

Jak zrobiona jest ta książka

Wszystko zostało wywiedzione z tej oto zasady: nie wolno sprowadzać zakochanego do wymiaru zwykłego podmiotu symptomalnego, lecz należy wsluchiwać się raczej w to, co w jego głosie jest nieaktualne, to znaczy nieustepliwe. Stąd wybór metody „dramatycznej”, która rezygnuje z przykładów i opiera się jedynie na działaniu języka (a nie metajęzyka). Opis dyskursu miłosnego zastąpiono zatem jego naśladowaniem, przywracając temu dyskursowi jego najistotniejszą osobę, którą jest „ja”, tak aby inscenizowane było wypowiedzanie, nie analiza. Mówiąc inaczej, przedstawiony zostaje tu portret, który nie jest jednak psychologiczny; jest strukturalny: pozwala odczytać miejsce mowy: miejsce kogoś, kto mówi, w sobie samym, miłośnię, w obliczu innego (obiekta miłości), który nie mówi wcale.

1. Figury

Dis-cursus to pierwotnie czynność biegania tu i tam, to odejścia i powroty, przedsięwzięte „kroki”, „intrygi”. Istotnie, zakochany biega bez ustanku w swej głowie, podejmuje nowe kroki i spiskuje przeciw sobie. Jego dyskurs istnieje jedynie w postaci nagłych porywów języka, które zdarzają mu się w drobnych, przypadkowych okolicznościach.

Owe szczątki dyskursu można nazwać figurami. Słowa tego nie należy rozumieć w sensie

retorycznym, lecz raczej w sensie gimnastycznym czy choreograficznym, a zatem greckim: σχήμα; nie jest to „schemat”; to w znacznie żywszy sposób gest ciała uchwyconego w działaniu, a nie kontemplowanego w spoczynku: ciała atletów, mówców, posągów: to, co można uchwycić w rozbieganym ciele. Podobnie dzieje się z zakochanym, który został wydany na pastwę swych figur: rzuca się w tym nieco zwariowanym sporcie, wypruwa z siebie żyły niczym atleta; peroruje jak mówca; jest uwięziony w swej roli, skamieniały niby posąg. Figura to zakochany przy pracy.

Figury odcinają się na tle tego, co potrafimy rozpoznać w toczącym się dyskursie, tego, co zostało przeczytane, usłyszane, doświadczane. Figura daje się wydzielić (niczym znak) i zapamiętać (niczym obraz albo opowieść). Figura powstaje wówczas, gdy tylko ktoś może powiedzieć: „Ależ to prawdziwe! Rozpoznaję tę scenę języka”. Językoznawcy posługują się niekiedy w swym fachu czymś nieokreślonym: wycuciem językowym; aby ustanowić figury, trzeba takiego właśnie przewodnika: wycucia miłosnego.

Mało ważne, że ich obecność w tekście jest w jednym miejscu wydatna, w innym skromna; bywają chwile martwe, wiele figur szybko ginie; niektóre, jako hipostazy całego dyskursu miłosnego, nabierają rzadkiego — ubogiego — charakteru esencji: co powiedzieć o Tęsknocie, o Obrazie, o Liście miłosnym, skoro cały dyskurs miłosny splata się z pragnienia, wyobrażeń i deklaracji? Ten jednak, kto nim przemawia i wykrawa z niego epizody, nie wie, że złożą się one na książkę; nie wie jeszcze, że jako porządny podmiot kulturalny nie powinien ani się powtarzać, ani sobie przeczyć, ani brać całości za część; wie jedynie, że to, co w danej chwili przychodzi mu do głowy, jest

naznaczone, jak odcisk kodu (niegdyś byłby to kod miłości dworskiej albo Mapa Czulości).

Każdy może wypełnić ten kod zgodnie z własną historią, trzeba zatem, by figura, wątki czy też nie, była tu, by miejsce (przegródka) było dla niej zarezerwowane, tak jakby istniała pewna Topika miłosna, której figurą jest miejsce (topos). A własnością Topiki jest to, że jest ona nieco pustawa: Topika z samej swej zasady zależy w połowie od kodu, w połowie od przyszłego wypełnienia (albo od wypełnienia z powodu kodu). To, co udało się w tej książce powiedzieć o oczekiwaniu, o trwodze, o wspomnieniu, jest jedynie skromnym dodatkiem podsuniełym czytelnikowi, który powinien go przejąć, coś dodać, coś odjąć i przekazać innym: wokół figury gracze przekazują sobie pierścień*; niekiedy — po raz ostatni otwierając nawias — przytrzymują go jeszcze przez chwilę, zanim przekażą go dalej (Książka w ujęciu idealnym powinna być współpracą: „Czytelnikom — Zakochanym — W jednej osobie”).

