

Anna Czabanowska-Wróbel

Piosenka Kochającego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (64), 79-87

2000

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Piosenka Kochającego¹

Amare amabam

„Kiedy człowiek kocha, nie chodzi utartymi drogami”² – mówi Kierkegaardowski Johannes. Roland Barthes zaczyna od etymologii: „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” (s. 39). Ruch myśli zakochanego przekładam na obraz z wiersza Apollinaire’a, który będzie moim prywatnym odpowiednikiem cyrkulacji znaczeń książki. Wybrałam obraz, podczas gdy u Barthes’a przeważa metaforyka muzyczna, bo motyw z Piosenki niekochanego to równocześnie, zgodnie z tytułem, śpiew:

Wieczorem gdy się zamglił Londyn
Obwieś mi jakiś zaszedł drogę
Do mej jedynej był podobny
Spojrzenia jego znieść nie mogę
Oczy ze wstydu wbitem w chodnik

W pościg ruszyłem za nicponiem
Gwizdał i ręce miał w kieszeni [...]³

^{1/} R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i postłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999.

^{2/} S. Kierkegaard *Dziennik uwodźciciela*, w: *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, t. 1, s. 471.

^{3/} G. Apollinaire *Nowe przekłady*, przeł. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Kraków 1973, s. 13.

Roztrząsania i rozbiory

Jeżeli do przekładu Piosenki niekochanego wprowadzić jedną zmianę, uzasadnioną przez pierwowzór: „Do mej miłości był podobny” („*Un voyou qui ressemblait à /mon amour*”), znajdziemy się o wiele bliżej tego, o czym tu będzie mowa: zakochany kocha samą miłość, to jego miłość jest dla niego jedyna („*L'amour unique*”), wreszcie on „śpiewa miłość”, chce stać się głosem miłości. „*Amare amabam*”, auto-diagnoza z *Wyznań* (nb. fragment *Kochać miłość* nie przywołuje świętego Augustyna), jest bliska aury książki. Cytat z Apollinaire'a pomaga mi zobrazować ten, zabarwiony homoerotycznie, dwuznaczny sposób podążania za obiektem miłości, za samą miłością, który odnajduję we wszystkich fragmentach *Fragmentów*.

Przedmowa Barthes'a zaprasza do naśladowania, do podjęcia tego samego kierunku. Podążyc z nim to przyznać się do podobieństwa, odnaleźć ukryte podobieństwo do mówiącego. Wprowadzenie zatytułowane Jak zrobiona jest ta książka to „zaproszenie do podróży”, które mogłoby zamykać się słowami z Baudelaire'a: „*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*”. Posługuję się słynnym wersem w oryginale, bo w polskim tłumaczeniu pojawiają się słowa: „obłudny” i „bliźni”. Barthes, mój bliźni? Oczywiście, ale wołę jednak „podobnego” do mnie/ do Ciebie czytelniku, mój bracie... Zaproszenie do wspólnej wędrówki, ale i do współudziału – to jedna ze strategii książki. Daję się więc wciągnąć w grę i prowadzić dalej, obiecuję sobie jedynie, że nie zrezygnuję z własnego głosu (byłby to przypadek nimfy Echo), głosu, który wyraża emocje lektury. Nie poddam się pokusie łatwego naśladowania, pisania w stylu „barthesque”, które byłoby tylko nieświadomą parodią, nie lustrzanym odbiciem. Podszycy tego fascynacją kierunku „podążania za” tekstem nie zamienię też w nielojalne śledztwo, nie będę odczytywać go w „złej wierze”.

Aktor i retor

„Lotta jest całkiem nijaka; to najsłabsza postać w potężnej, burzliwej, rozpalonej inscenizacji wystawionej przez podmiot – Wertera” (s. 76). Barthes zakochany w zakochanym, ma szczególne powody, żeby lekceważyć Lottę. Kreując podmiot mówiący całej książki konsekwentnie jako głos zakochanego („A więc to zakochany zabiera głos i mówi” – to zdanie ramowe całego tekstu), nie zadaje sobie nawet tyle trudu co Goethe, by na tle budowanych przez siebie dekoracji postawić jakąś Lottę.

