

Ролан Барт

ФРАГМЕНТИ МОВИ
ЗАКОХАНОГО

Переклад з французької



Л Ь В І В
2 0 0 6



БІБЛОТЕКА ЖУРНАЛУ «І»

Переклад і видання здійснено за підтримки
Програми сприяння видавничій справі «Сковорода»
Посольства Франції в Україні
і Міністерства закордонних справ Франції

Переклад *Марти Філь*
Літературний переклад *Ірини Магдиш*

Перекладено за виданням:
Roland Barthes. *Fragments d'un Discours Amoureux*
Editions du Seuil, 27, rue Jacob, Paris VI^e, 1977

© Editions du Seuil, 1977
© Марта Філь, український переклад, 2006
© Незалежний культурологічний журнал «І»,
оформлення серії, 2006

Необхідність цієї книги полягає у такому міркуванні: мова кохання зараз *українськи самотня*. Нею говорить, можливо, тисячі суб'єктів (хто зна?), однак її ніхто не підтримує; інші мови до неї байдужі: вони або ігнорують, або недооцінюють, або висміюють її, вона відтята не лише від влади, але і від владних механізмів (науки, знання, мистецтва). Коли якийсь дискурс отак от, самотужки, дрейфує у бік неактуального, за межі усіх групових інтересів, йому не залишається нічого іншого, окрім як бути місцем певного *утвердження*, хай навіть як завгодно обмеженим. Це утвердження і є сюжетом книги.



Як зроблена ця книга

Усе виходить із наступного принципу: не слід розглядати закоханого, як носія певних симптомів, а радше почути те неактуальне, те, що не надається до викладу, але що присутнє у його голосі. Звідси вибір «драматичного» методу, що відмовляється від прикладів і заснований винятково на дії первинної мови (а не метамови). Тим самим опис любовного дискурсу заступає його симуляція, і цьому дискурсу надається його фундаментальний образ, а саме – «Я», з тим, щоби показати увесь акт висловлення, а не аналіз. Пропонується, якщо хочете, портрет; але портрет цей не психологічний, а структурний; у ньому повинно проглядатися певне місце мови – місце людини, що про себе (любовно) говорить перед обличчям иншого (любленого), який не говорить.

1. Фігури

Dis-cursus – це первинно дія, «бігати туди-сюди», це хода назад і уперед, «демарши», «інтриги». Закоханий насправді не перестає подумки шарпатися, закручувати все нові інтриги і демонструвати демарши супроти самого себе. Його дискурс – це кожного



разу ніби напад мовлення, викликаний якоюсь дрібною, випадковою нагодою.

Можна назвати ці уламки дискурсу фігурами. Слово це варто тлумачити не у риторичному, а радше у гімнастичному чи хореографічному сенсі. Тобто, у грецькому розумінні: *σχῆμα* – це не «схема», а децю істотно життєвіше: жест тіла, схоплений у русі, а не спостережений у спокої: такими є тіла атлетів, ораторів, статуй – те, що у напруженому тілі можна унерухомити. Таким є і закоханий, що підвладний своїм фігурам: він викладається у якомусь напівбожєвільному спорті, він віддається, як атлет; він промовляє, як оратор; він захоплений, зачарований своєю роллю, як статуя. Фігура – це закоханий у праці.

Фігури виокремлюються, коли вдається розпізнати у існуючому дискурсі щось таке, що було прочитано, почуто, пережито. Фігура окреслена (як знак) і пам'ятна (як образ чи оповідання). Фігура виправдана, якщо бодай хтось може сказати: «Як це влучно! Я впізнаю цю мовну сцену». Лінгвісти при деяких вправах у своєму мистецтві використовують таку невизначену річ, як почуття мови; саме такий провідник потрібен і для створення фігури, – почуття любови.

Насправді, не так важливо, що палітра текстівдесь бідніша,десь багатіша.; існують тайм-аути, багато фігур не мають розвитку; деякі, гіпостазуючи у собі увесь любовний дискурс, убогі, як самі сутності: що сказати про Тужіння, про Образ, про Письмо, коли увесь любовний дискурс зітканий із бажання, Уявленого і декларацій? Однак, носій цього дискурсу, витинаючи з нього епізоди, не знає, що з них зроблять



книгу; не знає він і того, що як достойний культурний суб'єкт він не повинен прикидатися, суперечити собі чи приймати ціле як частину; він знає лишень – те, що приходить у якийсь момент йому до голови є відтиском певного коду (колись це був кодекс куртуазного кохання чи Мапа країни Ніжності).

Кожен може заповнити цей код залежно від своєї власної історії; тому убога чи ні, треба, щоб фігура була присутня, щоб їй було зарезервоване місце (сота); існує свого роду любовна Топіка, місцем (топосом) якої є фігура. А Топіка має бути почасти порожньою: за своїм статусом Топіка напів кодифікована, напів проєкційна (або проєкційна, бо кодифікована). Те, що вдалося тут сказати про очікування, про тугу, про спогад, – лишень скромний додаток, запропонований читачу для оволодіння, витинання, доповнення і передачі иншим; довкола фігури йде гра, у якій инколи робиться зайвий хід, аби ще на мить втримати фішку, перш ніж передати її далі. (Книга в ідеалі була б співпрацею: «Читачів-Закоханих-В одній особі»).

Винесене у заголовок кожної фігури не є її визначенням, це її аргумент. *Argumentum*: «виклад, розповідь, короткий зміст, маленька драма, вигадана історія»; я доповнюю: інструмент відчуження на кшталт брехтівських плакатів. Такий аргумент відсилає не до того, чим є закоханий суб'єкт (немає нікого зовні стосовно цього суб'єкта, жодного дискурсу про кохання), а до того, що він говорить. Фігура «Туга» існує тільки тому, що суб'єкт іноді вигукує (не зважаючи на клінічну суть цього слова): «Я тужу!» «*Angoscia!*» –десь співає Каллас. Фігура – це ніби оперна арія; так,



як арію впізнають, згадують і підспівують за її зачином («Я хочу пережити цей сон», «Плачте, очі мої», «Lucevan le stelle», «Piangero la mia sorte»), так і для фігури вихідною точкою служить певна мовна складка (скажімо, строфа, вірш, рефрен, розспів), тінь якої дає змогу її висловити.

Вважається, що вживання буває тільки у слів, але не у фраз; насправді ж, на дні кожної фігури залягає фраза, часто неусвідомлена (несвідома?), що має своє застосування у знаковому господарстві закоханого суб'єкта. Ця пра-фраза (тут вона лише постулюється) не є повноцінною фразою, це не завершене послання. Її дієвий зачин не в тому, що вона говорить, а у тому, що вона артикулює.: врешиті вона є лише «синтаксичною арією», «способом конструювання». Скажімо, якщо суб'єкт очікує побачення з об'єктом любови, у його голові безупинним обертом звучить арія-фраза: «Все-таки, так не можна...» «все-таки, він міг би/вона могла б... «він/вона ж знає...» А що, власне, «міг би» і «знає»? Неважливо, фігура «Очікування» уже сформована. Ці фрази є матрицями фігур власне тому, що вони залишаються незавершеними: вони висловлюють афект і згодом обриваються, їхня роль зіграна. Слова ніколи не бувають божевільними (щонайбільше – перверсивними), божевільним є синтаксис: чи ж не на рівні фрази шукає суб'єкт свого місця – і не знаходить його – або знаходить фальшиве місце, що нав'язане йому мовою? У глибині фігури криється щось від «вербальної галюцинації» (Фройд, Лакан) – обрубана фраза, що найчастіше обмежується своєю синтаксичною частиною («Хоча ти і...», «Якщо ти ще не...»). Так народжується хвилю-



вання, що властиве кожній фігурі: навіть найсумірніша несе у собі страх напруженого очікування: я чую у ній нептунівське, грозове *quos ego*...

2. Порядок

Упродовж усього любовного життя фігури виринають у голові закоханого суб'єкта несподівано, без усякого порядку, оскільки вони кожного разу залежать від випадковості (внутрішньої чи зовнішньої). У кожному з таких інцидентів (коли щось на нього «спадає») закоханий черпає із запасів (скарбниці?) фігур, згідно з потребами, вимогами і примхами свого Уявлюваного. Кожна фігура звучить і лунає на самоті, подібно до звуку, відірваного від будь-якої мелодії, – або повторюється до пересичення, як мотив психоделічної музики. Жодна логіка не пов'язує фігури між собою, не накидає їм суміжність: фігури перебувають поза синтагмою, поза розповіддю, вони суть Іринії, вони метушаться, стикаються, заспокоюються, повертаються, відходять; усе це впорядковано приблизно так, як рій москітів. Любовний *dis-cursus* не діалектичний; він іде колом як вічний календар, як енциклопедія афективної культури (у закоханому є щось від Буvara і Пекюше). (Герої повісти Г. Флобера «Бувар і Пекюше. Три повісті» – Прим. перекл.)

У лінгвістичних термінах можна сказати, що фігури дистрибуційні, однак не інтегративні; вони завжди залишаються на тому ж рівні: закоханий промовляє цілими пачками фраз, але не інтегрує ці фрази у якусь цілісність вищого рівня, у твір; це гори-



зонтальний дискурс – жодної трансцендентності, жодної благодати, жодного роману (але багато романічного). Звісно, будь-який любовний епізод може бути наділений певним сенсом: він народжується, розвивається і помирає, він йде певним шляхом, що його завжди можна інтерпретувати щодо причинності, фінальності, а при потребі навіть і моралі («Я був божевільним, я одужав», «Любов – це пастка, якої відтепер слід остерігатися» і под.): це і буде історія любови, закріплена великим нарративним Іншим, спільною думкою, що знецінює усіляку надмірну силу і вимагає від суб'єкта самотужки редукувати нестримно плинне через нього, без порядку і без кінця, Уявлюване – до розмірів мученицько-болісної кризи, від якої слід вилікуватися («Зродилося, зросло, змучило, злинуло», цілковита тобі гіпократівська недуга): історія любови («пригода») є даниною, що її закоханий мусить сплатити світові, аби бути з ним у злагоді.

Цілком инше – дискурс, солілоквія, а *parte*, що супроводжує ту історію, ніколи про неї не знаючи. Сам принцип цього дискурсу (і тексту, що його подає): його фігури не можуть бути упорядкованими – виставленими за ранжиром, кудись скерованими, спрямованими до якоїсь мети (до обростання сім'єю); серед них немає перших, немає останніх. Аби примусити збагнути, що тут йдеться зовсім не про якусь історію любови (або історію якоїсь любови), аби притлумити спокусу сенсом, слід було обрати цілковито не значущий порядок. Тому послідовність фігур (неунікний, адже сам статус книги задає у ній направлений рух) кориться тут двом спареним свавіллям:



свавілля номінації і свавілля абетки. Однак, кожне із тих свавів'єл упорядковане: одне через семантичні причини (зі всіх існуючих у словнику імен фігура може дістати тільки два-три), инше – з причини тисячолітньої умовности, що диктує порядок нашої абетки. Таким чином ми уникаємо вибриків чистої випадковости, котра цілком могла б витворити логічні послідовности, – бо ж не слід, як твердить один математик, «недооцінювати здатності випадку породжувати чудовиська»; у даному випадку чудовиськом була б «філософія любови». що виникала б із певного порядку фігур – там, де варто було б чекати лишень її (любови) утвердження.

3. Посилання

Щоб написати цей твір на любовну тему, ми змонтували докупти фрагменти різного походження. Дещо – від систематичного читання («Вертер» Гьоте). Дещо – від нав'язливого перечитування («Бенкет» Платона, Дзен, психоаналіз, деякі містики, Ніцше, німецькі *Lieder* (Пісні. – Прим. перекл.). Дещо – з прочитаного випадково. Дещо – з дружніх бесід. Нарешті, дещо – з мого особистого життя.

Те, що прийшло з книг і від друзів, подекуди зазначається на полях тексту як імена книг і як ініціали друзів. Ці посилання – не авторитетні, а дружні: я не подаю гарантій, а просто нагадую, ніби кивнувши, про те, що мене звабило, переконало, подарувало мить насолоди: зрозуміти (бути зрозумілим?). Мабуть тому ті відголоски прочитаного і почутого



залишені часто у розпливчато-незавершеному виді, що цілком доречно у дискурсі, чияю інстанцією є не що инше, як пам'ять про місця (книги, зустрічі), де дещо було вичитано, вимовлено, вислухано. Адже ж якщо автор наділяє тут закоханого суб'єкта своєю культурою, то закоханий суб'єкт навзаєм передає йому цнотливість свого Уявлюваного – знання, що байдуже до правил і звичаїв.

*Отож,
Слово
Бере закоханий.
Він говорить:*



Бути аскетичним

АСКЕЗА. Чи почуває він себе винним перед коханою людиною, чи просто хоче справити на неї враження, демонструючи своє горе, закоханий суб'єкт, як самопокару, накладає на себе аскетичну поведінку (стиль життя, одяг тощо).

1. Оскільки я винен у тому, і у тому (у мене є, я віднаходжу тисячі способів ним бути), я себе покараю, я зіпсую своє тіло: коротко підстрижу волосся, сховаю за темними окулярами погляд (спосіб піти у монастир), віддам себе вивченню сухої й абстрактної науки. Я буду удосвіта вставати, щоби працювати ще затемна, як чернець. Буду дуже терпеливим, трішки сумним, одним словом, буду *достойним*, як і личить злопам'ятній людині. Я буду істерично підкреслювати свою скорботу (скорботу, що я її сам собі прописую) одягом, стрижкою, розміреністю своїх звичок. Це буде м'який відступ, рівно такий завеликий, скільки потрібно для нормального функціонування скромної патетики.



2. Аскеза (спроби аскези) адресована Іншому: обернися, глянь на мене, подивися, що ти зі мною робиш. Це шантаж: я пред'являю Іншому символ мого власного зникнення таким, яким воно насправді і буде, якщо він не поступиться (перед чим?).



Атопос

АТОПОС. Кохана людина визнається закоханим суб'єктом як «атопічна» («дивна», «недоречна», визначення, яке дали Сократу його співрозмовники), тобто така, що не надається до класифікації, що володіє завжди непередбачуваною самобутністю.

1. Атопія Сократа пов'язана з Еросом (до Сократа залицяється Алквіад) і зі Скатом (Сократ електризує і паралізує Менона). Атопос – це Інший, якого я люблю і який мене зачаровує. Я не можу його класифікувати власне тому, що він Єдиний, одиничний Образ, що чудом відповідає особливостям мого бажання. Це зображення моєї істини; він не може підпасти під жоден стереотип (який є істиною інших). Однак, я кохав, чи покохаю у своєму житті кілька разів. Отже, моє бажання, яким би особливим воно не було, відповідає одному певному типу? Мое бажання, отже, піддається класифікації? Чи немає у всіх людей, яких я любив, спільної риси,

NIETZSCHE

NIETZSCHE (НІЦШЕ): про атопію Сократа – Мішель Герен, «Ніцше, героїчний Сократ».



єдиної, нехай навіть невловимої (ніс, шкіра, вираз обличчя), яка дає змогу мені сказати: ось мій тип! «Це абсолютно мій тип!», «Це зовсім не мій тип!» – слова волоцюги; чи не є закоханий лишень більш розбірливим волоцюгою, що ціле життя шукає «свій тип»? У якому куточку тіла напроти я повинен відчитати свою істину?

2. Атопічність Іншого: я помічаю її у нього на обличчі кожного разу, коли читаю там його невинність, його велику невинність: він нічого не знає про те зло, що він мені приносить, – або, щоби уникнути зайвого патосу, про зло, що він мені чинить. Адже невинний – чи не так – не піддається класифікації (а тому підозрілий кожному суспільству, яке орієнтується лише там, де воно може класифікувати Провини)? Х... мав якісь «риси», за якими його було неважко класифікувати (він був «зухвалий», «трохи пройдисвіт», «ледачий» тощо), однак, кілька разів мені довелося прочитати в його очах вираз такої невинности (іншого слова немає), що я у будь-яких обставинах намагався ставити його ніби обабіч від нього самого, поза його власною вдачею. У цю мить я звільняв його від усіляких коментарів. Як і невинність, атопія опирається опису, визначенню, узагалі мові, яка є *майя*, класифікація Імен (Провин). Своєю атопічністю Інший примушує мову тремтіти: не можна говорити *про нього*, будь-яка ознака виявляється безнадійно фальшивою, обтяжливо безтактною; Інший не надається до класифікації (це, очевидно, і є істинним значенням слова *атопос*).



3. Перед блискучою самобутністю Іншого я ніколи не чую себе «атопічним», а радше класифікованим, зда-ним до архіву, ніби справа, у якій уже все з'ясовано. Деколи, правда, мені вдається призупинити гру цих нерівноправних образів («Чому я не можу бути настільки ж самобутнім, настільки ж сильним, як Інший!»): я здогадуюсь, що справжнє місце самобутності – не Інший, не я, а саме наші з ним стосунки. Власне самобутність стосунків і треба здобувати. Найболючіше мене ранив стереотип: я змушений ставати закоханим, як усі, – бути ревним, покинутим, незадоволеним, як усі. Однак, якщо стосунки самобутні, цей стереотип порушено, подолано, відкинуто, і ревності, наприклад, уже недоречні у цих стосунках без місця, без топосу, без «загальниць» – без мови.

R.H.

R.H. (ROLAND HAVAS): розмова.



Sobria ebrietas

БАЖАННЯ-ВОЛОДІТИ. Розуміючи, що складність любовних стосунків виникає тому, що він у тій чи іншій формі намагається присвоїти кохану людину, суб'єкт приймає рішення відмовитися щодо нього від усякого «бажання-володіти».

- WAGNER 1. Постійна думка закоханого: *Інший винен мені те, чого мені бракує.*

І ось я вперше насправді злякався. Я падаю на ліжко, розмірковую і приймаю рішення: віднині нічим більше не прагнути оволодіти в Іншому.

Це НБВ (*не-бажання-володіти*, вираз, схожий на східні) є вивернутий замітник самогубства. Не убий себе (з любови) передбачає: прийми це рішення, рішення не володіти Іншим. Саме у ту мить, коли він міг відмовитися від володіння Шарлоттою, і вчинив самогубство Вертер: або так, або смерть (мить, як бачимо, урочиста).

SORBIA EBRIETAS – тверезий хміль (*лат.*) – *Прим. перекл.*
WAGNER (ВАГНЕР): «Світ винен мені те, чого мені бракує. Мені бракує краси, блиску, світла тощо» (з програми «Перстенъ Нібелунгів» у Байройті)



2. Необхідно, щоб бажання-володіти припинилося, – але потрібно також, щоб не-бажання-володіти не було помітним: ніяких жертв. Я не хочу підмінити пекучі пориви пристрасти «збіднілим життям, бажанням смерти, безмірною утомою». НБВ – не рідня доброти, НБВ різке і жорстке: з одного боку, я не протиставляю себе чуттєвому світу, я дозволяю бажанню переливатися у мені; з іншого боку, я підпираю його Своєю істиною», а моя істина – любити абсолютно; інакше я відступлю, я розпадусь як війсьکو, що відмовляється іти вперед.

NIETZSCHE

ДАО

3. А що, якщо НБВ – тактична думка (нарешті, хоч якась знайшлася!)? Що, якщо я завжди хотів (хоча б таємно) завоювати Іншого, прикидаючись, що відмовляюсь від нього? Якщо я віддалявся, *щоб* заволодіти ним ще більше? В основі реверсі (гри, у якій виграє той, хто бере менше взятку) лежить добре відома хитрість мудреців («Моя сила у моїй слабкості»). Ця думка – пастка, оскільки вона проникає у суть самої пристрасти, не руйнуючи її примари і печалі.

ДАО

RILKE

Остання пастка: відмовляючись від усілякого *бажання-володіти*, я натхненно захоплююсь власним

ДАО: «Він не виділяється, і засяє. Він не утверджується і стане необхідним. Закінчивши свою справу, він до неї не прив'язаний, і оскільки він до неї не прив'язаний, вона триватиме» («Дао де цзін»).

RILKE (РІЛЬКЕ): «Weil ich niemand dich anhielt, halt ich dich fest». («Я тебе ніколи не тримав, тому тримаю тебе міцно»): вірші до двох мелодій Веберна, 1911-1912.



STENDHAL

«красивим образом». Я не виходжу за рамки системи. «Арманс збуджувалась [...] ентузіазмом доброчинности, і це також було способом любити Октава...»

ДЗЕН

4. Щоби думка про НБВ могла порвати з системою Уявлюваного, треба, щоби я зумів (волею якої невідомої втоми?) випасти кудись за межі мови, в інертність, і, якимось чином, просто *всістися* («Сидиш спокійно, нічого не роблячи, приходить весна, і трава росте сама собою»). І знову Схід: не бажаючи володіти не-бажанням-володіти; нехай (від Іншого) приходить те, що приходить; нічого не схоплювати, нічого не відкидати; приймати, не зберігати, виробляти, але не привласнюючи тощо. Або інакше: «Досконале Дао не приносить труднощів, хіба що уникає вибирати».

ДАО

5. Нехай же Не-бажання-володіти буде і надалі зрошено бажанням завдяки такому ризикованому ходу: слова *я люблю тебе* залишаються у мене в голові, але я замкнув їх позад вуст. Я не вимовляю їх. Я мовчки говорю тому, хто вже або ще не Інший: *я стримує вас любити*.

STENDHAL (СТЕНДАЛЬ), «Арманс».

ДЗЕН: в Уотса.

ДАО: «Дао де цзін» і в Уотса.



Ніцшеанський акцент: «Більше не молитися, благословляти!» Містичний акцент: «Вино, найсмачніше і найсолодше, а також найбільш хмільне [...], що ним, не випивши його, сп'яніла пропаща душа, вільна і зачарована! Та, що забула і забута, хмільна тим, що вона не пила і ніколи пити не буде!»

NIETZSCHE

RUSBROCK

RUSBROCK (РЕЙСБРУК): цитується у Р. Лапорта.



Безшкірний

БЕЗШКІРНИЙ. Особлива чутливість закоханого суб'єкта, що робить його беззахисним, чутливим навіть до найменших ран.

FREUD 1. Я – «грудка подразливої субстанції». У мене немає шкіри (хіба що для ласки). Пародіюючи Сократа з «Федри» – власне про Безшкірність, а не про Оперення варто було б говорити, розмірковуючи про кохання.

R.H. Спротив деревини не однаковий, і залежить від того, куди забиваєш цвях: деревина не ізотропна. Те ж і зі мною: у мене є свої «больові точки». Карту цих точок знаю лише я, і керуючись нею, позбавляю того чи іншого своїх зовні загадкових вчинків чи удостоюю ними; було б добре цю карту моральної акупунктури заздалегідь роздавати усім, хто зі мною знайомиться (вони, зрештою, можуть використати її і для того, щоб спричинитися до ще більших моїх страждань)

FREUD (ФРОЙД), «Етюди про психоаналітику».

R.H. (ROLAND HAVAS): розмова.



2. Аби відшукати прожилку у дереві (якщо ти не різьбяр), достатньо приставити до нього цвях і подивитися, чи легко він буде забиватися. Щоби визначити мої больові точки, існує інструмент, що нагадує цвях – це жарти: я погано їх переносу. Насправді, Уявлюване – матерія серйозна (нічого спільного зі серйозністю як «добросовісністю»: закоханий – зовсім не людина з чистим сумлінням): замріяна дитина (сновида) – не гравець; так само закритий для гри і я: у грі я так само постійно ризикую зачепити одну зі своїх больових точок, до того ж, усе, чим забавляються оточуючі, видається мені гнітючим; мене неможливо подратувати без ризику. Образливість, підозрливість? – Радше ніжність, ламкість, як у волокон певних сортів деревини.

WINNICOTT

(Суб'єкт, що перебуває у владі Уявлюваного, «не входить» у гру означень: він мало марить, не користується каламбурами. Якщо він пише, письмо його гладке, ніби Образ, воно увесь час намагається відновити легко читану поверхню слів – одним словом, воно анахронічне порівняно з сучасним текстом, який навпаки, визначається скасуванням Уявлюваного: немає більше роману, немає і награного Образу; адже Наслідування, Представлення, Подібність суть форми зрощення воедино – вони вийшли з моди.)

WINNICOTT (ВІНІКОТ), «Фрагмент одного аналізу» (прокоментований J.-L. B.).



«Я божевільний»

БОЖЕВІЛЬНИЙ. Закоханого суб'єкта переслідує думка, що він божеволіє, або й уже збожеволів.

1. Я божеволію від кохання, однак це не поширюється на спроможність його висловити, я розколюю свій образ навпіл; я божевільний у своїх власних очах (я знаю про мою маячню), я всього лиш безглуздий в очах Іншого, того, кому я цілком тверезо оповідаю про своє божевілля; я усвідомлюю своє божевілля, я говорю про нього.

ВЕРТЕР

У горах Вертер зустрічає божевільного: посеред зими той хоче назбирати квітів для Шарлотти, яку він кохав. Будучи у божевільні, ця людина була щасливою: він нічого не пам'ятав про себе. У блаженному, що збирає квіти, Вертер упізнає себе лише наполовину: як і той, він божеволіє від пристрасти, але позбавлений будь-якого доступу до (гаданого) щастя неусвідомленості, страждаючи, що навіть у своєму божевіллі він – невдаха.



2. Вважається, що усілякий закоханий є божевільним. Однак, чи можна собі уявити закоханого божевільного? У жодному разі. Мої права обмежуються якимсь ощадним, неповним, *метафоричним* божевіллям: любов робить мене *ніби* божевільним, але я не спілкуюся з надприродним, у мені немає нічого сакрального; моє божевілля – просто нерозумність, звикла і взагалі невидатна; до всього іншого – вона цілковито окультурена; вона не лякає. (Однак, саме у закоханому стані деякі цілком тверезомислячі суб'єкти раптом здогадуються, що божевілля зовсім поруч – можливе і близьке; божевілля, у якому пропадає саме кохання.)

3. Уже сотню років зазвичай вважають, що божевілля (літературне) міститься у словах: «Я є інший»: божевілля – це досвід деперсоналізації. Для мене, закоханого суб'єкта, усе цілком навпаки: власне те, що я стаю *суб'єктом*, не можу ним не стати, і зводить мене з розуму. *Я не є інший* – ось що я з жахом констатую.

(Дзенська історія: старий чернець сушить у спеку гриби. «Чому ви не скажете, щоб цим зайнявся хто інший?» – «Інший не я, і я не інший. Іншому не дано пережити досвід моїх вчинків. Я повинен сам пережити досвід сушіння грибів».)

Я непорушно є сам собою, і власне у цьому моє божевілля, оскільки я самодостатній.



СВЯТИЙ
АВГУСТИН

4. Божевільний той, хто не заплямований володінням. – Як, хіба закоханому не відоме збудження від володіння? Адже саме упокоренням я і займаюся: упокоююсь сам, намагаюся упокорити, я по-своєму відчуваю бажання володіти, *libido dominandi* (хіба я не володію – як і політичні системи – складним дискурсом – тобто сильним, жвавим, *артикульованим*? Однак, – і у цьому моя особливість – мое лібідо цілковито замкнуте; я живу лише у просторі любовного поєдинку – немає жодного атома ззовні, а отже жодного атома стадности: я божевільний; справа не в тому, що я оригінальний (сокирою зроблена пастка конформности), а у тому, що я відрізаний від усілякої соціальности. Якщо усі інші завжди – нехай різною мірою – войовничі борці за щось, то я нічий не солдат, навіть свого власного божевілля; я не соціалізований (як зазвичай говорять про когось, що він не символізований).

(Можливо, тут розпізнається той найбільш особливий розрив, що відділяє у Закоханому волю до могутности – нею позначена суть його сили – від волі до влади – якої вона позбавлена?)

СВЯТИЙ АВГУСТИН: *libido sentiendi*, *libido excelendi* (*dominandi*) (цитуються Сен-Бьовом (Sainte-Beuve) у «Порт-Роялі»).



Вигнання з Уявлюваного

ВИГНАННЯ. Вирішивши відмовитися від стану закоханості, суб'єкт із сумом бачить, що він вигнанець з власного Уявлюваного.

1. Візьмімо Вертера у ту вигадану мить (у рамках уже вигаданої оповідки), коли він, скажімо, відмовляється від самогубства. Тоді йому нічого не залишається, окрім як піти у вигнання – не віддалитися від Шарлотти (якось він уже так вчинив, але безрезультатно), а піти геть від її образу, або ще гірше – перекрити потік тієї енергетичної маячні, що називають Уявлюваним. Тоді починається «певного штибу довге безсоння». Такою є ціна: за моє життя треба розрахуватися смертю Образу.

ВЕРТЕР

HUGO

FREUD

(Любовна пристрась – це марення; однак у маренні немає нічого особливо дивного; усі про нього говорять, і тим його приручають. Більш таємничою є *втра́та марення*: бо куди ж з нього повернутися?)

HUGO (ГЮГО): «Вигнання – це щось, як довге безсоння» («Каміння»).

FREUD (ФРОЙД): «Жалоба спонукає его відмовитися від об'єкта, заявляючи, що він помер, і пропонуючи его, як нагороду, залишитися в живих» («Метапсихологія»).



2. В умовах реальної, оскільки коханий об'єкт перестав існувати, до мене промовляє «випробування реальністю». У випадку жалоби за коханням об'єкт не є ні мертвим, ні віддаленим. Я сам вирішую, що його образ повинен померти (і, можливо, навіть утаємничу від нього цю смерть). Увесь час, допоки триває ця дивна жалоба, мені доведеться пережити два супротивних нещастя: страждати від того, що Інший існує (продовжуючи мимоволі ранити мене), і сумувати, що він помер (бодай такий, яким я його любив). Звісно, я ще тривожусь (за звичкою) через мовчання телефонного апарату, але водночас, оскільки вирішив поставити хрест на таких тривогах, повинен собі повторювати, що мовчання це у кожному разі непослідовне: телефонувати мені міг тільки любовний образ; цей образ щез; і тепер телефон – дзвонить він, чи ні – повертається до свого жалюгідного існування.

(Чи не у тому найбільш чутлива точка жалоби, що мені треба *позбутися певної мови* – мови кохання? Покінчено з усіма цими «Я тебе кохаю».)