To, co widnieje przed każdą figurą, nie jest jej definicją, lecz argumentem. Argumentum: „ekspozycja, opowieść, streszczenie, krótki dramat, wymyślona historia”; dodam: narzędzie do wytworzenia dystansu, afisz w stylu Brechta. Argument ten nie odnosi się do tego, czym jest zakochany podmiot (na zewnątrz nie ma nikogo, żadnego dyskursu o miłości), lecz do tego, co mówi. Jeśli pojawia się figura „Lęk” (Angoisse),

* W oryg. *jouer au furet* — zabawa polegająca na przekazywaniu sobie z ręki do ręki przez osoby siedzące w kręgu jakiegoś przedmiotu, zazwyczaj obrączki lub pierścienia — mówi się o nim *le furet*, dosłownie „fretka”; zadaniem gracza siedzącego w środku koła jest odgadnięcie, w czyjej ręce „fretka” się znajduje. Gra ta pojawia się na przykład u Prousta i wówczas Boy tłumaczy ją jako „grę w liska” (przypr. tłum.).

to dlatego, że podmiot wykrzykuje czasem (nie troszcząc się o kliniczny sens słowa): „Boję się!”. „Angoscia!” śpiewa gdzieś Callas. Figura jest niejako arią operową; tak jak arię można rozpoznawać, zapamiętywać i przerabiać, wychodząc od incypitu („Chcę przeżyć ten sen”, „Płaczcie, moje oczy”, „Lucevan le stelle”, „Piangerò la mia sorte”), tak figura rodzi się z fałdki języka (jak z wersetu, z refrenu, z kantyleny), której cień pozwala ją wysławić.

*Powiada się, że tylko słowa, a nie zdania, mają swe użycia; lecz w głębi każdej figury spoczywa przecież zdanie, często nieznanne (nieświadome?), mające dla podmiotu, który kocha, zastosowanie w ekonomii znaczonego. To zdanie-matka (będące tutaj tylko postulatem) nie jest zdaniem pełnym, nie jest przesłaniem skończonym. Jego aktywną zasadą nie jest to, co ono mówi, lecz to, co artykułuje: właściwie jest ono jedynie „arią składniową”, „sposobem konstrukcji”. Jeśli na przykład podmiot długo czeka na obiekt miłości, z którym się umówił, tłucze mu się wciąż po głowie melodia zdania: „Jednak to nieładnie...”; „przecież mógłby/mogłaby...; „on/ona wie przecież dobrze...”: *móc, wiedzieć co? Nieważne, figura „Oczekiwanie” się pojawiła. Takie zdania są matrycami figur dlatego właśnie, że pozostają zawieszane: mówią o afekcie, po czym zatrzymują się, ich rola jest spełniona. Słowa nigdy nie są szalone (co najwyżej perwersyjne), szalona jest składnia: czyż to nie na poziomie samego zdania podmiot poszukuje swego miejsca — i go nie znajduje — lub znajduje miejsce fałszywe, narzucone mu przez język? W głębi figury jest zawsze coś z „halucynacji słownej” (Freud, Lacan): zdanie ucięte, które najczęściej ogranicza się do części składniowej („Mimo że jesteś...”, „Gdybyś**

miął raz jeszcze..."). *Tak rodzi się emocja każdej figury: nawet ta najdelikatniejsza nosi w sobie grozę suspensu: słyszę w niej posepne, burzliwe quos ego...*

2. Porządek

Przez całe życie miłosne figury pojawiają się w głowie podmiotu zakochanego bez żadnego porządku, gdyż za każdym razem zależą od przypadku (wewnętrznego lub zewnętrznego). Przy każdym zdarzeniu (kiedy coś „spada” na niego) zakochany czerpie z zapasu (ze skarbcza?) figur, w zależności od potrzeb, nakazów czy przyjemności swej wyobraźni. Każda figura wybucha, wibruje samotnie jak dźwięk odcięty od melodii — lub powtarza się do znudzenia — niczym motyw słuchanej muzyki. Figur nie łączy żadna logika, nie określa ich przyleganie do siebie: figury pozostają poza syntagmą, poza opowieścią. To Erynie, które rzucają się, zderzają, uspokajają, powracają, oddalają bezładnie niczym komary w locie. Dis-cursus miłosny nie jest dialektyczny; kręci się w koło jak wieczny kalendarz, encyklopedia kultury uczuć (w zakochanym zawsze jest coś z Bouvarda i Pécucheta).

Używając pojęć lingwistycznych, można by powiedzieć, że figury są dystrybucyjne, lecz nie są integracyjne; zawsze pozostają na tym samym poziomie: zakochany mówi całymi wiązkami zdań, lecz nie wprowadza ich na wyższy poziom, w jakieś dzieło; jest to dyskurs poziomy; żadnej transcendencji, żadnego zbawienia, żadnej powieści (lecz dużo powieściowości). Każdy epizod miłosny można zapewne wyposażyć w sens: rodzi się on, rozwija i umiera, posuwa się drogą, którą

zawsze można interpretować wedle jakiejś przyczynowości i celowości, a nawet, gdy znajdzie taka potrzeba, opatrywać morałem („zwariowałem, przeszło mi”, „miłość jest złudzeniem, którego odtąd trzeba będzie się wystrzegać” itd.): jest to wówczas historia miłosna, podporządkowana narracji wielkiego Innego, podporządkowana opinii powszechnej, która nie ceni jakiegokolwiek przesady i pragnie, by podmiot sam ograniczył wielki wyobraźniowy wyciek, broczący w nim bez ładu i kresu, do bolesnego, chorobliwego kryzysu, z którego należy się wyleczyć („To rodzi się, rośnie, sprawia ból, przechodzi”, jak każda choroba hipokratejska): historia miłosna („przygoda”) jest daniną, jaką zakochany musi złożyć światu, aby się z nim pogodzić.

