

Jacques Rancière

O sztukach mechanicznych oraz estetycznym i naukowym awansie anonimowych jednostek¹

W jednym z tekstów wskazuje pan na pokrewieństwo między rozwojem sztuk „mechanicznych”, takich jak fotografia i kino, a narodzinami „nowej historii”. Mógłby pan wytłumaczyć dokładniej to porównanie? Czy idea Benjamina, wedle której dzięki tym właśnie sztukom na początku XX wieku masy zaczynają być widoczne, odpowiada temu porównaniu?

Trzeba może najpierw wspomnieć o pewnej dwuznaczności terminu „sztuki mechaniczne”. Ja poszukiwałem pokrewieństwa między paradygmatem naukowym i estetycznym. Teza Benjaminowska zakłada jeszcze coś innego, co wydaje mi się wątpliwe, a mianowicie dedukcję właściwości estetycznych i politycznych danej sztuki z jej właściwości technicznych. Sztuki mechaniczne miały przez samo to, że były *mechaniczne*, wywołać zmianę paradygmatu estetycznego i ukształtować nowy stosunek sztuki do podejmowanych przez nią tematów. Propozycja ta odsyła do jednej z podstawowych tez modernizmu, która łączy różnicę między sztukami z różnicą między ich warunkami technicznymi lub specyficznymi dla nich mediami. Takie porównanie można rozumieć albo w prosty, modernistyczny sposób, albo zgodnie z hiperbolą modernizacyjną [*modernitaire*]. Wielki sukces tez Benjamina o sztuce w dobie reprodukcji mechanicznej bierze się niewątpliwie z tego, że przerzucają one pomost między kategoriami marksistowskiego materializmu i Heideggerowskiej ontologii, ujmującej nowoczesność jako realizację istoty techniki. Dlatego też połączenie estetyki i onto-technologii spotkał, ogólnie rzecz biorąc, ten sam los, co resztę pojęć modernistycznych. W czasach Benjamina, Duchampa i Rodczenki towarzyszyło ono wierze w siłę elektryczności, maszyny, żelaza, szkła i betonu. Wraz z tzw. zwrotem postmodernistycznym przyświeca ono powrotowi do ikony, która czyni z chusty Weroniki istotę malarstwa, kina i fotografii.

Należy, według mnie, spojrzeć na rzeczy od drugiej strony. Żeby sztuki mechaniczne mogły obdarzyć masę – a raczej anonimową jednostkę – widzialnością, muszą być najpierw same traktowane jak sztuka. To znaczy muszą być uprawiane i rozpoznane jako coś więcej niż tylko technika reprodukcji lub rozpowszechniania. Ta sama zasada, która zapewnia rozpoznawalność zwykłemu człowiekowi, sprawia też, że fotografia lub kino mogą być sztukami. Da się nawet odwrócić tę formułę. To dlatego, że anonimowa postać stała się tematem sztuki, jej uwiecznienie może być sztuką. Estetyczny reżim sztuk charakteryzuje się nie tylko tym, że w jego obrębie sztuka jest wrażliwa na anonimową jednostkę, ale że jednostka ta staje się nośnikiem specyficznego piękna. Dokonało się to na długo przed pojawieniem się sztuk opartych na reprodukcji mechanicznej. Można powiedzieć nawet więcej: to właśnie nowy sposób myślenia o sztuce i jej tematach umożliwił pojawienie się tych sztuk.

