

Magdalena Krasieńska  
Uniwersytet Warszawski

## Widmowość jako źródło (nie)skończonej interpretacji

Widmo, które w kontekście myśli Karola Marksa Jacques Derrida poddaje fenomenologicznemu opisowi, jest czymś, co sytuuje się między realnym i nierealnym, między

[...] tym, co rzeczywiste i tym, co nierzeczywiste, tym, co żywe i tym, co nie-żywe, byciem i nie-byciem, [...] między tym, co jest obecne i tym, co nieobecne, na przykład w formie przedmiotowości.<sup>1</sup>

Widmo jest czymś, co wymyka się tradycyjnej ontologii, stąd neologizm *hantologie* od czasownika *hanter* („nawiedzać”). Tłumacz *Widm Marksa*, Tomasz Załuski, podkreśla, że funkcjonujący w polskim dyskursie odpowiednik tego nowosłowia – „widmontologia” – choć jest rozstrzygnięciem ciekawym, to jednak połowicznym. Brak w nim czasownikowego aspektu „nawiedzania”, jednakowoż zachowuje ono wyraziste odniesienie do ontologii, demonstrując zarazem (choć zdaniem tłumacza „niezbyt subtelnie”) dynamiczny charakter transformacji „nauki o bycie w naukę o widmowości bytu”<sup>2</sup>.

Zarazem „widmowość” jako atrybut sztuki nie jest wcale ideą zrodzoną przez filozofię ponowoczesną ani nawet nowoczesną. Pewne elementy takiego myślenia o sztuce (choć inne w swej naturze) obecne są już w refleksji starożytnej, u sofistów i Platona, gdzie element widmowości pod postacią iluzji, pozoru, odnaleźć można w apatetycznej teorii sztuki<sup>3</sup>. Jeśli przyjrzeć się znaczeniu greckiego słowa

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 33.

<sup>2</sup> T. Załuski, *Nota tłumacza*, [w:] J. Derrida, *op. cit.*, s. 285.

<sup>3</sup> Krytyczny stosunek Platona do sztuki, którą grecki filozof uważał w każdej postaci za naśladowczą, umocowany był w jego konstrukcji ontologicznej i etycznej. Sztuka sytuuje się na poziomie najbardziej oddalonym od prawdy, ustępując miejsca nadzmysłowemu ideom i jednostkowym przedmiotom. Najmocniejszy zarzut Platona przeciwko sztuce dotyczył jednak jej deprawującego działania, pobudzającego irracjonalny pierwiastek w ludzkiej

ἀπάτη, to widzimy, że oznacza ono: ułudę, fałsz, oszustwo, odurzenie, podstęp<sup>4</sup>. Zgodnie z koncepcją apatetyczną (iluzjonistyczną), którą przypisuje się Gorgiaszowi, działanie sztuki „podobne jest do magicznego, oparte na uwodzicielskiej sile słowa, będące jakby oczarowywaniem widza i słuchacza”<sup>5</sup>. Słynny paradoks, którego treść znamy dzięki Plutarchowi, mówi:

[...] ten, kto wprowadza w błąd (ἀπατήσας) jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje.<sup>6</sup>

Myśl ta świadczy, że Gorgiasz nie deprecjonował sztuki z powodu jej ułudnego, iluzyjnego charakteru, lecz przeciwnie – zdawał się doceniać jej „oczarowujące” działanie poprzez pochwałę tego, kto funkcję sztuki rozumie i pozwala się poddać iluzji.

