

Paulina Kłos-Czerwińska  
Akademia im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim

**Bycie jest tworzeniem.  
Dlaczego nie trzeba mówić o twórczości  
jedynie w kontekście klasycznie rozumianej sztuki?**

## **Wstęp**

Henri Bergson<sup>1</sup> zakłada istnienie dwóch rodzajów sytuacji w codziennym funkcjonowaniu. Jedna to codzienne zabieganie i troska o sprawy bieżące. W nastawieniu jedynie na bieżącą chwilę podmiot nie ma możliwości refleksyjnego odniesienia się do nich, stąd, według Bergsona, tworzenie nie może tu mieć miejsca. Drugi rodzaj sytuacji to pasywna obserwacja, która urasta do rangi kontemplacji i z niej, wedle Bergsona, pochodzi twórczość. Charakteryzuje się ona tym, że artysta nie bierze udziału w aktywnym życiu, nie żyje „naprawdę”, po to, by cały potencjał twórczości przenieść w obszar medytacji nad życiem, to tutaj uwalniają się jego zdolności i siły kreacji, tworzy on w tym wymiarze, który zazwyczaj nie jest dostępny do wglądu, wycofuje się zatem artysta z życia codziennego, a tworzy w życiu kontemplacji. Bergson twierdzi więc, że prawdziwa twórczość objawia się jedynie w tym drugim przypadku, podczas gdy pierwszy odpowiada raczej Heideggerowskiej trosce, która dotyczy spraw codziennej rutyny i chwili bieżącej.

Jednak w niniejszym artykule chciałabym przeciwstawić się takiemu rozumieniu twórczości jako oznaczającej jedynie sytuację odcięcia i zdystansowania w formie sztuki, lub też jako pewnego dodatku do rzeczywistości, ornamentu, który może być realizowany w sytuacji, gdy podstawowe warunki życia są spełnione i można spokojnie zająć się oddzieloną od życia kontemplacją. W tym przypadku zajmujemy się twórczością, gdy troska zostaje

---

<sup>1</sup> H. Bergson, *The Creative Mind*, [przeł.] M.L. Andison, Carol Publishing, New York 1992, s. 137 [cyt. za: P. Hallward, *Out of This World. Deleuze and the Philosophy of Creation*, Verso, London, New York 2006, s. 114].

zaspokojona i warunki życia pozwalają na oderwanie się od niego. Ornament i dodatek to cechy twórczości rozumianej na wzór klasyczny. Również reprezentacja ma tu tego rodzaju wymiar: klasyczna sztuka reprezentuje to, co dane w rzeczywistości, podwaja więc tę rzeczywistość i tworzy jej przedstawienie, które, jako taki właśnie dodatek do rzeczywistości, wcale nie musiałoby istnieć, a rzeczywistość na tym jego nieistnieniu nic by nie straciła. Jest więc reprezentacja również elementem, który stawia sztukę w co najmniej dwuznacznym świetle, jeśli jest ona tylko dodatkowym, nadpisanym względem niej obrazem, to możemy pytać, czy jest ona konieczna do życia „prawdziwego”, zabieganego, czy też mogą sobie na nią pozwolić jedynie ci, którzy „prawdziwym” życiem nie muszą się już zajmować, ponieważ mają zapewnione do niego środki. Zatem fakt, że ornament i reprezentacja są traktowane jako dostępne jedynie w sytuacji wycofania z życia codziennego i skierowania się ku obszarom kontemplacji nie przemawia na ich rzecz. Nie opowiadam się tu więc ani za sztuką rozumianą jako dodatek do rzeczywistości, ani za tym, że z tworzeniem mamy do czynienia jedynie w sytuacji wycofania się z życia. Opowiedzieć chcę się raczej za tym, że twórczość jest tak samo obecna w kontemplacji, jak w życiu codziennym, tak samo w wierszu poety, jak w krzątaniu się wokół codziennych spraw, chcę powiedzieć więcej: że twórczość rozumiana jako warunek i zasada tej troski obejmuje znacznie szersze obszary niż jedynie klasycznie rozumianą sztukę. Postaram się pokazać, że jest ona podstawą życia podmiotowego w ogóle, że jest rodzajem intensywnego stawania się, które umożliwia jakiegokolwiek trwanie i przechodzenie z chwili do chwili, które umożliwia więc bycie jako takie. Bycie ma więc u swoich podstaw jakość tworzenia, nie mogłoby się stawać ani trwać, gdyby mu tej siły tworzenia zabrakło. Akceptacja więc tworzenia rozumianego jako podstawa i element codziennego życia zakłada, że przypisujemy mu odpowiedzialność głębszą niż jedynie twórczości rozumianej jako podstawa sztuki, ponieważ obejmuje ono obszary szersze i bardziej podstawowe niż jedynie ten wąski wycinek rzeczywistości. Można też kwestię odpowiedzialności rozumieć tak, że mianem sztuki określimy wszystko to, do czego realizacji twórczość jest potrzebna, jednak nie będą to jedynie obiekty klasycznie rozumianej sztuki, lecz właśnie i przede wszystkim elementy i momenty codzienności. Postaram się tu pokazać, że twórczość leżąca u podstaw i przenikająca życie codzienne powoduje, że właśnie owo codzienne życie jest w największym stopniu sztuką, ponieważ tworzenie odbywa się tu na każdym poziomie codziennego funkcjonowania, twórczość jest odpowiedzialna za najbardziej nawet podstawowe i źródłowe czynności i zachowania, jest spoiwem przepływających w czasie chwil i to ona odpowiada za konstytucję tego czasu jako zapisu życia. Przechodzenie z chwili na inną chwilę jest możliwe jedynie dzięki twórczości, która z jednej strony pozwala zachować

to, co już przeżyte, a z drugiej wprowadza przeżyte do tego, co dopiero ma się zdarzyć. Czas jest podstawą tak rozumianej twórczości, ale również twórczości rozumianej jako wybór. To, co tworzymy w chwili bieżącej naszego teraźniejszego trwania, staje się więc wyznacznikiem i zasadą tego, do czego w poszukiwaniu usprawiedliwienia naszej egzystencji będziemy mogli się odnieść za chwilę. Twórczość rozumiana jako wybór i w ten sposób jako wstęp do selekcji doświadczeń stanowi więc niezbywalną podstawę podmiotowego stawania się. Jeśli dodamy do tego jeszcze kwestię emocji, które są konsekwencją zaistnienia twórczej intensywności w różnych obszarach naszego bycia i które zawierają w sobie wszystko to, co jednostka przeżyła do tej pory i co jako przeżyte stanowi podstawę do wytworzenia przez nią reakcji emocjonalnej — otrzymujemy triadę: czas, wybór i emocja jako podstawowe elementy twórczości, z którą mamy do czynienia w przypadku podmiotowego stawania się.