3. Жалоба за образом, якщо вона мені не вдається, змушує мене тривожитися; якщо ж жалоба успішна, вона занурює мене у тугу. Якщо вигнання з Уявлюваного є необхідним шляхом до «одужання», варто зазначити, що просування цим шляхом сумне. Цей сум – зовсім не мелянхолія, або, скажімо, неповна мелянхолія (зовсім не клінічна), бо ж я себе ні в чому не звинувачую і не є пригніченим. Мій сум належить до тієї розпорошеної царини мелянхолії,



де втрата коханого залишається абстрактною. Подвійна згуба: я не можу навіть зробити своє нещастя предметом психічної розробки, як, скажімо, тоді, коли страждав від закоханості. Тоді я хотів, мріяв, боровся; переді мною було безсумнівне благо, воно просто затримувалось, наштовхувалось на різні перешкоди. Тепер же – жодних поголосів, усе тихо, і це ще гірше. Хоча і економічно виправдана – образ помирає, щоб я жив, – любовна жалоба завжди має щось у залишку: без кінця спадають на думку слова: «Як жаль!»

FREUD

4. Доказ кохання: я офірую тобі своє Уявлюване – як колись зістригали волосся задля приношення. Тим самим я, можливо (так кажуть), отримаю доступ до «істинного кохання». Якщо провести паралель між любовною кризою і психоаналітичним лікуванням, то я відрікаюся від свого коханого, як пацієнт відрікається від свого аналітика: я ліквідую перенесення, і власне так, очевидно, закінчуються і лікування, і криза. Слід зазначити, однак, і дещо інше: ця теорія забуває, що і аналітик також повинен поставити хрест на пацієнтові (без чого аналіз ризикує бути безконечним); так і кохана людина – якщо я офірую йому певне Уявлюване, що уже встигло на нього

ANTOINE
COMPAGNON

FREUD (ФРОЙД): «У деяких обставинах можна визнати, що втрата має не таку вже й конкретну природу. Наприклад, об'єкт не помер насправді, а лише втрачений як об'єкт кохання...» («Метапсихологія»).

ANTOINE COMPAGNON (АНТУАН КОМПАЊЬОН), «Сирітський аналіз».



налипнути, – коханий повинен зануритися у мелянхолію від свого приниження. І вимагається, поруч із моєю скорботою, передбачити і прийняти цю мелянхолію Іншого, через що я страждаю, *бо все ще його кохаю.*

Істинний акт скорботи – це зовсім не страждання від втрати коханого об'єкта; це означає якось помітити на поверхні відносин з'яву малесенької плямки, що проступила як симптом неминучої смерті; уперше я приніс зло коханому, звичайно, мимоволі, але і *не втративши володіння собою.*

5. Я намагаюся відірватися від любовного Уявлюваного – але Уявлюване обпікає з-під землі, як недбало погашений торф; воно знову спалахує; відкинуте – з'являється знову; з погано закопаної могили раптом виривається протяжний крик.

(Ревнощі, тривоги, одержимість, пристрасні розмови, потяг, знаки – знову повсюдно палахкотіло любовне бажання. Ніби я востаннє – до божевілля – хотів стиснути в обіймах людину, що ось-ось помре – для кого я ось-ось помру: я здійснюю відмову від розлуки.)

FREUD

WINNICOTT

FREUD (ФРОЙД): «Це повстання інколи настільки енергійне, що суб'єкт може на його хвилі відвернутися від реальності і завдяки галюцинаторному психозу бажання вчепитися за втрачений об'єкт» («Метапсихологія»).

WINNICOTT (ВІНІКОТ): «Якраз напередодні того, коли дитиною буде пережита втрата, у понад міру використаному перехідному об'єкті можна розпізнати відмову від страху, що цей об'єкт втратить своє значення» («Гра у реальність»).



Події, завади, перешкоди

ВИПАДКОВОСТІ. Дрібні події, випадки, завади, мізерні, дріб'язкові нерівності любовного існування; усякий фактичний камінець, що своїм резонансом перериває націленість закоханого суб'єкта на власне щастя, ніби випадок інтригує проти нього.

1. «Позаяк тим ранком у Х... був добрий настрій, позаяк я отримав від Х... подарунок, позаяк ми вдало домовилися про наступне побачення... – але оскільки – раптово – у той же вечір я зустрів Х... у супроводі Y..., оскільки мені здалося, що вони перешіптувалися, побачивши мене, оскільки зустріч ця продемонструвала усю двоякість ситуації і, можливо, навіть дволичности Х..., – то ейфорія припинилася».
2. Інцидент дріб'язковий (він завжди дріб'язковий), але він стягує на себе усю мою мову. Я одразу перетворюю його у важливу подію, *задуману* чимось на кшталт долі. На мене спадає, стягуючи усе за собою, якийсь каптур. Численні ледь помітні обставини сплітаються при цьому у чорний покрив Майї, gobелен з ілюзій, смислів, слів. Те, що зі мною відбувається,



ANDERSEN я намагаюся *класифікувати*. Тепер цей інцидент уже конче буде проступати нерівністю, ніби горюшинка під дванадцятьма перинами принцеси; на кшталт денної думки, що бурхливо розмножується уночі, вона стане розпорядником любовного мовлення, котре принесе плоди завдяки капіталу Уявлюваного.

FREUD

3. У інциденті мене затримує, а згодом резонує у мені не його причина, а структура. До мене, ніби скатертина, що стягується зі столу, згромаджується уся структура відносин – зі своїми редутами, пастками, тупиками (як у малесенькій лінзі, що прикрашає перламутрову авторучку, я бачу Париж з Ейфелевою вежею). Я нікому не дорікаю, не підозрюю, не шукаю доказів; я з жахом бачу *розмах* ситуації, у котрій опинився; я людина не злопам'ятства, а фатальности. (Для мене інцидент є знаком, і не індексом, елементом системи, а не пліснявою причинности).

4. Подеколи інцидент істерично виробляється моїм тілом: я смакую майбутню зустріч, урочисте зізнання, від якого чекаю благодійних результатів, – і сам же їх зриваю болями у животі, чи грипом – усілякими заступниками істеричної афонії (*афонія – втрата голосу, беззвучність. – Прим. ред.*).

FREUD (ФРОЙД) «Тлумачення снів».



Достаток

ВИТРАТА. Фігура, з допомогою якої закоханий суб'єкт водночас прагне і вагається включити любов до економіки чистої витрати, видатку «намарне».

1. Альберт, персонаж пересічний, порядний, конформіст, оголошує (услід багатьом іншим), що самогубство є слабкодухістю. Натомість для Вертера самогубство не слабкість, оскільки воно походить з напруження: «О, мій любий, якщо напружувати усе своє ество означає виявляти силу, то чому ж тоді надто велике напруження буде слабкістю?». Любов-пристрасть є, отже, силою («Ця розгнuzданість, ця затята, неприборкана пристрасть»), щось, що може нагадати старе поняття ἰσχύς (ischus: енергія, напруження, сила вдачі) і, ближче до нас, поняття Витрати. (Це варто пам'ятати, щоби побачити трансгресивну силу любови-пристрасти – сприйняття сентиментальності як чужої сили).

ВЕРТЕР

ГРЕЦЬКА
МОВА

ГРЕЦЬКА МОВА: стоїчне поняття.



ВЕРТЕР

2. У певний момент у «Вертері» протиставляються дві економіки. З одного боку, є юний закоханий, котрий без тям убиває свій час, здібності, маєтності; з іншого, є філістер (чиновник), котрий дає йому настанови: «Плануйте свій час... Добре розраховуйте свої спроможності і т. д.». З одного боку, закоханий Вертер, котрий щодня розтринькує свою любов, не турбуючись про запас і відшкодування, і, з іншого, Альберт – чоловік, котрий береже своє добро, своє щастя. З одного боку, буржуазна економіка вгодваности, з іншого, перверсивна економіка розтринькування, розбазарювання, *несамовитість* (furog wertherinus).

ВЕРТЕР

(Якийсь лорд, а потім якийсь англійський єпископ дорікали Гьоте тим, що його «Вертер» викликав епідемію самогубств. На що Гьоте відповідав у термінах, суто *економічних*: «Ваша торгова система породила тисячі жертв, чому ж «Вертеру» не вибачити кількох?»)

3. Любовний дискурс не позбавлений розрахунку: я розмірковую, инколи вираховую, для того, щоби отримати певне задоволення, або щоби уникнути певної образи, або для того, щоби у душі буркотливо вказувати Іншому на скарби винахідливости, які я безоплатно витрачаю заради нього (поступитися, приховати, не образити, розважити, переконати і под.) Але у всіх цих розрахунках приховане нетерпіння: жодних думок про кінцевий вигравш; Витрата відкрита – до безконечности, сила дрейфує за течією,



без цілі (люблений об'єкт не є ціллю: це об'єкт-річ, а не об'єкт-межа).

4. Коли любовна Витрата утверджується постійно, без стриму і без поправок, то виявляється рідкісна річ, що називається достатком, і яка рівна Красі: «Достаток є Краса. Водойма утримує, джерело б'є». Любовний достаток – це достаток дитини, нарцисичне саморозгортання і численні втіхи якої ніщо (наразі) не почало стримувати. Цей достаток може перериватися нападами суму, понурости, тяги до самогубства, бо ж любовна мова не є середнім арифметичним різних станів; така неврівноваженість становить частину тієї тіньової економіки, котра мітить мене своєю спотвореністю, і, так би мовити, своєю нестерпною надмірністю.

BLASKE

BLASKE (БЛЕЙК): цитується у Брауна.



Ідеї розв'язки

ВИХОДИ. Самоомана, що, не дивлячись на свій повсюдно катастрофічний характер, приносить закоханому суб'єкту миттєвий спокій; фантазматична маніпуляція можливими виходами з любовної кризи.

1. Ідея самогубства, ідея розриву, ідея усамітнення, ідея подорожі, ідея жертви тощо; я можу уявити собі кілька розрішень любовної кризи і не перестаю діяти згідно з ними. Однак, яким божевільним я б не був, мені не важко виловити за всіма цими нав'язливими ідеями одну-єдину порожню фігуру – просто фігуру виходу; я охоче уживаюсь з фантазмом *чужої ролі* – ролі когось, хто «з цього вибрався». Так вкотре викривається мовна природа будь-якого почуття: усіляке рішення безжально зводиться до однієї лише своєї ідеї – тобто до суті словесної; так що, врешті-решт, будучи мовною, ідея виходу точно відповідає повній безвиході: любовна мова – це якоюсь мірою розмови про замкнені Виходи.



2. Ідея – завжди патетична сцена, яку я уявляю і яка мене хвилює; тобто, лицедійство. І цією театральною природою Ідеї я користаюсь: таке стоїчне лицедійство мене возвеличує, надає мені значимости. *Уявляючи* певне екстремальне рішення (інакше кажучи, кінцеве – тобто все таки кінцево визначене), я творю художній задум, стаю художником – пишу картину, малюю для себе вихід. Ідея *наочна* – таким є ударний (особливо усвідомлений, виділений) момент буржуазної драми; іноді це сцена прощання, іноді піднесений лист, іноді повна гідности зустріч через багато років. *Художність* катастрофи мене заспокоює.

DIDEROT

3. Усі уявлювані мною рішення перебувають всередині системи любови – чи це усамітнення, подорож, чи самогубство – ув'язнює себе, від'їжджає чи помирає завжди неодмінно закоханий; якщо він бачить себе в ув'язненні, у від'їзді, чи мертвим, то бачить неодмінно закоханим: я наказую собі все ще бути закоханим, і водночас більше ним не бути. Такою тотожністю завдання і його рішення твориться дефініція *пастки*: я у пастці, оскільки змінити систему – поза межами моєї досяжности; я «обставлений» двічі – усередині власної системи і тому, що не можу підмінити її іншою. Цим подвійним вузлом харак-

DOUBLE
BIND

DOUBLE BIND – подвійний обов'язок (англ.) «Ситуація, у якій суб'єкт не може виграти, як би він не вчинив: аверс – я виграю, реверс – ти програєш» (Беттельхайм).



SCHILLER

теризується, як відомо, певний тип божевілья (пастка закривається, коли нещастя позбавлене протилежності: «Для нещастя необхідно, щоб негараздами ставало і саме благо»). Головоломка: щоб «вибратися», мені треба вийти із системи – з котрої хочу вийти тощо. Якщо б у самій природі любовної маячні не було закладено її минуцність, здатність зникати самій, ніхто і ніколи не зміг би покласти їй край (Вертер не перестав бути закоханим тому, що помер, зовсім навпаки).

SCHILLER (ШІЛЛЕР): цитується у Сонді.



Градiва

ГРАДІВА. Це ім'я, запозичене з проаналізованої Фройдом книги Єнсена, означає образ коханої людини, оскільки вона погоджується частково влитися у маячню закоханого суб'єкта, щоб допомогти йому звідти вибратися.

1. Герой «Градiви» закоханий понад усе: те, про що інші лише здогадуються, йому з'являється у галюцинаціях. Стародавня Градiва, фігура тієї, кого він, не відаючи про те, любить, сприймається ним як реальна особа; у цьому і полягає його маячня. Вона, щоби делікатно вивести його з такого стану, зливається спершу з цією маячнею; вона стає її частиною, погоджуючись грати роль Градiви, не руйнувати ілюзію одразу, не будити мрійника раптово, невідчутно зближувати міт і реальність, завдяки чому любовний досвід потроху набуває тих самих рис, що і психоаналітичне лікування.

FREUD

FREUD (ФРОЙД): «Не варто недооцінювати при маячні цілющу силу кохання» («Маячня і сновидіння у «Градiві» Єнсена).



2. Градіва є фігурою порятунку, щасливого кінця, Евменідою, Доброзичливою. Однак, як і Евменіди – вони ж не хто інші, як стародавні Еринії, богині-переслідувачки, – так і у любові існує погана Градіва. Кохана людина, нехай навіть несвідомо і з мотивів, що витікають з її власних невротичних інтересів, ніби навмисне прагне занурити мене у мою маячню, підтримувати і роз'ятрювати у мені любовну рану; схоже на батьків шизофреніка, які, нібито, постійно провокують чи поглиблюють безумство своєї дитини дріб'язковими причіпками, так і Інший намагається *звести мене з розуму*. До прикладу: Інший намагається запровадити мене у протиріччя із самим собою (як наслідок, у мені паралізована усіяка мова); він чергує жести спокуси і фрустрації (звична практика любовних стосунків); він переходить, не попереджуючи, з одного режиму в інший, після ніжно-співчутливої інтимності стає холодно-мовчазним, проганяє мене геть; або, врешті, ще більш тонким – однак, не менше болючим – чином примудряється «переламати» хід розмови, або змушує різко переходити від серйозної (важливої для мене) теми до якоїсь чи не найбільше дріб'язкової, або відверто цікавиться, поки я говорю, чимось зовсім іншим. Тобто, Інший заганяє мене постійно у кут: я не можу ані вийти з цього кута, ані у ньому ж залишитися, як відомий кардинал Балю, загнаний у клітку, де він не міг ані стояти, ані лежати.



3. Яким же чином людина, яка піймала мене у сіті і пов'язала, може мене відпустити, розв'язати вузли? Делікатністю. Коли малюк Мартін Фройд пережив приниження при науці їзди на ковзанах, батько його вислухав, поговорив з ним і розплутав його, ніби звільняючи з тенет упіймане звірятко: «Дуже ніжно він знімав одну за одною петлі, що втримували звірятко, без усілякого поспіху, терпляче опираючись шарпаніні, якою воно намагалося вивільнитися, допоки нарешті їх всіх не розплутав, і звірятко змогло утекти, одразу ж забувши про цю пригоду».

FREUD

4. Закоханому – або Фройд – скажуть: лже-Градіві легко було увійти у маячню свого коханого, бо ж вона його також любила. Точніше, поясніть нам протиріччя: з одного боку, Зоя хоче Норберта (вона хоче з ним злитися), вона у нього закохана; а з іншого боку, – нечувано для закоханого суб'єкта – вона зберігає над своїм почуттям контроль, вона не марить, адже вона спроможна прикидатися. Як же Зоя може водночас і «кохати», і бути «закоханою»? Хіба ці два проекти не є різними, один більш благородним, інший же більш болючим?

Кохати і бути закоханим перебувають у вельми непростих стосунках: адже якщо правда, що *закоханість* не схожа ні на що інше (навіть крапелька «закоханости», розчинена у розпливчато-дружніх

FREUD (ФРОЙД): Мартін Фройд, «Фройд, мій батько».



стосунках, різко їх забарвлює, робить неповторними: я одразу розумію, що у моїх стосунках з Х..., Y..., як би я завбачливо не стримувався, присутня «закоханість»), також правда і те, що у «закоханості» присутнє «кохання»: я грубо хочу схопити – але водночас я зумію активно дарувати. Хто ж може бути успішним у такій діалектиці? Хто, як не жінка, яка не спрямована до жодного об'єкту – хіба що тільки до ... дару? Отож, якщо тому чи іншому об'єкту вдається ще й «кохати», то лише тому, що він фемінізується, вступає у жіночу касту Доброзичливих Закоханих. Ось чому – можливо – марить Норберт, а кохає – Зоя.

F.W.

WINNICOTT

F.W. (FRANCOIS WAHL): розмова.

WINNICOTT (ВІНІКОТ): «Мати».



«Ми – свої власні демони»

ДЕМОНИ. Інколи закоханому суб'єкту видається, що він одержимий мовним демоном, який підштовхує його зранювати себе самого, виганяти себе – як казав Гьоте – з раю, яким для нього якоїсь миті стають любовні стосунки.

1. Якась певна сила оживляє мою мову задля зла, яке я можу спричинити сам собі; механічний режим мого дискурсу – колесо, що вільно котиться; мова котиться сама собою, не думаючи про жодну реальну тактику. Я прагну спричинити собі зло, я виганяю сам себе зі свого раю, піклуючись про те, щоби викликати у собі образи (ревнощів, покинутости, принизливости), що здатні мене зранити; лишень вартує рані відкритися, я не даю їй затягнутися, роз'ятрюю її все новими образами, поки нарешті інша рана не відволіче мою увагу.
2. Демон множинний («Ім'я мені легіон», Лука, 7,30). Коли один демон відкинутий, коли я нарешті (випадково чи внаслідок боротьби) змусив його замовкнути, поруч з ним піднімає голову і починає



говорити інший. Демонічне життя закоханого схоже на поверхню сольфатарі; один за одним розтріскуються велетенські пухирі (пекучі і брудні); коли один опадає і завмирає, пірнувши назад у болотяну масу, неподалік утворюється і набрякає інший. Один за одним, у невизначеному порядку – це сам *хаос* Природи – порскають пухирі «Відчай», «Ревнощі», «Відкинутість», «Бажання», «Незнання як себе поводити», «Страх втратити обличчя» (найбільш злісний демон).

3. Як вигнати біса (стара проблема)? Демонів, особливо коли вони мовні (а чи бувають інші?), поборюють за допомогою самої мови. Отож, я можу сподіватися вигнати нав'язане мені (мною ж) демонічне слово, замінивши його (якщо це допускає мій мовний таланти) якимось іншим, більш мирним словом (я просуююсь до евфемії). Скажімо, я гадав, що врешті вибрався із кризи, і раптом – під впливом далекої мандрівки автомобілем – на мене находить красномовство, мені не дають спокою думки про іншого, жаль за ним, ворожість до нього; і до цих ран додається спантеличене усвідомлення, що я *знову занедужав*; однак, французька лексика – справжнісінька фармакопея (з одного боку – отрута, з іншого – ліки); ні, це не хвороба, це просто востаннє здригається колишній демон.



Заціпенілий світ

ДЕРЕАЛІЗАЦІЯ. Почуття відсутності, відступу реальності, які переживає закоханий перед лицем світу.

1. I. «Я чекаю телефонного дзвінка, і це очікування переповнює мене тривогою більше, ніж зазвичай. Я намагаюсь чимось відволіктися, але це мені не вдається. Я ходжу кімнатою: усі предмети, упізнаваність котрих мене завжди бадьорить, – сірі дахи, міський гамір, – усе видається мені інертним, відчуженим, заціпенілим, як безлюдна планета, як Природа, яку ніколи не заселяла людина».

II. «Я гортаю альбом художника, якого люблю; мені це вдається тільки з байдужістю. Я схвалюю його живопис, але образи застигли, і це нудно».

III. У людному ресторані, з друзями, я страждаю (слово, незрозуміле тим, хто не закоханий). Страждання народжується у натовпі, у шумі, у декорі (кіч). Люстри, скляна стеля накривають мене склепінням ірреальності».



IV. «Я сам у каварні. Неділя, обідній час. За склом на приклеєній до стіни афіші корчить гримаси і блазнює Колюш. Мені зимно».

SARTRE (Світ виповнений і без мене, як у «Нудоті»; він робить вид, що живе за склом; світ перебуває у акваріюмі; я бачу його зовсім поруч, і водночас відчуженим, зробленим із іншої субстанції; я постійно випадаю за межі самого себе, без запаморочення, без туману перед очима, *чітко і визначено*, ніби я спожив наркотик. «О, але ж ця чудова Природа, що розкинулась тут, переді мною, видалась мені такою ж застиглою, як лакована мініатюра...»)

ВЕРТЕР

2. Усіляка загальна розмова, при якій я змушений бути присутній (або ж і брати участь), мене мучить, холодить. Мені видається, що інші, виключаючи мене зі своїх розмов, неспівмірно багато вкладають у них самих себе: вони щось стверджують, з чимось сперечаються, чіпляються до дрібниць, щось демонструють: та яке мені діло до Португалії, любові до псів чи до останнього номера «Petit Rapporteur»? Я переживаю світ – інший світ – як узагальнену істерію.
3. Щоб урятуватися від дереальності – щоби відтермінувати її наступ, – я намагаюся відновити зв'язок зі світом за допомогою буркотливості. Я *веду мову* проти будь-чого: «Приїхавши до Риму, я бачу, як ціла Італія знецінюється у мене на очах; жоден товар, виставлений у вітрині, не викликає бажання; на віа



деї Кондотті, де десять років тому я купив шовкову сорочку і тонкі літні шкарпетки, зараз продається лише дешеве лахміття. В аеропорту таксист здер з мене чотирнадцять тисяч лір (замість семи), бо було свято Божого Тіла. Ця країна програє двічі: знищує різницю у смаках, але зберігає поділ на класи». Однак, достатньо зайти трішки далі і ця агресивність, котра підтримувала життя у мені і мій зв'язок зі світом, обертається покинутістю: я занурююсь у понурі води дереальності. «П'яцца дель Пополо (сьогодні свято), усі гомонять, усі красуються (чи не у цьому суть мови – красуватися?), проходить одне сімейство за іншим, хизуються *maschi*, понурий і збуджений народ і под.» Я зайвий, але удвічі печальніше те, що мені і не хочеться того, з чого мене вичленили. Правда, саме цей вираз останньою мовною ниткою (ниткою складної Фрази) утримує мене на межі реальності, що потроху віддаляється і застигає, як лакована мініатюра молодого Вертера (сьогодні Природа – це Місто).

4. Я переживаю реальність як систему влади. Колюш, ресторан, художник, Рим у святковий день, – усі нав'язують мені свою систему буття: вони *невиховані*. Безтактність – це ж просто *повнота*. Світ виповнений, повнота – це його система, і – як остання образа – система ця представлена як «природа», з якою я повинен підтримувати добрі стосунки: аби бути «нормальним» (позбавленим кохання), мені, мабуть, варто було б бачити потішним Колюша, хорошим ресторан Ж., чудовим малярство Т. і бадьо-



SADE
рим свято Божого Тіла; не тільки переживати владу, але й симпатизувати їй – «любити» реальність? Як це огидно для закоханого (для *чеснот* закоханого)! Немов Жюстіна у монастирі Сент-Марі-де-Буа. Допоки я сприймаю світ ворожим, я зберігаю зв'язок з ним: *я не божевільний*. Але інколи, коли буркотливості замало, у мене не залишається жодної мови; світ не «ірреальний» (тоді б я зміг про нього говорити: існує ж мистецтво ірреального, і дуже високе), він дереалізований: реальне витекло із нього, воно ніде, так що у моєму розпорядженні немає жодної суті (жодної парадигми); мені не вдається з'ясувати свої стосунки з Колюшем, рестораном, художником, П'яца дель Пополо. Які стосунки можуть бути у мене з владою, якщо я для неї не раб, не співучасник, не свідок?

FREUD
5. Сидячи на своєму місці у каварні, я бачу за склом Колюша – ось він, застиглий, прискіпливо химерний. Як на мене, він ідіот у квадраті: ідіот, що грає ідіота. Мій погляд неблаганний, як погляд мерця, мене не потішає жодне лицедійство, навіть відсторонене, я не приймаю жодних підморгувань; я відтятий від усілякого «асоціативного обороту»: Колюш на своїй афіші не викликає у мене жодних асоціацій – моя свідомість поділена навпіл скляною стіною каварні.

FREUD (ФРОЙД): «асоціативний зворот»; це у Фройда з приводу істерії і гіпнозу – чи у Шертока з приводу гіпнозу?



б. Іноді світ *ірреальний* (я говорю про нього по-іншому), іноді він *дереальний* (я заледве говорю про нього). Як кажуть, це не один і то й же відступ реальності. У першому випадку відмова, яку я протиставляю реальності, висловлюється за допомогою *фантазії*: усе моє оточення міняє цінності стосовно однієї функції, а саме стосовно до Уявлюваного; закоханий відокремлюється тоді від світу, він його ірреалізує, позаяк, з іншого боку, переживає перипетії або ж утопії свого кохання; він віддається Образу, стосовно якого усе «реальне» його хвилює. У другому випадку я також втрачаю реальне, однак жодне Уявлюване заміщення не надолужить цю втрату: сидючи перед афішею Колюша, я не «марю» (навіть про іншого); я вже навіть і не в Уявлюваному. Усе застигло, заціпеніло, завмерло, тобто, *не може бути надолужене*: Уявлюване (на якусь мить) витіснене. У першому випадку я істеричний, я ірреалізую; у другому випадку – я божевільний, я дереалізую.

LACAN

(Однак, якщо мені вдається, завдяки володінню письмом, *висловити* цю смерть, то я починаю відроджуватися; я можу проводити антитези, вигукувати, я можу співати: «Надія ясно-лазуровою була – Надію знищила небесна чорнота».)

VERLAINE

LACAN (ЛАКАН), «Семинар I».

VERLAINE (ВЕРЛЕН), «Сентиментальна розмова» («Галантні торжества»).



7. Ирреальне щедро висловлюється (тисячі романів, тисячі поем). А от дереальне не може бути висловленим; адже якщо я його висловлюю (якщо я позначаю його, нехай навіть невмілою, або надто літературною фразою), свідчить, що я з нього вийшов. Ось я у буфеті на вокзалі у Лозанні, за сусіднім столиком базікають два водуазці (*Водуаз – кантон у Швейцарії. – Прим. пер.*), і у мене раптом – вільне падіння у діру дереальності; але цьому стрімкому падінню я можу надати певну ознаку; дереальність, кажу я собі, це ось що: «груба банальність, сказана швейцарським голосом у буфеті лозаннського вокзалу». На місці діри уже з'явилося щось дуже живе і реальне – реальне Фрази (божевільний, що пише, ніколи не є цілком божевільним; він *прикидається* – жодна «Похвала божевіллю» не можлива).

8. Инколи, зі швидкістю блискавки, я прокидаюся і різко виходжу з падіння. Після тривожного очікування у номері великого незнайомого готелю, за кордоном, далеко від мого звиклого світу, раптом у мені піднімається могутня фраза: «Та що ж я тут роблю?» І вже кохання здається тоді *дереальним*.

(Де «речі»? У любовному просторі чи у просторі мирському? Де дітвацький «виворіт речей»? У чому ж те дітвацтво? У тому, щоб «оспівувати тугу, муки, сум, мелянхолію, смерть, тінь, морок» тощо – що і робить, як кажуть, закоханий? Або навпаки: говорити, пліткувати, перемивати кісточки, базікати про світськість, про її насильства і конфлікти, про її цілі, про *загальниці* – що і роблять інші?)



«Коли мій палець ненароком...»

ДОТИК. Фігура відсилає до кожного внутрішнього дискурсу, що викликаний миттєвим дотиком до тіла (точніше – до шкіри) бажаної людини.

1. Палець Вертера мимоволі торкається пальця Шарлотти, їхні ноги дотуляються під столом. Вертер міг би відволіктися від суті цих випадковостей; він міг би тілесно зосередитися на крихітних зонах дотиків і насолоджуватися оцим ось байдужим кавальчиком пальця чи ноги на кшталт фетишиста, *не переймаючись відповіддю* (як і Бог – така його етимологія – Фетиш не відповідає). Однак, річ саме у тому, що Вертер не перверсивний, він закоханий: він створює сутнісне – завжди, усюди, з нічого, – і саме суть примушує його здригатися; він перебуває на палаючому вогнищі суті; від шкіри вимагається відповідь.

ВЕРТЕР

(Потиск рук – їх незчисленно багато у романах – жест, утаємничений усередині долоні, коліно, що не відсувається, простягнута, ніби ненароком, уздовж спинки дивану рука, на яку поволі схиляється голова Іншого, – це райський куточок витончених потаємних знаків; це ніби свято – не почуттів, але суті.)



PROUST

2. Шарлюс бере оповідача за підборіддя і проводить своїми магнетичними, «ніби пальці перукаря», пальцями йому аж до вух. Цей, розпочатий мною, нічого не значимий жест продовжується іншою моєю частиною; ніщо його фізично не перериває, але він збочує, замість простої функції набуває блискучої суті – прохання про кохання. Суть (доля) електризує мою руку; я ось-ось прорву непроникне тіло Іншого, зобов'язу його (відповість він чи ні, відсмикнеться чи упокориться) вступити у гру суті; я *примушу його заговорити*. У любовному полі немає жодного аcting-out'а: жодного потягу, навіть, можливо, жодного задоволення, нічого, окрім знаків, самозабутньої мовної дії: при кожній потайній нагоді твориться система (парадигма) запиту і відповіді.



