

Anna Wolińska
Uniwersytet Warszawski

Sztuka i widmowość rzeczy

Peter Ackroyd, angielski pisarz, autor biografii Londynu i Wenecji, w książce *Londyn podziemny* pisał m.in. o odkryciach zabytków pochodzących z odległej przeszłości, znajdujących się pod powierzchnią miasta.

W 1865 roku, grupa robotników, która rozkopywała łopatami część Oxford Street, znalazła intrygującą zapadnię. Pracownicy otworzyli ją i z zaskoczeniem zobaczyli szesnaście ceglanych stopni. Zeszli w dół i „znaleźli się w pomieszczeniu o znacznym rozmiarze”. Ściany były zbudowane z czerwonej cegły, a w ośmiu sklepieniach były otwory, które pierwotnie miały za zadanie wpuszczać do środka światło. Na środku komnaty stała misa o głębokości niecałych dwóch metrów, do połowy wypełniona wodą. Na dnie wciąż bąbelkowało źródło. Najprawdopodobniej było to rzymskie baptysterium, nadal zasilane wodą z dopływu rzeki Tyburn. Zabytek ten jednak zburzono, aby zrobić miejsce pod nowy budynek. Nadal mało się interesowano tym, co leżało pod ziemią czy też w „otchłani zapomnienia”, jak to nazwano w jednej z ówczesnych publikacji.¹

Nieusuwalny kontrast pomiędzy wydobytym na światło dzienne wnętrzem baptysterium, a otoczeniem, jakie stanowił w tym czasie gwałtownie rozwijający się pod wpływem przemysłowej rewolucji Londyn, sprzyja w tym wypadku narodzinom widma. W 1865 r. robotnicy pracujący na Oxford Street znaleźli się w wyjątkowej sytuacji. Zapewne wchodzącym do baptysterium trudno było uwolnić się od intensywnego wrażenia przekroczenia wyraźnie zakreślonej granicy pomiędzy wnętrzem a zewnątrz baptysterium, granicy wyznaczonej w tym przypadku przez zapadnię. Sprzyjało temu doświadczeniu doskonale zachowane, jak gdyby nietknięte od czasów rzymskich wydobyte na światło dzienne miejsce. Charakterystyczne dla architektury tamtych czasów ściany, wybijające stale to samo od ponad półtora tysiąca lat źródło, „misa do połowy wypełniona wodą”, wszystko

¹ P. Ackroyd, *Podziemny Londyn*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2015, s. 25-26.

to skontrastowane z nieobecnością ludzi korzystających kiedyś z tego miejsca odciętego teraz od reszty miasta zapadnią.

Zapadnia czyni zamkniętą przestrzeń podobną do krypty². Jak stwierdza Jacques Derrida krypta jest „pierwszym słowem w miejsce innego miejsca”, „krypta zachowuje niemożliwe do znalezienia miejsce”, „miejsce jakiejś nieobecności”³. Charakter tej przestrzeni polega nie tyle na ukrywaniu tego, co znajduje się w jej wnętrzu, ile na ukrywaniu samej siebie.

Krypta nie jest zatem miejscem naturalnym, ale znaczącą historią sztuczki, architektury, artefaktu: miejsca zawartego w innym, ale ściśle od niego oddzielonego, wyizolowanego w ogólnej przestrzeni za pomocą ścian, zamknięcia enklawy.⁴

Zamknięte zapadnię wewnątrz baptysterium ukrywa intensywnie doświadczaną nieobecność, dającą o sobie znać za sprawą odczuwanego kontrastu pomiędzy przeznaczeniem i pochodzeniem miejsca a jego otoczeniem, które uwalniając go z dotąd pełnionej funkcji, czyni je nierzeczywistym. Otwarcie krypty nie usuwa istniejącego na granicy tych dwóch światów pęknięcia. Skrywana wewnątrz nieobecność w bezcielesnej⁵ powłoce zjawia się w postaci widma.

Jeszcze jeden przykład, tym razem dotyczy Wenecji.

W wilgotny dzień, Aschenbach, bohater *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna zbliża się do miasta „drogą wodną”, inaczej niż dotychczas. Z mgły, nagle nad powierzchnią morza wyłania się miasto, „inna Wenecja niż ta, którą znajdował dawniej, zbliżając się do niej łądem”⁶.

