

LUCYNA STREICH*

(Uniwersytet Jagielloński)

Thanka tybetańska w kontekście koncepcji „estetyki poza estetyką” Wolfganga Welscha

STRESZCZENIE

Thanka (tyb. *thang ka*) to zwój malowany, który w Tybecie i na obszarach występowania kultury tybetańskiej wykorzystywany jest przede wszystkim w praktykach i rytuałach buddyjskich. Rozważania zawarte w niniejszym artykule stanowią propozycję zastosowania koncepcji „estetyki poza estetyką” Wolfganga Welscha do analizy sztuki tybetańskiej na przykładzie thanki. W artykule ukazano percepcję thanki z buddyjskiego i zachodniego punktu widzenia oraz podkreślono, że współcześnie w badaniach nad tybetańskimi zwojami malowanymi warto też analizować relacje zachodzące pomiędzy tymi podejściami. Przydatna w tym celu może się okazać koncepcja „transkulturowości” Welscha.

SŁOWA KLUCZOWE

thanka tybetańska, Wolfgang Welsch, „estetyka poza estetyką”, „transkulturowość”

Tradycyjna thanka (tyb. *thang ka*)¹ to zwój, przeważnie malowany, który w Tybecie oraz na obszarach występowania kultury tybetańskiej i tantrycznej od-

* Wydział Filozoficzny, Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska
e-mail: l.streich@uj.edu.pl

¹ Przy pierwszym zastosowaniu terminów tybetańskich i sanskryckich podaję zapis naukowy ujęty w nawias i wyróżniony kursywą. W przypadku terminów tybetańskich używam transliteracji Turella V. Wyliego (za: A. Bareja-Starzyńska, M. Mejor, *Klasyczny język tybetański*, Warszawa 2002, s. 56–57). W przypadku słów sanskryckich stosuję transkrypcję ustaloną w 1894 roku podczas X Kongresu Orientalistów w Genewie (za: M. Mejor, *Sanskryt*, Warszawa 2000, s. 14, 45–46). Ponadto wyrazy, które zakorzeniły się już

miany buddyzmu – wadźrajany (sansk. *vajrayāna*) wykorzystywane jest przede wszystkim w praktykach i rytuałach religijnych. W wielowiekowej tradycji thanka służy jako obrazowe przedstawienie doktryny buddyjskiej i podpora wizualizacji w procesie medytacji. Na Zachodzie zaś thankę często klasyfikuje się jako dzieło sztuki i opisuje ją w kategoriach wartości estetycznych i formalnych.

W niniejszym artykule rozważę, czy koncepcja „estetyki poza estetyką” niemieckiego filozofa i historyka sztuki Wolfganga Welscha (ur. 1946)² mogłaby okazać się przydatna (a jeśli tak, to w jakim stopniu) do analizy tradycyjnej sztuki tybetańskiej na przykładzie buddyjskich zwojów malowanych. Jego rozumienie estetyki jest znacznie szersze aniżeli jej tradycyjne ujęcie³, albowiem dokonuje transgresji sztuki, a zatem nie neguje jej, lecz wykracza poza sferę sztuki i uwzględnia pozaartystyczne konteksty oraz przejawy estetyzacji na wielu różnych płaszczyznach. Ponadto, odwołuje się do szeroko rozumianego pojęcia *aisthesis*⁴ i bierze pod uwagę potencjalność wielu form percepcji. Co więcej, łączy interdyscyplinarne pola badawcze i umożliwia przeanalizowanie różnych punktów widzenia. Spodziewam się więc, że sztuka tybetańska w kontekście koncepcji estetyki Welscha może być bardziej zrozumiała dla współczesnego odbiorcy na Zachodzie. Główny akcent rozważań kładę więc na uwydatnienie potrzeby osadzenia i badania tybetańskiego malarstwa thanek w szerszym kontekście, który odnosi się również do aspektów pozaartystycznych oraz pozwala wyłonić „transkulturowe” komponenty.

w języku polskim, zapisuję w wersji spolszczonej (np. „wadźrajana”, „mahajana”, „budda” itp.). W związku z tym, że w literaturze polskiej występują trzy różne formy zapisu tybetańskiego słowa określającego zwijany obraz: „tanka”, „thanka”, „thangka”, zgodnie z ustaleniami polskiej pisowni tego wyrazu przyjmuję formę: „thanka”. (za: M. „Magura” Góralski, K. Morawski, *Mandala pięciu buddów*, katalog wystawy Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, Warszawa 2008, s. 3). Szerzej na temat thanki zob. D. P. Jackson, J. A. Jackson, *Tibetan Thangka Painting. Methods & Materials*, London 1984.

² W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Gućzalska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Gućzalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 113–146. Zamiennie z wyrażeniem „estetyka poza estetyką” stosuję termin „transestetyka”. Zaznaczam, że w niniejszym artykule analizuję wyłącznie wybrane kwestie związane z proponowanym przez Welscha poszerzeniem i przekształceniem estetyki, które wydają mi się istotne z punktu widzenia recepcji i badania thanek.

³ Tradycyjna estetyka rozumiana jako filozofia sztuki.

⁴ Grecki źródłosłów terminu „estetyka” jest kojarzony z wyrażeniami: *aisthesis*, *aisthanesthai*, *aisthetos*, które określają „doznawanie i postrzeganie w ogóle”. Welsch nawiązuje również do Alexandra Gottlieba Baumgartena, który rozumienie estetyki łączył z poznaniem zmysłowym (ibidem, s. 114–115).