Teoria apatetyczna przenika się również z koncepcją mimetyczną, której jednym z centralnych pojęć jest εἶδωλον: widmo, widziadło, mara, emanacja, wyobrażenie, obraz<sup>7</sup>. O „widziadłach” (εἶδωλα) pisze Platon w *Państwie*<sup>8</sup>; stosuje też określenie φαυτάσματος w sensie „widoku”, który jest przeciwieństwem „prawdy” (ἀληθεία)<sup>9</sup>. Tu odnajdujemy spoiwo z koncepcją Derridy, który wśród pojęć kierujących naszą uwagę na „widmowość” używa m.in. *fantôme*, oznaczające „widmo, ducha, upiora, zjawę, widziadło, marę itp.”<sup>10</sup>. Jest jeszcze jedno pojęcie, które kształtowało wyobraźnię starożytnych Greków: φάσμα, znaczące tyle, co zjawia, widmo, mara, widziadło, fenomen, zjawisko itp.<sup>11</sup> Te greckie źródła Derrida sam zresztą odnotowuje, powołując się na tradycję Platońską; tę, „która ściśle wiąże ze sobą obraz i widmo, idola i fantazmat, *phantasma* w sensie widmowego, błąkającego się nieumarłego [*mort-vivant*]<sup>12</sup>.

\*

---

duży. Zob. M. K. Siwiec, *Od Platona do Beardsleya. Drogi estetycznej metakrytyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 50-53.

<sup>4</sup> Na podstawie słownika Zygmunta Węclowskiego opracował Oktawiusz Jurewicz. *Słownik grecko-polski*, t. 1, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2000, s. 81.

<sup>5</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 110.

<sup>6</sup> Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. 1, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 128.

<sup>7</sup> Zob. *Słownik grecko-polski*, t. 1, s. 257.

<sup>8</sup> „To samo, powiemy, [co malarz – M.K.] robi i poeta-naśladowca; [...] Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko” (Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki; cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, s. 163).

<sup>9</sup> Platon: „Malarstwo jest naśladowaniem widoku czy naśladowaniem prawdy? Widoku. Więc sztuka naśladowująca jest daleka od prawdy” (*ibidem*, s. 162).

<sup>10</sup> T. Załuski, *op. cit.*, s. 283.

<sup>11</sup> Zob. *Słownik grecko-polski*, t. 2, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2001, s. 466.

<sup>12</sup> J. Derrida, *op. cit.*, s. 237.

Do greckich źródeł, zwłaszcza w refleksji poświęconej sztuce i doświadczeniu estetycznemu, szeroko nawiązywał Hans-Georg Gadamer. Jego szczególną uwagę przykuwało pojęcie *mimesis*. Skoro dzieło sztuki, zgodnie z wyobrażeniem Platona, przeznaczone jest do użytkowania, to tym, co odróżnia je od przedmiotów (sztuk) mechanicznych, jest działanie imitujące. W tym niemiecki hermeneuta dopatruje się zagadkowości sztuki:

[...] dzieło nie jest przecież «rzeczywiście» tym, co przedstawia, lecz funkcjonuje jedynie imitatywnie – pojawia się bardzo wiele nader wysublimowanych problemów filozoficznych, a przede wszystkim problem bytującego pozoru (des seienden Scheins). Co znaczy, że nie wytwarza się tu czegoś rzeczywistego, lecz coś, czego «użytkowanie», nie będąc rzeczywistym użytkowaniem, spełnia się swoiście w kontemplującym skupieniu się na pozorze<sup>13</sup>.

Sztuka nowoczesna, a szczególnie malarstwo abstrakcyjne, w którym zerwany został związek między przedmiotem i jego plastycznym uformowaniem, podważa mimetyczną funkcję sztuki. Georges Didi-Huberman, który symptomów zerwania relacji między materią a przedstawieniem dopatrywał się już w detalach XVII-wiecznych obrazów Johanna Vermeera, zwracał uwagę na wieloznaczność tego, co określał mianem „połaci” (w przeciwieństwie do dającego się łatwo rozpoznać „szczegółu”)<sup>14</sup>. W jego ujęciu, podczas gdy szczegół jest przedmiotem semiotycznie zamkniętym, połać pozostaje zawsze otwarta, jest niedokonanym procesem tworzenia figury, „«cechą dodatkową» i «znakiem braku» w modelu mimetycznym”<sup>15</sup>, demaskującym iluzję przedstawienia; jest „ryzykiem myśli, ale jest to ryzyko, które niesie ze sobą farba, gdy staje przed nami [...]. To ryzyko wymusza interpretację”<sup>16</sup>.

