

Filip Biernacki
ORCID: 0009-0004-5167-8636

Szkoła doktorska Uniwersytetu w Białymstoku | Doctoral School of the University of Białystok

WZNIOSŁOŚĆ, MONSTRUALNOŚĆ, RYTM: OD KANTA KU ZEWNĘTRZU DELEUZE' A

Sublime, Monstrous, Rhythm: From Kant to Deleuze's Outside

Słowa kluczowe: wzniosłość, Deleuze, Kant, estetyka, wrażenie, rytm, zewnętrzne, immanencja

Key words: sublime, Deleuze, Kant, aesthetics, sensation, rhythm, outside, immanence

Streszczenie

Artykuł analizuje transformację kantowskiej teorii wzniosłości w myśli Deleuze'a. Kant podporządkowuje estetyczny wstrząs moralnemu przeznaczeniu rozumu, Deleuze zaś widzi w nim kryzys i twórczą dysharmonię władz, odsłaniającą immanentne zewnętrzne. Analiza figur monstrualności, regresji wyobraźni i „niezgodnej zgodności” odsłania rytm, pokazując wzniosłość jako genetyczny model myślenia.

Abstract

The article examines the transformation of Kant's theory of the sublime in Deleuze's thought. Kant subordinates the aesthetic shock to the moral vocation of reason, whereas Deleuze sees in it a crisis and a creative disharmony of faculties, revealing an immanent outside. The analysis of the figures of the Monstrous, the regression of imagination, and the 'discordant accord' discloses a rhythm, showing the sublime as a genetic model of thinking.

Wzniosłość: poza moralne wezwanie

Wzniosłość, jedno z centralnych pojęć nowożytnej estetyki, w filozofii Immanuela Kanta zyskuje rangę transcendentnego dramatu władz podmiotu. Jak wskazuje Melissa M. Merritt, nie należy jej rozumieć jako zwykłego afektu, lecz jako doświadczenie o wymiarze moralnym, związanym z ludzkim powołaniem (*Bestimmung*) do doskonalenia rozumu. Porażka władz zmysłowych jest okazją do odczucia szacunku

wobec własnej, ponadmysłowej natury, co potwierdza nadrzędność sfery praktycznej nad estetyczną (Merritt 2018: 47–48).

Istnieje jednak mroczniejsza strona tej teorii, którą demaskuje Nick Land. Zwraca on uwagę na „diaboliczny” wymiar Kanta, w którym wzniosłość okazuje się narzędziem ascetycznej przemocy. Według Landy Kant nie tyle oswaja grozę natury, ile celebruje perwersyjną rozkosz płynącą z jej destrukcyjnego potencjału. Wzniosłość jest tu „ponadnaturalną rozkoszą, jakiej doznaje jaźń, gdy przeczuwa własne rozdarcie” (Land 2012: 133). Jest to sadomasochistyczna martyrologia, w której rozum triumfuje przez ofiarę z wyobraźni, a moralność przybiera postać rozkoszy czerpanej z cierpienia tego, co zmysłowe.

Arthur Schopenhauer również odrzucił moralne rozwiązanie Kanta, zastępując je przesunięciem ontologicznym i antypodmiotowym. Jak pokazuje Bart Vandenabeele, dla Schopenhauera wzniosłość nie oznacza triumfu rozumu, lecz chwilowy zanik indywidualnej woli i czystą kontemplację uniwersalnej woli (Vandenabeele 2015: 109). Deleuze przejmuje ten postkantowski gest, lecz nadaje mu zupełnie inny sens. Tam, gdzie Schopenhauer widział otwarcie na transcendentną wolę, Deleuze dostrzega immanentne pole sił i intensywności. W *Nietzsche i filozofia* wskazuje przy tym, że wola u Schopenhauera sprowadza się do służebnicy negacji: skonfrontowana z cierpieniem świata może dążyć jedynie do samounicestwienia (Deleuze 1993: 12, 89). Tę wolę nicości, stanowiącą meontologiczny rdzeń systemu Schopenhauera, Deleuze odrzuca, zastępując ją filozofią czystej afirmacji¹.

Subwersywna metoda Deleuze’a: Kant jako „wróg”

Tę teleologiczną i perwersyjną strukturę Deleuze rozsadza, skupiając się na momencie kryzysu, gdy władzom wymyka się ich harmonia. Dysharmonia nie oznacza dla niego porażki, lecz staje się twórczym

¹ Deleuzjańska interpretacja schopenhauerowskiej woli jako dążącej do nicości jest przedmiotem debaty. Alistair Welchman kwestionuje tę tezę, argumentując, że Deleuze redukuje wolę do „niezróznicowanej otchłani”, pomijając jej status jako bezpostaciowej, lecz produktywnej siły (Welchman 2015: 249). Wydaje się jednak, że to Welchman nie docenia radykalizmu myśli Schopenhauera. Jak przekonująco argumentuje Eugene Thacker, sednem jego projektu jest „negatywna ontologia”, w której ostatecznym horyzontem dla woli jest właśnie absolutna nicość (*nihil negativum*) (Thacker 2011: 19). W tym świetle lektura Deleuze’a, daleka od bycia „błędna”, okazuje się niezwykle trafna.

modelem samego myślenia. W jednym z wywiadów Deleuze określa Kanta mianem „doskonałego przykładu fałszywej krytyki”, dodając, że właśnie ta maestria go fascynuje (Deleuze 2024: 274). Kantowska krytyka demaskuje jedynie „fałszywe zastosowania” (błędną moralność czy poznanie), pozostawiając nietkniętymi same ideały prawdy i moralności, wzmacniając system, zamiast go rozmontować. Dla Deleuze'a radykalna krytyka, inspirowana Nietzschem, atakuje prawdziwe formy, a nie błędne treści, co wymaga opanowania „maszyny” przeciwnika, by tę obrócić przeciwko niemu samemu.