Więc ujrzał znowu to zdumiewające wybrzeże, ową olśniewającą kompozycję fantastycznych budowli, które republika ukazywała pełnym poszanowania spojrzeniom zbliżających się żeglarzy: lekką wspaniałość Pałacu i Mostu Westchnień, kolumny z lwem i świętym na brzegu, przepysnie występujący bok bajecznej świątyni, widok na wieżę i Zegar Olbrzymów: i przyglądając się myślał, że przybyć do Wenecji łądem, na dworzec kolejowy, znaczy wejść do pałacu przez tylne drzwi i że nie inaczej, tylko okrętem, jak on teraz, przez pełne morze, należy zjechać do najnieprawdopodobniejszego miasta.⁷

² Por. J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty drugie”, 2016, nr 2.

³ *Ibidem*, s. 123.

⁴ *Ibidem*, s. 125.

⁵ Widmo jest w pewnym sensie pozbawione ciała. W tym przypadku chodzi o ciało fizyczne, o fizyczny wymiar nadający pewną formę ciału.

⁶ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 24.

⁷ *Ibidem*, s. 25. W kontekście tego przykładu Wenecja, która jawi się inaczej widziana z morza niż od strony łądu staje się podobna do opisywanej przez Italo Calvino Despiny – „miasta na pograniczu dwóch pustyni” – rozciągającego się po horyzont morza z jednej i piaszczystego łądu z drugiej strony. Podobnie jak do Wenecji do Despiny można przybyć od strony łądu, jak i od strony morza. „Poganiacz wielbłądów, który dostrzega wychylające się zza widnokregu wyżyny szczyty wieżowców, anteny radarowe, powiewające na wietrze białe i czerwone rękawy portowe i dymy wyrzucane z kominów, myśli o statku, wie, że jest to miasto, ale myśli o nim jak o okręcie, który może go unieść z pustyni, jak o żaglowcu, szykującym się do podniesienia kotwicy, z żaglami nie rozwiązanymi jeszcze, lecz już wydętymi przez wiatr, albo jak o parowcu, z kotłem wibrującym w stalowym kilu, ... W mgłę wybrzeża marynarz rozpoznaje kształt wielbłądniego grzbietu, wyszywanego

Tutaj również zostają uruchomione podobne rejestry doświadczenia. Kontrast pomiędzy miastem a rozpościerającą się wokół taflą wody, ponad którą zjawia się ono nagle, wyłaniając się z mgły, zawieszona jak gdyby w powietrzu, czyni Wenecję miastem „najnieprawdopodobniejszym” spośród innych miast. Miastem widmem, nierzeczywistym, „eterycznym i zwiewnym”, jak stwierdza Giorgio Agamben w jednym z esejów *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*⁸. Zdaniem Agambena Wenecja jest widmem podobnie jak martwy język,

[...] mieszkać w niej to tyle, co uczyć się łaciny, starać się opanować język martwy, uprawiać się w gubieniu i odnajdywaniu się w meandrach deklinacji, wśród pojawiających się niespodziewanie rzeczownikowych form czasownika i bezokoliczników czasu przyszłego.⁹

Podobnie jak martwy język, który nigdy nie jest do końca martwy, „bo czyta się go jeszcze i w jakiejś mierze posługuje się nim w mowie”¹⁰, Wenecja jest „językiem widmowym, którym nie możemy właściwie mówić, lecz który na swój sposób drży, daje znaki i szepta”¹¹.

Można byłoby mnożyć przykłady miast, ukazując różne modalności kontrastu, o którym powyżej wspomniałam, istotnego dla pojawienia się widmowych efektów. Przykłady te odsyłają nas co prawda, nie do poszczególnych rzeczy, ale do ich zestawienia, specyficznej konfiguracji, jaką tworzą one w miastach. Jednak nawet gdy ograniczymy się do poszczególnych rzeczy, to można wskazać z powodzeniem na pewien typ obcowania z nimi, w którym, tak jak powyżej, ujawnia się nieredukowalny kontrast, granica, której nie sposób przekroczyć tworząca doskonale warunki dla pojawienia się widma. Zresztą obcowanie z rzeczami sprzyja tego rodzaju doświadczeniu. Rzeczy są prawie niewidoczne, kiedy się nimi posługujemy, wtapiają się w nasze życie, nie zwracając na siebie uwagi. Paradoksalnie są również najbardziej skryte¹². Ukrywany w rzeczy naddatek bytu ujawnia się, gdy rzeczy się psują. Levinas pisze:

Rzeczy są nagie tylko metaforycznie, kiedy są pozbawione ozdób: nagie ściany, nagie krajobrazy. Nie potrzebują ozdób, gdy zatracają się w spełnianiu funkcji, do której są stworzone, gdy tak radykalnie podporządkowują się własnemu celowi,

siodła z frędzlami, które błyszczą między dwoma cętkowanymi garbami, posuwającymi się kołyszącym ruchem; wie, że jest to miasto, ale myśli o nim jak o wielbłądzie, któremu z siodła zwisają bukłaki i juki z kandyzowanymi owocami, winem daktylowym, liśmi tytoniu...” (I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 14-15).

⁸ G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] *idem*, Nagość, przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2010, s. 50. Widmowość Wenecji daje o sobie znać szczególnie wyraźnie zdaniem Agambena w początkach istnienia miasta, „które nie zrodziło się, jak prawie wszystkie inne we Włoszech, ze spotkania schyłku późnoantycznego świata z nowymi, barbarzyńskimi siłami. Powstało za sprawą wycieńczonych uchodźców; opuszczając swe bogate rzymskie siedziby, zbiegowie unosili w pamięci ich widmo, aby zanurzyć je w morzu, w drganiach i barwach fal” (*ibidem*, s. 48).

⁹ *Ibidem*, s. 51.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Por.: H. Lefebvre, *The Everyday and Everydayness*, “Yale French Studies”, vol.73, 1987, s. 8.

że w nim zanikają. Znikają pod własną formą. Postrzeganie rzeczy jednostkowych dowodzi jednak, że nie rozpuszczają się w relacjach, które wpisują je w całość. W jakimś stopniu zawsze przypominają te przemysłowe miasta, w których wszystko jest przystosowane do celu produkcji, ale które, zadymione, pełne odpadków i smutku, istnieją także dla siebie. Nagość rzeczy to nadwyżka jej bytu w stosunku do jej celu. To jej absurdalność, jej bezużyteczność, ujawniająca się jako taka tylko w stosunku do formy, od której rzecz się odcina i której jej brakuje. Rzecz jest zawsze nieprzejrzystością oporem, brzydota.¹³

Naddatek bytu w rzeczy w stosunku do jej funkcji tworzy kontrast. Ujawnia się on w przypadku obcowania z rzeczą pozbawioną funkcji, zepsutą, przestarzałą, pokaźną – w „życiu pośmiertnym”¹⁴ rzeczy, bądź też w jej „życiu larwalnym”¹⁵, a zatem w stanie, w którym nie realizuje ona jeszcze swojego przeznaczenia. Bezcielesny naddatek rzeczy ujawnia się w subtelnym, osobistym doświadczeniu obcowania z nią poza jej dotychczasowym instrumentarium.

Jaki jest związek pomiędzy bezcielesnym naddatkiem rzeczy, ukazującym się z konieczności jedynie w postaci widma a sztuką?¹⁶

Jacques Derrida w rozmowie z Derekiem Attridge’em na pytanie o „pierwotne zainteresowanie literaturą” i jego związki z „szeroko zakrojoną pracą nad tekstami filozoficznymi”, odpowiedział:

Moje – nazwijmy to tak – młodzieńcze pragnienie zwracało mnie w pisaniu ku czemuś, co nie było ani jednym ani drugim. Czym miałyby być? [...] Teraz, w tym momencie, próbuję na sposób, który potocznie nazwać by można „autobiograficznym”, przypomnieć sobie, co się zdarzyło, gdy opanowało mnie pragnienie pisania: równie nagle, jak zagadkowe, bezsilne i przemożne. Tak: to, co się zdarzyło, było jak autobiograficzne pragnienie. [...] było to przede wszystkim pragnienie zapisania jednego bądź dwóch wspomnień. Powiadam „tylko”, choć już wtedy odczuwałem to jako zadanie niemożliwe i nieskończone. Gdzieś w głębi przypominało to liryczny ruch ku zwierzeniu lub wyznaniu. Do dziś tkwi we mnie obsesyjne pragnienie zachowania w nieprzerwanym zapisie, w formie pamięci, tego, co się zdarza lub nie może się zdarzyć. [...] Powiedziałem „nie może się zdarzyć” i „niemalże”, by zaznaczyć fakt, że to, co się zdarza – innymi słowy wyjątkowe zdarzenie, którego ślad chciano by zachować przy życiu – jest jednocześnie pragnieniem, by to, co się nie zdarza, mogło się zdarzyć. Jest to więc swojego rodzaju „opowieść”, w której zdarzenie nakłada wewnątrz samego siebie archiwum „tego, co realne” na archiwum „fikcji”. [...] Byłby to więc ruch nostalgicznego, żałobnego liryzmu, który