Роман/Драма

ДРАМА. Закоханий суб'єкт не може сам написати свій любовний роман. Лише дуже архаїчна форма могла б охопити ту подію, яку він може продекламувати, але не розповісти.

1. У листах, що їх Вертер надсилав своєму товаришу, він розповідає водночас про події свого життя і прояви своєї пристрасти; саме такого роду суміші і вимагає література. Адже якщо я веду щоденник, навряд чи у ньому викладені *події* як такі. Події любовного життя настільки невагомі, що потрапити до листа вони можуть лише ціною величезних зусиль; розпачливо записуєш те, що відразу у тілі листа викриває власну банальну вульгарність «Зустрів сьогодні X разом з Y», «Сьогодні X мені не телефонував», «X сьогодні у поганому гуморі» тощо, – хто здатен роздивитися тут якусь історію? Мізерна подія існує лише завдяки непомірному резонансу; «Щоденник моїх резонансів» (моїх ран, моїх радостей, моїх інтерпретацій, моїх міркувань, моїх намагань) – хто ж збагне у ньому бодай щось? Написати мій роман міг би тільки Інший.

ВЕРТЕР



NIETZSCHE

2. Як Розповідь (Роман, Пристрасть) кохання є історією, що діється, – у священному розумінні цього слова: це *програма*, котру слід виконати. Для мене ж, навпаки, історія ця уже відбулася; адже з поміж подій у ній одне лиш захоплення, предметом якого я став, а зараз із запізненням, і намарно знову і знову, повторюю його. Закохатися – це драма, якщо повернути цьому слову архаїчне значення, що його подає Ніцше: «Антична драма означала великі декламаційні сцени, і цим вилучалась дія (що проходила або *до* сцени, або *за* сценою)». Любовне викрадення (мить чистого гіпнозу) відбувається до мовлення і за просценіумом свідомости; любовна подія має ієратичний характер – це моє власне маленьке сказання, моя маленька священна історія, що я її декламую сам собі, і така декламація факту, що відбувся (застиглого, забальзамованого, відірваного від усілякого чину), – і є мовою кохання.

NIETZSCHE (НІЦШЕ), «Казус Вагнер».



Єднання

ЄДНАННЯ. Мрія про цілковите єднання з коханим.

- | | |
|--|--|
| 1. Імена цілковитого єднання: це «спільне і просте задоволення», «радість безпечна і чиста, досконалість мрій, втілення усіх надій», «божественна розкіш», – це неподільний спокій. Або ще: задоволене володіння – я мрію, що ми насолоджуємося одне одним, абсолютно володіючи одне одним; це корислива втіха, любовне користування (слова ці – fruitif, fruition – надто книжкові? Завдяки їх почат- | АРИСТОТЕЛЬ
ІБН ХАЗМ
NOVALIS
MUSIL
LITTRE |
|--|--|

АРИСТОТЕЛЬ: «Бог насолоджується завжди одним єдиним задоволенням» (цитуються за Брауном).

ІБН ХАЗМ: «радість безпечна тощо» (цитуються за Пере).

NOVALIS (НОВАЛІС): «божественна розкіш» (там же).

MUSIL (МУЗІЛЬ): «І у цьому спокої, що був неподільно єдиним, неподільним навіть усередині себе самого, настільки, що розум їх здавався втраченим, пам'ять спустошеною, воля безкорисною, вона так і стояла у цьому супокої, ніби перед світанком, повністю загубившись у ньому разом з усіма своїми земними особливостями» («Людина без властивостей»).

LITTRE (ЛІТТРЕ): слова fruitif і fruition знаходимо у Мон-теня і Корнеля.



ковій багаточисливості і потоку високих голосних насолода, про яку вони промовляють, примножується оральними – усними – пестощами; промовляючи саме слово, я насолоджуюсь цим єднанням *в устах*).

- RONCARD 2. «З її половиною зростаюся своєю». Я щойно бачив фільм (зрештою, не дуже добрий). Один з його персонажів нагадує Платона і Андрогіна. Геть усі тепер знають цю історію про дві половинки, що прагнуть знову возз'єднатися (бажання – означає відчувати недостатність того, що маєш, – і дарувати те, чого у тебе немає: доповнювати, а не заміщати).
- LACAN

(Пів дня намагався зобразити андрогіна, про якого говорив Аристофан: він округлий, у нього чотири руки, чотири ноги, чотири вуха, одна-єдина голова, одна шия. А як розташовані половинки – спина до спини чи обличчя до обличчя? Вірогідно, живіт до живота, бо так їх зшиває Аполлон, стягуючи складками шкіру і утворюючи пупець; однак обличчя дивляться у різні боки, щоби Аполлону довелося розвертати їх до розрізу; а геніталії – позаду. Старався старався, але поганий рисувальник або посередній утопіст, так нічого і не досяг. Образ «стародавньої єдності, бажання і переслідування якої і є тим, що ми називаємо коханням», – андрогін для мене не

БЕНКЕТ

RONCARD (РОНСАР): «Любовні вірші», СХХVII.

LACAN (ЛАКАН), «Семінар XI». І там же: «Психоаналіз розшукує відсутній орган (лібідо), а не половину, що її бракує» (А жаль!).



зображальний; у мене виходили тільки покрачні, гротескові, неймовірні тіла. Із марення виходить безглузда фігура – так із *божевілля* любовної пари народжується непристойність *сімейного господарства* (хтось ціле життя куховарить для когось).

3. Федр підшукує образ досконалої пари. Орфей і Евридіка? Надто схожі: розніжений Орфей і сам був, як жінка, от боги і наслали на нього погибель від жіночих рук. Адмет і Алкестіда? Набагато ліпше: кохана заступає собою недостойних батьків, вона висмикує їхнього сина з його роду і пропонує йому інший; таким чином, тут усе-таки є чоловік. І все ж, досконала пара – це Ахілл і Патрокл; не за апріорною перевагою гомосексуалізму, але тому, що у рамках одностатевості окреслена різниця: один (Патрокл) був кохаючим, інший (Ахілл) – коханим. Отже – промовлять Природа, мудрість, міт, – не шукайте єднання (амфіміксіса) поза поділом ролей, якщо

БЕНКЕТ

FREUD

не статей; у цьому – *основа* любовної пари. Ексцентрична (скандальна) мрія підказує протилежний образ. Я хочу, щоби у дуалістичній формі моїх фантазмів віднайшлася певна точка без *иншого місця*, я зітхаю (щось не дуже сучасно) за центральною структурою, що здобуває рівновагу завдяки щільності Такого Ж: якщо *цілість* не у двох, то для чого боротися? Саме час знову бігти за множинним. Щоб сталася бажана мною *цілість* (твердить моя мрія), достатньо, щоби ми обидва, і один, і другий,

FREUD (ФРОЙД), «Начерки з психоаналізу» (амфіміксіс – змішані субстанції двох індивідів).



БЕНКЕТ

залишилися без місця – щоб ми могли магічно підмінити один одного; щоб запанував стан «один за другого», ніби ми – вокабули якоїсь дивної нової мови, у якій цілком законно вживати одне слово замість іншого. Це єднання не мало б меж – не через широту свого захоплення, а через байдужість до перестановок усередині його.

(Що мені робити з обмеженістю взаємовідносин? Я від цього страждаю. Можливо, якщо мене запитують: «Як у вас справи з X?...», – я повинен відповідати так: зараз я досліджую наші межі, ніби дурник із приповідки, я сам накликаю біду, окреслюючи нашу спільну територію. Але мрію я про Інших в Одному; адже якщо я зумію поєднати X..., Y..., і Z..., то зі всіх цих точок, наразі розсипаних, як зірки, у мене вийде досконала фігура – народиться мій Інший.)

FRANCOIS
WAHL

4. Мрія про повне єднання: усі стверджують, що ця мрія нездійсненна, однак, вона настирлива. Я від неї не відступаю. «На стелах в Атенах, замість героїзації померлих, – сцени прощання, у яких один із подружжя розходить з Іншим, стискаючи руку у руці, приходить кінець союзу, розірвати який вдалося тільки третій силі, так у цій зображальності виявляється скорбота [...]. Без тебе я більше не я». *Зображена скорбота і є підтвердженням моєї мрії: я можу у неї повірити, тому що вона смертна (неможливе лише безсмертя).*

«БЕНКЕТ»: цитата з «Іліади», X, 224: «Проходячи шлях удвох, мислять один за одного».

FRANCOIS WAHL (ФРАНСУА ВАЛЬ), «Падіння».



Domnei

ЗАЛЕЖНІСТЬ. Фігура, у рамках якої зазвичай вбачають становище закоханого суб'єкта, закріпаченого коханим об'єктом.

1. Механіка любовного васалітету вимагає безкінечної турботи про дрібниці. Адже щоби залежність проявлялася у всій своїй чистоті, треба, щоби вона спалахувала у найбільш сміховинних обставинах, так, що я, силою своєї боязливості, навіть не зміг би у ній зізнаватися. Очікувати телефонного дзвінка – залежність якоюсь мірою надто нечиста; мені варто зробити її набагато витонченішою; і ось мені увірветься терпець в аптеці через базікання якихось тіток, що затримують мое повернення до телефону, рабом якого я є; а оскільки дзвінок, що його я не хочу пропустити, надасть мені певну нову okazію підкоритися, можна сказати, що я енергійно дію, намагаючись зберегти сам простір залежності і дати змогу цій залежності проявитися; я втрачаю

КУРТУАЗІЯ

БЕНКЕТ

КУРТУАЗІЯ: куртуазне кохання засноване на васальному любовному служінні (Domnei або Donnoi).



голову від залежності, але водночас – черговий меандр – я цим своїм божевіллям і принижений.

(Якщо я приймаю свою залежність, то тільки тому, що вона служить для мене засобом *означення* мого прохання: у царині кохання піклування про дрібниці – зовсім не «слабкість» і не «смішне дивацтво»; це справжній сильний знак – чим більше неістотний, тим більше значимий і тим більше утверджує себе у якості сили.)

2. Іншому призначено вищий осідок, свого роду Олімп, де все вирішується і звідки на мене зглядаються. Ці спущені згори рішення інколи мають ступеневий характер, Інший і сам виявляється підлеглим якоїсь вищої надінстанції, отож я підлеглий двічі: тому, кого люблю, і тому, від кого він залежить. Ось тоді я починаю бурчати; адже високе рішення, останнім і ніби розчавленим об'єктом якого я ніби є, тепер уже видається мені цілковито несправедливим: я витіснений із царини Фатуму, обраного мною, як і належить трагічному суб'єкту. Я опиняюся на тій історичній стадії, коли влада аристократії відчула перші напади демократичних вимог: «Немає жодних підстав, щоб саме я мав, тощо». (Цим першим вимогам дивовижно сприяє планування відпустки, календар якої настільки заплутаний через ту чи іншу мережу стосунків, частиною якої виявляюсь і я.)



«Я занепадаю, я гину...»

ЗАНЕПАСТИ. Напад пригніченості, що його відчуває закоханий суб'єкт через відчай чи через переповнення.

1. Від уразливості, чи від щастя, але інколи мене охоплює бажання *занепасти*.

ВЕРТЕР

Цього ранку (у селі) похмуро і тихо. Я страждаю (не знаю, з якої причини). Приходить думка про самогубство, вільна від усякого злопам'ятства (що нікого і ніяк не шантажує); нецікава думка – вона ні з чим не рве (нічого не «ламає»), вона відповідна барві (тиші, покинутості) цього ранку.

Іншого дня ми під дощем чекаємо катер на березі озера, цього разу уже від щастя мене накриває той же напад пригніченості. Отже, інколи на мене спадає нещастя або радість, за якими не слідую жодного сум'яття; більше жодного патосу – я не розрубаний, я розчинений; я опадаю, стікаю, тану. Ця промайнула, ледь відчута на дотик (так пробують ногою воду)

«ВЕРТЕР»: «У думках моїх я занепадаю, я гину під вагою цих величних видінь». «Я побачу її [...]. Усе, насправду усе поглинуге прірвою, щезло перед тією перспективою».



думка може повернутися. У ній немає нічого урочистого. Це саме те, що називається *м'якістю*.

2. Напад «занепадання» може початися від уразливості, але також від злиття: ми помремо разом від нашої любови; відкрита смерть розчиненням в етері, замкнута смерть спільної могили.
- ТРИСТАН
BAUDELAIRE
RUSBROCK
- «Западання» – це мить гіпнозу. Діє навіювання, яке наказує мені щезнути, не вбиваючи себе. Звідси, можливо, м'якість цього западання: у мене немає тут жодної відповідальності, акт (смерти) на мене не покладається; я віддаюся, я передаюся (кому? Богу? Природі? Будь-кому, окрім Іншого).

3. Якщо мені випадає так занепадати, це означає, що для мене немає більше місця, навіть у смерті. Образу Іншого – до якого я приліпився, яким я жив – більше немає; інколи катастрофа (мізерна) віддаляє його, здається, назавжди, інколи надмірне щастя змушує мене з ним злитися; у будь-якому випадку, розлучений чи розчинений, я ніде не прийнятий, переді

«ТРИСТАН»: «У благословенну безодню безконечного етеру, у душу твою, возвишенну безмежністю безмежного, я поринаю і пропадаю без тьми, о розкіш!» («Смерть Ізольди»).

BAUDELAIRE (БОДЛЕР): «У вечір цей рожевий, вечір синій, Ми віддамося блискавці єдиній, Подібній до ридань в прощальну мить» (переклад Михайла Москаленка).

RUSBROCK (РЕЙСБРУК): «... спокій безодні».



мною немає ні мене, ні тебе, ні смерті, більше *нема до чого* промовляти.

(Дивно, що власне у межовому акті любовного Уявлюваного – знищитися через своє вигнання з образу або злиття з ним, – стається падіння цього Уявлюваного; на коротку мить вагання я втрачаю свою структуру закоханого: це якась несправжня скорбота, без праці скорботи – ніби місце без місця.)

4. Закоханий у смерть? Це перебільшення наполовину; *half in love with easeful death* (Keats); це смерть, звільнена від вмирання. І ось мій фантазм: солодка кровотеча, що не витікає із жодної точки мого тіла, *майже* одразу пожираюча мене, з таким розрахунком, аби я, ще не щезнувши, устиг позбутися страждань. Я на якусь мить оселяюся у фальшивому уявленні про смерть (фальшивому, як зігнутий ключ); я мислю смерть поруч; я мислю її, слідуючи немислимій логіці, я дрейфую за межі фатальної чоти, пута якої зв'язують смерть і життя, супротиставляючи їх одне одному.

5. Чи не є «западання» лишень доречною пригніченістю? Мені було б не важко прочитати у ньому не спокій, але *емоцію*. Я маскую свою скорботу вивертом; я розчиняюсь, розсіююсь, щоби уникнути тієї

SARTRE

SARTRE (САРТР): про запомороки і гнів як втечу («Начерк теорії емоцій»).



загати, що робить з мене суб'єкта *відповідального*;
я виходжу геть – це і є екстаз.

На вулиці Шерш-Міді, після нелегких вечірніх занять Х... розсудливо пояснював мені – чітким голосом, правильним, далеким від чогось, що не висловиш фразою, – що інколи він хоче втратити свідомість; він шкодує, що ніколи не може щезнути з власної волі.

Його слова говорили, що йому розходить про те, аби піддатися слабкості, не опиратися ранам, що їх завдає світ; водночас він підставляв на місце цій вичерпуваній силі іншу силу, інше твердження: усупереч усьому я беру на себе відмову від сміливості, а отже – відмову від моралі, – ось що говорив голос Х...



Захоплення

ЗАХОПЛЕННЯ. Епізод, що розглядається як початковий (однак, він може бути реконструйований згодом), упродовж якого закоханий суб'єкт виявляється «за-хопленим» (зачарованим і полоненим) образом об'єкту любови (побутовою мовою – «кохання з першого погляду», науковою мовою – «енаромація»).

1. У мові (словнику) уже давно встановлена еквівалентність кохання і війни: в обох випадках йдеться про те, щоби упокорити, захопити, полонити тощо. Кожного разу, коли якийсь суб'єкт «закохується», він певним чином повертає архаїчні часи, коли чоловіки (аби забезпечити екзогамію) повинні були викрадати жінок; у кожному закоханому з першого погляду є щось від сабінянки (або від будь-якої іншої відомої Викраденої).

DJEDIDI

DJEDIDI (ДЖЕДІДІ): арабською, наприклад, *fitna* означає і матеріальну (або ідеологічну) війну, і спробу сексуальної зваби.



Однак, цікавий обмін ролями: у стародавньому міті викрадач активний, він прагне схопити свою здобич, він – суб'єкт злочинства (об'єктом якого завжди є, як відомо, пасивна Жінка); у міті сучасному (міті про пристрасне кохання) все навпаки: захоплюючий нічого не прагне, нічого не робить, він непопушний як образ, а істинним суб'єктом злочинства є об'єкт захоплення; *об'єкт* полону стає *суб'єктом* кохання, а *суб'єкт* завоювання переходить у розряд любленого *об'єкта*. (Від архаїчної моделі залишається, однак, видимий для всіх слід: закоханий – той, хто був захопленим – завжди імпліцитно фемінізований.)

Цей дивовижний переворот, можливо, стається ось чому: для нас (з часів християнства?) «суб'єкт» – це *той, хто страждає*: де рана, там і суб'єкт. «Die Wunde! Die Wunde!» – говорить Парсіфаль, стаючи «самим собою», і чим глибше ятриться рана – у самому центрі тіла (у «серці»), – тим повноцінніше стає суб'єкт суб'єктом: адже суб'єкт – це *сокровенна глибина* («Рана» [...] має жахаюче сокровенну глибину). Така і любовна рана: корінне (біля самого «кореня» людини) ятріння, що ніяк не затягнеться і з якого сочиться суб'єкт, сам формуючись у цьому витoku. Достатньо увити нашу Сабінянку зраненою, щоб зробити її суб'єктом любовної історії.

RUSBROCK (РЕЙСБРУК): «Кістковий мозок, що містить корені життя, – ось зосередження рани» і «ятрище у глибинах людини зтягується непросто».



2. Любовне захоплення – це якийсь гіпноз: я зачарований образом. Спершу вражений, наелектризований, зрушений з місця, перекинутий, «уражений електричним скатом» (як чинив з Меноном Сократ, цей взірець любленого об'єкту, урочого образу), або ж навернутий до нової віри певним видінням, адже ніщо не різнить дорогу закоханого від дороги до Дамаску; а згодом опиняюся прилиплим, притиснутим, нерухомо прикованим до образу (до дзеркала). У ту мить, коли образ іншого захоплює мене вперше, я – не більше, ніж Чарівна курка єзуїта Анастасіуса Кірхера (1646): вона засинала зі зв'язаними лапами, втупившись у крейдяну лінію, що ніби пута проходила недалеко від її дзьоба; навіть коли її розв'язували, вона залишалася непорушною, завоженою, «підкоряючись своєму переможцю», – говорить єзуїт; однак, щоб розбудити її від цієї зачарованості, щоб подолати силу її Уявлюваного (*vehemens animalis imagination*), достатньо було ледь поплескати її по крилу; вона стріпувалася і знову починала дзьобати зерно.

ATHANASIUS
KIRCHER

3. Стверджують, що стану гіпнозу передуює зазвичай певний сутінковий стан: суб'єкт, сам того не знаючи, стає ніби порожнім, доступним, відкритим викраденню, що його незабаром спіткає. Скажімо, Вертер

FREUD

ATHANASIUS KIRCHER (АТАНАСІУС КІРХЕР): оповідання про чарівну квочку (*Experimentum mirabile de imaginatione gallinae*) у Шертока. Про гіпноз див.: Жерар Міллер, «Ornicar», 4.



ВЕРТЕР

доволі довго описує, яке нікчемне життя провадив він у Вальхаймі, перш ніж зустрів Шарлотту: жодних світських зобов'язань, багато дозвілля, читання винаятково Гомера, присипляючи-порожня, прозаїчна буденність (він готує собі зелений горошок). Ця «чудова безтурботність» є просто очікуванням – бажанням: я ніколи не закохаюсь, якщо напередодні не хотів цього; та пуста, що я її у собі ношу (і якою я, як Вертер, наївно пишаюсь), – не що інше, як той довший чи коротший час, коли я, не подаючи виду, шукаю довкола, кого б *покохати*. Звісно, кохання, як і тваринному викраденню, потрібен спусковий механізм; приманка залежить від випадку, однак сама структура глибока і така ж регулярна, як сезонне спарювання птахів. Тим не менше, міт про «перший погляд» настільки сильний (мене як грім вдарив, я цього не чекав, я не хотів, я Богу духа винен), що ми подивовані, коли чуємо, що хтось *вирішив* закохатися – як Амадур, побачивши Флориду при дворі віце-короля Каталонії: «Добре розглянувши, *вирішив її покохати*». Як це – вирішити, коли я повинен збожеволіти (кохання і стало би тим безумством, *якого я прагну*)?

ГЕПТАМЕРОН

4. У сексуальній механіці світу тварин спусковий механізм – не якийсь деталізований індивід, а лише певна форма, барвистий фетиш (так починає діяти Уявлюване). Від чарівного образу у мені відображається (як на світлочутливому папері) не сума деталей,

«ГЕПТАМЕРОН»: цитується у Л. Февра.



а той чи інший вигин. У Іншому мене раптово зворушує (захоплює) голос, округлість плечей, тендітність силуету, м'якість руки, манера посміхатися тощо. І відтоді – мене не обходить естетика образу. Віднайшлося щось таке, що точно співпало з моїм бажанням (про яке я геть нічого не знаю); а отже мені байдуже до будь-якого стилю. Деколи мене розпалює в Іншому його відповідність якомусь великому культурному взірцю (я ніби бачу Іншого зображеним на полотні великого майстра); інколи, навпаки, мене зранює якась невимущеність новоз'явленого. Я можу захопитися ледь вульгарною (зумисне викличною) позою: посеред тривіальних непристойностей є і витончено-мінливі, що ледь помітно пробігають по тілу Іншого, – миттєва (але підкреслена) манера розчепірювати пальці, розставляти ноги, ворухити за їжею м'ясистими вустами, віддаватися найбільш прозаїчним справам, на мить робити своє тіло безглуздом – для виду (у «тривіальності» Іншого зачаровує, властиво, якраз те, що на мить я підмічаю, як зі всього у його особистості виділяється певний проститутований жест). Влучає у мене (знову мисливська термінологія) риса, характерна для якоїсь частини практики, швидкоплинна мить чієїсь пози, тобто певна схема (σχημα – це тіло у русі, у ситуації, у житті).

FLAUBERT

ЕТИМОЛОГІЯ

FLAUBERT (ФЛОБЕР): «А коли я у книжках читаю про кохання, мені видається, що ви тут, поруч. – сказав Фредерік. – Я розумію Вертера, якому не було гидко дивитися, як Шарлотта робить канапки» («Виховання почуттів»).

ЕТИМОЛОГІЯ: trivialis: те, що зустрічається на всіх перехрестях.



5. Висідаючи з карети, Вертер уперше бачить Шарлотту (у яку і закохується), обрамлену дверима, – удома вона нарізає дітям хліб: славетна, часто коментована сцена. Передовсім ми любимо *картину*. Адже для «кохання з першого погляду» потрібен ще і знак її блискавичности (що і робить мене безвідповідальним, підкоряє фатальності, захоплює, заворожує); а з усіх способів найліпше вперше подати об'єкт чи не найбільше надається картина. Полотнище розривається: ніколи до цього не бачене відкривається усе і відразу і відтоді поїдається очима; безпосередність видовища рівноцінна його повноті – я освячений, картина *освячує* об'єкт, який віднині я буду любити. Щоби мене за-хопити, підходить усе, що може проникнути у мене через обрамлений розрив: «Уперше я побачив Х... через вікно автомобіля; вікно рухалося, немов об'єктив, що вишукує у натовпі *кого покохати*; а потім – який же окомір бажання примусив мене завмерти? – я зафіксував це видіння, за яким відтоді слідкував упродовж місяців; однак Інший, ніби не бажаючи віддаватися цьому живопису, у якому він втрачав себе як суб'єкта, згодом, кожного разу, коли йому доводилося з'являтися у моєму полі зору (скажімо, у каварні, де я чекав), робив це з пересторогами, а мінімо, усім тілом виявляючи стриманість і ніби байдужість, не поспішаючи мене помітити і под., – тобто, намагаючись вирватися з рами».



Чи завжди візуальна ця картина? Вона може бути і звуковою, контур рани може бути мовним; я можу закохатися у *сказану мені фразу* – і не тільки тому, що вона промовляє мені щось таке, що зачіпає мое бажання, але через її синтаксичний зворот (контур), що почне жити в мені *як спогад*.

6. Коли Вертер «відкриває» Шарлотту (коли розривається полотнище і з'являється картина), Шарлотта нарізає хліб. Ханольд закохується у жінку, що йде (Gradiva – «та, що ступає»), обрамлену, до того ж, барельєфом. Мене зачаровує, захоплює образ чийогось тіла *у ситуації*. Мене збуджує силует людини у праці, *яка не звертає на мене уваги*: Людину-вовка яскраво вражає молода покоївка Груша: навколішки вона мие підлогу. Дійсно, робоча поза гарантує мені *невинність образу*: чим більше Інший подає мені знаки своєї заклопотаності, своєї байдужості (моєї відсутності), тим більше я впевнений, що захоплю його зненацька, ніби для того, щоб закохатися, мені слід виконати заповідане предками правило викрадення, а саме – раптовості нападу (я застаю Іншого зненацька, і тим же він застає зненацька мене: я ж не чекав застати його зненацька).

FREUD

7. Існує приваблива ілюзія любовного часу (і зветься вона романом про кохання). Я (разом зі всіма) вірю,

FREUD (ФРОЙД), «Людина-вовк».



- що факт закоханости – це «епізод», у якого є початок (перший погляд) і кінець (самогубство, розрив, збайдужіння, відхід в усамітнене життя, у монастир, у подорож тощо). Однак, початкову сцену, упродовж якої я і був захоплений, я можу тільки реконструювати: це *запізніле пережиття*. Я реконструюю травматичний образ, що його переживаю тепер, але граматично оформлюю (висловлюю) у минулому часі: «Я, дивлячись на нього, шарілася і блідла, то жар, то лихоманка тіло моє терзали, покинули мене мої і зір, і слух. У тягарі сум'яття затріпотів мій дух». «Перший погляд» завжди подається у простому минулому: бо ж він одночасно і минулий (реконструйований), і простий (точковий); якщо можна так висловитися, це безпосереднє попереднє. Образ чудово узгоджується з цією тимчасовою ілюзією: чіткий, несподіваний, обрамлений, він уже (або ще, або завжди) творить собою спогад (суть фотографії – не показувати, а нагадувати). Коли я «знову бачу» сцену викрадення, я ретроспективно створюю певну випадковість; ця сцена нею щедро обдарована: я не перестаю дивуватися, що мені так поталанило – зустріти те, що так пасує до мого бажання; або що я пішов на такий великий ризик – упокоритися невідь чого невідомому образу (і уся реконструйована сцена діє, ніби величавий монтаж на фундаменті мого невідання) .
- RACINE
- J.-L.B.

RACINE (РАСИН), «Федра».

J.-L.B. (JEAN-LOUIS BOUTTES): розмова.



«Я хочу збагнути»

ЗБАГНУТИ. Раптом, усвідомивши любовний епізод як вузол незбагнених спонук і неможливих рішень, суб'єкт вигукує: «Я хочу збагнути (що ж зі мною діється)!»

1. Що я думаю про кохання? – На загал і в цілому – нічого. Мені хотілося б знати, що це, але, будучи у середині, я бачу його існування, а не його суть. Те, про що я хотів би знати (кохання), є власне та матерія, якою я користуюся, щоб говорити (любовний дискурс). Рефлексія мені, звісно ж, дозволена, однак оскільки вона миттєво закручується у колообіг образів, то ніколи не стає рефлексивністю; позбавлений логіки (яка передбачає зовнішні щодо одна одної мови), я не можу претендувати на *здоровий глузд*. А тому, я можу провадити любовний дискурс хоч цілий рік, але ж поняття про нього я зможу вловити лише «за хвіст» – окремими просвітленнями, формулами, несподіваними виразами, що розсіяні по цілому великому потоку Уявлюваного; я перебуваю на *гиблему місці* у коханні, яке, водночас, є його



РЕІК блискучим місцем: «Найтемніше місце, – твердить китайське прислів'я, – завжди під лампою».

2. Вийшовши з кіно, самотньо перебираючи свої любовні проблеми, що їх не зміг примусити забути навіть фільм, я породжую дивний вигук: не «хай це припиниться!», але «я хочу збагнути (що зі мною діється)!».

3. Притлумлення: я хочу аналізувати, знати, висловлюватися мовою, що ризнить від моєї; я хочу показати самому собі свою маячню, хочу «подивитися в обличчя тому», що мене розділяє, розсікає. «Зрозумійте своє божевілья» – таким був наказ Зевса, що звелів Аполону розвернути обличчя розділених (як яйце, як ягода горобини) Андрогінів до розрізу (живота), «щоби вигляд їхнього каліцтва притлумив їхнє зухвальство». Збагнути – чи не означає це розсікти образ, зруйнувати «я», цей зухвалий орган незнання?

4. Інтерпретація: ваш вигук означає зовсім не те. Насправді цей вигук – усе ще волення любові: «Я хочу збагнути себе, змусити себе зрозуміти, примусити себе пізнати, зобов'язати себе обняти, я хочу, щоби хтось взяв мене зі собою». Ось що означає ваш вигук.

А.С.

РЕІК (РАЙК): цитата прислів'я.

А.С. (ANTOINE COMPAGNON): лист.



5. Я хочу змінити систему: ніщо більше не показувати, не інтерпретувати, а обернути саме усвідомлення у наркотик і через нього отримати доступ до повного бачення реальності, до великої і ясної мрії, до пророчої любови.

ЕТИМОЛОГІЯ

(А що, якщо усвідомлення – подібне усвідомлення – і є нашим людським майбуттям? Що, якщо на черговому витку спіралі, в один найбільш прекрасний зі всіх день, зі зникненням усілякої реактивної ідеології, усвідомлення стане врешті – зніманням відмінностей, явних і таємних, видимих і утаємничених? Що, якщо від аналізу вимагається не знищити силу (і навіть не виправити чи направити її), натомість тільки її *прикрасити* – художньо? Уявімо собі, що наука про погрішності відкриє якомось свою власну погрішність і що ця погрішність буде новою – нечуваною – формою усвідомлення?)