Nowe światło na ten problem rzuca Tamar Japaridze, która argumentuje, że już u samego Kanta wzniosłość stanowi antyrepresentacjonistyczną teorię percepcji. W jej ujęciu jest to świadomy gest antyplatoński, wymierzony w epistemologiczny platonizm XVIII wieku i jego oparty na *mimesis* model kopii. Kant przeciwstawia mu „bezpośrednią wizję” (Japaridze 2020: v), w której ujawnia się różnica między prezentacją (*Darstellung*), czyli unaoczniającym przedstawieniem rzeczywistości, a jej reprezentacją (*Vorstellung*). Jest to percepcja „jak to czynią poeci” (Kant 1986b: 174) – natychmiastowe, estetyczne uchwycenie całości, które poprzedza analizę intelektualną (Japaridze 2020: 3). Z tej perspektywy Deleuze nie tyle narzuca Kantowi obcą siatkę pojęciową, ile wydobywa i radykalizuje potencjał obecny już w *Krytyce władzy sądenia*.

Takie odczytanie Kanta pozwala zrozumieć deleuzjańską metodę powtórzenia jako twórczą transformację, która nie jest ani wierną egzegezą, ani manipulacją. W tym świetle jego filozoficzne wybory jawią się jako seria świadomych, strategicznych manewrów. Już wczesne sięgnięcie po Davida Hume'a stanowiło próbę ominięcia debaty zdominowanej przez heglowskie dziedzictwo jego nauczycieli: Jeana Wahla, piewcy transcendencji, oraz Jeana Hyppolite'a, orędownika pracy negacji. Późniejsze zaangażowanie w *Krytykę władzy sądenia* stanowi kontynuację tej strategii na nowym gruncie.

Jak zauważa Japaridze, sam Georg W.F. Hegel postrzegał autonomiczną sferę estetyczną, zarysowaną przez Kanta, jako zagrożenie dla własnego systemu, dążącego do totalnej syntezy (Japaridze 2020: xxii). Sięgając po ten element oporny wobec dialektyki, Deleuze wpisuje się w szerszy nurt postheglowskiej krytyki. Podobnie jak Martin Heidegger, Hannah Arendt czy Theodor Adorno, mógł dostrzegać w estetyce Kanta szansę na odzyskanie dla filozofii wymiaru afektywnego i jednostkowego, który idealizm próbował unieważnić.

Jednocześnie obchodzenie heglizmu nie czyni z Kanta jego sprzymierzeńca. Kant zostaje potraktowany jako „wróg”, którego system można rozmontować od środka. Jak zauważa Christian Kerslake, Deleuze dostrzega w opisie wzniosłości „wskazówkę”: przypadek, w którym władza zostaje doprowadzona do własnego limitu i odsłania swój transcendentálny tryb działania (Kerslake 2009: 80). Wystarczy odwrócić perspektywę i zapytać, czy owo ekstremalne doświadczenie nie jest wyjątkiem, lecz paradygmatem transcendentálnego funkcjonowania wszystkich władz.

Z tej transformacji wyłania się immanentne zewnątrz (*le Dehors*). W przeciwieństwie do Jeana-François Lyotarda, dla którego niezgodność władz wskazuje na nierozwiązywalne poróżnienie (*différend*) między przedstawianiem a pojmowaniem (Lyotard 1994: 123), u Deleuze’a stanowi ona wydarzenie ontologiczne. Nie odsłania braku ani pustki, lecz nadmiar sił konstytuujących się jako immanentny problem. Nie jest to przeszkoda do przezwyciężenia, lecz produktywne napięcie, które wdziera się w doświadczenie i zmusza myśl do narodzin jako afektywnego rezultatu. To zewnątrz nie jest ani kantowskim noumenem, ani „wielkim zewnątrzem” Quentina Meillassoux, lecz immanentnym wydarzeniem, z którego rodzi się sama myśl.

Architektura doświadczenia i jego katastrofa

Kant dzieli element wrażenia na subiektywny, związany z przyjemnością i cierpieniem, oraz obiektywny, zagwarantowany przez formę przestrzeni. Rozróżnienie to stanowi fundament jego teorii poznania i określa relację podmiotu do rzeczywistości. Deleuze pyta jednak, w jaki sposób można myśleć o genezie tych warunków, skoro są one z góry dane. Jak zostają ustanowione?

W odpowiedzi reinterpretuje transcendentálny projekt Kanta, przezwyciężając tzw. „rozdzierającą dwoistość” (Deleuze 2020: 342) jego estetyki. Łączy oba aspekty w koncepcji „wyższego empiryzmu”, w której warunki doświadczenia w ogóle stają się genetycznymi warunkami rzeczywistego doświadczenia, odzwierciedlonymi w dynamice dzieł sztuki. Dąży tym samym do modelu myślenia, w którym warunki te przestają być jedynie formalnymi ramami, a stają się dynamicznymi procesami stawania się. Otwiera to drogę do estetyczno-ontologicznej

syntezy: jeśli władze umysłowe są wytworem sił różnicujących, wówczas sztuka nie tylko odzwierciedla struktury, lecz ujawnia procesy konstytuowania się rzeczywistości.

Reinterpretując filozofię krytyczną Kanta, Deleuze kluczowe znaczenie przypisuje doktrynie władz, uznając ją za niezbędny element każdego systemu filozoficznego (Deleuze 1997: 211). U Kanta harmonijna współpraca władz – wyobraźni, intelektu i rozumu – konstytuuje doświadczenie, tworząc uporządkowaną strukturę poznania. Deleuze podkreśla jednak, że relacje między władzami nie są stałe, a ich hierarchie mogą ulegać zmianom. Stają się one źródłem produktywnych napięć wewnątrz podmiotu. W dwóch pierwszych *Krytykach* władze współdziałają w sposób zdeterminowany: w poznaniu dominuje intelekt, tworząc logiczny zmysł wspólny (*sensus communis*), natomiast w sferze moralnej prawodawcą jest rozum. Dopiero w *Krytyce władzy sądzienia* Kant bada sytuację, w której ta hierarchia zostaje zawieszona.

