

Magdalena Willems-Pisarek

Teza W. Welscha o modelowej roli sztuki dla współczesnej rzeczywistości i myśli filozoficznej na tle inspiracji późną filozofią L. Wittgensteina

Sztuka i Filozofia 2223, 230-252

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Willems-Pisarek

TEZA W. WELSCHA O MODELOWEJ ROLI SZTUKI DLA WSPÓŁCZESNEJ RZECZYWISTOŚCI I MYŚLI FILOZOFICZNEJ NA TLE INSPIRACJI PÓŹNĄ FILOZOFIĄ L. WITTGENSTEINA

Wittgenstein był w wielu aspektach myślicielem estetycznym – i wiedział o tym¹

W. Welsch

Zjawiskiem, które przede wszystkim charakteryzuje myśl postmoderny, jest radykalizacja wielości. Polega ona na rozpoznaniu skali różnic, ich heterogeniczności. Na dostrzeżeniu, że sięgają one najbardziej podstawowego poziomu naszych sądów i przedstawień. A także na fakcie, że jesteśmy skłonni wartościować wielość pozytywnie, a nawet afirmować, miast traktować jako zagrażający nam chaos, przeciwieństwo idealnego ładu. Taka postawa, zdaniem W. Welscha czy J.-F. Lyotarda, odpowiada emocjonalności współczesnych, choć jeszcze niedawno, a dla niektórych i obecnie, jest trudna do ogarnięcia i zrozumienia. Na bazie obecnego i historycznego² doświadczenia dostrzegamy fakt, że owa idealizowana jedność to jakże często maska dominacji silniejszego i zaślepienie na (nie zawsze tylko subtelne) różnice. Wedle określenia W. Welscha: „Wielość to paradygmat teraźniejszości”³.

W. Welsch widzi w teorii gier źródło terminów, które są kluczowe dla charakterystyki rzeczywistości ponowoczesnej. Zaczerpnięty z *Dociekań filozoficznych*⁴ opis języka, oparty na pojęciach *gra*, *splot*, *forma życia*,

¹ „Wittgenstein war in vielen Zügen ein ästhetischer Denker – und er wusste darum”; W. Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, s. 101.

² Przede wszystkim niedawnej przeszłości – wojen światowych i okresu zimnej wojny.

³ „Unser Wirklichkeitsbild und unsere Erwartungen an Erkennen und Handeln stehen heute insgesamt im Zeichen von Spezifität, Differenz und Mehrdimensionalität. Pluralität ist das gegenwärtige Paradigma”; W. Welsch, „Einleitung” (w:) *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, red. W. Welsch, Berlin 1994, s. 13.

⁴ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2000.

podobieństwo rodzinne, widzenie jako, leży u podstawy postmodernistycznej wizji społeczeństwa. Zaś postulowany przezeń opis *terapii* jako cel filozofii, stanowią dla autora *Vernunft*⁵ wzorzec do naśladowania. W. Welsch uważa L. Wittgensteina za ojca postawy, która jest główną cechą projektu postmoderny, a mianowicie radykalizacji i akceptacji wielości. Píše: „(...) warto dodać, że podobnie, jak wszystko, co dzisiaj ważne, podkreślał to już L. Wittgenstein, mówiąc, że nie ma metafizyki, i dodając: (...) wszystko, co mamy do powiedzenia moglibyśmy uznać za zasadę naczelną”⁶. Powyższy cytat wskazuje wyraźnie, jak istotne znaczenie w rozwoju filozofii W. Welsch przypisuje L. Wittgensteinowi.

Sztuka ma stanowić model konstrukcyjny współczesnej rzeczywistości. W. Welsch odnosi się tu przede wszystkim do sztuki modernistycznej. Píše: „Postmodernistyczna filozofia artykułuje dyskursywnie to, co modernistyczna sztuka przezwyczyła artystycznie”⁷. Fakt ten stanowi według W. Welscha jeden z filarów samoświadomości filozoficznej postmoderny. Wyraża on opinię, że rozważania o sztuce dokonywane przez postmodernistycznych autorów (przykładowo J.-F. Lyotarda) nie są zazwyczaj celem samym w sobie, ale mają służyć jako środek do przedstawienia i oceny współczesnej rzeczywistości. Stwierdza: „Sztuka nie jest celem, ale modelowym obszarem dla refleksji”⁸.

Punktem wyjścia do rozważań o filozofii postmodernizmu jest myśl J.-F. Lyotarda. Służy ona za punkt wyjścia do udowodnienia tezy o narodzeniu się filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki. Ma ona kluczowe znaczenie dla wypracowanej przez niego koncepcji postmodernistycznej formy życia, a w konsekwencji rozumu transwersalnego.

Rozpocznę od krótkiej charakterystyki postmodernistycznej formy życia, tak jak ją widzi i projektuje W. Welsch. Po czym przejdę do kwestii tytułowej, czyli argumentacji na rzecz modelowej roli sztuki na wielu płaszczyznach, nawiązując przy tym, jak to czyni W. Welsch, do poglądów J.-F. Lyotarda. Następnie będę się starała przeanalizować analogie, które zachodzą pomiędzy welschowskim opisem a późną filozofią

⁵ W. Wolfgang, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftskritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main 1996.

⁶ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 21.

⁷ „Die postmoderne Philosophie artikuliert diskursiv, was die moderne Kunst künstlerisch vorexerziert hat”; W. Welsch, „Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst” (w:) *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1989, s. 95.

⁸ „Die Kunst ist nicht der Ziel-, sondern ein Moderbereich der Reflexion”, *ibidem*, s. 95.

L. Wittgensteina⁹. W dalszej części przejdę do omówienia kwestii podobieństwa między filozofem a artystą, bazującego na założeniu o prototypowym charakterze sztuki w stosunku do refleksji filozoficznej postmoderny. Zakończenie artykułu stanowi opis welschowskiego projektu *terapii estetycznej*, który ma ścisły związek z kwestią modelowej roli sztuki¹⁰.

POSTMODERNISTYCZNA FORMA ŻYCIA A PÓŹNA FILOZOFIA L. WITTGENSTEINA

Obraz rzeczywistości współczesnej, w postmodernistycznym ujęciu, charakteryzuje fundamentalny pluralizm. Europocentryzm, jaki cechował poprzednie epoki, odszedł w cień wyparty przez pogłębiającą się wiedzę o innych kulturach. Także i wyobrażenie o społeczeństwie jako jedności nie oparło się krytyce. Współczesne społeczeństwa coraz bardziej się różnicują. W obrębie jednego społeczeństwa wyróżniają się coraz silniej podziały, wedle określenia W. Welscha: „(...) generalna dysjunkcja przyjęła postać antagonizmu trzech sfer: sfery techniczno-ekonomicznej, zmierzającej do funkcjonalnej racjonalności i skuteczności, sfery kultury, której celem jest samorealizacja i przyjemność, oraz sfery politycznej, która dąży do równości i prawa”¹¹. Siłę napędową i schemat rozwoju społeczeństw stanowią rozbieżności i różnice¹².

⁹ Analogie takie są widoczne także u innych przedstawicieli tego nurtu, poza W. Welschem i J.-F. Lyotardem, których myśli stanowią dla mnie główny punkt odniesienia, a którzy wyraźnie powołują się na inspirację myślą autora *DF*. Podobieństwo do myśli Wittgensteina nasuwa się wyjątkowo wyraźnie, jeśli weźmiemy pod uwagę postmodernistyczną kategorię *kłącza* [*rhisome*]. S. Morawski daje następujący jej opis, który chciałabym w tym miejscu zacytować, moim zdaniem bowiem stanowi on, dokonana w typowym dla postmoderny języku, parafrazę opisu języka jako splotu gier. Zarówno to, co zostaje odrzucone (jedność, definiowane przez cechę wspólną, liniowy ciąg rozwoju itd.), jak i to, co jest afirmowane (*splot, sieć czy też kłącze*), wskazują wyraźnie podobieństwo, gdy czytamy: „Odrzuca się nie tylko idee myśli drzewa [i wiadomych korzeni], ale również wielokorzeniową myśl i akceptuje się jedynie kłącze, jakąś bulwę rozmaitych aktów percepcyjnych, gestualno-mimicznych, retekstualnych”. [S. Morawski, *O postmodernizmie filozoficznym – pozornym, przyćmionym i właściwym, Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1992, s. 23]. Nie chciałabym w tym miejscu szerzej charakteryzować koncepcji, którą wprowadzają Deleuze i Guattari, uważam jednak, że należy o niej wspomnieć, by wskazać, jak dalece paralelne jest myślenie postmodernistyczne i wittgensteinowskie.

¹⁰ W tym przypadku, sam sposób sformułowania zagadnienia wskazuje na nawiązanie wittgensteinowskie.

¹¹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna...*, op. cit., s. 44–45.