ЕТИМОЛОГІЯ: Греки протиставляли *ὄρα* (*opar*), звичайне сновидіння, і *ὄρα* (*hurar*), пророче видіння (котрому ніколи не вірять). Повідомлено J.-L. В.



Розмова

ЗІЗНАННЯ. Схильність закоханого суб'єкта, стримуючи свої почуття, невпинно розмовляти з коханою людиною про свою любов, про неї, про себе, про них обох: зізнання є не запевненнями у коханні, а безкінечним коментуванням форми любовних відносин.

1. Мова – це шкіра: я дотуляюся своєю мовою до Іншого. Ніби у мене замість пальців – слова, або слова закінчуються пальцями. Моя мова тремтить від бажання. Сум'яття породжується подвійним контактом: з одного боку, особлива діяльність дискурсу ненав'язливо, манівцями фіксує одне-єдине означуване, – «я хочу тебе», – звільняє його, підживлює, нюансує, змушує його розкритися (мова насолоджується, торкаючись сама себе); з іншого боку, я огортаю своїми словами Іншого, голублю, зачіпаю його; я розтягую ці дотики і всіма силами прагну продовжити це коментування наших стосунків. (Мова кохання – це безконечна, без кульмінацій самовіддача; це любові без оргазму. Мабуть, існує і літературна форма такого coitus reservatus – прецизійне залицання.)



2. Імпульс коментарю зміщується, йдучи шляхом підмін. Спершу я розмірковую про наші стосунки лише перед Іншим – але, можливо, і перед утаємниченим, від другої особи переходячи до третьої. А згодом від третьої особи переходжу до форми невизначено-особистої: я розробляю певний абстрактний дискурс про кохання, певну філософію цього предмету, возношу свою балаканину до рангу узагальнення. Віднова проходячи з цього пункту увесь шлях у зворотному напрямі, можна сказати, що будь-яке висловлювання, предметом якого є любов (будь як відсторонене у своїй манері), фатально містить у собі таємне послання до когось (я адресую це людині, якої ви не знаєте, але яка присутня там, куди прагнуть усі мої максими). Можливо, таке адресне послання є й у «Бенкеті»: Алквіад звертається до бажаного ним Агафона, а слухає його психоаналітик Сократ.

LACAN

(Атопічність кохання, його властивість вислизати зі всіх розмірковувань про нього, полягає, очевидно, у тому, що *врейти-реши* про нього можна говорити лише *при точній визначеності адресата*; у дискурсі про любов – філософському, гномічному, ліричному чи романтичному, завжди присутня якась особа, до якої звертаються, навіть якщо ця особа переходить у стан привида чи якогось прийдешнього створіння. Нікому не хочеться говорити про кохання, якщо не звертатися до когось.)



Змова

ЗМОВА. Суб'єкт уявляє, що розмовляє про кохану людину з якимось суперником, і цей образ дивовижно розвиває у ньому приємне відчуття спільництва.

1. Той/та, з ким я можу розмовляти про коханого, це той/та, що любить його так, як я; це симетричний до мене персонаж, мій суперник, мій конкурент (суперництво є питанням місця). Я можу нарешті обговорити Іншого з тим, хто *його знає*; тут виявляється рівність знання, насолода від взаємної дотичності; при такому обговоренні об'єкт не буває ні віддаленим, ні розірваним; він залишається всередині нашого подвійного дискурсу, він ним збережений. Я зливаюся з Образом, і водночас, з тим другим люстром, що відображає мою суть (на обличчі суперника я читаю свій страх, свої ревності). Ми провадимо діловиту балачку, загальмувавши усілякі ревності, – довкола того відсутнього, чию об'єктивну природу підкріплюють два однонаправлених погляди; ми провадимо суворо вивірених, безпомилковий експеримент – є два спостерігачі і обидва спостереження проходять в одних умовах; об'єкт *доказовий*



– я виявляю, що я *маю рацію* (у своєму щасті, уразливості, стривоженості).

(Змова (*connivence*) – від *connivere*, що означає водночас: я підморгую, примружуюся, закриваю очі.)

ЕТИМОЛОГІЯ

2. Звідси наступний парадокс: у наших потрібних стосунках заледь не *зайвою* виявляється люблена людина. Це можна зрозуміти у деякі миті *збентеження*. Коли на мого суперника скаржитися, принижуючи його, сам люблений суб'єкт, то я не знаю, як відповідати на ту скаргу: з одного боку, «шляхетно» не скористатися зізнанням, яке мені на руку – ніби «закріплює» мою позицію; а з іншого боку, я обачливий і знаю, що сам займаю таке положення, як і мій конкурент, і що раз так, раз скасовані всяка психологія і усякі цінності, мені також ніщо не завадить опинитися якимось об'єктом приниження. А інколи я сам виступаю перед Іншим з похвалою супернику (аби бути «великодушним?»), супроти чого Інший дивно заперече (догоджаючи мені?).

3. Ревнощі – рівняння з трьома переставними (невирішуваними) змінними; ревнуєш завжди одразу двох – я ревную і того, кого люблю, і того, кого любить той. *Odiosamato* (так італійською «суперник») мною також люблений: він цікавить, інтригує мене, промовляє до мене (див. «Вічного мужа» Достоевського).

D.F.

D.F. (DENIS FERRARIS): розмова.



Недостовірність знаків

ЗНАКИ. У прагненні довести свою любов, чи у намаганні розгадати існування любови Іншого, законаний суб'єкт не має жодної системи достовірних знаків.

BALZAC

1. Я шукаю знаки, але чого? Що є об'єктом мого прочитання? Запитання «чи люблять мене» (або «чи мене ще люблять», або «чи не розлюбили мене»)? Чи не своє майбутнє намагаюся вчитати, розшифровуючи у написаному віщуння того, що зі мною станеться, користуючись при тому процедурою, яка ґрунтується одночасно і на палеографії, і на ворожбі? А може, врешті-решт, я радше прикутий до іншого питання, відповідь на котре я постійно шукаю на обличчі Іншого: *чого я вартий?*

BALZAC (БАЛЬЗАК): «Вона добре на цьому розумілася і знала, що характер закоханого виявляється у нібито дрібницях. Досвідчена жінка здатна прочитати своє майбутнє у простому жесті, як, наприклад, Кюв'є, роздивляючись частину лапи, міг сказати: вона належить тварині таких-то розмірів...» («Темниці княгині де Кадіньян»).



2. Влада Уявлюваного не опосередкована: я не шукаю образу, він раптом являється мені. Уже згодом я, обмірковуючи його, починаю безконечно чергувати добрі і погані знаки: «Що означає ця коротка фраза: «Я вас глибоко поважаю»? Які крижані слова! Що це: повне навернення до колишньої дружби чи ввічливий спосіб обірвати неприємну розмову?» Як і стендалівський Октав, я ніколи не знаю, що ж *нормально*; цілковито втративши (я це знаю) розум, я хочу замінити його, щоби прийняти ту чи іншу інтерпретацію, здоровим глуздом; але здоровий глузд пропонує мені лише суперечливі банальності: «Ти ж розумієш, усе це ненормально – піти посеред ночі і повернутися через чотири години!», «Це ж цілком природно – прогулятися, коли у тебе безсоння» тощо. Той, що прагне правди, завжди отримує у відповідь сильні і живі образи, які, однак, стають двозначними, нестійкими, як тільки він спробує перевтілити їх у знаки; як у всякій ворожбі, закоханий пошукувач сам повинен виробити свою істину.

STENDHAL

3. Фройд пише до своєї нареченої: «Єдине, що змушує мене страждати, це неможливість довести тобі свою любов». І Жід у щоденнику: «Усе в її поведінці, здавалось, промовляло: якщо він мене більше не любить, мені байдуже. Ну, а я все ще кохав її, і навіть

FREUD

GIDE

STENDHAL (СТЕНДАЛЬ), «Арманс».

FREUD (ФРОЙД), Листування.

GIDE (ЖІД), Щоденник, 1939 рік.



ніколи раніше так не кохав, але довести це було вже неможливо. Саме у цьому найбільший жах».

Знаки не є доказами, оскільки будь-хто може створювати неправдиві і двозначні знаки. Залишається парадоксальним чином опертися на всемогутність мови: оскільки ніщо не засвідчує мови, я і приймаю мову за єдину і останню незаперечну даність: *я більше не буду вірити інтерпретації*. Від мого Іншого будь-яке мовлення я буду приймати як знак істини; коли буду говорити я, то не засумніваюсь, що він прийме за правду сказане мною. Звідси важливість *декларацій*: я без кінця намагаюся вирвати у Іншого формулу його почуття і, зі свого боку, без кінця говорю йому, що я його люблю; нічого не залишено ні натякам, ні здогадам – аби щось було відомо, треба, щоб воно було сказане; зате, як тільки щось сказано, хай зовсім ненадовго, але це правда.



«Зніяковіло»

ЗНІЯКОВІННЯ. Сцена з кількома учасниками, у якій очевидність любовних стосунків збуджує замовчуване колективне зніяковіння.

1. Вертер влаштовує Шарлотті сцену (це діється якраз незадовго до його самогубства), але сцена обривається на пів слові через прихід Альберта. Замовкнучи, вони починають зніяковіло ходити кімнатою; намагаються говорити на неістотні теми, які, однак, одна за одною, відпадають. Ситуація напружена. Чому? Тому, що кожен сприймається двома іншими у його ролі (чоловік, коханець, предмет суперництва), але у розмові ця роль не може враховуватися. Тяжить безмовне знання: я знаю, що ти знаєш, що я знаю; такою є загальна формула зніяковіння, порожньої, холодної сором'язливості, характерним знаком якої стає неістотність (реплік). Парадокс: неказане як симптом ... *свідамого*.

ВЕРТЕР

2. Випадок несподівано звів у цій каварні кількох друзів – цілий набір афектів. Ситуація напружена; і хоча я сам у неї залучений і сам від цього страждаю,



все ж сприймаю її як певну сцену, чудово прорисовану, чудово збудовану картину (такий собі, ледь збочений Грез) (*Ж.-Б. Грез – французький маляр епохи Просвітництва, представник школи «галантного живопису» – Прим. пер.*); вона переповнена смислами, я їх прочитую, я відслідковую усі їхні тонкощі; я спостерігаю, розшифрую, насолоджуюсь текстом, що очевидно надається до читання *тільки завдяки тому, що у ньому не проговорюється*. Мені достатньо бачити, як промовляється ніби у німому кіно. Мене охоплює (суперечність термінів) певна *прозрілива зачарованість*: я прикутий до сцени, і водночас не втрачаю пильності: моя уважність становить частину гри, у сцені немає нічого зайвого – і все ж я її читаю; немає рампи, це межовий випадок театральності. Звідси і зніяковіння, або – для деяких збочених – насолода.



«Була світла, мов блакить»

ЗУСТРІЧ. Фігура посилається на той щасливий час, що надходить безпосередньо за першим захопленням, коли ще у любовних стосунках не з'являються перші труднощі.

1. Хоча любовний дискурс – усього лиш пил фігур, що мерехтить, як літаюча кімнатою муха, у непередбачуваному порядку, – я можу приписати любові, хоча б заднім числом, в уяві, певне впорядковане становлення; цим історичним фантазмом я інколи перетворюю її на пригоду. При цьому, очевидно, розвиток любові проходить через три етапи (або три акти): спершу це миттєвий полон (я захоплений чийсь образом); згодом – низка зустрічей (побачення, телефонні дзвінки, листи, прогулянки), під час яких я п'янило «освоюю» досконалість коханого створіння, інакше кажучи, несподівану адекватність певного об'єкту моему бажанню: це розкіш початку, характерна пора ідилії. Цей щасливий час

RONSARD

RONSARD (PONCAP): «Солодким початком огорнутий,
Солодким я солодом солодко...»
(«Солодкою була стріла»)



набуває власної самототожності (свою замкнутість), протиставляючись (хоча б у пам'яті) якомусь «згодом»: «згодом» – це довга смуга страждань, ран, тривоги, негараздів, образ, відчай, сум'яття і пасток; я живу під їхньою владою, під постійною загрозою, що все впаде і похоронить одночасно і Іншого, і мене самого, і чарівливу зустріч, що колись відкрила нас одне одному.

2. Є закохані, що не чинять самогубства: з цього «тунелю», що починається за любовною зустріччю, я можу і вибратися, знову побачити білий світ – або я зумію знайти діалектичний вихід з нещасливого кохання (зберігши любов, але позбувшись її гіпнозу), або відмовившись від цього конкретного кохання, я попрямую далі, намагаючись повторити з іншими зустріч, якою я і далі засліплений: бо ж вона належить до тих «первинних радостей» і я не заспокоююсь, допоки вона не повернеться; я підтверджую твердження, починаю заново, не повторюючись.

(Зустріч простягається на всі боки; згодом, у спогадах суб'єкта три етапи любовного шляху зіллються в одну мить; він буде говорити про «сліпучий тунель кохання».)

3. У зустрічі мене подивовує, що знайшовся хтось, хто все новими і кожного разу бездоганними мазками завершує полотно мого фантазму; я – ніби гравець, від якого не відвертається удача, одразу даруючи



йому крихітну деталь, що є завершенням карколомної мозаїки його бажання. Це послідовне розкриття (і ніби перевірка) схожості, згоди і близькості, що їх я (як мені видається) зможу безконечно підтримувати з іншою людиною, яка стає «моєю Іншою»; я цілковито (до трети) спрямований до цього розкриття, такою мірою, що на загал моя напружена цікавість до людини, яку я зустрів, рівноцінна кохання (власне, кохання відчуває до мандруючого Шатобріана юний морейський грек, жадібно спостерігаючи за найменшими його жестами і невідступно слідуючи за ним до самого його від'їзду). У кожну мить зустрічі я відкриваю в Іншому – другого мене: «Вам це подобається? Це ж треба, мені також! А це вам не подобається? І мені!» Коли зустрічаються Бувар і Пекюше, вони не перестають з подивом констатувати подібизну своїх смаків; і це, як не важко здогадатися, найсправжнісінька любовна сцена. Зустріч накликає на закоханого (уже за-хопленого) суб'єкта остовпіння від неймовірної удачі: любов – це щось діонісійське, на зразок Кидання костей. (Ні той, ні інший ще не знають один одного. Слід, отже, розповідати один одному про себе: «Ось який я». Це наративна насолода, яка і реалізує, і відтягає мить пізнання водночас – одним словом, *дає нову подачу*. На любовній зустрічі я знову і знову злітаю, *я легкий*, немов м'яч.)

CHATEAUBRIAND

БУВАР
і ПЕКЮШЕ

R.H.

CHATEAUBRIAND (ШАТОБРІАН), «Подорож з Парижа до Єрусалима».

R.H. (ROLAND HAVAS): розмова.

**«Покажіть мені, кого хотіти»**

ІНДУКЦІЯ. Кохана людина бажана, тому що хтось інший (або інші) показали суб'єкту, що вона варта бажання: при усій своїй специфічності, любовне бажання виявляється через індукцію.

1. Незадовго до того, як закохатися, Вертер зустрічає молодого робітника, який розповідає йому про свою пристрасть до якоїсь удови: «Образ цього вірного і ніжного кохання усюди переслідує мене, і сам я ніби запалений нею, тужу і палаю». Після того Вертеру не залишається нічого іншого, як і собі закохатися у Шарлотту. А сама Шарлотта показана йому ще задовго до того, як він її побачить; у кареті, що везе їх на бал, запобіглива подруга розповідає йому, яка прекрасна Лота. Тіло її, що ось-ось стане коханим, завчасу виділене, вихоплене об'єктивом, подається крупним планом, який наближує його, збільшує і змушує суб'єкта заледь не впертися у нього носом; це майже те ж, що і *мерехтливий* об'єкт, котрий уміла рука примушує привабливо блищати просто переді мною, щоб

ВЕРТЕР

FREUD

FREUD (ФРОЙД), «Етюди з психоаналізу».



загіпнотизувати мене, полонити мене? Ця «афектна заразність», ця індукція виходить від інших, від мови, від книг, від друзів: кохання не буває саме собі джерелом. (Машиною для показу бажання служить масова культура: ось хто повинен вас зацікавити, промовляє вона, ніби здогадуючись, що люди не здатні самі віднайти, кого їм хотіти.)

LA ROCHE-FOUCAULD

Ось у чому складність любовної пригоди: «Нехай мені покажуть, кого хотіти, але потім нехай ідуть геть!»: безліч епізодів, коли я закохуюсь у того, кого любить мій найліпший друг: усілякий суперник спершу був учителем, вожаком, провідником, посередником.

STENDHAL

2. Щоб показати місце, куди звернене твоє бажання, достатньо його тобі суворо чи м'яко заборонити (якщо правда, що без заборони немає бажання). Х... хоче, щоб я був поруч з ним, залишаючи його більш-менш вільним; щоб я поводив себе гнучко, інколи відходячи, але залишаючись поблизу; з одного боку, треба, щоб я був присутній як заборона (без якої не було б справжнього бажання), а з іншого, відходячи у ту мить, коли бажання оформиться і я можу вия-

LA ROCHEFOUCAULD (ЛАРОШФУКО): «Є люди, котрі ніколи не полюбили б, якби вони не почули розмов про кохання» (максима 36).

STENDHAL (СТЕНДАЛЬ): «Для народження кохання краса необхідна, як вивіска; вона повертає до цієї пристрасті похвальбами, що лунають у нашій присутності на адресу майбутнього предмету кохання» («Про кохання»).



WINNICOTT

витися обтяжливим; треба, щоб я був достатньо доброю Матір'ю (захисною і поблажливою), біля якої бавиться дитина, поки вона сидить і мирно шиє. Такою є, мабуть, структура «вдалої» пари: трохи заборони, багато гри; визначити бажання і потім його полишити – на манер тих послужливих аборигенів, котрі охоче покажуть дорогу, не поспішаючи вас провести.



Інформатор

ІНФОРМАТОР. Фігура друга, який, поміж иншим, тільки те й знає, що ранити закоханого суб'єкта, мимохідь подаючи йому ніби і невинні відомості про кохану людину, що, однак, руйнують той образ, що склався у суб'єкта.

1. Гюстав, Леон і Рішар витворюють один клан; Урбен, Клаудіус, Ет'ен і Урсула – другий; Абель, Гонтран, Анжела і Юбер – третій (беру ці імена з «Мочарів» (Paludes, 1895), справжньої книги Імен). І ось, одного прекрасного дня Леон знайомиться з Урбеном, той, своїм трибом, з Анжеолою, яка вже знайома трохи з Леоном і т. д. Так утворюється сузір'я; кожен суб'єкт покликаний увійти бодай раз у стосунки з найбільш віддаленим світилом і поспілкуватися з ним про всіх инших; усе завершується усезагальним співпадінням (саме так і розвиваються «Пошуки втраченого часу»), що є насправді грандіозною махінацією, потішним переплетенням інтриг). Світська дружба – епідемічна: її підхоплюють усі підряд, точнісько як недугу. Допустимо, що я запускаю у цю мережу страдницького суб'єкта, що спрагло мріє замкнутися зі своїм Іншим у герметично

GIDE

PROUST



чистому (незайманому), освяченому просторі; діяльність мережі, циркуляція у ній відомостей, кожна загата чи відновлення потоку яких будуть сприйматися ним як небезпека. І ось у самому центрі цього маленького товариства, що є одночасно і етнологічним селом, і бульварною комедією, родинною структурою і комічною плутаниною, перебуває Інформатор, він турбується і все усім повідомляє.

Роль Інформатора – як простодушного, так і підступного – негативна. Хоч яким би невинним не було передане ним повідомлення, воно опускає мого Іншого до якогось там просто іншого. Я хоч-не-хоч змушений його чути (я не можу куртуазно виявити своє роздратування), але намагаюся слухати його незворушно, байдуже, ніби сумарно.

2. Предмет мого бажання – маленький всесвіт зі своїм часом, своєю логікою, де б жили лише «ми удвох» (титул одного сентиментального журналу). Усе, що приходить ззовні – загроза; або у формі нудьги (якщо у тому світі, де я зобов'язаний крутитися, Інший відсутній), або у формі уразливості (якщо світ провадить при мені нескромні розмови про Іншого).

Приносячи неістотну інформацію про мого коханого, Інформатор відкриває мені таємницю. Таємниця ця не глибока; вона міститься у зовнішньому; від мене утаємничено в Іншому зовнішнє. Завіса піднімається не на інтимну сцену, а, навпаки, на зал



глядачів. Що б вона не говорила, інформація ця для мене болісна: на мене обвалюється тупий, безплідний шмат реальності. Для любовної делікатності у кожному факті криється щось агресивне: в Уявлюване вривається трохи «відання», нехай навіть і тривіального.

BUNUEL

BUNUEL (БУНЮЕЛЬ), «Скромна привабливість буржуазії».



Істина

ІСТИНА. Будь-який мовний епізод, пов'язаний з «відчуттям істинності», що переживає закоханий суб'єкт при думці про своє кохання, – він або вірить, що окрім нього ніхто не бачить коханого ним об'єкту «в істинному світлі», або возносить до незаперечної істини специфіку своєю любовної потреби.

1. Інший – моє добро і моє знання: тільки я один його і знаю, спонукую його існувати у згоді з істиною. Будь-хто інший, окрім мене, у ньому помиляється: «Инколи мені незрозуміло, як може і сміє хтось інший любити її, коли я так неподільно, так повно, так глибоко її кохаю, нічого не знаю, не відаю, не маю окрім неї». І навзаєм, Інший обґрунтовує мою істину: тільки з Іншим я відчуваю себе «самим собою». Я знаю про себе більше, ніж усі ті, кому про мене невідомо лише єдине: що я закоханий. (Кохання сліпе – брехлива поговорка. Любов широко розкриває очі, робить провидцем: «Я тебе, про
- ВЕРТЕР
- FREUD

FREUD (ФРОЙД): «Людина, що сумнівається у своїй власній любові, може, або радше *мусить* сумніватися і у всіх менш важливих речах» (цитуються у Мелані Кляйн).



тебе, знаю абсолютно все». Ставлення клерка до пана: *ти маєш владу наді мною, а я все про тебе знаю».*)

2. Повсякчас один і той же колообіг цінностей: те, що світ приймає за об'єктивне, я приймаю за штучне, те, що світ приймає за божевілля, ілюзію, помилку – я приймаю за істину. Дивно, але відчуття істини сховане десь у самих глибинах омани. Омана звільняється від усіх прикрас, стає настільки чистою, що, як і простий метал, її уже ніщо не може спотворити; ось вона уже непорушна. Вертер вирішує померти: «Я пишу тобі про це спокійно, без романтичної екзальтації». Зміщення: істинною стає не істина, а мое ставлення до омани. Щоби перебувати в істині, достатньо бути наполегливим: безконечно, наперекір і супроти усьому утверджувана «омана» стає істиною. (Врешті-решт, чи немає у пристрасному коханні якоїсь істини... справжньої.)

ВЕРТЕР

3. Істина є чимось таким, що коли її забрати – на видноті залишиться лише смерть (як кажуть: життя більше не вартує зусиль бути прожитим). Це як ім'я Голема: *Емет* зоветься він – *істина*; якщо забрати

ЯКОВ
GRIMM

GRIMM (ГРИМ), «Журнал пустельника»: «Голем – людина, що виліплена з глини і клею. Він не може розмовляти. Його використовують як прислужника. Він ніколи не повинен виходити з дому. На чолі у нього написано *Emetb* (*Істина*). З кожним днем він росте і стає усе дужчим. Зі страху на його чолі стирають першу літеру, аби залишилось тільки *Meth* (*номер*); тоді він розсипається і знову стає глиною» (Г. Шолем, «Кабала і її символи»).



одну літеру, він стає *Мет (помер)*. Або інакше: істина – це та частина фантазму, що має бути відкладена на майбутнє, але не відкинута, залишена недоторканою, незрадженою; та його невіддільна частина, яку я прагну бодай раз пізнати, перед тим, як умру (інше формулювання: «Значить, я так і умру, не дізнавшись...»).

(Закоханому не вдається його кастрація? Він опирається перетворенню цієї осічки у *цінність*.)

ДЗЕН

4. Істина – те, що в *бік*. Один монах запитав у Чжао-Чжоу: «Яке єдине і останнє слово істини?» [...] Учитель відповів: «*Так*». Я бачу у цій відповіді зовсім не банальну думку про те, що філософською таємницею істини є певна схильність до згоди. На мій погляд, учитель химерно протиставляє прислівник займеннику, *так – якому, бочить* у відповіді: він відповідає, ніби глухий, як і іншому монаху, що запитав у нього: «Усі речі, кажуть, зводяться до Одного, але до чого зводиться Одне?» І Чжао-Чжоу відповідає: «Коли я був у провінції Цзінь, а замовив собі халат вагою у вісім кіней».



Катастрофа

КАТАСТРОФА. Жорстока криза, упродовж якої суб'єкт, переживаючи любовну ситуацію як остаточний тупик, пастку, з якої він ніколи не зможе вибратися, бачить себе приреченим на повну саморуйнацію.

1. Два режими відчаю: сумирний відчай, активна резиньяція («У своєму відчаї я люблю вас так, як і слід любити») і відчай жорстокий: якимось чином, внаслідок якогось випадку, я закриваюсь у себе в кімнаті і заходжуся у плачі; мене несе могутня хвиля, я захиляюся болем; усе моє тіло напружується і корчиться від болю, при різучо-холодному спалаху блискавиці я бачу загибель, до якої засуджений. Нічого схожого на втаємничену і цілком цивільну хандру від любовних тягарів, нічого схожого на заціпеніння покинутого суб'єкта; це не хандра, хай навіть жорстока. Це очевидно, як катастрофа: «Мені кінець».

Mlle DE
LESPINASSE

(Причина? Ніколи не урочиста – це у жодному разі не оголошення про розрив; це відбувається без попередження, або під впливом якогось нестерпного образу, або від раптового сексуального відторг-



нення: різкого переходу від інфантильного – від покинутості Матір'ю – до генітального.)

2. Любовна катастрофа, можливо, близька до того, що у зв'язку з психозами називають *межовою ситуацією*, тобто «ситуацією, що переживається суб'єктом як переддень його неминучого знищення»; образ запозичено з того, що відбувалося у Дахау. Але чи допустимим є порівнювати ситуацію нещасного закоханого із ситуацією в'язня Дахау? Хіба правомірно шукати аналог однієї із найбільш немислимих наруг Історії у якійсь діввацьки мізерній, незрозуміло-плутаній події, що сталася з суб'єктом, який живе з усіма вигодами і просто є жертвою власного Уявлюваного? Однак, ці дві ситуації мають щось спільне: вони панічні у буквальному сенсі цього слова: це ситуація без залишку, без повернення; я з такою силою відрефлектував себе у Іншого, що коли його немає зі мною, я і себе не можу вловити, відновити: я загублений – назавше.

ВЕТТЕЛЬНЕЙМ

ЕТИМОЛОГІЯ

F.W.

ВЕТТЕЛСНЕЙМ (БЕТЕЛЬХАЙМ), «Порожня фортеця».

ЕТИМОЛОГІЯ: «панічне» пов'язане з богом Паном; однак, з етимологією, як і зі словом, можна бавитися (що завжди і робилося), прикидаючись, ніби уважаєш, що «панічне» походить від грецького кореня «pan», що означає «усе».

F.W.: розмова.



Любовне послання

ЛИСТ. Фігура вказує на характерну діалектику любовного послання, одночасно порожнього (умовного) і виразного (обтяженого стремлінням визначити бажання).

1. Коли Вертер (на службі у Посланника) пише Шарлотті, його лист має такий план: 1. Яка радість думати про вас! 2. Я перебуваю тут у світському середовищі і мені без вас так самотньо; 3. Я зустрів когось (панну фон Б.), хто нагадує вас, і з ким я можу про вас говорити; 4. Я чекаю, щоб ми були разом. – Варіюється на кшталт музичної теми, одна і та ж інформація: *я думаю про вас.*

ВЕРТЕР

Що ж це означає – «думати про когось»? Це означає забувати про нього (без забуття життя просто неможливе) і часто прокидатися від цього забуття. Багато що асоціативно повертає тебе у мій дискурс. Не що інше, як ця метонімія, і означає «думати про тебе». Адже сама думка ця порожня: я тебе не мислю

FREUD

FREUD (ФРОЙД) своїй нареченій Марті: «Ах, цей садівник Бюнслоу! Як же йому поталанило, що випало прихистити мою кохану» («Листування»).



– я просто змушую тебе повертатися (рівно настільки, наскільки тебе забуваю). Власне цю форму (цей ритм) я і називаю «думкою»: *мені нічого тобі сказати*, окрім того, що це «нічого» я промовляю саме до тебе:

GOETHE
Задля чого я знову пишу ці листи?
І яка мені з них, моя люба, користь:
Відповісти на це хоч непросто мені,
В руки милі твої лист потрапить колись.

GIDE
(«Подумати про Юбера» – комічно занотовує оповідач у «Мочарах» – книги Ні про Що).

НЕБЕЗПЕЧНІ
ЗВ'ЯЗКИ
2. «Зрозумійте, – пише маркіза де Мертей, – що коли ви комусь пишете, то робите це для нього, а не для себе. Тому вам варто намагатися менше говорити те, що ви думаєте, і більше те, що йому сподобається». Маркіза не закохана; вона тут обґрунтовує листування, кореспонденцію, тобто тактичний хід, покликаний захистити позиції, закріпити досягнуте; при цьому варто провадити рекогносцировку, розвідувати місця (підмножини) супротивної множини, інакше кажучи, уточнити образ Іншого у тих розмаїтих точках, що їх намагається зачепити лист (тобто, йдеться власне про кореспонденцію – у майже математичному сенсі слова). Для закоханого ж лист
A.C.

GOETHE (ГЬОТЕ): цитується у Фрейда.

«НЕБЕЗПЕЧНІ ЗВ'ЯЗКИ», лист 105.

A.C. (ANTOINE COMPAGNON): розмова.