To, co zdaniem Didi-Hubermana odsłania nieaktualność *mimesis*, wedle Gadamera wciąż daje się podporządkować mimetyczności, lecz przeformułowanej – jakby pod presją niefiguratywności nowej sztuki. Uniwersalność *mimesis* jako kategorii estetycznej polega na tym, że każde dzieło sztuki – tradycyjne i nowoczesne, przedstawiające i nieprzedstawiające – jest jakby ostoją porządku w rozpadającym się na naszych oczach uprzemysłowionym świecie. Nie chodzi Gadamerowi jednak o porządek, który miałby być zgodny z naszym wyobrażeniem („z wielkim wzorem ładu przyrody i budowy światów”<sup>17</sup>), lecz o enigmatyczny „potężny pierwiastek duchowej energii porządkującej”<sup>18</sup>. Podczas gdy Didi-Huberman podkreśla ten aspekt malarstwa nieprzedstawiającego, który wiąże

<sup>13</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 17.

<sup>14</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 182.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 184.

<sup>17</sup> H.-G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *idem*, *Rozum, słowo, dzieje*. Szkice wybrane, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 154.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 155.

się z zerwaniem ciągłości i niemożliwością złożenia z detali obrazu sumy jego części, dla Gadamera całość – jeden z biegunów koła hermeneutycznego – zawsze jest do osiągnięcia, choć wymagać ona może więcej pracy w trakcie konfrontacji z dziełem abstrakcyjnym.

[...] jeśli to, co przedstawiające w dziele, albo to, co dzieło sobą przedstawia, stanowi nowy kształt, nowy mikrokosmos, nową jedność wewnętrznych uwikłań, związków i porządków – pisze Gadamer – jest to sztuka, niezależnie od tego, czy przemówią do nas treści naszego wykształcenia, swojskie kształty otaczającego nas świata, czy też staniemy wobec niemej, a przecież odwiecznie nam bliskiej pitagorejskiej harmonii form i kolorów.<sup>19</sup>

Bez względu na to, czy zgodzimy się z Gadamerem, że sztuka abstrakcyjna nadal pozostaje w orbicie *mimesis*, czy też zdecydujemy się odrzucić ten pogląd, stoimy w obliczu niekończącego się zadania rozumienia i wykładania tego, o czym dzieło mówi. Zadanie to wydaje się obarczone tym większym ryzykiem błędzenia, im bardziej abstrakcyjny (niefiguratywny) jest obraz (bądź rzeźba, tekst, utwór), przed którym się znajdujemy. W tym kontekście metafora widma znaleźć może swoje uzasadnienie: widmowe dzieło, oscylujące między „tym, co rzeczywiste i tym, co nierzeczywiste”, tym, co odgadnione i nieodgadnione, rozpoznawalne i nierozpoznawalne<sup>20</sup>, ilustruje to, czego estetyka jest świadoma dzięki realizowanym w XX-wiecznej praktyce artystycznej „dziełom otwartym”. Jak pisał Umberto Eco, w poczynaniach awangardowych twórców estetyka dostrzega ni mniej, ni więcej, tylko „potwierdzenie swoich intuicji, skrajny przejaw pewnej sytuacji estetycznej, która może występować w różnym stopniu natężenia”<sup>21</sup>. Każde zatem dzieło sztuki, bez względu na swoją proveniencję i ontyczną strukturę, otwiera przed nami szereg możliwych dróg jego rozumienia. Dzieła sztuki zwracające się przeciw tradycji – te, które nazywamy awangardowymi, abstrakcyjnymi, otwartymi itp. – unaoczniają w skrajnym natężeniu to, przed czym stawia nas każde inne dzieło: zagadkę własnego rdzenia, własnej prawdy, a może i źródła.

