

Janusz Sidorek

O igraszkach zmysłów

Na początek¹ może kilka słów komentarza do nieco frywolnego tytułu. Otóż od pewnego czasu noszę się z zamiarem przekładu najnowszej książki znanego zapewne nam tutaj wszystkim Bernharda Waldenfelsa, książki poświęconej „Zmysłom i sztukom”² i będącej II częścią planowanej trylogii, w jakiś sposób podsumowującej dotychczasowe dokonania filozofa. Przygotowując się do przekładu, czytałem książkę w sposób „techniczny”. Jest to zupełnie inny typ lektury od zwykłego czytania „konsumenckiego”, ale także inny od tego, z którym zapewne najczęściej mamy do czynienia, gdy czytany tekst czynimy elementem własnej pracy naukowej – pisząc recenzję, podejmując polemikę czy nawet tylko poszerzając zakres własnego rozeznania w temacie i posiłkując się tezami autora tekstu przy formułowaniu własnego stanowiska. Techniczna lektura translatorska równie wielką wagę przywiązuje do tego, „co” mówi tekst, jak i do tego, „jak” to zostało powiedziane. Musi wyłapać wszelkiego typu igraszki językowe – zarówno te, które rozgrywają się wewnątrz danego tekstu, jak i te, które odsyłają na zewnątrz. Nieco upraszczając sprawę, można powiedzieć, że tłumacz nie traktuje tekstu jako możliwego źródła prawdy, nie interesuje go jego odniesienie do jakkolwiek bądź rozumianej rzeczywistości, lecz raczej stara się wydobyć jego strukturę – związki łączące ze sobą poszczególne słowa, zdania, rozdziały, a także te odniesienia, które osadzają tłumaczony tekst w uniwersum innych tekstów. Taki typ lektury ma wiele wspólnego z postawą czysto estetyczną – w kantowskim, a także w husserlowskim sensie tego słowa, kiedy to „zjawisko przedmiotu” odsyła nas nie tyle do „przedmiotu samego”, ile raczej do „przedmiotu w zjawisku”, a dynamiczna relacja zachodząca między tymi członami otwiera pewną przestrzeń gry, która ze swej strony może stać się źródłem estetycznej rozkoszy³. Wprawdzie w przypadku przekładu i związanej z nim lektury o jakiegokolwiek rozkoszy trudno mówić, niekiedy wręcz bardziej adekwatne byłoby tu słowo „cierpienie” czy nawet „męczarnia”, niemniej

1 Nieco rozszerzony tekst odczytu wygłoszonego na konferencji „Fenomen i przedstawienie” we wrześniu 2011 roku.

2 B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Berlin 2010.

3 Por. *Hua* XXIII, s. 391.

podstawowe warunki, które tutaj muszą być spełnione, są bardzo podobne. Dlatego wolno chyba zaryzykować twierdzenie, że taka lektura odbywa się pod klauzulą redukcji estetycznej albo przynajmniej – by uniknąć sporu o słowa – redukcji *quasi*-estetycznej⁴.

Niestety, z taką redukcją – tak jak z każdą redukcją, która pojawia się na terenie fenomenologii – jest ten kłopot, że nie dość ją raz zadeklarować, ale trzeba niejakiemu wysiłku, by ją trwale podtrzymywać. Bez tego wystarczy chwila nieuwagi – i już z powrotem znajdujemy się w postawie naturalnej: zjawiskowy charakter przedmiotu gdzieś nam umyka i mimowolnie stajemy twarzą w twarz z „rzeczą samą”. W szczególny sposób odnosi się to do lektury translatorskiej: tłumacz w zasadzie ma tylko tłumaczyć, żadną miarą nie wolno mu filozofować po swojemu, czasem jednak mimochodem coś zrozumie, w momencie zapomnienia jakaś myśl go zainspiruje albo pobudzi do sprzeciwu, słowem – zaczyna się zachowywać jak „naturalny” adresat tekstu. Jeśli czyta w sposób zdyscyplinowany, potrafi się szybko z tego wycofać, niemniej te chwile słabości pozostawiają trwałe ślady. Trudno ten ślad nazwać adekwatnym obrazem, ze względu na swą fragmentaryczność nierzadko jest on bardzo silnie zdeformowany, zmieniony „nie do poznania”, ale zarazem coś jednak pokazuje. Jeśli posłużyć się językiem fenomenologii responsywnej Waldenfelsa, owe „chwile słabości” można opisać jako momenty, w których naturalny patos tekstu przełamuje wszelkie sztuczne ograniczenia i wzywa czytającego do odpowiedzi. Jeśli ten od odpowiedzi uchylić się nie może, a zarazem udzielić jej nie chce, nie pozostaje mu nic innego, jak przekształcić całą tę sytuację w rodzaj gry, igraszki właśnie, w której dystans ulega ciągłym zmianom, ironia niepostrzeżenie przechodzi w zaangażowanie, by natychmiast się z niego wycofać. W takiej grze nie ma miejsca na wiążące deklaracje, ale ta deklaracja również nie jest wiążąca. Słowem: nic nie jest tu traktowane serio, ale też nic nie jest też czystym pozorem; wszystko rozgrywa się w przestrzeni dzielącej „naprawdę” od „na niby”. Husserl przestrzeń tę nazywał przestrzenią modalizacji⁵.

