



Łukasz Białkowski

Figury na biegunach

Narracje silnego i słabego
podmiotu twórczego

universitas

Figury na biegunach

NAGRODA im. STEFANA MORAWSKIEGO



**ufundowana podczas
I Ogólnopolskiego Kongresu Estetycznego
wrzesień 2006**

Redakcja serii
Krystyna Wilkoszewska

Łukasz Białkowski

Figury na biegunach

Narracje silnego i słabego
podmiotu twórczego

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

© Copyright by Łukasz Białkowski and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015

ISBN 97883-242-2819-5
TAIWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Anna Stokłosa

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
1. Podmiot twórczy jako narracja	9
1.1. Terminy „twórczy” i „twórczość” jako pojęcia kwalifikatywne	9
1.2. Silny i słaby podmiot	13
1.2.1. Metafizyka subiektywności <i>versus</i> Heidegger	16
1.2.2. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego	19
2. Podmiot twórczy w przestrzeni izolacji	23
2.1. Źródło ekspresji	23
2.1.1. Intuicja i ekspresja w rozumieniu Benedetto Crocego ..	23
2.1.2. Autonomia podmiotu twórczego	29
2.1.3. Zasada jednostkowania – język i styl	32
2.1.4. Podmiot twórczy – zasada interpretacyjnej spójności dzieła	34
2.2. Przestrzeń „Indecyzji”	36
2.2.1. Kontekst powstania krytycznoliterackiej teorii Blanchota	36
2.2.2. Właściwości języka	38
2.2.3. Panowanie nad dziełem	43
2.2.4. Fundamentalna samotność	46
2.2.5. Podsumowanie	48
2.3. <i>Exegi monumentum?</i>	50
2.3.1. Narodziny autonomii z ducha „Krytyki władzy sądszenia”	50
2.3.2. Podmiot twórczy i jego medium	52
2.3.3. Więzień wieży z kości słoniowej	55
3. Podmiot twórczy a społeczno-polityczne zaangażowanie	59
3.1. Twórczość jako projekt	59
3.1.1. Fenomenologiczne założenia estetyki Sartre’a	59
3.1.2. Poezja i proza	61

3.2. Język bez końca	69
3.2.1. Autor – szczególna funkcja podmiotu	69
3.2.2. <i>Czym</i> jest autor?	71
3.2.3. Lekcja psychopatologii	73
3.2.4. „A co to za różnica kto mówi?...”	77
3.3. Twórca i zaangażowanie	81
3.3.1. Dwie epoki	81
3.3.2. Zaangażowanie <i>versus</i> uwikłanie	83
3.3.3. Norma i wartość	86
3.3.4. Podsumowanie	89
4. Podmiot twórczy w „rozwinętym społeczeństwie przemysłowym” ..	91
4.1. Zadanie polityczno-społecznej zmiany	91
4.1.1. Związki polityki i sztuki u Waltera Benjamina	91
4.1.2. Twórca jako wytwórca, wytwórca jako twórca	94
4.1.3. Aktywizacja odbiorcy	96
4.2. Podmiot twórczy głęboko ukryty	97
4.2.1. Śmierć podmiotu <i>à la amércaïne</i>	97
4.2.2. Krytyka pojęcia stylu	102
4.2.3. Wycofanie jako zasada twórcza	105
4.3. Pułapki alienacji	108
4.3.1. Sztuka i alienacja	108
4.3.2. Zadanie upodmiotowienia	110
4.3.3. Natura ludzka a możliwości podmiotu w rozwinętym społeczeństwie przemysłowym	111
5. Narracje silnego i słabego podmiotu – charakterystyka i konsekwencje	121
5.1.1. Inicjacja, trwanie i zakończenie procesu twórczego jako aspekty samoświadomości podmiotu twórczego ...	121
5.1.2. Wyrażanie się i autentyczność	124
5.1.3. Stosunek do interpretacji dzieła	126
5.1.4. Zakres autonomii podmiotu twórczego wobec sfery etyki	128
5.1.5. Wpływ na rzeczywistość kulturową	129
PODSUMOWANIE	133
BIBLIOGRAFIA	137
INDEKS NAZWISK	143

