

ZESZYT  
WYDAWNICZY  
NR 17

PAWEŁ DYBEL

**PIĘKNY TULIPAN,  
TRUP I BEZ  
CZYSTEGO CIĘCIA.**

BEZ-DUSZNA ESTETYKA DERRIDY.



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA  
SZTUKI





Paweł Dybel – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN oraz w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Główne obszary jego badań to współczesna filozofia (hermeneutyka, antropologia filozoficzna, poststrukturalizm), teorie psychoanalityczne, filozofia polityczna. Opublikował m.in. *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia* (2008, wspólnie z Szymonem Wróblem); *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką a poststrukturalizmem* (2009); *Dylematy demokracji. Kontekst polski* (2015); *Psychoanaliza – ziemia obiecana? Z dziejów psychoanalizy w Polsce 1900–1989, cz.1: Okres burzy i naporu. Początki psychoanalizy na ziemiach polskich okresu rozbiórów 1900–1918* (2016); *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (2017). Autor licznych publikacji w języku angielskim i niemieckim. Stypendysta m.in. Fritz Thyssen Stiftung, Alexander von Humboldt-Stiftung, DAAD, DFG, The

## WSTĘP

Kiedy profesor Paweł Dybel po raz pierwszy zawitał do naszej Akademii, nie przypuszczałem, że spotkanie to otworzy drogę do tak owocnej współpracy, trwającej już ponad osiem lat. Potrzebujemy takiej wymiany myśli i refleksji, która ożywia nasz akademicki organizm, wspomagając jego niezależność. Aby nie wracać ponownie do omówionych już raz tematów, jakiś czas temu zaproponowałem, byśmy nadawali naszym rozważaniom formę drukowaną. Dzięki temu stają się one dostępne dla szerszej grupy odbiorców – każdy nowy rok akademicki wita przecież całkiem spora grupa nowych studentów. Oczywiście, nie zawsze się nam udaje, nie zawsze pozwalają na to możliwości. Mamy już jednak niemały dorobek wydawniczy i chciałbym go tutaj przypomnieć. W 2011 roku w trzecim numerze „Zeszytów Wydawniczych” ukazał się tekst profesora *Freud i Segal. O literaturze i sztuce*, napisany na podstawie pierwszego wygłoszonego przezeń u nas w dniu 22 kwietnia 2010 roku wykładu zatytułowanego *Sztuka i trauma. (Psychoanalityczne koncepcje sztuki)*. Druga część wykładu, *Dzieło sztuki jako reperacja zniszczonego obiektu*, stała się w pewnym momencie kultowym tekstem na Wydziale Malarstwa, któremu wówczas dziekanowałem. Następnie wspólnie postanowiliśmy przybliżyć tak studentom, jak i pracownikom Akademii refleksję filozoficzną wokół malarstwa. Kolejny tekst profesora, *Prawda sztuki, prawda w malarstwie* poświęcony myśli o sztuce Jacquesa Derridy, znalazł się w monografii opublikowanej po zorganizowanej przeze mnie konferencji „Prawda w malarstwie” jesienią 2010 roku. W tym momencie otworzyliśmy puszkę Pandory i wylało się nam całe mnóstwo tematów, bo o malarstwie można by bez końca – nic więc dziwnego, że zajęło nam to wiele lat. Postanowiliśmy przyjrzeć się raz jeszcze Merleau-Ponty’emu. 30 marca i 30 listopada 2011 roku odbyły się dwa wykłady poświęcone jego filozofii malarstwa, podsumowane pracą *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty’ego* zamieszczoną w piątym numerze „Zeszytów Wydawniczych” z 2012 roku. Publikacja ta, opatrzona piękną reprodukcją obrazu *Góra Św. Wiktorii* Paula Cézanne’a, do której specjalnie zakupiliśmy prawa autorskie, stała się, można powiedzieć, uczelnianym hitem wydawniczym i dziś już każdy młody malarz cytuje tego filozofa prawie z pamięci. Pamiętam jednak, kiedy to z niewielkim fragmentem tekstu Merleau-Ponty’ego, tzw. szczotką drukarską, zapoznał mnie – z namaszczeniem godnym nielegalnej bibuły – malarz Jerzy Wielicki, który przyjaźnił się ze Stanisławem Cichowiczem, pierwszym tłumaczem tego filozofa w Polsce. W kolejnych latach wykłady nasze dedykowane były hermeneutycznej estetyce Hansa-Georga Gadamera. Czasami odbywały się w niekorzystnych warunkach, bo w uczelni trwał remont – a my, uciekając od hałasu rozbijanych ścian, staraliśmy się skupić na niełatwych zagadnieniach, które profesor z biegłością potrafił rozwinąć w czytelne myśli. Jego tekst podsumowujący tę serię wykładów wypełnił prawie stustronicową monografię *Gadamera myśli o sztuce*, która ukazała się drukiem w 2014 roku. Rozważania zawarte w obecnym

wydawnictwie, odnoszą się do metaforycznego doświadczenia piękna i jego powiązania z doświadczeniem śmierci. Profesor Paweł Dybel podejmuje ponowną dyskusję z myślą Jacquesa Derridy, którą zawarł w rozdziale *Bez czystego cięcia* w ważnym dziele *Prawda w malarstwie*, i zgłębia pokrewieństwa oraz różnice pomiędzy tymi dwoma rodzajami doświadczenia. Przeświadczony jestem, że taka biblioteka myśli wydawana pod szyldem Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich stanowić będzie doskonałą bazę do refleksji o sztuce i filozofii – pytania o sens stają się bowiem codziennym doświadczeniem każdego z nas.

prof. Krzysztof Gliszczyński

#### FOREWORD

When professor Paweł Dybel visited our Academy for the first time, I didn't suspect that our meeting would open the door to such fruitful cooperation that has continued for over eight years. We need such an exchange of thoughts and reflection, which invigorates our academic organism, reinforcing its independence. A while back I suggested that to close the subjects we have already discussed we should have our considerations published. This way they become accessible to a wider public – after all, each new academic year is greeted by a fair-sized group of students. Of course, we're not always able to do it, we don't always have the means. But we do have a sizeable publishing output which I would now like to remind us of. In 2011, the professor's paper *Freud i Segal. O literaturze i sztuce* [Freud and Segal: On literature and art] was published in the third issue of "Zeszyty Wydawnicze", written based on his first lecture at our Academy given on 22<sup>nd</sup> April 2010, entitled *Sztuka i trauma. (Psychoanalityczne koncepcje sztuki)* [Art and trauma (psychoanalytical concepts of art)]. At one point, the second part of the lecture, *Dzieło sztuki jako reperacja zniszczonego obiektu* [Work of art as a reparation of the destroyed object], became an iconic text at the Faculty of Painting, of which I was dean at that time. Subsequently we decided to familiarize both the students and the faculty members with the philosophical reflexion about painting. The professor's next paper, *Prawda sztuki, prawda w malarstwie* [The truth of art, the truth in painting] devoted to Jacques Derrida's thoughts on art, was included in a monograph published after a conference "Prawda w malarstwie" [Truth in painting] which I organized in the autumn of 2010. This was when we opened Pandora's box and a myriad of issues poured out, for we could talk about painting till the end of time – no wonder that it took us many years. We decided to take another look at Merleau-Ponty. On 30<sup>th</sup> March and 30<sup>th</sup> November 2011, we delivered two lectures on the subject of his philosophy of painting, epitomized in a paper entitled *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego* [Painting with your body, or Merleau-Ponty's philosophy of painting] included in the fifth issue of "Zeszyty Wydawnicze" in 2012. The said publication, adorned with a beautiful copy of Paul Cézanne's painting *Mont Sainte-Victoire*, to which we bought the copyrights especially for this purpose, became, one might say, an academic bestseller, and today almost every young painter quotes this philosopher from memory. Still, I remember when I was introduced to a rough copy of a small fragment of Merleau-Ponty's writing – with reverence fitting the illegal rolling paper – by painter Jerzy Wielicki, who was a friend of Stanisław Cichowicz, the first translator of the works of this philosopher in Poland. In the subsequent years, our lectures were devoted to Hans-Georg Gadamer's hermeneutical aesthetics. Sometimes they were taking place in adverse conditions, because the Academy was being renovated – and trying to escape from the noise of smashing the walls, we were attempting to focus on difficult matters, which the professor



was able to expertly elaborate into illegible ideas. His paper summing up this series of lectures filled an almost hundred-page-long monograph entitled *Gadamera myśli o sztuce* [Gadamer's thoughts on art], published in 2014. The considerations contained in the present publication concern the metaphorical experience of beauty and its relation to the experience of death. Once more, professor Paweł Dybel enters into a discussion with Jacques Derrida, which he presented in the chapter entitled *Bez czystego cięcia* [The "sans" of the pure cut] in an important work entitled *Prawda w malarstwie* [The truth in painting], and investigates the similarities and differences between these two types of experience. I am convinced that such a library of thoughts published under the label of the Inter-Faculty Doctoral Studies will constitute an excellent base for reflexion regarding art and philosophy – for questions about the sense are becoming a daily experience for each of us.

prof. Krzysztof Gliszczyński





PAWEŁ DYBEL

# PIĘKNY TULIPAN, TRUP I BEZ CZYSTEGO CIĘCIA.

BEZ-DUSZNA ESTETYKA DERRIDY.

## 1.

W bogatej piśmienniczej spuściźnie Jacques'a Derridy książka *Prawda w malarstwie* zajmuje odrębne miejsce.<sup>1</sup> Choćby z tej racji, że w żadnej innej rozprawie jej autor nie podejmuje tak szerokiej dyskusji z wybranymi koncepcjami współczesnej myśli estetycznej. Snując refleksję nad zagadkowymi słowami Cézanne'a, w których zapowiada on obwieszczenie tego, czym jest prawda w (jego?) malarstwie, dużo miejsca poświęca koncepcjom estetycznym Hegla i Heideggera. Głównym punktem odniesienia jest jednak estetyka Kanta. W dyskusji z nią Derrida koncentruje się na kwestii relacji, w jakiej *ergon* dzieła sztuki pozostaje z jego *parergonem*, która to relacja przez autora *Krytyki władzy sądzienia* została podjęta w rozważaniach na temat „wolnego” piękna ornamentów i arabesk.