\*

Jak określić źródło autentycznego doświadczenia dzieła sztuki, zwłaszcza dzieła widmowego? Według Barbary Skargi w potocznym, intuicyjnym rozumieniu źródło kojarzymy z początkiem, miejscem, „gdzie coś się rodzi, skąd coś wypływa, źródłana woda, czysta, jeszcze niczym nie zabrudzona, przejrzysta”<sup>22</sup>. Wieloznaczność tego pojęcia i wzajemne powiązania różnych, wpływających

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>20</sup> Interpretując znaczenie *mīmēsis* u Arystotelesa, w rozumieniu tej zasady Gadamer kładzie akcent nie tyle na naśladowanie, co na rozpoznawanie. Zob. *ibidem*, s. 150.

<sup>21</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka i in., Czytelnik, Warszawa 1994, s. 56.

<sup>22</sup> B. Skarga, *O źródle i źródłowości*, [w:] *eadem*, Kwintet metafizyczny, Universitas, Kraków 2005, s. 7.

z niego sensów sprawia, że właściwie nie poddaje się ono definicji. Heidegger łączy źródło z pytaniem o to, *czy m rzecz jest i jak jest, przy czym „to, czym coś jest i jak jest, nazywamy jego istotą”*<sup>23</sup>, a źródło jest tej rzeczy warunkiem.

Wśród trzech metafizycznych znaczeń, którym w kontekście źródła przygląda się Skarga, są początek, warunek i prawda. Początek ma stosunkowo najmniejszą wagę. Możemy uznać go za moment kreacji dzieła sztuki, wobec którego dzieło jest zawsze transcendentne, wykracza bowiem ku tworzonym na jego gruncie przyszłym sensom. Jak zauważa Skarga,

Początek jest momentem istotnym dla naszego życia, ale natychmiast przekraczającym, a często, jak pisał Heidegger, zapominanym. Źródło, arche, jest zapoczątkowaniem, które nie traci swej obecności i ma nieustanny, dominujący wpływ na bieg wytrysku, jego wyłanianie się i zanikanie<sup>24</sup>.

Źródło, będąc „samym tym wytryskiem domagającym się odsłonięcia”, jest zarazem „pierwszym i podstawowym warunkiem jakiegoś wydarzenia”<sup>25</sup>. To, co źródłowe, jest transcendentalnym warunkiem zaistnienia fenomenu. Sam fenomen może być źródłowy, podobnie jak doświadczenie, które wnikliwie badał w swych pismach Husserl. „Źródłowe uchwycenie ujmuje bowiem znacznie więcej, ujmuje to, co istotne”, pisze Skarga. „Jest ono adekwatne dopiero wówczas, gdy odsłania *eidos*. I tak źródło, prawda i istota zostały ze sobą nierozzerwalnie sprzężone”<sup>26</sup>.

Problem istnienia dzieła sztuki stawiał także Heidegger, starając się w sposób odmienny niż w tradycyjnej estetyce ów problem wyartykułować, po pierwsze: wyłączając sztukę z orbity osiągnięć kulturowych, koncentrując się na pytaniu o *bycie*<sup>27</sup>; po drugie: poszukując sposobu na rozpoznanie tego, co w dziele sztuki jest *dziełowe*. Szczególną, można rzec, troskę Heidegger roztoczył nad pojęciem prawdy, sięgając do greckiego „pierwowzoru”, czyli do *alethei*, której wymowa jest znacznie głębsza niż wynika to z „logicznej” konotacji tego terminu, dominującej w dyskursie zachodniej tradycji filozoficznej<sup>28</sup>. Pisze on: „Sztuka jest *dziejowa* i jako *dziejowa* jest tworzącym przechowywaniem prawdy w dziele”<sup>29</sup>. Źródłowość sztuki objawia się właśnie w owym przechowywaniu prawdy; „w swojej istocie sztuka jest źródłem: wyróżnionym sposobem, w jaki prawda staje się *bytująca*, tzn. *dziejowa*”<sup>30</sup>. *Dziejowość* sztuki zawiera się już zresztą w niemieckim odpo-

<sup>23</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, [w:] *idem*, Drogi lasu, przeł. J. Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 7.

<sup>24</sup> B. Skarga, *op. cit.*, s. 17.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>27</sup> „Namysł nad tym, czym jest *sztuka*, całkowicie i zdecydowanie określony jest wyłącznie na podstawie pytania o *bycie*. Sztuka nie jest ani dziedziną dokonań kulturowych, ani przejawem ducha, lecz należy do *wydarzania*, dzięki któremu dopiero określa się «sens bycia»” (M. Heidegger, *op. cit.*, s. 61).