¹³ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnątrzności*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 73.

¹⁴ G. Agamben, *op. cit.*, s. 50.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Pomiedzy sztuką a bezcielesnym naddatkiem rzeczy istnieją również inne niż rozważany tu przeze mnie związek. Na przykład sztuka może stanowić idealne przedstawienie rzeczy. Jej funkcją staje się wtedy uobecnienie w symbolicznej reprezentacji widmowości rzeczy. W efekcie sama staje się widmem tego, co uobecnia. O różnych modalnościach tej wersji relacji w odniesieniu do malarstwa pisze Jean-Luc Nancy, wskazując zarazem ich kulturowe źródła (zob. J.L. Nancy, *Nawiedzenie (malarstwa chrześcijańskiego)*, przeł. J. Momro, „Teksty drugie”, 2016, nr 2 s. 179). Z uwagi na ograniczony zakres tekstu moim celem będzie analiza wybranej przeze mnie postaci tego związku. Sztuka nie tyle jest opisem czy też przedstawieniem bądź reprezentacją doświadczenia, w którym rzeczy są dla nas nieprzejrzyste, stawiają nam opór, lecz jest powtórzeniem ich jednostkowości.

chciałby zachować, być może nawet zakodować, słowem ujawnić to, co dostępne i niedostępne. I w głębi nadal pozostaje to moim najbardziej naiwnym pragnieniem. Nie marzę ani o dziele literackim, ani o filozoficznym, lecz o tym, by to, co mi się przydarza, przypominało coś zapieczętowanego (trzymanego w obwodzie, ukrytego dla zachowania, opatrzonego własną sygnaturą, czymś na kształt sygnatury, z jej formą pieczęci, z wszystkimi paradoksami, które łączą się ze strukturą pieczęci).¹⁷

Powyżej opisane przez Derridę, przemożne „pragnienie zapisania jednego bądź dwóch wspomnień”, daje się odnaleźć zarówno u źródeł twórczości Rousseau, jak i Joyce’a, których wprost wskazuje w tym kontekście Derrida, jest ono również jaskrawo widoczne w twórczości Francisa Ponge’a. Nie bez powodu w jednym ze swoich esejów o literaturze, będącym równocześnie książką o rzeczach i wierszach Francisa Ponge’a, Derrida przywołuje wspomnienie pewnego epizodu z życia tego osobliwego poety. Podczas kolacji z przyjaciółmi Ponge udał się z jednym z nich (z „H.C.” – jak go określa) do toalety. Schodząc ze schodów, kontynuowali wcześniej rozpoczętą rozmowę o „Wspólnym rynku, jego przywilejach, transakcjach, negocjacjach”, jednym słowem, o „wszystkich bieżących sprawach”¹⁸. Będąc już na miejscu, poeta doznał osobliwego poruszenia na widok „sposobu w jaki jego przyjaciel upuścił ręcznik, a raczej sposobu w jaki ręcznik ułożył się na wieszaku”¹⁹. To niepowtarzalne doświadczenie, a raczej doznanie, wydało się poecie dużo bardziej ciekawe niż pasjonujące rozmowy prowadzone z H.C. dotychczas. Wyjątkowe doznanie wzmogło przekonanie Ponge’a o szczególnej osobliwości rzeczy polegającej na ich bliskości, poręczności, i zarazem ich specyficznej niezależności od człowieka.