не має тактичної цінності: він суціль виразний – або, щонайбільше, улесливий (лестощі тут цілковито безкорисливі – вони лише мова вшанування); з Іншим я підтримую унікальні *стосунки*, а не кореспонденцію; а у стосунках співвідносяться два образи. Ви усюди, ваш образ всеохопний – у різний спосіб пише Вертер Шарлотті.

3. Як бажання, любовне послання чекає на відповідь; воно імпліцитно зобов'язує Іншого відповісти, без чого його образ зміниться, спотвориться, стане іншим. Власне це і пояснює авторитетно молодий Фрейд своїй нареченій: «Мене все ж таки не влаштує, щоби мої листи залишалися завжди без відповіді, я одразу ж перестану тобі писати, якщо ти не будеш мені відповідати. Постійні монологи з приводу коханої людини, що не поправляються і не підживлюються нею, приводять до помилкових ідей щодо наших стосунків і роблять нас чужими одне одному, коли при новій зустрічі виявляється, що все зовсім не так, як ти собі уявив, не переконавшись у цьому». (Той, хто сприйняв би «несправедливість» комунікації, хто продовжував би говорити легко і ніжно, не отримуючи відповіді, той здобув би велике володіння собою – самовладання Матері.)

FREUD

FREUD (ФРОЙД), «Листування».



Останній листочок

МАГІЯ. Звертання до магії, дрібні таємні ритуали і дії, вчинені за обітницею, невіддільні від життя закоханого суб'єкта, до якої б культури він не належав.

SCHUBERT

1. «Де-не-де ще із віття жаролиста не опало, часто я серед дерев тут замислено стояв. Будь надією мені, падолисте золотий! Вітер грається з тобою, я тремчу і тужно жду. Ось летить! Упав на землю! І надія слідом теж!» Щоб запитувати долю, потрібні альтернативне питання (*Покохає/Не покохає*), предмет, що дає просту варіацію (*Упаде/Не упаде*), і зовнішня сила (божество, випадок, вітер), яка маркірує один із полюсів цієї варіації. Я постійно запитую одне і теж (чи покохають мене?), і запитання це – альтернативне: *усе, або нічого*; я не можу помислити, що речі визрівають, невідкладні бажанню тут і зараз. Я не діалектик. Діалектика гласила б: листочок не впаде, а потім впаде – але ви, тим часом, змінилося і це питання вас більше не хвилюватиме.

SCHUBERT (ШУБЕРТ), «Остання надія» (Зимовий шлях»).



(Від будь-якого, ким би він не був, порадника я чекаю слів: «Той, кого ви кохаєте, також вас кохає і скаже вам про це сьогодні ж увечері».)

2. Инколи тривога – тривога очікування, наприклад, – настільки сильно стискає груди (відповідно до етимології слова *agnoisse*), що стає необхідним *щось вчинити*. Це «щось» – звичайно (атавістично), обітниця: *якщо* (ти повернешся...), *тоді* (я виконаю свою обітницю).

Зізнання Х... «Уперше він поставив свічку у маленькій італійській церквочці. Його вразила краса полум'я, і сам жест видався не таким уже ідіотським. Чому ж і надалі відмовляти собі у задоволенні творити світло? І він зробив це знову, пов'язуючи з тим делікатним жестом (нахилити нову свічку до уже запаленої, тихесенько потерти гнотики один об одного, отримуючи задоволення, коли спалахує полум'я, зорити на цей інтимний і яскравий вогник) усе більше і більше розпливчаті обітниці, що обіймали – зі страху обрати – «усе, що не складається у світі».



Помаранч

НАБРИДЛИВІ. Почуття дріб'язкових ревнощів, що охоплює закоханого суб'єкта, коли він бачить, як увагою коханого володіють якісь особи, предмети або заняття, що стають тим самим його другорядними суперниками.

- ВЕРТЕР 1. Вертер: «... помаранчі, що дісталися мені зовсім не просто, чудово освіжили нас, тільки от кожна долька, яку вона із чемности давала безсоромній сусідці, була мені гострим ножем у серце».
- Світ переповнений безсоромними сусідами, з якими мені доводиться ділитися Іншим. Світ у цьому і полягає – у *примусовості поділу*. Світ (світський побут) – мій суперник. Мене повсякчас тривожать Набридливі: випадково зустрінутий невиразний знайомий, що безпардонно всідається за наш столик; сусіди у ресторані, чия вульгарність зачаровує Іншого такою мірою, що він не чує, чи говорю я з ним, чи ні; або навіть якийсь предмет, до прикладу, книга, у яку занурений Інший (я ревную до книги). Надокучає все те, чим побіжно перекреслюються стосунки двох людей, спотворюється їхня близькість і руйнується їх приналежність одне одному. «Ти належиш і мені», – говорить світ.



2. Шарлотта ділиться помаранчею зі світської чемності, або, якщо бажаєте, з доброти; однак, схоже мотивування не заспокоює закоханого. «Надаремно я роздобував для неї ці помаранчі, раз вона роздає їх іншим», – говорить, мабуть, про себе Вертер. Усіляке упокорення світським ритуалам видається потуранням з боку коханої людини, і це потурання спотворює її образ. Протириччя, що не надається до вирішення: з одного боку, конче необхідно, щоби Шарлотта була «доброю», оскільки вона досконала; але, з іншого боку, не варто, щоби результатом цієї доброти ставало скасування засадничої для мене привілейованості. Ця суперечність обертається невиразним почуттям образи; мої ревності нечіткі – вони адресовані Набридливому рівно ж, як і коханій людині, що задовольняє його прохання без видимих страждань; я *роздратований* на інших, на Іншого, на себе (звідси може народитися «сцена»).



Непізнаваний

НЕПІЗНАВАНИЙ. Зусилля закоханого суб'єкта зрозуміти і визначити кохану людину «у собі» під рубрикою того чи іншого характерного, психологічного чи невротичного типу, незалежно від конкретного досвіду любовних стосунків.

1. Я впадаю у протиріччя: з одного боку, я вірю, що знаю Іншого ліпше, аніж будь-хто, і з тріумфом йому про це заявляю («Я розумію тебе. Лише я по-справжньому тебе знаю!»); а з іншого боку, мене часто охоплює почуття очевидності: Інший непроникний, невловимий, неподатливий; я не можу його розкрити, досягти його витоків, розгадати загадку. Звідки він? Хто він? Я дарма трачу сили, я ніколи цього не дізнаюся.

(Зі всіх, кого я знав, Х... був, напевне, найбільш непроникним. Причиною була неможливість нічого довідатися про його бажання: адже пізнати когось – це не що інше, як пізнати його бажання? Я відразу ж і все дізнавався про бажання Y...: він був тоді для мене «шитим білими нитками», і мені хотілося тоді



любити його уже не зі страхом, але з поблажливостю – як матір любить своє дитя.)

Інверсія: «Мені ніяк тебе не пізнати» означає «Я ніколи не дізнаюся, що ти насправді думаєш про мене». Я не можу тебе розшифрувати, тому що я не знаю, як розшифруєш мене ти.

2. Мучити і з'їдати себе заради непроникного об'єкта – це найсправжнісінька релігія. Зробити з Іншого нерозгадану загадку, від якої залежить моє життя, означає возвести його до божественного сану; мені ніколи не відповісти на запитання, яке він мені поставив, закоханий – не Едіп. І тоді мені залишається лише обернути своє невідання в істину. Неправда, що чим більше ти любиш, тим ліпше розумієш; любовний досвід зводиться для мене до єдиної мудрости: Інший не надається до пізнання; його непрозорість жодним чином не ширма для таємниць, радше якась явність, у якій скасовується гра видимого і суті. І тоді я у захваті від глибокої любові до *когось невідомого*, хто залишиться таким назавжди; містичний порив – я підступаю до пізнання непізнаного.

GIDE

GIDE (ЖІД), говорячи про свою дружину: «А оскільки, щоби зрозуміти того, хто від вас відрізняється, потрібне кохання...» («Et nunc manet in te»).



3. Або інакше: замість того, щоб прагнути означити Іншого («Що він таке?»), я звертаюся до самого себе: «Чого я хочу, прагнучи тебе знати?» Чого я доб'юся, зважившись означити тебе як силу, а не як особистість? І якщо почну розміщувати себе, як іншу силу, очі в очі з твоєю силою? Ось що з цього вийде: мій Інший буде означений лише тим стражданням чи задоволенням, які він мені приносить.



Непристойність кохання

НЕПРИСТОЙНЕ. Дискредитовану сучасною громадянською думкою любовну сентиментальність закоханий суб'єкт повинен визнавати в собі як радикальну трансгресію, що робить його самотнім і беззахисним; завдяки нинішній інверсії цінностей саме у цій сентиментальності і криється непристойність кохання.

1. Приклад непристойності: щоразу, коли поруч з тобою звучить слово «кохання» (непристойність ще зає, коли хтось, жартома, сказав би «кухання»).

LACAN

Або ще: «Вечір в Опері: на сцені з'являється бездарний тенор; щоб висловити своє кохання до жінки, яку він любить і яка є поруч з ним, він обертається обличчям до публіки. Я і є той тенор: ніби велика, непристойна і тупа тварина, що залита яскравим світлом вітрин, я декламую найбільш умовну «арію», не дивлячись на того, кого люблю і до кого нібито звертаюся».

Або ще: мені сниться, що я читаю лекцію «про» кохання; аудиторія жіноча, доволі зріла; я – Поль Жеральді.

THOMAS
MANN

Або ще: «... на його думку, саме слово кохання не слід було так часто повторювати. Навпаки, ці три склади почали видаватися йому врешті відштовхуючими, вони асоціювалися з образом чогось, схожого на розведене водою молоко, з чимось блакитно-білим, солодкавим...»

BATAILLE

Або останній приклад: моє кохання – це «статевий орган нечуваної чутливості, що, вібруючи, видає страшні крики, крики грандіозної, але гидотної еяколяції з мене, жертви екстатичного дару, на яку – голою, непристойною жертвою – обертає саму себе людина [...] під голосний регіт повій».

Я прийму на себе зневагу, якою зазвичай поливають усіякий патос: колись це робили в ім'я розуму («Щоби настільки палкий твір, – говорить Лесінг про «Вертера», – не приніс більше зла, аніж користі, чи не гадаєте ви, що йому не завадить невелика, але все ж прохолодна завершальна тирада?»); – задля «сучасності», котра нічого не має проти суб'єкта, лишень він був би «узагальненим» («Справжня народна музика, музика мас, плебейська музика відкрита будь-якому напливу *групових суб'єктивностей*, а вже не якоїсь єдиної суб'єктивності, прекраснодушно-сентиментальної суб'єктивності усамітненого суб'єкта...» – Даніель Шарл, «Музика і Забуття».)

THOMAS MANN (ТОМАС МАН), «Чарівна гора».

BATAILLE (БАТАЙ), «Пінеальне око».



2. Зустрів закоханого інтелектуала; для нього «визнати в собі» (не витіснити) межову, оголену глупоту свого дискурса – те ж, що для батаївського суб'єкта оголитися у громадському місці: це необхідна форма неможливого і суверенного: таке приниження, що жоден трансгресивний дискурс не може увібрати його в себе і воно залишається без прикриття перед лицем моралізму антиморалі. З цієї точки зору він вважає своїх сучасників *невинними* – невинні ті, хто цензурує любовну сентиментальність в ім'я певної нової моральності: «Характерна риса сучасних душ – це не брехня, а *невинність*, втілена у брехливому моралізмі. Викривати повсюдно цю невинність – ось, можливо, найбільш відштовхуюча частина нашої роботи».

NIETZSCHE

(Історичний переворот: непристойним є не сексуальне, а *сентиментальне* – цензуроване, по суті, в ім'я якоїсь *иншої* моралі.)

3. Закоханий марить (у нього «зміщується відчуття цінностей»); але маячня його дурна. Хто дурніший від закоханого? Він настільки дурний, що ніхто не відважується публічно промовляти за нього без серйозного посередництва: роману, театру чи аналізу (тримаючи цю промову пінцетом). Сократівський даймон (котрий говорив у ньому першим) нашіптував йому: *ні*. Мій даймон – це, навпаки, моя глупота:

NIETZSCHE (НІЦШЕ), «Генеалогія моралі».



як ніцшеанський віслоук, у полі свого кохання я усьому кажу «так». Я впираюся, відмовляюся будь-чому навчитися, поводжу себе так само; мене неможливо навчити – не здатен на те і я сам; мова моя повсякчас необдумана, я не вмію її якось розвернути, викласти у певному порядку, розставити у ній точки зору, лапки; я говорю завжди на первинному рівні; я не відходжу від чемно-конформістської, скромної, ручної, звulьгаризованої літературою маячні.

(Глупота у тому, щоби бути *захопленим зненацька*. Закоханий такий без кінця; у нього немає часу перебудуватися, розвернутися, прикритися. Можливо, він і знає про свою глупоту, однак, він *її не цензурує*. Або інакше: його глупота виявляється як роздвоєння особистости, як перверзія: «це дурня, – каже він, – і водночас... правильно».)

4. Усе анахронічне непристойне. Як божество (сучасне), Історія репресивна. Історія забороняє нам бути несучасними. Від минулого ми можемо стерпіти тільки руїни, пам'ятки, кіч або ретро, що є *потішним*; ми зводимо його, це минуле, до одного його підпису. Любовне почуття вийшло із моди, однак, застарівши, не може бути відновленим навіть як вистава: любов випадає із часу зацікавлення; їй неможливо надати жодного історичного, полемічного сенсу; тим-то вона і непристойна.



5. У любовному житті тканина подій невимовно легковажна, саме ця легковажність у поєднанні з максимальною серйозністю і є непристойною. Коли я, не дочекавшись телефонного дзвінка, цілком по-важно обдумую самогубство, це настільки ж непристойно, як римський папа, що содомізує індика, у Сада. Однак, сентиментальна непристойність – не така дивацька, що робить її особливо гидкою; ніщо не може бути більш непристойним, ніж суб'єкт, що марудиться через когось, хто напустив на себе байдужого вигляду, «у той час, коли у світі стільки людей гине з голоду, стільки народів відчайдушно бореться за своє звільнення і под.»

SADE

6. Прийнятий суспільством моральний податок на усі види трансгресії обкладає пристрасть ще більшим тягарем, аніж секс. Усі зрозуміють, що у Х... «величезні проблеми» у сфері сексуальності; однак нікого не зацікавлять, можливо, існуючі у Y... проблеми у сфері сентиментальності; любов саме тим і непристойна, що підміняє сексуальне сентиментальним. Якесь «старе сентиментальне немовля» (Фур'є), що раптово спустить дух у закоханому стані, видається таким же непристойним, як і президент Фелікс Фор, зненацька заскочений крововиливом у ліжку своєї коханки.
(Журнал «Ми удвох» більш непристойний, аніж Сад.)



7. Любовна непристойність межева: ніщо не може її прихистити, дати їй вагому цінність трансгресії; самота суб'єкта несмілива, неприкрашена – жодному Батаю не віднайти письма для опису тієї непристойності.

Любовний текст (це взагалі-то заледве текст) складається із незначних проявів нарцисизму, з психологічних дрібничок; йому бракує величі – або ж його велич (однак, кому ж, у соціальному сенсі, дано її розпізнати?) у тому, що йому не злитися з жодною величністю, навіть з величністю «низького матеріалізму». Отож виходить, що це *неможлива* мить, коли непристойне може насправді співпасти з твердженням, з «амінь», з межею мови (будь-яка непристойність, що може бути висловлена як така, уже не крайня непристойність; і я сам, висловлюючи її, повернутий до лона пристойності – хоча б завдяки мерехтінню якоїсь фігури).



«Це не може тривати»

НЕСТЕРПНО. Почуття наростаючих любовних страждань вибухає криком: «Це не може тривати».

1. Наприкінці роману, пришвидшуючи своїми словами самогубство Вертера, Шарлотта (у якої також свої проблеми) приходять до констатації, що «так це не може тривати». Ті ж слова міг виголосити і сам Вертер – і набагато раніше, бо ж самій любовній ситуації властиво відразу ж ставати нестерпною, як тільки минеться захоплення від зустрічі. Ніби якийсь демон заперечує час, дозрівання, діалектику, і що-секунди говорить: «Це не може тривати!» – Але однак, воно триває, якщо не вічно, то бодай достатньо довго. Таким чином, вихідним пунктом любовного терпіння служить самозречення: в основі його не очікування, не хитрість і не мужність; цієї біди не спекаєшся, чим вона гостріша; це череда різких поривів, повтор (комічний) жесту, яким я собі ж і повідомляю, що – мужньо! – вирішив покласти край повторам; терпіння нетерпіння. *(Розважливе відчуття: усе владнається – однак, ніщо не триває. Любовне відчуття: ніщо не владнається – однак, це триває.)*

ВЕРТЕР



2. Констатувати Нестерпне – це той лемент, що не позбавлений користи: вказуючи самому собі, що з цього стану, що б там не було, треба вибиратися, я влаштовую у самому собі войовничі ігрища – сцени Рішення, Вчинку, Виходу. Своєрідну вигоду від мого нетерпіння створює *натхнення*: я ним підживлююсь, я у ньому вигідно розташовуюся. Затятий художник, я вже із самої форми творю зміст. Уявляючи певне мученицьке вирішення (відмовитися, піти тощо), я натхненно розігрую у собі гучний фантазм виходу; я купаюся у славі самозречення (відмовитися від кохання, але не від дружби тощо) і відразу забуваю, що ж тоді доведеться принести у жертву – а саме моє безумство, що за своїм статусом не може становити предмет жертви: чи бачив хто коли божевільного, що «жертвує» комусь своє безумство? До певного часу я вбачаю у самозреченні лише благородну, театральну форму, а отже, і надалі утримую його у межах свого Уявлюваного.
3. Коли натхнення вичерпується, у мене залишається лише одна, найпростіша філософія – філософія стійкості (що містить натуральний вимір справжніх клопотів). Я переживаю ці клопоти, не пристосовуючись, упираюся, не загартовуючись; завжди розгублений, ніколи не втрачаючи стійкості, я – ніби Дарума, японська безнога лялька-нелягайка, яку скільки не розхитуй, вона, *врешті-решт*, знову віднаходить свою рівновагу, гарантовану якимось там кілем всередині (але ж який мій кіль? *Сила*



кохання?) Про це і говорить народний віршик, що супроводжує тих ляльок:

«Таке життя:
Сім раз упасти,
піднятися знову – вісім»



Ніжність

НІЖНІСТЬ. Насолода, але водночас тривожний підрахунок ніжних жестів коханого об'єкту, оскільки суб'єкт усвідомлює, що у нього немає на них виключного права.

MUSIL

1. Це не тільки потреба у ніжності, але і потреба бути ніжним до Іншого: ми замикаємося у взаємній доброті, у взаємному материнстві; ми повертаємося до витоків будь-яких стосунків, туди, де зрощуються потреба і бажання. Ніжний жест промовляє: вимагай від мене чого завгодно, що може приспати твоє тіло, але не забувай при цьому, що я тебе трохи хочу, ненав'язливо, не прагнучи нічим заволодіти *одразу ж*. Сексуальна насолода не метонімічна: як тільки вона отримана, вона обривається; то було свято тимчасово і під наглядом знятих заборон, якому завжди приходить кінець. Ніжність навпаки –

MUSIL (МУЗІЛЬ): «Тіло брата притулялось до неї так ніжно, з такою добротою, що вона відчула себе упокоюною у ньому, як і він у ній; ніщо, навіть милі їй бажання, більше у ній не ворушилися» («Людина без властивостей»).



всуціль безконечна, негамована метонімія; жест, епізод ніжності (дивовижна гармонія вечора) може перерватися лише з почуттям розриву: здається, що все починається віднова – повернення ритму – врітті – віддалення від нірвани.

ДЗЕН

2. Якщо я отримую ніжний жест у полі прохання, я задоволений: хіба він не є ніби чудовим конденсатом присутності? Однак, якщо я отримую його (і це може бути одночасно) у полі бажання, я відчуваю неспокій: ніжність на загал не виняток, і мені, відповідно, слід змиритися з тим, що отримане мною отримують і інші (инколи я навіть уявляю таке видовище). Там, де ти ніжний, ти говориш у множині.

(«L... зі здивуванням споглядав, як A..., замовляючи шніцель, залицяється до прислужниці цього баварського ресторану, посилає їй той же ангельський погляд, що будучи адресованим йому, так його хвилював».)

ДЗЕН: *врітті* для буддиста – це череда хвиль, циклічний процес. *Врітті* болісне, кінець йому приносить лише *нірвана*.



Без відповіді

НІМОТА. Закоханий суб'єкт тривожиться, що люблений об'єкт відповідає скупо або зовсім не відповідає на слова (монологи, листи), йому адресовані.

1. «У розмові з ним, про що б йому не говорили, Х... частенько вдивлявся і прислухався, здавалося б, у щось стороннє, відслідковуючи щось по сусідству; співрозмовнику, що спантеличено замовкав, він, після довгої мовчанки, говорив: «Продовжуй, я тебе слухаю»; доводилось далі якось там розповідати історію, у яку більше не вірилося».

(Як і погана концертна зала, емоційний простір містить у собі мертві закапелки, куди звук більше не доходить. – Тоді, можливо, бездоганий співрозмовник, друг, – це той, хто творить довкола нас найбільший резонанс з усіх можливих?)

2. Ця вислизаюча увага слухача, яку я можу схопити лише із запізненням, викликає у мене низькі думки: затято намагаючись спокусити і розважити своїми



промовами, я, здавалось, використовував чудеса винахідливості, але скарби ці оцінено з байдужістю; «свої «чесноти» я розтрачую намарне; збуджене вираження емоцій, ідей, знань, вишуканих почуттів – увесь блиск мого «я» глушиться, затухає у якомусь інертному просторі, ніби – злочинна думка – мої чесноти більші за чесноти любленого об'єкту; ніби я *попереду* нього. Однак, емоційні стосунки – машина точна; в її основі лежить співпадіння, *правильність* у музикальному сенсі цього слова; все, що не до ладу – *зайве*; мої слова, власне кажучи, не є браком, радше це «нереалізовані залишки» – те, що не зуживається одразу (у трибі) і йде під ніж.

(Відсторонена увага слухача породжує тривогу: яке рішення прийняти, чи повинен я і далі промовляти «у пустелі»? Для цього не обійтися без певної переконаності, що її якраз і не допускає любовна чуттєвість. Чи мені зупинитися і кинути усе це? Але ж тоді, не дай Боже, можна буде подумати, що я обрався, звинувачую Іншого, що за цим, найімовірніше, розіграється «сцена». Тут також пастка.)

3. «Ось що таке передовсім смерть: все, що було побачено, виявляється побаченим намарно. Скорбота за тим, що ми відчували». У ці короткі миті, коли я промовляю намарне, я ніби помираю. Адже коханий стає ніби свинцевою людиною зі сну, *яка не гово-*

FRANCOIS
WAHL

FRANCOIS WAHL (ФРАНСУА ВАЛЬ), «Падіння».



FREUD

рить; а німота у сні – це смерть. Або інакше: Обдаровуюча Мати показує мені Дзеркало, Образ і промовляє: «Це ти». А Німа Мати не говорить мені, що ж я таке: я більше не обґрунтований, і мученицьки валандаюсь без існування.

FREUD (ФРОЙД), «Три скарбнички». – «Етюди з психоаналізу».



«У повному любові спокої твоїх рук»

ОБІЙМИ. Жест любовних обіймів на якийсь час ніби втілює для суб'єкта мрію про повне єднання з коханим.

1. Окрім любощів (до біса тоді Уявлюване) є ще інші обійми – нерухоме сплетіння: ми зачаровані, завожені; ми уві сні, але не спимо; ми у дитячій млості засипання: це мить оповіді казок, мить голосу, що робить мене заціпенілим, зачарованим, це повернення до матері («У повному любові спокої твоїх рук», – промовляє вірш, покладений на музику Дюпарком). У цьому подовженому інцесті усе пригальмовано – час, закон, заборона; ніщо не бажане; усі бажання скасовані, оскільки здаються остаточно здійсненими.

DUPARC

DUPARC (ДЮПАРК): «Сумна пісня», вірш Жака Лаора. Погана поезія? Але «погана поезія» запроваджує закоханого суб'єкта у реєстр слова, що тільки йому і належить: *експресія*.



2. Однак, посеред цих дитячих обіймів неодмінно проявляється генітальне; воно ставить крапку у розсіяній чуттєвості тих інцестних обіймів; запускається логіка бажання, повертається бажання-володіти, на дитину нашаровується дорослий. Я тоді – водночас є двома суб'єктами: я прагну і материнства, і генітальності. (Закоханий може бути означений, як дитина з ерекцією: таким був юний Ерот.)

3. Мить утвердження; на якийсь час – правда, обмежений, *потривожений* – децю вдалося; я цілком задоволений (усі мої бажання скасовані повнотою їх задоволення): існує переповненість, і тепер я буду постійно намагатися її повернути; через усі лабіринти любовної історії я буду вперто намагатися знову здобути, поновити це протиріччя – обличчя до обличчя – обіймів двох людей.



Laetitia

ОБМЕЖУВАТИ. Аби звести нанівець свої біди, суб'єкт покладає надію на метод контролю, що дає йому змогу обмежувати даровані любовними стосунками задоволення: з одного боку, зберігати ці задоволення, повною мірою користуючись ними, з іншого – брати у дужки бездумності розлогі зони депресії, що ті задоволення розділяють: «забувати» кохану людину за межами тих насолод, що вона приносить.

1. Цицерон, а слідом за ним і Ляйбніц протиставляють *gaudium* і *laetitia*. *Gaudium* – це «задоволення душі, коли вона вважає забезпеченим володіння якимось теперішнім чи майбутнім благом; а володіємо ми цим благом тоді, коли воно є у нашій владі, так що ми можемо користуватися ним, коли захочемо». *Laetitia* – задоволення радісне, «стан, при якому у нас переважає задоволеність» (посеред інших, подекуди суперечливих почуттів).

LEIBNIZ

LEIBNIZ (ЛЯЙБНИЦ), «Нові досліді про людське розуміння», II, XX.



BRECHT

Предмет моїх мрій – Gaudium: насолоджуватися пожиттєвим володінням. Однак, не маючи змоги отримати доступ до Gaudium, від якого мене відділяють тисячі перешкод, я мрію відігратися на Laetitia: а що, якщо я зможу змусити себе обмежитися лише бадьорими задоволеннями від Іншого, не заражуючи і не принижуючи їх тугою, що служить прокладкою між ними? Що, якщо мені вдасться розглядати своє любовне життя антологічно? Що, якщо для початку я зрозумію, що великі тривоги не виключають хвилин чистого задоволення (як військовий капелан у «Матінці Кураж» пояснює, що «війна не виключає миру»), і надалі я зумію систематично забувати зони тривоги, що розділяє ті миті насолоди? Що, якщо я зможу бути легковажним, а не поважним?

2. Цей проект божевільний, бо ж Уявлюване власне і характерне своєю допасованістю («одне до одного»), або ж: своєю здатністю закарбовуватися: в образі ніщо не може бути забуте; виснажливий спогад заважає вийти з любові *добровільно*, іншими словами – достойно, зі здоровим глуздом тривати у ній. Я цілком можу уявити собі процедури, які допомагають досягти обмежень у моїх насолодах (на кшталт епікурейства обернути нечасте спілкування на вишуканість стосунків, або ж вважати Іншого втраченим, опісля чого кожного разу смакувати,

BRECHT (BREXT), «Матінка Кураж», картина VI.



коли він повертається, полегшення від воскреслої близькості), однак, це марна праця: любовне невинність не знищене, як пляма; тут або терпи, або йди геть – пристосуватися годі (любов не визнає ні діалектики, ні реформування).

(Сумна версія обмеження задоволень: моє життя у руїнах; одні речі на місці, інші розпалися і завалилися; суцільний занепад.)



Зображення

*ОБРАЗ. На полі любови найбільш болючі рани нано-
сить те, що бачиш, а не те, що знаєш.*

1. («Раптом, повертаючись з гардеробу, він побачив, як вони ніжно розмовляють, нахилившись одне до одного».)
Образ чітко виділений; він чистий і ясний, як літера; він і є буквально тим, що мені завдає болю. Точний, повний, докладно оброблений, певний, він не залишає мені жодного місця: я виїнятий з нього, як з первинної сцени, що існує, можливо, тільки тому, що вона виділена контуром замкової шпарини. Ось, нарешті, визначення образу, будь-якого образу: образ – це те, з чого я виїнятий. На противагу тим картинкам-загадкам, де мисливець невидимо намальований посеред плетива листя, мене у цій сцені немає: в образі немає загадки.
2. Образ не допускає заперечень, за ним завжди останнє слово; жодне знання не спроможне йому заперечити, якось його пристосувати, перемакітрити.



Вертер чудово знає, що Шарлотта заручена з Альбертом, і взагалі-то, він не занадто страждає з цього приводу, але «я тремчу усім тілом, коли Альберт обнімає її стрункий стан». *Я чудово знаю*, що Шарлотта мені не належить, – промовляє здоровий глузд Вертера; *та все ж*, Альберт краде її у мене, – заперече образ, що стоїть у нього перед очима.

ВЕРТЕР

3. Образи, з яких мене вилучили, жорстокі до мене; однак, інколи, я сам (інверсія) включений в образ. Віддаляючись від тераси каварні, де я змушений був залишити Іншого з кимось іще, я бачу себе, що самотньо, ледь згорбившись, відходить безлюдною вулицею. Я втілюю свою вилученість в образ. Цей образ, у якому, як у дзеркалі, відображено мою відсутність, є *тужливим* образом.

Романтична картина зображає нагромодження льодових валунів під полярним небом; у цьому понурому просторі не заіснувала жодна людина, жоден предмет; однак, саме тому, якщо тільки мене мучить любовна туга, порожнеча ця вимагає спроектувати себе в неї; я бачу себе фігуркою людини, що, покинута назавжди, сидить на одному з тих валунів. «Мені холодно, – говорить закоханий, – вертаймося», але дороги немає, корабель розбитий. Є особливий *холод* закоханого: закоцюрбленість дитинчати (людського, звіриного), що прагне материнського тепла.