Wstęp

Możliwość bycia twórczym stanowi dzisiaj nie tylko przywilej, ale wręcz zadanie stawiane przed niemal każdym. Dotyczy tak samo pracowników korporacji, którym specjaliści od zasobów ludzkich za wzór stawiają tryb pracy charakterystyczny dla tak zwanej branży kreatywnej: elastyczność, gotowość do podejmowania nowych zadań, nienormowany czas pracy; następnie użytkowników nowych technologii i Internetu, dla których eksperci od nowych mediów jako podstawowy model działania wskazują interaktywne *User Generated Content*; zwiedzających instytucje wystawiennicze, przed którym ich kuratorzy, animatorzy i pracownicy działów edukacji roztaczają cały szereg strategii partycypacyjnych. Dotyczy to również stylu życia i strategii konsumenckich, które im bardziej mają wyrażać „indywidualność jednostki”, tym szybciej uznawane są za lepsze. Nie można być dzisiaj wyłącznie pracownikiem, użytkownikiem, widzem lub konsumentem. Przede wszystkim należy być twórczym.

Podobne fantazmaty, afirmujące kreatywność, zdolność oryginalnego rozwiązywania problemów, paletę możliwości i wyborów stojących przed każdym, potrzebę oraz umiejętność wyrażania się i bycia autentycznym, są echem wizji podmiotu charakterystycznych dla nowoczesnych narracji postępu, rozwoju i niemalże nieograniczonego potencjału, którym dysponuje jednostka ludzka. Twórca jest ich uosobieniem. Nic zresztą dziwnego, bo takie jego wyobrażenie zadomowiło się w potocznej świadomości dzięki pieczołowitej pracy biografów, historyków i krytyków sztuki, na fali tak samo romantyzmu, jak też dwudziestowiecznej awangardy propagujących narrację artysty jako herosa, który często wbrew przeciwnościom losu lub panującym modom i obyczajom, z uporem stara się wyrazić siebie i osiągać swoje cele.

Ten zwulgaryzowany obraz twórcy, rezonujący dziś na wielu obszarach aktywności ludzkiej, ma swoje ograniczenia czasowe – wykształcił się mniej więcej razem z epoką nowoczesną – i kulturowe – dominował wyłącznie w kręgu cywilizacji zachodniej. Co więcej, w tym samym czasie i w tym samym

obszarze geograficznym praktyka artystyczna i jej teoria proponowały ujęcia dużo bardziej zniuansowane i – przede wszystkim – biegunowo sprzeczne z tym popularnym obrazem. Podkreślały niemoc twórcy, jego brak kontroli nad materią, w której pracuje, nieistnienie jakiegokolwiek wyboru, strukturalną niemożliwość wyrażenia się lub pojawienia się w kulturze jakiegokolwiek nowości.

W niniejszej książce zestawiam narracje charakterystyczne dla tych dwóch biegunowo odmiennych figur twórcy, starając się na ich podstawie stworzyć dwa modele podmiotu twórczego, które metaforycznie określam silnym i słabym podmiotem. Ten pierwszy jest twórcą absolutnym – podporządkowuje sobie wszystko i wszystkich: materię, odbiorcę, kryteria poprawnej interpretacji dzieła, możliwość wyrażenia wszelkiego sensu i kreowania rzeczywistości. Ten drugi nie ma nic poza wieczną szamotaniną i, finalnie, kapitulacją. Sięgnąłem po teksty, z których najwcześniejsze pojawiały się w pierwszym dziesięcioleciu, a ostatnie pod koniec lat 60. XX wieku. O objęciu badanej problematyki tym zakresem czasowym decyduje to, że ani wcześniej, ani później nie pojawiały się narracje, które tak radykalnie i tak biegunowo odmiennie charakteryzowałyby potencjał twórcy. Modelowe struktury, które powstały na podstawie tych narracji, są więc ujęciami skrajnymi i – w moim przekonaniu – pod względem opisywanych cech obrazują ostateczne możliwości, które można przypisać zarówno silnemu, jak też słabemu podmiotowi twórczemu. Między nimi ze słabnącym lub rosnącym natężeniem pojawiają się możliwości mogące charakteryzować dowolny podmiot twórczy.