Deleuze analizuje kantowskie rozwiązanie problemu zgodności między określeniami przestrzenno-czasowymi a pojęciami, czyli mechanizm syntezy (jako reguły rozpoznania) i schematu (jako reguły produkcji). Pojęcie homogenizuje doświadczenie, nadając mu miarę (Deleuze 1978a), podczas gdy schematyzm, wytwarzając dynamiczne określenia przestrzenno-czasowe, otwiera je na rytmiczność wykraczającą poza tę jednolitość.

Centralną rolę w tym procesie odgrywa wyobraźnia. Jako władza pośrednicząca produkuje transcendentalne schematy, uzasadniając zastosowanie kategorii do poznania. Choć w interesie spekulatywnym pozostaje zdeterminowana przez intelekt, to w swojej wolności staje się twórcza i samorzutna. Jest „źródłem dowolnych form możliwych danych naocznych” (Kant 1986b: 124). Uchwytując formę przedmiotu, odwołuje się do nieokreślonego pojęcia intelektu, schematyzuje bez pojęć, „uzgadnia się z intelektem w jego nieuszczegółowionej zgodności z prawem” (Deleuze 1999: 82).

To właśnie w *Krytyce władzy sądzienia*, gdzie Kant bada niezależne od pojęć doświadczenie przyjemności wywołane formą przedmiotu, Deleuze dostrzega moment przełomowy. Uczucie przyjemności i przykrości, wolne od interesów rozumu spekulatywnego czy praktycznego, ustanawia prawo nad sobą samym i staje się heautonomicznym (Kant 1986b: 34). Wzniosłość zakłóca harmonię syntezy, wskazując na

napięcie między władzami. W tym kontekście schemat ustępuje miejsca doświadczeniu symbolu, które odsyła do refleksyjnych reguł, choć ten temat wykracza poza zakres niniejszego artykułu.

Katastrofa przedstawienia: analityka wzniosłości

Mechanizm spotkania z Ideą najpełniej ujawnia się w deleuzjańskiej reinterpretacji kantowskiej wzniosłości. Doświadczenie piękna, oparte na swobodnej grze wyobraźni i intelektu, związane z ideą ograniczenia i formy, prowadzi u Kanta do wyższej przyjemności. Nie wymaga ono pojęcia, lecz refleksji nad formą dostarczoną przez naturę. Wzniosłość natomiast ujawnia granice ludzkiego poznania, które Kant definiuje jako „nastrój ducha, wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądenia wyobrażenie, nie zaś sam przedmiot” (Kant 1986b: 140). Wzniosłe jest to, co „absolutnie wielkie” (Kant 1986b: 136) – nie w sensie *magnitudo* (wielkości ekstensywnej, przeciwstawnej małości), lecz *quantitas* (wielkości intensywnej, obejmującej wszystkie zjawiska jako przedmioty czucia), której „sama tylko możliwość pomyślenia świadczy o istnieniu pewnej władzy umysłu, przekraczającej każdy miernik zmysłowy (*Maßstab der Sinne*)” (Kant 1986b: 141).

Kant rozróżnia wzniosłość matematyczną, ekstensywną, angażującą rozum w poznaniu, oraz wzniosłość dynamiczną, intensywną, związaną z pożądaniem. W pierwszym przypadku wyobraźnia upada, zmagając się z naocznością wielkości – jak w przypadku gwiazdzystego nieba, które przekracza jej zdolność ujmowania (*Auffassung*). W drugim wzniosłość ujawnia się w obliczu potęgi budzącej lęk (Kant 1986b: 157) – „wulkanu, wojny prowadzonej z poszanowaniem prawa obywatelskiego” (Kant 1986b: 161) – kiedy fizyczna bezradność człowieka rodzi, z bezpiecznej perspektywy, szacunek dla wyższości rozumu.

Deleuze przekształca ten schemat. Nieskończoność sił materii, nieskończoność intensywna, wypełniająca przestrzeń i czas, przewyższa nieskończoność ekstensywną (Deleuze 1978c). Porządek praw przestaje być warunkiem wzniosłości. We wzniosłości wyobraźnia osiąga swoje maksimum, czując nieadekwatność wobec idei całości, a doświadczając niewystarczalności tego maksimum, „pograża się znów w sobie samej” (Kant 1986b: 143). Władze, rozstrojone w „niezgodnej zgodności”,

tracą *sensus communis*, otwierając możliwość innej koncepcji myślenia (Deleuze 1997: 211).

Wzniosłość obnaża kruchość gruntu, na którym opiera się aktywność wyobraźni. To rozum zmusza ją do ujęcia zmysłowego ogromu w jedną całość – Ideę, która zakłada istnienie inteligibilnego, nadzmysłowego podłoża (Deleuze 1999: 84). W konsekwencji wyobraźnia, postawiona wobec własnej granicy, dostarcza jedynie negatywnego przedstawienia nieskończoności. Jak zauważa Stephen Zepke, aktywne schematy nie są w stanie ująć Idei, które mogą „jedynie pojawić się jako brak, jako to, co istotowo nieprzedstawialne” (Zepke 2017: 125). W tym procesie wyobraźnia pozornie traci swoją wolność i zostaje poddana przemocy rozumu, jednak właśnie poprzez to przekroczenie własnych ograniczeń odnajduje swoje nadzmysłowe przeznaczenie (Deleuze 2024: 120). Zgodność wyobraźni z rozumem wytwarza się więc w niezgodzie; przyjemność rodzi się z bólu.

W przeciwieństwie do piękna we wzniosłości „zgodność zaangażowanych władz jest przedmiotem rzeczywistej genezy” (Deleuze 2024: 121). Zgoda ta nie jest dana, lecz wytwarzana z niezgody, poprzez przemoc, jaką władze wzajemnie na siebie wywierają, doprowadzając się do granicznego, transcendentalnego użycia. To sedno transcendentalnego empiryzmu: władze stosują się nie tylko do możliwego doświadczenia, ale rzeczywistego. W tej „niezgodnej zgodności”, jak pisze Deleuze, ujawnia się nie tylko przeznaczenie nadzmysłowe rozumu, ale i wyobraźni, a „dusza odczuwana jest jako nieokreślona jedność nadzmysłowa wszystkich władz; my sami zostajemy odniesieni do pewnej ogniskowej jako do »punktu skupienia« w tym, co nadzmysłowe” (Deleuze 1999: 85).