Twórczość analizowana poprzez te trzy elementy dowodzi, że rozumienie jej jedynie poprzez klasycznie pojmowaną sztukę jest jej nieuprawnionym zawężeniem i redukcją, ponieważ jest ona najbardziej obecna właśnie tam, gdzie nie jest widoczna na tzw. pierwszy rzut oka. Zgadza się to zresztą z Gilles'a Deleuze'a ujęciem sztuki jako tego, co tworzy życie, a nie jedynie je reprezentuje. W tym sensie codzienna troska, jej czas, jej wybory i jej odczucia stanowią sztukę w najwyższym stopniu, są one bowiem jej wytworem, a nie jedynie ornamentem czy dodatkiem, są istotą stawania się jako tego, w czym ornamentu jest mało, natomiast więcej jest tego, co z minuty na minutę, nieustannie jest wytwarzane: życia. Życie jest więc najlepszym źródłem sztuki, a sztuka jest najbardziej widoczna tam, gdzie jest codzienność. Dzieje się tak dlatego, że jest obecna w trzech podstawowych momentach życia: w czasie, wyborze i emocji. Postaram się to twierdzenie uzasadnić.

## Twórczość jako czas

Peter Hallward w swojej pracy *Out of This World*<sup>2</sup> wymienia i opisuje dwie bergsonowskie tendencje rozumienia twórczości jako pochodzącej z czasu. Pisze o tym również Gilles Deleuze, którego punkt widzenia stanowi główny obszar interpretacji Hallwarda. Mówią oni mianowicie o czasie jako czasie stworzenia bądź czasie twórczości. Te dwa rodzaje czasu mają zupełnie inny charakter. Hallward podaje:

Czas stworzenia przez stworzenie, czas jego narodzin i wzrostu, jego życia i działania, jego starzenia się i śmierci — to jest czas, w którym nic się nie

---

<sup>2</sup> P. Hallward, *Out of This World. Deleuze and the Philosophy of Creation*, Verso, London, New York 2006.

staje. Czas aktualny jest czasem, który tylko stworzenie posiada. To czas na to lub na tamto. To czas, żeby dorosnąć, czas, żeby pójść naprzód, czas żeby jeść, spać czy działać. Wzorując się na stoickim słownictwie, Deleuze nazywa ten czas Chronosem. Chronos jest czasem historycznego rozwoju w takim samym stopniu, jak czasem osobistego doświadczenia. Chronos może być przeżywany, pamiętany, zapisywany, mierzony<sup>3</sup>. Chronos jest więc w skrócie czasem reprezentacji. Chronos jest pojmowany jako seria terazniejszych momentów, z których każdy może być mniej lub bardziej dokładnie reprezentowany.<sup>4</sup>

Czas stworzenia nie jest więc u Hallwarda, jak i u Deleuze'a, czasem prawdziwego tworzenia. Jest to raczej czas zwykłego bycia i krzątania się, czas troski, jak nazwałby to Heidegger.<sup>5</sup> Natomiast czas prawdziwego tworzenia wymaga odcięcia się od tego, co zwyczajne i ludzkie, wymaga wzniesienia się na poziom, który zwyczajnemu zjadaczowi chleba nie jest dostępny. Według tego podejścia prawdziwa sztuka możliwa jest jedynie w tym drugim ujęciu, gdy mamy do czynienia z czasem odcięcia się, z czasem dystansu, pasywnej obserwacji, czy też kontemplacji, gdy nic ziemskiego nie zaprzęta naszego myślenia. Czas ten Hallward nazywa czasem kreacji:

Czas kreacji, w przeciwieństwie do poprzedniego, zgadza się w całości z wymiarem wirtualnym. Twórczym jest czas samych wydarzeń, i to wydarzenia nie przekazywanych przez aktualizacje, które produkuje. Wydarzenia pojawiają się i rozwijają w zgodzie z ich własnym rytmem na płaszczyźnie immanencji, tj. na płaszczyźnie, która nie może być mierzona czy reprezentowana, ale jedynie myślna. Taki jest czas Aionu, czas wydarzeń, które same nie „mają” czasu, i który jako taki nie ma terazniejszości. Aion nie jest nigdy „aktualnością [...]”. Zawsze już przeminął lub dopiero nadejdzie, Aion jest wieczną prawdą czasu: czystą pustą formą czasu, który uwolnił się ze swojej terazniejszej, cielesnej zawartości”.<sup>6</sup>

Stąd, Aion jest „czystym momentem abstrakcji” zdarzenia jako takiego, czasem tego, co nieaktualne czy beczasowe. Aion jest „czasem wybitym z ram”<sup>7</sup>. Innymi słowy zdarzenia nie wydarzają się w czasie, który je poprzedza; ra-

<sup>3</sup> Por. G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, [przeł.] B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 262 [cyt. za: P. Hallward, *op. cit.*, s. 146].

<sup>4</sup> P. Hallward, *op. cit.*, s. 146.

<sup>5</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 270-278.

<sup>6</sup> G. Deleuze, *The Logic of Sense*, [przeł.] M. Lester, Ch. Stivale, Columbia University Press, New York 1990, s. 63, 165 [cyt. za: P. Hallward, *op. cit.*, s. 146].

<sup>7</sup> *Ibidem.* G. Deleuze, *Essays. Critical and Clinical*, [przeł.] D.W. Smith, M.A. Greco, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s. 27-28.

czej, podstawowe jest to, że wydarzenia się wydarzają, a ich pojawianie się powoduje, że czas płynie. Wydarzenia pojawiają się jako pierwsze, a ich pojawianie się tworzy czas jako wymiar ich zjawiania się.<sup>8</sup>

W miejscu, w którym Deleuze mówi o tym, że wydarzenia pojawiające się na płaszczyźnie immanencji nie mogą być mierzone czy reprezentowane, odwołuje się on do czasu rozumianego jako Aion i jednocześnie określa ten czas w opozycji do Chronosa, czyli czasu życia. Czas życia u niego to czas spania, jedzenia, codziennego działania. Jednakże nie zgadzam się z Deleuze'єм właśnie w tym jednym momencie, gdy mówi on, że jedynie czas Aionu jest czasem tworzenia, gdy nie odwołujemy się do reprezentacji, gdy nie liczymy czasu poprzez jego aktualizacje, gdy jest on samym płynnym czasem nie odzwierciedlanym w żadnej jego widocznej formie. Twierdę, że takim czasem tworzenia jest właśnie czas Chronosa, czas, który tym bardziej nie przejawia się w żadnym dziele, ponieważ jest serią terażniejszych momentów, jest on właśnie tym czasem, który jest czystym tworzeniem, ponieważ jego jedynym efektem jest samo dojrzewanie i dorastanie — czyli *ż y c i e s a m o*. Jest to czas tworzenia, ponieważ tu właśnie mamy do czynienia z czymś, co nie przekłada się na swoje efekty jako konkretne, obiektywne dzieła, nie jest on więc widoczny poprzez te jego dzieła. Ten czas życia i śmierci, dorastania i starzenia się, czas przeznaczany na czynności najbardziej nieproduktywne, ponieważ koncentruje się na jedzeniu, by przeżyć, na pracy i odpoczynku, ten czas jest, owszem, czasem stworzenia, ale jest, właśnie dlatego, również czasem kreacji, ponieważ nie da się go w żaden sposób sprowadzić do jego dzieł. Ten czas przemija, ale z nim też przemija jednostkowa forma podmiotu, a jedynym jego efektem (dlatego możemy właśnie mówić o efekcie twórczości), jest to, że podmiot przesuwa się z minuty na minutę, ale przesuwa się twórczo, używa swojej władzy tworzenia, by w tej nowej minucie jawić się już jako zupełnie inny, nowy podmiot, podmiot, który dojrzał. Tworzenie jest więc przechodzeniem z minuty na minutę, ale przechodzeniem twórczym — w tej nowej minucie jesteśmy już kimś zupełnie innym. Wpływ na taką twórczość i na taki czas ma też podmiotowy wybór, który prowadzi do zawężenia możliwości dalszych, dostępnych wyborów, czyli określa dalszą selekcję. O tym rozumieniu czasu opowiada druga część rozprawy.