Książka jest przeredagowaną i nieco skróconą wersją doktoratu, który powstawał w latach 2006–2010 w Katedrze Estetyki, w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod kierunkiem prof. Krystyny Wilkoszewskiej, której przy tej okazji składam podziękowania za wszelką pomoc.

1. Podmiot twórczy jako narracja

1.1. Terminy „twórczy” i „twórczość” jako pojęcia kwalifikatywne

W jednym z fragmentów *O architekturze dziesięciu ksiąg* Witruwiusz opisuje takie oto urządzenie:

Wykonuje się bowiem z brązu eolipile, czyli kuliste naczynia o bardzo wąskim otworze, przez który wlewa się wodę, a następnie umieszcza się naczynia nad ogniem; dopóki się nie rozgrzeją, nie wydają żadnego powiewu, po rozgrzaniu zaś powstaje nad ogniem gwałtowny podmuch¹.

Przedmiot, którego opis daje Witruwiusz, pojawia się również w *Pneumatyce* Herona z Aleksandrii². Heron miał być niesłusznie uważany za wynalazcę tego urządzenia. Ślad tych mylnych przekonań widoczny jest do dziś w języku polskim, gdzie ów przedmiot nazywa się „banią Herona”.

Eolipile, czyli, mówiąc współczesnym językiem, „wydrażona kula obracająca się wskutek reakcji pary wodnej wypływającej z wnętrza wygiętymi obwodowo rurkami”³, stanowi pierwowzór turbiny parowej. Starożytni nie znaleźli praktycznego zastosowania dla tego urządzenia. Heron w swojej *Pneumatyce* przedstawił przedmiot jako niezależnie stojące urządzenie, a dla Witruwiusza stanowił on ciekawostkę, która pozwalała „czerpać wiedzę i sąd o wielkich

¹ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, wstęp A. Sadurska, Warszawa 1999, s. 15.

² Heron z Aleksandrii, *The Pneumatics*, transl. B. Woodcroft, London 1851, <http://himedo.net/TheHopkinThomasProject/TimeLine/Wales/Steam/URochesterCollection/Hero/index-2.html> (dostęp: 20.07.2015).

³ *Bania Herona*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Bania_Herona (dostęp: 20.07.2015).

i niezmiennych prawach natury i wiatrów”⁴. Witruwiusz dostrzegał zatem w przedmiocie pewien teoretyczny pożytek, można jednak odnieść wrażenie, że starożytni przeoczyli okazję do wykonania cywilizacyjnego skoku. Pożytek, który w przedmiocie dostrzegał Witruwiusz, był bowiem żaden w porównaniu z tym, jaki dwa tysiące lat później z urządzenia zbudowanego na identycznej zasadzie działania – silnika parowego – zrobiła nowoczesność, opierając na nim proces rewolucji przemysłowej. Pomimo że wynalezienie eolipile można uznać za twórcze (przynajmniej w tym sensie, że po pierwsze stworzono przedmiot oparty na wcześniej nieznannej zasadzie działania, po drugie zaś, że ów przedmiot krył w sobie niezwykle potencjał zastosowania – zastąpienia pracy ludzkich mięśni), dla starożytnych ów przedmiot stanowił wyłącznie rodzaj ciekawostki – pouczającej, lecz tylko „ciekawostki”.