¹² Jest to opis paralelny dla tego, jaki daje J.-F. Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej*.

W. Welsch opisuje stan współczesnego społeczeństwa następująco: „Współczesne społeczeństwa scharakteryzowane są przez wielość różniących się form życia w obrębie jednego i tego samego społeczeństwa. Nie tworzą jednolitej jedności, ale przedstawiają sobą luźną sieć w wysokim stopniu różnych form życia”¹³. Już w tych dwóch zdaniach generalnego opisu stanu współczesnego społeczeństwa W. Welsch używa dwóch terminów zaczerpniętych z późnej filozofii L. Wittgensteina: *forma życia* i *sieć*. Także trzecia kategoria wittgensteinowska – *podobieństwo rodzinne* – znajduje w tym punkcie zastosowanie. Na jej podstawie skonstruowane jest pojęcie *estetyki*¹⁴, a zatem w konsekwencji *estetycznego myślenia* i *terapii*¹⁵. Te zaś pojęcia stanowią punkt wyjścia dla welschowskiego projektu *kultury ślepej plamki*¹⁶. Odwołuje się ona także do kolejnego terminu zaczerpniętego z filozofii L. Wittgensteina – *widzenia jako*. W. Welsch podkreśla znaczenie uwarunkowania kulturowego czy jednostkowego w postrzeganiu, pisząc: „Widzieć coś, znaczy zawsze przeoczyć coś innego. Nie ma widzenia bez ślepej plamki”¹⁷. *Terapia i myślenie estetyczne* postulowane przez W. Welscha, analogicznie jak *terapia filozoficzna* L. Wittgensteina, bazują na wrażliwości na inne punkty widzenia i umiejętności przechodzenia między aspektami postrzeganych zjawisk, którą możemy w sobie wyrobić. Wrażliwość estetyczna może zostać przeniesiona na inne dziedziny życia współczesnego człowieka dzięki modelowej roli sztuki. Tolerancja zaś, bez owego wyczulenia na różnice i wrażliwości właściwe myśleniu estetycznemu, jest niemożliwa.

W. Welsch postuluje wypracowanie nowej formuły życia społecznego i stwierdza, że już się ona kształtuje. Opisuje, wedle jego określenia, *specyficzną postmodernistyczną formę życia*¹⁸. W. Welsch używa tu liczby pojedynczej. Niemniej, koncepcja opiera się na stwierdzeniu, że jednostka w świecie współczesnym stale balansuje pomiędzy wieloma formami

¹³ „Moderne Gesellschaften sind durch eine Pluralität divergierender Lebensformen innerhalb ein und derselben Gesellschaft charakterisiert. Sie bilden keine einheitliche Truppe, sondern stellen ein lockeres Netzwerk hochgradig unterschiedlicher Lebensformen dar”; W. Welsch, *Grenzgänge*, op. cit., s. 58–59.

¹⁴ W. Welsch podąża w tym punkcie za myślą Wittgensteina, który wymieniał estetykę w szeregu pojęć skonstruowanych na bazie podobieństwa rodzinnego.

¹⁵ Temat konstrukcji pojęcia *estetyka*, kategorii *estetycznego myślenia* i projektu *terapii estetycznej* podejmuje w osobnych paragrafach.

¹⁶ W. Welsch, *Grenzgänge*, op. cit., s. 58.

¹⁷ „Etwas zu sehen heisst stets, etwas anderes zu übersehen. Es gibt kein Sehen ohne blinden Fleck”; ibidem, s. 58.

¹⁸ W. Welsch, „Einleitung”, op. cit., s. 39.

życia. I właśnie na tym usytuowaniu na przecięciu, „pomiędzy”, polega owa specyficzna postmodernistyczna forma bytowania.

Zdolność do ciągłego przechodzenia, brak potrzeby osadzenia jest nie tylko wymogiem naszych czasów, ale upowszechniającą się cechą właściwą ludziom współczesnym¹⁹. Ten, kto ją odrzuca, rozmija się ze swoim czasem, nie może odnaleźć się w realiach otaczającej go rzeczywistości i szuka ucieczki w powrocie do minionego. Ma to być zjawisko nie postulowane, ale zaobserwowane. W. Welsch pisze: „Postmodernistyczna podmiotowość i tożsamość konstytuują się nie wyłącznie w obrębie pojedynczej formy życia, ale właśnie w przejściach między nimi”²⁰. W tak ukształtowanej formie bytowania nie ma stałych niepodważalnych punktów wyjścia, na których można by się oprzeć. Zostają one z istoty rzeczy poddane w wątpliwość. Jednostka dystansująca się w stosunku do własnej konwencjonalnej bazy oraz świadoma ograniczeń poznawczych właściwych człowiekowi, już ich nie pragnie i nie poszukuje.

MODELOWA ROLA SZTUKI DLA MYŚLENIA O WIELOŚCI

Jeden z poświęconych roli estetyki we współczesnej rzeczywistości artykułów W. Welscha nosi znamieny tytuł: „Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha modernistycznej sztuki”²¹. Autor wyraża w nim swoją deklarację programową, odwołując się zarazem do tradycji filozoficznej, w kontekście której pragnie być odczytywany. Stwierdza, że heterogeniczność zawsze była własnością sfery sztuki. Od czasów moderny szczególnie jednak wzmogła się liczba oraz zróżnicowanie kierunków w sztuce, których podstawowe założenia różnią się od siebie zasadniczo. W przypadku sztuki współczesnej, każde dzieło lub kierunek ma swój własny język, który trzeba poznać, i nie może być oceniane w kategoriach właściwym innym kierunkom. Nie może być mowy o dominacji jednego sposobu wyrazu nad drugim. Nie zmienia to faktu, że pomiędzy kierunkami istnieje spór²². Żadne jednak argumenty, a są nimi przecież przede

¹⁹ W odniesieniu do tego faktu W. Welsch wprowadza kategorię nomadyzmu, której szczytowość miejsca nie pozwala mi tutaj omówić.

²⁰ „Postmoderne Subjektivität und Identität konstituieren sich nicht ausschliesslich innerhalb einzelner Lebensformen, sondern gerade im Übergang zwischen ihnen”; W. Welsch, „Einleitung”, op. cit., s. 40.

²¹ W. Welsch, *Die Geburt...*, op. cit.

²² Wystarczy przypomnieć dyskusję o tym, co najważniejsze w malarstwie – rysunek czy kolor.

wszystkim same dzieła, nie mogą się przyczynić do rozstrzygnięcia tego sporu na rzecz jednej ze stron. Jak pisze W. Welsch: „W sztuce obowiązuje raczej koegzystencja heterogenicznego, radykalnie różnego”²³.

W. Welsch przywołuje postmodernistyczną diagnozę współczesnej rzeczywistości²⁴. Powyższe słowa, jego zdaniem, odnoszą się w pełni także i do niej. I ona składa się z licznych, nierzadko sprzecznych nurtów, z których każdy bazuje na sobie właściwym zbiorze przekonań i wartości. Brak jednej, spajającej czy segregującej formuły – i nie jest ona postulowana. Świadomość heterogenicznych różnic między funkcjonującymi w splocie systemami wartości pozbawia nadziei na *piękną wielość*, bazującą na jednolitej bazie²⁵. Trudno się zatem dziwić, pisze W. Welsch, że „Sztuka zdobyła znowu daleko sięgające znaczenie, w ten sposób, że naszą fundamentalną konstytucję – właśnie tą polegającą na wielości – tak dobitnie wprowadza w praktykę, jak oprócz niej żadne medium nie jest w stanie”²⁶.

Wedle opinii W. Welscha, sposób postępowania konieczny w estetyce stanowi i powinien stanowić model dla naszych sądów i posunięć na innych płaszczyznach. Wielość w sztuce jest wzorcem dla nas, uczy rozpoznawania wielości w otaczającej nas rzeczywistości. W. Welsch zachęca, by pójść dalej za tą analogią. Kierunki w sztuce można porównać z dyskursami w języku i wysnuć wniosek, że także i one, mimo że kierują się odrębnymi kryteriami, są ze sobą powiązane, stanowią element całości i jako takie nie mogą różnić się tak radykalnie, jak to postuluje autor *Le Différend*.

W. Welsch podkreśla błędność twierdzenia, że postmoderna postuluje prostą negację idei *jedności* i *całości*. Prawdziwym celem jest zmiana rozumienia tych pojęć. Jak pisze W. Welsch, *nie ich zniszczenie, lecz otwarcie*²⁷. Parafrazując jego słowa, stwierdzić można (i w świetle jego

²³ „In der Kunst gilt vielmehr eine Koexistenz des Heterogenen, des radikal Verschiedenen”; W. Welsch, „Zur Aktualität ästhetischen Denkens” (w:) *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1989, s. 69.