Spróbujmy jednak najpierw ustalić, czy tradycyjnej sztuce tybetańskiej potrzebne jest uzasadnienie w postaci zachodniej estetyki. Tradycyjna sztuka tybetańska w przeważającej mierze jest ściśle związana z religią i służy przede wszystkim jej celom. Trzeba też podkreślić, że w tradycyjnym Tybecie nie ma funkcjonalnego rozdziału na filozofię i religię. Istotą filozofii buddyjskiej jest bezpośrednie doświadczenie rzeczywistości, a jej rozważania koncentrują się przede wszystkim na soteriologii i służą temu, aby wskazać adeptowi drogę do wyzwolenia (sansk. *nirvāṇa*). Zaś sakralna sztuka tybetańska, dając temu wyraz, pełni funkcję dydaktyczną oraz utylitarną. Jak zauważa Welsch: „sztuka na Wschodzie ma fundamentalnie *pragmatyczny* charakter: ma na celu wpłynąć na nasz światopogląd i nasze życie”⁵. Jej przykład stanowią thanki, które oprócz tego, że są obiektem kultu, są także pomocne w praktykach i rytuałach buddyjskich. Thanki mogą bowiem być „podporą” (tyb. *rten*) dla praktykowania wiary, przypomnieniem o przyjęciu schronienia i podążaniu ścieżką Buddy, a także przedmiotem koncentracji uwagi podczas praktyk medytacyjnych⁶. Co więcej, thanki są skutecznym środkiem⁷ transformacji sansary (sansk. *samsāra*) w nirwanę. A zatem sfery religii, filozofii i sztuki przenikają się i uzupełniają nawzajem, a także tworzą – wspomniane przez Welscha – „pole kulturowe”⁸, które implikuje określoną percepcję thanek. Tradycyjna sztuka tybetańska, mając ugruntowanie w systemie religijno-filozoficznym, znajduje również uznanie społeczne i kulturowe, a jej odbiór nie ogranicza się do wąskiego grona. Tybetańczycy są oswojeni z religijną sztuką, żyją w aurze buddyjskiej symboliki, która pojawia się również na przedmiotach codziennego użytku, i rozumieją jej znaczenie. Nawet jeśli thanki tybetańskie nie zawsze służą jako podpora wizualizacji, to znajdują się na domowych ołtarzykach czy w świątyniach i są obecne podczas wielu rytuałów. W związku z tym, że w tradycyjnym Tybecie sztuka⁹ nie przerodziła się

⁵ Idem, *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie – ku postawie transludzkiej*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] idem, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 168.

⁶ Większość artefaktów sakralnej sztuki tybetańskiej funkcjonuje jako „podpora”, czyli fizyczna reprezentacja oświeconego ciała (tyb. *sku rten*), mowy (tyb. *gsung rten*) i umysłu (tyb. *thugs rten*) buddy (sansk. *buddha*). Zob. D. P. Jackson, J. A. Jackson, op. cit., s. 10–11, 25; D. Jackson, *Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practice of an Ancient Sacred Choreography*, „Journal of the International Association of Tibetan Studies” 2005, No. 1, s. 5.

⁷ Tak zwanym zręcznym środkiem (sansk. *upāya-kauśalya*, tyb. *thabs mkhas pa*).

⁸ Por. W. Welsch, *Filozofia i sztuka – wzajemne relacje. Tematyka i cel*, tłum. K. Gućzalska, [w:] idem, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 28.

⁹ Tybetańskie odpowiedniki terminu „sztuka” mogą stanowić wyrażenia: *bzo rig* – „umiejętność wytwarzania” i *sgyu rtsal* – „energia iluzji” (tyb. *sgyu*, odpowiednik sanskr. *māyā* – „iluzja”, „złudzenie”; *rtsal* – „zdolność”, „zręczność”, „moc”, „siła”, „energia”). Ich

w „sztukę dla sztuki”, nie istniała potrzeba jej eksplikacji za pomocą teorii krytycznych czy estetycznych. Fakt ten może znajdować także uzasadnienie w buddyjskiej koncepcji pustki (sansk. *śūnyatā*, tyb. *stong pa nyid*)¹⁰, zgodnie z którą:

[...] forma nie jest różna od pustki,
pustka nie jest różna od formy.
Forma to właśnie pustka,
pustka to właśnie forma¹¹.

A zatem – w kontekście prawdy ostatecznej (sansk. *paramārtha-satya*, tyb. *don dam bden pa*) – dzieła sztuki, podobnie jak wszystko inne, pozbawione są immanentnego istnienia (sansk. *svabhāva*, tyb. *rang bzhin*, „istota”, „samobyt”). Filozofia buddyjska, unikając rozważań na temat statusu ontologicznego przedmiotów, sprowadza je do konwencjonalnych nazw.

znaczenia są bliskie antycznemu i średniowiecznemu rozumieniu sztuki w Europie jako „znajomości reguł” (gr. *technē*, łac. *ars*), czyli rzemiosła. Wedle tradycyjnego tybetańskiego podziału nauki (tyb. *rig gnas*) rzemiosło (ang. *crafts*) stanowi jedną z pięciu głównych dyscyplin wiedzy obok medycyny, gramatyki, logiki i filozofii (Sangye Tender Naga, *Aspects of Traditional Tibetan Learning*, „Tibet Journal” 2006, Vol. 31, Issue 3, s. 5). Ponadto, w tradycyjnym Tybecie nie było podziału na sztukę piękną czy użytkową. Istniała natomiast klasyfikacja zgodna z doktryną buddyjską, wedle której wyodrębnia się sztukę w odniesieniu do ciała, mowy i umysłu. Do pierwszej kategorii zalicza się pisanie, rysowanie, malowanie i wszystko, co związane z rzemiosłem. Druga dotyczy sztuki czytania i komponowania utworów oraz wysiłków badawczych. Trzecia zaś obejmuje szeroko rozumianą pracę umysłu (zob. S. Ch. Das, *A Tibetan-English Dictionary with Sanskrit Synonyms*, Calcutta 1902, s. 1111).

¹⁰ Kategoria pustki należy do naczelnych koncepcji mahajany (sansk. *mahāyāna*). Pojawiła się ona już w sutrach pradźniaparamity (sansk. *prajñā-pāramitā*), czyli *Doskonałej mądrości*, i jest pojmowana jako niesubstancjalność i niesamoistość wszystkich rzeczy oraz zjawisk. Koncepcja pustki swój filozoficzny wydzźwięk zawdzięcza przede wszystkim żyjącemu prawdopodobnie w II lub III w. n.e. buddyjskiemu filozofowi Nagardżunie (sansk. *Nāgārjuna*) oraz założonej przez niego filozoficznej szkole madhjamaki (sansk. *madhyamaka*), zwanej również „doktryną środka”. Nagardżuna analizował koncepcję pustki w oparciu o prawo współzależnego wyłaniania (zob. Nagardżuna, *Filozofia pustki i współzależnego wyłaniania*, tłum., oprac. i przedm. opatrzył A. Przybysławski, Kęty 2014). Szerzej na temat koncepcji pustki zob. A. Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*, Wrocław 2009.