Cały powyższy wywód – mam nadzieję – jakoś objaśnia pierwsze ze słów występujących w tytule. Ale „igraszki”, o których tu mowa, raczej zasługują na miano igraszek intelektualnych niż zmysłowych. By skomentować drugi człon tytułu, muszę już przejść do właściwego tematu. Zgodnie z tym, co zostało wyżej powiedziane, nie będę podejmował tu próby systematycznej rekonstrukcji zaproponowanej przez Waldenfelsa teorii wiążącej sztukę ze zmysłowością. Nie dlatego, by nie była ona tego warta (a jest – co chcę podkreślić z całą mocą),

4 Co do związków redukcji fenomenologicznej z postawą czysto estetyczną por. list Husserla do Hugo von Hofmannsthal'a z 12 stycznia 1907 r. (E. Husserl, *Briefwechsel*, Bd. VII, ss. 132-134; polski przekład Piotra Bukowskiego w „Teksty Drugie”, nr 2/3, 1996, ss. 255-258). List ten jest wart uwagi z co najmniej dwóch względów. Po pierwsze, Husserl pisał go, gdy dopiero opracowywał swój pomysł redukcji – słynne *Pięć wykładów*, w których koncepcja ta po raz pierwszy została przedstawiona publicznie, wygłosił dopiero kilka miesięcy później. A po drugie, miał świadomość, że zwraca się nie do profesjonalnego filozofa, lecz do subtelnygo poety, w związku z czym niemal całkowicie zrezygnował z fachowego słownictwa, które niekiedy raczej utrudnia niż ułatwia zrozumienie jego myśli. – Pytanie, czy redukcja fenomenologiczna ma swój analogon tylko w czystym estetyzmie – jak to widział Husserl – czy może związki sięgają tu znacznie głębiej, to kwestia, do której trzeba będzie jeszcze wrócić.

5 Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, Ks. I, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1975 (dalej cytowane jako *Idee I*), s. 338 n.

ale raczej dlatego, że tym razem postawiłem sobie nieco inne zadanie. Tak więc dotknę jej tylko w kilku punktach, które wydają się szczególnie doniosłe. Ale przede wszystkim chciałbym skoncentrować się na pewnych podstawowych przesłankach, na których ona się wspiera. Trudno się bowiem oprzeć wrażeniu, że kierunek, który Waldenfels nadaje swej fenomenologii, każe ponownie przemyśleć sprawy – wydawałoby się – raz na zawsze rozstrzygnięte i ujęte w kanonicznych formułach w podręcznikach.

Już Husserl w *Badaniach logicznych*, choć początkowo określał spostrzeżenie zmysłowe poprzez proste odwołanie się do narządów zmysłowych – „widzimy oczami, słyszymy uszami”⁶ – bardzo szybko zastąpił tę quasi-fizjologiczną charakterystykę określeniem funkcjonalnym: zmysłowe jest to, co może dostarczać fundamentu dla poznania nadzmysłowego, intelektualnego, przy czym oba te szczeble są ze sobą nierozzerwalnie związane i dadzą się od siebie odróżnić tylko w drodze abstrakcyjnej analizy. Czynnikiem różnicującym wskazane poziomy była prostota aktów zmysłowych przeciwstawiana złożoności aktów kategorialnych⁷. Mówienie o prostocie może tu być zresztą mylące: zarówno akty zmysłowe, jak i nadzmysłowe od początku były pomyślane jako akty syntetyczne⁸, z tą różnicą, że w przypadku „prostych” aktów zmysłowych synteza wiązała ze sobą elementy jednorodne, w związku z czym mogła mieć charakter ciągły⁹, podczas gdy w aktach złożonych nad tym jednorodnym materiałem nadbudowywały się nowe struktury, wymagające uczłonowanych kroków. Zarazem wydawało się wtedy czymś oczywistym, że ciągła synteza zmysłowa ma charakter pasywny, dokonuje się niejako sama z siebie, poza nami, w całkowitej anonimowości, w przeciwieństwie do aktywnej syntezy kategorialnej, która zawsze jest jakimś osiągnięciem czynnego podmiotu¹⁰.