²⁴ Która w przeważającym stopniu pokrywa się z jego własną, mimo znaczących różnic, na przykład pomiędzy nim a J.-F. Lyotardem, zachodzących na poziomie analizy obserwowanych zjawisk.

²⁵ Pojęcie to wprowadza W. Welsch w: W. Welsch, Ch. Pries, „Einleitung” (w:) *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, pod red. W. Welsch i Ch. Pries, Acta humaniora, Weinheim 1991, s. 4.

²⁶ „Die Kunst hat erneut weitreichende Bedeutung gewonnen, indem sie uns unsere Grundverfassung – eben die der Pluralität – so nachdrücklich zur Erfahrung bringt, wie sonst kein Medium da vermag”; W. Welsch, „Zur Aktualität...”, op. cit., s. 71.

²⁷ Ibidem, s. 16.

poglądów należy), że prawdziwa *całość* może być jedynie *całością otwartą*. Nie powinniśmy zamykać pojęć *jedność* i *całość* w przestarzałych schematach. Dawniej wyobrażaliśmy sobie *jedność* na kształt kuli, czegoś zamkniętego w swej doskonałości. Obecnie zostaje to zastąpione wyobrażeniem sieci powiązań, otwartej na nowe i inne, a zarazem włączającej kolejne elementy w sferę swojego oddziaływania i przez te elementy wzbogacanej, nie zaś zakłócanej. Jak pisze W. Welsch: „Tu leży dziejowe usprawiedliwienie i przewaga myślenia postmoderny. Wyciągnęło ono konsekwencje z realnej praktyki (doświadczenia) *całości*”²⁸. *Jedność* w rozumieniu oświeceniowym, czy też modernistycznym, nie jest już perspektywą nęcącą dla postmoderny. Przeciwnie, wedle postmodernistycznego opisu, jeśli dążenie do niej przejawia się we współczesnym świecie, to tylko jako tendencja do uniformizacji²⁹. Ta zaś w welschowskim czy lyotardowskim projekcie wartościowana jest jednoznacznie negatywnie.

Mimo swojej niechęci do modernistycznych schematów myślenia, W. Welsch ulega im w jakimś stopniu, sytuując to nowe myślenie, jak gdyby na linii ewolucyjnego rozwoju. Pisze: „Filozoficznie zarysowuje się tutaj – w następstwie Kantowskiej *Krytyki czystego rozumu* i Dilthey’owskiej *Krytyki rozumu historycznego* – zadanie *Krytyki rozumu pluralnego*”³⁰. Jednocześnie osadza w ten sposób swoją koncepcję w tradycji filozoficznej i wskazuje na źródła, z których czerpie wzorce.

²⁸ „Hier liegt eine geschichtliche Rechtfertigung und Überlegenheit postmodernen Denkens. Es hat aus realen Erfahrungen mit Ganzheit die Konsequenz gezogen”; ibidem, s. 17.

²⁹ Diagnoza postmoderny co do uniformizacji występuje jednocześnie z opisem pluralizacji. Pomimo że zjawiska te wydają się być sobie przeciwstawne. Jednakże myśl postmodernistyczna opisuje je jako współwystępujące we współczesnym świecie. O ile pluralizacja jest afirmowana, uniformizacja jest przejawem dążenia do dominacji sztucznie stworzonej *jedności*. A zatem, w konsekwencji jest kolejną maską terroru. Paradoksalnie przy tym, jak stwierdza W. Welsch, pluralizacja może w konsekwencji prowadzić do uniformizacji. Przykładem jest działalność współczesnych mediów, które oferując ogromną wielość obrazów, w efekcie sprowadzają wszystko do jednego wzorca i na niski poziom. Stanowiąc źródło informacji o całym występującym w świecie bogactwie różnic, jednocześnie są jedną z podstawowych przyczyn ich zanikania.

³⁰ „Philosophisch zeichnet sich hier – in nachfolge der Kantischen *Kritik der reinen Vernunft* und der Diltheyschen *Kritik der historischen Vernunft* – die Aufgabe einer *Kritik der pluralen Vernunft* ab”; W. Welsch, „Einleitung”, op. cit., s. 17.

WELSCHOWSKA CHARAKTERYSTYKA RZECZYWISTOŚCI POSTMODERNISTYCZNEJ I WITTGENSTEINOWSKA TEORIA GIER JĘZYKOWYCH

Przedstawiony przez W. Welscha obraz sztuki, która ma stanowić model dla postmodernistycznej rzeczywistości, moim zdaniem, sam znajduje swój pierwowzór w wittgensteinowskim opisie języka. Nowy wzorzec całości, splotu powiązanego siecią podobieństw rodzinnych, który W. Welsch przejmuję i nazywa *otwartą całością*, łączy opis L. Wittgensteina odnoszący się do języka i form życia z diagnozą postmoderny i jej projektem. Taki sam jest w obrębie tych otwartych całości rodzaj połączeń między elementami – gramami, kierunkami w sztuce, typami dyskursu czy racjonalności. Jest to pierwsze i podstawowe powiązanie w szeregu związków łączących welschowskie rozumienie roli estetyki i sztuki z późną filozofią L. Wittgensteina.

Z tych samych przyczyn i w podobny sposób odrzucone zostają panujące wcześniej iluzje. Ani język, ani rzeczywistość, ani tym bardziej sztuka nie są homogenicznymi całościami. Nie dążą przy tym do osiągnięcia takiego stanu. Nie są także całościami hermetycznie zamkniętymi. Przeciwnie, ich podstawowym elementem konstrukcyjnym są wpływy, jakim podlegają ze strony tego, co inne.

Wpływ autora *DF*³¹ można zaobserwować też w welschowskim opisie *jedności*. L. Wittgenstein podaje jako jeden z błędów filozofii nasze zauroczenie językiem, który wielokroć jednym pojęciem opisuje różne zjawiska. My zaś, po części w wyniku akcentowanej przez niego skłonności naszego umysłu do syntezy (W. Welsch sam wskazuje podkreślenie tej tendencji rozumu ludzkiego jako kolejne podobieństwo zawarte w jego stwierdzeniach do późnej filozofii L. Wittgensteina), nawet wbrew naszym obserwacjom ulegamy tej językowej sugestii i dążymy do zniwelowania różnic.

W. Welsch podkreśla fakt, że nasza skłonność do postrzegania rzeczy jako zamkniętych całości powoduje, że ulegamy iluzji na przykład w stosunku do określenia *kultura*. Można powiedzieć, że kontynuuje on w tym przypadku linię myślenia L. Wittgensteina, wskazując na zaślepienie słowem, jakiemu w tym przypadku ulegamy³². Język oferuje nam słowo na określenie pewnej jedności, która jest jednocześnie zamkniętą całością.

³¹ Przytoczony już tytuł *Dociekania filozoficzne* oznaczać będę w dalszej części artykułu skrótem *DF*.

³² Za przykład takiego zaślepienia służy W. Welschowi lyotardowska koncepcja radykalnej różnicy między dyskursami.

My także automatycznie tak właśnie postrzegamy kulturę, jako zjawisko homogeniczne i oddzielone od innych ostrymi granicami, choć taka jej wizja jest fałszywa³³. Po pierwsze, kultura nie jest wewnętrznie jednolita. Składa się na nią konglomerat rozmaitych sposobów postępowania i zbiorów wartości. Ponadto, każda kultura kształtowana jest przez szereg wpływów zewnętrznych. Jej granice nie są ostre, przejścia są raczej stopniowe, regułą są wzajemne wpływy.

W. Welsch przyznaje, że zachodzą także różnice radykalne, zatargi, odpowiadające lyotardowskiemu opisowi. Nawet wtedy jednakże ich odmienność nie jest pozbawiona swojego tła i kontekstu. Różnice zaostwiają się właśnie dlatego, że ten kontekst istnieje. Coś może być różne jedynie w stosunku do czegoś innego. Dając taki opis kultury (z którym w pełni się zgadzam), W. Welsch zarówno kontynuuje wyraźnie linię myślenia późnej filozofii L. Wittgensteina, jak i daje odpór stanowisku przedstawianemu przez J.-F. Lyotarda³⁴.

W. Welsch podkreśla, iż traci moc przekonanie, że sztuka dąży ku jednemu celowi i jako całość przemawia do najogólniejszego spektrum odbiorców. Dzieje się to znowu w analogii do stwierdzeń L. Wittgensteina, który chociaż akcentował komunikacyjną funkcję języka jako główną, negował tezę, aby jako całość służył on jednemu celowi. Przeciwnie, każda z gier ma sobie właściwy cel i środki, podobnie jak poszczególne kierunki w sztuce i jak sposoby myślenia właściwe poszczególnym sposobom życia, czy formacjom kulturowym.