¹¹ *Sutra serca wielkiej pradźnia-paramity (Mahā-prajñā-pāramitā-hṛdaya-sūtra)*, tłum. M. St. Zięba, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, Kraków 2002, s. 240.

[...] słowo «wóz» jest [tylko] określeniem na wzajemne połączenie ze sobą w pewnym porządku osi, kół, skrzyni, dyszla i innych części, gdy wszelako będziemy rozpatrywać każdą część z osobna, okaże się, że właściwie żadnego wozu nie ma; [...] Ten, kto widzi rzeczy w ten sposób, widzi je takimi, jakimi są [naprawdę]¹².

Jeśli spojrzeć na thankę z tej perspektywy, to są tylko: jedwabny materiał, ikonograficzne przedstawienia, zasłonka, wstążki, nazwa itd., natomiast nie ma żadnej rzeczy, tym bardziej więc dzieła sztuki. Myślę, że również refleksja Welscha na temat dzieła jako *aisthesis*, czyli percepcji, dobrze wpisuje się w myśl buddyjską, gdyż zdaniem filozofa:

Objawia się ono tylko poprzez percepcję, i percepcja ta, wykraczając daleko poza obserwację tego, co faktycznie dane, generuje dzieło. Dzieła więc nie ma, jest tylko materiał – nasza percepcja pozwala dziełu się narodzić¹³.

Nie należy jednak zapominać, że z perspektywy filozofii buddyjskiej, również „uczucia, myśli, dyspozycje i świadomość”¹⁴ są puste. Aby mówić o estetyce, należy także założyć podmiot, który doznaje przeżyć estetycznych, co jest sprzeczne z buddyjską koncepcją beżjaźniowości (sansk. *anātman*, „nie-ja”). Podobnie jeśli chodzi o kategorię piękna, której nie sposób wykryć w dziele sztuki, gdyż jest ona li tylko konstruktem myślowym. A zatem buddyjski odbiorca thanek nie ceni ich ze względu na wartości artystyczne i estetyczne. Dobrze oddają to słowa indyjskiego filozofa Czandrakirtiego: „Ten, który wie, iż rzeczy nie są rzeczami, nie goni nigdy za żadną rzeczą”¹⁵.

Wszystko to uwidacznia zasadniczą różnicę pomiędzy filozofią zachodnią, skoncentrowaną na rozważaniach dotyczących bytu, a buddyjską, która unika orzekania o przedmiotach w kategoriach istnienia i nieistnienia. Wobec tego zrozumiałe staje się, dlaczego w tradycyjnym Tybecie nie powstała dyscyplina przypominająca zachodnią estetykę. O tym, że nawet artyści nie cenili wytwarzanych przez siebie przedmiotów ze względu na wartości artystyczne czy estetyczne, świadczyć może fakt, iż nie sygnowali oni thanek¹⁶. Ważniejsza była buddyjska idea wyrzeczenia się „ja” aniżeli wolna ekspresja i dążenie do indywidualizmu. Również usypywane przez mnichów mandale (z różno-

¹² *Visuddhimagga* XVIII, 28, *Diṭṭhivissuddhimiddeso*, [w:] *Muttāvali. Wypisy ksiąg starobuddyjskich*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007, s. 107–108.

¹³ W. Welsch, *Sztuka...*, op. cit., s. 153–154.

¹⁴ *Sutra serca...*, op. cit., s. 240.

¹⁵ Czandrakirti, *Dbu ma rtsa ba'i 'grel pa tshig gsal ba zhes bya ba bzhugs so* [228], Taipei 2000. Cyt. za: A. Przybylski, op. cit., s. 118.

¹⁶ Poza nielicznymi wyjątkami w przypadku uznanych mistrzów medytacji i malarzy. Bardzo często jednak widoczne na thankach inskrypcje wskazują na donatorów.

barwnego piasku, w trakcie wielodniowych rytuałów) mogą świadczyć o braku przywiązania do tworzonych form, ponieważ kiedy te są już ukończone, dokonuje się ich rytualnego zniszczenia, co symbolizuje nietrwałość wszystkich zjawisk. W jednym z artykułów Welscha, w czynionych na marginesie uwagach, pojawia się refleksja na podobny temat:

[...] sztuka Wschodu nie dotyczy dokumentowania artystycznej osobowości i indywidualnych „osiągnięć” czy „innowacji”, lecz artykulacji światopoglądu obecnego praktycznie we wszystkich dziełach, których tematem są związki człowieka, świata i wszelkich rzeczy ze sobą. Jeżeli artystyczne różnice się już pojawiają, to ich istota nie leży w indywidualnych manifestacjach, a w odmiennych drogach i stopniach intensywności tej artykulacji¹⁷.

Zapewne tradycyjni tybetańscy artyści byliby bardzo zaskoczeni, gdyby widzieli efekt swojej pracy i medytacji w postaci thanek, a właściwie ich części, czyli tak zwanych zwierciadeł, oprawionych w ramy za szkłem, które zdobią ściany zachodnich muzeów sztuki¹⁸. Dla buddysty malowane zwoje stanowią podstawę doświadczenia religijnego, a nie przeżycia estetycznego.

A zatem z perspektywy filozofii buddyjskiej interpretacja tradycyjnych thanek w kategoriach estetycznych okazuje się nieadekwatna i wydaje się, że sztuka ta nie potrzebuje rozważań estetycznych. Niemniej jednak nie należy zapominać, że – jak mówi Welsch: „Estetyzujące tendencje ostatnich lat nie oszczędziły żadnego zakątka naszego jestestwa, jak i świata naszych wytworów”¹⁹. Faktem jest również współczesna estetyzacja thanek, o której piszę poniżej, a także wzajemne oddziaływania między kulturą tybetańską i zachodnią.