Całkiem inny jest dyskurs, solilokwium, a parte, które towarzyszą tej historii, nigdy jej nie poznając. Jest wręcz zasadą tego dyskursu (i tekstu go przedstawiającego), że figury nie mogą się ułożyć: uładzić, pójść jakąś drogą, dobiec do celu (do ostatecznego porządku): nie ma figur pierwszych ani ostatnich. Aby uzmysłwić sobie, że nie chodzi w tej książce o historię miłosną (czy historię jednej miłości), aby odwieść się od pokus szukania sensu, należało wybrać zupełnie nie znaczący porządek. Ciąg figur (nieunikniony, gdyż ze swej zasady książka musi wytyczać pewną drogę) został podporządkowany dwóm połączonym kryteriom: kryterium nazwy i kryterium alfabety. Każde z nich jest jednak ograniczone: pierwsze z przyczyn semantycznych (spośród wszystkich pojęć w słowniku figura może przyjąć jedynie kilka), drugi przez tysiącletnią konwencję, regulującą porządek naszego alfabetu.*

* W wydaniu polskim zachowany został układ oryginalny, aczkolwiek utracił on swą alfabetyczność — przyp. tłum.

W ten sposób uniknięto zasadzki czystego przypadku, który mógłby utworzyć sekwencje logiczne; albowiem nie należy, jak mówi pewien matematyk, „lekceważyć siły przypadku zdolnej płodzić potwory”; potworem byłaby w tym przypadku „filozofia miłości”, wylaniająca się z danego porządku figur tam, gdzie należy oczekiwać jedynie miłosnej afirmacji.

3. Odwołania

Aby skomponować podmiot miłosny, „zmontowano” w tej książce fragmenty różnego pochodzenia. Są wśród nich takie, które wywodzą się z ciągłej lektury jednej książki, Wertera Goethego. Są takie, które pochodzą z lektur natrętnych (Uczta Platona, Zen, psychoanaliza, niektórzy Mistycy, Nietzsche, niemieckie lieder). Są takie, które pochodzą z lektur przypadkowych. Takie, które pochodzą z rozmów z przyjaciółmi. Takie wreszcie, które pochodzą z mojego życia.

To, co pochodzi z książek i od przyjaciół, pojawia się niekiedy na marginesie tekstu w postaci nazwisk dla oznaczenia książek oraz inicjałów dla oznaczenia przyjaciół. Odwołania, którymi się w ten sposób posłużono, nie są autorytatywne, lecz przyjacielskie: nie przywołuję rękojmi, przypominam jedynie — na kształt pozdrowienia rzuconego w przelocie — to, co uwiodło, przekonało, co dało przez chwilę rozkosz rozumienia (bycia zrozumianym?). Wspomnienia z lektur, rozmów, pozostawione zostały zatem w stanie często niepewnym, nieukończonym, jaki pasuje do dyskursu, którego instancją jest wyłącznie pamięć o miejscach (książkach, spotkaniach),

Jak zrobiona jest ta książka

gdzie dana rzecz była czytana, wypowiedana, wysłuchiwana. Bo jeśli autor użycza tu podmiotowi zakochanemu swej „kultury”, to w zamian podmiot zakochany przekazuje mu niewinność swego imaginarium obojętnego na użytki z wiedzy.

Oczekiwanie

OCZEKIWANIE. Kołatanie lęku wywołanego oczekiwaniem ukochanej osoby, gdy nieznacznie się spóźnia (na spotkanie, z telefonem, z listem, ze swym powrotem).

Schönberg

1. Czekam na nadejście, na powrót, na obiecany znak. Może być to całkiem błahe albo niezwykle patetyczne: w *Erwartung (Oczekiwaniu)* kobieta czeka na kochanka nocą, w lesie; ja czekam jedynie na telefon, lecz lęk jest ten sam. Wszystko jest podniosłe: nie mam wycucia *proporcji*.

2. Istnieje scenografia oczekiwania: organizuję ją, manipuluję nią, odkrawam kawałek czasu, w którym będę odgrywał utratę obiektu miłości i wywoływał wszystkie skutki mojej małej żałoby. Inszenizuję je niczym sztukę teatralną. Dekoracja przedstawia wnętrze kawiarni; tu się umówiliśmy, czekam. W Prologu jako jedyny (nie bez powodu) aktor sztuki stwierdzam, odnotowuję spóźnienie drugiej osoby; spóźnienie to jest jeszcze zwykłą jednostką matematyczną, obliczalną (spoglądam wielokrotnie na zegarek); prolog kończy się nagłym pomysłem: postanawiam, żeby „brała mnie cholera”, rozpalam lęk oczekiwania. Wówczas zaczyna się akt I; wypełniają go dociekania: może nie dogadaliśmy się co do godziny, miejsca? Usiłuję przypomnieć sobie chwilę,

w której wyznaczyliśmy spotkanie, zapadłe między nami ustalenia. Co robić (lęk przed niewłaściwym zachowaniem)? Przenieść się do drugiej kawiarni? Zatelefonować? A jeśli przyjdzie podczas mej nieobecności? Nie zobaczy mnie i może sobie pójść, itd. Akt II jest aktem gniewu; kieruję do nieobecnego gwałtowne wymówki: „No przecież mógł (mogła) przynajmniej...”, „On (ona) dobrze wie...”, „Ach! Gdyby mógł (mogła) być tutaj, żebym mógł mu (jej) zarzucić, że go (jej) tutaj nie ma!”. W akcie III osiągam (uzyskuję?) lęk czysty: lęk bycia porzuconym; w jednej chwili przechodzę od nieobecności do śmierci; inny jest niczym martwy: wybuch żałoby: wewnątrz jestem *trupiooblady*. Tak wygląda całe przedstawienie; może je skrócić przybycie innego; jeśli pojawi się on w akcie I, przyjmę go spokojnie; jeśli przyjdzie w akcie II, urządzę „scenę”; jeśli w akcie III, okażę wdzięczność, daruję winy: oddycham głęboko, niczym Pelleas wychodzący z podziemi i odnajdujący życie, zapach róż.