Ta zrozumiała sama przez się konstatacja¹¹ już wkrótce musiała zostać poddana dość daleko idącej rewizji. Pierwszą zmianę wprowadziła tutaj nauka

6 Por. *BL II*, A 610. *Badania logiczne* cytuję według polskiego wydania Warszawa 2000-2005, ale odsyłam przy tym – zgodnie z przyjętym zwyczajem – do paginacji pierwszego (A) lub drugiego (B) wydania niemieckiego, w polskim wydaniu podanej na marginesach.

7 Por. *BL II*, A 617.

8 Dlatego niepoprawne jest spotykane niekiedy w literaturze utożsamianie aktów syntetycznych z aktami kategorialnymi.

9 Por. *BL II*, A 570. Już tam Husserl określał syntezy ciągłe jako „nader osobliwe”.

10 Jeszcze w *Ideach II (Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii)*, Ks. II, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974), które *explicite* podejmują ledwie dotkniętą w *Badaniach* problematykę zmysłowości, Husserl pisał, że najbardziej rzucającym się w oczy rysem odróżniającym te dwa typy syntez jest to, że „synteza kategorialna jako synteza jest samorzutnym aktem, natomiast zmysłowa synteza nie. Wiązanie raz jest działaniem samorzutnym, własną aktywnością – drugi raz nie” (s. 28). Już kilka stron dalej (na s. 34) czytamy jednak, że także zmysłowy „przedmiot konstytuuje się pierwotnie dzięki spontanicznemu [aktowi]. Najniższym [aktem] spontanicznym jest uchwycenie”. Nawet jeśli pominiemy dodane przez tłumaczkę ze względów czysto językowych słowo „akt” (w oryginale występuje tylko abstrakcyjny termin *Spontaneität*), to kontrast jest uderzający. Jeszcze wyraźniej powiedziane jest to w kontekście korelacji kinestetyczno-aistetycznej: „Do możliwości doświadczenia jednak przynależy samorzutność przebiegów przedstawiających aktów odbierania wrażeń (*Empfindungsakten*)” (s. 81). Właśnie ta „spontaniczna bierność”, „aktywna odbiorczość” czy „aktywność w pasywności” z czasem miała okazać się czynnikiem przysparzającym chyba największych trudności. Zarazem zestawienie powyższych cytatów pokazuje rzecz u Husserla dość częstą – jak wyniki własnych analiz rozsadzają schemat, w którym filozof te analizy umieszcza.

11 Co do epistemologicznego statusu kategorii „zrozumiałe samo przez się” por. E. Husserl, *Idea fenomenologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 30 n. Husserl stawia tam mocną tezę,

o horyzontach¹². Nasze widzenie – w najbardziej pierwotnym sensie tego słowa – zawsze dokonuje się w jakimś horyzoncie: to, co widziane, zawsze wyodrębnione jest spośród tego, co widoczne, i otoczone jest tym, co widzialne. To, co niewidziane (choć widoczne) i niewidoczne (choć widzialne) stale współokreśla aktualnie widziane obiekty, wpisuje się w nie, w jakimś sensie partycypuje w aktualnym widzeniu, które pozbawione tej otoczki całkowicie zmieniłoby swój sens, uległoby natychmiastowemu odrealnieniu. Wręcz można powiedzieć, że widzenie implikuje różne formy niewidzenia, sugeruje je i narzuca – i na tym między innymi polega jego żywa intencjonalność. W rzeczywistym doświadczeniu te horyzonty ulegają ciągłym zmianom, płynnie przechodzą w siebie, przy czym świadomość tych zmian sama stanowi nieredukowalny czynnik doświadczenia. Ale do tego dochodzi coś jeszcze: nie tylko wiem, że horyzonty w siebie przepływają, ale wiem też, że przepływać w siebie mogą – i to zupełnie inaczej, niż ma to *de facto* miejsce, choć zgodnie z pewnym charakterystycznym dla danej konstelacji wyglądom stylem. Moje widzenie zawsze w jakimś stopniu jest kontyngentne.