Estetyczny reżim sztuk to przede wszystkim załamanie się systemu reprezentacji, w którym ranga tematów domagała się odpowiednich rodzajów przedstawiania (tragedia dla arystokracji, komedia dla ludu, malarstwo historyczne *versus* malarstwo rodzajowe itd.). System reprezentacji, wykorzystując różne gatunki, definiował sytuacje i formy wyrazu, które odpowiadały niskiemu lub wysokiemu statusowi tematów. Estetyczny reżim sztuk rozbija korelację pomiędzy tematem a sposobem przedstawiania. Rewolucja odbywa się najpierw w literaturze. Po to, aby epoka i społeczeństwo mogły znaleźć swoje odbicie w znakach, ubiorze i gestach przypadkowego człowieka (Balzac), aby w rymsztoku odbijał się obraz cywilizacji (Hugo), aby córka wieśniaka i żona bankiera były w równym stopniu pochłonięte stylem jako „najwyższym sposobem oglądu rzeczy” (Flaubert), wszelkie formy zniesienia albo odwrócenia opozycji tego, co wysokie i niskie, muszą poprzedzać pojawienie się reprodukcji mechanicznej. Dzięki nim może się ona stać czymś więcej niż samą reprodukcją mechaniczną. Po to, aby techniczne środki wytwarzania – takie jak użycie słów lub kamery – stały się częścią sztuki, niezbędne jest, aby był nią wcześniej przedstawiany za ich pomocą temat. Fotografia nie ukształtowała się jako sztuka ze względu na jej technologiczną naturę. Dywagacje o oryginalności fotografii jako sztuki „wskazującej” [*indiciel*] są czymś nowym i należącym mniej do historii fotografii, a bardziej do postmodernistycznego zwrotu wspomnianego wcześniej. Fotografia nie stała się również sztuką przez naśladowanie sposobów uprawiania sztuki. Jak słusznie twierdzi Benjamin *a propos* Davida Octaviusa Hilla: to dzięki anonimowej rybaczce z New Haven, a nie dzięki doniosłym kompozycjom malarskim fotografia wchodzi na salony sztuki. Na tej samej zasadzie to nie efemeryczne tematy i miękkie kadry piktorializmu, ale raczej uszlachetnienie zwykłych postaci zapewniło fotografii status sztuki. Tak jest w przypadku emigrantów z *The Steerage* Stieglitza i portretów Paula Stranda albo Walkera Evansa. Z jednej strony rewolucja techniczna nadchodzi po rewolucji estetycznej. Z drugiej jednak rewolucja estetyczna jest najpierw uwzniośleniem zwykłych osób w literaturze i malarstwie, a dopiero potem w fotografii i kinie.

Dodajmy jeszcze, że takie uwznioślenie należy do sztuki pisania, zanim stanie się częścią warsztatu historyka. Ani kino, ani fotografia nie określiły tematów i rodzajów focalizacji charakterystycznych dla „nowej historii”. To raczej nowe nauki historyczne i sztuka reprodukcji mechanicznej wpisują się w logikę wcześniejszej rewolucji estetycznej. Przeniesienie zainteresowania z wielkich wydarzeń i osób na życie codzienne anonimowych jednostek, poszukiwanie symptomów czasu, społeczeństwa i cywilizacji w intymnych detalach zwykłego życia, wyjaśnianie tego, co widoczne na wierzchu, przez to, co ukryte pod spodem, oraz rekonstrukcja świata na podstawie jego reliktyw – to wszystko było najpierw zamierzeniem literatury, a dopiero potem nauki. Nie należy przez to rozumieć tylko tyle, że nauki historyczne mają literacką prehistorię. Literatura sama w sobie konstituuje się jako symptomatologia społeczeństwa, przeciwstawiając się zgłębieniu i utłudzie sfery publicznej. W przedmowie do *Cromwella* Hugo domagał się literatury przedstawiającej historię codziennych zwyczajów, która stałaby w opozycji do historii wydarzeń opowiadanych przez historyków. W *Wojnie i pokoju* Tołstoj przeciwstawiał dokumenty literackie, oparte na opowieściach i świadectwach działań wielu anonimowych postaci, dokumentom historycznym wydobytym z archiwów – i z wyobraźni – tych, którzy uważają, że dowodzą walką i tworzą historię. Historia akademicka przyznała się do tej opozycji, kiedy sama przeciwstawiła starej historii ksiąg, bitew i paktów, opartej na kronikach dworskich i raportach dyplomatycznych, historię sposobów życia mas i cykliczności życia materialnego, opartą na lekturze i interpretacji świadectw dostarczanych przez „niemych świadków”. Pojawienie się mas na scenie historii albo ich

obecność w „nowych” obrazach nie jest przede wszystkim wynikiem relacji pomiędzy epoką mas a epoką rozwoju nauki i techniki. To estetyczna logika sposobów widzialności jako pierwsza unieważniła hierarchie ważności typowe dla tradycji reprezentacji i zastąpiła oratorski model mówienia lekturą znaków ciał, rzeczy, ludzi i społeczeństw.