Winnicott

Pelleas

(Lęk oczekiwania nie jest gwałtowny w sposób ciągły, ma swoje chwile bezbarwne; czekam, i wszystko wokół mojego oczekiwania wydaje się nierzeczywiste: w tej kawiarni patrzę na innych, gdy wchodzi, gawędzą, żartują, spokojnie czytają: oni nie oczekują).

3. Oczekiwanie jest zachwyceniem: otrzymałem *rozkaz, bym się nie ruszał*. Oczekiwanie na telefon splata się zatem w *nieskończoność* z tylu drobnych

WINNICOTT, *Jeu et Réalité*, 34.

zakazów, że aż trudno je wyznać; zabraniam sobie wychodzić z pokoju, pójść do toalety, nawet telefonować (żeby nie było zajęte); cierpię, gdy są inne telefony (z tego samego powodu); szaleję na myśl, że o tej, już bliskiej, godzinie będę musiał wyjść, co grozi mi utratą dobroczynnego telefonu, powrotu Matki. Wszystkie te dywersyjne działania, które się napraszają, byłyby dla oczekiwania chwilami straconymi, zanieczyszczałyby lęk. Albowiem lęk oczekiwania w swej czystości chce, bym siedział w fotelu przy telefonie i nie robił nic.

Winnicott

4. Osoba, na którą czekam, nie jest realna. Niczym pierś matki dla niemowlęcia, „tworzę ją i od-twarzam nieustannie, wychodząc od mojej zdolności kochania, od jej potrzeby we mnie”: inny przychodzi tam, gdzie go oczekuję, tam, gdzie już go stworzyłem. A jeśli nie przychodzi, mam urojenia: oczekiwanie jest obłędem.
- Jeszcze jeden telefon: na każdy dźwięk dzwonka pośpiesznie podnoszę słuchawkę, wierzę, że to dzwoni ukochana osoba (ponieważ musi do mnie zadzwonić), jeszcze jeden wysiłek i „rozpoznaję” jej głos, rozpoczynam dialog, gotów rzucić się gniewnie na intruza, który mnie budzi z mojego obłędu. Na najmniejszą oznakę podobieństwa w sylwetce każda wchodząca do kawiarni osoba zostaje *rozpoznana* od swego pierwszego ruchu. I jeszcze długo po miłosnym związku, który się uciszył, zachowuję zwyczaj rojenia sobie osoby, którą kochałem: czasami ogarnia mnie lęk, gdy telefon się spóźnia, i przy każdym intruzie zdaje mi się, że rozpoznaję ukochany

WINNICOTT, *Jeu et Réalité*, 21.

niegdyś głos: jestem inwalidą, którego wciąż boli amputowana noga.

5. „Czy jestem zakochany? — Tak, ponieważ czekam”. Inny nie czeka nigdy. Czasem chcę odgrywać tego, kto nie czeka; próbuję gdzieś czymś się zająć, przyjść spóźniony; ale w tej grze zawsze przegrywam: cokolwiek zrobię, jestem bezczynny, punktualny, a nawet przychodzę za wcześnie. Fatalna tożsamość zakochanego to nic innego jak: *jestem tym, który czeka*.

(W sytuacji przeniesienia czekamy zawsze — u lekarza, u profesora, u psychoanalityka. Co więcej: jeśli czekam przed okienkiem bankowym, na odlot samolotu, ustanawiam od razu agresywną więź z urzędnikiem, stewardessą, których obojętność odsłania i rozdrażnia moją uległość: przeto powiedzieć można, że wszędzie tam, gdzie jest oczekiwanie, jest i przeniesienie: zależę od obecności, którą trzeba się podzielić i która wymaga czasu, aby siebie dać — tak jakby chodziło o to, by zniszczyć moje pragnienie, znużyć moją potrzebę. *Kazać czekać*: stałe prawidło wszelkiej władzy, „odwieczna rozrywka ludzkości”).

E.B.

6. Mandaryn kochał się w kurtyzanie. „Będę twoja, powiedziała, kiedy spędzisz sto nocy oczekując mnie na taborecie pod oknem, w moim ogrodzie”. Ale dziewięćdziesiątej dziewiątej nocy mandaryn wstał, włożył taboret pod ramię i sobie poszedł.

E.B.: list.

Kocham cię

KOCHAM-CIE. Figura nie odnosi się do deklaracji miłości, do wyznania, lecz do powtarzanego krzyku miłości.

