idealistyczne i klasyczne rozumienie prawdy podważane jest przez Heideggera na rzecz bardziej podstawowego jego rozumienia jako *alethei*, prawdy pojmowanej jako „jawienie się w niekrytości”. Przez autora *Bycia i czasu* ten sens prawdy jest wkładany – niemal imputowany – w myśl Nietzschego. W jego wykładni „działanie” mieścić się ma w ramach wyzwalającej od prawdy – prawdy pojmowanej klasycznie jako to, co gotowe i ustalone – istoty sztuki. Wola mocy określa byt w prawdzie; pytanie o nią jest pytaniem o prawdę jako przestrzeń, otwarcie „jawienia się bycia”. Jako taka stanowi ona zarazem konstytutywny moment wiedzy. Wiedza „jako otwarcie na bycie” nie znaczy jedynie wiedzy abstrakcyjnej, wiedzy w formie faktów i przedstawień, lecz, zakorzeniona w woli jako chceniu, uzyskuje jej naturę, jej „działanie”. Wola nie sprowadza się wówczas na przykład do przedstawienia, jak widział to Schopenhauer, lecz wiedza sprowadza się do woli jako otwarcia, nieustannego wychodzenia poza gotowy fakt, poza przedstawienie, w samo „otwarcie” jako bycie bytu przedstawiającego¹². Byt ten określa Heidegger jako jestestwo (*Dasein*); byt, który ma możliwość otwarcia się na własne bycie, wejścia w jego otwarcie jako sferę istotowych rozstrzygnięć względem własnego bytu, jak i bytu w ogóle.

Nawiasem mówiąc, takie podejście – uprzywilejowujące pewien rodzaj bytu – często skłaniało oponentów, by uznawać Heideggera za uwikłanego w antropocentryzm i rewindykującego w zakamuflowanej

postaci prymat podmiotu. Niemniej jednak kierunek ku sferze otwartości bycia, która jest uprzednia, czy w której konstituuje się doświadczenie lub wiedza, stanowi przynajmniej wstępnie destrukcję prymatu metafizycznej, dualistycznej perspektywy podmiotowo-przedmiotowej. Takie ugruntowanie wiedzy nie może sprowadzać już jej do abstrakcyjnych reguł, ustalonych struktur i gotowych form.

Sferę konstytucji wiedzy, konstytucji myślenia jako dziedziny woli, wyrażają najbliższe stany odnoszące się do naszej cielesności i zmysłowości: afekty, uczucia i namiętności. Nietzsche określi afekty jako najbardziej bezpośrednie przekształcenia lub formy woli¹³. Heidegger, podejmując tę myśl, określa afekt jako „stan wyjścia ponad lub poza siebie”, „bycia poza sobą” jako stany podstawowego „bycia-tutaj”. W afekcie zatracą się obecnościowa natura bytu, dzięki czemu byt wstawiony zostaje w otwarcie, a tym samym doświadcza „siebie” bardziej źródłowo. Bycie poza sobą jako „bycie właściwie” ukazuje jako prymarny moment samego wychodzenia-pozą i bycia-pozą-sobą. Ukazanie to, doświadczenie swoistej nierówności związanej z wychodzeniem-pozą-siebie, Heidegger przedstawia jako uświadomienie różnicy¹⁴. Różnica ta w *Byciu i czasie* określona jako różnica ontologiczno-ontyczna¹⁵, ma daleko idące konsekwencje dla współczesnej myśli i interpretacji Nietzschego. Wykładnia Heideggera odkrywa i ukazuje przy tym, że Nietzsche myślał już o kwestii różnicy – nie potrafiąc wyraźnie i jasno kwestii tej ukazać – i w tym sensie między innymi jest prekursorem myśli współczesnej. Choć w tej kwestii skłonny jestem twierdzić, że był nie tyle protagonistą, co – być może nieujawnioną jeszcze w swych ostatecznych konsekwencjach (w sensie niewczesności) – aktualną wciąż egzemplifikacją współczesności.

Afekt w istocie stanowi więc chcenie. Podstawowe afekty ze względu na swą źródłową rangę determinują postać i charakter naszej wiedzy. Afekty podszywają skostniałe formy logiczne i metafizyczne ustalenia. Dla Nietzschego są wręcz ich tkanką. Sam afekt jest już jakąś postacią, formą woli, ale jego istotą jest nie tyle postać, „kształt afektu”, co samo dzianie się przekształcania, formowania się woli, lub inaczej – jej wyjawianie się. Sfera afektów i namiętności, ze względu na swą bezpośredniość jako wyraz woli,

daje możliwość ukazania, a nawet doświadczenia woli mocy w jej istocie. Słowa „ukazanie” i „doświadczenie” są tu jednak użyte w pewnym stopniu wątpliwe. Wątpliwa jest bowiem kwestia doświadczenia w stanie afektu.

To co doświadczane, stanowi kurczące się to, czego afekt nie zdołał jeszcze wyprzeć, czego nas jeszcze nie pozbawił, ale również to, co afekt ustanowił (i w nas przekształcił), a co już afektem nie jest. Czysty afekt byłby niedoświadczalny lub niedoświadczalna byłaby jego istota, rozumiana jako poza-doświadczeniowa, „mroczna” intensywność. Heidegger takie rozumienie afektu zapoznaje, nie biorąc pod uwagę możliwości uznania afektów za wyrastające ze sfery tego, co niewyjawione i niewymawialne – z nieokreślonej pluralnej intensywności bezcelowego nadmiaru. W tej sferze nadmiaru, co prawda, kształtują się uczucia, będąc formującym się przypadkowo momentem i czerpiąc stąd zarazem źródło swej spontaniczności, lecz jako takie zapadają się nieustannie w mrok i tylko tak odsyłają ku przedontologicznym właściwym afektom intensywnościom.

Wola mocy (resp. chcenie) w wykładni autora *Bycia i czasu* jest nieodłączna z niekrytością bycia, jawieniem się, utrzymywaniem się w otwartości. Jako owo *utrzymywanie się* posiada ona charakter uczucia. Nie chodzi tu o doświadczenie w sensie przedstawienia sobie czegoś, lecz o doświadczenie jako stan uczucia; nastrojenie lub, jak ujmuje to Klossowski, *ruch nastroju*¹⁶. Heidegger dyskredytuje częściowo wartość afektu odnośnie wyjawienia istoty woli na rzecz różnej od niego namiętności, jako uczucia bardziej istotowo odnoszącego się do chcenia. Ma to istotne znaczenie w ramach wykładni myśli estetycznej Nietzschego jako metafizycznej. „Afekt” ma dla Heideggera sens słabszej mocy względem namiętności. Między afektem a namiętnością zachodzi istotna różnica stopnia mocy, a moc ma w kwestii woli podstawowe znaczenie. Afekt, powie Heidegger, wyraża bardziej moment gubienia siebie i niepanowania nad sobą, namiętność natomiast – moment panowania, „skupienia istoty”, „rozkazywania”¹⁷. Afekt wyraża krótką wolę, małą wolę; namiętność przenika naszą istotę o wiele bardziej źródłowo, sięga daleko w byt, wyraża długą wolę o określonej mocy trwałego skupiania¹⁸. Skupianie to pozwala byciu-poza-sobą chcenia utrzymać się w-sobie jako

takim. Jest to swoiste panowanie różnicy nad sobą jako nieustannym wychyleniem, otwarciem, które włada swoim rozwieraniem i zamykaniem (różnica wyobrażona jako usuwająca się zasłona) tak, iż utrzymuje się w sobie jako otwarciu. Heidegger, by określić sposób tego panowania używa słowa „przemysłne”, a także kładzie akcent na określenie „w dal bytu”. W istocie bowiem panowanie odnosi się do momentu rozstrzygnięcia.

Słowo „moment” czy „mgnienie” (*Augenblick*) wprowadza tu nieco zamieszania; mówimy bowiem o długiej woli, trwałym utrzymywaniu się otwartości, itd. Jest tak dlatego, że kategoria ta odnosi się do (przed)czasowej konstytucji jestestwa. Rozstrzygnięcie – napięcie o pewnym zasięgu działania – skupiać może w sobie określoną trwałość bytu jako całość, o której rozstrzyga. Trwałość (czasowa) jest wobec tego skupienia wtórna, przy tym również w przypadku *wielkiej woli* (resp. namiętności) konieczna jako symptomalna. Postać czasowej rozciągłości działania woli jawi się już w perspektywie zakrycia jako ustalone ramy, które pozbawiają jestestwo możliwości bycia w istocie. Nie tyle czas, długość trwania panowania nad byciem-pozza-siebie, ile głębia i rozległość przenikania we władające otwarciem rozstrzygnięcie o całości bytu wyznacza wielkość czy miarę dla chcenia. Zasięg trwania stanowi jedynie wyraz, symptom mocy, na którym skupianie się łatwo wprowadzić może w pozór mocy, skutecznie mocy pozbawiający w skryciu swojej istoty lub inaczej źródła.

„Miejsce” mocy (resp. istotę woli) Heidegger lokuje więc w rozstrzygnięciu i dalekości ustalonych właściwych egzystencjalnej strukturze „jestestwa”. Rozpiętość i dal rozstrzygnięcia (inaczej określane przez Heideggera pojęciem *jarzma*) w odniesieniu do bytu kwestie woli z konieczności wiąże nie tylko z wymiarem konkretnej egzystencji, lecz całością bytu. Moment rozstrzygnięcia, przemysłne wglądanie w dal bytu, rozstrzyga nie tylko o chceniu tego, kto chce, lecz o całości bytu. Jestestwo jest zawsze byciem-w-świecie a ta jego podstawowa właściwość włącza je istotowo w kontekst całościowego i źródłowego dziania się bytu. Ten metafizyczny aspekt rozjaśni się bardziej przy rozważaniach dotyczących wiecznego powrotu – te bowiem na pozór odbiegają już od kwestii sztuki, lecz w gruncie rzeczy ważą tu na zasadzie pozostawania jej podskórną istotą.

Stąd w wykładni Heideggera rola sztuki i kwestia estetyki u Nietzschego ujęta zostaje z jednej strony w wymiarze fizjologicznym, z drugiej – w wymiarze metafizyczno-dziejowym. W tak zakreślonych ramach rozumienia sztuki przez Nietzschego, Heidegger wyróżnia jej pięć głównych twierdzeń: 1. sztuka jest najprzejrzystszą postacią woli mocy, 2. sztuka musi być pojmowana od strony artysty, 3. świat jako samorodne dzieło sztuki (rozszerzone pojęcie artysty), 4. sztuka jest wyróżnionym ruchem przeciwko nihilizmowi, 5. sztuka jest więcej warta niż prawda¹⁹. Sztuka jako najprzejrzystsza postać woli i pojmowanie sztuki od strony artysty ugruntowane są w fizjologicznym nastroju upojenia właściwemu artystycznemu tworzeniu. U Heideggera rozciąga się to również na świat, którego nie da się wydzielić w istotowej przynależności, jaką jest bycie-w-świecie. Wymiarowi dziejowego i całościowego namysłu nad bytem odpowiada rola sztuki jako „wyróżnionego ruchu przeciwstawnego nihilizmowi” ale i również rola sztuki jako sfera ugruntowania „prawdy” (w znaczeniu stymulującego otwarcia, prawdy widzianej w ujawniającym jej istotę rozdźwięku z perspektywicznością), jako tworzenia. Dotyczy to zatem kwestii tego, co tworzone; „dzieła”, a w istocie odniesienia: tworzenie – twór. To, co jednoczy i ukazuje istotę tego wychylenia estetyki ku metafizyce i odwrotnie, istotę ugruntowania rozstrzygnięć dotyczących całości bytu w wymiarze „fizjologicznym” (resp. uczuciowym, cielesnym, zmysłowym) jako istotowym wymiarze tworzenia, jest w Nietzscheańskich rozważaniach o sztuce kwestią tego, co nazywa on „wielkim stylem”. Kwestia stylu oznacza tu istotę wartościujących rozstrzygnięć, dotyczy sfery „fug”, spojeń istnienia i myśli. Wielki styl, jak zobaczymy, jest dla Heideggera tym, co wyraża istotę Nietzscheańskiej estetyki.