Czas Aionu nie ma więc terażniejszości, natomiast czas Chronosa jest jedynie tą terażniejszością. Zdarza się w niej, ale jej nie rozpoznaje, ponieważ nie może się przejrzeć w swoich dziełach, w swoich wytworach. Jego dzieła bowiem przemijają i mogą trwać jedynie w pamięci, są samym tym trwaniem. Taki jest właśnie czas codzienności, czas niezapisany inaczej jak w pamięci, czas nieprzynoszący żadnych efektów, a jednak jest to czas, który

---

<sup>8</sup> P. Hallward, *op. cit.*, s. 146.

koniecznie musi zostać przeżyty. Dlatego właśnie czas w takim rozumieniu pasywności jest czasem ważnym. Wykształca się w nim pragnienie przeżycia i motywacja do dalszego trwania. Czas rozwoju jest więc czasem, który łączy to, co rozsypane w poszczególne, nieokreślone zdarzenia — nawleka je na nić historii, zbiera je i nazywa podmiotem, używa tego pojęcia, by oddać tę wielość, która dzieje się niepostrzeżenie, ponieważ to te niespostrzeżone i niepostrzegalne zdarzenia są duchowym życiem podmiotu. Dlatego dopiero później pojawia się Aion, który wydobywa z nich to, co może przełożyć się na dzieło, obiektywizuje je w odpowiednich formach, po to, by mogły one reprezentować oddzielnie to, co nigdy nie występuje oddzielnie w podmiocie. Można wręcz powiedzieć, że podmiot jest jedynym zobiektywizowanym efektem Chronosa, gdyby nie to, że często codzienność nie daje się przełożyć nawet na podmiot: zdarzenia zjawiają się i znikają, tak jakby wpadły do rzeki, która już odpłynęła. Dlatego bergsonowskie *elan vital* byłoby dobrym określeniem strumienia zdarzeń, który spełnia się podmiotowo. Drugim Bergsonowskim określeniem takiej formy czasu jest trwanie, czyli *durée*.

Darren Ambrose w artykule „Painting Time with Light”<sup>9</sup> stwierdza, że

*Durée* jest immanentnym, wirtualnym i ontogenetycznym życiem stawania się, którego terażniejszy moment jest jego aktualnie realizowaną ekspresją. Bergson pisze: „*Durée* oznacza inwencję, tworzenie form, stałe opracowywanie tego, co absolutnie nowe”.<sup>10</sup>

Można więc powiedzieć, że *durée* zawiaduje tym przejściem z minuty na minutę i powoduje, że przepaść między tym, co stare, i tym, co nowe zostaje zasypana, to wypełnienie, ta twórcza realizacja to właśnie trwanie. Twórczość, która łączy stare z nowym, jest też przez Ambrose’a nazywana duchem:

Duch jest immanentnym i nieorganicznym życiem *durée*, które jest wyrażane w postrzegającym mechanizmie umysłu gdy on konstruuje i produkuje to, co nowe.<sup>11</sup>

Dodatkowo, *durée* jest silnie oddzielane od reprezentacji, ponieważ ono nie reprezentuje, lecz „jest” na konkretny jakościowy sposób. W takim też sensie „jest” lecz nie reprezentuje kino, któremu Deleuze poświęca książkę. W książce tej czas obrazu, czyli czas kina, nie jest dodatkiem ani reprezentacją rzeczywistości, on raczej tworzy tę rzeczywistość, a gdy wkraczamy w ob-

<sup>9</sup> D. Ambrose, *Painting Time with Light* [w:] *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, (red.) S. O’Sullivan, S. Zepke, Continuum, London, New York 2011, ss. 184-195.

<sup>10</sup> H. Bergson, *Creative Evolution*, [przeł.] A. Mitchel, Random House, New York 1944, s. 14 [cyt. za: D. Ambrose, *Painting Time with Light*, [w:] *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, s. 186.

<sup>11</sup> D. Ambrose, *Painting Time with Light*, [w:] *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, s. 187.

szar filmu, to doświadczamy tej właśnie twórczej mocy czasu, który tworzy poprzez nadawanie nowego kształtu i jakości temu, co się zdarzy:

*Durée* nie jest [tutaj] ani zawarte ani reprezentowane w przestrzeni czy też czasie, ponieważ jest witalnym stawianiem się przestrzeni i czasu. [...] Jak Deleuze pokazuje, dla Bergsona nieskończony ruch *durée* i skończone ruchy reprezentowanych obrazów nie różnią się rodzajem, ponieważ te ostatnie stają się aktualnymi wyrażeniami poprzedniego w momencie, w którym przeszły przez umysł. Kino dla Deleuze'a działa dokładnie w ten sposób, jak pewnego rodzaju umysł, który konstruuje aktualne obrazy-ruchu jako stawianie się zdolne do wyrażenia ich realnych i immanentnych warunków w *durée*. Dla Deleuze'a historia kina jest taką historią uśłowań wyrażenia, poprzez obrazy-ruchu, manifestujących się zmian w *durée* lub w całości.<sup>12</sup>