1. Po pierwszym wyznaniu kolejne „kocham cię” nie znaczy już nic; tak bardzo wydaje się puste, że w tajemniczy sposób powraca jedynie do dawnego przesłania (które być może nie przebiło się przez te słowa). Powtarzam je poza wszelkim znaczeniem; wychodzi z języka, zbacza, gdzie? Nie umiałbym rozłożyć tego wyrażenia na części, nie wybuchając śmiechem. Jakże to! Z jednej strony miałyby być „ja”, z drugiej „ty”, a w środku *rozumne* (gdyż leksykalne) złącze afektu? Któż nie czuje, jak bardzo taki rozkład, choć zgodny z teorią lingwistyczną, zniekształca to, co jednym ruchem *wyrzucone* zostało na zewnątrz? *Kochać* nie istnieje w bezokoliczniku (chyba że w wyniku jakiejś sztuczki metalingwistycznej): podmiot i obiekt wkraczają w słowo w tej samej chwili, gdy jest ono wymawiane, i *kocham-cię* powinno być słyszane (a tutaj czytane) jak na przykład w węgierskim, który jednym słowem mówi *szeretlek* — tak, żeby francuski, wyrzekając się swej pięknej cnoty analitycznej, stawał się językiem aglutynacyjnym (bo przecież o zlepianie tutaj chodzi). Ten blok zostaje zburzony przez najdrobniejsze składniowe przeinaczenie; jest on, by tak

R.H.

R.H.: rozmowa.

rzec, poza składnią i nie poddaje się żadnemu strukturalnemu przekształceniu; nie ma cienia równości między nim a jego substytutami, których kombinacja mogłaby przecież wytworzyć ten sam sens; całymi dniami mogę mówić *kocham-cię*, lecz być może nigdy nie dojść do „*kocham go (ja)*”: bronię się przed wpuszczeniem innego w składnię, w predykację, w język (jedynym wniebowzięciem *kocham-cię* jest użyć go w wołaniu, nadać mu zasięg imienia: *Ariadno, kocham cię*, mówi Dionizos).

Nietzsche

2. *Kocham-cię* nie ma jednego zastosowania. Słowa tego, podobnie jak słów dziecka, nie obejmuje żaden przymus społeczny; może być to słowo wzniosłe, uroczyste, lekkie, może być erotyczne, pornograficzne. Jest to słowo społecznie wędrujące.

Kocham-cię jest bez niuansów. Likwiduje wyjaśnienia, uzgodnienia, stopnie, skrupuły. Powiedzieć *kocham-cię* to — zadziwiający paradoks języka — zachować się wręcz tak, jakby nie istniał żaden teatr słowa i słowo to było zawsze *prawdziwe* (nie ma ono innego odniesienia poza wypowiedzeniem siebie: to performatyw).

Kocham-cię nie ma swego gdzie indziej. Jest słowem diady (macierzyńskiej, miłosnej); żaden dystans, żadna niekształtność nie rozłamują w nim znaku; nie jest metaforą niczego.

Kocham-cię nie jest zdaniem: nie przekazuje sensu, lecz trzyma się sytuacji granicznej: „takiej, w której podmiot jest zawieszony w lustrzanej relacji do innego”. Jest to *holofraza*.

(Choć wypowiedziane miliardy razy, *kocham-cię* jest pozasłownikowe; jest figurą, której definicja nie może wykroczyć poza hasło).

3. Słowo to (słowo-zdanie) ma sens jedynie w chwili, w której je wypowiadam; poza bezpośrednim wypowiedzeniem nie ma w nim żadnej innej informacji: żadnego zasobu, żadnej rezerwy sensu. Polega ono na *wyrzuceniu* go z siebie: jest „gotową formułą”, lecz formuła ta nie towarzyszy żadnemu rytuałowi; sytuacji, w których mówię *kocham-cię*, nie da się uszeregować: *kocham-cię* jest niepowstrzymane i nieprzewidywalne. Do jakiego porządku lingwistycznego należy zatem ten dziwny byt, ten fortel języka nadto frazowany, aby wynikał z impulsu, nadto skandowany, by wynikał z frazy? Nie jest to w pełni komunikat (żadne przesłanie nie jest w nim zamrożone, stłoczone, znumifikowane, gotowe do rozbioru), ani samo wypowiedzianie się (podmiot nie daje się zastraszyć grze miejsc interlokucyjnych). Można by go nazwać *wydawaniem* głosu. Dla wydawania głosu nie istnieje żadne miejsce naukowe: *kocham-cię* nie należy ani do lingwistyki, ani do semiologii. Jego instancją (czymś, począwszy od czego można go wymówić)

LACAN: o sytuacji granicznej i o holofrazie: *Le Séminaire*, I, 250.

jest raczej Muzyka. Na wzór tego, co wydarza się w pieśni, pragnienie w głośnym *kocham-cię* nie jest ani stłumione (jak to się dzieje w komunikacji), ani rozpoznane (tam, gdzie się go nie spodziewano: jak w akcie wypowiedzania się), lecz po prostu: jest doznaniem *rozkoszy*. O rozkoszy się nie mówi; ona sama zabiera głos i mówi: *kocham-cię*.