Podstawowym stanem estetycznym – co dla Heideggera jest zarazem stanem odsłaniającym i wprowadzającym w istotę sztuki – jest w myśli Nietzschego stan upojenia. Nietzsche pisze o tym bezpośrednio w ustępie *Zmierzchu bożyszcz* zatytułowanym *Z psychologii artysty*²⁰. Obranie upojenia jako podstawowego uczucia artystycznego wiąże istotę estetycznego, zmysłowo-uczuciowego, ale też swoiście duchowego poznania czy doświadczenia z fizjologią; sferę duchowo-uczuciową – z nieokreślonością będącą poza doświadczeniem cielesności. Stan

artystyczny jako zakorzeniony w upojeniu ukazuje istotę własnej natury jako ściśle zintegrowanie z cielesnością do tego stopnia, iż ciało nie jest tylko częścią estetycznie nastrojonej przytomności, lecz mamy tu samo „cieleśnienie się” na sposób estetycznego zachowywania i doświadczania, które przy tym jest jednym z wyraźniejszych sposobów, w jakim „cieleśnienie” ciała daje się w sobie wyjawiać.

Sztuka jest najprzejrzystszą postacią woli, woli mocy jako istoty tego co żywe. Ponadto musi być zawsze pojmowana od strony tego, kto jest właściwie w stanie upojenia²¹. W tym sensie możemy mówić o warunku fizjologicznym postawy artystycznej jako podstawowym (głębiej prowadząc namysł nad momentami odniesień „cieleśnienia” i upojenia) i istotowym.

Przyjrzyjmy się bliżej kwestii Nietzscheańskiej kategorii upojenia. Z jednej strony upojenie sytuuje się w (ciemnej) fizjologicznej sferze pobudzeń ciała, z drugiej strony – w duchowej sferze uniesień indywidualacji, przyjmowania form i władania nimi. Te dwa wymiary upojenia odnoszą się do popularnego Nietzscheańskiego rozróżnienia między momentem dionizyjskim i momentem apollinijskim. Przeciwwrotność tych momentów i trwanie w ich przeciwwrotności wyraża istotę samego upojenia. Notatka z ineditów Nietzschego o fizjologii sztuki do określenia tej właściwej upojeniu sprzeczności, tego swoistego napięcia, jakie niesie w sobie upojenie, włącza zasadnicze cechy, jak wynoszące „ponad” wzmaganie się siły, a zarazem ich nadwyżka i pełnia²². Zagadnienie siły to jednocześnie dla Nietzschego kwestia piękna²³. „Podobanie się czegoś” jest bowiem wycuciem siły. Stanem, który przymierzając się do tego, co się podoba, wzmaga się i ustanawia swą siłę. To co piękne wchodzi wówczas w obręb stanu upojenia. Staje się immanentne upojeniu, konstytuuje się w nim. W upojeniu otwiera się to co piękne; piękno wprawia w stan upojenia²⁴. Piękno nie jest tu czymś gotowym; nie można oddzielić go od nastroju, jak i od „przedmiotu”, formy. Jako takie jest momentem ustanawiania, tworzenia formy, zachodzącym w upojeniu, w jego immanentnej sprzeczności, dla której i z niej samej nieustannie ustanawia się jako jarzmo. Forma stanowi zarazem to, co określa, kształtuje upojenie jako wzmaganie siły, jako nastrój, w którym bycie wynosi się ponad siebie, ku sobie jako takiej nadwyżce.

Tak rozumiana forma jest formą wzmaganą. Piękno i związana z nim forma jest tym, co określa nastrojenie upojenia. Forma rozumiana jest przy tym zarazem jako „wyjaw”, to, dzięki czemu coś się ukazuje. W takiej postaci formy nie należy rozumieć jako zewnętrznych ograniczeń wobec jakiejś określonej czy nieokreślonej treści. Forma jest tu czymś zasadniczym, a wszelka treść jest również jedynie formą. Heidegger poprze to notatką Nietzschego: *Artystą jest się za tę cenę, że się to, co wszyscy nie-artyści nazywają „formą”, odczuwa jako treść, jako „rzecz samą”. Przynależy się przez to uprowadzić do świata na opak: gdyż teraz treść staje się dla takiego kogoś czymś po prostu formalnym – wliczonym w nasze życie* [PP 388 KSA 13.9]. Mówiąc jednak o formie, w ramach uczucia upojenia myśleć ją należy zawsze jako formowanie (nawet, gdyby pozornie chodziło o względnie trwałe kształty).

Upojeniu właściwe są dające się określić immanentne prawidłowości jego „przebiegu”; dziania się. Samo „dzianie się” jest właściwie ustanawianiem się takiej prawidłowości. Uczucie upojenia nie jest przy tym uczuciem jednorodnym. Podsyte jest niejako wielością konstytuujących go uczuć. Zasadniczą wagę mają tutaj uczucia – jak je za Nietzschem określa Heidegger – logiczne²⁵. W przypadku tych uczuć, uczuć prawidłowości, nie mówimy, że zachodzą one według praw rozumu, logiki, matematyki, lecz że są tego typu nastrojem. Uczucia logiczne utwierdzają w bycie, zabezpieczają byt i przy tym siebie. Są to wspomniane „fugi”, spojenia, dzięki którym sfera nieokreślonej cielesności wylania się z chaosu w kontekst całości bytu. Siła „fugi” wywiera jednak wpływ na całe dzieło, i dalej na całość bytu, wówczas tylko, gdy otwiera się ona na swoją spajającą i rozstrzygającą funkcję. „Uczucia logiczne” będą miały wagę podobną drobnym afekcjom, które z upojenia czynić mogą jedynie rozchwianie, jeśli nie skoncentrują siły w sferze stwarzającej własne dążenie do spajania. Owo działanie u podstaw, jako otwarcie i wejście sferę „wydobycia rysów głównych”, a więc kształcenie się nastroju porządku, schematu, sytuuje (w sferze rozstrzygnięć) w rozstrzygnięciu, którego działanie sięga daleko w całość bytu.

W akcie artystycznym upojenie jako siła twórcza, która wydobywa i szacuje formy, jest siłą formującą. Myślenie sztuki od strony upojenia

znaczy również myślenie sztuki od strony artysty. Dla Nietzschego również odbiór sztuki jest analogiczny do jej tworzenia. Odbieranie dzieła jest jego (tworzenia) szczepem, stanowi jego odmianę. Heidegger zauważa, że Nietzsche pomija tu wagę samego dzieła sztuki: *Nietzsche nie rozwija istoty tworzenia na podstawie tego, co ma być stworzone, dzieła, lecz na podstawie stanu estetycznego zachowania*²⁶.

W późniejszej pracy *O istocie sztuki* Heidegger ukaże dzieło sztuki jako wyjawiające bycie bytu. W dziele sztuki odkłada się prawda bytu. Owo wyjawianie się i odkładanie się dzieje się w dziele²⁷. Artysta staje się tu w porównaniu z dziełem pozornie niemal czymś nieważnym, *samounicestwiający się w tworzeniu przejściem potrzebnym do wyłonienia dzieła*²⁸. Z drugiej jednak strony bycie utworzonym przez dzieło daje się uchwycić jedynie od strony procesu tworzenia²⁹. Tworzenie stanowi źródło dzieła sztuki, ale i odwrotnie – to istota dzieła określa istotę tworzenia³⁰. Dzieło jako to co stworzone możemy rozważać jako kwestię formy. Na podstawie tego, co Nietzsche myśli o formie, Heidegger konstruuje jego rozumienie dzieła. Forma, która, będąc istotnie związana z upojeniem, jest zawsze żywą formą, formowaniem lub, określając inaczej: tworzeniem.

W zarysowanym wyżej odniesieniu formy i upojenia – co przekładać można analogicznie na dzieło i tworzenie – zacierają się odrębność rozważanych członów. Odrębność ta wtórnie może się tu dopiero konstituować. Ta konstytutywna sfera wyraża obszar, w obrębie którego myśleć należy istotę Nietzscheańskiego – w perspektywie Heideggerowskiej wykładni – namysłu nad sztuką. Określenie tego obszaru nie może wychodzić od prostego przeciwstawienia podmiotu i przedmiotu; tego, co subiektywne (np. tworzącego podmiotu) i tego, co obiektywne – stworzonego przedmiotu czy formy. Wątpliwe dla Heideggera odniesienie podmiotowo-przedmiotowe podważone zostało w analizie pozornie analogicznego odniesienia upojenia i piękna jako istotowego stanu estetycznego³¹. Analiza ta wprowadziła bowiem to odniesienie w egzystencjalną dziedzinę nastrojenia, lub inaczej w dziedzinę różnicy ontyczno-ontologicznej. Tak określony stan estetyczny wyrażać ma przy tym obszar odsłaniający istotę woli mocy. Dla Heideggera odsłonięcie to jest zrazem jej najbardziej bezpośrednim przejawem,

jak i samą istotą. Sztuka jest najbardziej bezpośrednią postacią woli mocy dzięki temu, iż estetyczny stan jest zarazem możliwością otwarcia odsłaniającego wolę mocy (resp. bycie bytu), jako tworzenie się jej postaci.

Estetyczny stan wprowadza w sferę istotowych rozstrzygnięć co do postaci bytu w ogóle. Sposób, w jaki sztuka dochodzi do własnej istoty (resp. woli mocy) stanowi kwestię wielkiego stylu. Sztuka pojęta istotowo nie wyraża jedynie konsekwencji zamykających się w obrębie autora i jego dzieła. Sztuka ustala hierarchie, wprowadza całe jestestwo w sytuację rozstrzygnięcia co do całości bytu. W tym sensie Nietzsche określać ma ją jako twórczy ruch przeciwny wobec nihilizmu. Heidegger powie: *rozstrzygnięcie zakłada podział na przeciwieństwa, a jego wielkość wzrasta w raz z głębią sprzeczności*³². To, co zostaje tutaj przeciwstawione, to z jednej strony estetyka jako fizjologia, a z drugiej – estetyka jako stanowienie miar i praw na gruncie całości bytu. Rozszerzając sferę fizjologii poza obręb organizmu, wzajemnie warunkujące się człony są tu przeciwieństwem chaosu i prawa. *Chaos naszej sfery doznań, którą znamy jako sferę cielesną [resp. fizjologiczną], jest jedynie wycinkiem wielkiego chaosu, którym jest sam świat*³³. Nie prowadzi to jednak do konstatacji prostego określenia tego, co nieokreślone, wtlaczania chaosu w formę. Przeciwieństwa te stanowią jedno *jarzmo*. Wielki styl ma miejsce tam, gdzie swobodne rozporządzanie tym jarzmem jest budującym prawem dziania się bytu, wstępnym kształtowaniem tego, co przyszłe³⁴. Jarzmo jako „panowanie” nad procesem stawania się formą tego co jarzmo to konstytuuje, wyraża stan, w którym, wykraczając poza siebie, uzyskuje się siebie właściwie jako coś więcej i jako utwierdzenie w tym „panowaniu”.