W koncepcję W. Welscha, zgodnie z Wittgensteinowskim wzorcem, nie dysponujemy żadnym ostatecznym uzasadnieniem, a podłoże naszych przekonań i sądów jest czysto konwencjonalne. Odnosi się to do sądów estetycznych, co łatwe do zaakceptowania na gruncie tradycyjnego myślenia, ale i do lingwistyki i poznania rzeczywistości. Wybory, jakich na wszystkich tych płaszczyznach możemy dokonywać między konwencjami, stylami czy gramami mogą być umotywowane jedynie estetycznie. Sam W. Welsch zwraca na to naszą uwagę, pisząc: „Wittgenstein opisał formę gier językowych i form życia na z gruntu estetycznym wzorze(...)”³⁵. Podkreśla zatem zarówno własne źródło inspiracji, jak i stosowaną do pism L. Wittgensteina linię interpretacyjną.

³³ Co bardzo widoczne jest w świecie współczesnym, ale stanowiło fakt także w przeszłości.

³⁴ Które on także wywodzi po części z teży myśli wittgensteinowskiej.

³⁵ „Wittgenstein hat die Verfassung der Sprachspiele und der Lebensformen nach einem im Grunde ästhetischen Muster beschrieben (...)”; W. Welsch, *Grenzgänge...*, op. cit., s. 101.

SZTUKA I MYŚLENIE ESTETYCZNE JAKO MODEL ZACHOWAŃ OBOWIĄZUJĄCYCH W RZECZYWISTOŚCI POSTMODERNISTYCZNEJ

W. Welsch podkreśla znaczenie elementu estetycznego i konwencjonalne podłoże naszego poznania. Omawia tę kwestię na gruncie filozofii i nauki, życia codziennego, sztuki, czy w kontekście kształtowania się tożsamości człowieka współczesnego³⁶. Chciałabym zreferować pogląd W. Welscha na to, co nazywa on *przewrotem estetycznym*, pod kątem modelowej roli sztuki dla postmodernistycznego sposobu myślenia.

Oprócz inspiracji Wittgensteinowskiej, punktem wyjściowym dla rozważań W. Welscha w tej kwestii jest charakterystyka naszych możliwości poznawczych bazująca na szeroko omawianej tradycji filozoficznej. Prześledził on narastanie świadomości co do roli elementu estetycznego w naszym oglądzie świata od I. Kanta, poprzez F. Nietzschego do P. Feyerabenda i T. Kuhna, aby ostatecznie dojść do następującej konkluzji: „Rzeczywistość okazuje się zatem być estetyczna w każdym sensie: *poetycznie* ukonstruowana, *fikcjonalnie* uformowana, *na sposób właściwy sztuce* skonstruowana, *obrazowo* nacechowana”³⁷.

Wobec tak ukonstruowanej rzeczywistości oczywista staje się rola myślenia estetycznego, bazującego na wzorze wypracowanym w sztuce. Odgrywa ona tu rolę prototypu, który stwarza model zachowań w odpowiedzi na kluczowe pytanie współczesności – jak znaleźć sposób przejść i koegzystencji pomiędzy heterogenicznymi formami życia. W sztuce awangard to, czego poszukują społeczeństwa i jednostki, już się rozwinęło. Sztuka moderny już operuje w sytuacji wielości, postmoderna ją tematyzuje. Sztuka nadaje kierunek. Strukturalnie pełni ona rolę pierwowzoru. Na tym polega zwrot estetyczny (*aesthetic turn*)³⁸, który W. Welsch postrzega jako kolejny krok po przewrocie

³⁶ Dokładna charakterystyka wszystkich wymienionych tu aspektów przekracza ramy tego szkicu, dlatego jedynie je w tym miejscu wyliczam.

³⁷ „Diese Konstitution von Wirklichkeit erweist sich bei näherer Betrachtung als ästhetischer Prozess. (...) Wirklichkeit erweist sich somit als ästhetisch in jederlei Sinn: als *poietisch* konstituiert, als *fiktional* geformt, als *kunstartig* verfasst und als *bildhaft* geprägt”; W. Welsch, Ch. Pries, „Einleitung”, op. cit., s. 4.

³⁸ „Unsere heutige Auffassung von Wirklichkeit ist – in der Wissenschaft wie im Alltag – ihren Grundannahmen nach stark ästhetisch geprägt. Man könnte geradezu vermuten (...) – dass also nach *linguistic turn* und *pragmatic turn* nunmehr ein *aesthetic turn* – ansteht”; ibidem, s. 3.

lingwistycznym i pragmatycznym [*linguistic turn, pragmatic turn*]³⁹. Zasadniczą rolę w tym rozwoju przypisuje autorowi *DF*, pisząc: „Wittgenstein był, co się tyczy *zwrotu estetycznego (aesthetic turn)*, tak decydujący dla XX w., jak Nietzsche dla wieku XIX”⁴⁰.

W kwestii myślenia estetycznego W. Welsch skupia się przede wszystkim na możliwości przejść i koegzystencji między różnymi stylami myślenia i działania, wypracowanej na planie sztuki. Także odwołanie do L. Wittgensteina ma mu posłużyć za argument na ich rzecz. Skoro bowiem opisy sztuki, konstytucji i budowy języka łączy analogia, to także łączące je powiązania cechuje podobieństwo. W. Welsch pisze: „Wszystkie dzieła sztuki nie są w żadnym razie zamknięte, monadyczne, wypromieniowujące z siebie, autonomiczne; właśnie współcześnie istnieją innego rodzaju dzieła: otwarte, zdemistyfikowane, umiejscowione w sieci”⁴¹. Takie same zastrzeżenia odnoszą się też zdaniem W. Welscha do dyskursów czy kultur. Wbrew J.-F. Lyotardowi nie stanowią one *wysp*, pomiędzy którymi nie ma komunikacji. Przeciwnie, wplecione są w sieć wzajemnych relacji i powiązań, stanowią część otwartej całości. Właśnie ze względu na istnienie zależności, można i trzeba dokonywać przejść.

Fakt, że jesteśmy w stanie odbierać i rozumieć więcej niż jeden kierunek artystyczny, nie wzbudza kontrowersji. Liczne są także przykłady, że artyści w trakcie swojego rozwoju twórczego są w stanie pracować w różnych stylach, inspirować się odmiennym pojmowaniem dzieła sztuki. Niewątpliwie ta nasza zdolność wzbogaca nas wewnątrznie i poszerza naszą wrażliwość. W. Welsch zakłada tu analogię, a zarazem postuluje, abyśmy to wyrobione na gruncie sztuki uwrażliwienie na inność i różnorodność przenosili także na codzienny odbiór otaczającej nas rzeczywistości na wszystkich płaszczyznach. Myślenie estetyczne stanowi wypróbowane medium dla postmodernistycznego projektu. Dlatego też, jak pisze W. Welsch, „(..) współczesna sztuka staje się wręcz szkołą wielości, współistniejących ze sobą, form o wysokim stopniu zróżnicowania. (...)”

³⁹ Warto zauważyć, że podobnie jak J.-F. Lyotard w odniesieniu do metanarracji, W. Welsch sytuuje się w ten sposób w negowanym przez siebie modernistycznym paradygmacie postępu i następstwa epok.

⁴⁰ „Wittgenstein ist hinsichtlich des **aesthetic turn** für das 20. Jahrhundert so entscheidend, wie Nietzsche es für 19. Jahrhundert war”; W. Welsch, *Grenzgänge...*, op. cit., s. 101.

⁴¹ „Keineswegs alle Kunstwerke sind geschlossen, monadisch, auratisch, autonom; gerade modern gibt es andere Werktypen: offene, entmystifizierte, vernetzte”; W. Welsch, „Zur Aktualität...”, op. cit., s. 61.

Stąd też doświadczenie sztuki umożliwia wzorcowe wprawianie się w wielości. Ustanawia postmodernistyczną kompetencję⁴². Zachęca gorąco do wykorzystania tej lekcji, by stawić czoła wyzwaniom współczesności. Myślenie estetyczne leży u podłoża jego dalszych koncepcji *terapii estetycznej*⁴³, *rozumu transwersalnego* i, w konsekwencji, wizji postmodernistycznej jednostki.