4. Na *kocham-cię* — różne światowe odpowiedzi: „ja nie”, „wcale ci nie wierzę”, „po co to mówić?” itd. Ale prawdziwym odrzuceniem jest: „nie ma odpowiedzi”: jestem tym bardziej unieważniony, jeśli zostaję odrzucony nie tylko jako ten, kto prosi, lecz także jako podmiot mówiący (bo jako taki panuję przynajmniej nad formułami); zaprzeczona zostaje nie moja prośba, lecz mój język, ostatni zakamarek mojego istnienia; co do prośby, to mogę poczekać, powtórzyć ją i przedstawić na nowo; ale pozbawiony mocy stawiania pytań, jestem jak martwy, na zawsze. „*Nie ma odpowiedzi*”, mówi Matka ustami Franciszki młodego narratorowi Prousta, który utożsamia się właśnie z „panienką” wyrzuconą przez dozorcę jej kochanka: Matka nie jest zakazana, jest wykluczona, ja zaś zaczynam szaleć.

Proust

5. *Kocham cię. — Ja też.*
Ja też nie jest odpowiedzią doskonałą, gdyż to, co jest doskonałe, musi mieć formę, natomiast forma jest tutaj ułomna w tym sensie, że nie powtarza

PROUST, *W stronę Swanna*, I, 41.

Rousseau

dosłownie głośnego wypowiedzenia — a wypowiedzenie powinno być dosłowne. Jednakże odpowiedź ta, odebrana fantazmatycznie, wystarczy, by uruchomić jeden wielki dyskurs radości: radości tym silniejszej, że wybuchłej z nagłego zwrotu: Saint-Preux odkrywa nagle, po kilku wyniosłych zaprzeczeniach, że Julia go kocha. Jest to prawda szalona, która nie wyrasta z rozumowania, z powolnego przygotowania, lecz z zaskoczenia, z przebudzenia (*satori*), z nawrócenia. Proustowskie dziecko — proszące, by matka spała w jego sypialni — chce również usłyszeć *ja też*: chce tego *obłąkańczo* niczym szaleniec, i otrzymuje to także przez odwrócenie, kapryśną decyzją Ojca, który przydziela mu Matkę („Powiedz Franciszce, żeby ci posłała wielkie łóżko i śpij tej nocy przy nim”).

Proust

6. Roję sobie to, co jest *empirycznie* niemożliwe: że nasze dwa okrzyki zostaną wydane *jednocześnie*: że jeden nie nastąpi po drugim, jakby od niego zależał. Te okrzyki nie powinny być podwójne (rozdwojone): przystoi im tylko *jednej błyskawicy lśnieniu*, w którym połączą się dwie siły (gdyby były rozłączone, nierównoczesne, nie wyszłyby one poza zwykły akord). Albowiem *jednej błyskawicy lśnieniu* spełnia rzecz niesłychaną: znosi wszelkie obrachunki. Wymiana, dar, kradzież (jedyne znane postaci ekonomii) dotyczą — każde z nich w inny sposób — przedmiotów różnorodnych i wymagają rozłożenia w czasie: moje pragnienie w zamian za coś, a do tego potrzebny jest czas na przekazywanie. Jednoczesne wykrzyczenie ustanawia ruch, którego model spo-

Baudelaire

Klossowski

BAUDELAIRE, *Śmierć kochanków*.

łecznie jest nieznany i nie do pomyślenia: wybuchł z krzyżujących się ogniami i nie będąc ani wymianą, ani darem, ani kradzieżą, oznacza ono wydatek, którego nigdzie się już nie traci i którego wspólnota przekreśla wszelką myśl o gromadzeniu na później: jeden przez drugiego wkraczamy w materializm absolutny.

7. *Ja też* uruchamia przemianę: przepadają dawne reguły, wszystko jest możliwe: nawet to, że zrezygnuję z posiadania ciebie.

W sumie więc rewolucja — być może nie tak odległa od rewolucji politycznej: albowiem w jednym i drugim przypadku moim urojeniem jest absolutna Nowość: reformatorstwo (miłosne) mnie nie pociąga. I — szczyt paradoksu — ta zupełnie czysta Nowość jest ostatecznie najbardziej wytartym ze stereotypów (jeszcze wczoraj słyszałem go w sztuce Françoise Sagan: co drugi wieczór ktoś mówi w telewizorze: *kocham cię*).

8. — A gdybym nie interpretował *kocham-cię*?
A gdybym je pozostawił poza objawem?

— Na wasze własne ryzyko: czyż nie mówiliście setki razy o miłosnym nieszczęściu, że jest nie do wytrzymania, że trzeba się z niego wydostać? Jeśli chcecie się „wyleczyć”, musicie wierzyć w objawy, i wierzyć, że *kocham-cię* jest jednym z nich; musicie dobrze interpretować, a to oznacza koniec końców *umniejszać*.

— Co powinniśmy myśleć ostatecznie o cierpieniu? Jak powinniśmy o nim myśleć? Jak je oceniać? Czy cierpienie jest koniecznie po stronie

Nietzsche

zła? Czy cierpienie miłosne nie pochodzi wyłącznie z leczenia reaktywnego, które umniejsza (trzeba podporządkować się zakazowi)? Czy można, odwracając ocenę, wyobrazić sobie tragiczną wizję cierpienia miłosnego, tragiczną afirmację *kocham-cię*? A gdyby umieścić (na powrót) miłość (zakochanego) pod znakiem Działania?