To „zupełnie inaczej” określone jest przez kilka czynników. I tak przede wszystkim to, jak widzę rzeczy, a więc jak rozkładam akcenty w ramach triady widziane-widoczne-widzialne, skorelowane jest z moim usytuowaniem względem tych rzeczy. Ta banalna uwaga pociąga za sobą ważne konsekwencje fenomenologiczne. Oto bowiem okazuje się, że nigdy nie mogę być czystym obserwatorem, czystym podmiotem widzenia, ale muszę przynajmniej zlokalizować siebie w tej samej przestrzeni co oglądane rzeczy, a więc – w pewnym sensie – muszę również stać się (dla siebie!) rzeczą pośród rzeczy. Sam dla siebie jestem nieusuwalnym tłem wszelkiego spostrzegania¹³. Tam, gdzie cokolwiek widzę, tam również musi być moje oko, którego wprost zobaczyć nie potrafię. Z drugiej wszakże strony jestem dla siebie podmiotem wszelkiego rodzaju doznań – zarówno tych, których źródło upatruję w postrzeganych rzeczach, jak i tych, które płyną wprost z mojego ciała. Husserl mówił tutaj o dwóch ściśle skorelowanych ze sobą szeregach – aistetycznym i kinestetycznym – jakkolwiek wydaje się, że to przeciwstawienie też ma charakter analityczny i w rzeczywistym doświadczeniu raczej mamy do czynienia z nierozzerwalnym splotem, w którym poszczególne doznania przechodzą w siebie w sposób płynny¹⁴. W każdym razie chodzi o to, że wszelkiej zmianie perspektywy towarzyszy świadomość ruchu własnego ciała. Tak więc każdej, najprostszej percepcji towarzyszy dwojaka świadomość samego siebie: jako tego, który jest współobecny rzeczom i jako

■
 że zrozumiałe samo przez się jest to, czego z takich czy innych względów nie potrafimy zakwestionować. Można dodać, że strukturalnie zrozumiałe samo przez się jest to, czego nie potrafimy zakwestionować ze względu na samą strukturę naszego poznania. Odkrycie, że taka samozrozumiałość bynajmniej nie musi pokrywać się z oczywistością (określaną jako granica wszelkiego poznania) – a więc, że „potrafimy” wcale nie musi pokrywać się z „możemy” – było chyba podstawowym motywem, który skłonił Husserla do poszerzenia zakresu badań fenomenologicznych o wymiar transcendentalny.

12 Por. *Idee I*, np. s. 81, 129 n., 143 n. i wiele innych miejsc.

13 Por. *Idee II*, s. 80 n.

14 Por. tamże, s. 82 n. Warto zauważyć, że Husserl czynnik różnicujący upatruje nie w jakości samych wrażeń, lecz w „całkowicie odmiennych funkcjach konstytuujących” (tamże), jakie one pełnią. Waldenfels jakże trafnie powie o kinestezie, że jest ona dla siebie bynajmniej nie „doznaniem ruchu, ale doznającym się ruchem i zarazem poruszającym się doznawaniem” – *Sinne und Künste*, s. 170.

tęgo, który doznaje. Skomplikowane zależności między tymi dwoma sposobami uświadamiania sobie własnego ciała (a także – i przede wszystkim! – ciała cudzego) Husserl opisywał jako grę toczącą się między „cielesną rzeczą” (*Leibkörper*) a „rzeczowym ciałem” (*Körperleib*)¹⁵.

To wzajemne implikowanie się spostrzeganej rzeczy i spostrzegającego ją cielesnego podmiotu nie wyczerpuje jednak jeszcze opisu doświadczenia. W faktycznym spostrzeganiu równie wielką rolę co rzeczywiste relacje łączące spostrzeganą rzecz z ciałem spostrzegającego odgrywają relacje możliwe. Gdy widzę jabłko, wiem, że mogę je wziąć do ręki, ścisnąć słabiej albo mocniej, powąchać, ugryźć itd. Jest tak również wtedy, gdy oglądam smakowite jabłko przez szybę na wystawie zamkniętego sklepu i *de facto* żadnego z tych działań wykonać nie mogę. Jabłko, o którym bym wiedział, że się go nie da ugryźć ani powąchać, nawet gdybym pokonał szybę, przestałoby dla mnie być jabłkiem, co najwyżej byłoby podobizną jabłka, czymś, co tylko udaje jabłko, ale naprawdę wcale nim nie jest. To wszystko, co w ten sposób możemy zrobić z napotykanymi rzeczami, współtworzy ich zmysłowy sens i jest widziane tak samo jak barwa albo kształt. Ale to znaczy, że obcując z taką rzeczą – np. z jabłkiem – uświadamiam sobie siebie samego nie tylko jako tego, kto ma ciało i jest ciałem, ale także jako tego, kto tym ciałem włada, i to włada w określony sposób. Ta świadomość bynajmniej nie musi przybierać postaci wyeksplicowanej, z reguły jest dość głęboko ukryta i jej wydobycie wymaga nader kunsztownych analiz, niemniej stanowi nieodzowną przesłankę rzeczywistego doświadczenia. Husserl mówił tutaj o sferze „praktycznego mogę”, o „możliwościach” albo „władzach”¹⁶ cielesnego podmiotu i pytanie o źródła tych możliwości było jednym z tych, które kazały mu rozciągnąć zakres właściwych analiz fenomenologicznych na obszar transcendentnej genezy. Choć bowiem każde aktywne konstytuowanie w jakimś zakresie jest nie tyle tworzeniem sensu, co raczej reaktywowaniem, budzeniem sensu już zastanego i tylko „uśpionego”, a więc siłą rzeczy jego analiza musi odwołać się do zapomnianej przeszłości, to w przypadku cielesnych „władz” ten „historyczny”¹⁷ wymiar dostrzegalny jest gołym okiem: władam moim ciałem w określony sposób, gdyż kiedyś się tego musiałem nauczyć – jakkolwiek już nie pamiętam, jak to się odbywało.