Nagle wyrwani z codziennych kolein życia dostrzegamy dotąd niewidoczną stronę rzeczy, jak Francis Ponge, którego zainteresował ręcznik. Podobnie jak podczas odsłonięcia miejsca, do jakiego doszło w przypadku wydobytego na zewnątrz, ukrytego wewnątrz ziemi baptysterium, tutaj również ujawnia się raczej niewypowiadalność rzeczy oraz ich jednostkowość niż ich poręczność demonstrująca się w codziennym działaniu człowieka z pomocą rzeczy, zmierzającym do realizacji określonego celu. Wiersze Ponge’a nie pokazują tego, co w rzeczy było dotąd ukryte. Nie daje się w tym przypadku zastosować ćwiczenie zalecane przez Flauberta Maupassantowi: „Stań przed drzewem i opisz je”. Sztuka w tym przypadku nie jest opisem czy też reprezentacją mniej widocznej na co dzień, bardziej dyskretnej rzeczywistości. Wiersze powtarzają raczej wydarzenie osobliwej zewnętrzności rzeczy wobec człowieka, ich nieprzyswajalności polegającej na niemożliwości wyznaczenia im z góry, określonego raz na zawsze miejsca. Powtarzają paradoksalne doświadczenie, w którym dochodzi do demonstracji (w formie

¹⁷ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, rozmowa Dereka Attridge’a z Jacquesem Derridą, „Literatura na świecie”, nr 11-12, 1998, s. 178-179.

¹⁸ J. Derrida, *Signéponge-Signsponge*, trans. by R. Rand, Columbia University Press, New York 1984, s. 90.

¹⁹ *Ibidem*, s. 90-92.

nieobecności) „tego, co w rzeczy nie do zastąpienia”²⁰, za pomocą znaków (widmo zrobione jest ze znaków – stwierdza Agamben, „a dokładniej z sygnatur, czyli ze znaków, cyfr i monogramów, które czas ryje na powierzchni rzeczy”²¹).

Maurice Blanchot zwraca uwagę na to, że istnieje pewien rodzaj obrazu, pewna jego wersja, która nie stanowi idealnego ujęcia rzeczy. Ta wersja „nie oznacza wcale, że widnieje przed nami obraz zdarzenia, że nadajemy mu zwiewną swobodę cechującą obraz”²². Raczej obraz „może nas w każdej chwili odesłać już nie do nieobecnej rzeczy, ile do nieobecności jako obecności”²².

Gdy dochodzi do tego powtórzenia, rzecz jawić się może, w takim przypadku, tylko w postaci widma. Przekształca się ona bowiem w zniemiecenie swojej jednostkowości, zniemiecenie swojego istnienia w postaci niedającego się ująć nadmiaru. Demonstrowany w rzeczy nadmiar jako taki z konieczności pozbawiony jest ciała.

W kontraście pomiędzy tym, co nieprawdopodobne, a tym, co daje się dotknąć, wprost ująć, pomiędzy tym, co powinno być stabilne namacalne, a tym, co okazuje się eteryczne i zwiewne, pomiędzy tym, co konieczne a tym, co przypadkowe, daje o sobie znać niedający się zredukować ani wyczerpać nadmiar. Destabilizuje od wewnątrz symboliczny porządek. Tworzy miejsce na coś, co przychodzi z zewnątrz. Zapowiada pojawienie się widma.

Odczuwalny kontrast powoduje zawiązanie się specyficznej relacji z rzeczą, do której dochodzi w tej zdestabilizowanej strukturze. Ernst Bloch w *Śladach* sygnalizuje jedynie na czym owa relacja polega. Mało precyzyjnie, ale za to z dużym metafizycznym wyczuciem stwierdza:

A zatem prawie nie mamy siebie. My, a cóż dopiero powiedzieć o rzeczach, kto może rozeznać się w ich istocie? Tkanina wokół ciała chroni je co prawda zawsze, to ciągle jest nasz wspólny problem. Ale: choć przyjemnie grzać się przy ognisku, to kiedy zbliżyć się doń jeszcze odrobinę, już się parzymy. Nawet ręce trzeba trzymać od tego daleko.²³

Rzeczy okazują się w tym specyficznym doświadczeniu, zawsze, jak tytuł miniaturowego opowiadania Blocha *Na wpół dobre*²⁴. Bliskie nam i zarazem w tajemniczy sposób niedostępne, nieprzejrzyste, absurdalne, bezużyteczne, bezwartościowe i zarazem bezcenne.