Kwestia „wielkiego stylu”, wprowadzając nas w rozumienie sztuki ugruntowanej na metafizycznie pojętej woli mocy, stanowiące dla Heideggera jednocześnie to, co ową metafizyczność woli mocy uzasadnia, sprowadza rozumienie estetyki przez Nietzschego do zagadnienia w istocie metafizycznego. Ten metafizyczny status Nietzscheańskiej sztuki – jak widzi ją Heidegger – odróżnić należy naturalnie od metafizyki pojmowanej tradycyjnie. Kwestia zasadniczej roli tego, co zmysłowo-cielesne, afektu i nastrojenia w strukturze tego metafizycznego namysłu i związane z tym cokolwiek nieproste

odwrócenie metafizyki platońskiej, czyni z niego dalekie czy wręcz – jak chce Heidegger – radykalne bądź ostateczne (dziejowe) przesunięcie w ramach metafizyki. Niemniej „wielki styl” jako „prawdziwa” – jak się wyraził Heidegger – *sztuka odsłania istotowy sposób, w jaki z bytu tworzy się byt, jest określeniem bycia bytu*. Pamiętamy przy tym, że bycie bytu tożsame jest z Nietzscheańską kategorią życia; chodzi więc tu o określenie tego, co życie wzmaga, stymuluje i o uchwycenie natury czy istoty tego wzmaganania. Pytanie o tę istotę sztuki czy o „wielki styl” właściwie sprowadza się do kwestii tego, co w sztuce twórcze; jest pytaniem o właściwe sztuce jako „stymulatorze życia” tworzenie.

Czym jest tworzenie właściwe sztuce „wielkiego stylu”? Namysł nad tym pytaniem i pole możliwych odpowiedzi Heidegger widzi u Nietzschego w rozważaniach dotyczących przeciwieństwa tego, co aktywne i tego, co reaktywne. Przeciwieństwo to stawia nas w alternatywie: albo to, co jest tworzone, jest takie ze względu na brak, niedostatek czy też niemoc i bezwolność wobec innej, zewnętrznej akcji, albo twórcza akcja wypływa z nadmiaru (niejako z siebie samej). Tak postawiona alternatywa nie wychodzi jednak poza to co reaktywne, dopóki sama reaktywność stanowi negatywne kryterium dla aktywności; dopóki aktywność myśli się w opozycji do reaktywności. Wszelka dialektyka nosi bowiem znamię reaktywności³⁵. Ta oparta na opozycji, możliwie dwojaka charakterystyka tworzenia wymaga dopełnienia innym rozróżnieniem. Mianowicie – czy tworzenie jest warunkowane przez wolę „trwałości, wieczności, „bycia”, czy przez pragnienie niszczenia, zmiany stawania?

Heidegger rozróżnienie to odnosi do różnicy bycia i stawania się. Odniesienie to jasne staje się wówczas, gdy przeciwieństwa pragnienia trwałości / wieczności i stawania się włączy się w schemat podwójnej wykładni ze względu na to co aktywne lub reaktywne. Sprowadzając to co reaktywne do tego, co określa się poprzez negację, a więc stoi jako opozycja do któregośkolwiek z członów przeciwieństwa, Heidegger to, co właściwie aktywne, źródłową akcję, określa jako swoistą jedność przeciwieństw, jarzmo napiętych biegunów, które znosi ich opozycyjność, zachowując przeciwieństwo. Jarzmo to wyraża różnicę i utrzymywanie się w niej. Jarzmo – określone ze względu

na prymarne rozróżnienie aktywności i reaktywności – stanowi więc miejsce rozstrzygnięcia, źródłową akcję, konstytuującą i rozwijającą przeciwieństwo jako takie. W tym sensie aktywna perspektywa *różnicy* aktywności i reaktywności jest *różnicą* ustanawiającą jedność przeciwieństwa woli utrwalenia i woli zmiany. Jest jarzmem jako wolą mocy, w którym przeciwieństwo to się dynamizuje, wytwarza nieustannie odsyłając przeciwstawne człony do swego „poza” jako źródłowego miejsca rozstrzygnięcia. Tym, co aktywna wola chce utrwalić, jest jej bycie poza sobą – dlatego samo stawanie się ująć można jako *różnicę* aktywności i reaktywności³⁶. Ale też i bycie jako utrwalenie nieustannego bycia poza sobą wyznacza się również poprzez tę *różnicę*.

To właśnie spojenie aktywności oraz bycia i stawania się stanowi według Heideggera istotę tego, co Nietzsche rozumie jako „wielki styl” albo sztukę. Rozumienie to zawarte jest, jak widać, w jego wykładni woli mocy. Namysł nad różnicą aktywności i reaktywności miał znaczące konsekwencje dla inspirowanej myślą Nietzschego filozofii współczesnej. Zwłaszcza uwidocznione tu przedsięwzięcie krytyki myślenia opozycyjnego, skutkowało otwarciem nowych możliwości i perspektyw w poszukiwaniu autentyczności. Przykładem może tu być – jak wskazuje Pieniążek – przełom w obrębie rozwoju myśli poststrukturalizmu, którego drugą fazę charakteryzuje właśnie krytyka myślenia opozycyjnego³⁷.

Przypomnijmy również, że na tym gruncie Nietzscheańska kwestia aktywności została po mistrzowsku wyłożona przez Deleuze’a w jego niebywale systematycznej interpretacji filozofii Nietzschego³⁸. Deleuze rozróżnienie aktywności i reaktywności odnosi do sił i ich stawania się. Dualizm poddawany jest tu w wątpliwość już na poziomie samego pojmowania czym jest właściwie siła. Siła, widziana niejako u swego źródła, może być właściwie określona tylko jako siła aktywna i jako afirmacja³⁹. Odnosi się to również do siły sił reaktywnych⁴⁰. Samo rozróżnienie: „aktywne” i „reaktywne” określa jakości sił, co oznacza istotowy (tworzący) stosunek siły do sił, rozumiany jako różnica ilościowa. Można powiedzieć, że rozróżnienie to określa chwilowy stan stosunków sił, lecz sama zmiana, upływ jest niczym innym jak stosunkiem, bardziej subtelnym i głębiej odnoszącym

się do różnicującej żywiołowości. Rozróżnienie jakości aktywnej i reaktywnej wymaga więc dopełnienia jeszcze subtelniejszymi jakościami odnoszącymi się do stawania się sił. Jakość stawania się reaktywnego to negacja, a stawania się aktywnego – afirmacja. Afirmacja i negacja określają żywioł różnicujący siły, żywioł wytwarzania jakości. Są to w terminologii Deleuze’a jakości woli mocy⁴¹. Wola mocy jest tu zasadą wytwórczą, syntetyczną i genealogiczną sił. Siły, które nie negują swojego żywiołu wytwórczego, praktycznie z żywiołem tym się utożsamiają, stając się dzięki temu aktywne i afirmatywne. Siła istnieje (jednak) tylko jako własna synteza. Negowanie żywiołu syntezy jest wolą nicości, stawaniem się negatywnym. Stawanie się siły aktywnej reaktywną zachodzi poprzez negację żywiołu różnicującego i syntetyzującego siły. Możliwość afirmowania stawania się w stawaniu się reaktywnym byłaby sprzecznością. Dlatego też Deleuze powie: *stawanie się-reaktywne nie ma bytu*⁴². Stawanie się jednak jest nam dane jedynie jako stawanie się-reaktywne. Doświadczane i przedstawiane stawanie się bytu ma zawsze postać nihilistyczną. Wszelka rzecz, siła czy aktualny stan, napiętnowane są zerwaniem i przemieszczeniem się poza afirmację żywiołu wytwórczego. Siła jawi się jako własny negatywny pozór. Możliwość przewyciężenia tego stanu – jako „nowy sposób odczuwania” – odsyła do kwestii powrotu. Byt stawania się stanowić może jedynie jego odtwarzanie, powracanie. Żywioł różnicujący, synteza sił i ich zmiany istnieje jako powtórzenie, jako podwójna afirmacja, w której afirmuje się stawanie się-aktywne i jego powrót, odtwarzanie (afirmacja afirmacji).

Wykładnia rozumienia sztuki Nietzschego jako wielkiego stylu, którego rozumienie przenika się z metafizyczną istotą woli mocy, sens Nietzscheańskiej estetyki zrównuje z namysłem metafizycznym. Według Heideggera potwierdza to zapisek Nietzschego: *Sztuka jako właściwe zadanie życia, jako jego działalność metafizyczna* [NT 32 KSA1, 24/13, 229]. Równość między estetyką a metafizyką ukazuje już jednak nowe widzenie metafizyki jako metafizyki zmysłowości. Podstawą bytu, tym, co właściwie istniejące, staje się nie świat ponadzmysłowy, lecz zmysłowo-cielesna, popędowo-nastrojeniowa sfera życia. Powiedzenie Nietzschego *sztuka jest więcej warta niż „prawda”* [KSA 13,227] to na pierwszy rzut oka proste odwrócenie

starej (platońskiej) metafizyki. Jednak – jak zostało to już pokazane poprzez to, jak Nietzsche rozumie sztukę – odwróceniu ulega sama dualistyczna zasada tej metafizyki, zasada dualizmu bytu prawdziwego i pozornego; tego, co ponadzmysłowe i zmysłowe. Zniesiony zostaje zarówno świat prawdziwy, jak i świat pozorów [ZB 26 KSA 6,80]. To, co pozostaje, jest specyficznym wykładanym zmysłowością. W ujęciu Heideggera to, co fizjologiczne, cielesno-zmysłowe, określone zostało w „upojeniu” jako siłę formującą.

Wiemy już, że sfera tego, co zmysłowe przenosi nas w głębie sprzeczności właściwą życiu. Głębia ta jest niejako związającym się do wewnątrz ruchem ustanawiania prawidłowości, horyzontu form. Staje się ona zarazem wszelką powierzchnią. Dotyczy sprzeczności między nieokreślonością jako ruchem ustanawiania a otwartym (na całość) horyzontem, w którym konstytuują i zjawiają się formy. Zmysłowość ma więc naturę – jak określił to Heidegger – *przepatrującą wypatrywania, kreślącą wokół istoty żywej linie horyzontu* [...] ⁴³. Zmysłowość jest perspektywicznością. W tym znaczeniu nie oznacza ona dziedzin pozorów, lecz właśnie to, co jedynie prawdziwe, autentyczne. Zmysłowość odnosi się do organizmu, w pewnym znaczeniu jednocześnie odzwierciedla ona pluralność składających się nań sił i popędów oraz ich jedność. Każda z takich sił wyznacza jakąś perspektywę względem innych sił organizmu i tego, co dostaje się w jego obręb. To, co zostaje wcielone, co wchodzi w stosunek z siłami organizmu, przyswajane zostaje jednocześnie z wielu narzucających się na przemian perspektyw. To, co dane jest zawsze wieloznaczne i może przyjmować zmiennie różne postaci. Każda z takich postaci jest jedną statycznie uchwyconą perspektywą; pozorem ⁴⁴. Gdy jedna perspektywa zostaje utrwalona na niekorzyść fundującej ją perspektywicznej pluralności i wieloznaczności, staje się wówczas pozorem uchodzącym za coś prawdziwego, realnego; prawdą jako błędem.

Takie właśnie błędy, pozory jako utrwalone perspektywy, pełnią z jednej strony funkcję zabezpieczenia, utwierdzenia życia. Pozór należy do istoty jego perspektywicznej natury. Jednak tym co prawdziwie realne i zarazem „żywe” jest samo perspektywiczne

jawienie, bowiem „pojaw”, pozór, możliwy jest tylko wówczas, gdy istnieje wcześniej sam „wyjaw”, perspektywiczny horyzont. Dlatego z drugiej strony prawda jako utrwalona perspektywa, negując wielość i zmienność właściwą perspektywicznemu jawieniu, może być zahamowaniem, zubożeniem i zniszczeniem życia⁴⁵.

Ukazują się więc nam tutaj dwa możliwe rozumienia pozoru. Pozoru jako tego, co neguje wielorakie źródło jego jawienia i pozór, który afirmuje swoją perspektywiczność. W tym sensie Nietzsche – w okresie, gdy teoremat woli mocy ma dla jego myśli istotne znaczenie – sztukę widzi właśnie jako odnoszącą wszelką utrwaloną formę, wszelki pozór do jego perspektywie twórczej, pluralnej zasady. Sztukę – jako sferę pozorów afirmatywnych, „żywych” – *mamy po to, abyśmy nie szczęśli w prawdzie* [KSA 13,500] jako dziedzinie pozorów oderwanych i negujących perspektywiczną istotę życia.