W wykreowaniu „zakochanego podmiotu” tkwi najważniejszy punkt strategii uwodzenia. Podmiot-uwodziciel ukrywa się w masce zakochanego. „Opowiem ci o mojej miłości”, a jeszcze lepiej „zaśpiewam ci moją miłość”, zawiera nadzieję na „zarażenie” czytelnika tym stanem („indukcja”). Jak Uwodziciel Kierkegarda, Barthes'owski podmiot dba przede wszystkim o stosowny dobór książek, które mi podsuwa. Pierwszym tekstem, pre-tekstem w podwójnym znaczeniu, są tu *Cierpienia młodego Wertera*.

Barthes nie ma zamiaru przedstawiać miłości w Stendhalowskim porządku kryształizacji i dekrystalizacji (ta ostatnia stała się tematem Gide'a) – taki scenariusz nie interesuje go, chociaż pokazuje, że jest możliwy, ale jedynie wtedy, gdy będzie

Czabanowska-Wróbel Piosenka Kochającego

odtworzany *ex post*. W książce dominuje czas teraźniejszy, właściwy dramatowi. Michał Markowski pisze w przedmowie, iż we francuskiej recepcji *Fragmentów* była też inscenizacja teatralna. Doskonale osadzony we współczesnej polszczyźnie przekład Marka Bieńczyka pozwala myśleć o polskim teatrze.

Dramatyczny charakter książki zakłada ustanowienie szczególnej przestrzeni teatralnej, jak w kawiarni dostarczającej rozkoszy „teatru bez rampy”. „Teatr ekstremalny” (s. 182) – mówi o tym Barthes. W takiej sytuacji słyszymy wewnętrznie zdialogizowany monolog podmiotu. Nie usłyszymy natomiast głosu Drugiego, Innego, nie tylko dlatego, że jest on tak radykalnie inny, iż pozostaje milczący i nieznanany (Atopos), Nieobecny (s. 53), nierealny (s. 85), ale przede wszystkim dlatego, że tym innym jesteście my, czytający. „Zakochanie się jest dramatem” (s. 146) – mówi Barthes, ale rozumie to jako deklamację (akcja rozgrywa się poza sceną). Powołuje się na Nietzscheańską apologię archaicznego dramatu. „To dialog (popis dwóch aktorów) skaził tragedię” (s. 283). Podejmując się obrony i odnowienia dramatycznego monologu, a nie ustanawiając stojącego ponad *principium individuationis* chóru, Barthes opuszcza teatr i wpada w przestrzeń retoryczności. Na miejsce starej, skostniałej retoryki tworzy nową, godną starannego badania, której prawem jest zmienność i kapryśny ruch.

Ale obok nastawionych ekstrawertycznie aktorstwa i retoryczności jest jeszcze we *Fragmentach* introwertyczna medytacja. Dwa przeciwstawne żywioły rządzące książką to żywioł retoryczności i żywioł medytacji, kontemplacji.

Pokusa filozofii: Platon, Kierkegaard, Nietzsche

„Moja dusza, kiedyś całował Agatona, wchodziła na me usta” (s. 224) – mówi Platon u Barthes’a. We *Fragmentach* milcząco ustanowione jest Platońskie założenie wyższości kochającego nad kochanym. Platon został zaliczony przez Barthes’a do „lektur natrętnych” (s. 45), a nie przypadkowych. Wielokrotnie przywoływana *Uczta i Fajdros* uprawniają do wyboru tematu miłości. Miłość jest pretekstem do udziału w konwersatorium („miłość służy do tworzenia mnóstwa pięknych i cudownych mów”, s. 149). Strategia dialogu Platońskiego jest uprawiana przez Barthes’a jak strategia seminarium: zaproszenie do udziału w rozmowie, dopuszczanie innych do głosu i nieerystyczne głosów tych unieważnianie. Wzorem Platońskich dialogów, Barthes nie tylko uruchamia stare zasoby mitologii (Eros), ale tworzy nowe „mity momentalne”, nowe obrazy, które pomogą odnowić skostniałe zasoby *imaginarium*.