Ostatecznie wzniosłość jest katastrofą², przewracającą poprzez żywą intensywność. „Prawdziwe przeżycie jest absolutnie abstrakcyjne” (Deleuze 1978b) – stwierdza, ponieważ redukuje przedstawienie do zera, otwierając na nową, abstrakcyjną rzeczywistość. W tym momencie sąd estetyczny odkrywa transcendentalną funkcję wyobraźni: przedstawia ona „sobie niedostępność Idei rozumowej i czyni z samej tej niedostępności coś obecnego w naturze zmysłowej” (Deleuze 1999: 85). To doświadczenie, jak cytuje Deleuze Kanta, „czyni duszę szerszą” (Deleuze 1999: 85; Kant 1986b: 180), konfrontując ją z jej własnym

² Wzniosłość to jedna z dwóch katastrof – obok symbolizmu, który rozbija schematy (Deleuze 1978c).

phantasteon – bezkształtnym i niewyobrażalnym maksimum (Deleuze 1997: 211).

Kant, próbując wyjaśnić, w jaki sposób umysł syntetyzuje dane zmysłowe, wprowadza rozróżnienie między wielkością ekstensywną a intensywną. Jak stwierdza w *Antycypacji spostrzeżeń*, wielkość ekstensywna (np. linia w przestrzeni) jest postrzegana sukcesywnie, przez składanie części. Wielkość intensywna natomiast, odpowiadająca „temu, co realne w zjawisku” (Kant 1986a: 327), jest dana momentalnie (*augenblicklich*) jako niepodzielny stopień intensywności. W wydaniu *A Krytyki czystego rozumu* Kant wskazuje, że odnosi się ona do rzeczywistości (*realitas phaenomenon*), której nie da się antycypować *a priori*, a jej jedyną miarą jest relacja do stopnia zerowego: „świadomość empiryczna w pewnej chwili może urósć z niczego = 0 do swojej danej miary” (Kant 1986a: 325). Intensywność nie składa się z części, lecz zawiera w sobie pluralność mniejszych stopni, rozciągając się aż do zera.

W *Metafizycznych podstawach przyrodoznawstwa* Kant podjął tę myśl, wskazując, że wielkości intensywne – jak prędkość czy siła – nie składają się z zewnętrznych części, lecz wymagają ujęcia relacyjnego (Kant 2004: 29–30). Władzą odpowiedzialną za przetwarzanie wielości jest wyobraźnia, która działa poprzez dwa kluczowe procesy: ujmowanie (*Auffassung*) i scalanie (*Zusammenfassung, comprehensio aesthetica*).

W *Krytyce czystego rozumu* Kant nie rozróżnia ich wyraźnie, gdyż w zwykłym doświadczeniu ujmowanie danych zmysłowych i ich scalanie w całość przebiegają równolegle. Wyobraźnia łączy (*Zusammensetzung*) różności danych naocznych, a intelekt scala je pojęciowo (*comprehensio logica*) w jedność (Kant 1986b: 86). Dopiero w *Krytyce władzy sądzenia* Kant wprowadza ściśle rozróżnienie: ujmowanie (proces sukcesywny) może trwać bez końca, natomiast scalanie osiąga pewne maksimum, którego nie można przekroczyć (Kant 1986b: 142–143). Wymierzanie przestrzeni jest więc progresywnym ruchem wyobraźni, ale scalanie tego, co ujęte, pozostaje ograniczone.

Doświadczenie wzniosłości jest momentem, w którym ten mechanizm ulega załamaniu. Wyobraźnia, skonfrontowana z ogromem przekraczającym jej zdolność do scalania, napotyka granicę własnej aktywności. Kant opisuje to jako regresję: scalanie wielości w jedność (*Vielheit in die Einheit*) przestaje być syntetycznym procesem i przybiera formę regresu, zawieszającego czasowy charakter ujmowania. W tym akcie wyobraźnia nie przedstawia już sukcesywnej różnorod-

ności (*Mannigfaltigkeit*) czasowo określonych części, lecz doświadcza *Vielheit* – mnogiej całości, której części są nieokreślone i dane jednocześnie. Kant podkreśla, że scalanie wielości w jedność „jest regresją, która znosi warunek czasowy tkwiący w progresji wyobraźni i czyni naocznym równoczesne istnienie” (Kant 1986b: 154).

Ten regres nie jest neutralny: wyobraźnia, próbując scalić przepływ przestrzenno-czasowy w jednym mierniku (*Grundmaß*), dokonuje gwałtu na zmysle wewnętrznym. Czas, będący warunkiem wszelkiego doświadczenia, zostaje zawieszony, a umysł doznaje poruszenia podobnego do wstrząsu (*Erschütterung*) – gwałtownego ruchu przyciągania i odpychania wobec przedmiotu (Kant 1986b: 153). Im większe *quantum* stara się objąć wyobraźnia, tym silniejsze jest to naruszenie.

Właśnie w tym momencie załamania syntez wyobraźni pojawia się możliwość doświadczenia materii nie jako uporządkowanej różnorodności, lecz jako intensywnej, ciągłej całości uchwyconej w jednej chwili (*Augenblick*). To przejście ujawnia fundamentalny wymiar intensywności: nie daje się jej rozłożyć na elementy ekstensywne, lecz jawi się jako stopień odmienny od zera, zawierający w sobie pluralność wszystkich mniejszych stopni.

Granicznym przypadkiem tej katastrofy jest spotkanie z tym, co Kant, w obrębie wzniosłości matematycznej, nazywa monstrialnością (*Ungeheuer*). Jest to przedmiot, który „wskutek swej wielkości unicestwia cel, stanowiący jego pojęcie” (Kant 1986b: 144). Termin *monstrum* (od łac. *monere* – ostrzegać) łączy zapowiedź czegoś niezwykłego, sprzecznego z naturalnym porządkiem oraz ekspozycja czegoś. Mamy tu do czynienia nie tyle z prostą dysproporcją wobec ludzkich władz, ile z nadmiarem intensywności, który aktywnie rozbija teleologiczną strukturę poznania. Unicestwienie celu powoduje uniemożliwienie działania sądu refleksyjnego, sytuując się poza porządkiem przedstawienia i racjonalnej harmonii.