Przyjrzyjmy się więc również temu, jak odbierane są thanki na Zachodzie. Choć wydaje się, że postawa kolonialna, rozumiana jako deprecjonowanie dziedzictwa kulturowego innego aniżeli europejskie, powinna odejść w zapomnienie, to nadal, eksplorując wytwory innych kultur, bardzo często przy-

¹⁷ W. Welsch, *Sztuka...*, op. cit., s. 168.

¹⁸ W odróżnieniu od współczesnych artystów, zwłaszcza nie-Tybetańczyków, którzy tworzą komercyjne thanki dla turystów, nie przestrzegając zasad ikonograficznych i ikonometrycznych, często też nie rozumiejąc symbolicznego znaczenia przedstawień (więcej na temat komercyjnych thanek: Y. Bentor, *Tibetan Tourist Thangkas in the Kathmandu Valley*, „Annals of Tourism Research” 1993, Vol. 20, No. 1, s. 107–137). Abstrahując także od artystów, zwłaszcza żyjących w diasporze, którzy mają wykształcenie w tradycyjnym malarstwie tybetańskim, jednak w swej twórczości eksperymentują i łączą je z nowoczesnymi technikami i wpływami z Zachodu (np. Tenzin Rigdol).

¹⁹ W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 74.

kładamy je do dobrze znanych schematów myślowych zakorzenionych w naszej tradycji, pomijając zupełnie cel, znaczenie i kontekst kulturowy owych obiektów. Mam wrażenie, że tak właśnie nierzadko dzieje się w przypadku recepcji sakralnej sztuki tybetańskiej, która na Zachodzie jest nadal słabo rozumiana. Na ogół odbiorcy, nieobeznani z tantryczną tradycją i niezwykle złożoną ikonografią sztuki tybetańskiej, dostrzegają w niej niewiele więcej aniżeli kuriozalne przejawy politeizmu, a samą sztukę kategoryzują jako ezoteryczną, nie wkładając wysiłku w to, by zgłębić jej sens. Zdarza się też, że ludzie obcujący z tradycyjną sztuką tybetańską ujawniają typowo estetyczne reakcje. Podziwiają kunszt sakralnych przedmiotów, lecz poprzestając na artyzmie, abstrahują od tego, do czego owe egzotyczne eksponaty służą oraz co przedstawiają. Dopatrują się w sztuce tybetańskiej dzieł sztuk pięknych oraz przyporządkowują jej kategorie i wartości estetyczne.

Myślę, że pewne sugestie co do tego, jak można analizować tradycyjną sztukę tybetańską, uwzględniając jej różne aspekty i nie ograniczając obszaru dociekań tylko do dziedziny sztuki i estetyki, możemy odnaleźć w koncepcjach Welscha. Niemiecki filozof odnosi się krytycznie do tradycyjnej estetyki, która skupiała się głównie na analizie piękna i sztuki, zrównywała to, co estetyczne, z tym, co artystyczne, deprecjonowała inne wartości, pomijała aspekt zmysłowy, a także dążyła do ustalenia uniwersalnego pojęcia sztuki. Krytyka tradycyjnej estetyki przytoczona przez Welscha w artykule pt. *Filozofia i sztuka – wzajemne relacje*²⁰ utwierdza mnie w przekonaniu, że jest to zupełnie nieadekwatna perspektywa badawcza w odniesieniu do sztuki tybetańskiej. Jak wskazywał bowiem filozof, nie potrafiła ona uczynić sztuki europejskiej bardziej przystępną i zrozumiałą dla odbiorcy, tym bardziej trudno więc spodziewać się, że posługując się uniwersalnymi definicjami sztuki, wyrastającymi z tejże tradycji i w dodatku zawężonymi do aspektu piękna, mogłaby sprostać sztuce tybetańskiej, która odnosi się do zupełnie innego systemu myślenia i wartości. Wydaje mi się natomiast, że szeroko rozumiana „estetyka poza estetyką” Welscha, która nie zawęża zakresu swych zainteresowań tylko do sztuki, lecz jest otwarta również na problemy transartystyczne, może być przydatna w badaniu malarstwa thanek, a także w próbie jego przybliżania ludziom spoza tradycji tybetańskiej. Trudno bowiem zrozumieć buddyjskie zwoje w oderwaniu od kontekstu religijno-filozoficznego oraz kulturowego, w którym są osadzone. Welsch zaś opowiada się za filozofią i sztuką, których relacje są warunkowane przez szeroki kontekst.

Jeśli jednak ktoś spodziewa się od Welscha jednej, w dodatku normatywnej, definicji estetyki, to niestety czeka go rozczarowanie, albowiem niemiec-

²⁰ Idem, *Filozofia...*, op. cit., s. 1–29.

ki estetyk jest przeciwnikiem zawężania pojęć i wykluczania różnych sensów „[...] w imię jakiegoś znaczenia głównego albo w imię terminologicznego puryzmu”²¹. Zależy mu na tym, aby ukazywać wiele możliwych perspektyw i poziomów odniesień. Zwraca zatem uwagę na wiele znaczeń, które kryją się za wyrażeniem „estetyczny”:

Raz chodzi o sferę zmysłowości, raz o sferę piękna, raz o sferę natury, raz o sferę sztuki, raz o sferę postrzegania, raz o sferę oceny, raz o sferę poznania; a wyrażenie „estetyczny” ma zamiennie oznaczać: „zmysłowy”, „przyjemny”, „artystyczny”, „pozorny”, „fikcyjny”, „poietyczny”, „wirtualny”, „zabawowy”, „niewiążący” itd.²²

W związku z tym optuje za „poliwalencją” tego pojęcia, a nie jego jednoznacznością, i uważa, że estetyka powinna poszerzyć pole badawcze oraz uwzględniać wszystkie możliwe znaczenia wyrażenia „estetyczny”²³. Zdaniem Welscha: „[...] wyjście estetyki poza estetykę ku pełnemu zakresowi *aisthesis* jest niezbędne nie tylko jako warunek pełnego pojmowania estetyczności, lecz także jako warunek dostatecznego rozumienia sztuki”²⁴. Wszystko to zaś, jak przypuszczam, przemawia za tym, że jego „estetyka poza estetyką” może być zastosowana również w odniesieniu do thanek.