Takie są korzenie historii jako dyscypliny akademickiej. Oddziela ona jednak kondycję swego nowego przedmiotu (życia anonimowych ludzi) od swego literackiego pochodzenia i od polityki literatury, w którą się wpisuje. To, co pomija – a co podejmują kino i fotografia – to logika ukształtowana w tradycji powieściowej, od Balzaca do Prousta i surrealistów: logika myślenia tego, co prawdziwe, którą odziedziczył Marks, Freud, Benjamin i tradycja „myśli krytycznej”; zgodnie z nią to, co zwyczajne, staje się piękne jako ślad tego, co prawdziwe. Może tak jednak być tylko wtedy, gdy wyrwiemy zwyczajność z jej oczywistości i uczynimy z niej rodzaj hieroglify, figury mitologicznej lub fantasmagorycznej. Ów fantasmagoryczny wymiar prawdy, który należy do estetycznego reżimu sztuki, odegrał bardzo ważną rolę w tworzeniu krytycznego paradygmatu nauk humanistycznych i społecznych. Marksistowska teoria fetyszyzmu jest tego najdobitniejszym przykładem: żeby wyczytać w towarze wyraz sprzeczności społeczeństwa, trzeba oderwać go od jego trywialnego wyglądu i zrobić z niego obiekt fantasmagoryczny. Historia akademicka chciała przebierać w elementach estetyczno-politycznej konfiguracji, która konstytuuje jej przedmiot. Spłaszczyła tę fantasmagorię prawdziwości w pozytywistycznych konceptach socjologicznych mówiących o mentalności/ekspresji lub o wierze/ignorancji.

Tłum. Jan Sowa

Wprowadzenie do *Le Partage du sensible*

Uprawianie filozofii jest, jak twierdzi Gilles Deleuze, tworzeniem pojęć. Przedsięwzięcie to pozostaje z konieczności zakorzenione w języku i dlatego tłumaczenie filozofii to szczególnie rodzaj przekładu, podobny do tłumaczenia poezji, w której słowa dobiera się z podobną skrupulatnością i precyzją. Książka *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* Jacques’a Rancière’a jest tego wyśmienitym przykładem. Już sam jej tytuł to translatorskie *tour de force*. Streszcza on najważniejszą myśl Rancière’owskiej estetyki, tymczasem tworzące go słowa nie mają oczywistych odpowiedników w języku polskim. *Partage* pochodzi od czasownika *partager*, oznaczającego „dzielić”. Czasownik ten ma dwa znaczenia i do obu odwołuje się autor: dzielić w sensie wyznaczania *granic podziału* oraz w sensie *współdzielenia*, tak jak na przykład w wyrażeniu „dzielić z kimś pokój”. Dlatego też oddanie *partage* przez „podział”, na co zdecydowali się niektórzy polscy tłumacze Rancière’a, wydaje się błędne i zawęża sens nie tylko estetycznej, ale przede wszystkim politycznej teorii Rancière’a. Ważną kwestią, odróżniającą go na przykład od Chantal Mouffe, jest akcentowanie nie tylko samych podziałów, ale również tego, co *wspólne* (francuskie *le commun*). Życie społeczne i polityka kształtują się poprzez wytyczanie granic i podziałów, jest to jednak *dzielenie tego, co wspólne*. *Partage* jest bardziej procesem i czynnością niż stanem. Nie odpowiada żadnym „naturalnym”, „normalnym” czy zastanym różnicom, granicom lub opozycjom. Ma naturę, jak pisze Rancière, „polecznej dystrybucji”. Z tych powodów za najlepszy polski odpowiednik *partage* uznałem odsłowny rzeczownik „dzielenie”, oddający zarówno oba sensy francuskiego oryginału, jak i procesualny charakter tego, co denotuje.

Zachowanie tej wieloznaczności jest w przypadku myśli Rancière’a szczególnie ważne. Eksploracja podwojenia (francuskie *doublement*) sensu słów i wyrażen to jedna z głównych procedur jego filozoficznego myślenia. Autor *Dzielenia postrzegalnego*

z upodobaniem wykorzystuje pofałdowanie języka i te jego elementy, które sprawiają, że stajemy w obliczu fundamentalnej nierozstrzygalności. Miejsca, w których mamy wrażenie, że nie sposób rozstrzygnąć, o który możliwy sens wieloznacznych terminów i wypowiedzi chodzi Rancière'owi, to właśnie momenty autentycznej pracy jego filozoficznego dyskursu. Badając rzeczywistość społeczno-polityczną ukrytą za podwojonymi – jak w przypadku *partage* – sensami, pokazuje on, że nie przypadkiem znaczeń jest wiele i wszystkie pozostają uprawomocnione.