Związanie muzyczności z uwodzeniem to domena Kierkegaarda, według którego muzyka wyraża najlepiej „genialność zmysłową”. Podmiot *Stadiów erotyki bezpośredniej* oświadcza, że pisze dla zakochanych, a pożądanie Don Juana określa jako pożądanie absolutne. Barthes’owskie odczytania „arii” poprzedzone były przez interpretacje oper Mozarta z pierwszego tomu *Albo-albo*. Datęgo nie jest przesadą ani manierą używanie metaforyki muzycznej i operowanie pojęciem „głosu” w odniesieniu do *Fragmentów*. To etap estetyczny, Barthes mieszka w pierwszym tomie *Albo-albo*. Barthes rezygnuje z chronologii właściwej opowieści

Roztrząsania i rozbiory

i wprowadza jedynie czas utworu muzycznego, czas arii, czas poza Historią, „pył figur” (s. 273). Związek *Stadiów erotyki bezpośredniej* z operami Mozarta jest podobny do stosunku *Fragmentów* do *Cierpień młodego Wertera*.

Barthes odśladania filozoficzny, nie filologiczny zamiar książki, tak jak Kierkegaard ujawnia, że *Stadia* nie są dziełem muzykologicznym. Związki z Kierkegaardem (wśród jawnych przywołań jest tylko *Bojaźń i drżenie*), może mniej uchwytne niż z Nietzsche, wydają mi się nie mniej ważne. Ironiczny sposób operowania fragmentem przez Barthes'a nasuwa analogie z estetyką fragmentu u Kierkegarda i jego ironią. Pokusy naiwnie przenikliwych odczytań dzieł filozofa (*Dziennik wwoodziciela* jako wyraz poczucia winy z powodu zerwanego narzeczeństwa) muszą ustąpić przed innym, głębszym sposobem lektury. Ironia zrealizowana w doskonałej i w pełni świadomej formie przez Kierkegarda występuje we *Fragmentach* na wielu poziomach. Zjawia się już w pierwszych zdaniach, które mówią o współczesnej samotności dyskursu miłosnego („został całkiem porzucony przez języki okoliczne lub też zignorowany, poniżony czy wykpiony”) i o potrzebie jego obrony, a f i r m a c j i. Ironiczna jest sama wyjściowa sytuacja zarysowana we *Fragmentach*.

Od Nietzschego pochodzi wiele nurtów książki; Nietzscheańskie jest chociażby rozróżnienie muzycznej osnowy świata i malarskiej, epickiej złudy: „w ostatecznym rozrachunku to Apollo pisze powieści miłosne. K o c h a m - c i ę jako przeciw-znak jest po stronie Dionizosa” (s. 221). Chciałoby się powiedzieć, że *Fragmenty* dyktuje właśnie Nietzscheański „geniusz serca, Utajony, bóg kusiciel, Dionizos, ów wielki Dwuznaczny”. Łatwość zatarcia granicy między głosem Barthes'a a głosem Nietzschego dowodzi, że retoryczne „ustawienie głosu” we *Fragmentach*, tak, by służyło funkcji zniewalającej, autor zawdzięcza Nietzsche.

Barthes'owski dyskurs to „sztuka fugi”, w której słycać echa Platońskiego wielogłosu, romantycznej ironii *Albo-albo*, wreszcie niezliczonych Nietzscheańskich strategii wytrącania czytelnika z jego dotychczasowego „miejsca”, stawiania się poza i ponad sztywnymi kategoriami. Barthes ucieka i jeśli sposoby europejskich filozofów nie wystarczą, może wybrać strategię tego mistrza Zen, który w odpowiedzi na natrętnie pytania uczniów kładzie sandał na głowie.

Dyskurs homoseksualny

Sam Barthes zastanawiał się, jakie określenie jest najbardziej precyzyjne, czy jest to dyskurs homoseksualizmu, dyskursy homoseksualizmu czy dyskurs homoseksualizmów⁴. Poszukując idealnej pary, Barthes wskazuje najpierw, za Platońskim *Fajdrosem*, Achillea i Patroklesa. „Różnica” nie jest tu różnicą płci, lecz ról kochającego i kochanego. Ale zaraz potem autorski podmiot wykracza poza dyktaturę pojęcia „różnicy”, nieskrępowany bada możliwości dostępne marzeniu. Dyskurs homoseksualny Barthes'a jest całkowicie adogmatyczny (a są już także dogmatyczne).