Pelleas

9. Stąd nowe spojrzenie na *kocham-cię*. To nie jest objaw, to działanie. Wypowiadam po to, byś odpowiedział, a skrupulatna forma (litera) odpowiedzi nabierze faktycznej wartości, niczym sama formuła. Nie wystarczy więc, by inny odpowiedział zwykłym *signifié*, choćby i pozytywnym („ja też”): podmiot nagabywany musi podjąć się formuły, wypowiedzenia *kocham-cię*, które ku niemu wyciągam: *Kocham cię*, mówi Pelleas. — *Ja też cię kocham*, mówi Melisanda. Natarczywe żądanie Pelleasa (przy założeniu, że odpowiedź Melisandy była *dokładnie* taka, jakiej oczekiwał, co jest prawdopodobne, gdyż wkrótce umiera) wypływa z konieczności, jaką odczuwa podmiot zakochany, by nie tylko jego miłość została odwzajemniona, by o niej wiedzieć i być jej pewnym, itd. (wszystkie operacje, które nie wychodzą poza plan *signifié*), lecz by także *usłyszeć to* pod postacią równie afirmatywną, równie pełną, dokładnie wymówioną, jak w jego wypadku; chcę dostać prosto w twarz całą, dosłowną, nie okrężną formułą, archetypem słowa miłości: żadnego składniowego wykrętu, żadnej wariacji na temat: chcę, żeby dwa słowa odpowiedziały sobie na raz, w zbieżności *signifiant*

PELLEAS: *Pelleas i Melisanda*, akt III.

(*Ja też jest może całkowitym przeciwieństwem holofrazy*): liczy się tylko fizyczne, cielesne, ustne wygłoszenie słowa: otwórz usta i niech to z nich wyjdzie (bądź sprośny). Chcę szaleńczo *otrzymać słowo*. Magiczne, mityczne? Bestia — zauroczona i powstrzymywana swą brzydota — kocha Piękną; Piękna oczywiście nie kocha Bestii, lecz wreszcie, zwyciężona (nieważne, w jaki sposób; powiedzmy: *rozmowami*, jakie odbywa z Bestią), mówi jej magiczne słowo: „Kocham cię, Bestio”, i wkrótce, we wzniośle rozdartym arpeggio harfy, pojawia się nowy podmiot. Historia ta jest archaiczna? Oto więc inna: mężczyzna cierpi, bo opuściła go żona; chce, żeby wróciła, chce — dokładnie tego — żeby powiedziała mu *kocham-cię*, i też ugania się za tym słowem; wreszcie kobieta mu je mówi: na co on omdlewa: jest to film z 1975 roku. I raz jeszcze mit: Latający Holender błąka się w poszukiwaniu słowa; jeśli je otrzyma (w przysiędze wierności), przestanie błądzić (w micie tym nie empiria wierności jest ważna, lecz jej wygłoszenie, jej śpiew).

Ravel

Holender
Tułacz

10. Szczególne spotkanie (poprzez język niemiecki): to samo słowo (*Bejahung*) dla dwóch afirmacji: jedna, dostrzeżona przez psychoanalizę, wiąże się z deprecjacją (pierwsza afirmacja dziecka musi zostać zaprzeczona, aby otworzył się dostęp do nieświadomości); druga, postawiona przez Nietzschego, jest trybem woli mocy (nic tu psychologicznego, i jeszcze w mniejszym stopniu społecznego), jest produkcją różnicy; *tak* tej afirmacji staje się niewinne (niweczy reaktywność): to *amen*.

RAVEL: „Rozmowy Pięknej i Bestii”, *Ma Mère l'Oye*.

Kocham-cię jest aktywne. Afirmuje siebie jako siłę — przeciw innym siłom. Jakim? Tysiącom sił świata, które są wszystkie siłami deprecjacji (nauka, *doxa*, rzeczywistość, rozum itd.). Albo też: przeciw językowi. Podobnie jak *amen* leży na granicy języka, nie zachodząc na jego system, odzierając go z „reaktywnego” płaszcza, tak miłosne wygłoszenie (*kocham-cię*) leży na granicy składni, przyjmuje w sobie tautologię (*kocham-cię* znaczy *kocham-cię*), odrzuca od siebie służalstwo Zdania (jest to tylko holofraza). *Kocham-cię* jako wygłoszenie nie jest znakiem i gra przeciwko znakom. Ten, kto nie mówi *kocham-cię* (przez którego usta słowo *kocham-cię* nie może się precyzyzować), skazany jest na wysyłanie rozlicznych znaków miłości, niepewnych, wątpliwych, skąpych; przekazywanie jej oznak, „dowodów”: gestów, westchnień, aluzji, elips: ktoś taki musi dać się *odczytywać*; jest pod władzą reaktywnej instancji znaków miłosnych, jest wyobcowany w służalczym świecie języka *przez to, że nie mówi wszystkiego* (niewolnik to ktoś, komu ucięto język i kto mówić może przybierając jedynie różne wyglądy, wyrazy twarzy, miny).

„Znakami” miłosnymi żywi się ogromna literatura reaktywna: miłość jest *przedstawiana*, poddawana estetyce pozorów (*w ostatecznym rozrachunku* to Apollo pisze powieści miłosne). *Kocham-cię* jako przeciw-znak jest po stronie Dionizosa: cierpienie (ani nawet skarga, wstręt, resentment) nie zostaje zaprzeczone, nie jest jednak, dzięki wygłoszeniu, uwewnętrznione: powiedzieć (powtarzać) *kocham-cię* to wypierać to, co reaktywne, odsyłać reaktywne do głuchego i zbolałego świata znaków

Nietzsche

NIETZSCHE: Cały ten fragment oczywiście według *Nietzschego* Deleuze’a.