Drugi człon tytułu – *sensible* – nastrocza jeszcze więcej wątpliwości. Nie ma żadnego polskiego słowa, które odpowiadałoby jego całemu zakresowi znaczeniowemu. *Sensible* pochodzi od rzeczownika *sens*, oznaczającego zmysł, ale również sens. Znowu mamy więc do czynienia z podwojeniem, które doskonale oddaje intencje autora. *Sensible* to zgodnie z definicją słownikową m.in. 'dający się odczuć za pomocą zmysłów', i to znaczenie uznać trzeba tu za najważniejsze. Wskazówką jest fakt, że w swoich angielskich tekstach Rancière używa czasem terminu *sensible* zamiennie z *perceptible*, czyli 'percypowalne', 'postrzegalne'.

Sensible oznacza to wszystko, co można poznać zmysłowo – zobaczyć, usłyszeć, odczuć. Aspekt *potencjalności*, wyrażony w języku francuskim przez końcówkę *-ible* (*sensible, visible, audible*), a w polskim przez *-alny* (*postrzegalny, widzialny, słyszalny*) jest kluczowy dla zrozumienia politycznego wymiaru Rancière'owskiej estetyki. Politykę, jego zdaniem, uprawia się właśnie poprzez te możliwości – przez ich kształtowanie, zawężanie, rozszerzanie, uzyskiwanie, tracenie, przydzielanie i odmawianie, czyli przez *dzielenie postrzegalnego*. Nie chodzi więc wyłącznie o to, jak *jest*, ale jak w ogóle *mogłoby być*. *Sensible* – pisze Mark Robson – to nie „tylko kwestia uznania lub rozpoznania, ale tego, co *jest możliwe* do uznania bądź rozpoznania”. Aby teoria estetyczna i polityczna Rancière'a nie zginęła w przekładzie, polski odpowiednik *sensible* musi oddawać tę właśnie modalność francuskiego pierwowzoru.

Z przedstawionych powyżej powodów zdecydowałem się na tłumaczenie *sensible* jako „postrzegalne”. Jest to, w moim przekonaniu, najbardziej pojemny znaczeniowo termin dotyczący zmysłowej percepcji. Nie zawęża jej rozumienia do żadnego specyficznego zmysłu, jak ma to miejsce w przypadku „dostrzegalnego”, „widzialnego” czy „odczuwalnego”. Niestety, nie wszędzie konsekwentne stosowanie słowa „postrzegalne” było możliwe. W miejscach, gdzie ze względu na poprawność językową lub sens należało powiedzieć na przykład „odczuwalne”, „wyczuwalne” czy „dostrzegalne”, w nawiasie podaję oryginalny termin *sensible*, aby zasygnalizować czytelnikowi, że chodzi wciąż o to samo pojęcie.

„To, co postrzegalne” jako kategoria filozoficzna jest niemal tak stare, jak sama filozofia. W filozofii greckiej (na przykład u Platona), a później hellenistycznej (na przykład u Plotyna) pojawia się jako *kosmos eisthetos*, czyli „świat zmysłowo postrzegalny” (dla Platona jest to świat pozorów) i przeciwstawione zostaje *kosmos noetos*, czyli „światowi pojmwalnemu rozumowo” (w systemie Platońskim: świat idei). Ta opozycja nie do końca ma sens w przypadku myśli Rancière'a. Zgodnie z tym, co sam pisze, jedną z jego wielkich inspiracji są *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* Fryderyka Schillera. Przedstawiony w nich program autor *Dzielenia postrzegalnego* interpretuje w duchu Hegla jako wizję przyszłego świata, w którym materialne formy i myśl stają się nierozróżnialne. Dlatego mówi, że wszelka myśl staje się postrzegalną materią (*devenir-sensible de toute pensée*), a materia – myślą (*devenir-pensée de toute matérialité*). Jest to „program estetyczny” niemieckiego romantyzmu, który ponad sto lat później powróci w postula-

tach dwudziestowiecznych awangard artystycznych: „spełnienie się czystej, bezwarunkowo wolnej myśli w zmysłowo postrzegalnych formach życia”. *Kosmos eisthetos i kosmos noetos* stają się przez to jednym i tym samym.