^{4/} Roland Barthes *par Roland Barthes*, Paris 1975, s. 153.

Czabanowska-Wróbel Piosenka Kochającego

Ze słów Kochającego wybieram tylko jeden, przypadkowy urywek:

Tego wieczoru powróciłem do hotelu sam; tamten postanowił wrócić później, nocą. Niczym przygotowana trucizna, lęki już się pojawiły (zazdrość, porzucenie, niepokój); biorę książkę i środek nasenny, „spokojnie”. [...] Lęk narasta, obserwuję jego postępy, tak jak gawędzący Sokrates (a ja czytający) czuł narastające w nim zimno cykuty; s ł u c h a m, jak lęk się przedstawia, podnosi się niczym nieubłagana twarz na tle rzeczy, k t ó r e t u - t a j s ą. [s. 73]

Uruchamiając wielkie symbole, podmiot *Fragmentów* natychmiast odwraca od nich naszą uwagę (ten kamuflaż Barthes doprowadził do perfekcji w *S/Z*, kiedy to precyzyjna, jubilerska metoda przesłoniła przyczyny wyboru opowiadania Balzaca z jego symboliką maski, kastracji i transgresji seksualnej. Rozprawa naukowa stała się mimetycznym odpowiednikiem słów markizy: „Nikt mnie nie zna tutaj. Dumna z tego jestem”). We *Fragmentach* czytamy: „*Larvatus prodeo*: Idę naprzód, pokazując palcem moją maskę; na moją namiętność nakładam maskę, lecz dyskretnym (i przebiegłym) palcem na maskę wskazuję” (s. 89).

Piszący wydaje się na pastwę interpretacji, odsłania się świadomie i tym samym wytrąca broń podejrzliwym poszukiwaczom cenzur i zatajeń. To on sam podsuwa czytelnikowi obrazy takie jak ten – oczekiwania na matkę w pobliżu stacji Sevres-Babylon (on wie, czym są nazwy u Prousta, i wie, że w nazwie tej dźwięczy mit).

Fantazmat Matki powraca na różnych piętrach *Fragmentów*: „wołam, wzywam innego, Matkę, przychodzi jednak tylko cień” (s. 167). W ramach dyskursu homoseksualnego kochający staje się symbolicznie matką (w polskiej poezji motyw ten odsłania wiersz Iwaszkiewicza *Macierzyństwo*). Kochający utożsamia się z Matką, ale nie osiąga ideału miłości-troski: „Moje utożsamienie jest niedoskonałe: jestem Matką (inny wzbudza moje zatroskanie), lecz Matką nie dość; za bardzo się krzątam, proporcjonalnie zgoła do głębokiej rezerwy, jaką faktycznie odczuwam” (s. 105). Matka jako najdoskonalszy Kochający, jako wzór miłości, która (czy wolno to tutaj powiedzieć?) n i e s z u k a s w e g o – ślad tej definicji odnajdujemy w słowach: „Ten, kto by się godził na własną «krzywdę» w porozumiewaniu się, kto dalej mówiłby lekko, czule, bez nadchodzącej odpowiedzi, osiągnąłby wielkie mistrzostwo: mistrzostwo Matki” (s. 227).

Pokusa literatury: Proust czy Gide?

Marzenia o literaturze skazują na niechciany wybór jednego z dwóch niepodobnych modeli „bycia pisarzem”. Wybierając „stronę Prousta”, Barthes odrzuca „stronę Gide’a” z jego wyrafinowaną kazuistyką z *Ciasnej bramy* i nieludzkim chłodem *Immoralisty*. Gide’a reprezentuje w książce Barthes’a niezycliwy wobec Wertera cytat, z którego wynika, że autor *Falszery* jest znużony długim odkładaniem przez bohatera zamierzonego samobójstwa. Barthes wprowadza go słowami: „Androny Gide’a” (s. 302), a komentuje osobistym: „czego on, Gide, sobie [...] życzy, jest śmierć człowieka, m o j a śmierć”. Dawno już zjednany tą retoryką naj-

Roztrząsania i rozbiory

wyższej próby czytelnik nie chce ani przyspieszać samobójstwa Wertera, ani przed czasem przerywać śpiewu autora.