Jak zauważa Daniela Angelucci, o ile w okresie przedkrytycznym monstrialne mogło być jeszcze „oświecone” przez rozum, o tyle filozofia krytyczna wyklucza je, ponieważ wykracza poza granice władz (Angelucci 2022: 290). W przeciwieństwie do wzniosłości, która – mimo początkowego wstrząsu – prowadzi do afirmatywnego poczucia wyższości rozumu, spotkanie z tym, co monstrialne, nie generuje żadnej dialektycznej przyjemności (Angelucci 2022: 290). Jest ono czystą katastrofą przedstawienia; momentem, w którym nadmiar intensywności

zakłóca rytm wyobraźni i rozbija jej zdolność do syntezy, odsłaniając kruchość jej podstaw.

Choć Deleuze nie analizuje pojęcia monstrialności wprost, to właśnie w tym gwałtownym zderzeniu widzi modelowe spotkanie z zewnętrzem, bliskim kantowskiemu *monstrum*. Nie jest to jednak zewnątrz w sensie Meillassoux, lecz w pełni immanentne: bezosobowe i preindywidualne pole sił oraz intensywności, które poprzedza i warunkuje podział na podmiot i przedmiot, a które porządek przedstawienia nieustannie wypiera. Monstrialność jest zatem nazwą dla erupcji tego immanentnego zewnątrz na ustrukturyzowaną powierzchnię zjawisk.

To, co u Kanta jest chwilowym impasem, który ostatecznie zostaje przewyciężony przez nową, wyższą zgodność, dla Deleuze'a staje się siłą produktywną. Monstrialny nadmiar „przewraca wszystkie syntezy”. Dysharmonia, przemoc i strach nie są tu negatywnymi stanami do przewyciężenia, lecz warunkami koniecznymi, które inicjują myśl, wytrącając ją z dogmatycznego letargu rozpoznania. Wzniosłe wrażenie, przekraczające ludzką miarę i celowość, nie odsyła do transcendentnego przeznaczenia duszy, lecz odsłania Ideę jako immanentną, problematyczną strukturę rzeczywistości. Monstrialność to twórczy początek myślenia, konfrontacja z nieludzkim, bezdennym (*sans-fond*) pochodzeniem myśli – z „otchłanią” (*Abgrund*), przed którą, jak argumentował Heidegger, Kant się cofnął (Heidegger 1989: 187).

Krytyka modelu rozpoznania

Centralnym punktem krytyki Deleuze'a jest kantowski model rozpoznania, zakładający harmonijną współpracę władz umysłu. Model ten, ufundowany na zasadzie tożsamości, opiera się na dwóch filarach: zmyśle wspólnym, zapewniającym subiektywną zgodność między władzami (*concordia facultatum*), oraz rozsądku, który rozdziela zadania między nimi w odniesieniu do tożsamego przedmiotu, zakorzonego w jedności podmiotu myślącego (Deleuze 1997: 198). Kant ujmuje to jako efekt „wolnej gry władz poznawczych” (Kant 1986b: 121). Razem tworzą one to, co Deleuze nazywa *doxa* – dogmatycznym obrazem myśli, uniemożliwiającym myślenie różnicy na rzecz formy Tego Samego.

Przełom Deleuze dostrzega w *Krytyce władzy sądzienia*, gdzie Kant, badając niezależne od pojęć doświadczenie estetyczne, sam podważa

stabilność własnego modelu. Deleuze zarzuca mu jednak, że ostatecznie tylko pomnożył formy zmysłu wspólnego (logiczny, moralny, estetyczny), zamiast go obalić³. Jednocześnie docenia odkrycie estetycznego zmysłu wspólnego jako „głębi duszy” (Deleuze 2024: 116). W przeciwieństwie do zdeterminowanej współpracy władz w poznaniu i moralności jest to „czysta subiektywna harmonia, w której wyobraźnia i intelekt działają samoczynnie, każde na swój rachunek” (Deleuze 1999: 83). Ta wolna, nieukierunkowana zgodność, jak podkreśla Deleuze, nie jest tylko kolejnym wariantem, lecz warunkiem możliwości pozostałych – żadna władza nie mogłaby stać się prawodawcą bez tej pierwotnej, przygodnej harmonii.

To właśnie tę szczelinę w systemie Kanta Deleuze wykorzystuje do jego rozmontowania. Przeciwstawia spokojnemu rozpoznaniu gwałtowne spotkanie – konfrontację z tym, co obce i nieuchwytnie dla pojęć, co rozstraja harmonijną grę władz i zmusza do myślenia. Nie jest ono już epizodem w estetyce, gdzie napięcie zostaje ostatecznie rozwiązane przez nadrzędność rozumu. Dla Deleuze'a liczy się sam moment kryzysu, niezgodnej przemocy, która ujawnia transcendentalne funkcjonowanie każdej władzy w jej czystym, granicznym użyciu.

Pytanie brzmi: czy swobodna zgoda władz, podstawa zmysłu wspólnego, jest z góry zakładana, czy musi zostać wytworzona? Deleuze odpowiada, że w *Krytyce władzy sądzienia* sam Kant „stawia problem genezy władz w ich wolnej pierwotnej zgodności”, przekształcając krytykę w „pewną transcendentalną Genezę” (Deleuze 2024: 117). W miejsce ujednocniającego zmysłu wspólnego Deleuze proponuje para-zmysł (*para-sens*): formę komunikacji między odrębnymi władzami (Deleuze 1997: 215), która nie polega na ich zbieżności, lecz na potwierdzeniu ich rozbieżności w transcendentalnym użyciu (Deleuze 1997: 274).