Przypadek bani Herona dotyczy zjawiska twórczości w nauce, obrazuje jednak generalną strukturę pojawiania się w polu kulturowym artefaktów uznanych za „twórcze”. Los, który spotkał to urządzenie, pokazuje wyraźnie, że o statusie przedmiotu i jego klasyfikacji – użyteczny/nie użyteczny, twórczy/wtórny – decyduje kulturowy kontekst, w którym przedmiot się pojawi. Historycznie zróżnicowane pole kulturowe wyznacza przedmiotom status w odniesieniu do wartości, na których realizację jest nakierowane. Tak oto jedne przedmioty o nowych, wyróżniających się właściwościach naznaczone zostają mianem „twórczych”, podczas gdy inne zalegają na śmietnikach historii jako „ciekawostki”, ewentualnie czekają na moment, w którym wykażą swoją przydatność.

Historycznie zmienne kryteria, które decydują o tym, jaki przedmiot osiągnie status „twórczego”, przesądzają również o tym, jakie praktyki i jakie osoby zostaną poddane ewentualnemu badaniu jako twórcze. Zmienność kryteriów, co oczywiste, zmienia zakres badań. Gdy Pierre Bourdieu w swoich standardowych *Regułach sztuki* analizuje proces autonomizowania się pola sztuki w XIX wieku i zyskiwania przez nie kształtu, które w połowie XX wieku Arthur Danto nazwie „światem sztuki”, przedstawia ruch pojawiania się rozmaitych „izmów” na przestrzeni XIX i XX wieku jako proces wzajemnego dezawuowania gustów przez następujące po sobie fale przybyszów z prowincji pragnących wejść do paryskiego *milieu*. Mając wysoki kapitał kulturowy i dysponując niskim kapitałem ekonomicznym, negowali kategorie estetyczne proponowane przez poprzedników. Tym sposobem pragnęli uprawomocnić własne wyobrażenie tego, czym jest sztuka, piękno i artysta, zaś kapitał symboliczny przekształcić w kapitał ekonomiczny. W kontekście poglądów Bourdieu na temat procesu autonomizacji pola sztuki określenie kogoś lub czegoś „twórczym” miałoby przede wszystkim charakter kwalifikatywny, nie zaś deskryptywny. Oznacza to, że używając określenia „twórczy”, nie tylko nazywa się przedmiot lub podmiot, ale decyduje się o jego statusie.

⁴ Witruwiusz, dz. cyt., s. 15.

W tym świetle spory estetyki, historii sztuki i krytyki artystycznej na temat prawomocności, wartości i rangi różnych nurtów artystycznych – a tym samym kogo w sposób prawomocny można nazwać „twórcą” – stanowiły element wewnętrznej rozgrywki o władzę w ramach autonomizującego się świata sztuki. Proces, który z punktu widzenia historii sztuki przedstawiał się jako ewolucja stylistyczno-estetyczna, z punktu widzenia socjologii okazuje się wewnętrznymi rozsadami i redystrybucją kapitału symbolicznego w środowisku artystycznym. Pojawiające się ciągle nowe koncepcje dzieł sztuki, idące z nimi w parze nowe kryteria tego, co uznać można by za twórcze, miały dezawuować jedne praktyki artystyczne i w ich miejsce proponować inne. W tym sensie również estetyka nie dokonuje jedynie neutralnego opisu zjawisk w ramach pola sztuki, ale jest jego aktywnym „graczem”.

Definicje twórczości i podmiotu twórczego – w optyce Bourdieu – nie miałyby charakteru definicji realnych, lecz nominalnych. Ich projektujący charakter wynikałby nie tyle z błędów poznawczych – fałszywych założeń, ślepoty na fakty, wadliwej metodologii – lecz z niejako wpisanych w nie strukturalnie tendencji, by reprezentować określoną grupę interesów. Dla przykładu, opisywany przez francuskiego socjologa dziewiętnastowieczny spór zwolenników uznania fotografii za sztukę z ich przeciwnikami miałby za podstawę blokowanie fotografom dostępu do statusu artysty, który to status przekładał się na możliwość żądania większych kwot za usługi. Jednym z elementów tego sporu była krytyka „mechanicznego” wykonania dzieła sztuki i podnoszenie wartości ręcznego wykonania w sztukach plastycznych, to drugie uznając za bardziej „twórcze”. Estetyka opartą na rękodziele byłaby w tym przypadku jedynie „listkiem figowym” dla w gruncie rzeczy ekonomicznych interesów malarzy. Jednocześnie wykluczała z pola widzenia estetyków badających proces twórczy rzeszę fotografów, którym dzisiaj nikt nie odmawia statusu artystów⁵.