Nietzscheańska wola pozoru, fikcji albo błędu jako przypadku odnosi się właśnie do pozoru afirmatywnego i stanowi najbliższy wyraz woli mocy – sztukę. Nowa wykładnia zmysłowości ukazuje organiczność jako pole przypadkowych i zmiennych stosunków sił, które z konieczności generują wielość perspektyw, niejednoznaczność. Klossowski ujmuje organiczność jako twór przypadkowy, jako „błąd” w „ekonomi kosmicznej”, który istniejąc nie może dopuszczać do przypadku, musi zabezpieczać siebie fikcją prawdy, konieczności⁴⁶. Warunkiem istnienia jest błąd, zarówno w odniesieniu do jego konstytucji, jak i trwania. Błąd występuje tu w dwóch różnych aspektach. W jednym aspekcie, gdy Nietzsche mówi o prawdzie jako błędzie koniecznym do przetrwania [zob. PP 404; KSA 13,193] i drugim, odnoszącym się do przypadku, który konstytuuje organiczność.

Afirmując błąd jako fikcję i błąd jako przypadek, sztuka jedna te aspekty w postaci, którą nazwać można określeniem Klossowskiego jako błędne koło. W afirmowaniu pozoru jako fałszu, artystycznej fikcji niezbędnej dla istnienia, afirmowana jest zarazem przypadkowość, pluralny chaos konstytuujący to istnienie, ale nie pozwalający mu trwać, a nawet stawać się w jakimś trwale określonym nurcie. Zamiarem Nietzschego jest tu, by tworzenie odnieść do jego istoty jako tego, co przypadkowe, do „intensywnych fluktuacji” chaosu;

by tworzenie się fikcji – których gotowość wypiera i skrywa chaos i przypadkowość – powtarzać w „momencie” ich niegotowości, w ich stawaniu się. W powtórzeniu wyjawiać się ma zarazem istota, która chaotycznej fluktuacji nadaje nurt (określić go można jako „ku formie”), która niejako ten nurt wymusza, czyni koniecznym. Przypadkowi nadać znamię konieczności. Tworzenie, które afirmuje siebie jako przypadkowe, poprzez tę afirmację czyni się koniecznym. Ten ruch afirmowania okazuje się być bowiem kołem, które utwierdza poprzez powtórzenie to, co nieutwierdzalne.

Metafizyczny status woli mocy – w której, wydawałoby się, odsłania się kwestia różnicy (jako sfery nieuobecniających stosunków sił) odsyłającej poza metafizykę i właściwą jej opozycjonalność – wyraża immanentne jej *jarzmo* i jego swoistą kolistość. Jest to podstawowe ujęcie stawania lub tworzenia się bytu. Otwarcie widzenia na uobecnianie poza perspektywą jakiegokolwiek częściowego uobecnienia. Kolistą naturą tak widzianego stawania się, która każe nawracać przed każdą formą ustalenia ku sobie jako stawaniu – stawaniu jako przeciwieństwie między sobą jako takim a utrwaleniem – jest tym, co określa jak jest wola mocy; tym, co jedna ją w jej przeciwieństwach. Wola mocy jest na sposób wiecznego powrotu.

Kwestia wiecznego powrotu, według Heideggera, stanowi podstawę metafizycznego myślenia Nietzschego. Wola mocy ukazana została wyżej jako stawanie się, które powraca, nieustannie odsyła do siebie, odrzucając wszelkie poszczególne utrwalenie. W ten sposób wyraża trwałość całości stawania się. W tym sensie również wieczny powrót stanowi rozstrzygnięcie co do całości bytu. Moment powrotu jest mgnieniem rozstrzygnięcia odnośnie całości stawania się, całości czasu. Heidegger zarzuca tutaj jednak zapoznanie myślenia czasowych struktur samego stawania się, warunków rozstrzygnięcia jako „samej” różnicy ontologicznej. Myśl wiecznego powrotu i wola mocy – jak przedstawia je Nietzsche – myślane są według Heideggera jako to samo: utrwalenie bycia bytu, zatarcie przeciwieństwa bycia i stawania⁴⁷. Owa tożsamość woli mocy i wiecznego powrotu stanowi zapomnienie rozróżnienia – jak je określa Heidegger – „bycia-czymś” i „że-jest”, różnicy ontologicznej⁴⁸.

Różnica *essentia* i *existentia* miałyby odsłaniać struktury egzystencjalne samego bycia spod zakryć pierwotnych, metafizycznych ustaleń bycia jako stawania się i jako bytu; zakryć, które redukują bycie do temporalnej obecności (potoczności czasu). Różnica ontologiczna – powie Heidegger – *jest wprzód* [...] *myślana w imię „samego bycia”*, myślenie to nie jest podstawą do myślenia bycia bytu (resp. woli mocy) – co czyniło z niego metafizykę, lecz *„bycie samo” skrywa się w niemyślanej różnicy ontologicznej*⁴⁹.

Zadanie myślenia czasowości „bycia samego” jako jego egzystencjalna (w odróżnieniu od egzystencyjno-esencjalnej) analiza wykracza tym samym poza ramy myślenia sztuki jako woli mocy i ugruntowującej je egzystencyjnie myśli wiecznego powrotu. Myślenie sztuki przez Nietzschego sprowadza, według Heideggera, metafizykę w jej ostateczne konsekwencje. Nihilizm jako właściwość metafizyki osiąga swą tryumfalną postać. Wyniesienie estetyki do metafizyki waloryzuje zarazem podstawowe dla rozważań o sztuce pojęcie tworzenia. Właściwy bowiem namysł na sensem tej kategorii myślany ma być – jak widzi to Heidegger – w ramach przedontycznych, egzystencjalnych struktur czasowości, które Nietzsche zapoznaje właśnie w teorematkach woli mocy i wiecznego powrotu. W nihilistycznej perspektywie uniwersalnego utrwalenia stawania się, woli mocy jako jego stymulacji i zarazem metafizycznego źródła bytu, właściwy sens tworzenia – jako projektowania możliwości tego, co nowe – zostaje zakryty, pozbawiony gruntu, właściwie ugruntowany na bez-sensie. Tworzenie przeradza się w machinację, wytwarzanie. Wola mocy pełni funkcję stymulatora nieograniczonego wzrostu mocy, co staje się zarazem podstawą jej przeliczania i kalkulacji.

Machinalne wytwarzanie zamiast myślenia różnicy, sensu samego tworzenia czy bycia, zapanowuje w dziejach jako spełniona postać metafizyki zachodniej. Skutkuje ona niepoohamowanym tworzeniem światopoglądów, władzą techniki, przemysłem artystycznym, niwelującą pluralizacją i relatywizacją, wyrodnieniem i przedelikatceniem wydanych mechanizacji, technologizacji sił życiowych. Pozorne bogactwo, kulturowa wielorakość oraz abstrakcyjne poczucie siły naukowo-technicznego panowania nad światem i życiem jako eksplozja tworzenia, wytwarzania, idzie

w parze z jednoczesnym spłyceciem duchowości, jej machinalnym zamknięciem pozbawiającym mocy myślenia jej egzystencjalnej prawdy (alethei), „biedą jako opuszczeniem bycia”. Nietzsche jawi się w tej wykładni już nie tylko jako ten, kto diagnozuje i przewiduje kryzys nowoczesności, lecz który go teoretycznie wypełnia, który ustala i w który wprowadza.

Myślenie bycia jako mocy i jako woli i ich tożsamości w wiecznym powrocie stanowi zatem dla Heideggera zasadnicze zakrycie, które kulminuje „opuszczeniem bycia”. Nietzscheańskie rozumienie sztuki wprzęgnięte w teorematy woli mocy i wiecznego powrotu zapoznaje poprzez to odpowiedniość sztuki i prawdy jako niekrytości. Tworzenie właściwe sztuce w perspektywie myśli Heideggera jawić się powinno jako odkrywanie, wchodzenie w otwarte bycia. Istota sztuki nie odróżnia się tu w zasadzie od istoty myślenia. Tym samym jednak Heidegger zastępuje tworzenie, ujmowane przez Nietzschego jako tworzenie-niszczenie, niewinną grę, tworzeniem jako zadaniem myślenia, którym jest otwieranie, swoisty stosunek do prawdy jako niekrytości (dzianiem się nadejścia prawdy)⁵⁰. W ten sposób krytykując wykładnię Heideggera, Vuarnet przeciwstawia jego postaci „pasterza bycia” (myśliciela stojącego na straży bycia, bycia bytu w całości) postać filozofa-artysty. *Dla filozofów-artystów* – powie Vuarnet – *sztuka nie pozostaje w służbie najwyższej prawdy. [...] Uprawiali oni filozofię nie jako „aletheię”, lecz jako sztukę immanencji, sztukę przekształcania, a nie odślaniania*⁵¹.

Postać filozofa-artysty, szeroko opisana przez Vuarneta, pojawia się u Nietzschego w późnym okresie jego twórczości, choć – jak zauważa autor – załączki tego pojęcia odnaleźć można również już we wczesnych pismach⁵². Vuarnet usiłuje przedstawić kryteria wyznaczające właściwe rozumienie tego pojęcia czy quasi-pojęcia. Odróżnia przy tym tę postać od „czystych” filozofów i od artystów, jak i od jego negatywnych sobowtórów; tropi wszelkie odstępstwa, jak i fałszywe postacie. Wychodzi od „badania” myślicieli, którzy, podobnie jak Nietzsche, łączyli w swojej twórczości sztukę z filozofią, fikcję z teorią lub poezję z nauką. Głównymi protoplastami postaci, która u Nietzschego uzyskała kształt najkonsekwentniejszy są między innymi Bruno, Kierkegaard, de Sade. Domeną tych myślicieli,

ich swoistą cechą jest wynikająca ze zmieszania sztuki i teorii „nieczystość” dyskursu. Filozofa-artystę wpraw charakteryzuje więc styl. Styl ten sam w sobie wyraża aprobatę dla różnorodności. Przeciwstawia się on wszelkiemu unitaryzmowi na korzyść wielości prawd, wielości światów i ciał⁵³. Pluralizm ten dokonuje się przez *różne manifestacje, bez syntezy, eksplorację pewnego pola, którego nie należy unifikować, lecz pozostawić otwartym*⁵⁴, jako przestrzeń metamorfoz, różnic i ich przemieszczeń. Właściwością tego stylu jest zatem nieustanny eksperyment z formą i myślą.

„Nieczysty” styl filozofów-artystów, obejmujący sobą fikcje, baśnie, mity, przeciwstawia się „sztywnemu korpusowi doktryny”, ucieka się do pomysłów, które tradycyjna metafizyka lekceważy, które z punktu widzenia dyskursu metafizyki są niekwalifikowane. Dyskurs ten – jak zauważy Vuarnet – *zakłóca relację klasycznej pary pojęć: „mythos” i „logos”*⁵⁵. Przeciwstawia się jednej mitologii, „mitologii czystej myśli i niepokalanego poznania”, głoszonej przez wielkich metafizyków. I tak, Bruno dyskurs naturalnej kontemplacji uzupełnia dyskursem kontemplacji wyższej, który jest dyskursem sztuki. Dla Bruna nie istnieje tylko jeden uprawniony sposób poznania. Wszystko, co istnieje, jest jednym, lecz dróg do odkrywania tego jest wiele. Może to być matematyka, filozofia, sztuka i poezja⁵⁶. Owo „jedno” okazuje się jednak wielorakie, policentryczne i nieskończone, czyniąc drogi poznania pozbawionymi ograniczeń. Praktyka filozofa artysty okazuje się myśleniem nieskończoności, które włączenie fikcji, wyobraźni do teorii czyni koniecznym.