PROTOTYPOWA ROLA SZTUKI W STOSUNKU DO MYŚLI FILOZOFICZNEJ POSTMODERNY

Omawiając kwestię prototypowej roli sztuki w stosunku do myśli filozoficznej postmoderny, W. Welsch szczególnie często odwołuje się do przykładu J.-F. Lyotarda, który, analizując twórczość takich artystów, jak M. Duchamp czy B. Newman, pokazuje, że sztuka już dawno uwolniła się od prymatu całości. W przeciwieństwie jednak do W. Welscha, na opisywanych przez siebie przykładach, stara się wykazać, że gry językowe czy też formy dyskursu, są również, jak kierunki w sztuce, w istocie swojej heterogenicznie odmienne. W. Welsch w dużym stopniu bazuje na jego analizach, chociaż wysnuwane przezeń wnioski, co do charakteru powiązań między kierunkami w sztuce, a w konsekwencji gramami i racjonalnościami, są zdecydowanie różne. Podstawowymi cechami współczesnej sztuki, które W. Welsch na ich podstawie wyodrębnia, są: *dekompozycja*, *refleksja*, *estetyka wzniosłości*, *eksperyment* i *nastawienie na wielość*. Stanowią one jego zdaniem podstawowe punkty postmodernistycznego ujęcia sztuki, na których bazuje w konsekwencji także myśl filozoficzna postmoderny. Znajdują one w niej swoje odpowiedniki. *Dekompozycja* przekłada się na upadek metanarracji w filozofii. *Refleksja* w sztuce znajdować ma swoje odbicie w poszukiwaniu przez dyskurs filozoficzny własnych prawideł. Pojęcie *wzniosłości*, stanowiące punkt odniesienia lyotardowskiego myślenia o sztuce, ma swój odpowiednik w otwartości filozofii współczesnej na paradoks i dyssens. Zachodzi także pokrewieństwo obu dziedzin w sferze metodyki – ze względu na znaczenie eksperymentu. W. Welsch podsumowuje swoją analizę, odnajdując także u J.-F. Lyotarda potwierdzenie tezy, że między sztuką a myśleniem postmodernistycznym zachodzi nie tylko podobieństwo, ale *genealogiczna inspirac-*

⁴² „(...) die moderne Kunst wurde dann geradezu zu einer Schule der Pluralität, des Nebeneinanders hochgradig differenter Gestaltungen. (...) Von daher bietet Kunsterfahrung eine musterhafte Einübung in Pluralität. Sie begründet postmoderne Kompetenz”; W. Welsch, „Einleitung”, op. cit., s. 42.

⁴³ Tej kwestii poświęciłam odrębny paragraf.

ja⁴⁴. Pisze on: „Homologia jest w każdym przypadku bezsporna. Genealogia jest może nie wszędzie tak jasna jak u Lyotarda; ale to jednak on jest postmodernistycznym myślicielem *par excellence*, a poza tym homologia jest przy narodzinach z ducha większej wagi niż bezpośrednio pochodzenie”⁴⁵. Na tej bazie wysnuwa wniosek, że różnica między moderną i postmoderną nie jest radykalna, a postmoderna nie jest ani *anty-moderną*, ani *trans-moderną*, jak twierdzą jej przeciwnicy. W jakimś sensie jest jej kontynuacją, ponieważ myślenie filozoficzne postmoderny rozwija wątki, które modernistyczne awangardy artystyczne stawiały jako cel. Wskazuje to rzecz jasna na fakt, że tendencje w sztuce wyprzedzały myśl filozoficzną swoich czasów. Nie przypadkowo zatem sam termin postmodernizm zaczerpnięty został z dziedziny sztuki. Modernistyczne awangardy pozostawiły za sobą, parafrazując słowa W. Welscha, pozycje moderny już podczas jej trwania.

Pośród przytaczanych przez W. Welscha przykładów jeden wydaje mi się szczególnie dobitny. Przypomina on, że już w latach pięćdziesiątych J. Dubuffet zawarł w swoim czteropunktowym programie artystycznym postulaty, które obecnie stanowią podwaliny myśli postmoderny. W. Welsch podaje go jako sztandarowy przykład roli sztuki dla rozwoju współczesnej myśli filozoficznej – funkcji pierwowzoru, prototypu, wdrażającego i testującego rozwiązania, które zostają potem przejęte przez filozofów. Postulaty J. Dubuffeta pokrywają się z programem postmoderny. W. Welsch pisze: „Cztery punkty, które sformułował Dubuffet, jako wzorcowy artysta moderny, czyli usunięcie antropocentryzmu, usunięcie prymatu logiki, usunięcie monokultury zmysłów i usunięcie dominacji widzenia – to poczwórna krytyka antropocentryzmu, logocentryzmu, jednoznaczności prymatu widzenia formułuje sedno poststrukturalizmu⁴⁶ i, co za tym idzie, cechy definiujące to, co tymczasem nazywamy *postmodernistyczną filozofią*”⁴⁷.

⁴⁴ W. Welsch, *Die Geburt...*, op. cit., s. 97.

⁴⁵ „Die Homologie ist in jedem Fall unbestreitbar. Die Genealogie mag nicht überall so deutlich sein wie bei Lyotarda; aber dieser ist immerhin der postmoderne Denker par excellence, und im übrigen ist bei Geburten aus dem Geist die Homologie gewichtiger als die unmittelbare Ableitbarkeit”; ibidem, s. 102.

⁴⁶ Kwestia roli poststrukturalizmu w myśleniu postmoderny jest bardzo ciekawa i pozostaje pośrednio w związku z myślą wittgensteinowska, jak część filozofii języka ukształtowanej na bazie, w której skład wchodzi późna filozofia L. Wittgensteina. Nie jest jednak moim celem omawianie tej kwestii w tym artykule. Zostaje ona pominięta, ze względu na jasność wyводу.

⁴⁷ „Die vier Momente die Dubuffet – als exemplarischer Künstler der Moderne – herausgestellt hat, also das Abrücken von Anthropozentrismus, das Abrücken vom Primat der Logik, das Abrücken von der Monokultur des Sinns and das Abrücken von der Prävalenz

Wymienione wyżej cechy mają związek z zagadnieniem, które uważam za wymagające osobnego omówienia, a mianowicie podobieństw między artystą a filozofem. Także i w tej kwestii chciałabym przywołać Wittgensteinowską inspirację W. Welscha.

FILOZOF A ARTYSTA

W ujęciu W. Welscha, tradycyjny podział, jaki zachodził pomiędzy filozofią w sensie ogólnym i estetyką jako przypisaną rozważaniom o sztuce, traci aktualności wobec faktu, że element estetyczny stanowi podstawowy substrat naszego poznania. Jako taki należy on do samej istoty myślenia filozoficznego w ogóle. Znajduje swoje miejsce w analizie takich elementarnych pojęć, jak *prawda*.

Także sposoby pracy artysty i filozofa ulegają w świetle przemian rzeczywistości postmodernistycznej znacznemu zbliżeniu. Co znamienne, już L. Wittgenstein pisał w uwagach ujętych w zbiorze *Vermischte Bemerkungen*⁴⁸ o podobieństwie między badaniem filozoficznym i estetycznym. W. Welsch powołuje się na te jego stwierdzenia.

Punktem wyjścia, od którego W. Welsch rozpoczyna rozumowanie prowadzące do konkluzji o sytuacji artysty i filozofa w świecie opisywanym przez postmodernę, jest kolejna cecha sztuki znajdująca przełożenie na dyskurs filozoficzny – *refleksja*. W. Welsch powołuje się na analizy J.-F. Lyotarda, stwierdzając, że nastawienie na refleksję jest cechą wyróżniającą sztukę współczesną. Jest to refleksja oparta na zwątpieniu w świadectwo zmysłów i prawdziwość własnych przeświadczeń. Rzeczywistość nie może już być punktem wyjścia dla refleksji, staje się nim zatem sama sztuka, poszukująca nowych reguł i środków wyrażenia, nie tego, co dostępne zmysłom lub opisywalne, ale sfery niewyraźnego. Dotychczas obowiązujące reguły zostają uchylone. Artysta, tworząc, jednocześnie wypracowuje swoje metody i poddaje je krytycznej weryfikacji. Podobnie charakteryzuje J.-F. Lyotard pracę filozofa realizującego postulatory postmoderny. Wedle jego słów: „Artysta, pisarz modernistyczny jest w takiej samej sytuacji jak filozof; tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, nie są

des Sehens, diese vierfache Kritik an Anthropozentrismus, Logozentrismus, Monosemie und Visualprimat formuliert Kernpunkte des Poststrukturalismus und damit Definitionsmarken dessen, was man inzwischen *postmoderne Philosophie* nennt. Namen wie Foucault, Derrida, Lacan und Lyotard stehen heute für die Gesichtspunkte, die Dubuffet 1951 programmatisch verkündete“; W. Welsch, *Die Geburt...*, op. cit., s. 82.

⁴⁸ *Vermischte Bemerkungen, Culture and Value*, G.H. von Wright (wyd.), Oxford 1980.

z zasady we władzy reguł już ustanowionych i nie mogą być osądzone za pomocą sądu refleksyjnego przez zastosowanie do tego tekstu czy do tego dzieła znanych kategorii. Reguły te i kategorie są tym, czego dzieło lub tekst poszukuje. Artysta i badacz pracują więc bez reguł, i – by ustanowić reguły tego, co zostanie wykonane⁴⁹. Stanowisko to podziela w pełni W. Welsch. Jak pisze, artysta i filozof: „Stale poszukują reguł swojego działania”⁵⁰.