CASPAR
DAVID
FRIEDRICH

CASPAR DAVID FRIEDRICH (КАСПАР ДАВИД ФРІДРИХ),
«Уламки затиснутої у льодах «Надії»».



4. Те, що мене зраює, це *форми* стосунків, їх образи; инакше кажучи, те, що инші називають *формою*, я переживаю як силу. Образ – як взірець при маячній одержимості – це *сам предмет*. Отож, закоханий є художником, і його світ – справжнісінький світ навиворіт, оскільки кожен образ тут самодостатній (нічого за межею образу).



Оплакуваний?

ОПЛАКУВАНИЙ. Уявляючи себе мертвим, закоханий суб'єкт бачить, що життя коханого продовжується, ніби нічого і не трапилося.

1. Вертер стає свідком розмови Лотти з однією з її подруг; вони з цілковитою бездушністю базикають про когось присмерті: «... і все ж – якщо підеш ти, залишиш їхне коло, чи відчують вони, і як надовго відчують, порожнечу у своєму житті від розлуки з тобою? Чи надовго?»

ВЕРТЕР

Не йдеться про те, що у моїй уяві я помираю, не залишивши після себе скорботи, який-не-який некролог мені гарантований; справа радше у тому, що крізь саму жалобу, присутність якої я не заперечую, мені видно, як продовжується без усіляких змін життя інших; я бачу, що вони незмінні у своїх заняттях, розвагах, проблемах, що вони відвідують ті ж місця, зустрічаються з тими ж друзями; ніщо не змінилося у наповненості їхнього існування. З любови, божевільного прийняття Залежності (я абсолютно потребую Іншого), жорстко виникає протилежна позиція: ніхто насправді мене не потребує.



J.-L. В.

(Оплакувати може тільки Матір; кажуть, що перебувати у депресії – це нести у собі Уявлювану фігуру Матері, що оплакує мене до кінця світу: непорушну, мертву фігуру, що вийшла з Nekuia; але ж інші – не Мати; їм – скорбота, мені – депресія.)

ЕТИМОЛОГІЯ

2. Паніку Вертера роздмухує те, що помираючий (на якого він себе проектує) став темою балачки: Шарлотта зі своїми подругами – це «мої панунці», що легковажно базікають про смерть. І ось я бачу, як мене, ледь торкаючись губами, пожирає мовлення інших, як я розчиняюсь у етері Плітки. Плітка буде продовжуватися і тоді, коли я давно вже перестану бути її об'єктом; мовна енергія, легка і невтомна, восторжествує і над пам'яттю про мене.

J.-L. В. (JEAN-LOUIS BOUTTES): розмова.

ЕТИМОЛОГІЯ: фр. rapeter – теревенити, від лат. rapra – каша, і raprage – їсти, заледь торкаючись їди, бурмотіти і їсти.



Ототожнення

ОТОТОЖНЕННЯ. Закоханий суб'єкт болісно ототожнює себе з будь-ким (або будь-яким персонажем), що посідає у любовній структурі те ж місце, що і він.

1. Вертер ототожнює себе з усіма відкинутими закоханими; він – той, закоханий у Шарлотту божевільний, котрий посеред зими вирушає збирати для неї квіти; він – той закоханий наймит якоїсь удови, що убив свого суперника, за якого він хоче клопотати, але не може врятувати його від арешту: «Тобі немає порятунку, нещасний! Я бачу, що нам немає порятунку». Ототожненню байдуже до психології; це чисто структурна операція: я – той, хто перебуває у тому ж місці, що і я. ВЕРТЕР
2. Я поїдаю поглядом кожну мережу любовних стосунків і намагаюся засікти у них місце, що було б моїм, якби я туди входив. Я зауважую не аналогію, а гомологію: скажімо, констатую, що для X... я те ж, що Y... для Z ...; усе, що мені говорять про Y..., зачіпає



мене за живе, хоча сам він мені фактично байдужий, навіть мало знайомий; я віддзеркалююся у люстерку, що переміщується і долучає мене усюди, де є дуалістична структура. Понад те: може статися, що, з іншого боку, я коханий тими, кого сам не кохаю; і саме така ситуація мені зовсім не помічна (винагородою, яку вона побічно пропонує, або відволікаючою дією, яку могла б запропонувати), вона для мене болісна; я бачу в іншому, що кохає, не будучи коханим, самого себе; я виявляю у ньому точнісько жести мого нещастя, але цього разу я сам є його активною стороною; я відчуваю себе разом і жертвою, і катом.

(Завдяки цій гомології процвітають – продаються – любовні романи.)

ВЕРТЕР

3. Х... більш-менш бажаний, плеканий як іншими, так і мною. Отже, я посідаю їхнє місце; Вертер опиняється на тому ж місці, що і Генріх, «квітковий» шаленець, що з'їхав з глузду від кохання до Шарлотти. Однак, ці структурні стосунки (точки, розташовані у певному порядку довкола певної точки) я дуже швидко починаю уявляти у особистісних термінах: оскільки Генріх і я посідаємо одне і те ж місце, я ототожнюю себе не тільки з самим місцем Генріха, але й з його образом. Мною опановує мара: я і є Генріх! Це узагальнене ототожнення, що охоплює всіх оточуючих Іншого, які використовують його, як і я, для мене удвічі болісне: воно знецінює мене



у моїх власних очах (я виявляюся зведеним до такої-то особистости), водночас знецінює і мого Іншого, який стає для певного кола конкурентів пасивним, перетягуваним у різні боки предметом боротьби. Кожен, ототожнений Іншим, ніби кричить: мені! мені! Ніби ватага дітлахів, що відбирають одне в одного м'яча, забавку, будь-що – тобто кинутий їм фетиш (це гра – «хто піймає» – називається «grilbouillette»).

LITTRE

Структура ні до кого не є упередженою; тим самим вона жадлива (як щось, на кшталт бюрократії). Її не можна умовити, сказавши: «Гляньте, наскільки я ліпший, ніж N...» Невблаганна, вона відповідає: «Ви на тому ж місці; отож, ви і є N...» Ніхто не може позиватися зі структурою.

4. Вертер ототожнює себе з шаленцем, з наймитом. Я, читач, можу ототожнитися з Вертером. Історично так і чинили тисячі суб'єктів – страждали, завершували життя самогубством, одягалися, парфумувалися, писали, ніби вони були Вертером (арієтти, lamentації, бонбон'єрки, пряжки, віяла, туалетна вода а-ля Вертер). Довгий ланцюжок еквівалентностей пов'язує усіх закоханих на світі. У теорії літератури «проекція» (читача на персонаж) нині уже не модна; тим не менше, вона формує той самий регістр, у якому читається Уявлюване; мало сказати, що, читаючи любовний роман, я себе проектую; я приклеююсь до образу закоханого (закоханої), замикаюся

ВЕРТЕР



PROUST

разом з тим образом у замкнутому світі книги (кожен знає, що ці романи читаються у стані відстороненості, замкнутості, відсутності і насолоди – у туалеті).

PROUST (ПРУСТ) (туалет із запахом ірису у Комбре): «Кімната ця, що мала призначення більш спеціальне і більш прозаїчне [...] довший час слугувала мені прихистком, – без сумніву, тому, що вона була єдиною, котру мені дозволено зачиняти на ключ, – для тих моїх занять, що вимагали непорушної самотності: читання, мрій, сліз і насолод» («На Сваннову сторону»).



Очікування

ОЧІКУВАННЯ. Тривожне сум'яття, що викликане очікуванням коханої істоти (побачення, телефонного дзвінка, листа, повернення) і його дрібними затримками.

1. Я очікую приходу, повернення якогось обіцяного знаку. Очікування це може бути і побутовим, і безмежно патетичним: у «Erwartung» («Очікування») жінка чекає свого коханця у нічному лісі; я очікую всього лише телефонного дзвінка, але тривога однакова. Усе урочисто: я позбавлений відчуття пропорції.

ШЕНБЕРГ

2. Очікування має свою сценографію: я організую його, я ним маніпулюю, я витинаю шмат часу, у якому буду зображати втрату коханого об'єкта і демонструвати у мініатюрі усі прояви горя. Отож, усе це розігрується, ніби театральна п'єса.

Декорацією служить інтер'єр каварні; у нас побачення, я чекаю. У Пролозі я, єдина (і не безпідставно) дійова особа констатую, фіксую запізнення Іншого; це запізнення – поки всього лише математична,



WINNICOTT

обрахована величина; Пролог завершується моїм відчайдушним рішенням – рознервуватися, я запускаю тривогу очікування. Тоді починається перший акт; він наповнений викладками: можливо, ми не зрозуміли один одного щодо часу, місця? Я намагаюся згадати ту мить, коли призначалося побачення, що докладно тоді говорилося. Що робити (тривога перед вчинком)? Змінити каварню? Зателефонувати? А якщо Інший прийде, поки мене не буде? Не побачивши мене, він візьме і піде. Акт другий відведено під гнів; я адресую відсутньому несамовиті докори: «Все таки він (вона) цілком міг би (могла б)...» От якби він (вона) міг би (могла би) бути тут, щоб я дорікнув йому (їй), що його (її) тут немає! У акті третьому я досягаю (добиваюсь?) рафінованої тривоги – тривоги покинутості; щойно, буквально за секунду я перейшов від відсутності до смерті; Інший ніби мертвий: вибух скорботи; внутрішньо я *білий, мов смерть*. Ось така п'еса; вона може бути скорочена приходом Іншого; якщо він приходить у першому акті, прийом спокійний; якщо ж у третьому – це вдячність, молебень на подяку; я полегшено зітхаю, як Пеллеас, що повернувся із підземелля до життя, до пахощів троянд.

(Тривога очікування не суцільно несамовита; є у неї і свої сутінкові боки; я чекаю, і все довкола мого очікування заповнила ірреальність; у каварні я роздивляюся інших людей, що заходять, теревенять, жартують, спокійно читають: вони ж бо нікого не чекають.)

WINNICOTT (ВІНІКОТ), «Гра у реальність».



3. Очікування – це закляття: я отримав наказ *не рухатися*. Очікування телефонного дзвінка сплітається, таким чином, із найдрібніших заборон – безкоштовно дрібних аж до сороміцьких; я не дозволяю собі вийти з кімнати, піти у туалет, зателефонувати (щоб не займати апарату); я страждаю, коли телефонують мені (з тієї ж причини); я втрачаю рівновагу при думці, що о такій-то вже зовсім недалекій годині мені треба буде вийти, ризикуючи тим самим прогавити благословенний дзвінок, повернення Матері. Усі відволікаючі моменти, що переслідують мене, виявляються втраченими для очікування, вони порушують чистоту тривоги. Адже тривога очікування у всій своїй чистоті вимагає, аби я сидів у кріслі поруч з телефоном і нічого не робив.

4. Людина, яку я чекаю, нереальна. Такими є материнські груди для немовляти, «я створюю її і безкоштовно відтворюю, виходячи зі своєї здатності кохати, виходячи з потреби у ній»: Інший приходить туди, де я його очікую, де я його уже створив. А якщо не приходить, я уявляю його у галюцинації: очікування – це марення.

WINNICOTT

Ще про телефон: при кожному дзеленчанні я поспішно знімаю слухавку, гадаю, що мені телефонує (повинна зателефонувати) кохана людина; ще одне зусилля – і я «впізнаю» її голос, вступаю з нею діалог, готовий накинутися на будь-кого, хто невчасно зателефонує і збудить мене від мого марення.

WINNICOTT (ВІНІКОТ), «Гра у реальність».



У каварні, при найменшій подібності силуету, кожен, хто входить, є таким чином *впізнаним*.

І довго ще потому, як втишається любовні стосунки, я зберігаю звичку уявляти у галюцинаціях кохану колись людину; інколи я все ще тривожусь, чому не дзвонить телефон, і у кожному невчасному дзвінку я впізнаю, як мені видається, коханий колись голос; я – каліка, у якого і далі болить ампутована нога.

5. «Я закоханий? – Очевидно, раз я чекаю». Інший – той не чекає ніколи. Буває, я хочу зіграти у того, хто не чекає.; я намагаюся чимось зайнятися, спізнитися; однак, у цій грі я завжди програю – що б не робив, я завжди звільняюся вчасно, ба, й завчасно. Власне у цьому і криється фатальна сутність закоханого: *я той, хто чекає*.

(При психічному перенесенні завжди чекаєш – у лікаря, викладача, психоаналітика. Понад те: якщо очікую у черзі до банку, або відльоту літака, я одразу встановлюю певний агресивний зв'язок зі стюардесою чи касиром, що своєю байдужістю викривають і подразнюють мою залежність; отож, можна сказати, що усюди, де є очікування, є і перенесення; я залежу від чиеїсь присутності, що є розподілена між різними людьми і не одразу надається мені, – так, ніби при цьому намагаються усунути моє бажання, виморочити мою потребу. *Змусити чекати*: стала прерогатива всякої влади, «тисячолітній спосіб людства марнувати час».)

Е.В.

Е.В. (EVELYNE BACCHELLIER): лист.



6. Один мандарин закохався у куртизанку. «Я буду вашою, – сказала вона, – якщо ви проведете сто ночей на ослінчику у мене в саду, під моїми вікнами, очікуючи мене». На дев'яносто дев'яту ніч мандарин взяв ослінчик і пішов геть.



Я паскудний

ПАСКУДНИЙ. Суб'єкт раптово усвідомлює, що він стискає люблений об'єкт у тиранічних тенетах: від відчуває, як з жалюгідного стає паскудним.

- ПЛАТОН 1. У «Федрі» Платона промови софіста Лісія і, первинно, Сократа (до того, як він відрікся від своїх слів) збудовані обидві за одним принципом: той, що любить, нестерпний (своєю обтяжливістю) любленому. Слідує каталог нестерпних рис: полюбовник не може стерпіти, аби хтось був вище або нарівні з ним в очах його коханого і намагається принизити будь-якого суперника; він утримує коханого осторонь стосунків з багатьма людьми; він користується тисячами непривабливих хитрощів, підтримуючи коханого у незнанні, аби він знав тільки те, що походить від закоханого у нього; він таємно бажає загибелі усім тим, хто дорогий для коханого, – батькові, матері, рідним, друзям; він хоче, щоби у коханого не було ні сім'ї, ні дітей; його щоденна нав'язливість втомлива; він не може залишитися наодинці ні вдень, ні вночі; і хоча сам старий (що докучливе саме собою), він влаштовує поліцейську тиранію, повсякчас піддаючи коханого лукаво-підозрілому



шпигунству, поміж тим сам собі зовсім не боронить надалі бути невірним і невдячним. Отже, що б він сам не думав, серце закоханого переповнене недобрими почуттями: його любов не шляхетна.

2. Любовний дискурс душить Іншого, котрий не знаходить жодного місця для своїх власних слів під цим масивом мови. Справа не в тім, що я заважаю йому говорити, я вмію зміщувати займенники: «Я говорю, а ти мене слухаєш; Отже, ми є» (Понж). Інколи я з жахом усвідомлюю цей переворот: я вважав себе чистим суб'єктом (підкореним суб'єктом – делікатним, чутливим, жалісним), а тут бачу, як перетворююся у щось тупе, що сліпо пре і душить усе своїм дискурсом; я, той, що любить, виявляюся небажаним, в одному переліку зі всякими надокучливими – тими, хто обтяжує, сковує, лізе не у свої справи, вимагає, усе заплутує, бентежить (або простіше: з тими, хто говорить). Я вражаюче у собі обманувся.

(Інший спотворений своєю німотою, як у тих жахливих снах, де кохана людина постає перед нами з цілковито стертим низом обличчя, безротим; а я, той, що говорить, також спотворений: солілоквія перетворює мене у монстра, у велетенський язик.)



«Уся земна насолода»

ПЕРЕПОВНЕНІСТЬ. Суб'єкт з наполегливістю проголошує бажання і можливість як повного задоволення схованих у любовних стосунках бажань, так і бездоганного і ніби вічного успіху цих відносин: райський образ Вищого Блага, що дається і отримується.

RUSBROCK

1. «Отож, візьміть усі земні насолоди, сплавте їх воедино і хай спаде усе це на одну людину – усе це буде ніщо порівняно з насолодою, про яку я говорю». Переповненість, таким чином, є обвалом: щось загущується, обвалюється на мене, вражає мене. Що ж мене так наповнює? Якась цілісність? Ні. Щось, що виходить з цілісності, виходить за її межі: цілісність без рештки, сума без віднімання, місце, поруч з яким нічого немає («моя душа не тільки заповнена, але й переливається через край»). Я переповнюю (переповнююсь), я накопичую, але не доходжу до межі, за якою уже нестача; я виробляю *надмірне*, і власне у тому *надмірному* і твориться переповненість (*надмірне* є режимом Уявлюваного: як тільки я не перебуваю більше у *надмірному*, я відчуваю фрустрацію; для мене *стільки, скільки*

RUSBROCK



треба означає *недостатньо*); врешті я доходжу до того стану, коли «насолада перевищує можливості, передбачені бажанням». Диво: залишивши позаду усяку «сатисфакцію», не пересичений, не п'янкий, я переступаю межі насичення, і замість того, аби отримати відразу, нудоту, сп'яніння, я виявляю ... *Погідність*. Безмірність привела мене до міри: я припадаю до образу, наші міри – одні і ті ж: відповідність, докладність, музика; я покінчив з *не досить*. Я переживаю вознесіння Уявлюваного, його тріумф.

Миті переповнености: про них не говорять – на противагу істині любовні стосунки видаються зітканими з одного протяжного стогону. Справа в тім, що непослідовність є невдало висловленим нещастям, а у випадку щастя злочинним є знищення його вираження; наше «я» промовляє винятково, коли воно уражене; коли ж я переповнений, або згадую, як був переповненим, мова видається мені чимось поміркованим – я захоплений за межі мови, тобто за межі посередньо-загального: «Стається зустріч, нестерпна за радістю, і людина, інколи, ніби знищена нею; це я називаю захопленням. Захоплення – це радість, про яку не розкажеш».

ЕТИМОЛОГІЯ

RUSBROCK

2. Насправді мої шанси бути *насправді* переповненим для мене важать небагато (нехай навіть вони будуть нульові). Незворушно сяє лише одна воля до

ЕТИМОЛОГІЯ: *satis* («достатньо») міститься водночас у «сатисфакції» і у «п'яному» (*satullus*).



переповнення. Завдяки цій волі я віддаюся течії – формую у собі утопію суб'єкта, позбавленого витіснення; я *вже* і є той суб'єкт. Той суб'єкт – анархіст: вірити у Вище Благо таке ж шаленство, як і вірити у Вище Зло: Генріх фон Офтердінген філософськи викроений з тієї ж матерії, що і садівська Жюльєтта. (Переповненість передбачає скасування наслідування: «... Радість цілком не потребує спадкоємців чи дітей – Радість хоче сама себе, вона хоче вічності, повторення одного і того ж, вона хоче, щоб усе довічно залишалося таким, як є». – У переповненого закоханого немає жодної потреби писати, щось передавати, відтворювати.)

NOVALIS

NIETZSCHE



Невимовне кохання

ПИСАТИ. Обмани, конфлікти і безвихідь, яким дає початок бажання «виразити» любовне почуття «у творчості» (особливо писанні).

1. Два могутніх міти переконують нас у можливості, і навіть обов'язку сублимувати кохання у естетичній творчості: сократівський міт (любов сприяє «появі багатьох прекрасних і чудових речей») і романтичний міт (я народжу безсмертний твір, описуючи свою пристрасть).
Однак Вертер, який колись багато і добре малював, не може написати портрет Шарлотти (він заледь зміг накидати олівцевий силует – власне те, що його у ній зачарувало). «Я втратив священну, животворящу силу, що нею я породжував довкола себе світи».
БЕНКЕТ
ВЕРТЕР
2. Свято осіннього місяця.
Довкола ставу, і знову довкола,
Цілісіньку ніч довкола!
ХАЙКУ

ХАЙКУ: Басьо.



Немає більших манівців, щоби висловити сум, аніж
оте «цілісіньку ніч довкола!» А якщо спробую і я?

Літнього ранку над затокою
Безхмарно. Я вийшов
Зірвати гліцинію.

або:

Літнього ранку над затокою
Безхмарно. Я довго сидів за столом
Байдикуючи.

або ще:

Літнього ранку над затокою
Безхмарно. Я не воруюсь,
Думаю про відсутнього.

З одного боку, це нічого не говорить, з іншого, го-
ворить занадто багато: неможливо *вивірити*. Мої
потреби у вираженні коливаються між цілковито не-
проникним хайку, що коротко резюмує якусь
величезну ситуацію, і не менш величезним гамузом
банальностей. Я водночас занадто потужний і за-
надто слабкий для писання: я – поруч з ним, завжди
напруженим і сильним, байдужим до дітвацького «я»,
що його домагається. Безперечно, кохання на боці
моєї мови (що його підтримує), але воно не може
вкластися у моє писання.

3. Я не можу *писати* себе. Що ж це за «я», яке могло
б себе описати? Чим більше воно входило б у писан-
ня, тим більше писання його б викривало, показу-
вало нікчемним; йшла б усе більша деградація, що



поступово втягувала б у себе і образ Іншого (писати *про* щось означає відкидати його у минуле), і ця відраза неunikно привела б до висновку: *заради чого?* Опис кохання блокує ілюзія експресивності: я – письменник, або той, що ним себе вважає – продовжую обманюватися *ефектами* мови; я не знаю, що слово «страждання» не виражає ніякого страждання і що, відповідно, використовувати його – означає не тільки нічого не повідомити, але і дуже швидко викликати роздратування (не кажучи про сміховинність мого становища). Треба, щоб хто-небудь навчив мене, що не можна писати, не втрачаючи своєї «щиросердності» (все той же міт про Орфея: не обертатися). Закон писання, з яким не може погодитися без душевних мук жоден закоханий, – офірувати трішки свого Уявлюваного і тим самим крізь свою мову усвідомити частку реально-го. У ліпшому випадку, усе, що я міг би створити, – це писання Уявлюваного, а для того мені слід відмовитися від Уявлюваного мого писання – дозволити мові працювати наді мною, піддаватися несправедливостям (образам), які вона не забариться накласти на подвійний Образ закоханого і його Іншого. Мова Уявлюваного – це лише утопія мови; мова абсолютно первинна, райська, мова Адама, мова «природна, позбавлена спотворень, помилок, чисте дзеркало наших почуттів, чуттєва мова (die sensualische

FRANCOIS
WAHL

FRANCOIS WAHL (ФРАНСУА ВАЛЬ): «Ніхто не дотягує до «свого» мовного» коду, не жертвуючи чимось із уявлюваного, і власне тому у мові існує і діє щось, що походить з реальності» («Падіння»).

ЯСОВ
ВОЕНМЕ

Sprache)»: «На чуттєвій мові поміж собою спілкують-ся усі духи, їм не потрібна жодна інша мова, бо це мова природи».

BOUCOU-
RECHLIEV

4. Прагнучи написати кохання, доводиться мати справу з мовним гумусом; це та царина сум'яття, де мови водночас виявляється і занадто багато, і занадто мало, вона і надмірна (необмеженою експансією «я», емоційною повинню) і бідна (кодами, до чого її змушує і опускає кохання). Намагаючись писати про смерть свого маленького сина (хоча б шматки писання), Маларме звертається до поділу батьківських функцій.

Плач, мати,
Я – згадую.

Однак, любовні стосунки перетворили мене на неподільний, атопічний суб'єкт: я сам своє власне дитя – я одночасно і батько, і мати (собі, Іншому): який же тут може бути поділ праці?

5. Знати, що для Іншого не пишуть, знати, що написане мною ніколи не примусить коханого покохати мене, що писання нічого не заміщає, нічого не сублімує, воно якраз там, де тебе немає, – це і є початок писання.

ЯСОВ ВОЕНМЕ (ЯКОБ БЕМЕ): цитується у Брауна.

BOUCOURECHLIEV (БУКУРЕШЛЄВ), «Заупокійні солоспіви» на текст Маларме.



Похвала сльозам

ПЛАКАТИ. Специфічна схильність закоханого суб'єкта до плачу: способи появи і функціонування сліз у цього суб'єкта.

1. Найменше любовне пережиття, щасливе чи сумне, доводить Вертера до сліз. Вертер плаче часто, дуже часто – і рясно. Хто ж плаче у Вертері – закоханий чи романтик? ВЕРТЕР

Можливо, така схильність – давати волю сльозам – властива самому типу закоханого? Перебуваючи у підпорядкуванні в Уявлюваного, він нехтує тією цензурою, що нині не дозволяє дорослим доходити до сліз і через яку людина намагається утвердити свою мужність (задоволеність і материнська розчуленість Піаф: «Але ж ви плачете, Мілорд!»). Без перешкод даючи волю сльозам, він слідує наказам закоханого тіла, тобто тіла, що омивається витоками почуттів: разом плакати – разом пролитися; солодкими сльозами Вертера і Шарлотти завершується спільне читання Клопштока. Звідки у закоханого право плакати, як не з інверсії цінностей, першою



мішенню якої виявляється тіло? Він погоджується знову повернути дитяче тіло.

SCHUBERT

Тут, до того ж, поруч з закоханим тілом є тіло історичне. Хто напише історію сліз? У яких суспільствах, у які епохи плакали? З якого часу чоловіки (не жінки) більше не плачуть? Чому «чутливість» у якусь мить обернулася сентиментальністю? Образи мужности мінливі; стародавні греки або люди XVII століття часто плакали у театрі. Луї Святий, за словами

MICHELET

Мішле, страждав від відсутности дару сліз; коли якось він відчув, що його обличчям тихо стікають сльози, «вони здалися йому найсолодшими ласощами, не тільки у серці, але й на вустах». (Про те ж: у 1199 році один молодий монах вирушив у дорогу до цистерціанського монастиря у Брабанті, щоб випросити через молитви тамтешніх ченців слізний дар.)

(Проблема Ніцше: як поєднуються Історія і Тип? Чи не Типу належить формулювати – формувати – несучасне в Історії? Так і у сльозах закоханого наше суспільство подавляє своє власне несучасне, перетворюючи тим самим заплаканого закоханого у втрачений об'єкт, чие витіснення необхідне для його, суспільства, «здоров'я». У фільмі «Маркіза д'О» людина плаче, інші ж веселяться.)

SCHUBERT (ШУБЕРТ), «Lob der Thränen» («Похвала сльозам») на вірші А.-В. Шлегеля.



2. Можливо, «плакати» – занадто грубе поняття; можливо, не варто зводити усі ридання до одного значення; можливо, в одному і тому ж закоханому є кілька суб'єктів, що втягуються у плач схожими, але різними способами. Що ж це за «я» – «а на очах бринить сльоза»? Що ж це за Інший, який якийсь був «зі сльозами». Хто такий я – «я», що «вливає у сльозах усю свою душу» або проливає, прокидаючись, «потокі сліз»? Якщо у мене стільки манер плакати, то, можливо, тому, що коли я плачу, я завжди до когось звертаюся, і адресат моїх сліз не завжди той самий; я підлаштовую способи свого плачу під той тип шантажу, що його сподіваюся своїми сльозами зреалізувати довкола себе.
3. Плачучи, я хочу когось вразити, вплинути на нього («Дивися, що ти зі мною робиш»). Можливо, і так, – зазвичай так і є, – що цим способом спонукається Іншого відкрито взяти на себе співчуття або нечутливість; але це можу бути і я сам: я доводжу себе до сліз, щоби довести собі, що біль мій не ілюзорний; сльози – це знаки, а не висловлювання. Своїми сльозами я розповідаю історію, породжую міт про горе і тим самим з ним змиряюся; я можу з ним жити, оскільки, плачучи, заводжу собі емоційного співрозмовника, що сприймає найбільш «істинне» послання – послання мого тіла, а не мови: «Що таке слова? Набагато більше промовить сльоза» SCHUBERT

SCHUBERT (ШУБЕРТ), «Похвала сльозам».



Плітка

ПЛІТКА. Уразливість закоханого суб'єкта, який виявляє, що кохана людина потрапила до «пліток», і який чує, як про того прикро теревенять.

- БЕНКЕТ
1. Дорогою з Фалера якійсь людині нудно, тут вона помічає іншого, що йде попереду, окликає того, аби він розповів йому про учту у Агафона. Так народжується теорія любови: із випадковости, нудьги, з бажання погомоніти, або, якщо хочете, з *плітки* завдовжки три кілометри. На знаменитому бенкеті був Арістодем; він розповів про нього Аполодору, котрий дорогою з Фалера і переповідає про нього Главкону (людині, як сказано, недосвідченій у філософії), а заразом, через книжку, переказує про бенкет і нам, а ми розмірковуємо про нього дотепер. «Бенкет», отже, не просто «розмова» (ми говоримо про якесь питання), але ще й плітка (ми розмовляємо між собою про інших людей).

Отже, твір цей належить до відомства двох, зазвичай подавлених лінгвістик – оскільки офіційна

«БЕНКЕТ»: початок.



лінгвістика займається тільки повідомленнями. Перша з них постулює, що жодне запитання (quaestio) не поставити, якщо відсутня канва певної співбесіди; щоби розмовляти про любов, гості не тільки говорять один з одним, від образу до образу, від місця до місця (у «Бенкеті» дуже важливим є розташування лож), але і залучають до цього спільного дискурсу любовні зв'язки, у яких вони самі перебувають (або вважають, що перебувають інші); такою повинна бути лінгвістика «розмови». Друга лінгвістика повинна утверджувати, що говорити – це завжди означає говорити щось про когось; розмовляючи про Бенкет, Про Любов, Главкон і Аполлдор говорять про Сократа, Алквіада і їх друзів; «предмет» розмови проступає через пліткування. Таким чином, активна філологія (філологія мовних сил) обов'язково повинна містити дві лінгвістики: інтерлокутивну лінгвістику (говорити з іншими), і делокутивну (говорити про інших).

БЕНКЕТ

2. Вертер ще не познайомився з Шарлоттою; але у кареті, що везе його на замський бал (дорогою їм треба підібрати Шарлотту), одна з подруг – голос Плітки – дає Вертеру пояснення про ту, чий образ через якусь мить його захопить: вона вже засватаана, не треба у неї закохуватися і под. Тим самим плітка підсумовує і провіщає майбутню історію. Плітка – голос істини (Вертер закохається у вже

ВЕРТЕР

«БЕНКЕТ»: Агафон: «Сюди, Сократ, розташовуйся поруч зі мною, щоби і мені перепала частка тієї мудрости, котра осінила тебе у снігах...», і прихід Алквіада.