Jeśli prawda okazuje się nieskończoną, wiedza przestaje być absolutną, dającą zamknąć się w systemie, jej przedmiot wymyka się uchwyceniu w pojęciach i tezach, nie pozwala się stotalizować⁵⁷, staje się wyrazem nieustannego dążenia, nieskończonym pragnieniem. Podobnie jak Bruno, również Kierkegaard i Nietzsche są ludźmi pragnienia, *którzy wymyślają nowy styl, który nie jest stylem pisarstwa, lecz wierności niepisanemu, nie-zapisywalnemu: wierności jakiemuś opętanemu Erosowi*⁵⁸. Ich pragnienie nie jest pragnieniem przedmiotu, lecz pragnieniem, które odnosi się do siebie samego, odsyła ku immanencji jako nieokreślonej podstawie intensywności.

Pragnienie immanencji wyraża się jako niemożliwa relacja z nieobecną mocą, z nieskończonym, które wciąż się wymyka, będącym bowiem samym ruchem wymykania⁵⁹.

Intensywność immanencji wpływa z tego, co zawsze różnicuje. Immanencja pragnienia odnosi do różnicy, żywiołu różnicowania. Dla Vuarneta filozof-artysta to myśliciel różnicy. Różnica wyrażać się może tylko w tworzeniu fikcji, literackim zmyleniu, pluralnej grze form artystycznego tworzenia. Wyrazy te nie tyle stanowią uchwycenie różnicy, określając ją i wydobywając na jaw, co funkcjonują raczej jako symptomy odniesienia do niej. To, w czym właściwie wyrażałaby się różnica, pojmować należy jako coś niewyraźnego, niedostępnego, ku któremu zwracałoby się całe dzieło utkane jako pluralna, „nieczysta” myśl. Myślenie filozofa-artysty, filozofa różnicy okazuje się bowiem niepodatne na rekapitulację. Próba rekonstrukcji, powtarzanie jego części, czyniące z nich idee czy tezy, z góry dyskwalifikuje, sytuując poza immanencją w zapoznanie różnicy. Powtórzenie „nieczystego” dyskursu filozofa-artysty odsyła do powtórzenia innego niż tetyczne, innego niż reprodukujące, odtwarzające sensy czy gotowe treści – do powtórzenia polimorficznego i do „nieczystego” stylu zgłębiania immanencji. Możliwe jest jedynie jako powtórzenie, które dotyczy samej różnicy; powtórzenie, które sytuuje myśliciela w twórczym żywiole różnicującym, żywiole nieustannie komplikującym i pluralizującym wyraz, nieustannie do siebie odsyłającym; do tego, co każdorazowo inne. Vuarnet oznaczył je jako „powtórzenie twórcze”.⁶⁰ Powtórzenie to nie znosi różnicy, lecz ją przemieszcza, delokalizuje, tworzy nowe różnice. To, co do powtórzenia jako różnica przemieszcza się w różnicę między sobą a powtórzonym. W ten sposób w powtórzeniu różnicy generuje się nowa różnica; powtórzenie generuje, intensyfikuje różnicę i to ono jest właściwie żywiołem twórczym.

Wracając jednak do filozofa-artysty, stajemy właśnie przed najbardziej charakterystycznym dla niego aspektem, którym jest tworzenie. Filozof-twórca – dla Nietzschego po prostu filozof – poznaje, gdy tworzy poezję; poznaje wymyślając, wymyśla poznając⁶¹. Jego wolą prawdy jest wola mocy, określona jako plastyczna zasada twórcza. Filozof-artysta nie kontempluje, nie wyraża, nie odzwierciedla

rzeczywistości, lecz ją ustanawia; nie wypowiada prawdy, lecz ją tworzy⁶². *A coś, co nazwaliście światem, niech zostanie dopiero stworzone przez was [...] [Z 86 KSA 4,110].*

Filozof-artysta – w pewnej mierze tożsamy z poetą – odróżnia się za sprawą jedności poznania i tworzenia zarówno od czystego filozofa, jak i czystego artysty; od aktywności, w których podstawą jest rozdzielenie akcentów na treść lub formę. Działalność filozofa-artysty sytuuje się poza wszelkim przeciwstawieniem formy i treści⁶³. *Ceną bycia artystą jest to, że to, co wszyscy nie artyści nazywają formą odbiera się jako treść, jako rzecz samą. Tym samym treść staje się tylko czymś formalnym, nasze życie też [PP 388 KSA 13,9].* Cytowana już wcześniej notatka Nietzschego odsyła również do problemu relacji między dziełem a jego tworzeniem bądź twórcą. Wszelka możliwość przeciwstawienia wyłączona jest również na osi tej relacji, skoro domeną filozofa-artysty jest immanencja jego twórczego pragnienia, ku której zwraca się jego myśl. Istotne jest bowiem nie tylko dzieło filozofa-twórcy, które łatwo może stać się zewnętrznym wobec niego wytworem, lecz tworzenie dotyczy przede wszystkim jego samego. Filozof-artysta stwarza najpierw samego siebie, własną egzystencję, *własne upojenie, własną pełnię lub własne szaleństwo*⁶⁴. W mowie *O obdarzającej enocie* Zaratustra przemawia do swoich uczniów jako do tych, którzy dążą do cnoty darzącej, którzy chcą być twórcami. Ten, kto chce być twórcą – mówi Zaratustra – z samego siebie stać się musi darem i ofiarą⁶⁵. Oznacza to, iż tworzenie może być zawsze wpieryw tylko tym, kim jest i kim się staje sam tworzący. Tworzenie jest zawsze zarazem tworzeniem samego siebie i stawaniem się jako tworzeniem.

W tworzeniu jako istocie Nietzscheańskiego filozofa-artysty wyróżnić należy dwa charakterystyczne zasadnicze momenty: niszczenie i stwarzanie. Sytuujące się w nieprzedstawialnej sferze różnicy tworzenie każdorazowo musi anihilować wszelką formę obecności. Moment niszczenia zawiera się już w samej metamorfozie, przemieszczeniu różnicy; wyraża ruch selektywny powrotu, który odrzuca, anihiluje wszystko, co nie jest „odtworzeniem” różnicy. Tworzenie, odsyłając do siebie twórcę, jest zarazem jego destrukcją, samounicestwieniem. Niszczenie i stwarzanie jako komplementarne działania cechują nie tylko filozofa-artystę, ale i samo życie.

Stwarzanie nowych możliwości życia niesie ze sobą zarazem jednocześnie niszczenie jego obecnych czy starych utrwalonych form, wszelkich trwałych punktów władzy, panowania i nadawania celu. Samounicestwiający działanie z konieczności usuwać musi podmiotowe granice życia. Tym samym niszczenie-stwarzanie odnosi artystę nie tylko do życia jego samego, lecz także do innych, nie będąc przy tym działaniem autorytatywnym, ustanawiającym cele, stwarzaniem modeli. Połączenie destrukcji z tworzeniem dyskwalifikuje wszelką koncepcję tworzenia jako panowania⁶⁶. Kształtując nowe możliwości życia, działalność filozofa-artysty stanowi nie tyle urabianie jednostek, narzucanie im formy, ile jest działaniem w pewnym sensie dystansującym się od ludzi jako takich, gdyż chodzi tu o „rzeźbienie w życiu”. Vuarnet za Nietzschem określi w tym kontekście wyższe pojęcie sztuki kwestią: *Czy człowiek może aż tak bardzo oddalić się od ludzi by ich kształtować?*⁶⁷

Twórczość Nietzschego, twórczość filozofa-artysty, odnosząc się do życia własnego i innego stwarza grę nowych możliwości, wymyślając przenośnie, metafory, mity, fikcje i pozory, które nie systematyzują i strukturalizują życia, nie podporządkowują formie, lecz których wielorakość i perspektywiczność staje się odniesieniem do tego, co niewyraźalne, żywiołowe, różnicujące. Dyskurs Nietzschego pretenduje do tego, by wyrażać twórczą grę życia, niewinność stawania; chce być dyskursem nieodpowiedzialnym. Jako taki nie nosi już postaci doktryny, przestaje być jednoznaczny, a jego jedyną jedność stanowi gra zapisu. Z tych racji dyskurs ten odwołuje się do języka aforystycznego lub fragmentarycznego. Nietzsche podejmuje tym samym styl, który nie jest specjalnie estetyczny – zwłaszcza z perspektywy klasycznego pojęcia estetyki – ale i również teoretycznie ścisły. Myśl Nietzschego przedstawia się jako wiedza fragmentaryczna, wiedza nie-wiedza lub wiedza dionizyjska, uzewnętrzniata jako pluralna moc zmyślenia w postaci fikcji, fałszerstw, wielości masek i parodii. Styl fragmentu, krótszych lub dłuższych sekwencji myśli, które nie odsyłają do jakiejś podzielonej na części całości, nie wypływają z jakiejś uprzedniej jedności, wyraża izolowane intensywności myśli nieodpowiedzialnej⁶⁸.

Pluralna, fragmentaryczna wiedza dionizyjska nie odniesiona do żadnego celu, pozbawiona intencji, stanowi odniesienie do

immanentnych intensywności albo różnicy. Fragment wyraża to, co powraca do samego siebie, manifestuje się jako powtórzenie. Perspektywa fragmentu zmienia również rozumienie czasu i historii. Dla Nietzschego czas to nieciągłości powracających chwil, bez uprzywilejowanego momentu. Nietzsche jako historyk nihilizmu osiąga punkt, w którym prawdą historii staje się autonomiczny, nieodpowiedzialny fragment. Historię zastępuje wówczas ahistoryczny histrionizm.

Przed tym etapem jeszcze, Nietzsche, przyjmując za podstawę brak sensu, w sztuce widzi cel i perspektywę wyjścia poza nihilizm. Sztukę myśli jako wolę mocy, która funkcjonuje poza nihilizmem, fikcje i tworzenie kłamstw stają się wówczas właściwymi wartościami. Nieograniczone tworzenie pozorów i ich uniwersalizacja, eksplozja artystycznych twórców i ich nieustanne mnożenie jako dążenie do wzrostu wielości i mocy stają się celami samymi w sobie. Późny Nietzsche dostrzega niewystarczalność takiej drogi ku przewyciężeniu nihilizmu. W podejściu tym wola mocy jako immanentnie celowa podważa upragnioną niewinność i nieodpowiedzialność życia. W histrionicznej kulminacji opartej na zasadzie woli mocy konstytuuje się raczej dopełnienie nihilizmu niż jego przewyciężenie. *Filozoficzni artyści* – powie Vuarnet – *nie unikają nihilizmu*⁶⁹.

Nietzsche u schyłku swej twórczości odchodzi od uznawania prymatu woli mocy, a nadrzędnymi osiami jego myśli stają się konsekwentny nihilizm i wieczny powrót. Brak celu jako podstawowa zasada wpływająca z woli mocy jako tworzenia pozorów czyni to, co wszelką moc pozoru dyskwalifikuje – nihilistyczną praxis⁷⁰. Destrukcja pozorów, ich samopochłanianie się w konstytuującym je żywiole intensywności, staje się tych intensywności nieuwarunkowanym, pozbawionym ukierunkowania i intencji wytwarzaniem – niewinnym stawaniem. Filozof pozorów, *filozof oszust dyskwalifikuje więc w każdym momencie oszustwo, które mogłoby czynić go panem samego siebie i innych: odpowiedzialnym*⁷¹. Fragment, jako znak nieciągłych intensywności i chwili; styl fragmentu lub dionizyjski dyskurs jako symptom mocy wiecznego powrotu – mocy wytwarzania intensywności – otwiera na wymiar rozpadu

artysty i jego twórców, zachowując przestrzeń konstytuujących go intensywności w ich nieustannym odtwarzaniu, które pochłania negujące je formy.