W tej dyskusji na szczególną uwagę zasługuje rozdział *Bez czystego cięcia*. Derrida, kontynuując w nim swoją „dekonstrukcję” *Krytyki władzy sądzienia*, przywołuje podany przez jej autora przykład rosnącego dziko tulipana. Ten przykład filozof z Królewca przytacza za „niejakim Saussure'm”, podróżnikiem, który natknął się niespodziewanie na ten kwiat w trakcie swojej alpejskiej wspinaczki i został urzeczony jego pięknem. Kant komentując to zastanawia się, co tkwiło u podstaw tego doświadczenia piękna. I kończy swój wywód konkluzją:

„Natomiast kwiat, na przykład tulipan, uważany jest za piękny, ponieważ patrząc nań, stwierdzamy pewną celowość, która wedle naszego o niej sądu nie odnosi się do żadnego w ogóle celu.”<sup>2</sup>

W wypowiedzi tej dochodzi do głosu przekonanie Kanta, że piękno jakiegoś przedmiotu ma swoją podstawę w paradoksalnym w swej wymowie doświadczeniu, iż jego celowość jest bez celu. Derrida interpretując to ujęcie wskazuje, iż Kant kładzie w nim nacisk na specyficzną formę pięknego przedmiotu. Ma ona sprawiać wrażenie jakby była nastawiona

na jakiś cel (kres), który jednak – jak się okazuje – nie istnieje. Zakłada to, że doświadczenie piękna określa rozziw między sugestią nastawienia na jakiś cel, jaką wytwarza forma danego obiektu, a zawartym w tej formie nagłym „cięciem”, które niweczy to nastawienie. To ujęcie, utrzymuje Derrida, zawiera w sobie coś więcej niż tylko przekonanie, że piękno jest efektem wolnej gry form i kształtów – jak to sugerują inne wypowiedzi autora *Krytyk*. Efekt piękna bierze się z doświadczenia dysonansu między sugestią „intencjonalności” zawartej w wolnej grze form a poczuciem, że owej intencjonalności „brakuje kresu”. Jej domniemany cel bowiem tak naprawdę nie istnieje – jest ona „bez celu”.

U podstaw doświadczenia piękna jakiegoś obiektu tkwi zatem paradoks (aporia?) wpisany w formę tego obiektu. Forma ta sprawia, że w podmiocie pojawia się oczekiwanie na jej spełnienie się do końca (oczekiwanie „kresu”), to jednak zostaje nagle przekreślone. Następuje rodzaj brutalnego cięcia, w wyniku którego piękny obiekt zostaje oddzielony od swojego celu, na który zdawał się być nakierowany:

„Dziki tulipan stanowiłby zatem przykład takiej celowości bez celu, takiego uporządkowania, które jest bezużyteczne, bezcelowe, bezinteresowne, pozbawione zastosowania. Należy wszakże podkreślić, że byt odcięty od celu staje się piękny tylko wtedy, gdy wszystko w nim napina się w stronę kresu. Tylko to całkowite przerwanie, to cięcie, które jest czyste, ponieważ dokonuje się go jednym ciosem, jednym uderzeniem (*le bout* oznacza także uderzenie: od *buter* – zawadzać, przeciwstawiać się, uderzać), wywołuje odczucie piękna.” (s. 101,102)

Samo cięcie – podkreśla Derrida – wprowadza obrzeże kwiatu. To w nim, w jego specyficznej formie, która obramowuje kwiat, kulminuje się i ulega rozładowaniu wspomniane napięcie. A jest tak ponieważ:

„zerwana celowość powinna pozwolić się dostrzec i to zarówno jako celowość, jak i jako zerwanie, zatem jako obrzeżenie. Sama w sobie celowość nie jest piękna”. (s. 103)

Kluczowe dla doświadczenia piękna jest zatem cięcie obrzeża kwiatu. Ma ono w sobie coś z gwałtownego uderzenia, którego patrzący na kwiat podmiot zupełnie się nie spodziewał zwiedziony sugestią „celowości” zawartą w jego formie. Ale też tylko kiedy nagle zawiedzione zostały jego oczekiwania, może on zapomnieć o sobie i zachwycić się pięknem kwiatu. Zdaje on wówczas sobie sprawę z zawartej w nim sugestii „celowości”, jak i z jej zanegowania przez sam obiekt.

1 Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

2 Tamże, s. 99 (dalej w tekście przytaczane tylko numery stron).

Tak ujęta funkcja „obrzeżenia” pięknego obiektu (kwiatu) jest tożsama z funkcją *parergonu*. Nie polega na obramowaniu tego obiektu, jego zamknięciu i oddzieleniu od otoczenia – zamiast tego wprowadza w jego obręb radykalny podział, różnicę, cięcie, w wyniku czego pojawia się efekt piękna. Obrzeżenie/*parergon* wprowadza w obręb dzieła różnicę, której dwa człony: nastawienie na celowość – brak celu, są ze sobą niewspółmierne (heterogeniczne). Dlatego właśnie są dla doświadczenia piękna konstytutywne:

„To o celowości – *bez* – celu mówi się, że jest piękna (a owo mówi się, że jest stanowi tu istotę rzeczy). Tym, co dla piękna ważne, jest zatem owo *bez*: ani celowość, ani cel, ani brakujący cel, ani brak celu – ważne jest obrzeżenie, jakim jest *bez* dla czystego cięcia: *bez* celowości-*bez*-celu. Tulipan stanowi przykład owego *bez* czystego cięcia.” (s. 103)

Obrzeżenie doświadczane jest tu jako *bez*, *bez* czystego cięcia, a więc samo *bez* celu – dziura, nic, brak, które owo obrzeżenie/cięcie wytwarza. Obrzeżenie – *parergon*, jest zarówno „czystym” cięciem ze względu na swój kształt, *bez* którego „cel” nie mógłby zostać odcięty od (poзору) „celowości” owego obrzeżenia, jak i samym *bez*, które zjawia się w nim jako efekt tego cięcia. Na tym polega „brak”, który *parergon* obrzeżenia kwiatu drażni w jego *ergonie*. Ten „brak” to pozbawienie „celowości” zamieszkującej *ergon* kwiatu/dzieła celu, radykalne odcięcie jej od niego. Zaś sam *parergon* jako „powód” i „miejsce” tego cięcia, to jego *bez*, a więc efekt tego, co rozciął, „nic” owego braku.

*Parergon* występuje tu w potrójnej roli. Jest, jako obrzeżenie kwiatu tulipana:

1. miejscem, w którym wydarza się cięcie; ze względu na swój kształt (ostre zakończenie obrzeżenia kwiatu tulipana)
2. samym owym cięciem
3. efektem tego cięcia (odcięcie „celowości” kwiatu od jego „celu”; celowość-*bez*-celu), które rodzi doświadczenie piękna.

Przemyślenie związku tych trzech ról *parergonu*/obrzeża jako *bez* czystego cięcia to zadanie, przed którym stawia nas estetyka Derridy.

## 2.

Na cięcie *parergonu*/obrzeża kwiatu, sprowadzające efekt piękna nakłada się w tekście Derridy „cios” wyprowadzony przez niego samego. Każe on zejść nam na poziom obcy temu poczciwcowi z Królewca. To poziom krypty, zatrzymania w czasie:

„Tym, co zrywa działanie nakierowane na cel, a jednocześnie zostawia ślad, jest śmierć, która zawsze pozostaje w istotowym stosunku do tego cięcia, tego rozziwu otchłani, gdzie niespodziewanie zjawia się piękno. Śmierć je zapowiada, ale sama w sobie nie jest piękna. Daje miejsce pięknemu w zerwaniu, w którym pozwala ukazać się owemu *bez*.” (s. 104)

Cięcie *parergonu*/obrzeża kwiatu na jego (pozornym) nakierowaniu na cel, to tak jakby cięcie śmierci na ludzkim życiu. Jej cios – zawsze brutalny – odrywa przenikającą je „celowość” od „celu” i strąca wszystko w otchłań. To podział życia na pół, na dwie niewspółmierne, ale zarazem ściśle powiązane ze sobą części. Z jednej strony w miejscu wszystkiego, co było „przed” – wydrążona dziura, brak. Z drugiej, po stronie „po” – pusty pogłos „niczego”, rozziwu otchłani, czysty „ślad śladu”.

A zatem brutalne cięcie śmierci, tego *parergonu*/obrzeża ludzkiego życia, i wyłaniający się nagle z otchłani – niczym tęcza – efekt piękna. Przerazenie podziałem, którego obie niewspółmierne części nicestwiają, dając efekt podwojonego braku oraz zauroczenie tym oderwaniem „celowości” od celu; czystą formą tnącego „obrzeżenia”, która nie służy niczemu. Zauroczenie ostrymi brzegami kwiatu, linii ust, wcięcia uszu, nierównościami na kobiecych wargach i napletku, kącikami oczu, zarysem nosa i rysujące się gdzieś niewyraźnie w tle widmo śmierci. Ostre cięcie na ukochanym obiekcie zapowiadające sobą cięcie ostateczne, w którym „celowość” czyjś – naszego – życia zostanie oderwana od „celu”. Otwierająca się w tym cięciu otchłań „braku niczego”, niewidocznego działania *différance* w beznadziejnym pościgu za sobą samą. Piękno ludzkiego ciała, kwiatu, krajobrazu, dzieła sztuki jako zapisane na ich „obrzeżeniach” cięcie śmierci. Przedziwny związek/cięcie, zdawałoby się całkiem bez sensu, nie do objaśnienia przez żadną „naukę” (Kant). W jego wyniku całości pięknego obiektu zaczyna „brakować samej siebie (...) nie pozbawia jej wszakże żadnej części. Niczego jej nie pozbawia, gdyż nie jest to zwykły brak.” (s. 105) Cóż to zatem za brak, który nie pozbawiając obiektu „niczego”, co jest jego częścią, „czegoś” go jednak pozbawia?