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 34-35.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

wiedniku źródła, w *Ursprung*, które znaczy praskok, skok w głąb<sup>31</sup>. Ów dziejowy aspekt sztuki, szczególnie wyrazisty w refleksji hermeneutycznej, jest jakby jedną z odsłon „widmowości” dzieł, które nawiedzają nas, nawracają z głębin przeszłości, domagając się uwagi, interakcji, rozumienia. W sensie czasowym poszukiwanie prawdy dzieła sztuki jest, jak stwierdza Gadamer, „nieskończonym procesem”<sup>32</sup>. Dodaje:

[...] czasowy dystans, za sprawą którego następuje to odcedzenie prawdziwego sensu, stale rośnie i powiększa się – jest to właśnie ów produktywny moment, którym dystans służy naszemu rozumieniu<sup>33</sup>.

Druga odsłona dotyczy widmowości jako ontologicznej nieokreśloności dzieł sztuki, przesądzającej o ich otwartości na różniące się interpretacje. Problem ten znajduje się na linii sporu o esencję dzieł. Jeśli chcieć przyjąć tezę, że widmowość (nieokreśloność, efemeryczność) dzieła stanowi źródło jego interpretacji, należałoby rozpatrzyć, czy owo źródło nie stanowi jakby „buforu” dla nazbyt swobodnych, nazbyt twórczych sposobów jego rozumienia.

Jak pisze Skarga, „filozoficzne źródła zazwyczaj leżą gdzieś w głębi metafizycznych pokładów, one są bowiem najbardziej ukryte”<sup>34</sup>. Poszukiwacz źródła byłby zatem jedynie odkrywcą, nie twórcą, bowiem „tylko źródło jest twórcze”<sup>35</sup>.

Poszukiwaczowi zatem pozostają co najwyżej najrozmaitsze techniki, lepsze lub gorsze, bardziej skuteczne lub mniej, pozwalające na dotarcie do uzdrawiającej wody. Postępuje on jak różdżkarz<sup>36</sup>.

Zgodnie z tym interpretator nastawiony jest na odkrycie esencji, prawdy przechowywanej w dziele. Źródło determinuje tok rozumienia, bowiem, przypomnijmy, posiada ono „nieustanny, dominujący wpływ na bieg wytrysku”. Odkrywca źródła musi tropić ów bieg, nie wolno zejść mu z tej drogi, inaczej nie dotrze do czystej, niezmaconej prawdy.

Skarga nie godzi się jednak na odtwórczy status interpretacji, szczególnie w odniesieniu do źródeł metafizycznych. Jak twierdzi,

[...] źródła bywają niezmiernie bogate i ich nurty tryskać mogą w przeciwne strony. W rezultacie, spoglądając ku nim z różnych stron, nieraz już tak odległych, dostrzegamy je z odmiennych perspektyw. Każda coś może do wiedzy o nich wnieść, żadna nie może uzurpować sobie prawa do intelektualnego dziedzictwa.<sup>37</sup>

<sup>31</sup> Skarga pisze: „Zapewne sam język nasunął Heideggerowi tego rodzaju określenie, wszakże źródło po niemiecku to *Ursprung*, a więc skok w przeszłość i to najdawniejszą, skok poprzez wszystkie czasy, gdzieś do pierwotności idei, myśli, wiary” (B. Skarga, *op. cit.*, s. 15).

<sup>32</sup> H.-G. Gadamer, *Koło jako struktura rozumienia*, przeł. G. Sowiński, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, red. G. Sowiński, Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1993, s. 233.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> B. Skarga, *op. cit.*, s. 19.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 20.

Przeziera z tych słów duch postmodernizmu, zgodnie z którym nie ma jedynej słusznej wykładni, zaś cechą istotową dzieł jest ich polisemiczność. Skoro w ten sposób Skarga charakteryzuje źródła metafizyczne, to uznać można, że są nimi dzieła sztuki: widmowe, otwarte na wiele różniących się, nieuprzywilejowanych interpretacji.