Dodatkowo, według Welscha, każde dzieło sztuki wyzwala różne formy percepcji i transartystyczne odniesienia²⁵. Zatem aby w pełni zrozumieć thankę, należy uwzględniać owe łączące się ze sobą akty percepcji i pozaartystyczny kontekst. Co ważne, filozof nie przyznaje żadnemu z rozmaitych aktów percepcyjnych miana „estetycznego”, ponieważ w jego przekonaniu percepcja dzieła jest „poliestetyczna”. Zaś „estetyka poza estetyką” powinna uwzględniać rozmaite akty percepcyjne i ich wciąż zmieniające się układy. Zauważmy na przykładzie thanki, że na ogół dla buddystów jej odbiór wiąże się z percepcją wizualną, kontemplacyjną, dotykową i dotyczy wymiaru symbolicznego, a także płaszczyzny codzienności, kulturowej, religijnej i społecznej. Natomiast u ludzi, którzy nie znają kontekstu religijno-filozoficznego thanki, może ona wyzwalać zupełnie inne percepcje, na przykład wizualną, artystyczną, ekspresywną, interikonieczną czy też reakcję uczuciową, zachwyty, poczucie piękna, refleksję itp. Warto też nadmienić, że dla Tybetańczyków odbiór thanki wiąże się z doświadczeniem religijnym, a dla nie-buddystów

²¹ Idem, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedm. opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 534.

²² Idem, *Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, tłum. K. Gućalska, [w:] idem, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 42.

²³ Ibidem, s. 41–58; idem, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 130–131.

²⁴ Ibidem, s. 144.

²⁵ Ibidem, s. 136–143.

jest to zwykle kontemplacja natury estetycznej. Pomędzy jednym a drugim zachodzi istotna różnica, gdyż przeżycie estetyczne przeważnie ogranicza się do jednorazowego aktu, natomiast w przypadku medytacji z wykorzystaniem thanek jest to długotrwały proces, albowiem adept wielokrotnie powraca do wizualizowanej formy ikonograficznej.

Można się też zastanawiać, czy uzasadnione jest w ogóle nazywanie thanek, które nie są wytwarzane ze względu na wartości artystyczne i estetyczne, dziełami sztuki. Zwolennicy „instytucjonalnej teorii sztuki” George’a Dickie’ego szybko jednak rozwieją tego typu wątpliwości. Albowiem zgodnie z definicją amerykańskiego filozofa:

Dzieło sztuki w znaczeniu klasyfikacyjnym jest /1/ artefaktem, /2/ zbiorem aspektów, które nadały mu status kandydata do oceny przez osobę lub osoby działające w imieniu pewnych instytucji społecznych /świata sztuki/²⁶.

Według takiej pojemnej definicji wszystko może być dziełem sztuki, o ile zostanie uznane przez krytyków sztuki, artystów bądź kolekcjonerów. Trudno więc kwestionować status thanek jako dzieł sztuki, kiedy na co dzień podziwia się je w zachodnich muzeach i galeriach sztuki. Thanki jako dzieła sztuki z pewnością znalazłyby także potwierdzenie w perspektywie analiz tradycyjnej estetyki, która nie uwzględnia indywidualnych przypadków, lecz dąży do ich podporządkowania uniwersalnej definicji sztuki. Rzecz jasna, trudno jednak o globalne pojęcie sztuki, którego kryteria spełniałyby wszystkie artefakty artystyczne. Toteż Welsch stwierdza, iż:

Na przykładzie sztuki dla wszystkich staje się oczywiste, iż dla każdej przesłanki i wynikającej z niej logiki twórczej potrzebna jest specyficzna świadomość, i że nic nie byłoby bardziej fałszywe – mianowicie małostkowe i banalizujące – jak ocena wszystkich przesłanek według jednej miary i jednego zbioru kryteriów²⁷.

Na świecie istnieje przecież wiele kultur, które posiadają odmienne praktyki i wytwory artystyczne. W związku z tym może występować wiele różnych dzieł i definicji sztuki. Jak słusznie zauważa Cynthia Freeland: „[...] niekoniecznie powiesz mnichom zen komplement, gdy nazwiesz ich ogród «sztuką» w twoim rozumieniu. Możesz natomiast dowieść swojego szowinizmu

²⁶ G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. M. Gołaszewska, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Skrypty Uczelniane nr 485, Kraków 1984, s. 17.

²⁷ W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przykłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 460.

i ignorancji²⁸. Dlatego też podzielałam przekonanie Welscha, iż nie ma sensu doszukiwać się istoty sztuki i na jej podstawie formułować ogólnych definicji, które obowiązywałyby wszystkie dzieła. Zresztą, jak podkreśla filozof, sama sztuka także zmienia swoje pojęcie²⁹. Respektując więc odmiennosc praktyk artystycznych i pojęć sztuki, należy je zdaniem Welscha raczej badać na zasadzie „podobieństwa rodzinnego” Wittgensteina³⁰ i analizować występujące między nimi przejścia. W przeciwnym razie ztraca się ich specyfikę.

Welsch, przyglądając się współczesnej rzeczywistości, dostrzega, że znamienuje ją globalna estetyzacja³¹, tendencja do upiększania, ozdabiania i dekorowania wszystkiego, począwszy od jednostek ludzkich, poprzez sferę miejską, aż po ekonomię, ekologię i technologię genetyczną. Filozof sugeruje więc, że „estetyka poza estetyką” powinna badać przejawy estetyczności w różnych sferach, a także analizować nowe problemy wynikające z globalnej estetyzacji, za które poniekąd odpowiada tradycyjna estetyka. Myślę zatem, że problem konsekwencji globalnej estetyzacji, która swym zasięgiem obejmuje również sztukę malowania thanek i niewątpliwie determinuje jej rozwój, jak najbardziej wpisuje się w obręb badań „estetyki poza estetyką”. Współczesna estetyzacja thanek wiąże się przede wszystkim z przesadnym podkreśleniem piękna, ich masowym rozpowszechnianiem powodowanym komercjalizacją i oczekiwaniami turystów, a także z zacieraniem się różnicy pomiędzy oryginalną i nieautentyczną thanką. Zgodnie z buddyjskimi naukami i kanonami ikonograficznymi tybetańskie zwoje przechowują nie piękno, ale prawdę i nie wszystkie uznawane są za prawdziwe³². Tylko te, które są bezbłędnie namalowane, a następnie konsekrowane³³, stają się obiektem kultu lub „podporą”

²⁸ C. Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, tłum. R. Bartoń, Poznań 2004, s. 96.