Taka komunikacja opiera się na paradoksalnej zasadzie: „zgodność władz może zostać wytworzona tylko jako zgodność niezgodna, każda bowiem przekazuje innej tylko przemoc, która stawia ją w obliczu jej różnicy i jej rozbieżności ze wszystkimi” (Deleuze 1997: 214). Modelowym przykładem tego mechanizmu jest kantowska wzniosłość: to w niej coś przechodzi między władzami, nie tworząc zmysłu wspólne-

³ Deleuzjańskie „obalenie” *sensus communis* nie jest negacją, lecz uwolnieniem jego genetycznego rdzenia. Niszcząc kantowską harmonię, Deleuze odzyskuje to, co w renesansowym giudizio stanowiło formę instynktownej oceny (Japaridze 2020: xv), ale już nie jako zmysł wspólny, lecz jako intensywność.

go, a Idee przenikają je, nie będąc przedmiotem żadnej z nich. Pytanie Kanta o warunki poznania przekształca się w pytanie o siłę, która zmusza do myślenia. Czym więc są te problematyczne struktury, które przenikają władze, nie dając się ująć w ramy przedstawienia?

Są nimi Idee, które dla Deleuze'a są „surową obecnością, która może być przywoływana w świecie tylko jako to, co w rzeczach »nieprzedstawialne«” (Deleuze 1997: 104). To problemy lub pytania, które wymykają się standardowemu myśleniu. Inspiracją jest tu Kant, określający pojęcie, którego nie można poznać, ale które „należy pomyśleć”, mianem „problematycznego” w sensie transcendentálnym (Kant 1986a: 444). Idee takie jak jaźń, świat czy Bóg są u Kanta problematyczne, ponieważ istnieje stała przepaść między koniecznością ich myślenia a niemożnością ich pełnego poznania, co stanowi wieczne wyzwanie dla myśli. Właśnie dlatego, że wymykają się świadomemu przedstawieniu, są nieświadome. Jak zauważa Deleuze, nieświadomość dotyczy właśnie „problemów i pytań”, które nie redukują się do efektów, w jakie zbiera je świadomość (Deleuze 1997: 166).

Deleuze wykorzystuje również pozorną sprzeczność między Ideą rozumową a Ideą estetyczną u Kanta. Pierwsza jest „pojęciem, do którego nie jest adekwatna żadna naoczność”, druga zaś naocznością, do której nie jest adekwatne żadne pojęcie” (Deleuze 1999: 56). Deleuze rozsadza tę antynomię, dochodząc do wniosku, że są one dwiema stronami tej samej monety: Idea estetyczna, poprzez sztukę, „wyraża to, co w tamtej niewyrażalne”, tworząc naoczność, w której zjawiska stają się „prawdziwymi zdarzeniami duchowymi” (Deleuze 1999: 56).

Pozostaje jednak kluczowe pytanie: w jaki sposób te nieprzedstawialne Idee, jako intensywne wrażenia, są w ogóle uchwytywane? Deleuze odnajduje kluczowego sojusznika w Salomonie Maïmonie – myślicielu, który zdemaskował pęknięcie w samym sercu kantowskiego systemu. Maïmon, stawiając Kantowi pytania *quid juris?* (o prawo) i *quid facti?* (o fakt), argumentował, że krytyka nie dostarcza satysfakcjonującego wyjaśnienia, w jaki sposób różnorodne dane zmysłowe są syntetyzowane przez aprioryczne pojęcia. Ta krytyka, podważając ostateczność kantowskiego rozwiązania, na nowo otworzyła pole dla empiryzmu i pozwoliła Deleuze'owi powrócić do problemu genezy doświadczenia. Idąc za sugestią Maïmona, że zmysłowość dostarcza „różniczek świadomości” (Maïmon 2020: 23), z których dopiero wyobraźnia tworzy przedmiot, Deleuze może zastąpić kantowski schematyzm wirtualny-

mi Ideami, które poprzez dramatyzację dają początek rzeczywistemu doświadczeniu. To właśnie w tej szczelinie, którą odsłonił Maimon, Deleuze umieszcza swoją koncepcję biernej syntezy. Pojęcie to ma swoje korzenie w deleuzjańskiej lekturze Hume'a, gdzie nawyk zostaje pomyślany jako bierna synteza „ściągnięcia” (*contraction*) i kontemplacji. W tym modelu podmiot nie jest warunkiem doświadczenia, lecz jego przygodnym efektem. Uczynienie biernej syntezy, odsłaniającej genetyczną nieskończoność Idei, konstytutywną dla samej rzeczywistości, pozwala Deleuze'owi widzieć dysjunktywną grę władz jako genezę myśli twórczej.

Tam, gdzie interpretatorzy tacy jak Merritt widzą ostateczny triumf rozumu i moralności nad zmysłami, Deleuze dostrzega coś zupełnie innego: moment, w którym odsłania się genetyczne, przedpodmiotowe podłoże samego myślenia. W miejscu, gdzie zawodzą mechanizmy przedstawienia, rodzi się jego podstawowa kategoria – wrażenie. Nie jest ono empirycznym „danym zmysłowym”, lecz wydarzeniem intensywności, konstytuującym doświadczenie w chwili, gdy warunki przedstawienia zostają zawieszane. Gdy reprezentacja zostaje „wrzucona w otchłań”, pozostaje jedynie wrażenie – różnica, która, przekraczając aktywną syntezę, zmusza do myślenia. Nie jest ono obrazem przedmiotu, lecz materialną aktualizacją wirtualnej Idei, rozumianej jako problem wciągający myśl w materię. Ujawnia się tu nadmiar Idei, które są *zbyt obecne* dla aktywnej syntezy przedstawienia, która nie może ich ująć w ramy logicznej myśli. Wzniosłość ujawnia tę nieadekwatność i tworzy połączenie (choć jest to negatywne przedstawienie) między naocznością a nieskończonością poprzez genetyczną siłę, którą trzeba – lecz się nie da – odczuć.