Czy jednak nie dochodzi tu do zaprzeczenia istoty źródła? Zważmy: źródło jest jedno, czyste, jest prawdą. Zarazem „nie ma jednej nici, jednego nurtu”, a „wyłącznie powikłania, kłącza, których rozplątanie jest niemożliwe”<sup>38</sup>. Skarga słusznie zauważa, że krytycy poszukiwaczy metafizycznych źródeł mogą mówić o iluzji, samooszustwie, hipostazie. Zaraz jednak dodaje:

Niekiedy jednak mamy poczucie, że w tej oto kwestii istnieje rzeczywiście tylko jedno źródło, i nie możemy pozbyć się pragnienia dotarcia doń. U źródła wszak kryje się prawda. Tam, gdzie są sploty, pytanie o prawdę traci sens.<sup>39</sup>

Czy zatem pomimo nieodwracalnych skutków ponowoczesnej rozbiórki metafizycznych fundamentów, pomimo naszej świadomości mnogości znaczeń, sensów, prawd, da się jeszcze powiedzieć, że poszukiwanie esencji, źródła, czasem wydaje się uzasadnione? Być może jest tak właśnie w przypadku dzieł sztuki. Lecz źródłowe byłyby w nich nie wykładnie, prawdy, sensory, lecz ich widmowa natura, ich nieokreśloność, która przesądza o substancjalnej pojemności dzieł sztuki, o ich zdolności do nieskończonej absorpcji coraz to nowych wykładni, prawd i sensów. Przytoczmy jeszcze raz słowa Skargi:

Współczesna nam filozofia lubi poplątanie, [...] kłącza, bo z nich wyrastają rozmaite pędy i splatają się, łączą, wskazując na rozwichrzenie myśli, poglądów, dążeń. Lecz kłącza widać, wystarczy trochę rozgarnąć glebę. Tu nie ma owej otchłani, tego skoku w głąb. Źródło odsłonić trudno, ono samo to, co najistotniejsze, skrywa.<sup>40</sup>

Można postawić tezę, że widmowość, określająca dzieło sztuki jako rozpostarte między tym, co rzeczywiste i nierzeczywiste, obecne i nieobecne, między jego byciem i niebyciem, będąc też źródłem wszelkiej jego interpretacji, skrywa istotę dzieła, przechowuje jego idealną wymowę, być może odkrytą w stale rozrastającym się gąszczu wykładni. Analiza pojęcia „źródła”, nawet jeśli nie przeczy nieskończonemu procesowi interpretacji, zmierza jednak nieuchronnie do opowiedzenia się po stronie esencjonalizmu. Skarga w kontekście tym zwraca uwagę na niejako przyrodzoną człowiekowi skłonność do myślenia w kategoriach istotowości:

[...] warta uwagi [jest – M.K.] trwałość niektórych metafor związanych z pojęciem jedności, a więc i jednej prawdy, jakby odpowiadała ona głębokim, może złudnym, ale mocno zakorzenionym potrzebom człowieka.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Być może ów antropologiczny rys winien być w kontekście podjętej problematyki wyeksponowany najmocniej. Jak zresztą pisze Derrida,

[...] źródłowym widmem, od którego wszystko się rozpoczyna i które wszystko wprawia w ruch, głównym widmem (*das Hauptgespenst*) jest sam Człowiek.<sup>42</sup>

*Magdalena Krasieńska*

### **Spectrality as a Source of (In)Finite Interpretation**

*Abstract*

The concept of source directs our attention to the historicity of the works of art and the temporary aspect of aesthetic experience, which is associated with the infinite process of interpretation. A work of art – like a specter – returns from the past and seeks for understanding in our present. This in turn provokes to ask questions about the essence of the work of art, which is not evident in the context of spectrality at all.

*Keywords:* spectrality, source, interpretation, apaté, mimesis.

---

<sup>42</sup> J. Derrida, *op. cit.*, s. 222.