Nawiązując do masek i historycznych parodii, jakie cechują styl późnego Nietzschego, Vuarnet powie, iż *biorąc on na siebie wszystkie role, wszystkie imiona historii, pozbawia wszelkich ról, wszelkiego celu*. W kulminacyjnym punkcie artysta znika ze sceny, anonsując tym aktem zataraty konsekwentną nieodpowiedzialność⁷². Pełną suwerenność i nieodpowiedzialność artysty sygnuje zatem zatarata. Jest to – jak określi ją Bogdan Banasiak – suwerenność integralna, zbieżna z autodestrukcją, jawiąca się jako aludzka⁷³. I ta właśnie Nietzscheańska suwerenność, „suwerenność bez cieni”, odróżnia go od jego błaznów, parodiujących dionizyjską nie-doktrynę zadowolonych nihilistów⁷⁴. Dla błaznów Nietzschego, postnihilistów / ostatnich nihilistów, tworzenie fragmentów bytu, kształtowanie wielorakich fikcji nie wiąże się z twórczogeną destrukcją, zataratą uwalniającą intensywność, lecz z ustanawianiem małych celów, małych zadowoleń. Postnihilizm jako pluralna mieszanina form-celów, zdrabniających bądź użytecznych fragmentów i ich proliferacji, która zalewa nieciągly żywioł chaosu intensywności, mroczną pluralną totalność, zdradza podstawę tworzenia, jaką jest „śmierć Boga” lub dionizyjski „nihilizm”. Zawłaszczając tę „śmierć”, przekształca ją w jego postępujące rozdrabnianie, w politeizm różny od politeizmu dionizyjskiego (dionizjoteizmu). Rozdrobniona podstawa rozdrabnia również tworzenie.

U Nietzschego następuje nie tyle rozpad jako rozdrobnienie fundamentów, co ich zatarata – tworzenie jako wieczny powrót nieciąglych, wolnych intensywności, tworzenie jako wymyślanie różnic, sytuujące się poza wszelką obecnością. Pluralna myśl Nietzschego, filozofa-artysty, nie jest trwaniem w pluralnych formach. Połączenie fikcji i teorii w pluralną mistyfikację czy teatralizację stanowi zarazem permanentną albo nieskończoną demistyfikację, rozpad wszelkiego trwałego gruntu choćby pluralnego. Jeszcze inaczej – tradycyjna demistyfikacja, odkrywanie prawd i fundamentów przeradza się w pochłaniającą wszelkie grunty mistyfikację⁷⁵. Istnieje jednak jeszcze cienka granica w pojmowaniu zataraty, poza którą

wychylanie się nieustannie zagrażało Nietzschemu. Zagrożenie to Vuarnet określi jako otchłań mistycyzmu, czyhanie na inny świat jako świat zatury⁷⁶. Granica ta rozróżnia zaturę w pluralnej żywołowości jako zaturę nie w innym świecie od zatury w wielości jako stanu religijnego, mistycznego mroku. Odróżnia się tu mistycyzm jako zaturę wszelkich różnic w niewyraźnym mroku, absolucie, od zatury w żywole wymyślania nowych różnic, nieustannej, żywej transgresji obecności (Bataille).

Filozof-artysta nie stanowi prostej syntezy filozofa i artysty. Konglomerat myślenia filozoficznego, myślenia metafizycznego i sztuki, pluralnych fikcji i kompozycji łatwo pomyśleć jako zmieszanie nie wytwarzające nowej jakości myśli, czy przekroczenia tradycji filozoficznej. Zmieszania te niekiedy psują lub „racjonalizują” sztukę, albo, z drugiej strony, jak widział to Hegel, osłabiają filozofię w dowolności i niekonsekwencji rozumowania. Jednak potencjalna synteza nie realizuje się również w umetafizycznieniu sztuki lub estetyzowaniu filozofii, uprawniającemu ją do tworzenia. „Nieczysty” dyskurs filozoficzno-artystyczny jako możliwa synteza filozofii i sztuki odnosi myślenie do tworzenia-niszczenia, do zatury w twórczym żywole różnicującym, będącym tym, co nieobecne i niuobecne. Byłaby to więc synteza syntezy, nigdy nie dokonana, nieskończona, bowiem dokonywałaby się w obszarze (lub ściślej – w nie-miejscu, atoposie) tego, co niewyraźne, niegotowe i niemożliwe – syntezą w niemożliwym, syntezą niemożliwą.

Te konsekwencje stają się zapewne podstawą stwierdzenia Deleuze'a, że zarówno w przypadku Nietzschego, jak i w ogóle nie należy mówić o syntezie sztuki i filozofii. Obie dziedziny jako dziedziny myślenia-tworzenia działają za pomocą innych środków i na różnych płaszczyznach. Sztuka tworzy bowiem poprzez figury artystyczne, bloki perceptów i afektów jako wrażeń, którymi zapełnia płaszczyznę kompozycji różną od płaszczyzny immanencji pojęć. Wypełnianie płaszczyzny filozoficznej przez istności artystyczne nie narusza jej charakteru; zajmowana jest ona na sposób pojęć, a nie motywów artystycznych. To samo dotyczy płaszczyzny kompozycji. Próby zbliżenia sztuki do filozofii, na przykład w konceptualizmie i abstrakcjonizmie, nie są zdolne obsadzić pojęciami miejsc wrażeń.

Oczyszczając wrażenia, stwarzają wrażenia pojęć, lecz nie są zdolne rozmieszczać bytów pojęciowych na płaszczyźnie estetycznej⁷⁷. Odnośnie rzekomej syntezy filozofii i sztuki Deleuze wraz z Guattarim wskazuje raczej na interferencje. W przypadku twórczości filozofa-artysty byłyby to interferencje w postaci płaszczyzn mieszanych, ale i również takie, których miejsca nie da się zlokalizować.

Ukazane przez Deleuze'a dziedziny myślenia: tworzenie w filozofii i tworzenie w sztuce są dwiema różnymi drogami konfrontującymi z chaosem, na który jak na sito nakładane są płaszczyzny myślenia, pozwalające utrzymać się nam w jego mocy. Chaosu Deleuze nie pojmuje tylko negatywnie, jako mieszaniny nierozróżnialności, lecz przede wszystkim intensywnie, jako obszar nieskończonych zmian i nieskończonych prędkości oraz wirtualnie – jako nieskończonych możliwości. Sztuka i filozofia, przeciwstawiając się chaosowi nieskończoności, tnąc go, nakładają na niego swoje płaszczyzny nie po to, by go usunąć w formach skończonych aktualizacji. Walka przeciw chaosowi jest walką o utrzymanie tej konfrontacji jako sfery tworzenia, dziedziny stawania się. W ten sposób jest to przede wszystkim walka przeciwko mniemaniom, kliszom percepcji, walka przeciwko aktywnościom opartym na prostych regułach rozpoznania, zasadniczo pozbawionym myślenia, odciętych od tworzenia.

Mniemania stanowią skończone ruchy myślenia. Działają już zawsze w sferze zaktualizowania się tego, co wirtualne. Aktualizowanie nakłada na nieskończony ruch chaosu ograniczające formy odniesienia, konstytuujące stany rzeczy. Sam ten akt zawiera jeszcze moment twórczy, odsyła do sfery tego, co wirtualne. Mniemanie jednak jest zawsze abstrakcyjne. Na podstawie podobieństwa wydobywa ono ze spostrzeżeń abstrakcyjne jakości, a z doznań podmiotu – ogólne funkcje poszczególnych stanów⁷⁸. Pojęcie wprowadzone w odniesienia, sfunekcjonalizowane przestaje być pojęciem filozoficznym i jako pojęcie zdaniowe zredukowane zostaje do prospektów jako formy sądów nauki lub twierdzeń logicznych. Jeśli jednak twierdzenia takie stosować się mają do stanów rzeczy, gruntować muszą się na podstawowych elementach doświadczenia, na prostych agregatach percepcji i doznań, powstających w przeżyciu jako immanentne podmiotowi czy świadomości⁷⁹. Agregaty takie

stanowią proste mniemania podmiotu, subiektywne sądy. Mniemania w wymiarze najbardziej podstawowym są zatem funkcjami przeżyć, stanowią konstytutywne odniesienia podmiotu do przeżyć czy percepcji. Funkcjami takimi są również akty transcendencji immanentnego strumienia przeżyć podmiotu transcendentalnego, stanowiące niejako rodzaj mniemań pierwotnych, protoprzekonania, *Urdoxa*⁸⁰. Jest to też sposób, w jaki fenomenologia odwołuje się do sztuki jako dziedziny percepcji i doznań, w sferze których ustanawia protomniemania, by ugruntować zarówno mniemania, jak i twierdzenia odnoszące się do stanów rzeczy. Jest to przy tym działanie skutecznie pozbawiające sztukę z jednej strony mocy do odzyskania sfery nieskończonego ruchu myślenia-tworzenia, z drugiej – mocy filozofii jako domeny pojęć niesprowadzalnych do funkcji czy aktualizacji, a ocalających tym samym nieskończony, immanentny żywioł tworzenia.

Funkcje percepcji i doznań, gotowe stany rzeczy czy funkcje jako perspektywy bądź mniemania odróżnić należy również od dziedziny tworzenia, jaką jest nauka. Deleuze nie dyskredytuje nauki jako dyscypliny pozbawionej tworzenia, jako sfery mniemań i tego, co gotowe. Nauka stanowi bowiem aktualizację tego co wirtualne; przechodzi od wirtualnego chaosu do stanów rzeczy i aktualizujących je ciał⁸¹. Tworzenie funkcji, wytyczanie granic i określanie zmiennych jest pokrywaniem chaosu płaszczyzną odniesienia. Nauka rezygnuje z chaosu, lecz nie oznacza to, że przestaje się nim żywić. Rozcinana tą płaszczyzną sfera nieskończonego stanowi potencjał możliwości aktualizacji. Aktualizacji i stanów rzeczy nie można oddzielić od potencjału, dzięki któremu one działają. W swej istocie nauka kieruje się nieustannie ku temu, by zgłębić te potencjały, zgłębić nadającą jej moc, „presję wirtualnego”⁸².

Filozofię Deleuze z Guattarim określają jako tworzenie pojęć. Pojęcie filozoficzne nie odsyła jednak do funkcji lub stanów rzeczy, nie oznacza ruchu aktualizacji, a raczej stanowi przeciw-ureczywistnienie, abstrahowanie od stanów rzeczy wydobywające pojęcia. Pojęcia oznaczają zdarzenia, które zawsze wymykają się sferze aktualności. Zdarzenie, stanowiąc pewną wirtualność, nie oznacza wirtualności chaotycznej, lecz taką, która stała się spójna, stanowiąc istność na

przecinającej chaos płaszczyźnie immanencji. Istności te zachowują pojęcia jako zdarzenia, nadając im nieskończony ruch, spójność albo specyficzną rzeczywistość, kontur: *realność, która nie jest aktualna, idealność, która nie jest abstrakcyjna*⁸³. Zdarzenia to czyste immanencje; są niematerialne, niecielesne, nie można ich ujmować jako pewnego przebiegu czasowego, umiejscawiać między jedną a drugą chwilą, bowiem wówczas wyrażałyby funkcję, aktualizację, stawałyby się immanentne temu, w czym się aktualizują. Zdarzenie nie ma punktów granicznych, nie kończy się i nie zaczyna, lecz staje się; jest wiecznym powracaniem, nieskończonym ruchem. Jako nie mające miejsca, nie sytuujące się w czasie, jest *międzyczasem* albo *stawaniem się*, lub, według określenia Blanchota – *immanentnym internetnym*⁸⁴. „Międzyczas” zdarzenia jest pustym czasem, czasem martwym, gdzie nic się nie dzieje, nic się nie wydarza, lecz nieustannie staje się w nieskończonych prędkościach jako odraczanie wydarzenia w swoistej wirtualnej przed (lub raczej nie-) aktualności⁸⁵. Filozofia jako tworzenie pojęć jest ocalaniem albo zachowaniem wirtualnego. Filozoficzne pojęcia odsyłają do chaosu, nadając mu spójność; przecinają chaos płaszczyzną immanencji zdarzeń, zachowując nieskończone prędkości ich nierozdzielnych zmian, ich stawanie się – międzyczas.