Kino jest dla Deleuze'a tym właśnie sposobem tworzenia, który zjawia się najbezpośredniej w życiu, jednak nie dostrzega się w nim tej zdolności, która była przypisywana jedynie sztuce. Aby zobaczyć więc „[j]ak można sprawić, by moment świata istniał sam z siebie”<sup>13</sup>, trzeba odnieść się do kina, ponieważ to ono jest obrazem czystego stawania się czasu i przechodzenia od momentu do momentu, co może być zinterpretowane jako najbardziej twórczy element samego życia. Kino ukazuje to najlepiej, tutaj „[t]worzenie wydobywa się z jego stwórczego wcielenia.”<sup>14</sup> Jest więc kino metaforą pewnego mechanizmu działającego w życiu, a polegającego na tym, że to, co stworzone, zawiera w sobie obietnicę odkrycia stojącego za nim procesu tworzenia. Jednak u Deleuze'a ta obietnica nie zostaje spełniona: „Obraz czasu jest [tu bowiem] wystarczający, nie zostawia już nic zewnętrznego dla siebie.”<sup>15</sup> Czas kina staje się czystym czasem tworzenia, nie przekłada się już na to, co może być stworzone, jest raczej czystym tworzeniem, trwaniem, czyli *durée* twórczości, dlatego można czas kina przyrównywać do czasu codzienności, kino jako obraz czasu, nie reprezentuje niczego, lecz samo jest wszystkim. W zgodzie z tym „Bergson twierdzi, że »rzeczywisty« ruch nie może być adekwatnie pomyślany poprzez reprezentację, jest to idea, którą Deleuze rozwija w relacji do współczesnego mu przykładu — kina”<sup>16</sup>. Ukazuje w nim Deleuze

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Deux Regimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*, [red.] D. Lapoujade, Minuit, Paris 2003, s. 200, G. Deleuze, F. Guattari, *What is Philosophy?* [tłum.] H. Tomlison, G. Burchell, Columbia University Press, New York 1994, s. 164, 172 [cyt. za: P. Hallward, *op. cit.*, s. 107].

<sup>14</sup> P. Hallward, *op. cit.*, s. 115.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> D. Ambrose, *Painting Time with Light* [w:] *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, s. 185.

czas nieprzekładający się na swoje efekty, czas bez dzieła, a jedynie płynący w formie *durée*, które to doświadczenie jest charakterystycznym doświadczeniem codzienności.

Nacisk na sam czas, na uczasowienie powoduje również, że rozpuszcza się wszelka wcześniej opierająca się na nim lub w nim się wykształcająca obecność czy jednostkowość/indywidualność. Nacisk na czyste stawanie się, na samo przechodzenie z minuty na minutę „wyposaża rzeczy w życie nieorganiczne, w którym tracą one swoją indywidualność, i które potencjalizuje przestrzeń, czyniąc ją czymś nieograniczonym”<sup>17</sup>. Różne nurty w kinie podkreślają z kolei różne elementy tego uczasowienia, tego stającego się czasu. Koloryzm np. „podkreśla intensyfikację i nasycenie, absorpcję, czy też zapomnienie linii, figur, twarzy”<sup>18</sup>, ekspresjonizm tworzy „Gotycki »świat, który zatapia i przełamuje kontury«, liryczny abstrakcjonizm „podkreśla »stawanie się światłem«, ruch ku »czystemu, immanentnemu czy też duchowemu światłu«, są też filmy różnych autorów, które ucieleśniają przepływanie czasu na różne, charakterystyczne dla nich sposoby, Deleuze pisze o filmach Yasujiro Ozu, który „zmienia miejsca w »jakiegokolwiek-miejsca-w-ogóle« i poprzez tę przemianę »dosięgają one absolutu jako przykłady czystej kontemplacji« — przykłady czystego tworzenia na obu planach, materialnym i duchowym”<sup>19</sup>. Takie przykłady manipulacji materią tworzenia umożliwiają stworzenie czasu takim, jakim jest poza tymi manipulacjami, gdy dzieje się w codziennym trwaniu, są więc one interesującymi przykładami stawania się poza kadrem filmowym. W tym sensie Deleuze mówi o czasie filmowym, lub inaczej „czasie postrzeganym w czasie-obrazie, [który] jest wirtualnym czasem w jego nieskończonej mnogości, to jest, mnogości, która już nie jest zapośredniczona w żadnej aktualności”<sup>20</sup>. W ten sposób czas zyskuje swój teoretyczny, abstrakcyjny wymiar, przez co, paradoksalnie, staje się w największym stopniu czasem codzienności, czyli zwykłym, uporczywym trwaniem. Uświadomienie sobie tego, że w codzienności mamy do czynienia z abstrakcją czasu, pozwala zrozumieć czas nie jako narzędzie wyrazu czy też kantowską kategorię, która służy do chwytania tego, co może się pojawić w intelekcie w formie czasowej, lecz czas jako materię, która jest na wzór wszystkich innych rzeczy i z tego powodu nie udaje się jej zobiektywizować poprzez te rzeczy. Dlatego materialność czasu wyraża się najbardziej poprzez

<sup>17</sup> G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, [tłum.] H. Tomlison, B. Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 111-119 [cyt. za: P. Hallward, *op. cit.*, s. 115].

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, [tłum.] H. Tomlison, R. Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, s. 16-20 [cyt. za: P. Hallward, *op. cit.*, s. 115-116].

<sup>20</sup> P. Hallward, *op. cit.*, s. 116.



jego abstrakcję. Czas jest w tej abstrakcji, natomiast w momencie, gdy go uchwytujemy z a p o m o c ą czegoś innego, np. przestrzeni czy obiektów sztuki, przestajemy towarzyszyć mu jako abstrakcji, przestajemy go czuć. Natomiast tworzenie w życiu codziennym, czyli zwykle bycie, ma do czynienia właśnie z czasem nieuchwytnym, z czasem w jego wersji bezpośredniej, a nie danej poprzez coś innego. Sama materia czasu jest więc tu doświadczeniem. Twórczość rozumiana jako czas jest właśnie tą abstrakcją, której nie możemy zobrazować i materialnością, która obrazuje się sama przez siebie, która sama dla siebie jest swoją treścią. Twórczość taka jest przesuwaniem się, którego nie można zmierzyć, któremu jedynie można towarzyszyć, które jednak, gdy zostaje zapisane, czy też ujęte na inny sposób, np. na sposób sztuki (bo sztuka zajmuje się m.in. uprzestrzennianiem czasu i wynajdywaniem coraz to nowych form dla jego przechowywania) przestaje mieć z czasem jako materią i jako abstrakcją do czynienia. Staje się symbolem czasu, ale tam, gdzie jest symbol, płynięcia czasu już nie ma.