„Piękny przedmiot, na przykład tulipan, jest całością – i to związane z nią odczucie harmonijnej kompletności wyzwała dla nas jego piękno. *Bez* czystego cięcia nie zawiera braku, niczego mu nie brakuje.” (s. 105)

*Bez* czystego cięcia, które dzieli, tnie obiekt na dwie niewspółmierne części, a zarazem „nie zawiera braku”? Jak to jest możliwe? Derrida powiada, że jest tak, ponieważ cięcie jest... kompletnością pięknego obiektu; ostrym obrzeżem kwiatu, które czyni z niego zamkniętą całość bez braku. A jednak:

„kiedy w moim doświadczeniu pojawia się kompletny tulipan oraz pełnia układu jego części, okazuje się, że mojej wiedzy czegoś brakuje i że jest konieczne, abym uznał tę całość za piękną. (...) System jest zupełny, a jednak w moich oczach brakuje mu skrawka, skraju, który nie jest częścią taką jak inne, gdyż nie daje się z nimi scalić i w nie większym stopniu wymyka się systemowi niż do niego należy.” (s. 105)

Skąd nagle w tym, co tworzy kompletną całość pojawia się poczucie braku w mojej wiedzy? Dlaczego Derrida ów brak wiedzy wiąże ze „skrajem” systemu, twierdząc, że ma on osobliwy status „części”, innej niż pozostałe? No i dlaczego dopiero w świetle tego poczucia „muszę” uznać tę całość za piękną? Jaki jest związek między tym osobliwym doświadczeniem braku wiedzy i pięknem?

Poczucie kompletności „systemu” wiąże się z kształtem ujrzanego obiektu, z jego „obrzeżeniem”, które zdaje się stanowić jego idealne obramowanie, uzupełnienie. Owo poczucie dotyczy tego obiektu jako bytu przyrodniczego (ale równie dobrze może to być wytwór ludzki), stanowiącego doskonałą, samotłumaczącą się całość, której immanentna „celowość” nakierowana jest harmonijnie na określony „cel”. Co też najpełniej oddaje jego obramowanie, będące swoistą „puentą”, „skrawkiem” całości (*un but de système*).

Tymczasem poczucie „braku wiedzy” pojawia się wówczas, gdy zadajemy pytanie o „cel” tego wszystkiego pojęty na sposób metafizyczny. To znaczy, gdy pytamy o to, jaki jest ostateczny cel wewnętrznej „celowości” ujrzanego przez nas obiektu; jak daje się ona „uzasadnić” w kontekście bytu jako całości? I wtedy, kiedy nasz wzrok pada na zamykające obiekt „obrzeżenie”, pojawia się poczucie, iż temu „systemowi” brakuje jakiegoś skrawka czy „końcówki”. Ale nie w znaczeniu części, którą można by do niego dołączyć, lecz braku „czegoś” w znaczeniu bardziej fundamentalnym; braku samego braku. Dlatego w podmiocie pojawia się poczucie, że doświadczanej przez niego jako kompletna całości obiektu zaczyna „brakować samej siebie”. Innymi słowy, ona sama w swej doskonałości podważa samą siebie, na swój sposób unicestwia. Jeśli więc cięcie/obrzeże nadaje obiektowi doskonałą kompletność, to kompletność ta doświadczona jako „brak braku” zostaje brutalnie rozcięta, rozdarta na pół, zachwiana w swych podstawach. Samo cięcie przy tym, nie zmieniając nic w przedstawieniu obiektu, pozostaje „niewidoczne”.

Innymi słowy, brak braku jako „nieobecność niczego” nie może zostać uzupełniony, gdyż wyklucza to jego istota. Nieprzypadkowo jego doświadczenie jest tak traumatyczne. Będąc brakiem *bez* jest cięciem, brutalnym ciosem wyprowadzonym z wnętrza kompletności pięknego obiektu. Dlatego ów brakujący „skrawek w systemie” doświadczany jest jako nieusuwalnie „nieobecny”:

„W każdym razie ten skrajny skrawek może sam jeden za sprawą swej nieobecności, lub może raczej za sprawą śladu swej nieobecności (sam ślad jest poza rzeczą, nieobecny ślad nieobecności niczego), dać mi to, co z trudem tylko pozwala się jeszcze nazwać doświadczeniem piękną.” (s. 105)

Brakująca „część” czy „skrawek” (końcówka) doświadczony jako „nieobecny ślad nieobecności niczego” jest nieobecnością podwójną, zapadniętą w siebie. Jest on nieobecnością, która ze swej istoty jest nie do uzupełnienia. W tej podwójnej różniczkowo postaci samej siebie wymyka się ona opozycji istnienie – nieistnienie. Dlatego nie daje się „scalić” z pozostałymi częściami pięknego obiektu. Jak jednak tego rodzaju „część” czy „skrawek” należałoby rozumieć?

„Skrawek” to, po pierwsze, „nieobecny ślad” na obrzeżeniu obiektu („systemu”), który odcina jego immanentną „celowość” od wspomnianego „celu”. Ślad ten jest „nieobecny”, gdyż nie zmienia on nic w doskonałym wyglądzie obiektu, zaś to, ku czemu odsyła, to sama „nieobecność niczego”. W pewnym sensie zatem odsyła on donikąd, do tego, czego nie ma. I być nie może. W jakim sensie zatem „nieobecne nic” pozostawia jakiś „ślad”? I to w dodatku ślad jako taki niewidoczny? Czym w istocie jest ów „ślad”?

Ten „ślad” pojawia się na obramowaniu obiektu, które, niczym ostre zakończenia płatków tulipana, nadają swoim kształtem kompletność (postać „zupełnego systemu”) obiektowi. Stanowi on równocześnie „niewidoczne” cięcie na tej kompletności, które brutalnie ją zawiesza, wydrążając w jej obrębie dziurę, nie do uzupełnienia w żaden sposób. To, innymi słowy, „ślad”, który nicestwieje. To „ślad śladu” uykający samemu sobie w nieskończoność w beznadziejnym pościgu za sobą samym – „nieobecny ślad nieobecności niczego”.

Na tym radykalnym podziale, który zaznacza się w sposób niewidoczny na, zdawałoby się, doskonałych („spełnionych do końca”) kształtach obiektu, zasadza się doświadczenie piękna. Z jednej strony forma obiektu, znajdując swe dopełnienie w jego obramowaniu zdaje się być ukierunkowana na jakiś cel (tzn. określa ją jakaś postać celowości), z drugiej strony, kiedy staramy się bliżej zidentyfikować ten cel, „nie dostrzegamy ze względu na co widziany jest ten ogół, ta zorganizowana całość”. (s. 104)

W momencie zatem, w którym, jak się nam wydaje, doświadczamy kompletność obiektu, okazuje się, że jego „cel” się rozmywa, zapada w siebie. Jego istnienie okazuje się fikcją, złudzeniem, zamiast owego domniemanego celu skonfrontowani zostajemy z nim jako „nieobecnym niczym”. Całość, którą spodziewaliśmy się uzyskać, zostaje – jak pisze Derrida – „zagięta” w ten sposób, że zaczyna jej nagle „brakować samej siebie”

(s. 105). I wtedy od strony obrzeżenia obiektu uderza w nas wspomniany cios. Doświadczamy jego brutalnego „cięcia” i otwiera się w nim przed nami otchłań. A wraz z nią uderza w nas jego piękno.

Doświadczenie to ma miejsce wówczas, gdy „zupełny system” obiektu, którego „puentą” (koniuszkiem, zakończeniem) jest obramowanie, nagle w sposób „niewidoczny” wskazuje na trudny do zlokalizowania w nim, niewspółmierny z nim brak. Traumatyczna moc oddziaływania tego braku zasada się na tym, że odsyła w „miejsce”, które jako „nieobecne nic” jest bez miejsca. Nie tylko okazuje się, że „cel”, na który nakierowany jest obiekt, jest niemożliwy do zidentyfikowania na zewnątrz i wewnątrz tego obiektu, ale jako „nieobecne nic” jest podwajającą się w nieskończoność negacją własnego znicestwienia. Dlatego obrzeżenie obiektu:

„wycina rysę w całości pod postacią *bez*, tego-co-bez-celu – ślad *bez*, który nie podpada pod żadną percepcję. Niewidoczność śladu *bez* oznacza wszakże pełnię całości, do której przecież nie należy i z którą – jako całością – nie ma on nic wspólnego: oto w jaki sposób ślad *bez* stanowi źródło piękna. O pięknie można powiedzieć, iż jest piękne jedynie na podstawie rysy, jaką w całości wycina ślad *bez*. Z tego punktu widzenia piękna nigdy nie można zobaczyć: ani w całości, ani poza nią. *Bez* nie jest ani widzialne, ani zmysłowo odczuwalne, ani postrzegalne – ono nie istnieje. A jednak coś z niego jest i właśnie to jest piękne. To daje – piękno.” (s. 105)

Powtórzmy: doświadczenie piękna obiektu to według Kanta/Derridy doświadczenie w nim „celowości *bez* celu”. To moment, w którym okazuje się, że wspaniała (kompletna) harmonia form i kształtów tego obiektu, możliwa – jak się zrazu wydawało – dzięki temu, że nakierowana jest („nagięta”) na określony cel, w momencie, kiedy taki cel na obrzeżeniu obiektu zdaje się osiągać, zostaje w nim nagle skonfrontowana z „nieobecnym niczym”. To innymi słowy moment, w którym to, co początkowo wydawało się być naturalnym dopełnieniem „celowości” obiektu w zamykającym go obrzeżu, nagle rozmywa się, zapada w nicość, za-przepaszcza. Nie tylko okazuje się być „nie tym” celem, ale w ogóle nie jest żadnym celem. Jako „nieobecne nic” jest dziurą, przerwą w obiekcie, opatrując znakiem zapytania wszelką stanowiącą o nim celowość. Tego rodzaju „bez-cel” dziurawi całość obiektu, wydrąża ją, tnie i dzieli. Słowem – niweczy. I właśnie dlatego sprowadza efekt piękna.