W interpretacjach wzniosłości u Deleuze'a dominuje pogląd, że stanowi ona kluczowy model zerwania z filozofią reprezentacji, ukazując myślenie rodzące się z gwałtu i dysonansu. Jak zauważa Marc Rölli, w tym „niezgodnym porozumieniu” władz ujawnia się genetyczne pole, na którym komunikują się one poprzez różnice, a nie wspólny, rozpoznawalny obiekt (Rölli 2016: 44). Louis Schreel rozwija tę perspektywę, widząc źródło tego dysonansu w pozasubiektywnym „energetycznym nieokreśleniu”, które desubiektywizuje myśl i zanurza ją w czystym ruchu indywiduacji bez podmiotu (Schreel 2024: 163), co przypomina Lyotarda. Z kolei Philip Shaw trafnie podsumowuje ten ruch jako odrzucenie kantowskiego rozwiązania na rzecz afirmacji samego momen-

tu chaosu, z którego rodzi się czyste wrażenie, czyniąc wzniosłość immanentną, otwierającą na „strumień doświadczenia” (Shaw 2017: 202). Wzniosłość staje się w tej perspektywie modelem „transcendentnego ćwiczenia” każdej z władz umysłu.

Te perspektywy można rozszerzyć, pytając: jeśli wzniosłość nie jest, jak u Kanta, jedynie wewnętrznym poruszeniem umysłu, lecz otwarciem na zewnątrz, to czym ono właściwie jest? Skoro odsłania ono immanentne pole sił, to jak Deleuze konceptualizuje jego dynamikę? Odpowiedzi dostarczają jego późniejsze analizy rytmu, a w najbardziej rozwiniętej formie, czasu w kinie.

Od katastrofy do rytmu

Siłą spajającą jest rytm, który jest dynamicznym zjawiskiem rozumianym jako ruch wszystkich ruchów (Deleuze 2018: 56). W malarstwie Bacona rytm wyraża się poprzez współistnienie ruchów „skurczu” i „rozskurczu” (*systole-diastole*), które oddziałują na każdym poziomie obrazu. To rytm nadaje wrażeniu jego wewnętrzny ruch, sprawiając, że przechodzi przez różne poziomy. W tryptykach rytm osiąga autonomię: staje się ruchem wymuszonym, który rodzi wrażenie czasu i przekracza granice samego przedstawienia.

Genetyczny potencjał tego pojęcia najpełniej ujawnia się jednak w doświadczeniu wzniosłości. Kiedy wyobraźnia staje się bezsilna, wyłania się nowa, nadmysłowa, władza. Podłożem (*soubassement*) syntezy ujmowania jest scalanie estetyczne, dostarczające jednostki miary, zakładanej przez syntezę wyobraźni w spostrzeżeniu. Jak ujmuje to Deleuze: „Pod miarami i ich jednostkami znajdują się rytmy, które w każdym przypadku dają mi estetyczne scalanie jednostki miary. Pod miarą jest rytm. I to właśnie tam jest katastrofa” (Deleuze 1978c).

Deleuze rozwija tu intuicję Henriego Maldineya, dla którego doświadczenie estetyczne konstytuuje się w „momencie patycznym”, tj. wymiarze afektywnego kontaktu ze światem, poprzedzającym wszelką reprezentację. Maldiney przeciwstawia „wymiar zewnętrzny, reprezentatywny” „wymiarowi wewnętrznemu, rytmicznemu”: to właśnie rytm czyni dzieło wydarzeniem, zawieszającym czas historyczny i otwierającym własny porządek (Maldiney 1994: 37–38). Rytm, jako „dusza stylu”, wyraża przedpoznawczy kontakt artysty ze światem, w którym

zostaje on pochwycony i który na nowo odtwarza w dziele. To rytmiczna pulsacja, a nie logiczna synteza, określa miarę danych zmysłowych i konstytuuje samo doświadczenie.

W *Tysiącu Plateau* Deleuze i Guattari przywołują Oliviera Messiaena, dla którego „muzyka nie jest przywilejem człowieka: wszechświat, Kosmos jest złożony ze śpiewów” (Deleuze, Guattari 2023: 374–375). Rytm wyraża dynamikę życia, ujmuje relacje między formami istnienia. Rytm staje się tu uniwersalną siłą wyrażającą dynamikę życia, która wydobywa z chaotycznej nieskończoności formy i intensywności, produkując różnice – kodując chaos i przekodowując terytoria. Wzniosłość w ujęciu deleuzjańskim polegałaby zatem na doświadczeniu tych pierwotnych, intensywnych rytmów, które poprzedzają wszelką reprezentację i pozwalają na bezpośredni kontakt z siłami chaosu, jednocześnie je formując.

Dlatego artysta jest przede wszystkim rytmikiem: w pracy nad blokami czasoprzestrzennymi organizuje intensywności. Rytm umożliwia, byśmy „uchwycili te niedane siły w tym, co wrażenie nam daje, byśmy odczuli niezmysłowe siły i wnieśli się do własnych warunków” (Deleuze 2018: 92). Wzniosłość odsłania w ten sposób przygodność granic ludzkiej świadomości i pozwala doświadczyć rzeczywistości jako anonimowej, poruszającej siły; jako procesu indywiduacji, który jest intensywny i wirtualny zarazem.

Konkluzja: kino, mózg i zewnątrz

Analiza wykazała, jak Deleuze transformuje kantowską wzniosłość z dramatu podmiotu w narzędzie ontologiczne. Na gruncie kryzysu przedstawienia, ukazanego przez monstrialność i regresję wyobraźni, ustanawia on wzniosłość jako genetyczny model myślenia. Model ten nie odsyła już do nadrzędnego rozumu, lecz odsłania immanentne zewnątrz, tzn. preindywidualne pole sił, którego logiką jest rytm. Pełny wyraz tej teorii odnajdujemy w analizach kina.

W kinie klasycznym (obrazie-ruchu) wzniosłość zachowuje kantowski charakter: jest wstrząsem zmuszającym myśl do pomyślenia całości, jak w dialektycznym montażu Eisensteina (Deleuze 2009: 380). W kinie nowoczesnym logika ta uległa załamaniu. Zerwanie więzi sensomotorycznej narodziło kino oparte na obrazie-czasie. Myśl, pozbawiona moż-

liwości reakcji, zostaje skonfrontowana z tym, co „nieznośne” w świecie – z sytuacją paraliżującą działanie i zmuszającą do myślenia (Deleuze 2009: 245). Zerwana więź człowieka ze światem musi stać się przedmiotem wiary – wiary w ten świat, a nie w inny (Deleuze 2009: 393).