Koncepcja Bourdieu sugeruje, że zakres pojęcia „twórczy” zmienia się z tego względu, że dyskurs estetyki, krytyki artystycznej i historii sztuki w takiej samej mierze kształtuje pole swoich badań, w jakiej je opisuje. Tym samym badania, które traktowałyby kategorię twórczości jako naturalną, nieuwarunkowaną społecznie bądź czysto deskryptywną, byłyby metodologicznie skazane na porażkę. Ze względu na historycznie zmienny zakres tego pojęcia pojawia się ryzyko, że namysł nad podmiotem twórczym i twórczością będzie jedynie potwierdzaniem norm, które w danym czasie fundują wyobrażenia o twórczości⁶. Dobór materiału badawczego – na zasadzie „błędnego koła” – byłby

⁵ Por. B. Fowler, *La photographie et l'élitisme aristocratique*, w: *Le Symbolique et le Social. La Réception de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, J. Dubois, P. Durand, Y. Winkin (éd.), Liège 2005, s. 53–64.

⁶ Ewolucję i zmienność kryteriów, którymi określa się twórczość, doskonale obrazuje rozwój badań nad twórczością w psychologii. Podczas gdy badania nad fenomenem

bowiem podyktowany panującymi w danej kulturze i w danym okresie historycznym wyobrażeniami odnośnie do tego, co należy uznać za twórcze.

Przyjąwszy ten punkt widzenia, należałoby również w obszarze estetyki dokonać przesunięcia w badaniach nad podmiotem twórczym i determinującym jego rozumienie pojęciem twórczości. Powinno się zrezygnować z poszukiwania uniwersalnych, niezrelatywizowanych historycznie i kulturowo cech twórczości, by przejść do analizy kulturowych warunków możliwości mówienia o akcie twórczym. **Oznaczałoby to – co jest metodologiczną podstawą tej książki – położenie nacisku na opisywanie historycznie zmiennych wyobrażeń tego, co w danym okresie zyskuje miano twórczego, analizując użycie terminu „twórczy” i „twórczość” jako elementów zmiennych narracji i dyskursów, badając struktury tych ostatnich.** Uznając transformację samego pojęcia twórczości, należy badać je *in statu nascendi* w tekstach estetyków, teoretyków sztuki i samych artystów. Przyjrzeć się, jak jest