зайнятий об'єкт), і голос цей магічний: подруга – зла фея, ніби відраджуючи, насправді передбачає і накаркує.

Коли говорить подруга, її мова безжальна (фея не знає жалю): плітка легка, холодна, вона тим самим набуває статусу певної об'єктивності; так що її голос ніби слідує голосу науки. Обом цим голосам властивий редукціонізм. Коли промовляє наука, мені ніби вдається розчути у її дискурсі відголоски певної плітки, котра легковажно, холодно і об'єктивно розноситься і паплюжить люблене мною, – котра говорить про нього, *сповідуючи істину*.

3. Плітка спрощує Іншого до «він» / «вона», і це спрощення для мене нестерпне. Інший для мене не «він» чи «вона», у нього є тільки його ім'я власне, його власне ім'я. Займенник третьої особи – злий займенник: це займенник не-особи, він робить відсутнім, неіснуючим. Коли я констатую, що моїм Іншим заволоділи вульгарні пересуди і повертають його мені у виді обезкровленого універсального замітника, що його можна застосувати до всього відсутнього, то я ніби бачу його мертвим, спрощеним, замуrowаним в урні у стіну великого мовного мавзолею. Для мене Інший не стане *референтом*: ми завжди тільки на ти, я не хочу, аби інший говорив про Тебе.



«Що робити?»

ПОВЕДІНКА. Фігура нерішучості: закоханий суб'єкт тривожно переймається проблемами поведінки, переважно дріб'язковими, в умовах тієї чи іншої альтернативи: що робити? Як вчинити?

1. Чи варто продовжувати? Вільгельм, друг Вертера, – людина Моралі, надійної науки поведінки. Мораль ця насправді є логікою: або те, або інше; якщо я вибрав (означив) одне, тоді знову – одне або інше, і так далі, поки із цього каскаду альтернатив не з'явиться врешті чистий вчинок – чистий від усілякого шкодування, усілякого вагання. Ти кохаєш Шарлотту: *або у тебе є певні надії, і тоді ти дієш; або у тебе їх немає, і тоді ти відступаєш*. Такими є міркування «тверезого» суб'єкта: *або-або*. Однак, закоханий суб'єкт відповідає, як Вертер: я спробую прослизнути поміж двома членами альтернативи; *інакше кажучи, у мене немає жодних надій, але все ж таки...* Або інакше: я зятято обираю не обирати, я обираю вільний дрейф: *я продовжую*.

ВЕРТЕР



2. Мої тривоги про те, як вчинити, легковажні, усе більше і більше легковажні – аж до безконечности. Якщо Інший випадково чи мимохідь дає мені номер телефону, за яким я зможу його знайти у такий-то час, я одразу западаю у розгубленість: повинен чи не повинен я йому телефонувати? (Марно казати мені, що я *можу* йому зателефонувати, – таким власне і є об'єктивний, розумний сенс його повідомлення, – оскільки якраз із цим дозволом я і не знаю, що робити.)

Легковажним є те, що, очевидно, не має, не матиме наслідків. Але для мене, закоханого суб'єкта, усе нове, усе тривожне сприймається не як факти, а як знаки, що їх потрібно витлумачити. З любовної точки зору факт має наслідки, оскільки одразу стає знаком; наслідки має власне сам знак, а не факт (своїм резонансом). Якщо Інший дав мені той номер телефону, знаком чого це є? Чи це запрошення скористатися ним *негайно*, задля втіхи, – чи тільки *при okazji* чи необхідності? Моя відповідь також буде знаком, що його Інший конче буде тлумачити, викликаючи тим самим довільний обмін образами між мною і собою. *Усе значуще*: цим твердженням я потрапляю у власну пастку, спутую себе розрахунками, позбавляючи насолод.

Инколи до знемоги обмірковую оті «дрібниці» (як скажуть інші); тоді я намагаюся одним ривком, як потопуючий, що відштовхується ногою від морського дна, повернутися до *спонтанного* рішення (спонтанність – велика мрія: рай, могутність, насолода): *ну то зателефонуй йому, якщо тобі цього хочеться!* Але це намарно: у любовному часі не



можна вибудувати у лінію спонуки і вчинки, їх не можна сумістити: я не людина дріб'язкових acting-out'ів; моє божевілля помірковане, непомітне; у *ту ж мить* я лякаюсь наслідків, будь-якого наслідку: «спонтанний» власне мій страх – моє розмірковування.

ACTING-OUT

3. Карма – це (згубний) згусток вчинків (їх причин і наслідків). Буддист прагне уникнути карми; він хоче призупинити гру причинности; хоче зліквідувати знаки, ігнорувати практичне питання «що робити?» Я ж не перестаю ставити його собі, і предмет моїх бажань – скасування карми, тобто нірвана. Тому ситуації, у яких, на щастя, я не повинен брати жодної відповідальності за поведінку, якими б обтяжливими вони не були, сприймаються доволі погідливо; я страждаю, але принаймні не мушу нічого вирішувати; любовна машина (машина Уявлюваного) працює сама собою, без мене; як робітнику епохи електроніки або ледащо з останньої партії, мені достатньо *бути присутнім* – карма (машина, шкільний клас) гуркоче переді мною, але без мене. У самому нещасті я можу – на дуже коротко – виокремити для себе *куточок лінощів*.

ДЗЕН

ACTING-OUT (англ.) – показний вчинок. – Прим. перекл.



Корабель-привид

ПОНЕВІРЯННЯ. Хоча усяка любов переживається як єдина і суб'єкт відкидає саму ідею повторити її потім десь іще, часом він помічає у собі свого роду дифузю любовного бажання; тоді він розуміє, що приречений поневірятися від однієї любові до іншої до самої смерти.

1. Як закінчується любов? – А хіба вона закінчується? Врешті ніхто – окрім Інших – про це ніколи нічого не знає; свого роду невинність маскує кінець цієї історії, котра мислилася, утверджувалася, переживалася під знаком вічності. Що б не трапилося з коханим об'єктом, чи він щезає, чи переходить у царину Дружби, у будь-якому випадку я навіть не помічаю, як він пропадає; закінчена любов відходить у інші світи, як космічний корабель, що перестав подавати сигнали; люблена людина відгукувалася у мені з шумом, ледь не з гуркотом, і от раптом він *заглох* (Інший завжди щезає не тоді і не так, як очікують). Це явище викликане законом любовного дискурсу: я (суб'єкт, що закохався) не могу сам вибудувати до кінця історію свого кохання; я складаю (викладаю)



її тільки на початках; кінець цієї історії, як і моя власна смерть, належить іншим; вони писатимуть про неї роман, мітичну оповідь ззовні.

2. Я увесь час дію – наполягаю на дії, що б мені не говорили і як би я не був спантелечений, – так, ніби любов спроможна дати мені колись повне задоволення, ніби Вище Благо можливе. Звідси і та цікава діалектика, яка змушує без тіні докору міняти одну абсолютну любов на іншу, ніби за допомогою любові я отримую доступ до іншої логіки (де абсолют уже не повинен бути унікальним), до іншого часу (від любові до любові я миттєво перестрибую ніби по вертикалі), до іншої музики (звук, позбавлений пам'яті, відірваний від усілякої конструкції, звук, що забув усе попереднє і усе надалі, – цей звук музикальний сам по собі). Я шукаю об'єкт, роблю перші кроки і спроби, заходжу усе далі, кидаюся стрімголов – але ніколи не знаю кінця, що наступає; про Фенікса не кажуть, що він вмирає, тільки що він відроджується (я, отже, можу відродитися, не померши?).

Оскільки я не отримую повного задоволення і все ж *сам себе не вбиваю*, то любовні поневіряння не-уникні. Їх пізнав і сам Вертер – переходячи від «бідної Леонори» до Шарлотти; правда, далі цей рух заклинило; однак, якщо б Вертер вижив, він знову писав би ті ж листи іншій жінці.

ВЕРТЕР



R.S.B.
WAGNER

3. У любовних поневіряннях є і комічний бік: це як балет, більше чи менше стрімкий залежно від моторности зрадливого суб'єкта; але це також і масштабна опера. Проклятий Голландець приречений поневірятися морями, допоки не відшукає вірну навіки жінку. Я і є тим летючим Голландцем; я не можу перестати поневірятися (любити) у силу певного стародавнього ритуалу, яким у давно минулому часі, у глибокому дитинстві, посвятили мене боже-ству Уявлюваного, прищепивши мені мовну манію, що вабить мене промовляти «Я люблю тебе» на кожній новій зупинці, допоки хтось інший не підхопить ті слова і мені їх не поверне; але ніхто не може взяти на себе цю неможливу відповідь (нестерпну через свою наповненість), і поневіряння продовжуються.

BENJAMIN
CONSTANT

4. Упродовж життя людини усі її любовні «невдачі» нагадують одна одну (і не без причини: усі вони породжені одним і тим же недоліком). X... і Y... не зуміли (не змогли, не захотіли) відповісти на мій «запит», приєднатися до моєї «істини»; вони ні на йоту не порушили свою систему; для мене один просто повторив іншого. Але однак, X... і Z... не до порівняння між собою; власне у їх відмінностях, що творять взірць безмежно повторюваної різниці, я і черпаю енергію, аби розпочати усе знову. «Вічна

R.S.B. (ROMARIC SULGER BUEL): розмова.

IN INCONSTANTIA CONSTANS – Сталий у несталості (*лат.*); обігрується прізвище Бенжамена Константа. – *Прим. перекл.*



змінність» (*in inconstantia constans*), яка мене надихає, зовсім не ототожнює усіх зустрінutih мною у рамках одного функціонального типу (не відповідати на мій запит), а просто розриває їх уявну спільність; поневіряння – не одноманітна лінія, а мінливі грані; відтінок є тим, що повторюється. І я так і переходжу до самісінького кінця гобелену від одного відтінку до іншого (відтінок – це той останній стан кольору, котрий не можна назвати; відтінок – це Непіддатне).



«Предивно!»

ПРЕДИВНО. Не в змозі специфічно охарактеризувати своє бажання коханого, закоханий суб'єкт приходить, врешті-решт, до трохи недоладного слова «предивно!»

1. «Погідним вересневим днем я вийшов на вулицю, щоб пройтись крамницями. Париж цього ранку був *предивним...*»

DIDEROT

Безліч особистих сприйнятів склалися раптом у блискуче враження (засліпити – означає, врешті, затьмарити погляд, мову): погода, пора року, сонячне світло, вулиця, хода, парижани, закупи, усе це розмістилось у чомусь, що *уже* покликане стати спогадом – це, на загал, картина, ієрогліф прихильності (якою її міг би зобразити Грез), картина бажання у погідному настрої. Увесь Париж у моєму розпорядженні, але я не хочу ним володіти: ні туги, ні пожадливості. Я забуваю все те реальне, що є у Парижі, поза його чарівністю, – історію, роботу,

DIDEROT (ДІДРО): до теорії миті, що запам'ятовується (Лессінг, Дідро).



гроші, товари, жорстокість великих міст; я бачу у ньому лише об'єкт естетично *стриманого* бажання. Растіньяк з висоти Пер-Лашез звертався до міста: «Тепер – ти, або я»; я кажу Парижу: «Предивно!»

BALZAC

Ще не відійшовши від нічних вражень, я прокидаюсь у розніженості від щасливої думки: «Х... був учора ввечері предивним». Про що цей спогад? Про те, що греки називали *charis*: «блиск очей, сяюча краса тіла, променистість бажаної істоти»; можливо, зовсім як у стародавній *charis*, я додаю до цього думку – надію, – що коханий об'єкт віддасться моєму бажанню.

ГРЕЦЬКА
МОВА

2. Йдучи за певною своєрідною логікою, закоханий суб'єкт сприймає Іншого як Ціле (на кшталт осіннього Парижа), і водночас, те Ціле містить, як йому видається, певний залишок, що його годі висловити. Власне, увесь в цілому Інший породжує у ньому естетичне бачення: закоханий суб'єкт вихваляє його за досконалість, прославляючи себе за досконалість зробленого вибору; він уявляє, що Інший хоче бути коханим, як того хотів би він сам, – не через ті чи інші свої якості, а за *усе в цілому*, і цю *цілісність* він дарує йому у формі певного порожнього слова, адже Усе в цілому неможливо інвентаризувати, не зменшивши його при цьому; у слові «Предивно!» не сокриті жодні якості, лише тільки *цілісність* афекту. Однак, у той же час, коли «предивно» висловлює

ГРЕЦЬКА МОВА: у Детьєна.



усе в цілому, воно висловлює і те, чого тому цілому бракує; воно прагне визначити те місце в Іншому, за яке специфічно пробує зачепитися моє бажання, але місце те не надається до визначення; я про нього ніколи нічого не дізнаюся; мова моя так і буде завжди продиратися наосліп, затинатися, силкуючись це висловити, однак, я ніколи не зможу промовити щось більшого, аніж порожнє слово, що утворює ніби нульовий степінь усіх тих місць, де народжується доволі особливе бажання, яке я відчуваю власне до цього (а не до якогось іншого) Іншого.

3. У житті я зустрічаю мільйони тіл; з цих мільйонів можу хотіти сотні, але з цих сотень люблю я тільки одне. Інший, у якого я закоханий, визначає для мене специфічність мого бажання.

Цим доволі суворим відбором, що залишає Єдиного, і визначається, як то кажуть, відмінність психоаналітичного перенесення від перенесення любовного: одне із них універсальне, інше специфічне. Знадобилося чимало випадковостей, чимало дивовижних співпадінь (і, можливо, чимало пошуків), щоби я виявив Образ, який один на тисячу відповідає моєму бажанню. У цьому і є велика таємниця, до якої

LACAN

PROUST

LACAN (ЛАКАН): «Не кожен день зустрічаєш те, що створено, щоб явити точний образ вашого бажання» («Семінар I»).

PROUST (ПРУСТ): сцена специфічності бажання – зустріч Шарлюса і Жюп'єна у дворі Германтів (на початку «Содома і Гомори»).



мені ніколи не підібрати ключа: чому я хочу Такого-то? Чому я хочу його так довго і тужливо? Чи хочу його усього (силует, зовнішність, вигляд)? Чи тільки частину того тіла? І, у такому випадку, що ж у цьому коханому тілі має служити мені фетишем? Яка частина, можливо, до крайності невлотима, яка особливість? Манера обрізати нігті, ледь надщерблений зуб, пасмо волосся, звичка розчепірювати пальці під час розмови, при палінні? Про усі ці *вигини* тіла мені хочеться сказати, що вони «*предивні*». «Предивно» передбачає: це і є моє бажання у всій його унікальності: «Ось воно! Це власне те (що я люблю)!». Одначе, чим більше я відчуваю специфічність мого бажання, тим менше можу його назвати; точності прицілу відповідає коливання імені; унікальність мого бажання може породити тільки розпливчате – «банальне» висловлювання. Від цієї мовні поразки залишається один тільки слід: слово «предивно» (адекватним перекладом «предивно» було б латинське *ipse*: це він, власне він сам).

4. «Предивно» – незначний слід певної втоми – зносу мови. Від слова до слова я силкуюся по-різному сказати одне і те ж про мій Образ, «неособливим» способом висловити – особливість мого бажання; наприкінці цього шляху останньою моєю філософією може стати тільки зізнання – і практичне застосування – тавтології. *Предивно те, що предивне*. Або інакше: я від тебе шалію, тому що ти предивний; я люблю тебе, тому що я тебе люблю. Тим самим, мова кохання замикається тим, чим була породжена



– завороженістю. Адже описові завороженості *врейтлі-рейт* ніколи не вийти за рамки простого вислову «я заворожений». Досягнувши межі мови, там, де вона здатна лише повторювати на кшталт заїждженої платівки своє останнє слово, я не натішуся її утвердженням; чи не є тавтологія тим нечуванним станом, у якому сходяться, змішуючи усі цінності, героїчна загибель логічних процедур, непристойність глупоти і вибух ніцшеанського *так*?

NIETZSCHE



Бант

ПРЕДМЕТИ. Будь-який предмет, якого торкалося тіло коханого, стає частиною цього тіла, і законаний суб'єкт пристрасно до нього прив'язується.

1. У Вертера безліч фетишистських жестів: він цілує рожевий бант, що на уродини подарувала йому Шарлотта, записку, яку вона йому послала (не дивлячись на скрип піску на зубах), пістолети, що вона їх торкалася. Від коханої людини струменить якась сила, яку ніщо не в змозі зупинити і якою просякає усе, чого кохана торкнулася – навіть, якщо тільки поглядом: коли Вертеру не вдається побачитися з Шарлоттою і він посилає до неї свого слугу, то сам цей слуга, на якому зупиняється її погляд, стає для Вертера частиною Шарлотти («Якщо б мені не було соромно, я притягнув би до себе його голову і поцілував»). Кожен так освячений (наближений до божества) предмет уподібнюється болонському каменю, що випромінює уночі промені, нашпаровані за день. (Він поміщає на місце Матері Фалос – ототожнюється з ним. Вертер хоче, щоб його похоронили з подарованим Шарлоттою бантом;

ВЕРТЕР

ВЕРТЕР



у могилі він лягає поруч з Матір'ю – саме у цьому місці і згаденою).

Метонімічний предмет стає то присутністю (і породжує радість), то відсутністю (і породжує тугу). Від чого ж залежить його трактування? – Якщо я вірю, що ось-ось переповнюсь задоволенням, предмет буде мені приємним, якщо ж я бачу себе покинутим, він стає зловісним.

2. Поза цими фетишами у любовному світі предметів немає. Цей світ чуттєво бідний, абстрактний, вичавлений, позбавлений афективних навантажень; мій погляд проходить крізь речі, не визнаючи їхньої спокусливості; я мертвий для всякої чуттєвості, окрім чуттєвості «милого тіла». Єдине у зовнішньому світі, що я можу пов'язати зі своїм станом, – загальна атмосфера дня, ніби «погода» – це один із вимірів Уявлюваного (образ не має ні кольору, ні глибини, але він наділений усіма нюансами світла і тепла, спілкуючись з улюбленим тілом – яке почуває себе або добре, або погано – все в цілому, у своїй єдності). Код японського хайку вимагає, щоб у ньому було слово, що позначає ту чи іншу пору року; це «кіго», слово-сезон. У записках любовних переживань зберігається це «кіго» із хайку – хвилиний натяк на дощ, на вечір чи світло, на все, що омиває і розсіюється.

ХАЙКУ



«Tutti sistemati»

ПРИЛАШТОВАНІ. Закоханий суб'єкт бачить усіх, що його оточують, «прилаштованими», у кожного з них, видається, є своя практико-емоційна система договірних зв'язків, з якої сам він чує себе виключеним; через те у нього подвійне відчуття заздроси і насмішки.

1. Вертер хоче *прилаштуватися*: «Мені бути її чоловіком! О Боже Милосердний, мене сотворивший, якщо б Ти дарував мені це щастя, усе життя моє було б суцільною молитвою, і под.» Вертер хоче місце, що уже зайняте – місце Альберта. Він хоче увійти у систему («прилаштований» звучить італійською як *sistemato*). Адже система – це ціле, у якому все має своє місце (навіть, якщо воно і не надто вдале); подружжя, коханці, «трикутники», навіть самі маргінали (наркота, волоцюги), цілком затишно облаштовані у своїй маргіальності: усі, окрім мене. (Гра: стільців на один менше, ніж дітей; діти водять подоланочку під музику фортепіано; як тільки піаністка призупиняється, кожен кидається до якогось

ВЕРТЕР

D.F.

D.F. (DENIS FERRARIS): розмова.



стілця і всідається на нього – окрім найменш прудкого, найменш наполегливого або таланного, котрий залишається розгублено стояти *зайвим* – це і є закоханий.)

2. Чим оточуючі мене *sistematі* можуть викликати у мене задріть? З чого, якщо глянути на них, я опинюся виключеним? Не може бути, щоб із «мрії», із «ідилії», із «єднання»: занадто вже жаліються «прилаштовані» на свою систему, а мрія про єднання складає зовсім іншу фігуру. Ні, мій фантазм системи надзвичайно скромний (тим паче, парадоксальний фантазм, оскільки він позбавлений блиску): я хочу, я прагну всього лиш *структури* (слово зовсім нещодавно змушувало скреготати зубами: у ньому вбачали верх абстракції). Звичайно ж, від структури не буває щастя, але будь-яка структура *надається до життя*; можливо, у цьому і є її найліпше визначення. Я можу пречудово уживатися з тим, що не приносить мені щастя; я можу водночас і жалітися, й існувати; я можу відкидати суть структури, якій корюся, і не без задоволення переживати окремі її буденні фрагменти (звички, маленькі радощі, ламкі гарантії, цілком стерпні різності, минущі труднощі); я навіть можу мати до стійкості цієї системи (що особливо робить її придатною до життя) певний збочений смак: Данило Стовпник чудово існував на своїй колоні – він зробив з неї (що, правда, зовсім не просто) структуру.



Хотіти прилаштуватися – це хотіти забезпечити, щоби тебе ціле життя покійно слухали. Структура – підтримуюча конструкція, відокремлена від бажання: я просто хочу, щоби мене «підтримували», «утримували» – ніби якусь повію вищого сорту (чоловічого чи жіночого роду).

3. У структурі Іншого (адже Інший завжди володіє своєю структурою життя, до якої я не включений) є щось сміховинне: я бачу, як Інший вперто слідує одним і тим же життєвим звичкам; спостережений збоку, він здається мені застиглим, *вічним* (вічність можна уявити собі смішною).

Щоразу, коли мені доводилося – раптово – побачити Іншого у його «структурі» (*sistemato*), я був завороженим: здавалося, що я споглядаю певну *сутність* – сутність подружності. Коли потяг перетинає верхом великі голландські міста, погляд пасажира проникає до інтер'єрів – добре освітлені, без усіляких фіранок – де кожен займається своїми особистим справами, ніби його і не бачать тисячі подорожніх; ось тут і дано побачити сутність Сім'ї; а коли у Гамбурзі прогулюєшся уздовж скляних стін, за якими в очікуванні пахнуть цигарками жінки, бачиш сутність Проституції.

(Сила структур: ось, очевидно, чого у них прагнуть.)



Присвята

ПРИСВЯТА. Мовний епізод, що супроводжує будь-який любовний подарунок, реальний чи передбачуваний, і, ширше, будь-який жест, дійсний чи внутрішній, яким суб'єкт присвячує щось коханому.

1. Любовний дарунок розшукується, вибирається і купується у величезному збудженні – такому, що воно, видається, досягає рівня насолоди. Я активно прикидаю, чи принесе цей предмет задоволення, чи не розчарує, або навпаки, видасться занадто значущим і тим самим викаже мою маячню – або пастку, у яку я потрапив. Любовний дарунок урочистий; захоплений всепожираючою метонімією, що регулює Уявлюване життя, я цілковито переношу себе у нього. Цим предметом я даю тобі моє Усе, я торкаюсь тебе своїм фалосом; от тому я і божеволю від збудження, тому і бігаю крамницями, вперто шукаючи потрібний фетиш – блискучий, вдалий, що буде *бездоганно* пасувати до твого бажання.

Дарунок – це дотик, чуттєвість: ти торкнешся того ж, чого торкався і я, нас поєднає певна третя шкіра. Я дарую Х... нашійну хустину, і він її носить: Х... дарує мені факт її носіння; власне так наївно сприймає



і подає це. А *contrario*: усяка мораль чистоти вимагає, аби дарунок був відділений від руки того, хто дарує, і від руки того, хто приймає; при буддистській посвяті у сан особисті предмети, шати підносяться бонзі на ношах; бонза приймає їх, торкаючись патицею, а не рукою; і надалі все, що будуть йому дарувати – і з чого він буде жити – будуть класти на стіл, на землю або на віяло.

ДЗЕН

2. Ось чого я боюся: а раптом подарований предмет через якийсь злісний ефект погано діє; якщо це, до прикладу, скарбонка (з такими трудами підібрана), то у ній не працює замок (жінки, що її продавали, не розуміються на цьому, до того ж, крамниця називалася «Because I love»: чи *не тому, що я кохаю*, він і не працює?). Насолода від дарунку тоді гасне, і суб'єкт знає: що даруєш – тим не володієш.

(Дарують не конче предмет: коли Х... проходив курс психоаналізу, того ж запраглося і Y...; аналіз як любовний дарунок?)

PH.S.

Дарунок – не конче екскремент, але все ж йому належить бути якимось покидьком; я не знаю, що робити з отриманим дарунком, він не вбудовується у мій простір, загромаджує його, виявляється зайвим: «Що ж мені з ним, з твоїм дарунком, робити!» «Твій дарунок» – *top-don* – стає жартівливим прізвиськом любовного подарунку.

ДЗЕН: у Першерона.

PH.S. (PHILIPPE SOLLERS): розмова.



3. Типовий зміст «сцени» – розтлумачувати Іншому, скільки всього ти йому даруєш (час, енергію, гроші, винахідливість, стосунки з іншими людьми і под.); що прямо приводить до репліки у відповідь, яка і створює сцену: *А я! Чого тільки я тобі не дав!* Дар виявляється тоді пробою сил, її інструментом: «Я подарую тобі більше, ніж ти мені, і тим буду над тобою владарювати» (у своїх великих потлачах (демонстративне роздаровування і знищення матеріальних цінностей у присутності спеціально запрошених гостей. – *Прим. ред.*) індіанці доходять до того, що спалюють села, ріжуть невільників).

Проголосити, що власне я тобі дарую, це наслідувати сімейну модель: дивись, на які жертви ми для тебе йдемо; або інакше: *ми дали тобі життя!* (– *А на біса воно мені здалося, те життя!* І под.).

Говорячи про дар, його поміщають в економіку обміну (жертвоприношення, додаткова вартість і под.), якій протистоїть мовчазна розтрата.

- БЕНКЕТ
4. «Цьому богу, Федр, я і присвячу свою промову...» Не можна принести у дар частинку мови (як передати її з рук у руки?), але можна її присвятити, оскільки Інший – це певний божок. Дарований предмет розсмоктується в урочисто-пишному посвятному промовлянні, у поетичному жесті присвятити; дар возвеличується уже тому, що промовляється голосом, якщо тільки той голос *розмірений* (метричний) або,
- R.H.

R.H. (ROLAND HAVAS): розмова.



інакше, *співочий* (ліричний); у тому і полягає принцип *Гімну*. Я нічого не спроможний дати – я присвячую саму присвяту, у яку лягає все, що я маю сказати:

Тобі, прекрасная, що нині
Ти світлом заливаєш серце,
Безсмертній назавжди святині...

BAUDELAIRE

Спів є дорогоцінним доповненням до порожнього послання, що цілковито поміщається в адресі, адже дароване мною при співі – це водночас і моє тіло (через голос), і німота, якою ти його вражаєш. (Любов німа, каже Новаліс, її змушує говорити тільки поезія.) *Пісня нічого не означає* – у цьому ти нарешті і почувеш, що я тобі її дарую, настільки ж неужиткову, як ворсинка чи галька, що дитина протягує своїй матері.

5. Безсильна виразитися, щось виразити, любов хоче бути усюди проголошеною, викричаною, прописаною: «all'acqua, all'ombra, ai fiori, all'obre, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti...» Не встигне закоханий суб'єкт створити чи змайструвати якийсь витвір, як його одразу накриває хвиля бажання комусь його присвятити. Він хоче одразу – а навіть заздалегідь – подарувати творіння тому, кого любить, заради кого працював і буде працювати. Надпис імені і буде означати дар.

ВЕСІЛЛЯ
ФІГАРО

«ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»: арія Керубіно (I акт).



Однак, за винятком випадку гімну, де посилання співпадає з усім текстом, те, що слідує за посвятою (тобто сам твір), має мало з ним спільного. Предмет, що я його дарую, більше не є тавтологічним (я даю тобі те, що даю), він є інтерпретованим; він має смисл (сенси), що набагато перевершує його адресу; хоча я і надписав на своєму творі твоє ім'я, створювався він для «них» (інших читачів). Отже, таким вже є фатум самого письма, що текст не можна назвати любовним, а тільки, можливо, щоб він був «любовно» виконаним, як якийсь плячок чи вишиті капці.

І навіть ще менше, ніж капці! Адже вони були зроблені для твоєї ноги (за твоїм розміром і для твого задоволення); плячок спечений чи вибраний за твоїм смаком; є певна адекватність цих предметів твоїй особистості. А от писане не має подібної послужливості. Писане сухе, тупе; як дорожній каток, воно котиться собі уперед, байдуже і безтактно; воно радше убіє «батька, матір, коханка/ку», ніж відхилиться від свого призначення (хоча воно доволі таємниче). Коли я пишу, я повинен змиритися з очевидністю, яка, якщо вірити моєму Уявлюваному, мене мучить: у писаному немає жодної доброзичливості, радше терор; воно задушливе для Іншого, який цілком не помічаючи у ньому дару, вичитує там утвердження майстерности, могутности, насолоди, самотности. Звідси жорстокий парадокс присвяти: я хочу будь-якою ціною подарувати тобі те, що тебе душить.



(Ми часто переконуємося, що пишучий суб'єкт не пише у злагоді зі своїм образом: хто мене любить «заради мене самого», той не любить мене за мое писання (і я через це страждаю). Справа, очевидно, у тому, що любити одразу дві істотні речі в одному тілі – це вже занадто! Такого часто не надбишаєш. Якщо ж, як виняток, таке трапиться, то це Злиття душ, Найвище Благо).

6. Отже, я не можу подарувати тобі те, що здавалося, писав для тебе, з цим я повинен погодитися; любовна присвята неможлива (я ж не задовольняюся умовно-світським написом, прикидаючись, що присвячую тобі твір, який від нас обох вислизає). Дія, у яку залучений Інший, – це не надпис. Це щось глибше – запис: Інший записаний, вписаний у текст, він залишив у ньому свій слід, до того ж множинний. Якщо б ти був лише адресатом присвяченої тобі книги, тобі б не вдалося позбутися важкого становища (коханого) *об'єкта* – бога; але твоя присутність у тексті – власне тому, що ти у ньому непізнаваний, – зовсім не присутність аналогічної фігури-фетиша, це присутність сили, до того ж занадто активної. Тому не має значення, що ти сам відчуваєш себе постійно змушеним до мовчанки, що твоя власна мова ніби задихається під страхітливим дискурсом закоханого суб'єкта: у «Теоремі» «той інший» не говорить, але він вписує дещо у кожного з тих, хто його хоче, – виробляє те, що математики називають катастрофою (розпад однієї системи під дією іншої); правда, цей німий – ангел.