Myśl zostaje wystawiona bezpośrednio na zewnątrz, które jest tu manifestacją czasu w stanie czystym, siłą rozrywającą linearną narrację, konfrontującą myśl z własną granicą, z tym, co w niej niemożliwe do pomyślenia, z jej niemocą (Deleuze 2009: 390). To zewnątrz nie jest światem fizycznym, lecz bezpostaciową siłą, która wdzierą się w „szczylinę” między obrazami i demaskuje wszelkie modele prawdy, ustanawiając „potęgę nieprawdy” (Deleuze 2009: 356).

Wobec tego kryzysu kino odpowiada dwojako. Pierwszą odpowiedzią na załamanie więzi sensomotorycznej jest zwrot ku ciału. Nie jest to już ciało działające, lecz zmęczone, w oczekiwaniu, które przez swoje postawy staje się bezpośrednim nośnikiem czasu. U Cassavetes’a czy Garrela to cielesne postawy zmuszają myśl do konfrontacji z tym, czego nie jest ona w stanie objąć – z samym życiem. Drugą, komplementarną figurą jest kino mózgu. Tutaj bohaterem staje się sam proces myślenia (Deleuze 2009: 345), a ekran staje się „błoną mózgową”, na której ścierają się zewnątrz (napierająca siła czasu) i wewnątrz (wirtualne pokłady przeszłości). U Wellesa czy Resnais’go przeszłe traumy i terażniejsze wydarzenia splatają się afektywnie, ukazując bezpośrednio architekturę pamięci i czasu. Mózg, już nie organ biologiczny, jest miejscem, w którym myśl i świat tracą odrębność. Wzorcowa formuła brzmi: „mózg myśli, a nie człowiek, ponieważ człowiek jest tylko kryształizacją mózgową” (Deleuze, Guattari 2000: 232).

Ostatecznie wzniosłość jest więc momentem, w którym katastrofa podmiotu teoretycznego przemienia się w genealogię samego myślenia. Ujawnia się to, że jest on skutkiem, a nie przyczyną. Myśl nie jest już władzą podmiotu, lecz sejsmografem rejestrującym wstrząsy zewnątrz. Sztuka nie przedstawia świata, lecz tworzy bloki wrażeń, pozwalając odczuć jego pulsacje. Wzniosłe doświadczenie staje się afirmacją myśli rodzącej się bezpośrednio z chaosu.

Bibliografia

Angelucci D. (2022), *From the Sublime to the Monstrous. Two Interpretations of Kant*, “Con-Textos Kantianos” 15: 287–296.

- Deleuze G. (1968), *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Deleuze G. (1978a), *Cours du 04/04/1978*, URL=<https://www.webdeleuze.com/textes/57> [dostęp z dnia 14.03.2025].
- Deleuze G. (1978b), *Cours du 21/03/1978*, URL=<https://www.webdeleuze.com/textes/59> [dostęp z dnia 14.03.2025].
- Deleuze G. (1978c), *Cours du 28/03/1978*, URL=<https://www.webdeleuze.com/textes/60> [dostęp z dnia 14.03.2025].
- Deleuze G. (1993), *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Spacja, Pavo, Warszawa.
- Deleuze G. (1997), *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Deleuze G. (1999), *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, przeł. B. Banasiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Deleuze G. (2009), *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk.
- Deleuze G. (2018), *Francis Bacon. Logika wrażenia*, przeł. A.Z. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków.
- Deleuze G. (2020), *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Deleuze G. (2024), *Bezludna wyspa. Teksty i wywiady z lat 1953–1973 wybrane przez Davida Lapoujade'a*, przeł. J. Brzeziński, Wydawnictwo Ostrogi, Kraków.
- Deleuze G., Guattari F. (2000), *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk.
- Deleuze G., Guattari F. (2023), *Tysiąc plateau*, J. Bednarek (red.), Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- Heidegger M. (1989), *Kant a problem metafizyki*, przeł. B. Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Japaridze T. (2020), *The Visible, the Sublime and the Sensus Communis: Kant's Theory of Perception*, Springer, Cham.
- Kant I. (1986a), *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, przeł. R. Ingarden, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kant I. (1986b), *Krytyka władzy sąđennia*, przeł. J. Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kant I. (2004), *Metaphysical Foundations of Natural Science*, przeł. i red. M. Friedman, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kerslake C. (2009), *Immanence and the Vertigo of Philosophy: From Kant to Deleuze*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Land N. (2012), *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, R. Mackay, R. Brassier (eds.), Urbanomic, Falmouth.
- Liotard J.-F. (1994), *Lessons on the Analytic of the Sublime (Kant's 'Critique of Judgment,' §§23–29)*, przeł. E. Rottenberg, Stanford University Press, Stanford.

- Maimon S. (2020), *Esej o filozofii transcendentalnej*, przeł. M. Koronkiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Maldiney H. (1994), *Regard Parole Espace*, Les Éditions du Cerf, Paris.
- Merritt M.M. (2018), *The Sublime*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Röllli M. (2016), *Gilles Deleuze's Transcendental Empiricism: From Tradition to Difference*, przeł. P. Hertz-Ohmes, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Schreel L. (2024), *Deleuze and the Immanent Sublime. Idea and Individuation*, Bloomsbury, London.
- Shaw P. (2017), *The Sublime*, Routledge, Abingdon.
- Thacker E. (2011), *Darklife: Negation, Nothingness, and the Will-to-Life in Schopenhauer*, "Parrhesia" 12: 12–27.
- Welchman A. (2015), *Schopenhauer and Deleuze*, [in:] *At the Edges of Thought: Deleuze and Post-Kantian Philosophy*, C. Lundy, D. Voss (eds.), Edinburgh University Press, Edinburgh: 231–252.
- Zepke S. (2017), *Sublime art: towards an aesthetics of the future*, Edinburgh University Press, Edinburgh.