Można to ująć jeszcze inaczej. W miejsce „celu” pojawia się tutaj „coś”, co należy do całkiem innego porządku niż teleologiczny i dlatego tnie i dziurawi obiekt od wewnątrz. W konfrontacji z owym „czymś”, które jako „nieobecne nic” jest skrajnym przeciwieństwem wszelkiej bytowej pozy-

tywności, ów obiekt nie daje się pojąć jako rzecz „po coś”, czy „na coś”, ani też jako rezultat jakiegoś „zadania” (celowości), którego jest spełnieniem. Miejsce podobnego jego ujęcia zajmuje napotkanie go od strony bez-celu dopełniającego go (pozornie) obrzeża. To innymi słowy „bez-cel” obrzeża doświadczanego jako brutalne cięcie, które wprowadza w obręb tego obiektu radykalny przedział. Po jednej jego stronie, stronie *ergonu*, jest jakieś „coś”, zmierzające – jak się wydaje – swoimi kształtami do doskonałego spełnienia. Innymi słowy, nastawione jest ono na dopełnienie siebie w osiągniętym w jego wnętrzu celu, a tym samym na stanie się pewną samouzasadniającą się całością. Po drugiej stronie, stronie *parergonu*/obrzeża doświadczane jest czyste „nieobecne nic”, będące nieustającą pogonią za swoją nieobecnością. W konfrontacji z owym nic „coś” *ergonu* nicestwieje, jego nastawienie na cel znajduje nieoczekiwane zwieńczenie w niewspółmiernym z nim bez-celu. Ten ostatni rozwiera niewidzialną przepaść między sobą a „celowością” obiektu. Stąd bierze się „rysa” (*Riß*; a więc zarazem rys – pęknięcie, szczelina), wycięta w doskonałej całości pięknego obiektu. Zostawia ona na nim niewidoczny ślad *bez* (celu), który wszystko w nim zawiesza, dziurawi, opatruje znakiem zapytania. Celowość obiektu odrzucona zostaje wówczas od samej siebie w rozwierającą się nicość, pustkę, tak iż zaczyna jej „brakować samej siebie”.

I oto w tym doświadczeniu nagłego rozziwu między „celowością” obiektu i osuwającym się w przepaść jej nicestwującym celem, w doświadczeniu otchłani *bez*-celu, zjawia się piękno. Nachodzi ono podmiot od strony „nieobecności niczego” niczym niepojęty dar nie z tego świata, darzący się w „cięciu” obrzeża. *Bez* czystego cięcia, jako *bez* bez-celu, wprowadzie nie istnieje, ale – jak pisze Derrida – „coś z niego jest”. Nie jest obojętną pustką, lecz coś „daje”. I to „daje” absolutnie bezinteresownie. Jego darem jest niewidoczne „nieobecne nic”, które jest czystym efektem *bez*; tęczę przymierza rozpiętą nad otchłanią celowości bez celu.

Powtórzmy: *bez* czystego cięcia, zjawiając się nagle w „miejscu” oczekiwanego „celu”, który miałby dopełnić celowość pięknego obiektu, nie daje się ująć w ramy metafizycznej opozycji istnienie – nieistnienie (obecność – nieobecność). Sytuuje się ono poza tą opozycją jako osobliwie darzące się „coś” (czyli: „nieobecne nic” w nieskończonym pościgu za własną nieobecnością), którego osobliwy „bytowy status” nie daje się ująć za pomocą tradycyjnej pojęciowości europejskiej metafizyki. Owego *bez* nie należy przede wszystkim ujmować w heglowskich kategoriach „negacji”, czy „negacji negacji”. *Bez* celowości-bez-celu nie jest zwykłą negacją owej celowości, zaś sformułowanie „nieobecne nic” w odniesieniu do celu nie jest „negacją negacji”. *Bez* jako niewspółmierne z celowością obiektu odcina ją od siebie, wykluczając z góry jakąkolwiek formę mediacji między sobą i ową celowością, wszelką „syntezę”.



Jeśli różne Heglowskie formy negatywności zakładają możliwość „zniesienia” – poprzez zapośredniczenie – wszelkich opozycji i różnic i tym samym sprowadzenia ich do Jednego, to *bez* czystego cięcia wyklucza już z góry tę możliwość. Wprowadza swoim „ciosem” całkowitą niewspółmierność między doskonałą kompletnością obiektu a rysującym się na jego obrzeżu „nieobecnym nic”. Doświadczenie owej kompletności i jej obrzeże zostają tu trwale odcięte od siebie: niemożliwa staje się jakakolwiek forma mediacji między nimi. I właśnie doświadczenie przez podmiot ich niewspółmierności „daje” efekt piękna. „Cel” bowiem, na który jest nakierowany piękny obiekt nie może w żaden sposób być doń włączony, ale podważa jego wewnętrzną celowość w samych jej podstawach.

### 3.

Jednym z najbardziej zagadkowych zagadnień, jakie podejmuje Derrida w swej dyskusji z Kantem, jest wspomniana kwestia związku doświadczenia piękna ze śmiercią. W przytoczonym powyżej fragmencie związek ten został ujęty jako „istotowy”. Zacytujmy ponownie:

„Tym, co zrywa działanie nakierowane na cel, a jednocześnie zostawia ślad, jest śmierć, która zawsze pozostaje w istotowym stosunku do tego cięcia, tego rozziewu otchłani, gdzie niespodziewanie zjawia się piękno. Śmierć je zapowiada, ale sama w sobie nie jest piękna. Daje miejsce pięknu w zerwaniu, w którym pozwala ukazać się owemu *bez*.” (s. 104)

Związek piękna ze śmiercią opiera się na analogii. Tak samo jak śmierć tnie ludzkie życie, zostawiając na ciele zmarłego „nieobecny ślad” samej siebie – i tym samym rozwierając otchłani między życiem i owym ciałem – podobnie obrzeżenie/*parergon* tulipana odcina wpisaną w jego kształty immanentną „celowość” od celu. I czyni go pięknym. Mówiąc jeszcze inaczej: „nieobecne nic”, do którego odsyła „nieobecny ślad” na obramowaniu pięknego obiektu i które odcina ów obiekt od oczekiwanego „celu”, korespondującego z wewnętrzną „celowością” tego obiektu, tnie w taki sam sposób jak „nic” śmierci, odcinając ludzkie życie od siebie. Dlatego o śmierci, jej cięciu, którego jest ona zarówno „podmiotem” jak i efektem, nie możemy powiedzieć ani że istnieje, ani, że nie istnieje. Nie jest bowiem ani bytem – czy jakimś jego rodzajem – ani niebytem, pojętym jako puste, obojętne nic. Z racji wspomnianego kolistego samoodniesienia śmierć jest jako taka nie-objektywizowalna. Ale mimo to – czy właśnie dlatego – śmierć intryguje, przeraża, zachwyca. Jest „nieobecnym śladem nieobecności niczego”, którego efektem jest w równej mierze trauma przerażenia („rozziew otchłani”), jak i piękno.

Jeśli zatem śmierć – jak pisze Derrida – „jakoś jest” to jako zagadkowe „nieobecne nic”, które pozostaje jako takie „niewidoczne”. Kluczowe znaczenie owego „nic” dla ludzkiego życia zasadza się na tym, że w wyniku jego cięcia życie zostaje odcięte od siebie, nicestwieje, umiera. „Nieobecne nic” śmierci jest takim obrzeżeniem/*parergonem* ludzkiego życia, w którym ono, spełniając się, zostaje brutalnie oddzielone od siebie. Jego spełnienie się w „obrzeżu” śmierci jest jego oddzieleniem się od siebie, przecięciem.

Przyjrzyjmy się jeszcze raz tulipanowi Saussure’a/Kanta. No i Derridy. Czyż jako czysta gra form, bez zapachu, licząca się tylko ze względu na swoje obrzeże, w którym znajdując swoje dopełnienie przywołuje „nieobecne nic” nie jest to tulipan-trup? Czy w „bezinteresownym” pięknie tego kwiatu nie rozpoznajemy czegoś z piękna stężącej twarzy zmarłego, na której rysuje się wolność od wszystkich życiowych „celów”? Twarzy na swój sposób doskonałej, zamkniętej i dopełnionej w sobie niczym „kompletny system”? A zarazem twarzy, której wewnętrzna „celowość”, układ jej rysów, na których zaznaczyły się wszystkie życiowe zamierzenia i troski, została nagle brutalnie odcięta od „celu”? Tak jakby teraz to wszystko w swej harmonijnej doskonałości nicestwiało, pogrążyło się w „nieobecne nic”? Czyż właśnie na tej twarzy nieobecny ślad śmierci nie wycina rysy nieobecności niczego? Czyż z jednej strony nie jesteśmy skonfrontowani w niej z jakąś doskonałością życia, które znalazło w ten sposób swoje „obramowanie”? Niezbędny „dodatek”, puentę? Z drugiej strony zaś, czy patrząc na nią nie doświadczamy w jej doskonałej kompletności nieobecności braku, który nas poraża? Innymi słowy, czy nie poraża nas w niej brak odniesienia do „jeszcze-nie” przyszłości, brak tego braku, który znamienuje wszelką formę życia?

W swojej kompletnej tożsamości ze sobą samym zmarły jest „oderwany” od samego siebie, takiego, jakim był za życia. Stając się *parergonem* siebie, cały jest cięciem śmierci i jej efektem. Ale śmierci nie odnajdujemy w nigdzie nim, ani też poza nim. Mówimy „odszedł”, „zabrała go śmierć”, ale przecież nie będąc, nadal jest w jakimś sensie z nami. I to w sposób niesamowicie nachalny, taki, w jaki nigdy nie narzucał się nam za życia. Żałujemy go, oplakujemy, ale w natrętnej obecności swego martwego ciała jest on w naszych oczach zagadką, która nas przytłacza. I przeraża.