Od „ja mogę” już tylko krok do „ja potrafię” – a więc domeny tego, co Grecy nazywali słowem *technē* a Rzymianie *ars*. Jeżeli bowiem, po pierwsze, całe nasze zmysłowe doświadczenie przeniknięte jest sensem promieniującym z subtelnej gry, jaką nasze ciało toczy z otaczającymi go rzeczami, po drugie, jest ono do tej gry zdolne, ponieważ taką grę rozgrywa między sposobami, w jakie samo partycypuje w doświadczeniu, i, po trzecie, ta gra nigdy nie zamyka się w tępej

15 Por. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, PWN, Warszawa 1982, s. 162 n. Przytaczam tu terminy oryginalne, gdyż przyjęte sposoby przekładu (łącznie z tym, którym posłużyłem się w powyższym zdaniu) nie oddają w pełni ich sensu.

16 Por. *Idee II*, s. 351 n. i 356 n.

17 Cudzysłów jest tu niezbędny, gdyż nie chodzi o historię w pospolitym znaczeniu tego słowa, lecz o transcendentną historię cielesnego podmiotu, stawiającą sobie za cel rekonstrukcję warunków możliwości aktualnego doświadczenia. Taka historia lokalizuje się poza czasem obiektywnym i nie sposób jej zsynchronizować z jakimkolwiek kalendarzem. Więcej na ten temat w moim artykule „Czasowość historii transcendentnej”, w: *Principia*, t. XLVII-XLVIII (2007), ss. 79-94.

obecności, ale zawsze jest przenoszeniem kształtującej mnie przeszłości na kształtowaną przeze mnie przyszłość, to nie ma żadnego powodu, by obok sprawności, które traktuję jako „naturalne”, takich, jak umiejętność chodzenia czy gryzienia, nie włączyć tu także sprawności wyuczonych, nabytych w drodze żmudnego procesu uczenia się – jak umiejętność kierowania samochodem, wysokogórskiej wspinaczki albo rysowania – czy choćby tylko oglądania cudzych rysunków i słuchania cudzych melodii. W końcu te wszystkie umiejętności stały się moją „drugą naturą” i w perspektywie codziennego doświadczenia są nieodróżnialne od natury „pierwszej”. To jednak na nowo kazałoby przemyśleć stare pytanie o stosunek jakkolwiek bądź rozumianej „natury” do jakkolwiek bądź rozumianej „kultury”. Z jednej bowiem strony cała ta sfera – o czym Husserl dobrze wiedział – jest głęboko zakorzeniona w naszej cielesności, z drugiej jednak sama ta cielesność jest zanurzona w kulturze, i to nie tylko w tym sensie, że ta kształtuje zawsze jakiś obraz ciała, zapośredniczając w ten sposób mój stosunek do samego siebie i innych, ale także – i co tu ważniejsze – w tym, że współokreśla zakres dostępnych możliwości. Bym mógł przekształcić pożeranie w jedzenie czy spożywanie posiłków, muszę opanować sztukę posługiwania się sztućcami, „stosownego” przeżywania, zachowania „właściwej” postawy, umiejętność prowadzenia towarzyskiej konwersacji etc. – słowem, to wszystko, co składa się na „kulturę stołu”.

Celem powyższego wywodu było pokazanie, że pytanie o wzajemny związek zmysłów i sztuk w zasadzie można już postawić na gruncie klasycznej fenomenologii Husserla, a tym samym wykazanie „ortodoksyjnego” charakteru projektu Waldenfelsa. Mówiąc „w zasadzie”, chcę jednak trochę osłabić tę tezę. Może nie aż tak, by zachowując możliwość logiczną zarazem optować na rzecz praktycznej niemożliwości¹⁸, ale przynajmniej w pewnym stopniu. W istocie bowiem trudno byłoby wyobrazić sobie ten projekt bez dwóch istotnych modyfikacji.