Mnogość, o której pisze Hallward, jest charakterystyczna dla czasu rozumianego jako czyste trwanie, w którym nie wykształca się żadna zapadająca w pamięć indywidualność czy jednostkowość. Czysty czas nie obraca się wokół takich wytworów, jest raczej następstwem intensywności, która tym intensywniejsza, im bardziej abstrakcyjna, czyli niezwiązana z obiektem. Intensywność to natężenie abstrakcji. Intensywność to też czas, który nie kumuluje się w żadnej postaci, jest czystym jakościowym przepływem, który świadczy tym o swoim trwaniu, ponieważ jest czasem właśnie i niczym więcej. Czasu nie da się zobiektywizować, ponieważ polega właśnie na mijaniu. Jeśli coś z niego zostaje, to okazuje się, że to coś tak naprawdę nie jest „z niego”. Istota czasu nie sprowadza się bowiem do rzeczy, tylko właśnie do ich mijania i przechodzenia w niebycie. Bycie, które powstając zanika — to rzeczywista domena twórczości jako czasu codzienności. Jest ona obecna tym bardziej tam, gdzie to bycie przemija nie pozostawiając nic poza sobą, nie jest więc wtedy nawet tak, że „bycie powstając zanika”, ponieważ poprzez takie ujęcie domniemujemy, że to bycie czymś się jednak odznacza, czyli jeśli jest, to na jakiś konkretny sposób, czyli na sposób jakiejś rzeczy, w tym wypadku Bytu, który jest. Z książki Hallwarda można jednak wyciągnąć inny wniosek, ponieważ gdy tu mówimy o tworzeniu jako czasie, mamy na myśli dokładnie to, co zostało powiedziane, czyli bycie, a nie Byt. Tam więc, gdzie coś bytuje, inaczej: staje się, trwa, mija, przesuwa się w czasie, nie mamy do czynienia z Bytem, lecz z byciem właśnie, samym przesuwaniem się z minuty na minutę bez wyradzania się w swoje przeciwieństwa, czyli efekty stwarzania. Czas jako twórczość nie prowadzi więc do powstania czegokolwiek, choćby pojedynczego Bytu. Jego charakter sprowadza się do mijania, a tym, co pozwala mu przesuwać się z chwili na chwilę, jest tu niezwykajna siła jego

tworzenia. Tam więc, gdzie nie ma „dzieła”, tam jest tym bardziej twórczość, sama twórczość, bez jej przekształcania się w jej obiekty, samo tworzenie w najmocniejszym sensie słowa, jakiego moglibyśmy tu użyć. Tworzenie jest tu rozumiane jako przepływ czasu, który nigdy nie jest nietwórczy. Jednak by przejść z chwili na chwilę, trzeba siły tego, co czasami znika pod naporem swoich wytworów. Nie mamy z nimi do czynienia, gdy mówimy o czasie czytym, o samej materii czasu polegającej na mijaniu i będącej w tym sensie samą abstrakcją, odczuwaną jedynie wtedy, gdy nie prowadzi do powstania dzieła, gdy istnieje jedynie na sposób mijania i prowadzenia do śmierci. Takie doznanie nie jest nikomu obce.

Ważną pracą, która mówi o dwóch wspomnianych wymiarach czasu, lecz na trochę inny sposób, jest również *Różnica i powtórzenie*. Hallward o tej pracy pisze w ten sposób:

W *Różnicy i powtórzeniu* Deleuze zaznacza przejście od czasu stworzenia do czasu tworzenia poprzez trzy następujące po sobie syntezy. Pierwsza zakłada widoczne pierwszeństwo tego, co teraźniejsze i aktualne. Czas stworzeń [...] jest czasem działania i zainteresowań, i pierwsza synteza organizuje czas jako „żyjącą teraźniejszość, a przeszłość i przyszłość jako wymiary tej teraźniejszości”<sup>21</sup>. Druga i głębsza synteza łączy teraźniejszość i przeszłość poprzez mijanie tej teraźniejszości. Następowanie po sobie teraźniejszych momentów pojawia się teraz jako „manifestacja czegoś głębszego — mianowicie, sposobu, w którym każdy [z tych momentów] trwa w ciągu całego życia, tak, że każdy [...] jest uchwytywany jako »nie więcej niż aktualizacja [...] relacji wirtualnego współżycia pomiędzy poziomami czystej przeszłości«”<sup>22</sup>. Bergson nas już nauczył, że to jest czas, który rozwija się i wyraża się w postaci wydarzeń, które zawiera — to jest tworzenie takie, jakie postępuje wraz z biegiem czasu.<sup>23</sup>

Dopiero trzecia synteza ujmuje czas jako czystą formę, uwolnioną od swoich aktualizacji w postaci efektów wykorzystania tego czasu. Tak rozumiany przepływ czasu nie jest brzemienny w skutki. Bezpośrednio jest brzemienny jedynie w swoje dalsze trwanie. I to w tym właśnie sensie pierwsza synteza przechodzi w trzecią, a czas twórczy staje się czasem zwykłości, doświadczeniem czekania bez powodu i obserwowania bez wielkiego poczucia sprawstwa: gdy czas mija, podmiot nie czuje się jego autorem, a raczej ofiarą, mimo że jest to właśnie jego najbardziej podstawowa twórczość. Podmiot bowiem trzeba podtrzymać w jego trwaniu. Tutaj pojawia się twórczość jako czas, ist-

<sup>21</sup> G. Deleuze, *Difference and Repetition*, [tłum.] P. Patton, Columbia University Press, New York 1994, s. 75-76 [cyt. za: P. Hallward, *op. cit.*, s. 147].

<sup>22</sup> G. Deleuze, *Difference and Repetition...*, s. 83 [cyt. za: *ibidem*].

<sup>23</sup> P. Hallward, *op. cit.*, s. 147.

niejąca jednak wtedy już nie jako czas tworzący jednostkowe bycie, lecz jako czas tworzący pewną osobliwość (*singularity*): stawanie się.

Przepływ, trwanie, stawanie się w formie troski, mimo że pochłaniają podmiotową energię, nie są nieodróżnialne. Każda mijająca minuta jest inna, różni się od kolejnej, a podmiot musi się w niej znaleźć i do niej dostosować, każda nowa minuta wymaga więc kolejnej wersji podmiotu, by się znaleźć w tej nowej minucie potrzeba nieskończonej zmiany, zmiany absolutnej. Twórczość jako czas jest właśnie tą zmianą absolutną, która dokonuje się „teraz” i która przekracza nieskończoną odległość od tego, co już było do tego, co dopiero nastąpi. To doświadczenie podmiotu jest przemożne i na nim właśnie polega idea twórczości rozumianej jako czas.

Gdy mówimy o tworzeniu jako czasie, mamy więc również do czynienia z tym, że zarzucamy „wiarę w obiektywne jakości świata i podmiotową władzę inwestowania tych jakości w znaczenie czy głębię”<sup>24</sup>. Od tej pory znajdujemy się w czystym czasie pozbawionym oparcia w rzeczach, dotykamy tutaj samego stawania się jako tego, co przenosi nas z chwili na chwilę. Nie tyle my zmieniamy się w niej w zależności od świata, lecz cały świat zmienia się wraz z nami, wraz z naszym twórczym ruchem. O narratorze *W poszukiwaniu straconego czasu* pisze Deleuze w ten sposób:

[...] podróż pcha go wciąż dalej i dalej w dół ścieżki przeciwnej aktualizacji, nie przestając nigdy przecinać terytoriów i odczyniać relacji, do momentu, gdy w końcu osiągnie on swojego n i e z n a n e g o k r a j u , jego własnego n i e z n a n e g o l ą d u , który sam jest tworzony przez niego w trakcie jego pracy, tak samo jak jest tworzony w trakcie jego *Poszukiwania straconego czasu*, funkcjonując jako maszyna pragnienia [...]. Idzie on w kierunku tych nowych regionów, gdzie powiązania są zawsze częściowe i bezosobowe, połączenia nomadyczne i poliwokalne, włącza się tu rozłączenia, gdzie homoseksualność i heteroseksualność nie mogą być od siebie już dłużej oddzielone: świat przecinających się połączeń, gdzie ostatecznie zdobyta pozaludzka płeć miesza się z kwiatami, nowa ziemia, gdzie pragnienie funkcjonuje w zgodzie z jego molekularnymi elementami i przepływami. Taka podróż nie implikuje koniecznie wielkich ruchów w całej ich rozciągłości; staje się nieruchoma, w pokoju i na ciele bez organów — intensywna podróż, która odmienia wszystkie krainy na korzyść tej jednej, którą tworzy.<sup>25</sup>

Tym jedynym światem, który jest właśnie w ten sposób w tej minucie tworzony jest czas, w którym w tej jednej upływającej chwili, w jednym ruchu, w którym z perspektywy świata nie wydarzyło się nic istotnego, wydarzyło

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 117.

<sup>25</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, [tłum.] R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977, s. 318-319 [cyt. za: *ibidem*, s. 118].

się wszystko: świat się zmienił i to podmiot jest autorem tej zmiany. Na tym polega jego nieskończona twórczość, która jest czasem i wydarza się z tej drobnej perspektywy mijania, której uczestnikiem jest każdy z nas. W tej odległości mijającego czasu, w różnicy między minutą i minutą wydarza się bowiem wszystko, czyli wydarza się zmiana absolutna z krańca czegoś, co było, do przeciwległego krańca czegoś, co będzie. Całkowita nowość tej kolejnej minuty byłaby w tym sensie zupełnie niewyjaśnialna, ponieważ nie ma tu żadnej przyczynowości, która pozwoliłaby takiej absolutnej zmianie zaistnieć, twórczość ma tu więc charakter totalny. Jest ona jednak wspomagana na pewien szczególny sposób, który również jest twórczością, jednak dopuszcza do głosu odrębny jej aspekt. W tym sensie mówiłabym o twórczości jako wyborze.

### **Twórczość jako wybór**

Twórczość jako wybór ma szczególny charakter, z jednej bowiem strony dokonuje się tu absolutny przeskok między jedną rzeczą a drugą, między jedną minutą a drugą, przeskok, który inaczej nie byłby w żaden sposób motywowany, nazywamy więc go absolutnością twórczości jako czasu. Z drugiej jednak strony pojawia się tu pewne motywowanie, które jednak zakłada znowu samą twórczość, bez wspomagania jej przez obiekty. Motywowanie to ma charakter wpływu tego, co już było na to, co będzie mogło być, ale nie wpływu przyczynowego, a wpływu ukierunkowanego przez twórcę. Takim ukierunkowanym wpływem jest np. proustowska magdalenka, która, pojawiwszy się w dyskursie, zmienia bieg czasu i wpływa na dalsze wybory bohatera. Magdalenka jest również tym, co zaskakuje samego twórcę, przez co zmienia kierunek procesu twórczego. Tak więc to twórca, dokonując zmiany w swoim procesie tworzenia wpływa na coś innego, wybór konkretnego działania przesądza o możliwości dostępu do dalszych, innych obszarów twórczości. Edmund Husserl<sup>26</sup> pisze w tym miejscu o zachowywaniu pamięci mijających chwil w następujących po nich nowych chwilach. Ta pamięć przeszłości jest więc przechowywana i stąd pojawia się jako motyw w dalszym rozwoju wydarzeń. W związku z tym, że pamięć można projektować, można też zaplanować ten przyszły wpływ chwili na chwilę, co spowoduje, że czas będzie płynął w kierunku, który mu nadajemy. O takim kierunkowaniu na przykładzie muzyki pisze Husserl, gdy mówi, że

[...] [w] „teraz” melodii, w teraźniejszym momencie obiektu muzycznego w stawianiu się, obecna nuta może jedynie być nutą — i nie jedynie dźwię-

<sup>26</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1989.

kiem — tylko w takim wymiarze, że zachowuje w sobie poprzedzającą ją nutę i że w poprzedzającej nucie nuta, która ją poprzedzała jest wciąż obecna, co zachowuje z kolei poprzedzającą ją nutę, *etc.* Pierwotna retencja, która przynależy do obecności percepcji nie może być pomyłona z wtórną retencją, która jest melodią, którą mogłem wczoraj słyszeć, a którą, na przykład, jestem w stanie słuchać znowu w wyobraźni poprzez grę pamięci, i która konstrytuje przeszłość mojej świadomości. Nie wolno pomylić, mówi Husserl, percepcji (pierwotnej retencji (*primary retention*)) z wyobraźnią (wtórną retencją (*secondary retention*)). Przed wynalezieniem fonografu było absolutnie niemożliwym usłyszeć tę samą melodię dwa razy. Ale, z pojawieniem się fonografu, który jest w sobie tym, do czego się odnoszę jako powtórnej retencji (*tertiary retention*) (jako protezy, eksterioryzacji pamięci), identyczne powtórzenie tego samego czasowego obiektu stało się możliwe.<sup>27</sup>

Dodatkowo Husserl przesądza, że

[...] te retencje są wyborami: nie zachowujesz wszystkiego, co może być zachowane. W przepływie tego, co się zjawia w twojej świadomości, dokonujesz wyborów, które są osobistymi retencjami, te wybory są robione poprzez filtry wtórnych retencji (*secondary retentions*), które są utrzymywane w twojej pamięci i które konstrytuują twoje doświadczenie. I twierdzę, że świadome życie składa się z takiej właśnie organizacji pierwotnych retencji (R1), filtrowanych przez wtórne retencje (R2), gdzie relacje między pierwotnymi retencjami i wtórnymi retencjami są ostatecznie determinowane przez to, co nazywam powtórными retencjami (*tertiary retentions*) (R3).<sup>28</sup>

Ewentualne wewnętrzne doświadczenie czasu jednostki funduje się więc na selekcji opartej na przyswojonej historii wpływów. Można to doświadczenie przyrównać do sytuacji pary tańczącej pewien taniec: będzie ona tańczyła ten konkretny taniec tylko dlatego, że będzie wykonywała kroki, które są dla niego przewidziane, których ten konkretny taniec wymaga, z drugiej jednak strony, od tego jakich użyje się kroków, będzie zależało, jaki taniec jest tańczony. Można więc zmieniać taniec dowolnie, w zależności od tego, jaki kolejny krok się wykona. Będzie on bowiem miał wpływ nie tylko na krok następujący po nim, ale i na całość tego, co określimy jako konkretny, taki a nie inny, taniec. Tę ideę związanego wpływu określono w nauce jako *structural coupling*<sup>29</sup> i jest ona przypisana do teorii autopojezy i również Husserlowskich retencji. Kolejne kroki wpływają więc z poprzednich, a jednocześnie