Kocham-cię

— określonych szlaków mowy (których nigdy nie przestaję przemierzać).

Kocham-cię jako wygłoszenie jest po stronie wydatku. Ci, którzy chcą wygłoszenia słowa (lirycy, kłamcy, zbłąkani), podlegają Wydatkowi: wydatkują słowo, tak jakby impertynencją (nikczemnością) było to, że zostało ono skądś odebrane; znajdują się na samej granicy języka, tam, gdzie język (bo kto inny mógłby to zrobić zamiast niego?) przyznaje, że jest bez gwarancji, że pracuje bez siatki ubezpieczającej.

List miłosny

LIST. Figura dotyczy szczególnej dialektyki listu miłosnego, który jest jednocześnie pusty (zakodowany) i ekspresywny (wypełniony chęcią okazania pragnienia).

Werter

1. Kiedy Werter (w poselstwie u Ambasadora) pisze do Lotty, jego list spełnia następujący plan: 1. Jakąż radością jest myśleć o Pani! 2. Przebywam tu w światowym środowisku i bez Pani czuję się bardzo samotny. 3. Spotkałem kogoś (pannę von B...), kto przypomina Panią i z kim mogę o Pani rozmawiać. 4. Wciąż rodzi się w mnie życzenie, byśmy byli razem. — Jedna jedyna informacja, która tworzy wariacje niczym temat muzyczny: *myślę o Pani*.

Co oznacza „myśleć o kimś”? Oznacza: zapominać o nim (bez zapomnienia żyć niepodobna) i często z zapomnienia się budzić. Na mocy skojarzeń wiele rzeczy sprowadza cię w mój dyskurs. „Myśleć o tobie” nie oznacza nic innego niż tę właśnie metonimię. Albowiem myśl jest w sobie pusta: nie myślę cię, po prostu ciebie sprowadzam (proporcjonalnie do stopnia zapomnienia). I to tę formę (ten rytm) nazywam „myślą”: *nie mam ci nic do powiedzenia*, poza tym, że to nic mówię właśnie tobie:

Freud

WERTER, 96.

FREUD: do narzeczonej Marty: „Ach, ten ogrodnik Bünsłow! Jakież ma szczęście, mogąc gościć moją ukochaną” (*Correspondance*, 49).

Goethe

„I czemuż znowu list piszę w udręce?
Nie pytaj, miła, jaka w tym przyczyna
Bo cóż Ci powiem, nieszczęsna
dziewczyno...
Ach, wiem, że kart tych dotkną Twoje ręce”.

Gide

(„Myśleć o Hubercie”, zapisuje komicznie w swym kalendarzyku narrator *Paludes*, która jest książką Niczego).

Niebezpieczne
związki

2. „Rozumiesz przecie, że kiedy piszesz do kogoś, to dla niego, a nie dla siebie: powinnaś zatem starać się mówić nie tyle to, co myślisz, ale to, co mu sprawi większą przyjemność”. Markiza nie jest zakochana; chodzi jej o *korespondencję*, to znaczy przedsięwzięcie taktyczne, którego celem jest obrona pozycji i zapewnienie zdobyczy; przedsięwzięcie to powinno rozpoznać miejsca (pod-zespoły) zespołu przeciwnego, to znaczy wyszczególnić z obrazu tego innego różne punkty, których list będzie usiłował dotknąć (faktycznie chodzi zatem o korespondencję w niemalże matematycznym sensie słowa). Ale dla zakochanego list nie ma wartości taktycznej: jest on czysto *ekspresywny* — w ostateczności pochlebczy (ale pochlebstwo nie jest w żadnym razie interesowne: jest jedynie wyrazem oddania); nawiązuję z innym *relację*, a nie korespondencję: relacja styka ze sobą dwa obrazy. Jest pani wszędzie, pani obraz jest powszechny, na różne sposoby pisze Werter do Lotty.

A.C.

GOETHE, cytowany przez Freuda. (Przekł. pol. W. Lewin.)
NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI, list CV.

A.C.: rozmowa.

Etymologia

Freud

3. List miłosny, będąc pragnieniem, oczekuje odpowiedzi; podskórnie nakazuje on innemu, by odpowiedział, w przeciwnym razie obraz innego wykrzywia się, odmienia. Młody Freud wyjaśnia to autorytatywnie narzeczonej: „Nie chcę jednakże, by moje listy zawsze pozostawały bez odpowiedzi, i jeśli mi nie odpowiesz, przestanę do ciebie pisywać. Wieczne monologi na temat ukochanej osoby, która ich nie koryguje i nie ożywia, dochodzą do błędnych myśli o wzajemnych stosunkach i czynią nas obcymi wobec siebie, kiedy tylko ponownie się spotykamy i zastajemy rzeczy innymi niż, poniechawszy ich sprawdzenia, sobie wyobrażaliśmy”.

(Ten, kto by się godził na własną „krzywdę” w porozumiewaniu się, kto dalej mówiłby lekko, czule, bez nadchodzącej odpowiedzi, osiągnąłby wielkie mistrzostwo: mistrzostwo Matki).