Ten brak braku, który, jako niewidoczny ślad śmierci, pozostawiona przez nią rysa, bije ze skamieniałej twarzy zmarłego, ma w sobie coś niesamowitego. Nie jest zwykłym przeciwieństwem czy „negacją” życia, ale efektem przeprowadzonego na nim niewidocznego cięcia, które oddzieliło je od siebie. Na tym polega „zagadka” śmierci doświadczanej jako „nieobecne nic” tnące życie i oddzielające je od siebie. Tym jest w istocie „darzenie” (*il y a, es gibt*) śmierci. „Darzenie” trupem, życiem bez życia, które zostało

od siebie odcięte. Zapadnięte raz na zawsze w siebie poraża doskonałością swej nieobecności w ciele, rzucając nam przed oczy truchło: bezgłośny wyrzut, wobec którego nie bardzo wiemy, jak się odnaleźć.

Tak doświadczona śmierć w czystej nieobecności swego nic jest bez duszy. Śmierć nie ma żadnej „substancjalności”, ani duchowej, ani jakiegokolwiek innej. Śmierć nie jest widmem, chociaż widma przychodzą od jej strony. Są niczym milcząca skarga zmarłych, którzy zjawiają się od strony swej nieobecności i mówią przez nasze usta. W istocie jednak to my je powołujemy do „istnienia”, nie śmierć. To my nadajemy im pozór substancjalności, tworzymy dla nich krypty w naszej pamięci, próbując w obliczu ich nieistnienia dojść do ładu z samymi sobą. Zaludniamy pozostawioną przez nich pustkę fantazmatami zakrywającymi nic ich nieobecności.

Co w takim razie ma z tym wszystkim wspólnego doświadczenie piękna? Czym różni się cięcie obrzeża/*parergonu* tulipana („pięknego obiektu”) od cięcia śmierci na ludzkim życiu? Dlaczego to pierwsze „darzy” pięknem, rodząc fascynację i zachwyt, drugie zaś „darzy” trupem, rodząc przerażenie i rozpacz? W obu wypadkach obiekt cięcia zostaje wszak „dopełniony”, oddzielając się od siebie i promieniując na swych obrzeżach „nieobecnym nic”. Dlaczego w jednym wypadku cięcie rozpina tęczę piękna, w drugim łunę żałoby i rozpacz?

Cięcie śmierci na ludzkim życiu to cięcie, które nie tylko odcina je od zamierzonych celów, opatrując znakiem zapytania jego teleologię, ale odcina je zarazem od niego samego. To cięcie w sensie dosłownym, odcinające życie od siebie, jego „duszę” od ciała. Efektem tego cięcia jest trup; życie z jednej strony dopełnione i kompletne, z drugiej pozbawione siebie. To życie, które stało się swoją własną nieobecnością.

#### 4.

Ceną dopełnienia życia w *parergonie* śmierci jest zatem samo życie. Życie składa w śmierci ofiarę z siebie. Dlatego spełniona w sobie, wzniośle skamieniała twarz zmarłego, która zastygła w milczeniu, poraża nas swym milczeniem. Jest niczym pytanie zasklepienie w sobie, na które zmarły nie oczekuje żadnej odpowiedzi. To pytanie porażające swoją wzniosłą obojętnością, wyczerpujące się w sobie samym. Na tak postawione pytanie nie sposób jest odpowiedzieć. Ten kto je „zadaje” milcząc, został wszak odcięty przez śmierć od siebie. Wyrzucony poza czas ludzkiej historii i jej „celów” stał się niewspółmierny z samym sobą. Jako samo ciało *bez* braku podlega już tylko czasowi biologicznego rozpadu. To zatem pytanie bez podmiotu, który pyta, pytanie trupa.

Doświadczona w ten sposób śmierć zapowiada wprawdzie – pisze Derrida – piękno, ale sama w sobie nie jest piękna. Piękno jako „zapowiedź” śmierci jest wprawdzie „istotowo” z nią powiązane, ale nią nie jest. Jak to rozumieć? Na czym zasadza się osobliwość tego związku? Ale też: na czym polega różnica między doświadczeniem piękna i śmiercią?

Z cięciem obrzeżenia/*parergonu* na pięknym obiekcie nie wiąże się odcięcie „życia” tego obiektu od niego samego. Jego status bytowy pozostaje bez zmian. Piękny tulipan nadal pozostaje tulipanem, ornament ornamentem, a dzieło sztuki dziełem sztuki. Wspomniane cięcie nie jest w sensie dosłownym cięciem śmierci. Jest ono jedynie *jakby* cięciem śmierci. Tym, co w wyniku cięcia obrzeżenia/*parergonu* ulega w obiekcie zmianie, to „tylko” oderwanie określającej go celowości od celu, na który zdawał się być nastawiony. Będący efektem tego cięcia efekt piękna to zauroczenie uwolnioną w ten sposób „bezelową” grą barw i kształtów. To fascynacja ujawnionym w ten sposób samym *bez* tej gry.

Jeśli więc – jak pisze Derrida – cięcie śmierci zapowiada sobą piękno, to za sprawą swojego „strukturalnego” efektu: odcięcia celowości życia od celu. W tym cięciu śmierci jest wprawdzie coś z piękna, zerwanie z nastawieniem obiektu na cel, ale sama śmierć, odcięcie życia od życia, nie jest piękna. Śmierć rozwiera otchłań, która przeraża, gdyż jej cięcie/cios uderza w rzeczywistość: odcinając życie od niego samego zamienia człowieka w truchło *bez* braku. Na tym zasadza się porażająca niesamowitość *bez* cięcia śmierci. *Bez* bez duszy i widm.

Natomiast cięcie obrzeżenia tulipana czyni go pięknym, gdyż liczy się w nim samo zerwanie „celu” od celowości obiektu. Sam tulipan zaś w niczym się nie zmienia. Żywy czy martwy, w ogóle nie jest stawką w grze. W doświadczeniu piękna liczy się samo cięcie, które jest „*jakby*” cięciem śmierci, ale nie śmiercią. Liczy się w nim samo oderwanie celowości od celu, dzielące obiekt na dwie niewspółmierne części; na jego *ergon* i dopełniające go „nieobecne nic”. Jeśli zatem również i tutaj w wyniku cięcia obrzeża/*parergonu* rozwiera się jakaś otchłań, to nie zmienia ona nic w obiekcie tego cięcia. Doświadczenie otchłani rodzi efekt piękna, ponieważ pozwala podmiotowi rozkoszować się samą formą obiektu. Uwolniona od nastawienia na zewnętrzny wobec nich cel forma obiektu – jego kształty, barwy itd. – prezentuje się jedynie ze względu na siebie. Liczy się tylko w *bez*-interesowności swego nastawienia na siebie.

Zarazem jednak tak samo jak śmierć zapowiada piękno, piękno zapowiada śmierć. Śmierć udostawia piękno, odrywając życie od życia, piękno metaforyzuje śmierć odrywając cel obiektu od jego celowości. Doświadczając piękno „zapominamy” o tym, że cięcie obrzeża/*parergonu* obiektu, które je



uwalnia jest – strukturalnie – tym samym, co cięcie śmierci. Można więc powiedzieć, że obrzeżenie, rama – *parergon* – dopełniając wolną grę barw i kształtów pięknego obiektu, przenosi patrzącego w stronę śmierci. Zamyka i dopełnia piękny obiekt tak, że to dopełnienie jest niczym brutalne na nim cięcie, oddzielające go od samego siebie: od (pozoru) celowości, którą chciałoby się w nim rozpoznać.

Śmierć jako obrzeżenie/*parergon* ludzkiego życia rodzi swoim dosłownym na nim cięciu tylko przerażenie i rozpacz. Śmierć „darzy” trupem, ludzkim ciałem *bez* braku, oderwanym od życia. Natomiast cięcie obrzeżenia/*parergonu* kwiatu, ornamentu, dzieła sztuki, jako „metaforyczne” cięcie śmierci, „darzy” patrzącego pięknem. Cięcie śmierci nie tylko odcina życie od celu, odcina je zarazem od niego samego. Cięcie obrzeżenia/*parergonu* pięknego obiektu odcina grę jego kształtów od celu i pozwala doświadczyć ją jako „wolną”, nastawioną tylko na siebie. Ale też dlatego doświadczenie piękna obiektu jest „zapowiedzią” cięcia śmierci, które będzie nie tylko metaforą siebie, ale wydarzy się w brutalnej dosłowności oddzielenia życia od siebie.

Ostatecznie doświadczenia piękna i śmierci ześrodkowane są na doświadczeniu braku *bez* braku. Ten brak nie jest zwykłym „brakiem” możliwym do usunięcia, ale brakiem podwojonym, zapadniętym w siebie. Tym, co poraża nas w twarzy zmarłego, nie jest sam brak w niej życia, ale jej dopełniona kompletność. Nie ma w niej już miejsca na brak, jest tylko rozpościerające się w nieskończoność bezgłośnie echo nieobecności niczego. Tym, co porywa nas w doświadczeniu piękna jest poniekąd „to samo” echo rozlegające się nad otchłanią celowości *bez* celu. Tyle że nie idzie za nim oddzielenie życia od życia, tylko zjawia się sam (niewidoczny) rys tego oddzielenia, ślad śladu.





PAWEŁ DYBEL

# THE BEAUTIFUL TULIP, THE CORPSE AND THE SANS OF THE PURE CUT.

THE SOUL-LESS AESTHETICS OF DERRIDA

## 1.

In the rich legacy of Jacques Derrida, his book *The Truth in Painting*<sup>1</sup> occupies a special place – one of the reasons being that in no other dissertation does Derrida discuss selected concepts of contemporary aesthetic thought so extensively. Reflecting upon the mysterious words of Cézanne promising to tell us the truth in (his?) painting, he dedicates much space to the aesthetic concepts of Hegel and Heidegger. However, the main point of reference remains Kant's aesthetics and Derrida focuses on the question of the relation between the *ergon* of the work of art and its *parergon*, a relation discussed by the author of the *Critique of Judgment* in his reflections upon the “free” beauty of ornaments and arabesques.