Inaczej funkcjonuje w książce przywoływany wielokrotnie z nazwiska a jeszcze częściej milcząco obecny Proust. To z nim podmiot niemal się utożsamia przez motyw przywoływania Matki. O tym, jak ważny był Proust dla Barthes'a jako idealne wcielenie (niemożliwego) pisarstwa, przypomina Michał Markowski⁵.

Antynomia bez szansy pojednania: Proust inspirujący do powrotu w głąb siebie, do wyrażania uczuć i do mówienia, do pisarskiej *la loquela*. Gide jako ten, który pisanie wręcz uniemożliwia, opatruje zastrzeżeniami, a jednak to właśnie on (od pierwszych młodzieńczych prób wypowiedzi o *Dzienniku*, naśladowania *Pokarmów ziemskich*), to on jawi się Barthes'owi jako „fantazmat pisarza”⁶. Gide, twórca zafałszowanego do głębi dziennika, który zarzucał Proustowi niechęć do ujawnienia swoich skłonności – oto przykład różnicy dyskursów homoseksualnych. Być po stronie Gide'a przeciw Proustowi to wybrać drogę jałowego autotematyzmu, zaczynając się od *Mokradel*, które kiedyś Barthes chwalił. We *Fragmentach* czytamy: „Myśleć o Hubercie, zapisuje komicznie w swym kalendarzyku narrator *Paludes*, która jest książką Niczego” (s. 226). W *Mokradłach* jest i takie zdanie bohatera aspirującego do roli pisarza: „Postarać się wstać o szóstej. Odmienić swoje emocje”⁷. Trudno o większy kontrast ze słynnym zdaniem, które rozpoczęło niekończący się strumień słów *Poszukiwania*. Naśladowanie Proustowskiej niewinności mówienia nie jest możliwe. Nadmiar świadomości odcina drogę do rajy literatury. „Nie piszę, nie zamykam się, żeby pisać wielką powieść o czasie odzyskanym” (s. 300).

Głos Uwiedzionej

„Zazwyczaj Kordelia milczy. Strasznie to w niej zawsze lubilem. Zbyt kobieca to natura, aby prześladować kogoś hiatusem, figurą retoryczną, tak właściwą kobietom, a która jest nieunikniona, jeżeli mężczyzna, który ma stworzyć poprzedzającą albo następującą spółgłoskę, jest równie kobiecy⁸ – mówi Johannes u Kierkegaarda.

Milczenie kobiety, brak głosu kobiecego we *Fragmentach*, przy równoczesnym powtarzaniu przez Barthes'a, że mężczyzna zakochany staje się kobiecy (co to znaczy? i czy to jeszcze cokolwiek znaczy?), potraja się w polskiej edycji, odbijając w lustrach (doskonałej jako opowieść o genezie, strukturze i metodzie *Fragmentów*) przedmowy Michała Pawła Markowskiego i (doskonałego jako świadomy i do ostatniego zdania wytrzymały pastisz) posłowie Marka Bieńczyka.

^{5/} Por. M. P. Markowski *Proust: Homo-logia. Proust w oczach Barthes'a*, „Literatura na Świecie” 1998 nr 1–2. Tam też szkice Barthes'a o Prouście.

^{6/} *Roland Barthes par...*, s. 81.

^{7/} A. Gide *Mokradla*, w: *Immoralista i inne utwory*, przeł. I. Rogozińska, Warszawa 1984, s. 149.

^{8/} S. Kierkegaard *Dziennik...*, s. 490.