Oczywista staje się w tym przypadku rola eksperymentu, który zarówno w sztuce, jak i w filozofii prowadzić ma do wykształcenia nowych form wyrazu, nowych idiomów, dzięki którym dochodzi do głosu to, co dotychczas było przez istniejący dyskurs pomijane. Stanowi ona jednocześnie element wskazujący na wyraźne pokrewieństwo między sposobem pracy artysty i filozofa.

Chciałabym zwrócić uwagę na powiązanie powyższych stwierdzeń co do podobieństwa między działaniem artysty i filozofa, z późną myślą L. Wittgensteina. Jestem zadania, że tworzony przez niego opis języka i analiza naszych błędów w używaniu go, były również wynikiem takiego właśnie autoanalitycznego procesu. Śledząc zaślepienie wynikające z wpływu formy życia i *oczarowania* językiem, L. Wittgenstein dokonuje krytyki języka i kultury, pozostając jednocześnie w ich obrębie. Tworzy specyficzny rodzaj autodystansu, zachowuje stan nieufności w stosunku do własnych wyjściowych przeświadczeń, które mogą okazać się źródłem błędu. Starając się jak najjaśniej ukazać stare schematy myślowe, wychodzi poza nie. Na bieżąco tworzy reguły gry, którą jest jego własna analiza i krytyka. Odkrywa *prawidła filozoficznej terapii*, która nie istniała, dopóki nie została przeprowadzona, i która przyjmować musi odmienne formy w każdym indywidualnym przypadku. Postuluje przy tym, w przytaczanym już zdaniu, uwolnienie nas od starych schematów myślenia, pisząc: *nie myśl, tylko patrz*⁵¹.

Rozważania na temat eksperymentu przenoszą nas do kolejnej cechy sztuki współczesnej, którą W. Welsch wymienia jako znaczącą dla modelowej roli sztuki wobec myśli filozoficznej postmoderny – *wzniosłości*⁵²:

⁴⁹ J.-F. Lyotard, „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna” (w:) *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod red. S. Czerniaka i A. Szachaja, Warszawa 1996, s. 42–43.

⁵⁰ „Sie machen sich immer wieder auf die Suche nach der Regel ihres Tuns”; W. Welsch, *Die Geburt...*, op. cit., s. 96.

⁵¹ Parafrazuje w tym zdaniu słowa Wittgensteina z *Dociekań filozoficznych*: „Nie mów: *Muszą* mieć coś wspólnego, bo inaczej nie nazywałyby się *grami* – tylko *patrz*, czy mają coś wspólnego. (...) A więc jak się rzekło: nie myśl, lecz patrz!” [DF §66].

⁵² Interesującą analizę porównawczą między pojęciem wzniosłości u Kanta i u Lyotarda przeprowadza Ch. Pries w artykule „Königsberger Avantgarde”, *oder Wie modern war „Immanuel Kant”* (w:) *Ästhetik im Widerstreit...*, op. cit.

Jest to jeden z terminów kluczowych w myśli J.-F. Lyotarda i kolejny motyw, który W. Welsch włącza do swojej argumentacji na rzecz tezy o genetycznym pokrewieństwie między sztuką modernistyczną a filozofią postmoderny.

Sztuka, a pisząc, tak W. Welsch ma na myśli przede wszystkim wspomniane przez J.-F. Lyotarda modernistyczne awangardy, nie poddaje się prymatowi tego, co zmysłowe⁵³, ale stara się, bazując na kategorii wzniosłości (a nie piękna, które grozić ma prymatem jedności), wyrazić to, co duchowe. Tak też i estetyka postmodernistyczna stawia sobie za cel być *estetyką ducha*⁵⁴. W. Welsch pisze: „Sztuka jednak ciągle znowu próbowała przekroczyć zmysłową zdolność pojmowania – w tym leży znaczenie kategorii wzniosłości”⁵⁵.

W estetyce dominują takie terminy, jak: *poetyka, imaginacja, fikcja*. W. Welsch stwierdza, że określają one obecny jej stan. I co więcej, określają ją jako generalny sposób życia. I właśnie owa generalność stanowi modyfikację w stosunku do czasów dawniejszych. Tradycyjnie uznawano estetyczny sposób życia za drugorzędny i podporządkowany. Obecnie przeciwnie, jest on uniwersalizowany⁵⁶. W. Welsch poddaje ten proces krytyce. Obecność elementu estetycznego w procesie poznawczym jest niepodważalna, nie znaczy to jednak, że myślenie estetyczne ma rościć sobie prawo do roli nowej metanarracji⁵⁷.

MYŚLENIE ESTETYCZNE

Myślenie postmodernistyczne, zdaniem W. Welscha, jest głęboko nacechowane nastawieniem estetycznym. Radykalizacja wielości we współczesnej rzeczywistości powoduje, jak pisze W. Welsch, że „Estetyczne

⁵³ Nie mogę zgodzić się z przeciwstawieniem, jakie W. Welsch w tym kontekście przeprowadza między sztuką współczesną (sztuką moderny) a dawną. Doświadczenie estetyczne zawsze było zjawiskiem złożonym, a odbiór dzieła sztuki złożony i wielowarstwowy. Nie chciałabym jednak w tym miejscu rozwijać tego wątku polemicznego (nie ma on znaczącego związku z tematem pracy). Włączam powyższą uwagę jedynie w charakterze krytycznej dygresji.

⁵⁴ W. Welsch, *Grenzgänge...*, op. cit., s. 66.

⁵⁵ „Die Kunst aber hat die Fassungskraft des Sinnlichen immer wieder zu überschreiten gesucht – darin liegt die Bedeutung der Kategorie Erhabenen”; ibidem, s. 66.

⁵⁶ Ibidem, s. 71.

⁵⁷ Ten błąd popełnił, zdaniem W. Welscha, F. Nietzsche, przypisując estetyce rolę dominującą.

wyduje się być tak głęboko wpisane w dzisiejszą społeczność, że estetyczne doświadczenie obiecuje największe perspektywy poznawcze i widoki na sukces⁵⁸. Dlatego też nazywa je on wręcz *myśleniem estetycznym*⁵⁹.

Przejawy tego zjawiska obserwuje W. Welsch przykładowo w tekście J.-F. Lyotarda *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm?*⁶⁰, w którym powołuje się on na dwudziestowieczne Awangardy i omawia pojęcie *wzniosłości*. Zdaniem W. Welscha, jest to analiza tak charakterystyczna dla myślenia postmoderny, że należy mówić o *narodzinach postmodernistycznej filozofii z ducha sztuki*⁶¹. Co więcej, stwierdza on wręcz, tłumacząc dominację estetyki w myśleniu postmoderny:

„(...) dzisiaj prawie tylko myślenie estetyczne jest w stanie pojąć rzeczywistość⁶². Jako przyczyna tego stanu wymieniona zostaje estetyczna struktura świata mediów, w który zamieniła się kultura zachodnia. Obraz i wyobrażenia grają w niej wiodącą rolę, i dlatego, wedle welschowskiej diagnozy, myślenie pojęciowe nie wystarcza. Rzeczywistość zyskuje obecnie coraz bardziej fikcyjny charakter, stwierdza W. Welsch, odwołując się do prognozy F. Nietzschego. Dlatego też wzrasta znaczenie *estetycznego* jako sposobu myślenia, który jest w stanie ogarnąć tak ukształtowaną rzeczywistość. Przyczyną prymatu estetyki nie jest zatem przejściowa moda, ale wedle słów W. Welscha, zmiana w rzeczywistości⁶³. Obecnie właśnie myślenie estetyczne zasługuje na miano *realistycznego*.

W. Welsch przedstawia cały *kodeks świadomości estetycznej*⁶⁴. Składają się na niego: świadomość specyfiki poszczególnych dyskursów, świadomość równowartościowości paradygmatów i brak dążenia do dominacji jednego nad drugim, *czujność* (przez którą W. Welsch rozumie liczenie się z możliwością wystąpienia różnicy), *uwaga* (czyli domniemywanie ziarna prawdy w tym, co wydaje nam się niewiarygodne, właśnie szczególnie tam, gdzie nasze własne zdanie wydaje nam się oczywiste), ten-

⁵⁸ „Ästhetisches scheint der heutigen Sozietät so tief eingeschrieben zu sein, daß ein ästhetischer Zugang die meisten Erkenntnis- und Erfolgsaussichten bietet”; W. Welsch, „Einleitung”, op. cit., s. 41.

⁵⁹ Ibidem, s. 41.

⁶⁰ J.-F. Lyotard, „Odpowiedź...”, op. cit.

⁶¹ W. Welsch, „Einleitung”, op. cit., s. 41.

⁶² „(...) heute fast nur noch ästhetisches Denken zum Begreifen der Wirklichkeit in der Lage ist”; ibidem, s. 41.

⁶³ W. Welsch, „Zur Aktualität...”, op. cit., s. 57.