<sup>27</sup> B. Stiegler, *Symbolic Misery*, vol. 1: *The Hyperindustrial Epoch*, [tłum.] B. Norman, Polity, Cambridge 2014, s. 34.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>29</sup> H. Maturana, F. Varela, *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, New Science Library, Boston 1987, s. 75 [cyt. za: W.A. Foley, *Anthropological Linguistics. An Introduction*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria 2009, s. 10].

są zapisywane w pamięci tych, które minęły, wyznaczając jednocześnie to, co wyniknie z takiej sumy retencji. Można więc niejako zaplanować ten wpływ przeszłości na przyszłość również poprzez troskę o *Umwelt*, czyli kontekst i otoczenie, świat życia, w czym również przejawia się istota twórczości. To, co jednostka przyjmuje i może pojmować, kształtowane jest bowiem przez to, jakich wpływów doświadczyła wcześniej. Z kolei wpływy są wynikami wcześniej podjętych wyborów i w tym sensie wybór to twórczość, i to twórczość na najbardziej codziennym, podstawowym, najczęściej spotykanym poziomie. Jednostka nie jest więc raz i na zawsze ugruntowanym systemem doświadczenia, reguły jej doświadczania czasu nie są wyznaczone raz i na zawsze, przeciwnie, są one stale „w trakcie” wyznaczania, stale się dokonują i najmniejsza zmiana może mieć bardzo daleko idące konsekwencje, wraz z całkowitą zmianą kierunku przyszłych zdarzeń.

### **Twórczość jako emocja**

Aby jednak zrozumieć, że bycie jest tworzeniem, należy dodać jeszcze jeden aspekt stawania się, który dokonuje się zawsze już na poziomie codzienności i braku dzieła. Poza więc tworzeniem rozumianym jako czas i jako wybór, możemy jeszcze mówić o tworzeniu jako emocji, co pozwoli nakreślić trajektorię tworzenia jako tego, co się nieustannie w codzienności staje, trwa i zmienia kierunki stawania się poprzez dokonywanie wyborów, oraz ostatecznie pozwala odczuć sprawstwo, o którym już mówiłam, na skutek właśnie odczucia, czyli doświadczenia efektu swoich wyborów, mimo że są one jedynie przepływem i nie kumulują się w postaci obiektywnych eksterioryzacji tego czasu. Mimo to, możemy kategorycznie stwierdzić, że czas płynie, ponieważ, mimo że nie ma efektów, jest on przez podmiot odczuwany. I to jest może najbardziej uniwersalny aspekt czasu: jego odczucie, zmiana odczuć. Jeśli więc na podstawie teorii Hallwarda nie możemy powiedzieć, że najważniejszą cechą twórczości jako czasu są jego efekty, w postaci artefaktów sztuki rozumianej klasycznie, to z pewnością możemy powiedzieć, że czas jest tu twórczością i jest odczuwany, ponieważ zmieniają się nasze odczucia. Odczucia płyną i zmieniają się, dlatego, mimo że nie są one artystycznymi dziełami w klasycznym sensie, są niezwykle dziełami sztuki rozumianej jako życie. Już sama zmiana w przypadku płynięcia czasu jest widoczna bez konieczności powoływania się na jego efekty, natomiast w przypadku emocji twórczość jest realizowana w sposób jeszcze bardziej dosadny: nie mamy „obektów”, ale mamy zdarzenia, które są konstelacjami niezwykle sił i intensywności, z których każde moglibyśmy rozkładać w nieskończoność na elementy pierwsze i nasza analiza nigdy tak naprawdę nie mogłaby się skończyć. Moglibyśmy dla rozjaśnienia sytuacji przypisywać kolejnym efektom zdarzeń

nazwy, jednak funkcjonowałyby one w ten sposób jedynie po to, by umożliwić przechodzenie w czasie od jednego zdarzenia do drugiego. Natomiast to przechodzenie, czyli czas, dla tego rodzaju twórczości nie jest konieczny, ponieważ sekwencje zdarzeń emocjonalnych, mimo że mogłyby być przelicznikiem trwania czasu, można przecież skumulować w jednej emocji i „dać w niej wyraz wszystkiemu na raz”. Tak działa emocja, która może być poprzez czas rozkładana na czynniki pierwsze, jednak nie ma dla niej takiej potrzeby: jedna emocja starcza za długie wyjaśnienie, jest intensywna i absolutna: jest czystą twórczością, której nie trzeba sprowadzać do jej efektów, czy obiektów (choć według Deleuze’a sztuka to robi i wtedy mamy do czynienia z afektami, czyli zapisami emocji w postaci obiektów sztuki). Twórczość rozumiana jako emocja jest o tyle istotna, że jest ona życiem samym i to życie uczy nas tej sztuki, a w konsekwencji jesteśmy jej najlepszymi wykonawcami i autorami. W dodatku emocja jest tak czysta, ponieważ nie jest przekładalna na użytek, zupełnie darmowa, pierwotna i to do niej tak naprawdę sprowadza się wszystko inne z bycia i to o nią toczy się wszystkie spory, natomiast przyjaciel daje ci ją w prezencie. Gdzie indziej potrzeba sztuki naprawdę wysokich lotów, by ująć zupełnie to samo.

## Podsumowanie

Felicity Colman w pracy *Affective Vectors: Icons, Guattari and Art*<sup>30</sup> pisze, że „sztuka nie ma monopolu na tworzenie, ale rozciąga swoją zdolność do wynajdywania zmiennych odpowiedników do ekstremum: tworzy nieprzewidywalne, nie do pomyślenia i bez precedensu jakości bycia”<sup>31</sup>. Te jakości bycia mieszczą się w obszarze, który nazywamy emocjami i jest to ostatnia forma tworzenia, która przesądza o tym, że nie zawsze musimy mówić o sztuce, gdy chcemy odnieść się do tworzenia.

„Sztuka nie ma więc monopolu na tworzenie”<sup>32</sup>, ponieważ to tworzenie w jeszcze większym stopniu dzieje się w obszarze emocji. I tutaj okazuje się, że miejscem, na którym dochodzi do najważniejszych konfrontacji sił podmiotowych nie tylko w ramach jednego podmiotu, lecz również między podmiotami, jest obszar pragnienia, o którym Deleuze pisze szczegółowo

---

<sup>30</sup> F. Colman, *Affective Vectors: Icons, Guattari and Art*, [w:] Deleuze, *Guattari and the Production of the New*, s. 68-79.

<sup>31</sup> F. Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, [przeł.] P. Bains, J. Pefanis, Power Publications, Sydney 1995, s. 106 [cyt. za: Deleuze, *Guattari and the Production of the New*, s. 69].