Czabanowska-Wróbel Piosenka Kochającego

Zabrać głos kobietom, przywłaszczyć sobie ich głos i wmówić, że go nigdy nie miały – takich intencji nie mam zamiaru przypisać tej książce. Sam Barthes wyznaje, że w jego rodzinie dyskurs dziedziczony był w linii żeńskiej, że był domeną kobiet, podczas gdy dziadkowie zajęci swoimi hobby, znudzeni starością, nie tworzyli go, byli z niego wyłączeni. Język jest dla niego językiem matki, najdosłowniej (*La langue maternelle*)⁹.

Za Kierkegaardem przywołuję więc śpiew uwiedzionych: głos Marii Beaumarchais, która powtarza swoje „Warum?”, skargę Małgorzaty z *Fausta* i dramatyczną arię Donny Elwiry z *Don Juana*, wreszcie przypowieść z listu Kordelii: „Był bogacz, który miał wiele koni i krów i drobiu nieprzejrzane mnóstwo i była uboga dziewczynka, która miała tylko jednego baranka, który jadł z jej ręki i pił z jej szklanki”¹⁰.

Inaczej niż w stereotypowym podziale ról, który przypomina Barthes, męskiej i kobiecej, kochająca nie tylko czeka, także ona wędruje, idzie jak Gerda do pałacu Królowej Śniegu, przekracza granice i żywioty, jak Kasia z Heilbronn u Kleista, która przeszła przez ogień, by w końcu powiedzieć jak bohaterka skandynawskiej baśni: „Na szklanej góry weszłam szczyt, dla ciebie koszulę wyżełam z krwi, więc zbudź się i spójrz mi w oczy”¹¹. Jeżeli sama nie wyrusza w drogę, wysyła list, jak Tatiana.

Barthes rzeczywiście nie mówi o kobiecie, nie oddaje głosu kobiecie. Nie mówi o mnie ani za mnie, ale nie zabrania mi mówić, przeciwnie, zachęca do podtrzymywania dalej miłosnego dyskursu i dołączania nowych fragmentów do *Fragmentów*. Mogę więc powiedzieć jak Marianna Alcaforado (znów list): „Dziękuję z głębi serca za beznadziejność, w którą mnie wtrąciliście, i pogardzam spokojem, w którym żyłam, zanim was poznałam”.

Pokusy Podejrzliwości

Czy można pisać na przekór Duchowi Dziejów? „Jako bóstwo (nowoczesne) Historia jest represyjna, zabrania nam być nie na czasie” (s. 248) – mówi ironicznie Barthes. Już Fajdros pytał Sokratesa, czy mówca powinien wyrażać przekonania zbiorowości.

Barthes płaci daninę swojej epoce, gdy cytuje psychologów, na przykład Winnicotta. Chcąc sprowadzić nieznane do znanego, dokonuje przekładu na język, dziś jeszcze bardziej niż wtedy gdy pisał, zmieniony w banał z popularnych poradników. Podsuwa nam zbyt łatwe klucze i to powinno zastanowić. Skoro „fallus” i „pies” nie są już tematami tabu, to co w takim razie jest najbardziej skrywane, ukryte?

Barthes dopuszcza możliwość odwrócenia i przełamania schematu oddzielającego strefę *doxa* od nieskrępowanego, tanecznego paradoksu. Potencjalny autor dzieła o obyczajach intelektualistów ujawnia, że powstała już nowa *doxa* „no-

^{9/} Roland Barthes..., s. 119.

^{10/} S. Kierkegaard *Dziennik...*, s. 356.

^{11/} Cyt za: J. R. R. Tolkien *Drzewo i liść oraz Mytopoeia*, Poznań 1994, s. 71–72.

Roztrząsania i rozbiory

woczesnej opinii” (jej terror pierwszy przewidział Gombrowicz). Nie poddać się jej to nie przyjmować jej schematów, a więc także prostego przeciwstawienia. Wybrać „obok” (s. 317). Marksizm, który tak długo był poza podejrzeniami, we *Fragmentach* jest już martwym językiem, jakim nie można powiedzieć niczego o miłości. Także psychoanaliza zawodzi zakochanego. „Dyskurs psychoanalityczny [...] zachęca go do odbycia żałoby po swoich Wyobrażeniach” (s. 290).