twórczości, prowadzone w ramach estetyki i nauk o sztuce, dotyczyły przede wszystkim wybitnych artystów, ciężąc ku mającej z definicji elitarną wymowę kategorii „talentu”, badania psychologów wykazują tendencję, by twórczość traktować jako fenomen demokratyczny, potencjalnie dostępny każdemu (zob. *Mysł, oko i ręka artysty. Studia nad genezą procesu tworzenia*, R. Kasperowicz, E. Wolnicka (red.), Lublin 2003; F. Przybylak, *Inskrypcje ulotności. Przemiany w polu tworzenia*, Wrocław 2002; E. Nęcka i in., *Trening twórczości*, Gdańsk 2008). Dla przykładu, Edward Nęcki (tenże, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Kraków 1995, s. 27–28) uznaje, że „proces twórczy jest procesem psychicznym, w rezultacie którego podmiot dochodzi do nowego i cennego wyniku”. Definiuje ją zatem tak szeroko, że można mianem „twórczych” z jednej strony objąć czynności, przed wykonaniem których codziennie staje każdy, z drugiej strony widoczny jest też moment wykraczania poza standaryzację, przez co w zakres badań mogą zostać włączone zjawiska w ramach świata sztuki. Egalitarystyczne zapatrywania psychologii, gdy idzie o rozumienie procesu twórczego, stanowią wyraźny przytyk pod adresem badań estetycznych. Przy nieżyczliwej interpretacji wręcz podważają ich sens – już samo prowadzenie badań nad podmiotem twórczym w ramach estetyki zakładałoby, że proces wytwarzania dzieł sztuki charakteryzuje się jakościowo innym przebiegiem niż aktywność twórcza w innych obszarach, na przykład w nauce czy w życiu codziennym. Czyli – ujmując rzecz skrótowo – zakładałoby się, że twórczość artystyczna opiera się na wyjątkowych procesach psychicznych, domagających się odmiennego niż zwykle ujęcia. Przyjmuje się więc wyjątkowość twórcy na podstawie wyjątkowości jego wytworu. Tymczasem wydaje się, że założenie o swoistym, wyjątkowym charakterze procesu twórczego w ramach sztuki wiąże się z lokalnym, kulturowo uwarunkowanym przekonaniem Zachodu, że dzieła sztuki posiadają wyjątkowy status pośród wszystkich wytworów człowieka. W tym świetle badania nad twórczością w ramach estetyki, które przyjmują za dobrą monetę wyjątkowy charakter procesów prowadzących do powstania dzieł sztuki, mogą jedynie zaciemnić obraz badanego przedmiotu przez operowanie lokalnym historycznie i kulturowo wyobrażeniem twórczości jako aktywności ekskluzywnej, zarezerwowanej dla obdarzonej talentem jednostki. Psychologia ze względu na egalitarny aspekt obecny w badaniach w znacznie mniejszym stopniu niż estetyka uwikłana jest w owe lokalne ograniczenia.

konstruowane, śledząc cechy przypisywane podmiotowi twórczemu. Badając, jaki rodzaj praktyk artystycznych poszczególni autorzy określają mianem twórczych, a jakim praktykom i z jakich powodów tego miana odmawiają, jaką funkcję przypisują twórcy i na jakich przesłankach fundują jego rolę. Idąc dalej – za myślą Michela Foucaulta, który wskazywał, że twórca to jeden z wielu przypadków ujmowania podmiotu⁷ – należałoby zapytać o szersze założenia, na których opierają się wyobrażenia podmiotu twórczego, czyli wyłaniającą się z poszczególnych tekstów wizję podmiotowości w ogóle.

1.2. Silny i słaby podmiot

Mimo swojej obrazowości pojęcia „silnego” i „słabego” podmiotu są kłopotliwe. Właśnie ich intuicyjna uchwytność stanowi problem, niejako zwalniając użytkowników z obowiązku ich zdefiniowania. W przypadku „silnego podmiotu” wydaje się, że stanowi ono wypadkową takich sformułowań jak „silna osobowość”, „silne *ego*” czy „silny charakter”, gdzie pozostawiono słowo „silny”, a pozostały człon – siłą skojarzenia – zastąpiono mentalnym ekwiwalentem, kartezjańską *res cogitans*, czyli „podmiotem”. Wśród popularnych europejskich języków ani angielski, ani francuski nie znają takiej zbitki wyrazowej o znaczeniu, jakie można nadać jej w polszczyźnie⁸. W wymienionych językach można mówić o „silnej osobowości”, natomiast „silny podmiot” stanowi kuriozum. Jedynie w języku niemieckim sformułowanie *das starke Subjekt* funkcjonuje w podobnym znaczeniu jak w języku polskim, lecz pojawia się najczęściej w kontekście psychologicznym, odnosząc się do osobowości dobrze zintegrowanej; przymiotnik „silny” pozostaje tutaj nadal metaforyczny i pozostaje niedoprecyzowany. Określenie „słaby podmiot” nieporównanie rzadziej pojawia się w języku potocznym. Chociaż takie sformułowania, jak „słaba osobowość”, „słaby charakter” istnieją w polszczyźnie i można by się spodziewać, że – podobnie jak dzieje się to w przypadku „silnego podmiotu” – pojawi się wyrażenie analogiczne, równie często używane, to nic takiego nie ma miejsca.