Próba redukcji *sensible* do sfery Kantowskiej estetyki transcendentalnej, którą jest pojawiające się czasem tłumaczenie *sensible* przez „zmysłowość”, jest, moim zdaniem, błędna. Rancière nie ukrywa, co prawda, swoich inspiracji i pisze, że jego estetykę można „rozumieć w Kantowskim sensie [...] jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu”, z treściowej analizy *sensible* wynika jednak, że należałoby w nim umieścić kategorie będące częścią Kantowskiej *analitiky* transcendentalnej (ilość, jakość, stosunek i modalność) i należące przez to, zdaniem Kanta, nie do sfery czystej zmysłowości – jak czas i przestrzeń – ale do sfery *rozsądku* (intelektu). I rzeczywiście – *le partage du sensible* to w takim samym stopniu „podział zmysłowości”, co „podział rozsądku”. Doskonale widać to w dzisiejszych dyskusjach społeczno-politycznych, w których odwołania do „racjonalności” i „rozsądku” są procedurami perswazyjnymi mającymi na celu usankcjonowanie neoliberalnego *status quo* i pacyfikację postulatów redystrybucji bogactwa lub zwiększenia społecznej kontroli nad gospodarką. Co więcej, dzielenie postrzegalnego to definiowanie nie tylko tego, co można usłyszeć, zobaczyć i odczuć – a więc tego, co tradycyjnie należało do domeny estetyki – ale również tego, co można powiedzieć i zrozumieć (tu znów Rancière wykorzystuje podwojone słowa *sens* oznaczającego „zmysł” i „sens”). A nawet tego, co w ogóle *może się wydarzyć*. Dlatego *sensible* nie jest bynajmniej kategorią wyłącznie transcendentalną, czyli dotyczącą poznania. *Sensible* jest „realne”, jest faktycznym uporządkowaniem ludzkiego świata, wyznaczającym każdej jej miejsce, nadającym jej prawo do używania (i posiadania) jakiegoś języka i określającym, co może lub nie może ona zrobić. Nie jest więc kategorią kształtującą samo tylko (zmysłowe) doświadczenie świata, ale również jego *rzeczywistą formę*. To transcendentalno-ontologiczne podwojenie *sensible*, oddające tożsamość myśli i świata, jest istotą Rancière’owskiej estetyki i punktem oparcia dla skoku do królestwa polityki.

Procedurę, na której opiera się Rancière’owska dyskusja z tradycją filozoficzną, można by więc na wpół żartobliwie nazwać „Kanta Heglem”: ruch ku społecznemu absolutowi, którego szkic przedstawia Schillerowska teoria państwa estetycznego, to utożsamienie (czy też – jak mówi również Rancière – równoważność) apriorycznych form myślenia i faktycznej organizacji świata społecznego. Jest to więc „myślenie świata”. Oczywiście, jak zawsze w przypadku Rancière’a, w podwojonym sensie tego wyrażenia. Innymi słowy – jest to sztuka.

Nota od tłumacza do fragmentu książki Jacques’a Rancière’a *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*¹

Le Partage du sensible. Esthétique et politique to najważniejsza książka Rancière’a dotycząca związków między sztuką a polityką. Francuski filozof wyklada w niej w sposób systematyczny i kompletny podstawy swojej teorii estetycznej, począwszy od definicji tytułowego terminu, poprzez opis i analizę trzech głównych reżimów sztuki, aż po nawiązujące do młodego Marksa rozważenie związków między twórczością artystyczną a pracą. W 2004 roku *Le Partage* został przełożony na język angielski i ukazał się w Wielkiej Brytanii jako *The Politics of Esthetics* opatrzonej posłowiem Slavoja Žižka. Publikacja ta wywołała żywą reakcję i wiele dyskusji zarówno w środowisku artystycznym, jak i filozoficznym. W 2006 roku pismo „Artforum” uznało Rancière’a za najważniejszego filozofa dla sztuki współczesnej.