²⁹ W. Welsch, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 116–118; idem, *Filozofia...*, op. cit., s. 13.

³⁰ Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 49–51.

³¹ Welsch pojmując „estetyzację” jako nadawanie estetycznego charakteru czemuś, co jest nie-estetyczne, bądź też rozumienie czegoś jako estetycznego, pomimo tego, że nie jest estetyczne. W. Welsch, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 119–123. Szerzej o estetyzacji zob. też: idem, *Procesy...*, op. cit., s. 31–73.

³² J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997, s. 119.

³³ Złożony rytuał konsekracji i ożywiania (tyb. *rab gnas*) polega na tak zwanym otwarciu oczu (tyb. *spyang dbye*), czyli malowaniu oczu głównego bóstwa przez lamę. Ponadto, na odwrocie thanki, w miejscu czoła, gardła i serca bóstwa, artysta zapisuje sylaby mantryczne *OM*, *AH* i *HUM*, reprezentujące istotę oświeconego ciała, mowy i umysłu, z którymi bóstwo – podczas rytuału poświęcania – zostaje utożsamione (D. P. Jackson, J. A. Jackson, op. cit., s. 139, 143).

dla umysłu w trakcie wizualizacji oraz przyczyniają się do pomnażania pozytywnego potencjału. W związku z tym masowo produkowane thanki nie spełniają religijnej funkcji. Ponadto, uwidacznia się tutaj ich przewartościowanie. Prawda traci znaczenie na rzecz piękna. Nie należy jednak zapominać o tym, na co zwracał uwagę Welsch, że przesadnie podkreślane piękno traci w końcu swoje znaczenie i staje się czymś pospolitym³⁴. Myślę, że problem ten dotyczy zwłaszcza zachodnich odbiorców, dla których ważny jest przede wszystkim wizualny aspekt thanek. Poza tym malowane zwoje są dla nich kolejnymi obrazami, których medialny świat dostarcza im w nadmiarze. Być może więc Welsch ma rację, mówiąc, że: „W bombardowaniu zmysłów potrzebne są przerwy, wyraźne pauzy, cisza”³⁵. Albowiem przesadna estetyzacja może przerodzić się również w anestetyzację („im więcej estetyki, tym więcej anestetyki”³⁶), rozumianą jako obojętność. Może warto więc zrezygnować z typowej dla nowoczesności i tradycyjnej estetyki tendencji do estetyzacji wszystkiego, w tym również thanek.

Do reorganizacji estetyki przekonuje Welscha również współczesne estetyczne rozumienie rzeczywistości. Odpowiedzialnością za taki stan rzeczy obarcza on estetykę mediów elektronicznych, która dokonuje manipulacji i symuluje rzeczywistość, a my ulegamy odrealnianiu. Zadaniem Welscha wiąże się z tym zarówno „rekonfiguracja *aisthesis*” (gdyż podważony został prymat wzroku, który dotychczas dominował w naszej kulturze, a na znaczeniu zyskują pozostałe zmysły), jak również „rewalidacja doświadczeń spoza sfery mediów elektronicznych”³⁷. Toteż „estetyka poza estetyką” powinna brać pod rozwagę i te tematy. Wydaje mi się, że estetyczne ujęcie rzeczywistości zaczyna dotyczyć również współczesnego globalizującego się Tybetu, w którym nowoczesność wypiera tradycję, kultura i ludzie ulegają wpływowi mediów elektronicznych, a problem odrealnionej rzeczywistości nie kojarzy się już wyłącznie ze sferą religijno-filozoficzną³⁸. Niemniej jednak na gruncie religijnym wciąż obecne są tradycyjne formy doświadczenia i wszystkie ze zmysłów wydają się jednakowo ważne. Przykładem na to jest choćby forma tybetańskiej soteriologii, zwana „wyzwoleniem przez zmysły”³⁹, która jest

³⁴ Por. W. Welsch, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 121.

³⁵ Idem, *Na drodze...*, op. cit., s. 74.

³⁶ Idem, *Estetyka i anestetyka*, op. cit., s. 527.

³⁷ Idem, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 124–129. Por. idem, *Na drodze...*, op. cit., s. 56–74.

³⁸ To znaczy z postrzeganiem świata zjawiskowego jako ułudy (sansk. *māyā*).

³⁹ „Wyzwolenia przez zmysły» są to wszystkie te zachowania religijne (i rzeczy święte, z którymi są one związane) – w europejskiej terminologii etnograficznej przypisywane religijności ludowej i określane mianem «naiwnego sensualizmu» – tj. słuchanie, patrzanie, smakowanie, wachanie, dotykanie, którym towarzyszy element wiary, że sam zmy-

rodzajem „poznania-nie-przez-świadomość dyskursywną”⁴⁰. „Wyzwoleniem przez widzenie” (tyb. *mithong grol*) może obdarzać na przykład bezpośredni kontakt z thanką. Z tej perspektywy buddyjski zwój stanowi więc „narzędzie wyzwolenia”⁴¹, za pomocą którego można uwolnić się z koła sansary.