Inaczej niż w przypadku „silnego podmiotu”, zagadnienie „słabego” podmiotu zostało *explicite* poddane filozoficznej tematyzacji. Jedna z takich prób

⁷ M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, T. Komendant (red.), przeł. B. Banasiak i in., Warszawa 1999, s. 199–220.

⁸ Po angielsku *the strong subject* to tyle, co czyjaś mocna strona, tematyka, w której ktoś czuje się dobrze zorientowany. W języku francuskim *le fort sujet* oznacza jakieś istotne zagadnienie, problem, z którym trzeba się zmierzyć, wkładając w to wiele wysiłku.

miała miejsce w latach 90. XX wieku, choć podjęta została niejako mimochodem, na marginesie pracy poświęconej innym zagadnieniom. Mam na myśli książkę *Nasza postmodernistyczna moderna* Wolfganga Welscha, która stanowiła jedno z pierwszych opracowań monograficznych na temat postmodernizmu⁹. Termin ten pojawia się *à propos* zarysowanej przez niemieckiego filozofa koncepcji „rozumu transwersalnego” – rozumu, który cechuje się „umiejętnością przechodzenia pomiędzy różnymi systemami sensu i konstelacjami racjonalności”¹⁰ oraz potrafi zręcznie przemieszczać się z jednego systemu reguł do innego, nie uprzywilejowując żadnego z nich. W przeciwieństwie do rozumu transcendentnego, który sam siebie uznaje za przedmiot poznania i gwaranta sensu, rozum transwersalny „nie czyni samego siebie głównym zagadnieniem”¹¹.

Pisząc o „słabym podmiocie”, Welsch używa cudzysłowu, termin ten w całej książce pojawia się tylko raz i nigdzie nie jest zdefiniowany¹². Można więc wnosić, że w przekonaniu samego autora jest określeniem tak samo nowym, jak metaforycznym i okazjonalnym. „Słaby” podmiot niejako ucieleśnia koncepcję rozumu transwersalnego. Zakłada, że istnieje wiele perspektyw, wiele punktów widzenia, z których każdy może stanowić adekwatny system odniesień, i ową wielość uznaje za wartościową. Ów podmiot jest „słaby” w tym sensie, że nie uzurpuje dominacji wybranego punktu widzenia i nie narzuca go innym podmiotom. Przy czym owa słabość zdaniem Welscha *de facto* oznacza siłę, gdyż tylko w „słabym” podmiocie „dochodzi do głosu prawdziwa moc racjonalności – jej różnorodność. Takie podmioty mogą więcej wiedzieć, szerzej doświadczać, dokładniej uwzględniać i ciągle jeszcze być wrażliwe na odmienność”¹³.

Warto odnotować próbę tematyzacji słabego podmiotu podjętą przez Serenę Anderlini-d’Onofrio w książce *The „Weak” Subject: On Modernity, Eros and Women’s Playwriting*, która ukazała się w 1998 roku¹⁴. Przymiotnik „słaby” Anderlini-d’Onofrio – podobnie jak Welsch – wzięła w cudzysłów, a zatem, według autorki, było to pojęcie, które dotychczas nie funkcjonowało w powszechnym użyciu i domagało się cudzysłowu ze względu na niezadomowienie w języku i niejasność. Podobnie jak w ujęciu Welscha, słaby podmiot

⁹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998. W oryginale książka ukazała się w 1991 roku (*Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1991).

¹⁰ Tamże, s. 436–440.

¹¹ Tamże, s. 438.

¹² Zob. tamże, s. 437.

¹³ Tamże.

¹⁴ S. Anderlini-d’Onofrio, *The „Weak” Subject: On Modernity, Eros and Women’s Playwriting*, New York 1998.