Precyzyjniej tę relację określa Maurice Blanchot, a także niewątpliwie będący pod jego wpływem Derrida. Blanchot analizuje doświadczenie rzeczy inne od powszechnego, które polega na tym, że oto rzecz istnieje obok nas, a my ją „ujmujemy na drodze dynamicznych rozumiających działań”²⁵.

²⁰ To, co w rzeczy nie do zastąpienia, jest jednocześnie tym, czego nie można w rzeczy znaleźć, odszukać.

²¹ G. Agamben, *op. cit.*, s. 48.

²² M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 316.

²³ E. Bloch, *Ślady*, przeł. A. Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 143.

²⁴ Zob. *ibidem*.

²⁵ M. Blanchot, *op. cit.*, s. 307.

Gdy jednak stajemy na wprost samych rzeczy, kiedy wpatrujemy się w jakiś ich przejaw, choćby w róg ściany, czy nie zdarza się nam również opuścić samych siebie na rzecz tego, co widzimy? Czy wobec tej obecności, nagle osobliwie niemej i pasywnej, nie stajemy się zupełnie bezwolni i zdani na jej łaskę? Owszem, ale jest tak dlatego, że rzecz, której się przypatrujemy, zdążyła zapaść się w swoim obrazie, a obraz wycofał się w głębię niemocy, w którą wszystko na powrót upada.²⁶

Powtórnie przeżywać zdarzenia obcowania z rzeczami pod postacią obrazów-widm, jak stwierdza Blanchot,

[...] nie oznacza wcale, że uwalniamy się od niego, że patrzymy na nie bezinteresownie, zgodnie z estetyczną wersją obrazu i wolnym od niepokoju ideałem sztuki klasycznej, lecz nie oznacza to także zaangażowania się w nie na mocy swobodnej decyzji: pozwalamy się raczej porwać, przenieść ze sfery rzeczywistości – gdzie trzymamy się na dystans względem rzeczy, by tym lepiej nimi rozporządzać – do sfery zupełnie innej, gdzie to dystans nas przytrzymuje, będąc tam nieożywioną i niedostępną głębiom, niezmierzoną dalą, która stała się jak gdyby niezawisłą, a zarazem ostateczną władzą rzeczy.²⁷

Kontrast, który ujawnia się w chwili, gdy dochodzi do demonstracji nadmiaru bytu w stosunku do funkcji rzeczy, jest istotnym warunkiem pojawienia się tego rodzaju relacji z rzeczą, w której zjawia się ona w postaci widma. Kontrast utrzymuje dystans, dzięki czemu rzecz nie roztapia się w funkcji, którą mogłaby realizować, zarazem jednak ten przykuwający naszą uwagę efekt powoduje, że, jak stwierdza Bloch, „dystans nas przytrzymuje”.

Derrida natomiast wyraża ten problem w postaci retorycznego pytania:

Posiąść [*posséder*] widmo – czy to nie to samo, co być prze nie opętanym [*possédé*] czyli po prostu opętanym? Więzić je – czy to nie to samo, co być przez nie więzionym?²⁸

Niewątpliwie można wskazać na różne zagrożenia, czy też, jak to ujmują Agamben, „niedogodności życia wśród widm”. Sztuka, powtarzając to jednostkowe doświadczenie rzeczy, oferuje nam jednak możliwość konfrontacji z pewną niepozobawioną uroków, nową formą życia.

Widmowość jest formą życia. Życia pośmiertnego albo uzupełniającego, które zaczyna się dopiero wtedy, kiedy wszystko się skończyło, i ma zatem w porównaniu z życiem niezrównany urok oraz zaradność właściwe temu, co się spełniło, wdzięk i precyzję tego, przed czym nic nie stoi.²⁹

²⁶ *Ibidem*, s. 306.

²⁷ *Ibidem*, s. 315.

²⁸ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 214.

²⁹ G. Agamben, *op.cit.*, s. 50.

Anna Wolińska

Art and Specters of Things

Abstract

I analyze the relationship between art and the unique experiences of things. When we use things in everyday experience, they become transparent. Things become deprived of their independence; the subject harnesses them for his ends and treats and handles them as useful. But things are never only useful. Things are always intransparent, inaccessible, absurd, useless, worthless and at the same time invaluable. The singularity of things is never directly manifest. The independence of things from the subject is exhibited in the shape of specters. From this perspective, art is not a representation of a thing. Art repeats the experience of the singularity of things.

Keywords: specter, thing, singularity, art, excess.