Nie ulega wątpliwości, że postulowana przez Welscha transdyscyplinarna struktura „estetyki poza estetyką”⁴² byłaby zatem wskazana w przypadku badania tradycyjnej sztuki tybetańskiej. Wśród osób zainteresowanych malarstwem thanek znajdują się przeważnie historycy sztuki, artyści, konserwatorzy, kuratorzy wystaw, kustosze i kolekcjonerzy, którzy w poszukiwaniach skupiają się głównie na zjawiskach typowo artystycznych, takich jak: ustalenie proveniencji i datowania eksponatów, klasyfikacja malowideł, ewolucja stylistyczna, analiza ikonometrii, rozpoznawanie poszczególnych elementów ikonografii, technik wykonania i konserwacji eksponatów oraz ich kolekcjonowania w muzeum. Badają więc oni przede wszystkim formalny aspekt sztuki tybetańskiej. Stąd opracowania dotyczące sztuki tybetańskiej to przeważnie pięknie i bogato ilustrowane albumy oraz katalogi z ekspozycji, które koncentrują się głównie na analizie ikonograficznej. Tym samym pole badań nad sztuką tybetańską jest zawężone do uprawianych przez nich dyscyplin i dotyczy tylko jej wybranych aspektów. Natomiast dążąc do holistycznego spojrzenia na sztukę tybetańską, należałoby uwzględnić także inne zagadnienia i spojrzeć na nią również z innych punktów widzenia. Przydatne mogłyby okazać się na przykład analizy językoznawców, kulturoznawców, religioznawców, antropologów, estetyków, filozofów, socjologów, a także przedstawicieli innych dyscyplin, jak również samych Tybetańczyków. Ponadto, badacze powinni czerpać ze wzajemnych doświadczeń.

W koncepcji „transkulturowości”⁴³ Welscha upatruję pomost pomiędzy Wschodem i Zachodem zarówno na gruncie religijnym, jak i filozoficznym czy kulturowym. Zresztą sam filozof przyznaje:

słowy kontakt z rzeczą świętą (posągami, malowidłem, mandalą, stupą, świętym człowiekiem, drzewem, górą, księżą *etc.*) daje nadzieję lub wręcz gwarantuje wyzwolenie” (J. Tokarska-Bakir, op. cit., s. 22).

⁴⁰ Ibidem, s. 8.

⁴¹ Ibidem, s. 103–126.

⁴² W. Welsch, *Estetyka poza...*, op. cit., s. 144–146.

⁴³ Welsch krytykuje koncepcje kultur monolitycznych, wielokulturowości i interkulturowości i zamiast nich wprowadza ideę „sieci kulturowych”, gdyż – jego zdaniem – współczesne kultury są ze sobą powiązane oraz ciągle podlegają procesom hybrydyzacji. Przedrostek „trans” wskazuje więc na przemieszanie kulturowe (ang. *cross-cultural*), a także odnosi się do przyszyłej formy kultur (idem, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, tłum. B. Susła, J. Wieteciński, [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, cz. II, Poznań 1998, s. 203–204).

Moja perspektywa stara się zainicjować dialog pomiędzy wzajemnymi interpretacjami kultur. Konwencjonalny (i siłą rzeczy poddany gruntownej refleksji) eurocentryzm antropologii i etnologii powinien zostać zastąpiony przez zasadę wzajemnych interpretacji⁴⁴.

Podzielając poglądy Welscha na temat „transkulturowości”, nie twierdzę, że istnieje tylko jeden właściwy sposób recepcji czy rozumienia sztuki tybetańskiej, w dodatku wywodzący się z kręgu tejże kultury i do niej zawężony. Oczywiście jest bowiem fakt, że w czasach „globalnej wioski”, w wyniku kontaktu ludzi Zachodu z wytworami tej sztuki, pojawiają się różne rodzaje percepcji, rodzi się wiele nowych poziomów interpretacji i pól odniesień. Myślę jednak, że otwarta postawa wobec sztuki tybetańskiej, jak również poznanie funkcji, jaką ona spełnia, a także uwzględnienie kontekstu kulturowego, w którym funkcjonuje, może wzbogacić jej odbiór oraz prowadzić do pełniejszego rozumienia. Przy okazji także stwarza możliwość do wyjścia poza własne schematy kulturowe i pozwala kształtować „transkulturowe” formy porozumiewania się. Podobnie jak Welsch w swoich koncepcjach kultury, estetyki, definicjach sztuki i dzieła sztuki wystrzega się jednostronnych rozwiązań oraz sprowadza je do analiz w oparciu o wspomniane już „podobieństwo rodzinne” Wittgensteina, tak i ja chciałabym uniknąć wartościowania percepcji thanek oraz pozostawić kwestię ich interpretacji otwartą. Wydaje mi się, że współcześnie w badaniach nad sztuką tybetańską warto badać również relacje zachodzące „pomiędzy”: perspektywą tybetańską a zachodnią, doświadczeniem religijnym a przeżyciem estetycznym i dążyć do analiz poświęconych ich wzajemnemu przenikaniu się. Niewątpliwie odbiór buddyjskich zwojów przez ludzi Zachodu oraz inspiracje tybetańskich artystów współczesnymi trendami spoza Tybetu, a także dokonujące się pod ich wpływem przeobrażenia w sztuce odciskają na niej swoje piętno i warunkują jej przyszłą formę. Być może z czasem, w wyniku nakładania się na siebie „transkulturowych sieci”, zmieni się podejście Tybetańczyków do thanek i zaczną oni również dostrzegać w nich dzieła sztuki nie tylko o wartościach religijnych, ale również estetycznych – analogicznie do ludzi z Zachodu, którzy

Jak podkreśla autor: „Celem koncepcji transkulturowości jest ząbębające się i obejmujące różne treści, a nie separatyżujące i wylączające rozumienie kultury. Zamierzeniem jest bowiem kultura i społeczeństwo, którego działania pragmatyczne nie będą zachodziły jedynie w wytyczonych granicach, ale będą miały zdolność łączenia się i dokonywania przejść” (ibidem, s. 213). O koncepcji „transkulturowości” zob. też idem, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 31–43.

⁴⁴ Idem, *Transkulturowość...*, op. cit., s. 204.

podążają ścieżką buddyzmu tybetańskiego. Warto więc przyjrzeć się bliżej owym zależnościom i nowej jakości, która z nich powstaje.