⁶⁴ W. Welsch, *Grenzgänge...*, op. cit., s. 131.

dencja do przychylniej oceny, życzliwego rozpoznania (otwarcie na przyjęcie nowych form, które jeszcze nie znalazły sobie formy wyrazu i domniemywanie racji) oraz służba sprawiedliwości i uwrażliwienie na nią⁶⁵.

Kodeks ten odnosi się rzecz jasna nie tylko do płaszczyzny sztuki, ale do całej współczesnej rzeczywistości. Celem jest kształtowanie sposobu życia, który W. Welsch nazywa *kulturą ślepej plamki*. Jest ona opisywana jako: „(...) z zasady wrażliwa na wykluczenia, przełomy, inność”⁶⁶. W jej obrębie każdy świadomy jest swojego zaślepienia na pewne aspekty rzeczywistości i wyciąga z tego praktyczne konsekwencje.

Taką kulturę (czy też lyotardowską politykę filozoficzną) może tworzyć jedynie jednostka o wyrobionej wrażliwości na to, co inne. Jest to zarazem czujność i otwartość na racje w tym, co nie znajduje nawet sposobu artykulacji w naszym sposobie myślenia. Tę szczególną zdolność wyrabia w jednostce właśnie myślenie estetyczne. A zatem, w konsekwencji przyczynia się ono do zwiększenia miary sprawiedliwości. W. Welsch stwierdza: „Szczególnie estetyk musi mieć pobudzony zmysł wyczuwający ambivalencję”⁶⁷.

Ma to także znaczenie, jeśli chodzi o rozróżnienia zachodzące wewnątrz szeroko rozumianej estetyki. W. Welsch ma tu przede wszystkim na myśli różnice między estetyką i antyestetyką. Podkreśla, że współczesna estetyka powinna w równym stopniu zajmować się tym, co estetyczne, jak i tym, co anestetyczne. Zastrzega przy tym, że pojęcia *anestetyka* (*Anästhetik*), używa nie w znaczeniu *anty-estetyka* (*Anti-Ästhetik*), jego celem nie jest ogólne zarzucenie płaszczyzny estetycznej. Nie zajmuje się też tym, co *nie estetyczne* (*Un-Ästhetische*), czyli negatywnie wartościowane z punktu widzenia estetyki, ani tym, co *nie-estetyczne*, czyli znajdujące się poza jej polem działania.

Nie mamy tu do czynienia z przeciwstawieniem w znaczeniu pozytywu i negatywu. Anestetyka jest pojęciem przeciwstawnym do estetyki w tym znaczeniu, że zajmuje się drugą stroną medalu estetyki, parafrazując słowa W. Welscha. Jej płaszczyzna zaczyna się tam, gdzie brak tego, co stanowi elementarny warunek estetyki – zdolności do odczuwania.

⁶⁵ Opis tego elementu pokrywa się z głównym postulatem etycznym Lyotarda.

⁶⁶ „Das wäre eine Kultur, die prinzipiell für Ausschlüsse, Verwerfungen und Andersheit sensibel wäre. Sie verschriebe sich nicht einem Kult des Sichtbaren, Evidenten, Glänzenden und Prangenden, sondern eher dem Verdrängten, den Leerzonen, den Zwischenräumen, der Alterität”; W. Welsch, *Grenzgänge...*, op. cit., s. 133.

⁶⁷ „Gerade der Ästhetiker muß einen wachen Sinn für Ambivalenzen haben”; W. Welsch, „Zur Aktualität...”, op. cit., s. 62.

W. Welsch opisuje jej zakres działania następująco: „Podczas gdy estetyka wzmacnia odczuwanie, anestetyka tematyzuje niezdolność do niego i jego brak – w sensie utraty, zaciemnienia lub niemożliwości wrażliwości, i to także na wszystkich płaszczyznach: od psychicznej otepiałości po duchową ślepotę”⁶⁸.

Myślenie estetyczne, tak jak je rozumie W. Welsch, obejmuje zarówno estetykę, jak i anestetykę. To właśnie ono jest, wobec opartej na wielości i heterogenicznej różnicy struktury współczesnej rzeczywistości, myśleniem realistycznym naszych czasów. Zadanie anestetyki W. Welsch tak opisuje: „Anestetyka problematyzuje warstwę elementarną estetycznego, jej warunek i granice”⁶⁹. To, co anestetyczne, nie jest zatem zewnętrzne w stosunku do estetycznego, ale nierozzerwalnie z nim (a raczej wewnątrz niego) powiązane. Relację tą oddaje następujące stwierdzenie autora „Widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi, ale widzimy, bo na większość rzeczy jesteśmy zaślepieni; i uczynić coś widocznym, to w tym samym akcie coś innego uczynić niewidocznym. – Nie ma *aisthesis* bez *anaisthesis*”⁷⁰.

W tym punkcie W. Welsch nawiązuje do myśli filozoficznej L. Wittgensteina. Kiedy pisze o koniecznym *ślepych punkcie* w naszym postrzeganiu, przywołuje na myśl spostrzeżenia na temat *widzenia jako* przedstawione w *DF*. W nich pokazane zostaje, jak działa mechanizm postrzegania różnych aspektów tego samego zjawiska. L. Wittgenstein uwarżliwia nas na fakt, że nasze osadzone w danej formie życia odbiory zawsze pomijają, widoczny może z innego punktu widzenia, aspekt zjawisk. W. Welsch świadomie konstruuje swoją koncepcję estetyki i myślenia estetycznego na tej podstawie.

Taki rodzaj estetyki, samoświadomej i poszerzonej o anestetykę, może być, wedle określenia W. Welscha, *szkołą inności*⁷¹, tak potrzebną we współczesnym świecie. To, co akceptujemy, afirmując wielość, czyli

⁶⁸ „Während die Ästhetik das Empfinden stark macht, thematisiert Anästhetik die Empfindungslosigkeit – im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität, und auch dies auf allen Niveaus: von der psychischem Stumpfheit bis zur geistigem Blindheit”; *ibidem*, s. 68.

⁶⁹ „Anästhetik problematisiert also die Elementarschicht des Ästhetischen, seine Bedingung und Grenze”; *ibidem*, s. 69.

⁷⁰ „Wir sehen nicht weil wir nicht blind sind, sondern wir sehen, weil wir für das meiste blind sind; und etwas sichtbar zu machen heißt, im gleichen Akt etwas anderes unsichtbar zu machen. – Keine *aisthesis* ohne *anaisthesis*”; *ibidem*, s. 80.

⁷¹ *Ibidem*, s. 86.

różnice, obcość, podziały, konflikty, niejednoznaczność, heterogeniczność i sprzeczności, jest dla niej kategoriami podstawowymi. W. Welsch pisze: „Wielość z jednej strony i dialektyka estetyki i anestetyki z drugiej tworzą elementarne aksjomaty modernistycznej świadomości estetycznej”⁷².

Od estetyki tak rozumianej oczekuje W. Welsch razem wykorzystywania już istniejącego potencjału wrażliwości na to, co inne, jak i jego powiększania. Myślenie estetyczne wyrabia zdolność do postrzegania innych aspektów zdarzeń. Są to jednocześnie dwie cechy, które leżały u podłoża opisywanej przez L. Wittgensteina zdolności do dokonywania *terapii filozoficznej*. Jak pokazuje w następnym rozdziale, W. Welsch podąża za tą linią rozumowania.

TERAPIA ESTETYCZNA

W. Welsch przejmuje z późnej filozofii L. Wittgensteina termin *terapia* wraz z towarzyszącą mu charakterystyką⁷³. W *DF* miała ona polegać na uwalnianiu nas od błędów utrwalonych w schematach myślenia (na przykład metafizycznych iluzji jedności i całości) na drodze filozoficznego opisu. Postulat takiego właśnie opisu⁷⁴ przenosi W. Welsch na grunt myślenia estetycznego. Ma ono, zgodnie z jego tezą o prekursorskim charakterze sztuki wobec myśli filozoficznej postmoderny i samej ponowoczesnej rzeczywistości, stanowić remedium na trudności, jakie napotykałyśmy wobec radykalizacji wielości w świecie współczesnym.

W. Welsch wyprowadza termin *terapia* lub *psychoanaliza estetyczna*. Dokonuje przeniesienia punktu ciężkości, który u L. Wittgensteina spoczywał w języku, na całą formę życia. Koncepcja terapii osadzona jest w całości welschowskiego projektu. Rozum transwersalny, z właściwą mu zdolnością dokonywania przejść, jest w rzeczy samej jej narzędziem. Z jego pomocą bowiem możemy uczyć się postrzegać zjawiska z wielu

⁷² „Die Pluralität einerseits und die Dialektik von Ästhetik und Anästhetik andererseits bilden Elementaraxiome modernen ästhetischen Bewusstseins”; W. Welsch, *Grenzgänge...*, op. cit., s. 131.