(Konformizm nonkonformizmu. Czy wolno mi już powiedzieć: „Nie znoszę Sade’a, podziwiam Loyolę, a Fourier jest mi obojętny”, czy muszę mówić: „Uważam Sade’a za męczennika, szanuję Fouriera, a Loyola jest mi obcy”?)

Barthes przypomina, że pisze w epoce, gdy (bardziej niż pornografia) nieprzyzwoite wydaje się wszystko, co anachroniczne. Czy musi dodawać, że skandalem jest transcendencja? Błysk transcendencji, gdy na scenę *Fragmentów* wkracza śmierć – opowieść o Don Juanie też zawiera ten punkt.

Czemu służy gromadzenie cytatów z Jana od Krzyża, mędrców Zen? Radykalnemu odnowieniu dyskursu, który jest zagrożony przez te sposoby mówienia o miłości, które przypisują sobie prawo jedynej wykładni. Miłość umożliwia poznanie. Dyskurs miłosny zamienia się niepostrzeżenie (już dawno się zamienił) w dyskurs epistemologiczny. Kochający to Poznający. Czas wreszcie powiedzieć rzecz najbardziej nieprzyzwoitą: pożądanie oczyszcza się i zamienia w coraz to bardziej ascetyczne pragnienie „całkowicie innego”. Jak obsceniczne jest w latach powstawania *Fragmentów* sentymentalne uczucie, tak jeszcze bardziej wstydlive (i coraz głębiej ukryte) jest to, co mistyczne. Święty Jan od Krzyża, mistrzowie Zen, Loyola, mistycy Wschodu i Zachodu są dla Barthes’a przewodnikami w drodze do prawdy, która jest zawsze „obok” ustalonego przez zbiorowość schematu.

Zamilknięcie

Czy naprawdę dyskurs Barthes’a nie ma żadnego kierunku, porządku fragmentów innego niż alfabetyczny?¹² W przekładzie polskim alfabetyczny układ incipitów uległ zatarciu, ale czy było inne wyjście, czy można było przeredagować książkę i ułożyć na nowo ten model do składania, tym razem według kolejności incipitów w polszczyźnie? Oczywiście nie, a więc możemy być pewni, że ostatnie słowa książki są jej prawdziwym zakończeniem i że prowadzono nas do niego meandryczną drogą, w pulsującym rytmie oddaleń i przybliżeń, ale jednak drogą. Finał to rezygnacja z posiadania (obiektu miłości), traktowany jako Droga (Tao) Kochającego. I to po niezbędnym oczyszczeniu ze zbędnego samozachwytu. I o tym (ostatnim, przedostatnim?) niebezpieczeństwie pamięta Barthes, zna przecież *Traktat o Narcyzie*. Gide, opisujący Narcyza, który nazbyt zbliżając się do swego odbicia, poruszył taflę wody, napisał ironicznie: „Ale Narcyz powiada sobie, że pocałunek jest nieziszczalny – nie należy pożądać obrazu; niszczy go lada gest zaborczy. Jest sam. Co robić? Kontemplować”¹³.

^{12/} Por. *L’Alphabete*, w: *Roland Barthes par...*, s. 150.

^{13/} A. Gide *Traktat o Narcyzie*, w: *Immoralista i...*, s. 41.

Czabanowska-Wróbel Piosenka Kochającego

Zamilknięcie jako retoryczna figura zakończenia jest zrealizowane w sposób doskonały. Milcząca, bo upojona, dusza śpiewa swoim milczeniem. Pojawia się (przed ostatecznym zamilknięciem) „akcent Nietzscheański”: „Nie modlić się więcej, błogosławić”. Jest akcent mistyczny (znowu cytat). Książkę Barthes’a kończy więc cudze słowo, uznane za swoje przez milknący powoli podmiot.

[Coda:]

Śpiewałem zwrotki tej piosenki

W 1903 roku

Nie wiedząc że jak Feniks piękny

Miłość umierająca w mroku

W blasku odradza się jutrzeńki¹⁴

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL

^{14/} G. Apollinaire *Piosenka niekochanego*, w: *Nowe...*