In this discussion, Derrida's chapter *The ‘Sans’ of the Pure Cut* deserves particular attention. Continuing here his “deconstruction” of the *Critique of Judgment*, Derrida recalls an example cited by Kant – a wild tulip. The philosopher from Königsberg repeats the example after “a Saussure,” a traveller who unexpectedly saw this flower during his Alpine excursion and was filled with wonder in the sight of its beauty. Commenting upon it, Kant ponders what was at the bottom of this experience of beauty, and concludes as follows:

“But a flower, for example a tulip, is held to be beautiful because, in perceiving it, one encounters a finality which, judged as we judge it, does not relate to any end.” (p. 84)<sup>2</sup>

This statement reveals Kant's belief that the beauty of an object is based in the essentially paradoxical experience that its finality is without end. Interpreting this perspective, Derrida points out that Kant puts emphasis here on a specific form of the beautiful object. It is supposed to give an impression as if it were tending towards an end, which, however – as it turns out – does not exist. Therefore, the experience of beauty would be

determined by the hiatus between the suggestion of being dedicated to some purpose, produced by the form of a given object, and the sudden cut, contained in its form, which annuls this dedication. The perspective – as Derrida maintains – contains something more than a mere conviction than beauty is an effect of a free play of forms and shapes – as suggested by other statements of the author of *Critiques*. The effect of beauty springs from the experience of dissonance between the suggestion of “intentionality,” contained in the free play of forms, and the feeling that this intentionality lacks in end. Its alleged end does not, in fact, exist – this intentionality is “end-less.”

At the bottom of the experience of beauty of an object there is a paradox (aporia?) enclosed in the form of this object. The form makes the subject to expect total fulfilment (an expectation of “end”), yet this anticipation is suddenly shattered. A kind of brutal cut occurs, resulting with the beautiful object being cut off from its end, to which it seemed to be tending:

“The wild tulip is, then, seen as exemplary of this finality without end, of this useless organization, without goal, gratuitous, out of use. But we must insist on this : the being cut off from the goal only becomes beautiful if everything in it is straining toward the end [*bout*]. Only this absolute interruption, this cut which is pure because made with a single stroke, with a single *bout* (*bout* means blow: from *buter*, to bang or bump into something) produces the feeling of beauty.” (p. 87).

The cut itself – emphasizes Derrida – introduces the edging of the flower. It is within it, in its specific form, which outlines the flower, where the mentioned tension culminates and discharges.

“[...] the interrupted finality must show itself, both as finality and as interruption – as edging. Finality alone is not beautiful [...]” (p. 88)

The fundament of the experience of beauty is, therefore, the cut of the edging of the flower. It has something of a vehement blow, which the subject looking at the flower did not at all expect, misled by the suggestion of finality contained in its form. Yet it is only when one's expectations are suddenly disappointed that one can forget oneself and admire the beauty of the flower. The subject is then aware of the suggestion of “finality” contained within, as well as of its negation made by the object itself.

The function of the “edging” of the beautiful object (flower) in this view is identical with the function of *parergon*. It does not consist in the fact that object is framed, closed and separated from the surroundings – instead, it introduces a radical division, difference, cut, which results with

1 Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago and London, 1987). Tr. by Geoff Bennington and Ian McLeod.  
2 *Ibid.*, p. 99. Subsequent page reference is given parenthetically within the text.



the effect of beauty. The edging/*parergon* introduces the difference within the work of art, whose two elements: the fact of being directed to finality and the lack of end are disproportionate (heterogeneous) to each other. This is why they are constitutive for the experience of beauty:

“It is finality-*sans*-end which is said to be beautiful (said to be being here, as we have seen, the essential thing). So it is the without that counts for beauty; neither the finality nor the end, neither the lacking goal nor the lack of a goal but the edging in *sans* of the pure cut [*la bordure en ‘sans’ de la coupure pure*], the *sans* of the finality-*sans*-end. The tulip is exemplary of the *sans* of the pure cut.” (p. 89).

The edging is experienced as the without (*sans*), the *sans* of the clear cut, and so, the mere *sans* – a hollow, nothing, lack produced by this edging/cut. The edging – the *parergon*, is both the “pure” cut because of its shape, without which the “end” could not be cut from the (appearance of) “finality” of this edging as well as the mere *sans*, which appears in it as the effect of this cut. This is the essence of the “lack,” which the *parergon* of the edging of the flower hollows out in its *ergon*. This “lack” is the depriving of finality contained in the *ergon* of the flower/work of art of its end, the radical cut from it. The *parergon* itself, as the “cause” and “place” of this cut, is its *sans*, that is, the effect of what it has cut, the “nothing” of this lack.

The *parergon* has a triple role here. It is, as the edging of the tulip’s flower:

1. the place where the cut occurs; by reason of its shape (the sharp finishing of the edging of the tulip’s flower),
2. the cut itself,
3. the effect of the cut (the cutting of the finality of the flower from its end; the finality-*sans*-end), which brings about the experience of beauty.

Reflecting upon the relationships of those three roles of the *parergon*/edging as the *sans* of the clear cut is the task which Derrida’s aesthetics presents to us.

## 2.

The cut of the *parergon*/edging of the flower which brings the effect of beauty in Derrida’s text is overlaid with the “blow” struck by himself. He makes us descend to a level which is unknown to the good-natured fellow

from Königsberg. To the crypt level, to where the time is frozen:

“Interrupting a finalized functioning but leaving a trace of it, death always has an essential relation to this cut, the hiatus of this abyss where beauty takes us by surprise. It announces it, but is not beautiful in itself. It gives rise to the beautiful only in the interrupture where it lets the *sans* appear.” (p. 89)

The cut of the *parergon*/cut of the flower on its (misleading) finalized functioning somehow resembles the cut of death exercised on human life. Its blow – always brutal – tears off the finality from the purpose and thrusts everything down the abyss. Dividing human life in half, into two disproportionate, yet tightly interconnected parts. On one side, there is a hollow, an absence in place of everything that has been “before.” On the other, an empty echo of “nothing,” the hiatus of an abyss, the pure “trace of trace” is on the side of “after.”

And so we have the brutal cut of death, of this *parergon*/edging of human life, and the effect of beauty suddenly arising from the abyss – like a rainbow. The feeling of terror with the division whose both disproportionate parts decline, giving the effect of double absence and the fascination with this detachment of “finality” from the end; the pure form of the cutting “edging” which serves no purpose. A fascination with the sharp edges of a flower, the outline of one’s mouth, the concavity of the ear, the imperfect lines of woman’s lips, the inner corners of the eye, the line of the nose and the vision of death coming into view in the background. The sharp cut executed on the beloved object which foretells the final cut, in which “finality” of someone’s – our – life will be detached from its “end.” The abyss of the “absence of nothing” opening in this cut, of the activity of *différance* in the hopeless chase after itself. The beauty of human body, flower, landscape, work of art as the cut of death written on their “edgings.” The curious relation/cut, seemingly without a point, unexplicable by any “science” (Kant). As a result, the totality of a beautiful object begins “to be lacking to itself. But this lack does not deprive it of a part of itself. This lack does not deprive it of anything. It is not a lack” (p. 90). What kind of lack is it then, which, while failing to deprive an object of “anything” that belongs to it, still does deprive it of “something”?

“The beautiful object, the tulip, is a whole, and it is the feeling of its harmonious completeness which delivers up its beauty to us. The without of the pure cut is without lack, without lack of anything.” (P. 90).

The *sans* of the pure cut which divides, cuts the object into two disproportionate parts and at the same time, “is without lack” – how is it possible?

Derrida claims that it is so because the cut is... the totality of the beautiful object; the sharp edging of a flower which makes it a complete totality without lack. And yet:

“[...] in my experience of the accomplished tulip, of the plenitude of its system, my knowledge is lacking in something and this is necessary for me to find this totality beautiful. [...] The system is entire and yet it is visibly lacking its end [*bout*], a bit [*bout*] which is not a piece like any other, a bit which cannot be totalized along with the others, which does not escape from the system any more than it adds itself on to it [...].” (p. 90).

How does suddenly the feeling of lack in my knowledge appear in what forms complete totality? Why does Derrida link this lack of knowledge with the “end” of the system, claiming, that it possesses a quirky status of a “part” different from other ones? And, why “must” I consider this totality as beautiful only in the light of this feeling? What is the relation between this strange experience of lack of knowledge and beauty?

The feeling of totality of the “system” is related with the shape of an observed object, with its “edging” which seems to constitute its ideal frame, complement. This feeling concerns this object as a natural being (yet it could just as well be a human product), existing as perfect, self-explanatory totality, whose immanent “finality” is directed harmoniously onto definite “end.” Which is expressed in the fullest manner by its frame, being a specific “punchline,” “bit” of totality (*un but de système*).

Meanwhile, the feeling of “lack of knowledge” appears when we ask the question about the “end” of all that, understood metaphysically. That is, when we ask about what is the ultimate end of inner “finality” of the object we saw; how can it be justified in the context of existence as a whole? And when we look at the “edging” which closes the object, a feeling emerges that this “system” lacks some bit or “ending.” Yet not in the meaning of a part which could be added to it, yet rather of lack of “something” in a more fundamental sense; lack of lack itself. This is why a feeling arises in the subject that the totality of the object, experienced as complete, begins to be lacking in itself. In other words, in its own perfection, it undermines itself, destroys itself in a way. So when the cut/edging gives the object the perfect totality, then the totality experienced as the “lack of lack” becomes brutally cut in half, torn apart, shattered in its fundamentals. And the cut itself, changing nothing in the presentation of the object, remains “invisible.”

In other words, lack of lack as the “absence of nothing” cannot be completed, since its essence excludes it. Its experience is so traumatic by no accident. Being the lack of *sans*, it is a cut, a brutal blow, struck from the inside of the totality of the beautiful object. This is why the lacking “bit in the system” is experienced as irremovably “absent:”

“The system is entire and yet it is visibly lacking its end [*bout*], a bit [*bout*] which is not a piece like any other, a bit which cannot be totalized along with the others, which does not escape from the system any more than it adds itself on to it, and which alone can in any case, by its mere absence or rather by the trace of its absence (the trace – itself outside the thing and absent – of the absence of nothing), give me what one should hesitate to go on calling the *experience* of the beautiful.” (p. 90).