⁷³ Sam autor *DF* zapożyczył ten termin od S. Freuda, zdecydowanie jednak odcinała się od jego założeń i metody, którą nazywał perswazyjną. Mimo iż W. Welsch posługuje się także określeniem *psychoanaliza*, sens, w jakim go używa, przywodzi na myśl L. Wittgensteina, nie S. Freuda.

⁷⁴ O analogiach między opisem Wittgensteina i Welscha piszę w oddzielnym paragrafie.

punktów widzenia i wyrugować z naszego sposobu myślenia zaślepiające nas schematy i ograniczenia. Jej celem jest uwolnienie od zakodowanych w naszej formie życia obrazów, a zatem i w nas samych nieuświadomionych, ale przemożnie działających, stanowiących na przykład ideały kulturowe. Estetyczna terapia uwalnia te obrazy, uświadamia nam je, czyni je podatnymi na zmianę.

Odbywa się to jednocześnie na płaszczyźnie estetyki, w odniesieniu do ideałów zakorzenionych w naszej kulturze, które W. Welsch nazywa *podstawowymi obrazami kulturowymi* i w sztuce samej. Podstawowe obrazy kulturowe, czy też ugruntowane w naszej kulturze wartościujące wyobrażenia, to na gruncie myślenia Wittgensteinowskiego nic innego, jak uwarunkowania wynikające z formy życia. Są one, w obliczu faktu, że nasz obraz świata warunkowany jest estetycznie i oparty na konwencji, ściśle powiązane z naszą wewnętrzną estetyką. Wydają nam się obiektywnymi i samo przez się zrozumiałymi. Stanowią drogowskaz dla naszych dążeń i marzeń. Krótko mówiąc, opowiadają opisowi, jaki znajdujemy u L. Wittgensteina w stosunku do wpływu przyswojonej przez nas formy życia na nasz obraz świata. W *DF* mówił on o zakorzenionych w naszym języku *obrazach*⁷⁵, które wywierają na nas przemożny wpływ, tym bardziej, im silniej pobudzają wyobraźnię i im mniej są uświadomione. Na to jego stwierdzenie powołuje się w tym miejscu W. Welsch, wskazując tym samym na kolejny punkt, w którym jego myśl jest zbieżna z tezami późnej filozofii L. Wittgensteina (lub też na nich się opiera). W tym kontekście, W. Welsch nawiązuje też do wątku Wittgensteinowskiej *terapii filozoficznej*. Uwolnienie się od wpływu tych *podstawowych obrazów* jest trudnym i długotrwałym procesem, a sukces osiągnąć można jedynie przez pracę nad każdym z nich i analizę powiązań, które czynią ich działanie jeszcze silniejszym. Powyższy opis celów i trudności w uwalnianiu się od *obrazów*, które w nieuświadomiony sposób wpływają na nasz obraz świata, w pełni odpowiada temu, co L. Wittgenstein przedstawił jako projekt *terapii filozoficznej*.

Także do *terapii estetycznej* stosuje się zatem stwierdzenie, że jej rola nigdy nie może zostać wypełniona w pełni. W. Welsch pisze: „Także estetyczna psychoanaliza nie ma końca”⁷⁶. Obrazy, od których dominacji

⁷⁵ „Więził nas pewien obraz. Nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się go nam nieubłaganie powtarzać” [*DF* § 115].

⁷⁶ „Auch die ästhetische Psychoanalyse hat kein Ende”; W. Welsch, *Ästhetik und Ästhetik* (w:) *Ästhetik im Widerstreit...*, op. cit., s. 83.

uwalnia nas welschowskie myślenie estetyczne, tworzą się i współcześnie. Rzeczywistość naszych czasów, medialna i przesycona estetyzacją w negatywnym tego słowa znaczeniu, jest ich równie obfitym źródłem, jak tradycja. Myślenie estetyczne dlatego właśnie wchłania w siebie element anestetyki, która jest pewnym świadomym wyborem przeciwko schematom estetycznym. W ten sposób, sztuka współczesna sytuuje się na granicy estetycznego i anestetycznego. Nie może być rozpatrywana bez tego dualizmu⁷⁷. Jest on w sztuce współczesnej silnie zaakcentowany i wręcz dla niej konstytutywny, podobnie jak nieprzezwycięzalna wielość i różnorodność. Są to zarazem zalecenia programowe i cechy, które W. Welsch dostrzega w sztuce współczesnej oraz ponowoczesnym myśleniu filozoficznym.

Terapia estetyczna, jak już wspominałam, ma być realizowana na dwóch płaszczyznach. Zgodnie z myślą przewodnią W. Welscha są one ze sobą ściśle powiązane. W sferze myślenia uwalnia nas ona od głęboko zakorzenionych schematycznych obrazów. W. Welsch podaje przykład ideału miłości i kobiety preferowanego przez przemysł filmowy. Będące jego wynikiem przeobrażenia obyczajowe wskazują przy tym, jak bardzo jesteśmy podatni na oddziaływanie takich akceptowanych przez kulturę schematów, powiązanych z wizualizacją. Przykładem oporu przeciwko nim jest literatura feministyczna świadomie dążąca do przełamywania stereotypów na temat kobiety i rodziny, utrwalaonych i wciąż powielanych, chociażby przez reklamę.

Na gruncie sztuki, Welsch podaje jako przykład estetycznej terapii obraz Francisca Bacona, który bazuje na bardzo znanym obrazie D. Velasqueza przedstawiającym Innocentego X. Obraz ten istnieje w świadomości kulturowej jako jedno z najdoskonalszych przedstawień potęgi i dostojeństwa władzy. Znamiennym przykładem jest także film Luisa Buñuela *Pies Andaluzyjski*. Warto zwrócić uwagę na czas powstania tego filmu. Jest on kolejnym argumentem na rzecz tezy o prekursorskiej roli sztuki moderny w stosunku do ponowoczesnej myśli filozoficznej.

Wyżej opisane działanie terapeutyczne jest, zdaniem Welscha, jednym z najbardziej owocnych sposobów oddziaływania sztuki współczesnej. Uwalnia nas od nieuświadomionych przeświadczeń utrwalaonych przez ikonograficzne kanony. Pozwala, na przykład, zdystansować się do utrwalaonych przez tradycję wyobrażeń o roli sztuki i *pięknie* jako podstawowym pojęciu w estetyce. Wiąże się to ściśle z postmodernistyczną afirmacją

⁷⁷ Ibidem, s. 85.

wzniosłości jako kategorii dominującej w sztuce dzisiejszej, czy też ze wzrostem roli brzydoty jako środka wyrazu w sztuce modernistycznej, na przykład w związku z jej politycznym lub społecznym zaangażowaniem.

Terapia estetyczna, podobnie jak filozoficzna u Wittgensteina, wymaga szczególnej wrażliwości od filozofa bądź artysty, jak i odbiorcy, i w pełni skuteczna może być jedynie przy współdziałaniu między nimi. Odbiorca sztuki powinien posiadać cechy przypisywane przez W. Welscha jednostkom posługującym się nowym, ponowoczesnym sposobem myślenia. L. Wittgenstein projektuje filozofię jako *terapię*. W. Welsch przejmuje jego postulat, rozszerzając go także na płaszczyznę sztuki. Obaj myśliciele widzą w tym rozwiązaniu nadzieję dla myślenia filozoficznego w obliczu przemian zachodzących we współczesnej rzeczywistości i samej filozofii.



Powyższa charakterystyka welschowskiego projektu estetyki, ze szczególnym uwzględnieniem modelowej roli sztuki, nie wyczerpuje, rzecz jasna, całości problematyki, którą W. Welsch porusza. Z konieczności, w artykule pojawiają się pojęcia nowe, wprowadzone przez W. Welscha, które nie zostają dokładnie omówione. Skoncentrowałam się bowiem na przedstawieniu tej części jego myśli, która w niewielkim stopniu dostępna jest polskojęzycznemu czytelnikowi. Opierałam się w dużym stopniu na zbiorach tekstów *Ästhetisches Denken*⁷⁸ i *Grenzgänge der Ästhetik*⁷⁹, które, jak dotąd, nie zostały przetłumaczone. Starłam się zarysować dopełnienie, jakie dla koncepcji rozumu transwersalnego⁸⁰ stanowi projekt estetycznego myślenia i terapii, oraz pokazać, na ile koncepcja W. Welscha także i w tych aspektach skonstruowana jest na bazie terminów zaczerpniętych z teorii gier L. Wittgensteina.

⁷⁸ W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1989.

⁷⁹ W. Welsch, *Grenzgänge...*, op. cit.

⁸⁰ Zakładam pobieżną choćby znajomość czytelnika koncepcji rozumu transwersalnego, lub nawet jedynej jak dotąd wydanej po polsku książki jego autorstwa pod tytułem *Nasza postmodernistyczna moderna*.