Pierwsza z ich ma swe źródła w trwających już z górą dwie dekady studiach nad fenomenem obcości i sprowadza się do zastąpienia klasycznego przeciwstawienia pasywności i aktywności – przeciwstawienia, które już w fenomenologii późnego Husserla ulega niejakiemu rozchwianiu – figurą patosu i odpowiedzi. Waldenfels mówi o patosie, rozumiejąc to słowo w znaczeniu źródłowym, wszędzie tam, gdzie coś nam się przytrafia, przydarza, nawiedza nas czy nachodzi. To daleko wykracza poza sferę tradycyjnie rezerwowaną dla pasywnej recepcji. Wprawdzie nachodzą nas uczucia smutku albo euforii, przytrafiają nam się nieoczekiwane przypadki, doświadcza nas los, zdarza się, że coś nas boli, ale mówimy też, że coś przykuwa naszą uwagę, rzuca nam się w oczy, a na wyższym poziomie, że nasuwają nam się myśli, przychodzą do głowy pomysły albo narzuca się jakieś rozwiązanie problemu. To w znacznej mierze relatywizuje nowożytną ideę samowładnego podmiotu, pojmowanego

18 Co do sensu tego rozróżnienia por. *Idee II*, s. 362, zob. też *Idee I*, s. 144.

jako autonomiczne źródło, z którego biją akty¹⁹. Dla Waldenfelsa to źródło, przynajmniej po części, usytuowane jest poza mną, w tym, co dla mnie obce, ale na co mogę, choć nie zawsze chcę, się otworzyć. Niekiedy potrafię się temu przeciwstawić – np. ignorując pomysły, które kwalifikuję jako „niestosowne” czy wręcz „głupie” – niekiedy nie – np. ulegając smutkowi albo cierpliwie znosząc atak bólu. Wówczas jestem sobą w tej samej mierze, w jakiej sobą nie jestem. – Patos zawsze domaga się odpowiedzi. Może występować w różnych postaciach: apelu, roszczenia, wyzwania, prowokacji, ale w każdym przypadku jego charakterystyczną cechą jest otwartość formy, którą „trzeba” jakoś zamknąć. Jeśli ta odpowiedź ma być adekwatna (co wcale nie znaczy wyczerpująca – taka zapewne nigdy nie jest możliwa)²⁰, wówczas mogę w niej „dać więcej, niż mam”²¹. Więcej niż mam, gdyż wprawdzie czerpię z własnych zasobów, ale to nie ja sformułowałem pytanie albo wysunąłem roszczenie, a także to nie ja określiłem warunki, w których odpowiadam²². Choć autoryzuję moją odpowiedź, podpisuję się pod nią, tylko po części pochodzi ona ode mnie, gdyż zacząłem poza sobą. Bez tego niemożliwa byłaby autentyczna twórczość, mielibyśmy do czynienia jedynie z multiplikowaniem zastanego „stanu posiadania”. Patos niejako stawia mnie na granicy tego, co własne i obce, i w ten sposób pozwala mi wykroczyć poza siebie – jakkolwiek byśmy rozumieli tę figurę.

Ale do tego dochodzi coś jeszcze. Emblematem fenomenologii jest intencjonalność. Waldenfels ujmuje ją w prostą formułę „coś jako coś”. Cokolwiek nam się jawi, zawsze jawi nam się jako coś: jako stół, jako dzieło sztuki, jako towar, jako pamiątka rodzinna czy, choćby jako „nie wiadomo co”. To nie znaczy, że ono po prostu jest tym czymś, raczej jest tak, że to my je takim czynimy, takim się dla nas staje. Nie znaczy to jednak też, że przed tym aktem nadania sensu jest ono po prostu niczym. „Formuła *coś jako coś* oznacza, że coś (rzeczywistego, możliwego czy też niemożliwego) powiązane zostaje z czymś (sensem, znaczeniem) i że zarazem jest od niego różne”²³. Nie chodzi przy tym o proste sklejenie ze sobą dwóch rzeczywistości – fizycznej i psychicznej, realnej i idealnej – ale raczej o spojenie, dzięki któremu w ogóle mogą one znaleźć się w horyzoncie naszego widzenia. Dla Waldenfelsa to spojenie także jest pewną formą odpowiedzi na wyzwanie ze strony tego, co domaga się sensu. „Husserlowskich »rzeczy samych« nie należy rozumieć jako czegoś zastanego, gotowego, co tylko odbieramy, lecz jako coś, co możemy osiągnąć jedynie w ten sposób, że odpowiadamy na jego roszczenie”²⁴. Tak więc na różnicę sygnifikatywną – różnicę między sensem i tym, co ma sens – nakłada się „różnica responsywna” – różnica między tym, *na* co odpowiadamy, a tym, co odpowiadamy. Ta ostatnia bynajmniej nie zacierza ani nie unieważnia tej pierwszej, ale ukazuje ją

19 Por. B. Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, s. 72 n.

20 Por. tamże, s. 7.

21 Por. B. Waldenfels, *Antwortregister*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, s. 605 n.

22 Szczególnym przypadkiem są takie roszczenia, które prowokują mnie do przełamania tych warunków i wyjścia poza zastany porządek. Właśnie tu zaczyna się prawdziwa fenomenologia obcego. Por. B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 184 n. oraz tenże, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 56 n.