Działanie sztuki wychodzi od redukcji percepcji i doznań do perceptów i afektów. Podstawowymi istnościami sztuki są właśnie skończone percepty i afekty oraz wrażenia jako ich połączenia. Tworzenie w sztuce polega na tworzeniu i komponowaniu wrażeń. Podstawową zasadą sztuki jest samotrzymywanie się tego, co ona komponuje⁸⁶. Skończone byty sztuki, bloki wrażeń, z istoty są tym, co samo się podtrzymuje. Percepty i afekty istnieją same w sobie, wykraczają poza wszelkie przedmiotowe odniesienia czy przeżycia; są to byty autonomiczne, samowystarczalne⁸⁷. Tworzenie perceptu, odrywanie perceptu od percepcji czyni go niezależnym od stanu tego, kto go doznaje. Tworzenie afektu, odrywanie go od doznania jako przejścia od jednego stanu podmiotu do drugiego, *nie jest uczuciem, lecz wykracza poza stan tego, kto jest nim owładnięty*⁸⁸. Jako pozbawione przedmiotowego odniesienia wrażenie odsyłać mogłoby tylko do materiału, z którego jest utworzone. Materiał stanowi bowiem faktyczny warunek tworzenia bloków perceptów i afektów.

Te bowiem oderwane mogą być od percepcji tylko za pomocą środków materialnych. Warunek materialny staje się często w odbiorze sztuki także czynnikiem „uruchamiającym” skojarzenia, mniemania, analogie, jest to jednak zapoznanie perceptu, utrzymywanie się na płaszczyźnie percepcji, doznania, mniemania odbiorcy zamiast czystego wrażenia. Wrażenie nie miesza się z materiałem, pomimo że jest z niego utworzone. Materiał nie jest tym, co utrwała się samo w sobie. Wrażenie wznosi się na gruncie materiału, ale jako takie samo się utrwała i istnieje w sobie autonomicznie, choć tylko tak długo dopóki trwa materiał. Sztuka nie tworzy z mniemań, przeżyć czy wspomnień jako minionych doznań. Jej celem jest właśnie podważanie trojakiej organizacji percepcji, doznań i mniemań. Dzieło sztuki to pomnik, który nie jest jednak upamiętnieniem czegoś, utrwalaniem mniemań lub przywoływaniem wspomnień, lecz stanowi blok wrażeń. *Działaniem pomnika nie jest pamięć, lecz fabulacja*⁸⁹.

Percepty jako byty w sobie jawią się jako samo widzenie i zarazem to, co widziane. Jest to widzenie nieludzkie, bo pozbawione odniesienia – czysta kontemplacja. Tak samo afekty są nieludzkim stawaniem się, nie przekształceniem jednego doznania w drugie, lecz samym *przejściem* od jednego perceptu do drugiego, ucieleśnieniem (albo raczej zmaterializowaniem – różnym jednak od aktualizacji) zdarzenia, stawaniem-się-innym, tym co Deleuze i Guattari nazywają fabulacją. *Przejście* to stanowi sferę nierozróżnialności, nieokreśloności. Odkąd materiał podejmowany przez sztukę przechodzi w wrażenie, sztuka żywi się tą nierozróżnialnością⁹⁰. Dzieło sztuki, pomnik, jest fabulacją jako przestrzenią łączenia się wrażeń. Twórcza fabulacja nadaje połączenia zdarzeniom, scala wrażenia nasycając je sferą nierozróżnialności. Wrażenia łączą się splecione poprzez swoje wibracje, rezonowanie jednego w drugim, związki kontrapunktoryczne, przyleganie, lecz także przez rozluźnienia, oddalenia, pustkę. Stają się nierozdzielne zarówno w splecieniu, jak i rozejściu. W twórczej fabulacji to co ludzkie przeniesione zostaje całkowicie w sferę nierozróżnialności jako stawania się. Gdy fabulacja jest stawaniem się świata dzieła, stawaniem się jego uniwersum, człowiek nie tyle jest-w-świecie, co staje się światem; jest to nieludzkie stawanie się człowieka, życie wychodzące poza to, co przeżyte.

Światy, które stwarza sztuka, to światy możliwe; nie rzeczywistość wirtualnego lub aktualnego, jak w filozofii lub nauce, lecz istnienie możliwego. Jeśli w filozofii mieliśmy do czynienia z czystym zmianami, tu mamy czyste odmiany (różnorodność) albo stawanie się światów możliwych. Nie jest to to samo stawanie się co stawanie się filozoficzne. Stawanie się zmysłowe jest stawaniem się, poprzez które coś staje-się-innym; *odmienność wprowadzona w materię ekspresji*⁹¹.

Świat dzieła sztuki stanowi pewien skończony kompleks, kompozycja wrażeń staje się jako określone terytorium, wytyczone są swoiste ramy, które stanowią ścianki bloków wrażeń, dom-wrażenie. W owych ramach utrzymywane są wrażenia, podtrzymywane ciała i figury estetyczne. Ramy określają stawanie się kompleksu wrażeń (pomnika), odsyłają jednak jednocześnie poza swoje granice w sferę tego, w czym utrzymuje się samo stawanie się. Jest to nieskończona płaszczyzna, już nie skończony świat-dom, lecz świat-kosmos. Jest to przejście od skończoności do nieskończoności, od terytorium do deterytorializacji⁹². Sztuka jako kompozycja wrażeń, które stają się jako pewne ramy, wymaga komplementarnej płaszczyzny kompozycji dokonującej dekadrażu, usunięcia ram, odsyłające skończony byt wrażeń do chaosu, nieskończonego pola sił. Sztuka istnieje tylko jako połączenie tego co skończone i nieskończone, złożonych wrażeń umieszczonych na nieskończonej płaszczyźnie kompozycji, na którą kompleksy wrażeń otwierają się i dzięki któremu uzyskują (czerpią) moc stawania się.

Ogólnie rzecz ujmując, różnica między filozofią a sztuką polega na tym, że tworzenie pojęć zachowuje nieskończoność, podczas gdy komponowanie sztuki wychodzi od tego co skończone – kompozycji – by nieskończoność odzyskać. Filozofia ocala nieskończoność wytyczając płaszczyznę immanencji pojęć, która utrzymuje w nieskończoności pojęcia-zdarzenia ruchem przeciwurzeczywistniania. Sztuka komponuje złożone wrażenia, które wytyczają płaszczyznę kompozycji, otwierające je na nieskończoność w działaniu fabulacji, zanurzając w ruch deterytorializacji. Każdorazowo mamy do czynienia z różnymi istnościami – zdarzeniami lub wrażeniami – sytuującymi się na różnych, niesprowadzalnych do siebie płaszczyznach: płaszczyźnie immanencji lub płaszczyźnie

kompozycji. Są to zatem dwie odmienne formy myślenia-tworzenia. Jednak obie dziedziny mają te same zadania i toczą tą samą walkę. Obie zmagają się z chaosem, by zwrócić jego broń przeciwko mniemaniu. Walczą z chaosem, by uczynić odczuwalnym jego siły. Sztuka nie jest jednak chaosem, lecz tworzy chaos skomponowany – chaosmos. Filozofia natomiast *odsyła do chaosu uczynionego spójnym, myślą jako mentalnym chaosmosem*⁹³. Obie dziedziny tworzą różne – jak określają to Deleuze z Guattarim – *chaoidy, rzeczywistości wytworzone na przecinających chaos płaszczyznach*⁹⁴.

Nie możemy więc mówić o syntezie obu dziedzin, lecz co najwyżej o połączeniach, zmieszaniach lub raczej o interferencjach. Deleuze/ Guattari wyróżniają trzy możliwe typy takich interferencji⁹⁵. Pierwsze zachodzą wówczas, gdy filozof próbuje stworzyć pojęcie wrażenia lub gdy artysta tworzy czyste wrażenia pojęć. Są to interferencje zewnętrzne, ponieważ każda z interferujących dziedzin pozostaje na własnej płaszczyźnie i wykorzystuje własne środki. Zaobserwować można to na przykład w sztukach abstrakcyjnych lub gdy interferującą dyscypliną jest filozofia – w estetyce jako jej subdyscyplinie (w koncepcjach estetycznych). Drugi typ interferencji ma miejsce, gdy pojęcia albo wrażenia zdają się przenikać lub przechodzić na obce sobie płaszczyzny. Przejścia te to swoiste zatarcia różnicy między blokami pojęć a kompozycjami afektów. Powstaje wówczas coś w rodzaju płaszczyzn złożonych. Płaszczyzny takie nie stanowią jednak syntezy, jakiejś innej lub wyższej płaszczyzny, lecz zachodzą jako wewnętrzne interferowanie jednych istności w drugie. Z działaniem takim mamy niewątpliwie do czynienia w tym, co Vuarnet określił jako nieczysty dyskurs filozofa-artysty. Znamiennym przykładem jest tu Zaratustra Nietzschego. Nie jest to proste zmieszanie dyskursów, lecz raczej subtelna gra między bytami pojęciowymi a artystycznymi. Płaszczyzny stają się wówczas złożone i przemienne, przez co nie dające się jednoznacznie określić.

Taka gra stawać się może przy tym ruchem wykroczenia poza rozróżnienie samych płaszczyzn określanych przez zajmujące je istności. Sytuowalibyśmy się wówczas w sferze przecięcia, jakiego dokonują płaszczyzny, zanim wyznaczą się jako swoje odpowiednie modalności, w punkcie stawiania czoła chaosowi i pogrążaniu się

w nim. W tym wypadku mówić możemy o trzecim typie interferencji. Nie można powiedzieć już, że są one wewnętrzne, bo właściwie nie dają się zlokalizować. Mamy bowiem do czynienia z płaszczyzną jako tym, co przedfilozoficzne lub tym, co przedestetyczne czy przedmysłowe, gdzie dziedziny myślenia wychodzą ku niezbędnej im sferze nie-myślenia, którą ujmować można jako płaszczyznę jeszcze nie określoną, płaszczyznę potencjału stawania się. Jest to jakby *odrywający się od chaosu cień*⁹⁶, w którym pogrążają się, będąc już nieodróżnialne, pojęcia i uczucia. Interferencje zachodzą już zatem niemal po stronie chaosu lub raczej w jego nieokreślonych powierzchniach jako sferach potencjalnych przecięć płaszczyznami. Jest to miejsce, a raczej nie-miejsce, jako sfera przed-myślenia albo przed-tworzenia, gdzie dziedziny myślenia-tworzenia znajdują maksimum, styk interferencji, gdzie nie można ich już rozróżnić. Tu otwiera się również możliwość tworzenia tego, co przyszie, co nie sprowadzi się do danych nam dziedzin-chaoidów i jawi się jako „cień przyszłego ludu” lub jako idea nadczłowieka. Nie jest to już tworzenie, lecz moment jego absolutnego potencjału, który daje nadzieje na nieznanne jeszcze wymiary myśli, o których sztuka i filozofia mogą co najwyżej enigmatycznie prorokować. U Nietzschego jest to cisza, w jaką zapada się myślenie wiecznego powrotu, jest to też tajemnica czy zagadka nauki o nadczłowieku.⁹⁷