Podsumowując, koncepcje estetyczne Welscha otwierają możliwość wielu różnych perspektyw i interpretacji. Zresztą nawet sam filozof podkreśla: „Nie chcę uprawiać estetyki jako wielkiej teorii – ani dla zaczarowania, ani dla odczarowania świata”⁴⁵. Jak twierdzi, koncepcję „transestetyki” traktuje jako swego rodzaju prowokację. Ma także świadomość „ślepych plamek” obecnych w jego projektach i jest otwarty na ich krytykę oraz modyfikację. Albowiem obce jest mu myślenie w kategoriach radykalnego fundamentalizmu. O wiele bliższa zaś jest mu postmodernistyczna, otwarta na pluralizm refleksja. Widać to choćby na przykładzie analizy znaczeń różnych pojęć, zamiast zabawy w „[...] dobrego Boga, który wyjaśnia, co z tego jest prawomocne, a co nie”⁴⁶, odwołuje się do „podobieństwa rodzinnego” znaczeń i analitycznie przewycięża problem ich różnorodności.

Jak wynika z mojej analizy tematu, koncepcje estetyczne Welscha, mimo iż nie stanowią spójnej teorii, dają wskazówki, jak można badać thanki tybetańskie. Sądzę, że włączenie w obręb rozważań „estetyki poza estetyką” buddyjskich zwojów wzbogaca również tę koncepcję o przykłady spoza tradycji europejskiej, a także przyczynia się do jej pełniejszego wizerunku. Welsch podkreślał bowiem, iż „transestetyka” powinna obejmować różne przejawy estetyczności, zwłaszcza jej nowe konfiguracje. A niewątpliwie nie-estetyczne malarstwo thanek na skutek globalnej estetyzacji, przynajmniej na Zachodzie, zaczyna być pojmowane jako estetyczne.

W moim przekonaniu, w kontekście „transestetyki”, która nie wyklucza i nie zniekształca tybetańskiej perspektywy, a pozwala także uwzględnić zróżnicowane formy percepcji thanek, buddyjskie zwoje mogą być bardziej czytelne dla zachodniego odbiorcy. Ponadto, estetyczne koncepcje Welscha ukazują nowe problemy, w obliczu których współcześnie staje malarstwo thanek i które zarysowałam w artykule.

Być może dokonane przeze mnie interpretacje thanki tybetańskiej w kontekście estetycznych poglądów Welscha nie są standardowe oraz nie stanowią satysfakcjonującej propozycji metodologicznej. Mam jednak nadzieję, że mogą przynajmniej skłaniać do stawiania pytań lub pobudzać do dalszych poszukiwań badawczych.

⁴⁵ Idem, *Odpowiedzi*, tłum. J. Gilewicz, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, cz. I, Poznań 1998, s. 128.

⁴⁶ Ibidem, s. 127.

TIBETAN THANGKA IN THE CONTEXT OF WOLFGANG WELSCH'S CONCEPT OF "AESTHETICS BEYOND AESTHETICS"

Thangka (tib. *thang ka*) is a scroll painting, primarily used in Buddhist practices and rituals in Tibet as well as areas of Tibetan culture. The purpose of this paper is to apply the concept of "aesthetics beyond aesthetics" by Wolfgang Welsch to the analysis of Tibetan art with a focus on thangkas. It characterises the perception of thangka both from the Buddhist and the Western point of view and argues that the contemporary studies on Tibetan scroll paintings should also include analysing the relations between the two approaches. In this regard the concept of "transculturality" by Welsch may also be useful.

KEY WORDS

Tibetan thangka, Wolfgang Welsch, "aesthetics beyond aesthetics", "transculturality"

BIBLIOGRAFIA

1. Bareja-Starzyńska A., Mejer M., *Klasyczny język tybetański*, Warszawa 2002.
2. Bentor Y., *Tibetan Tourist Thangkas in the Kathmandu Valley*, "Annals of Tourism Research" 1993, Vol. 20, No. 1, s. 107–137.
3. Das, Sarat Chandra, *A Tibetan-English Dictionary with Sanskrit Synonyms*, Calcutta 1902.
4. Dickie G., *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. M. Gołaszewska, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Skrypty Uczelniane nr 485, Kraków 1984, s. 9–30.
5. Freeland C., *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, tłum. R. Bartoń, Poznań 2004.
6. Góralski M., „Magura”, Morawski K., *Mandala pięciu buddów*, katalog wystawy Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, Warszawa 2008.
7. Jackson D., *Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practice of an Ancient Sacred Choreography*, "Journal of the International Association of Tibetan Studies" 2005, No. 1, s. 1–40.
8. Jackson D. P., Jackson J. A., *Tibetan Thangka Painting. Methods & Materials*, London 1984.
9. Mejer M., *Sanskryt*, Warszawa 2000.
10. Naga, Sangye Tender, *Aspects of Traditional Tibetan Learning*, "Tibet Journal" 2006, Vol. 31, Issue 3, s. 3–16.
11. Nagardżuna, *Filozofia pustki i wzajemnego wylaniania*, tłum., oprac. i przedm. opatrzył A. Przybyśławski, Kęty 2014.
12. Przybyśławski A., *Buddyjska filozofia pustki*, Wrocław 2009.
13. *Sutra serca wielkiej pradźnia-paramity (Mahā-prajñā-pāramitā-hrdaya-sūtra)*, tłum. M. St. Zięba, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, Kraków 2002, s. 239–242.
14. Tokarska-Bakir J., *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997.

15. *Visuddhimagga* XVIII, 28, *Diṭṭhivissuddhiniddeso*, [w:] *Muttāvali. Wypisy ksiąg starobuddyjskich*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007, s. 107–108.
16. Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedm. opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 520–546.
17. Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guetzalska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guetzalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 113–146.
18. Welsch W., *Filozofia i sztuka – wzajemne relacje. Tematyka i cel*, tłum. K. Guetzalska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guetzalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 1–29.
19. Welsch W., *Na drodze do kultury słyszenia?*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 56–74.
20. Welsch W., *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 429–461.
21. Welsch W., *Odpowiedzi*, tłum. J. Gilewicz, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, cz. I, Poznań 1998, s. 127–128.
22. Welsch W., *Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, tłum. K. Guetzalska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guetzalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 31–73.
23. Welsch W., *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie – ku postawie transludzkiej*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guetzalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 147–169.
24. Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 31–43.
25. Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, tłum. B. Susła, J. Wieteci, [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, cz. II, Poznań 1998, s. 195–223.
26. Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.