23 B. Waldenfels, *Podstawowe motywy*, s. 32.

24 Tenże, *Grenzen der Normalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, s. 67.

w nowym świetle. Nie jest bowiem tak, że z jednej strony mamy bezsensowne dane, a z drugiej mniej czy bardziej dowolne akty nadawania sensu. Jeśli coś rzuca mi się w oczy, przykuwa moją uwagę, to nie ma tu jeszcze mowy o jakimkolwiek podmiotowym akcie, który mógłbym sobie przypisać. Zostajemy przez coś ugodzeni i dopiero to ugodzenie „otwiera nam oczy”, udostępniając pole intencjonalnej aktywności. Tego ugodzenia nie należy jednak też rozumieć w sensie czysto przyczynowego pobudzenia, raczej różnica responsywna sytuuje się przed tradycyjną alternatywą przyczynowości i intencjonalności: to, co nas pobudza „ani nie jest ufundowane w uprzednim »czymś«, ani też nie znosi go późniejsze »po co«”²⁵. Dlatego Waldenfels mówi tu o heterogenezie, a perspektywa responsywna ma umożliwić wydobycie owego „heteron jako takiego”²⁶. Rzecz jasna, pisząc książkę, a więc uprawiając pewną formę dyskursu, filozof siłą rzeczy musi umieszczać je w przestrzeni sensu, sensownego doświadczenia, ale cały wysiłek skierowany jest na to, by nie maskować miejsc, w których to doświadczenie się załamuje. Stąd tak częste sięganie do opisów literackich, gdyż sztuka, jak się wydaje, poczyną sobie w tym obszarze znacznie śmieiej niż filozofia²⁷.

W ten sposób dochodzimy do drugiej ze wspomnianych wyżej modyfikacji, która dotyczy charakteru sensu przenikającego nasze zmysłowe obcowanie ze światem. Starałem się wyżej pokazać, że już na gruncie klasycznej fenomenologii Husserla cała ta sfera jest wysoce zorganizowana, że intencjonalność bynajmniej nie jest zarezerwowana dla „wyższych” aktów intelektu, ale rodzi się już na poziomie najprostszycy percepcji. Gdybym sięgnął do ostatnich prac twórcy fenomenologii, *Kryzysu* i tekstów bezpośrednio z nim związanych, musiałbym dodać, że owe akty wyższe cały swój sens zawdzięczają przekształceniu struktur zaczerpniętych z „nizin”, a ten, kto o tym zapomina, niechybnie zmierza ku przepaści. Lecz Waldenfels również to ujęcie chce zradykalizować. Nasze zmysły nie tylko są źródłem sensu, lecz także dostarczają tego sensu w nadmiarze, są „rozrzutne” w tym znaczeniu, że zawsze dostarczają sensu więcej, niż intelekt jest w stanie opracować. Ta nadwyżka sensu odgrywa istotną rolę w naszym życiu. Dzięki niej potrafimy podejmować istotne decyzje – wbrew racjonalnym przesłankom, gdyż tak nam każe „serce” – potrafimy „intuicyjnie” przedzierać się przez gąszcz pokrętnych argumentów, za którymi nieomylnie wyczuwamy kryjący się fałsz, i potrafimy „na oko” szacować rozmaite wielkości, bez uciekania się do zawsze możliwych, ale niekiedy uciążliwych procedur pomiarowych²⁸. Ta nadwyżka sensu umożliwia też rozmaite gry zwane sztukami, które na różne sposoby starają się ją spożytkować.

Obie te modyfikacje łącznie pozwalają potraktować pytanie o wzajemny związek zmysłów i sztuk jako pytanie w ścisłym sensie fenomenologiczne. Nie

25 B. Waldenfels, *Podstawowe motywy*, s. 41.

26 Por. tamże, s. 36.

27 Por. tamże, s. 4. To tłumaczy, dlaczego w *Sinne und Künste* autor mógł poświęcić cały rozdział analizie *Poszukiwań* Prousta.

28 Por. B. Waldenfels, *Sinne und Künste*, s. 37 n. Waldenfels w tym kontekście mówi o „wycuciu” (potocznie nazywanym „intuicją”) jako szczególnym „zmysłem tła”, w przeciwieństwie do wyspecjalizowanych „zmysłów figuralnych”.

chodzi już wtedy o poszukiwanie jakiejś dodatkowej przestrzeni aistetyczno-estetycznej, w której zmysły i sztuki mogłyby się ze sobą zbiec – czy to w ten sposób, że wychodząc od zmysłów, pytamy o ich pozaepistemiczne funkcje, czy też, na odwrót, tak, że za punkt wyjścia przyjmujemy sztuki i dążymy do pokazania „zmysłowego residuum w królestwie piękna”. Choć obie te perspektywy mogą być i bywają płodne, znacznie ciekawsze jest odwrócenie problemu i potraktowanie tego związku jako pierwotnie danego. Wówczas „czysta zmysłowość i czysta sztuka” okazują się „efektem rozszczepienia albo abstrakcji”²⁹ i kwestią pozostają tylko okoliczności, w których do takiego rozszczepienia dochodzi. W miejsce intelektualnej syn-tezy wchodzi tu „syn-opsja, sym-fonia, generalnie syn-estezja i syn-ergia jako nieustający proces jednoczenia, w którym jedno przechodzi w drugie, ale w nim nie zanika”³⁰.