The lacking “piece” or “bit”, experienced as an “absent trace [...] of the absence of nothing” is a double absence, sunken in itself. It is an absence which by reason of its essence cannot be completed. In this differentially doubled form of itself, it escapes the opposition existence versus non-existence. This is why it cannot be “merged” with the remaining pieces of the beautiful object. How should this type of “piece” or “bit” be understood then?

The “bit” is, first and foremost, an “absent trace” on the edging of an object (“system”) which cuts its immanent “finality” from the aforementioned “end.” The trace is absent, for it does not change anything in the perfect appearance of the object, and what it refers to is the mere “absence of nothing.” In a sense, it refers to nowhere, to what is not there. And cannot be. In what sense then, does the “absent nothing” leave any “trace”? And a trace which is essentially invisible? What is this “trace,” actually?

The “trace” appears along the edging of the object, which, like sharp endings of the tulip’s petals, give totality (the form of the “total system”) to the object with their shape. At the same time, it is an “invisible” cut on this totality that brutally suspends it, draining a hollow within, which cannot be then anyhow filled. It is, in other words, a “trace” that fades. The “trace of a trace,” escaping from itself into infinity in a hopeless chase after itself – the “absent trace of the absence of nothing.”

This radical division which leaves an invisible mark on the seemingly perfect (“totally fulfilled”) shapes of the object, is at the bottom of the experience of beauty. On the one hand, the form of the object, finding its complement in its framing, seems to be directed onto end (i.e., it is determined by some kind of finality), while on the other hand, when we are trying to identify this end more precisely, “we do not see with a view to what the whole, the organized totality, is in view” (p. 90).



Therefore, the moment we think we experience totality of the object, it turns out that its “end” disappears, sinks in itself. Its existence appears to be fiction, illusion, and instead of the alleged end we are confronted with it as “absent nothing.” The totality which we expected to grasp, becomes – as Derrida puts it – “bent” so that it suddenly “is lacking to itself” (p. 90). And then we are struck by the aforementioned blow which comes from the edging of the object. We experience its brutal “cut” and an abyss opens in front of us. And along with the cut, beauty strikes a blow at us.

This experience takes place when the “total system” of the object, whose “punchline” (bit, ending) is the frame, suddenly, “invisibly,” points at lack, hardly localizable within and disproportionate. The traumatic effect of this lack is based on the fact that it refers to a “place” which, as “absent nothing,” is without place. Not only does it turn out that the “end,” to which the object is aimed, is impossible to identify outside or inside the object, but as “absent nothing,” it is an infinitely doubling negation of its own destruction. Thus, the edging of the object:

“[...] forms its trait in the totality in the guise of the *sans*, of the without-end, the trace of the *sans* which does not give itself to any perception and yet whose invisibility marks a full totality to which it does not belong and which has nothing to do with it as totality, the trace of the *sans* is the origin of beauty. It alone can be said to be beautiful on the basis of this trait. From this point of view beauty is never seen, neither in the totality nor outside it: the *sans* is not visible, sensible, perceptible, it does not exist. And yet there is some of it and it is beautiful. It gives [*ça donne*] the beautiful.” (p. 90).

Again: The experience of beauty of an object is, according to Kant/Derrida, the experience of “finality-*sans*-end” in it. The moment when it turns out that the wonderful (full) harmony of forms and shapes of this object is possible – as it seemed at first – due to the fact that it is directed (“bent”) onto a definite end, yet the moment when it seems to be reaching the end at the edging of the object, it is suddenly confronted with “absent nothing.” So, this is the moment when that which originally seemed to be a natural complement of “finality” of the object in the edging, suddenly fades, sinks into the void, is wasted. Not only is it “not this” end, but it is no end whatsoever. As “absent nothing,” it is a hollow, a break in the object, placing a question mark above entire finality determining it. This kind of “*sans*-end” pierces the totality of the object, hollows it, cuts and divides it. It simply destroys it. And exactly because of that, it produces the effect of beauty.

One could put it in yet another way. Replacing the “end,” “something” emerges, which belongs to a completely different order than the teleological order which is the reason why it cuts and perforates the object from the inside. Confronted with this “something,” which as “absent nothing” is an extreme opposition of all ontological positivity, the object cannot be comprehended as something “for a reason,” “with a purpose,” or even as a result of a “task” (finality), whose fulfillment it is. Replacing this perspective, there is the view from the side of the *sans*-end of the edging (seemingly) fulfilling it. In other words, it is the *sans*-end of the edging experienced as a brutal cut which introduces a radical division within the object. On its one side, the side of the *ergon*, there is some “something,” heading with its shapes towards – as it seems – a perfect fulfillment. It is directed onto fulfillment of itself within the end achieved internally, and, by the same token, onto becoming a certain self-justified totality. On the other side, on the side of the *parergon*/edging, pure “absent nothing” is experienced, which is the incessant chase after its own absence. Confronted with this nothing, *ergon*’s “something” fades, and its quality of tending towards end finds an unexpected conclusion in the disproportionate *sans*-end. The *sans*-end opens an invisible abyss between itself and the “finality” of the object. This is where the “trait” (*Riß*; crack), cut out in the perfect totality of a beautiful object. It leaves an invisible trace of *sans* (of end) on it, which suspends all in it, perforates, endows with a question mark. The finality of the object is rejected from itself into an opening nothingness, void, so that it is “lacking to itself.”

And in this experience of sudden hiatus between the “finality” of the object and its fading end sliding down the abyss, in the experience of the abyss of *sans*-end, beauty arises. It comes to the subject from the side of “absence of nothing” like an inconceivable otherworldly gift which comes to life in the “cut” of the edging. The “*sans*” of the pure cut, as the *sans* of without-end, may not exist, yet – according to Derrida – “something of it is.” It is not an indifferent void, it “gives” something. And it “gives” in an absolutely disinterested way. Its gift is the invisible “absent nothing,” which is the pure effect of *sans*; the rainbow of covenant stretched above the abyss of finality without end.

Again: the *sans* of the pure cut, emerging suddenly in the “place” of the expected “end” which would complement the finality of a beautiful object, does not yield to framing in the metaphysical opposition of existence and non-existence (presence-absence). It is situated beyond this opposition as “something” (or: “absent nothing” in the infinite chase after its own absence), curiously happening, whose peculiar “ontological status” cannot be grasped by means of traditional terms of European metaphysics. This *sans* cannot be first of all seized in Hegelian categories of “negation”

or “negation of negation.” The *sans* of the finality-without-end is not an ordinary negation of this finality, and the term “absent nothing” in relation to end is not a “negation of negation.” The *sans* as being disproportionate to the finality of the object cuts it from itself, excluding, in advance, any form of mediation between itself and this finality, any “synthesis.” If various Hegelian forms of negativity assume the possibility of “elimination” – through mediation – of all oppositions and differences and, at the same time, of reducing them to One, then the *sans* of the pure cut excludes this possibility in advance. With its “blow,” it introduces a complete disproportion between the object and “absent nothing” emerging along its edging. The experience of this totality and its edging are being permanently cut off from one another: any form of mediation between them becomes impossible. And the experience of their disproportion in the subject “gives” the effect of beauty. For the “end,” onto which the beautiful object is directed, cannot be integrated in it in any way, yet it fundamentally undermines its inner finality.

### 3.

One of the most mysterious questions confronted by Derrida in his discussion with Kant is the aforementioned problem of the relation of the experience of beauty with death. In an earlier citation, this relation was described as “essential.” Let us quote again:

“Interrupting a finalized functioning but leaving a trace of it, death always has an essential relation to this cut, the hiatus of this abyss where beauty takes us by surprise. It announces it, but is not beautiful in itself. It gives rise to the beautiful only in the interruption where it lets the *sans* appear.” (p. 89)

The relation of beauty and death is based on an analogy. As death cuts off human life, leaving an “invisible trace” of itself on the body of the deceased person – and, at the same time, opening the abyss between life and this body – so the edging/*parergon* of the tulip cuts off the immanent finality, contained in its shapes, from the end. And that makes it beautiful. Again: “absent nothing,” to which the “invisible trace” refers along the framing of a beautiful object and which cuts off this object from the expected “end,” corresponding with the inner finality of this object, cuts like the “nothing,” of death – cutting human life from itself. This is why we cannot say of death and its cut, whose “subject” and effect it is, either that it exists or that it does not. For it is not existence – or any kind of existence – or non-existence, understood as a void, the indifferent nothing. By reason of the mentioned circular self-reference, death

as such is non-objectivizable. Yet in spite of that – or exactly because of that – death intrigues, horrifies, entrances. It is an “invisible trace of the absence of nothing,” whose effect is just as much the trauma of horror (the “hiatus of abyss”) as beauty.

If death, then – writes Derrida – “somehow is,” then it exists like the mysterious “absent nothing,” which remains, as such, “invisible.” The essential meaning of this “nothing” for human life consists in the fact that resulting from its cut, life is cut off from itself, fades and dies. The “absent nothing” of death is this edging/*parergon* of human life in which it, while finding fulfillment, becomes brutally divided from itself. Its fulfillment in the “edging” of death is its division form itself, a cut.

Let us again take a look at Saussure’s/Kant’s tulip. And Derrida’s, too, for that matter. Is it not, indeed – as a scentless, pure play of form, only important because of its edging, where it recalls its “absent nothing,” finding its complement – a dead tulip? Do we not recognize in the “disinterested” beauty of this flower something of the beauty of the dead person’s stiff face, which expresses freedom from all life’s “ends”? Face which is, in its own specific way – perfect, concluded and fulfilled in itself like a “complete system”? And, at the same time, face, whose inner finality, composition of traits bearing trace of all life goals and worries, which was suddenly brutally cut off from the “end”? As if all of that were now fading in its harmonious perfection, immersing in “absent nothing”? And the absent trace of death itself, does it not cut a rift of absence of nothing in this face? Are we not, on the one hand, confronted in it with a perfection of life which found its “edging” in this way? An indispensable “addition,” a punchline? On the other hand, though, do we not, when looking at it, experience in its perfect completeness of absence – lack which terrifies us? In other words, are we not terrified by its lack of reference towards “not-yet” of future, lack of this lack which marks every form of life?