Dzielenie postrzegalnego utrzymane jest w duchu kartezjańskim i napisane w sposób bardzo przejrzysty, w czym przypomina jego inną klasyczną pracę *La Mesentente*, a różnia od innych publikacji, będących zbiorem luźno powiązanych ze sobą tekstów, jak na przykład wydany niedawno w Polsce *Los obrazów* czy napisane pod koniec lat 80., *Aux Bords du politique*. *Dzielenie postrzegalnego* strukturą przypomina system logiczny, gdzie najpierw wyłożono aksjomaty, a następnie na ich podstawie skonstruowano całą dyskursywną budowlę. Dlatego też trudno jest wyrwać z niej fragment i przedstawić w taki sposób, aby wszystko było w nim zrozumiałe. Ze względu na profil pisma „Panoptikum” zdecydowałem się wybrać rozdział dotyczący sztuki mechanicznych. Towarzystwu mu mój krótki wstęp zamieszczony również w edycji książkowej. Staram się przybliżyć w nim sens tytułowego terminu, co ze względu na wyrwany z szerszego kontekstu charakter niniejszego przedruku może być pomocne.

Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka powstało na bazie wywiadu, jakiego Rancière udzielił w 1998 roku pismu „Alice”, i częściowo powtarza konwencję rozmowy. Na początku każdego rozdziału znajduje się pytanie/zagajenie sformułowane przez Murilla Combes’a i Bernarda Aspe’a z „Alice”, od którego Rancière rozpoczyna swój wywód. W jego trakcie odnosi się również do wcześniejszych pytań i swoich własnych wypowiedzi, dlatego też niektóre miejsca pozostaną dla Czytelnika niejasne.

Jan Sowa

¹ *Dzielenie postrzegalnego* ukazuje się po raz pierwszy w języku polskim (Korporacja Ha!art 2007). Oprócz tytułowego tekstu w książce znajdują się dwa inne teksty francuskiego filozofa (w przekładzie Macieja Kropiwnickiego). Pierwszy – *Od polityki do estetyki?* – przedstawia ewolucję jego refleksji, która na przestrzeni ostatnich czterech dekad przeszła od zainteresowania ruchem robotniczym w XIX wieku do rozważań dotyczących sztuki współczesnej. Jak jednak pokazuje Rancière, istnieje wspólny horyzont, który w koherentny sposób łączy te pozornie oddalone od siebie wątki. W drugim – zatytułowanym *Revolucja estetyczna i jej skutki* – francuski filozof rozważa w szczególności konsekwencje estetycznego reżimu sztuki, którego diagnoza znajduje się w *Dzieleniu postrzegalnego*. Uzupełnienie całości stanowi tekst Marka Robsona, literaturoznawcy z Uniwersytetu w Edynburgu. *Estetyczne wspólnoty Jacques’a Rancière’a* (również w tłumaczeniu Macieja Kropiwnickiego) przedstawia estetykę Rancière na tle współczesnej filozofii i teorii sztuki. Książka opatrzona jest wstępem Magdy Pustoly, zamyka ją natomiast słowniczek Rancière’owski sporządzony przez Kubę Mikurdę. Okładkę zaprojektował Janek Simon. Więcej na: <http://www.ha.art.pl/>

Summary

This essay is a representative excerpt from Jacques Rancière's book *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (eng. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*) – one of the most significant books concerning relations between art and politics, in which Rancière systematically and comprehensively formulates the basis of his aesthetic theory, from the definition of the main title notion, through account and analysis of the three main regimes of art, to the reflection on the relations between the artistic creation and labor (where he refers to young Marx). Taking into account the general profile of “Panoptikum” we decided to publish the fragment on mechanic arts.

The very title of the book is *tour de force* of translation – it summarizes the main idea of Rancière's aesthetics, but it does not have the exact equivalent in Polish. The word *partage* comes from the verb *partager* which means “to share, to divide, to split”. Social life and politics are shaped through demarcation and division, but is at the same time *the division of what is shared*. *Partage* is more of a process or action than a condition. It does not correspond to any “natural”, “normal” or found differences, boundaries or oppositions. The other part of the title – *sensible* – is even more troublesome. It comes from the word *sense* and there is no Polish word that would embrace all its meanings, ranging from physical faculties (as in *the sense of sight*) and analogous faculties of mind or spirit (as in *a sense of humour*) to meaning (as in *the sense of a text*). Again, we encounter the duality that mirrors author's intentions. Those fragments in the text in which to decide on one meaning or the other seems an impossible task, are precisely the moments of the authentic work of this discourse.