Ten proces nie jest pozbawiony licznych naprężeń i pęknięć, w wielu miejscach się załamuje, ale właśnie te pęknięcia i załamania ze swej strony tworzą ośrodki krystalizacji obcości, dzięki którym możliwa staje się gra patosu i odpowiedzi na patos, co z kolei prowadzi do pojawienia się wspomnianej wyżej nadwyżki sensu. Aby jednak tę nadwyżkę uchwycić jako taką, niezbędną jest pewna *epoché*, zatrzymanie naturalnego ruchu doświadczenia, wyrwanie go z jego samozrozumiałych kolein. Taką *epoché* – w postaci *epoché* uniwersalnej, skierowanej ku całemu światu, a więc ku całości naszego doświadczenia (a właściwie ku jego całościowym podstawom) – swą fundamentalną metodą uczyniła fenomenologia. Jednakże na długo przedtem w sposób cząstkowy i niejako spontanicznie praktykowały ją poszczególne sztuki: jako *epoché* ikoniczną, pikturalną, audytywną, kinetyczną czy narracyjną³¹. Tylko bowiem przemieniając twórczą aktywność naszych zmysłów w rodzaj igraszki, mogły obnażyć ją samą, mogły uzmysłowić cud narodzin sensu „na naszych oczach”, a tym samym stawały się zdolne do pełnienia swej podstawowej funkcji intensyfikowania doświadczenia. Ten, kto do takiej *epoché* nie jest zdolny, kto nie chce bądź nie potrafi jej zaakceptować, ten siłą rzeczy musi redukować wszelką sztukę do jej funkcji czysto zewnętrznych.

29 Tamże, s. 11.

30 Tamże.

31 W sposób szczegółowy różne formy i funkcje takiej *epoché* Waldenfels omawia na przykładzie tańca i konstytutywnej dla niego „*epoché* kinetycznej”. Nie polega ona bynajmniej na intelektualnym powstrzymaniu się od sądu, ale raczej na pewnej przemianie sensu, jaki niosą ze sobą ruchy naszego ciała, na zawieszeniu horyzontów tworzonych przez świat życia i potraktowaniu tego świata jako czegoś obcego. Do takiej *epoché* jesteśmy zdolni już wtedy, gdy chcemy spontanicznie dać wyraz wielkiej radości – skacząc czy biegając „bez sensu” – przede wszystkim jednak, praktykowana w sposób zamierzony, otwiera ona przestrzeń sztuki choreograficznej. Por. tamże, s. 234 n. Natomiast w rozdziale o Prouście, gdzie do głosu dochodzi *epoché* narracyjna, *epoché* narratora (którą można porównać do „refleksji naturalnej” Husserla) przeciwstawiona jest *epoché* realnego autora, radykalnie przełamująca wszelkie ograniczenia postawy naturalnej i pozwalająca wprowadzić do gry figurę „coś jako coś”. Fakt, że te dwie postaci w konstrukcji dzieła coraz bardziej się do siebie zbliżają, pozwala spojrzeć na tę ostatnią jako na „*epoché* responsywną”. Polega ona na „wstrzymaniu własnego ruchu, tak, że otwarta zostaje przestrzeń dla czegoś nieredukowalnego, co zawsze już nam się przydarzało, co czeka na naszą odpowiedź i w pewnym sensie do niej przymusza” (s. 384). W ten sposób *Poszukiwania* okazują się powrotem do początków, „przy których nas nigdy nie było”.

Janusz Sidorek: On the Frolics of Senses

The article presents Bernhard Waldenfels' theory of the aesthetic mode of experience, presented in his book *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Firstly, the author shows that the concept of "play" or a "frolic" is inherent to the "aesthetic reduction" – a specific mode of discourse that conditions and accompanies the work of translator. Secondly, the phenomenological concept of sensuousness and sensorial experience is analysed, beginning with Husserl's *Logical Investigations* and finishing with the *Cartesian Meditations*. A careful consideration of sensory experience in Husserlian phenomenology shows that there is a link between the concept of senses and the concept of arts. This interconnection is the object of philosophical investigation proposed by Waldenfels.

jsidor@sgh.waw.pl