<sup>32</sup> *Ibidem*.

w takich pracach, jak: *Tysiąc Plateau*<sup>33</sup>, czy *Bacon. Logika wrażenia*<sup>34</sup>. To tutaj w wyniku tych konfrontacji rodzą się emocje. Konfrontacje te rozwiązywane są twórczo, dlatego pole pragnienia można określić jako kolejny obszar, w którym twórczość wybitnie daje o sobie znać. Jest to ponadto obszar, który niekoniecznie musi być odniesiony do sztuki, ponieważ konfrontacje tego rodzaju mogą być rozwiązywane wyłącznie jako emocje i w tym też sensie można mówić, że każda z nich jest twórczym osiągnięciem, w którym kumuluje się intensywność wywołana przez zdarzenia i które dają jednocześnie ujście doświadczeniom niewypowiadalnym na inne sposoby. W tym sensie również emocje są prawdziwym dziełem sztuki, sztuki rozumianej jako życie i nieaspirującej do miana reprezentacji, jak czyni to jej klasyczne wcielenie, lecz przeciwnie, sztuki, która zapisuje nieznaczące poruszenia w sposób niemożliwy do przechowania. Dają one nieraz znać o sobie, lecz przejawiają się w formie symptomów, które nie zawsze od razu odsyłają do czegoś, co kryje się za nimi. Dojście do źródeł tych symptomów wymaga często wiele pracy i dopiero tworzy historię czy też narrację, za pomocą której można podmiot opowiedzieć, który jednak od początku zawarty był już w emocji nieprzekładającej się na dzieło.

W emocji zapisują się i zostają wyrażone najbardziej nawet ulotne duchowe zdarzenia, które — gdyby zostały zmienione w trwałe afekty bądź percepty — stanowiłyby z pewnością wyraz sztuki (jak twierdzi Deleuze). Znikają jednak one zaraz po uformowaniu się, co zaświadcza jeszcze bardziej o ich wyjątkowości, której celem było rozbłysnąć i zaraz zniknąć. Mimo jednak tak krótkiego istnienia, „ledwie-istnienia” — jak to nazywa Deleuze, a może właśnie z tego powodu, są wyrazem kunsztu tworzenia podjętego przez podmiot: emocja jest tu wyrazem zaawansowanej umiejętności tworzenia rozumianego właśnie w sensie „czasu-tworzenia”, a nie „czasu-stworzenia”, jak to ujmował Deleuze i Hallward, jest ona więc twórczością bez oglądania się na korzyści czy efekty. Nie musi być postrzegana, wystarczy, że zostanie właśnie odczuta, doświadczona, Spinoza twierdzi wręcz, że

[...] bycie [powinno być] definiowane poprzez jego zdolność do bycia pod wpływem afektu, poprzez afekty do których jest zdolne, ekscytacje na które reaguje, zarówno te, które go czynią emocji pozbawionym, jak i te, które wykraczają poza jego zdolności i czynią je chorymi, lub powodują że one zamierają.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau. Kapitalizm i schizofrenia*, II, przekład zbiorowy, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, przeł. A.Z. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018.

<sup>35</sup> B. Spinoza, *Ethics*, [w:] *The Collected Works of Spinoza*, Vol. I, [tłum.] E. Curley, Princeton University Press, Princeton 1985, III, s. 57 [cyt. za: G. Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*,



Władza doznawania afektów jest więc jednocześnie władzą ich tworzenia, mamy tu więc do czynienia z najwyższą formą twórczości, ponieważ nie-podejmowaną dla jej efektów, a jedynie po to, by móc trwać. Na tym polega istota tego przedsięwzięcia, określonego przeze mnie jako awangarda tworzenia, prawdziwa *l'art pour l'art*, która jest jednocześnie dostępna każdemu i może być doświadczana w nieograniczonej ilości i jakości. Twórczość rozumiana w ten sposób ma dodatkowo jeszcze ten wymiar, że nie udało się jej, w tym jej wewnętrznym doświadczaniu, włączyć w obszar towarów i, w efekcie, nie trzeba za nią płacić: może być doświadczana i ofiarowywana nieskończoną ilość razy i z całą swoją wielkodusznością.

Tak rozumiana emocja ma u Deleuze'a pewne miejsce, nie jest ono jednak związane ze wspomnianymi wymiarami czasu. Deleuze umieszcza je bowiem w obszarze immanencji i określa jako „absolutną immanencję”, natomiast „absolutna immanencja [znajduje się jedynie] w sobie”<sup>36</sup>. Tak rozumiana immanencja jako repozytorium emocji określana jest jako

[...] czysta immanencja [która] jest życiem, i niczym innym. To nie jest immanencja względem życia, to immanentne, które jest w niczym samo jest życiem. Życie jest immanencją immanencji, absolutną immanencją [...] jest absolutną jednoczesnością świadomości, której aktywność nie odnosi się już dłużej do bycia, ale jest nieprzerwanie stanowiona w życiu.<sup>37</sup>

W taki właśnie sposób dzieją się emocje: nie są one już dłużej odnoszone do czegoś, do żadnego innego bycia, ale to życie jest tym, co one stanowią, emocje są więc życiem samym: nie produktywnym jego elementem, nie jego celem, lecz jego realizacją, samym stawaniem się. W tym sensie tworzenie jako emocja przybiera najwyższy wyraz, nie przekłada się bowiem na życia odpowiedniki ani reprezentacje, płynie natomiast w emocjonalnym przebiegu, stanowi duchowe stawanie się podmiotu. Sztuka może próbować wydobyć na powierzchnię artystycznego dyskursu jego najbardziej widoczne aspekty, jednak nie na tym życie polega, i na tym polegać nie musi. Tam, gdzie moglibyśmy domagać się efektu, wystarczy samo tworzenie jako życie: czas, wybór i emocje są jego czystą realizacją.

---

[tłum.] R. Hurley, City Light Books, San Francisco, 1988, s. 45].

<sup>36</sup>G. Deleuze, *Pure Immanence. Essays on A Life*, [tłum.] A. Boyman, Zone Books, New York 2005, s. 26.

<sup>37</sup>J.G. Fichte, *Initiation a la vie bienheureuse ou encore La doctrine de la religion*, [tłum.] Patrick Cerutti, Aubier, Paris 1944, s. 9 [cyt. za: G. Deleuze, *Pure Immanence...*, s. 27].

*Paulina Kłos-Czerwińska*

**Being is Creation. Why You Should Not Talk About Creation Only in the Context of Classically Understood Art?**

*Abstract*

In my article I start with Peter Hallward's assumptions concerning creation and I try to justify the title claim stating that one should not always talk about creation only in the context of classically understood art. Then, I put forward an even stronger thesis, which amounts to saying that it is our being rooted in everyday routine, our everyday choices and the accompanying emotions that deserve the name of the only true art. Thanks to this statement and its further analysis, I try to make it possible to imagine existence as creation and thus to provoke an essential change in the perception of art as such.

*Keywords:* creation, time, choice, emotions, art.