In its complete identity with oneself, the deceased one is “detached” from oneself, from the one he was when alive. Becoming the *parergon* of oneself, he is all the cut of death and its effect. Yet death cannot be found nowhere in him or beyond him. We say “he passed away,” “death took him,” yet being not anymore, he continues, in a sense, to be with us. And in a tremendously impudent manner, unlike he did when alive. We mourn over the person, yet in this impudent presence of the dead body the person is in our eyes a riddle which overpowers us. And horrifies.

This lack of lack, which, as an invisible trace, a rift left behind by death, emanates from the face of a dead person, has something uncanny about it. It is not a mere opposition or “negation” of life, but an effect of an invisible



cut performed on it, which detached it from itself. This is the “riddle” of death experienced as “absent nothing” cutting life and detaching it from itself. This is the “giving” (*il y a, es gibt*) of death. The endowing with the dead body, with life without life, which has been cut off from itself. Sunken in itself once and forever, it terrifies with the perfection of its absence in the body, thrusting the corpse before our very eyes: a silent reproach, in the face of which we do not know how to act.

Death experienced in the pure absence of its nothing is soulless. Death has no “substantiality,” either spiritual or any other. Death is not a phantom, though phantoms do come from its side. They are like a silent complaint of the dead who appear from the direction of their absence and talk through our very mouths. In reality though, we and not death give existence to them. We give them the appearance of substantiality, form crypts for them in our memory, trying to cope with ourselves in the face of their non-existence. We populate the void created by them with phantasms covering the nothing of their absence.

What has the experience of beauty to do with all that, then? How does the cut of the edging/*parergon* of the tulip (the “beautiful object”) differ from the cut of death on human life? Why does the first one “give” beauty, bringing fascination and awe, while the latter “gives” a dead body, causing horror and despair? In both cases, the object of the cut becomes “fulfilled,” detaching from itself and radiating along its edgings with the “absent nothing.” Why does the cut stretch a rainbow of beauty in the first case, and brings mourning and despair in the other one?

The cut of death on human life is the cut which does not only detach it from intended ends, placing a question mark on its teleology, yet it also cuts it from itself. It is the cut in literal meaning, cutting life from itself, the soul from the body. The effect of this cut is a dead body; life is on the one hand fulfilled and complete, and on the other hand – devoid of itself. It is life which has become its own absence.

#### 4.

The price of fulfilling life in the *parergon* of death is then life itself. Life sacrifices itself to death. This is why the self-fulfilled, nobly stiffened face of the dead person which has silently frozen, terrifies us with its silence. It is, as if, a question frozen in itself, for which the dead person expects no answer. It is a question that paralyzes with its elevated indifference and satisfied with itself. There is no possible answer for a question posed in this way. The one who “poses” it while remaining silent, has gotten

cut off from oneself by death. Rejected beyond time of human history and its “goals,” he has become disproportionate with himself. As a mere body *sans* lack, it is only subjected to the time of biological degradation. It is, therefore, a question without the asking subject, a question of a deadman.

According to Derrida, death experienced in this manner announces beauty, yet itself is not beautiful. The beauty as the “forerunner” of death may be “essentially” related with it, yet it is not it. How do we understand that? What is the key to the peculiarity of this relation? Yet, too: What is at the bottom of the difference between the experience of beauty and death?

The cut of the edging/*parergon* on this beautiful object involves no cutting of life from the object. Its ontological status remains unchanged. The beautiful tulip remains a tulip, an ornament remains an ornament, and the work of art – a work of art. The mentioned cut is not literally a cut of death. It is only *as if* the cut of death. What yields to change in the object as a result of the cut of the edging/*parergon* is “only” the detachment of the finality determining it from end, onto which it seemed to be directed. The effect of beauty being the effect of this cut is an enchantment with the “disinterested” play of colours and shapes freed in this way. It is a fascination with the *sans* of this play revealed in this way.

If then – writes Derrida – the cut of death foretells beauty with itself, then it does so by reason of its structural effect: the cutting of finality of life from its end. There may be something beautiful in this cut of death – the fact that the objects is directed onto end is annulled – yet death itself, the cutting of life from life, is not beautiful. Death opens an abyss which terrifies since its cut/blow strikes the reality: cutting life from itself changes a human being into a dead body *sans* lack. This is exactly the bottom of the terrifying uncanniness of the *sans* of the cut of death. Of the *sans* without soul or phantoms.

On the contrary, the edging of a tulip makes it beautiful, since only the detachment from the “end” from the finality of the object is what counts. Alive or dead, it is no stake in the game. In the experience of beauty, only the cut counts, which is “as if” a cut of death, but not death itself. Only the mere detachment of finality from the end counts, which divides the object into two disproportionate parts: its *ergon* and the complementing “absent nothing.” If also here, as a result of the cut of the edging/*parergon*, an abyss opens, it changes nothing in the object of the cut. The experience of an abyss produces the effect of beauty, since it allows the subject to delight in the mere form of the object. The form of the object – its shapes and colours – free from being directed onto end which would

be external to them, presents itself only for its own sake. It only counts as far as its quality of being directed onto itself remains disinterested.

However, like death foretells beauty, beauty foretells death. Death makes beauty literal, detaching life from life, beauty metaphorizes death detaching the end of the object from its finality. Experiencing beauty, we “forget” about the fact that the cut of the edging/*parergon* of the object which frees them is – structurally – identical with the cut of death. We could say that the edging, the frame – the *parergon* – complementing the free play of colours and shapes of a beautiful object, transports the onlooker towards death. It concludes and complements a beautiful object so that the complement is like a brutal cut on it which detaches it from itself: from the appearance of finality which one would like to recognize within it.

Death as the edging/*parergon* of human life only brings terror and despair with its literal cut on life. Death “gives” a dead body, a corpse *sans* lack, detached from life. But the cut of the edging/*parergon* of the flower, ornament, work of art, as the metaphorical cut of death, “gives” beauty to the onlooker. The cut of death not only cuts life from its end, it also cuts it from itself. The cut of the edging/*parergon* of the beautiful object cuts the play of its shapes from its end and allows us to experience it as “free,” only directed onto itself. Yet this is why the experience of the beauty of an object is a “forerunner” of the cut of death which will not only be the metaphor of itself, but will also happen in the brutal literalness of the detachment of life from itself.

The ultimate experience of beauty and death meet in the experience of the lack of *sans* of lack. This lack is not an ordinary lack, which is possible to be removed, yet the doubled lack, sunken inside itself. What terrifies us in the face of a dead person is not the mere lack of life within, but its fulfilled completeness. There is no place in it for lack anymore, there is only the silent echo of absence of nothing expanding into infinity. What enraptures us in the experience of beauty, is, somehow, the same echo reverberating above the abyss of finality *sans* end. The difference being, that no detachment of life from life follows, yet only the (invisible) trait of this detachment emerges, the trace of the trace.

Zeszyt wydawniczy nr 17/2018  
Occasional Papers nr 17/2018

Paweł Dybel  
PIĘKNY TULIPAN, TRUP  
I BEZ CZYSTEGO CIĘCIA  
Bez-duszna estetyka Derridy

Paweł Dybel  
THE BEAUTIFUL TULIP,  
THE CORPSE AND THE SANS OF  
THE PURE CUT  
The soul-less aesthetics of derrida

redaktor prowadzący / lead editor:  
Krzysztof Gliszczyński

redakcja i korekta tekstu  
/ edition and proof-reading:  
Iwona Ziętkiewicz

projekt graficzny / layout:  
workshop91  
(Mikołaj Sałek, Zuzanna Zamorska)

Fotografie / Photographs:  
Łukasz Jerzy©

tłumaczenie / translation:  
Katarzyna Koriat

tłumaczenie wstępu  
/ translation of the introduction:  
Katarzyna Jopek

druk / print:  
Drukarnia WL

nakład / press run:  
300 sztuk / 300 copies

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
/ Academy of Fine Arts in Gdańsk

Międzywydziałowe  
Środowiskowe  
Studia Doktoranckie  
/ Inter-Faculty  
Doctoral Studies

Kierownik / Director  
prof. Krzysztof Gliszczyński

ul. Targ Węglowy 6  
80-836 Gdańsk  
tel. +48 58 301 28 01

Gdańsk 2018  
ISSN 2081-6197



Artykuł zawiera rozważania wokół fragmentu książki Jacques'a Derridy *Prawda w malarstwie*, w którym podejmuje on dyskusję z koncepcją piękna w estetyce Kanta. Wskazuję na oryginalny sposób, w jaki Derrida reformułuje tę koncepcję, nadając z jednej strony nowe znaczenie jej kluczowym pojęciom, z drugiej zaś wprowadzając nowe wątki. Jednym z najciekawszych z nich wydaje się być ściśle powiązanie doświadczenia piękna z doświadczeniem śmierci. Wychodząc od konstatacji Derridy rozwijam implikacje zawarte w tym ujęciu, podejmując próbę dookreślenia tego, na czym zasadza się głębokie pokrewieństwo tych dwóch doświadczeń i czym się one od siebie różnią. Wychodzę od twierdzenia, że „cięcie” obrzeża/*parergonu* pięknego obiektu, które oddziela jego celowość od celu, stanowi metaforę „cięcia” śmierci, która oddziela ludzkie życie od siebie.

The study's reflections revolve around a fragment of Jacques Derrida's *The Truth in Painting*, where he discusses the concept of beauty in the aesthetics of Kant. I point out the original method by which Derrida reformulates the concept, on the one hand giving a new meaning to its key notions, on the other hand introducing new motifs. One of the most interesting ones appears to be the close interrelation of the experience of beauty with the experience of death. Using Derrida's constatation as a starting point, I investigate implications contained in his perspective, attempting at precisising what is the profound affinity of the two experiences and how they differ. I begin discussion from the statement that the “cut” of the edging/*parergon* of the beautiful object which detaches its finality from end, is a metaphor of the “cut” of death which detaches human life from itself.