- ¹ F. W. J. Schelling, *Studium Generale: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803), Stuttgart 1954, s. 79, [za:] M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, s. 317.
- ² J. Derrida, *Odkrywanie innego*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycza, Kraków 1997, ss. 100 – 101.
- ³ E. Fink, *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart 1960, s. 21.
- ⁴ Zob. F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 11.
- ⁵ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 1 (Przedmowa), tłum. A. Landman, Warszawa 1963, s. 85.
- ⁶ W poezji *degradacja zmysłowego przejawiania i kształtowania wszelkiej treści* osiągnie poziom idealny, to znaczy taki, na którym *treść duchowa zostaje wycofana ze zmysłowego materiału*, stając się właściwym materiałem podlegającym kształtowaniu.
Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o Estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 274 – 275, [cyt. za:] M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, s. 324.
- ⁷ F. Nietzsche, KSA 7,431: *Dagegen kann ich mir eine ganz neue Art des Philosophen-Künstlers imaginieren, der ein Kunstwerk hinein in die Lücke stellt, mit ästhetischem Werthe*. Zob. także: KSA 7,44, KSA 11, 229, KSA 11,488, KSA 12,89.
- ⁸ J.-N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2000, s. 16.
- ⁹ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998, s. 77.
- ¹⁰ *W wchceniu stajemy sobie samymy naprzeciw jako ci, którymi właściwie jesteśmy. Dopiero w woli chwytujemy siebie w najbardziej własnej istocie*, ibidem, s. 58.
- ¹¹ P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 97.
- ¹² Por. M. Heidegger, *Nietzsche*, t.1, s. 64.
- ¹³ *Daß der Wille zur Macht die primitive Affekt-Form ist, dass alle anderen Affekte nur seine Ausgestaltungen sind* [KSA 13.300].
- ¹⁴ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, s. 58.
- ¹⁵ Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, ss. 17 – 21.
- ¹⁶ P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, op. cit., s. 102: *Między poziomem świadomości i siłami działającymi znajduje się to, co zwie się ruchem nastroju, a co należy rozumieć jako to, czego doznaje pod ciosami działających sił i czego nie rozważa się na poziomie świadomości, chyba że po fakcie*.
- ¹⁷ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, s. 53: *Afekt: ślepy napad wzburzenia. Namiętność: przezornie skupiające sięganie w byt*.
- ¹⁸ Ibidem, s. 54.
- ¹⁹ Zob. ibidem, ss. 74 – 85.
- ²⁰ Z psychologii artysty: *Aby mogła zaistnieć sztuka, aby mógł zaistnieć jakikolwiek artystyczny czyn i ogląd, niezbędny jest pewien fizjologiczny warunek wstępny: upojenie. Dopiero upojenie musi wzmocnić pobudliwość całej maszyny: inaczej bowiem nie powstanie żadna sztuka* [ZB 58 KSA 6,116].
- ²¹ Zob. M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, s. 78.
- ²² 3. *Uczucie siły i pełni w upojeniu: jego idealizujące oddziaływanie* [WM 409 KSA 13,529], [w:] M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, s. 105.
- ²³ 4. *Faktyczna nadwyżka siły: jej faktyczne upiększenia*, ibidem.
- ²⁴ Por. M. Heidegger, *Nietzsche*, t.1, s. 127.
- ²⁵ *Manche der aesthetischen Werthschätzungen sind fundamentaler als die moralischen z.B. das Wohlgefallen am Geordneten, Übersichtlichen, Begrenzten, an der Wiederholung – es sind die Wohlgefühle aller organischen Wesen im Verhältniß zur Gefährlichkeit ihrer Lage, oder zur Schwierigkeit ihrer Ernährung. Das Bekannte thut wohl, der Anblick von etwas, dessen man sich leicht zu bemächtigen hofft, thut wohl usw. Die logischen, arithmetischen und geometrischen Wohlgefühle bilden den Grundstock der aesthetischen Werthschätzungen: gewisse Lebens-Bedingungen werden als so wichtig gefühlt, und der Widerspruch der Wirklichkeit gegen dieselben so häufig und groß, daß Lust entsteht beim Wahrnehmen solcher Formen* [KSA 11,509-510].
- ²⁶ Zob. M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, s. 129.
- ²⁷ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera [w:] *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 25.

- ²⁸ Por. ibidem, s. 26.
- ²⁹ Por. ibidem, s. 40.
- ³⁰ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, s. 129.
- ³¹ *Stan estetyczny nie jest ani czymś subiektywnym, ani czymś obiektywnym*, ibidem, s. 140.
- ³² Ibidem, s. 143.
- ³³ Por. ibidem, s. 561 i trochę dalej: „Chaos”, *świat jako chaos, oznacza: projektowany byt w całości zrelatywizowany do ciała i ucieleśnienia*, s. 562.
- ³⁴ Por. ibidem, ss. 145 i 147.
- ³⁵ Dialektyka bowiem eksponuje jedynie negatywną moc różnicy: przeciwieństwo i sprzeczność. Na ten temat zob. B. Baran, *Postnietzsche*, s. 144. Również u Deleuze'a możemy przeczytać: *Czego chce wola, która chce dialektyki? Wyczerpanej siły, która nie ma siły afirmować swej różnicy, siły, która już nie działa, lecz reaguje na siły, jakie ją opanowują*. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, s. 14. Zob. także artykuł: T. Komendant, *Przeciw dialektyce: Nietzsche czytany przez Deleuze'a*, „Teksty” 1980/3.
- ³⁶ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, s. 155.
- ³⁷ *Można wręcz mówić o obsesji czy teoretycznym terrorze wymierzonym przede wszystkim w, stanowiące podstawę dualizmu, myślenie opozycyjalne. Jego krytyka została przejęta od Nietzschego za pośrednictwem Heideggerowskiej krytyki metafizyki. Heidegger zwrócił jej przeciwko samemu Nietzschemu, podnosząc kwestię przewyższenia platoizmu i ugruntowania różnicy jako miary i „zadania myślenia”*. P. Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność*, s. 428.
- ³⁸ Mowa tu o monografii: G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, op. cit.
- ³⁹ Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, ss. 46 – 47.
- ⁴⁰ Ibidem, 46.
- ⁴¹ Ibidem, s. 59. Zob. także cały rozdział: *Terminologia Nietzschego*, ss. 58 – 61.
- ⁴² Por. ibidem, s. 77. Można nawet powiedzieć, że uczy on o istnieniu stawania się aktywnego.
- ⁴³ M. Heidegger, *Nietzsche* t. 1, s. 240.
- ⁴⁴ Por., ibidem, s. 242.
- ⁴⁵ Por., ibidem, s. 246.
- ⁴⁶ Por. P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, s. 96: *Wraz z tym, co organiczne pojawia się błąd. Samo życie organiczne jest przypadkiem, błędem [...]*.
- ⁴⁷ Zob. M. Heidegger, *Nietzsche*, t 2, s.17.
- ⁴⁸ Zob. tamże, ss. 15, 16.
- ⁴⁹ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 2, s. 510 (adnotacje M. Heideggera do s. 329).
- ⁵⁰ Zob. J-N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, op. cit., s. 135.
- ⁵¹ Por. tamże, s. 13. Jest tutaj jednak kontrowersyjne, czy samo odsłanianie lub to, co odsłaniane jako *aletheia* odnosi się bądź jest tożsame z sensem czy źródłem, które określić można jako „najwyższa prawda”. Vuarnet raczej zbyt „lekkko” podchodzi tu do myśli Heideggera. Celem niniejszej pracy nie jest jednak konfrontowanie poglądów, lecz ukazanie różnych wykładni, czy „dróg” namysłu nad twórczością Nietzschego w kontekście zagadnienia syntezy sztuki i filozofii.
- ⁵² Zob, ibidem, s. 101. Zob. również przypis nr 31 n/n rozdziału.
- ⁵³ Por. ibidem, s. 14.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 16.
- ⁵⁵ Ibidem, s. 103
- ⁵⁶ Zob. ibidem, ss. 30 i 31.
- ⁵⁷ Zob. ibidem, s. 41.
- ⁵⁸ Ibidem.
- ⁵⁹ Zob. ibidem.
- ⁶⁰ Zob. Ibidem, s. 97.
- ⁶¹ *Die Naturbeschreibung des Philosophen. Er erkennt, indem er dichtet, und dichtet, indem er erkennt* [KSA 7,439].
- ⁶² Por. ibidem, s.106.
- ⁶³ Ibidem, s. 104.
- ⁶⁴ Por. ibidem, s. 105.
- ⁶⁵ [...] *ubiegacie się, jako ja czynię, o obdarzającą cnotę. [...] Pragniecie stać się darem i ofiarą [...]*, [Z 75 KSA 4,97/98].

- ⁶⁶ Por. ibidem, s. 108.
- ⁶⁷ *Künstler-Philosoph [...] : höherer Begriff der Kunst. Ob der Mensch sich so fern stellen kann von den anderen Menschen, um an ihnen zu gestalten?* [KSA 12,89].
- ⁶⁸ Por. J-N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, op. cit., s. 121.
- ⁶⁹ Ibidem, s. 124.
- ⁷⁰ Zob. ibidem.
- ⁷¹ Ibidem.
- ⁷² Por. ibidem, s. 125
- ⁷³ Por. B. Banasiak, *Filozofia integralnej suwerenności. Zarys systemu Markiza de Sade*, Łódź 2006, s.7: (w kontekście de Sade jako prekursora Nietzschego).
- ⁷⁴ Można tu przytoczyć rozróżnienie Derridy: [...] *pojęcie artysty zawsze się dzieli. Jest artysta histrion, udawanie afirmatywne, ale jest też artysta historyk, udawanie reaktywne, które należy do „artysty nowoczesnego”*. J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, s. 35.
- ⁷⁵ Zob. B. Banasiak, *Filozofia integralnej suwerenności*, op. cit., s. 8.
- ⁷⁶ J-N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, op. cit., ss. 43/44.
- ⁷⁷ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, op. cit., s. 219.
- ⁷⁸ Zob. ibidem, s. 158.
- ⁷⁹ Zob. ibidem, s. 155.
- ⁸⁰ Zob. ibidem, s. 157.
- ⁸¹ Zob. ibidem, s. 172.
- ⁸² Ibidem. Zob. również przypis s. 252. W tej kwestii Deleuze/Guattari piszą także: *Nauka oddałaby całą racjonalną jedność, do jakiej dąży, za mały kawałek chaosu, który mogłaby zgłębiać*, ibidem, s. 227.
- ⁸³ Por. ibidem, ss. 172 i 173.
- ⁸⁴ Zob. ibidem.
- ⁸⁵ Deleuze/Guattari stosują tu także określenie „wieczna aluzja” zaczerpnięte z Mallarmego. Ibidem, s.176.
- ⁸⁶ *Sztuka jest jedyną rzeczą na świecie, która utrwała samą siebie*. Tamże, s. 180.
- ⁸⁷ Por. ibidem, s. 185.
- ⁸⁸ Por. ibidem, s. 181.
- ⁸⁹ Por. ibidem, s. 185.
- ⁹⁰ Por. ibidem, s. 192.
- ⁹¹ Ibidem, s. 196.
- ⁹² Por. ibidem, s. 199.
- ⁹³ Por. ibidem, s. 230.
- ⁹⁴ Ibidem.
- ⁹⁵ Zob. ibidem, ss. 240-242.
- ⁹⁶ Ibidem, s. 242.

Jakub Wroński

Postnietzschean Synthesis of Art and Philosophy: Heidegger, Vuarnet and Deleuze/Guattari

Nietzsche contributed to the fusion of art and philosophy as medium, and/or the organon of philosophical reflection, and also, as the basic metaphysical/ontological theme. The purpose of the 'the Nietzschean Discussion', i.e. the style of aphorisms and stories (or their parts), is not only the aesthetisation of thought, the simple mixing of art and philosophy. We are dealing with new philosophy, the synthesis of creation and philosophy, the philosophical experiment of non-metaphysical kind. Real synthesis would include what is neither philosophy nor art. It is not a non-yet-existing 'new sphere', but, rather, the sphere of its constitution, 'the location' of the potential of its synthesis. Philosophical-artistic discussion includes thinking, which is related with the stimulating, creative element; the element, which goes beyond any no-end synthesis.

In my paper, I describe the problem in connection with Heidegger, Vuarnet, Deleuze and Guattari's work. Heidegger tried to combine the sphere of feelings and senses (creative dimension) with 'the great style', considered as the basis of Nietzschean aesthetics, and the basis motif of going beyond oneself, towards metaphysical perspective. Vuarnet spoke about 'the philosopher-artist, who wanted to understand what always was not-ready, unspeakable and non-tangible. Deleuze and Guattari believed that the synthesis of art and philosophy was impossible. They thought that there always were interferences between art and philosophy, and both spheres only had common goal. Creativity is different in art and in philosophy, and it confronts us with the chaos and infinity.