PASOLINI



Темні окуляри

ПРИХОВУВАТИ. Фігура нерішучості: закоханий суб'єкт запитує себе не про те, чи оголошувати любленому, що його любить (це не фігура зізнання), але про те, якою мірою затаїти від нього «тривогу» (стривоженість) своєї пристрасності: її бажання, негаразди, взагалі її непомірність (мовою Расіна – її несамовитість).

M^{me} DE
SEVIGNE

1. Х... поїхав у відпустку без мене і з часу від'їзду не подав жодних ознак життя; що це – нещасний випадок? Поштовий страйк? Байдужість? Здійснення швидкоплинного бажання пожити для свого задоволення («Власна юність приголомшує його, він нічого не чує»)? чи проста невинність? Я хвилююся усе більше і більше, проходжу через усі акти драми очікування. Але коли Х... тим чи іншим чином знову з'явиться, а він не може цього не зробити (думка, що має одразу зробити марнотним будь-яке хвилювання), що я йому скажу? Чи повинен я приховати від нього моє хвилювання – що тепер уже залишилося у минулому («Ну, як ти?»)? Дати йому вирватися агресивно («не добре так, ти все-таки міг би...») або пристрасно («Як ти мене стривожив»)? Чи, може,



делікатно, легенько дати відчутти своє хвилювання, аби про нього було відомо, але щоби воно не докучало Іншому («Я трохи хвилювався...»)? Мною опановує вторинна тривога: слід вирішити, наскільки публічною я можу зробити свою первинну тривогу.

2. Я опинився у подвійному дискурсі, з якого не можу вийти. З одного боку, я кажу собі: а якщо Іншому – вже так він влаштований – потрібне моє прохання? Чи не буду я тоді виправданий у тому, що піддався буквальному висловлюванню, ліричному вираженню моєї «пристрасти»? Непомірність, божевілля... чи не у них моя істина, моя сила? А якщо ця істина, ця сила врешті-решт вразять?

Але, з іншого боку, я кажу собі: знаки моєї пристрасти загрожують розчавити Іншого. Тоді, чи не потрібно, *саме тому, що я люблю його*, приховати, наскільки сильно я його люблю? Я бачу Іншого дво-яким поглядом: як об'єкт і як суб'єкт; я вагаюся між тиранією і жертівністю. Таким чином, я втягаюся у самошантаж: якщо я люблю Іншого, я зобов'язаний бажати йому добра; водночас, тим я чиню собі тільки зло; пастка – я приречений бути або святим, або чудовиськом: святим не можу, чудовиськом не хочу; а тому я відтягаю рішення – показую свою пристрасть *трішки*.

3. Одягнути на свою пристрасть маску стриманості (безпристрасності) – у цьому справжня героїська доблесть: «Недостойно великій душі виявляти



BALZAC

назовні свої стривоженості» (Клотільда де Во); капітан Пас, герой Бальзака, вигадує собі фальшиву коханку, аби наглухо приховати від дружини свого найліпшого друга, що він її до смерті любить.

Однак, цілковито приховати пристрасть (або хоча б її непомірність) немислимо: не тому, що людський суб'єкт занадто слабкий, але тому, що пристрасть, по суті, створена, аби бути видимою; треба, аби саме утаювання було б на виду: *знайте, що зараз я від вас децю приховую* – таким є діяльний парадокс, котрий я повинен вирішити; треба, аби *водночас* це було відомо і невідомо, – щоби було відомо, що я не хочу цього показувати; таким є повідомлення, що я його адресую Іншому. *Larvatus prodeo* – я виступаю, вказуючи пальцем на свою маску; я накладаю маску на свою пристрасть, але скромним (і здатним вивернутися) пальцем я на цю маску вказую. Врешті, у будь-якої пристрасти є глядач: на смертному ложі капітан Пас не може стриматися і пише жінці, котру він безмовно любив; немає любовних жертв без фінального театру, знак завжди виходить переможцем.

DESCARTES

4. Уявімо, що я плакав з якогось приводу, котрого Інший навіть не усвідомив (плакати – частина нормальної діяльності закоханого тіла), і *аби цього не було видно*, приховую свої набряклі очі за темними окулярами (чудовий приклад психоаналітичного заперечення: затуманити собі погляд, аби не бути

BALZAC (БАЛЬЗАК) «Несправжня коханка».



видимим). Жест вираховано цілеспрямований: я хочу зберегти моральні переваги стоїцизму, «гідності» (уявляю себе Клотільдою де Во), і водночас, суперечу сам собі і провокую ніжне запитання «Що це з тобою?»; я хочу одночасно бути гідним і жалю, і захоплення, хочу водночас бути і дитиною, і дорослим. Вчиняючи так, я проваджу ризиковану гру: адже завжди можливо, що Інший просто не запитає про ті незвичні окуляри, що у факті він не побачить жодного знаку.

5. Аби легко давати зрозуміти, що я страждаю, щоби приховувати без брехні, я буду користатися хитро-мудрими недомовками; я буду будувати економіку своїх знаків.

Завданням словесних знаків буде замовчувати, маскувати, провадити в оману; я ніколи не буду згадувати у *словах* непомірність мого почуття. Нічого не сказавши про тривогу, що мене мучить, я завжди зможу, коли вона минеться, заспокоювати себе тим, що ніхто нічого про неї не дізнався. Могутність мови: зі своїм мовленням я можу зробити усе – навіть (і передовсім) *нічого не говорити*.

Я можу робити усе зі своїм мовленням, *але не зі своїм тілом*. Про те, що приховую у мовленні, говорить моє тіло. Я можу на свій розсуд моделювати своє повідомлення, але не свій голос. З мого голосу, що б не говорив, Інший дізнається, що «зі мною щось не так». Я брехун (замовчуванням), але не актор. Моє тіло – уперта дитина, моя мова – цілком цивілізований дорослий...



б. ...так що довга низка зусиль бути стриманим у словах (мої «знаки поштивости») може раптом прорватися всеохопним побічним виявом: скажімо, напад ридань перед приголомшеним поглядом Іншого спаплюжить усі зусилля (і ефекти) довго стримуваної мови. Мене прорвало: *пізнай же Федру і усе її шаленство.*

RACINE



Альба

ПРОБУДЖЕННЯ. Розмаїті способи, якими, прокидаючись, закоханий знову опиняється у полоні турбот своєї пристрасти.

1. Вертер говорить про свою втому («Дай мені достраждати до кінця: усупереч утомі, у мене ще не забракне сил»). У любовних турботах чиниться розтрата, що зношує тіло так жорстоко, як і фізична праця. «Я так страждав, – говорить одна людина, – я так боровся цілий день з образом коханої людини, що увечері міцно засинав». Так і Вертер незадовго до самогубства довго і міцно спить. ВЕРТЕР
S.S.
ВЕРТЕР
2. Пробудження сумні, виснажливі (від ніжності), після безсоння, невинні, панічні (Октав прокидається від знетями: «Раптом пам'ять його прояснилась, і у ній виплили усі його нещастя. Від горя не вмирають, бо інакше він помер би у ту ж мить»). STENDHAL

S.S. (SEVERO SARDUY): повідомлено S.S.

STENDHAL (СТЕНДАЛЬ), «Арманс».



Провини

ПРОВИНИ. З того чи иншого цілком мізерного побутового приводу закоханий суб'єкт вважає, що вчинив якимось не так стосовно коханої істоти, і страждає від відчуття провини.

1. «Лишень вони приїхали на вокзал до ***, як він, нічого не кажучи, відшукав за вказівником, де повинні зупинитися вагони другого класу і вагон-ресторан; це здавалося так далеко попереду, у самісінькому кінці вигину перону, що він не відважився виявити завбачливість – уже зовсім маніакальну – і відправити туди Х..., аби там чекати на потяг; це, думав він, було б схоже на легкодушність, догідливу підпорядкованість залізничному коду: роздивляння вказівників, страх запізнитися, кидання по вокзалу – хіба не властива така манія старим, пенсіонерам? А що, якщо він помиляється? Яке посміховисько – бігти пероном, ніби оті людиська, що сунуть по ньому, навантажені клунками! – Однак, так воно і сталося: потяг пройшов вокзалом і зупинився десь оддалік. Х... довелося похапцем його обійняти, бігцем кинутися уперед, разом з кількома юними курортниками у самих тільки плавках. Ось і все, він



більше нічого не бачив, хіба тільки далеко попереду маячів тупий зад останнього вагону. Жодного знаку (не було такої нагоди), жодного прощання. Потяг чомусь не рушав. Він, однак, не відважувався зрушити з місця, залишити перон, хоча залишатись там було цілком безглуздо. Поки потяг (з Х... усередині) стояв на місці, його також змушував стояти якийсь символічний примус (дуже сильний примус при занадто слабкій символіці). Отож, він тупо стояв, не поворухнувшись – не бачачи нічого, окрім далекого потягу, сам нікому не видимий на спорожнілому пероні, – і врешті, йому самому увірвався терпець, коли ж нарешті рушить той потяг. Але піти першим було б вчинком, який, не дай Боже, не давав би йому спокою».

2. Усіляка тріщина у Шануванні – провина: таким є закон Куртуазії. Провина ця з'являється тоді, коли я допускаю щодо коханого об'єкта найменший жест незалежності; щоразу, коли, намагаючись порвати з рабством, я пробую «зайнятися собою» (такою є одностайна порада світу), я почуваюся винним. І, парадоксальним чином, винен я у тому, що полегшив свій тягар, скоротив непомірні навантаження мого поклоніння, одним словом, у тому, що «досягаю успіху» (на погляд світу); взагалі-то, мене лякає, що я виявляюся сильним, мене робить винним самовладання (або його найпростіший жест).

КУРТУАЗІЯ



NIETZSCHE

3. Усілякий біль, усіляке нещастя, зазначає Ніцше, були сфальсифіковані ідеєю вини, провини: «Ми незаконно відібрали у болю його невинність». Пристрасне кохання (любовний дискурс) постійно підпадає під цю фальсифікацію. І водночас, у любові присутня можливість певного невинного болю, невинного нещастя (якщо б я, вірний чистому Уявлюваному, відтворював у собі тільки дитячу діаду – страждання дитини, розлученої з матір'ю); тоді б я не чіпав того, що мене мучить, я міг би навіть *утвердити* страждання. Такою і була невинність пристрасти: зовсім не чистота, а просто не-приймання Провини. Закоханий був би невинним, як невинні герої Сада. На жаль, його страждання зазвичай підбурюються його двійником – Виною: я боюся Іншого «більше, ніж власного батька».

БЕНКЕТ

«БЕНКЕТ»: Федр: «Якщо закоханий вчинить негідно [...] він більше страждає, якщо дізнається про те його друг, аніж це був би його батько».



Просторікування

ПРОСТОРИКУВАННЯ. Це слово – la laguele – запозичене у Ігнаціо Лойоли, означає потік слів, за допомогою яких суб'єкт невтомно тасує у голові докази щодо наслідків якоїсь образи або результатів якогось вчинку; це емфатична форма любовного «дискурсування».

1. «Від кохання так багато думок». Повсякчас, від якогось дрібного уколу в голові у мене починається словесна лихоманка, тягнеться низка міркувань, тлумачень, звернень. Віднині у моїй свідомості працює сама собою якась машина на кшталт катеринки, ручку якої, переминаючись з ноги на ногу, прокручує безіменний музика – і яка ніколи не замовкає. При просторікуванні ніщо не може завадити переливати з пустого в порожнє. Як тільки мені
- ПІСЕНЬКА
SCHUBERT

ПІСЕНЬКА – XV ст.

SCHUBERT (ШУБЕРТ): «Сивий катеринчук на межі села, змерзлою рукою пісню нагава, кулиться від вітру, ноги розмина, у його торбинці й мідяка нема! Люди і не дивляться, слухати не хочуть, пси дворові з прив'язі злісно так гаркочуть. Бідолаха зносить все покірно, кротно, не стинає пісню і на мить коротку».

ГРЕЦЬКА
МОВА

ВЕТТЕЛСНЕЙМ

вдається укласти у думках вдалу фразу (яка, як мені видається, найточніше відображає істину), фраза ця стає формулою, що її повторюю пропорційно полегшенню, яке вона приносить (знахідка точного слова ейфорійна); я її перетираю, я нею живлюся; як дитина, чи душевнохворий, у якого мерицизм, я без кінця ковтаю, і одразу ж зригую свою образу. Я скручую, спілітаю, звиваю знову і знову любовне досьє (таке значення дієслова $\mu\pi\rho\beta\omicron\mu\alpha\iota$, *meruomai*: скручувати, спілітати, звивати).

Або ще: дитина-аутист часто роздивляється свої пальці, що перебирають якийсь предмет (але не дивиться на сам предмет): це так званий twidding. Twidding – це не гра; це ритуальне маніпулювання, що характерне шаблонними, нав'язливими рисами. Так і закоханий, що змордований просторікуванням: він перебирає і ятрить свою рану.

2. Гумбольт називає свободу знаку *балакучістю*. Я (внутрішньо) балакучий, тому що не можу припаркувати, «припнути» свій дискурс: знаки галопують «у вільному польоті». Якщо б я зміг осідлати знак, підкорити його якійсь інстанції, мені нарешті вдалося б знайти спокій. Ото б вміти накладати на голову гіпс, як на ногу! Але я не можу завадити собі думати, говорити; поруч зі мною немає режисера, який би перервав цю внутрішню кінозйомку вигуком «Стоп!» Балакучість – це, мабуть, суто людський клопіт; я збожеволів від мови: ніхто мене не слухає, ніхто

ВЕТТЕЛСНЕЙМ (БЕТЕЛЬХАЙМ), «Порожня фортеця».



на мене не дивиться, але (як шубертівський катеринчук) я продовжую говорити, крутити ручку своєї катеринки.

3. Я беру собі роль: *я той, хто буде плакати*, і цю роль я граю перед собою – і *від неї плачу*: я сам собі театр. Бачачи себе у сльозах, я плачу ще дужче; якщо ж сльози міліють, я швиденько повторюю собі різкі слова, від яких вони потечуть знову. У мені ніби два співрозмовники, зайняті тим, що від репліки до репліки *підвищують тон*, як у стародавніх стихоміфіях; у подвоєному мовленні, що призводить до фінальної какофонії (клоунська сцена), виявляється своєрідне задоволення.

(I. Вертер вибухає тирадою проти поганого настрою: «На очі йому навернулися сльози». II. Він переказує Шарлотті сцену прощання з помираючою; власна розповідь пригнічує його своєю жорстокістю, і він підносить хустинку до очей. III. Вертер пише Шарлотті, описуючи їй вид своєї майбутнього могили: «Усе так живо встає перед мною, і я плачу, як дитина». IV. «У двадцять років, – пише пані Деборд-Вальмор, – неймовірні муки змусили мене відмовитися від співу, оскільки я не могла без сліз слухати свій голос».)

ВЕРТЕР

HUGO

HUGO (ГЮГО), «Каміння».



Ревнощі

РЕВНОЩІ. «Почуття, що народжується у коханні і породжене страхом, що кохана людина віддасть перевагу комусь иншому» (Littré (Paul-Maximilien-Emile Littré))

1. **ВЕРТЕР** Ревнивець у романі не Вертер, а пан Шмідт, наречений Фредеріки, людина з поганою вдачею. До Вертера ревнощі приходять через образи (бачити, як рука Альберта обвиває талію Шарлотти), а не через думку. Справа в тім, що ця книга скроєна (і у цьому її краса) трагічно, а не психологічно. Вертер не ненавидить Альберта; просто Альберт посідає бажане місце – це супротивник (у прямому сенсі конкурент), а не ворог; він цілком не «ненависний». У листах до Вільгельма Вертер не виказує особливих ревнощів. Лишень тоді, коли після його зізнань починається фінальна розповідь, суперництво стає гострим, різким, ніби ревнощі народжуються з простого переходу від «я» до «він», з дискурсу Іншого – законним голосом якого і є Розповідь.
- PROUST** У прустівського оповідника не багато спільного з Вертером. Він, власне, і не закоханий. Він лише



ревнує; у ньому нічого немає від «сновиди», хіба що, коли він любить – закохано – Матір (бабусю).

TALLEMANT
DES REAUX

2. Вертер заповнений образом: Шарлотта нарізає кавалки хліба і роздає їх своїм братам і сестрам. Шарлотта – сама як пиріг, і пиріг цей ділять кожному по кавалку; я не один – ні в чому не один, у мене є брати, сестри, я повинен ділитися, мушу примиритися з поділом; адже навіть богині Долі – водночас і богині Поділу, Мойри, остання з яких – Німа, Смерть. Окрім того, якщо я не приймаю поділу коханої людини, то я заперечую її досконалість, адже досконалому властиво бути поділеним: Меліта ділиться сама собою, бо вона досконала, і Гіперіон страждає через те: «Туга моя була воістину безмежна. Мені слід було піти». Таким чином, я страждаю двічі: і від самого поділу, і від нездатності знести його благородство.

HÖLDERLIN

3. «Коли я люблю, я винятковий власник», – говорить Фройд (котрого тут можна вважати еталоном нормальності). Треба бути ревним. Відмовитися від ревності («бути досконалістю») – означає переступити закон. Зулейка намагалася спокусити Юсуфа,

FREUD

TALLEMANT DES REAUX (ТАЛЕМАН ДЕ РЕО): Луї XIII: «Його любовні захоплення були дивовижними: із почуттів закоханого він узяв лише ревності» («Цікаві історії»).

HÖLDERLIN (ГЬОЛЬДЕРЛІН), «Гіперіон».

FREUD (ФРОЙД), «Листування».



DJEDIDI

а чоловік тим не обурений; скандал цей потребує пояснення – сцена розгортається у Єгипті, а Єгипет перебуває під знаком Зодіаку, що виключає ревності, під Близнюками. (Зворотний конформізм: не бути ревним, засуджувати власництво у любові, жити у груповому союзі і под. – Та невже! – погляньмо, що ж тут насправді: а що, якщо я змушую себе не ревнувати, бо соромлюсь цього? Ревності – це так огидно, так буржуазно; це негідна стурбованість, пильність (zèle) – ось що ми відкидаємо.)

ЕТИМОЛОГІЯ

4. Як ревнивець, я замордований чотири рази: оскільки ревную, оскільки собі цим дорікаю, оскільки боюся, що мої ревності образять Іншого, оскільки корюся банальності; я страждаю, тому що виключений, агресивний, божевільний і пересічний.

DJEDIDI (ДЖЕДІДІ): Зулейка «ледь-ледь» домоглась свого. Юсуф поступився на «заячий скік», рівно настільки, аби легенда не могла піддати сумніву його мужність.

ЕТИМОЛОГІЯ: ζήλος (zélōs) – zelosus – jaloux, «ревний» (французьке слово, перейняте у трубадурів).



Резонанс

РЕЗОНАНС. Фундаментальна налаштованість закоханого на суб'єктивність: слово, образ болісно відгукуються в емоційній свідомості суб'єкта.

1. Резонує у мені те, що я пізнаю через своє тіло: щось тонке, ледь вловиме пробуджує раптово це тіло, що до того часу дрімало у розсудливому розумінні ситуації; якесь слово, образ, думка діють, ніби удар батога. Мое тіло починає вібрувати зсередини, ніби його стрясають труби, що перегукуються і глушать одна одну; збудження залишає слід, слід цей розширюється, і (швидше чи повільніше) все опиняється у руїнах. У любовному Уявлюваному ніщо не відрізняє наймізернішу провокацію від насправді важливого факту; час шарпається як уперед (мені на думку спадають катастрофічні передбачення), так і назад (я з жахом згадую «попередні випадки»): від найменшого поштовху повстає і опановує мною цілий сонм спогадів і смерти: це царство пам'яті, зброя резонансу – «злопам'ятства».

NIETZSCHE

NIETZSCHE (НІЦШЕ): за Дельозом.



DIDEROT

(Резонанс народжується із «непередбаченого випадку [...], котрий раптово міняє стан персонажів»; це *театральний ефект*, «виокремлена мить» певної картини: патетичне зображення суб'єкта – збанкрутілого, пригніченого і под.)

DIDEROT

2. Простір резонансу – це тіло, Уявлюване тіло, настільки «зв'язне» (цілісне), що я не можу жити у ньому, не відчуючи якогось загального сум'яття. Це сум'яття (аналогічне барві, що заливає обличчя від сорому чи емоцій) – переляк. При звичному переляку – тому, що передує якомусь випробуванню – я бачу себе у майбутньому самозванцем, що усе завалив, зганьбився і був викритий. При переляку любовному я боюся свого власного знищення, що його я раптово провіщаю – тобто, у всіх подробицях – при спалаху слова чи образу.

RUSBROCK

3. Заблукавши посеред фраз, Флобер кидався на свій диван: він називав це «маринадом». Якщо щось резонує у мені занадто сильно, воно породжує у моєму тілі такий галас, що я змушений полишити усі заняття; я лягаю на ліжко і, не опираючись, даю розгулятися у мені «внутрішньому буревію»; усупереч дзенському ченцю, що очищався від образів, я дозволяю їм наповнити себе і до кінця пізнаю їх гіркоту. Отже, депресія володіє власним – кодованим –

DIDEROT (ДІДРО): «Слово – не предмет, але спалах, при світлі котрого, його помічаєш»



жестом, і власне це її обмежує; адже достатньо, аби я у якусь мить зумів підмінити її якимось іншим (нехай навіть порожнім) жестом (встати, підійти до столу, не конче одразу братися до роботи), і резонанс одразу слабне і поступається хандрі. Ліжко (удень) – місце Уявлюваного; а стіл, що б за ним не робили, – знову реальність.

4. Х... повідомляє про прикрий поголос, що стосується мене. Цей випадок резонує у мені двояко: з одного боку, я беру близько до серця сам предмет цього повідомлення, обурююся його брехливістю, хочу його заперечити і под., з іншого боку, чітко розрізняю і прихований імпульс агресивності, що підштовхнув Х... – майже неусвідомлено ним самим – передати мені образливу інформацію. Традиційна лінгвістика обмежилась би аналізом самого повідомлення: активна ж Філологія, навпаки, прагнула б інтерпретувати, оцінити силу (у даному випадку реактивну), що його скеровує (або притягує). А як же вчиню я? Я поєдную обидві лінгвістики, підсилюючи одну іншою; я болісно закорінююсь у самій субстанції повідомлення (тобто у змісті чужого), водночас підозріло і з гіркотою роздивляюся у всіх деталях силу, що стоїть за ним; я програю за всіма рахунками, я поранений з усіх боків. Це і є резонанс – ревниво практиковане докладне прослуховування; на противагу психоаналітику (і не без причин), я, як ніколи, далекий від того, аби «плавати», поки інший говорить, я *цілковито* слухаю, я цілком притомний; я не можу завадити собі усе почути,



і катуванням для мене є пронизливість мого слуху: хто зміг би стерпіти множинну і, водночас, очищену від усілякого «шуму» суть? Резонанс творить з почутого доступний розуму шум, а закоханого перетворює – у слухача – монстра, що складається з одного лише велетенського вуха, – ніби слух почав промовляти: у мені говорить вухо.



Відсутній

РОЗЛУКА. Усякий мовний епізод, що організовує сцену відсутності коханого – якою б не була її причина чи тривалість – і який намагається перетворити цю відсутність у випробування покинутістю.

1. Чимало пісень, мелодій, романсів присвячено любовній розлуці. Натомість, цієї класичної фігури немає у «Вертері». Причина проста: тут коханий об'єкт (Шарлотта) нерухомий; відходить – у певний час – закоханий суб'єкт (Вертер). А бути відсутнім може тільки Інший: Інший відходить, я залишаюся. Інший перебуває у стані постійного відходу, мандрівки; він за покликанням кочівник, невловимий; я ж, той, що любить, за протилежним призначенням осідлий, нерухомий, завжди наявний, в очікуванні, притиснений до свого місця, *непотрібний*, як клунок у глухому закутку вокзалу. Любовна розлука скерована тільки в один бік і може бути висловлена тільки з позицій того, хто залишається – а не від'їжджаючого; завжди присутнє «я» твориться тільки перед обличчям завжди відсутнього «ти». Говорити про розлуку – це означає з самого початку постулювати, що місце суб'єкта і місце Іншого

ВЕРТЕР



не підлягають перестановці; це означає проголосити: «Я менше люблений, ніж люблю».

- HUGO
2. Історично мову про розлуку веде Жінка: жінка осідла, Чоловік – мисливець, мандрівник; жінка вірна (вона чекає), чоловік – гульвіса (він їздить світом, волочиться на сторони). Жінка надає розлуці форму, розробляє її сюжет, оскільки на те у неї є час, вона тче і співає; пісні ткаць, пісні за веретеном промовляють водночас і про нерухомість (шумом веретена), і про розлуку (у далечині – ритми мандрівок, морські брижі, галоп верхи). Звідси виходить, що у кожному чоловікові, що говорить про розлуку з іншим, проявляється *жіноче*: той чоловік, що чекає і від того страждає, дивним чином фемінізований. Чоловік фемінізується не тому, що збочений, а тому, що закоханий. (Міт і утопія: первинне належало, а майбутнє буде належати суб'єктам, у яких присутнє *жіноче*.)
- E.V.

3. Инколи мені вдається пристойно перетривати розлуку. Тоді я «нормальний»: я підтасовуюсь під те, як усі переносять від'їзд «дорогої людини»; я зі знанням справи корюся муштрі, завдяки якій мені у ранньому дитинстві прищепили звичку розлучатися з матір'ю – що не переставало, однак, бути первинно важким

HUGO (ГЮГО): «За ким ти, жінко, плачеш? – За тим, кого немає» («Той, кого немає», вірш, покладений на музику Форе).

E.V. (EVELYNE BACHELLIER): лист.



(щоб не сказати до божевілля). Я веду себе, як успішно відлучений від грудей суб'єкт; я вмю харчуватися – в очікуванні – чимось іншим, ніж материнські груди.

Ця пристойно пережита розлука – не що інше, як забуття. Час від часу я виявляюся не-вірним. Такою є умова мого виживання; якщо б я не забував, я б помер. Закоханий, який *инколи* не забуває, помирає від надмірної втоми і перенапруги пам'яті (таким є Вертер).

ВЕРТЕР

(Дитиною я нічого не забував: безконечні дні, дні покинутості, коли Мати працювала вдалині; вечорами я йшов чекати її повернення на зупинку U-bis поблизу станції Севр-Бабілон; автобуси приходили один за другим, її не було у жодному з них.)

4. Від цього забуття я прокидаюся – і дуже швидко. Поспіхом відновлюю у собі пам'ять і шарпаність. З тіла народжується слово (класичне), що іменує емоцію розлуки: *зітхати*: «зітхати за тілесною присутністю»; дві половинки андрогіна зітхають одна за одною, ніби дихання кожної з них неповне і прагне змішатися з іншим; образ обіймів, оскільки він зливає два образи в один-єдиний; у любовній розлуці я прикро відстаючий, відклеєний образ, що сохне, жовкне, бабчиться.

RUSBROCK

БЕНКЕТ

DIDEROT

DIDEROT (ДІДРО): «До мене зверни вуста,
Нехай із моїх до тебе
Полине моя душа»
(«Пісенька у дусі романсу»)



(Як, хіба бажання не завжди одне і те ж, присутній його об'єкт, чи відсутній? Хіба об'єкт не відсутній *завжди*? – ні, це не одне і те ж тужіння; є два слова: *Pothos* – при бажанні відсутньої людини і *Himeros*, більш палке, при бажанні людини присутньої.)

5. Я безконечно звертаюся до відсутнього з розмовами про розлуку з ним; ситуація на загал нечувана; Інший, що відсутній як референт, присутній як адресат. Із цього дивовижного розриву народжується якийсь незносний теперішній час; я затиснутий між двома часами, часом референції і часом адресації – ти поїхав (про що я жалюся), ти тут (оскільки до тебе звертаюсь). Тепер я знаю, що таке теперішній, це важкий час: бездомішкова сфера тривоги.

Розлука тягнеться, мені треба її якось переносити. Ось я і починаю нею *маніпулювати*: перевтілювати часовий розрив у зворотно-поступальний рух, виробляти ритм, відкривати мовну сцену (мова народжується з розлуки; дитина, прив'язавши ниточкою шпульку, відпускає її чимдалі і знову до себе притягує, зображаючи відхід і повернення матері – ось і створена парадигма). Розлука стає активною практикою, *зайнятістю* (яка не дає мені зайнятися нічим іншим); відбувається створення багаторольового сюжету (сумніви, докори, бажання, меланхолія). Це мовне інсценування відсуває смерть Іншого: як стверджують, час, коли дитина думає, що її мати відсутня, і час, коли вона вважає, що та



вже померла, розділяє дуже короткий проміжок. Маніпулювати розлукою – означає розтягувати ту мить, коли Інший міг би безболісно переметнутися з розлуки у смерть.

6. Фігурою фрустрації могла би бути Присутність (я щодня бачу Іншого, однак цим не цілком задоволений; реально об'єкт тут, але Уявлювано мені його бракує). Фігурою кастрації могла би бути Дискретність (я згоден покинути Іншого «без сліз», я змирюся з жалобою за стосунками з ним, я вмію *забувати*). Розлука – фігура позбавлення; я водночас і бажаю, і потребую. Бажання єднається з потребою: таким є нав'язливо повторюваний факт любовного почуття.

(«Бажання – тут, палке, вічне; але Бог понад ним, і піднятими руками Бажання ніколи не досягти обожнюваної повні». Мова Розлуки – текст з двома ідеограмами: *підняті руки Бажання і простягнуті руки Потреби*. Я вагаюся, коливаюся, як маятник, між фалічним образом піднятих рук і дитячим образом простягнутих рук.)

RUSBROCK

7. Я самотньо сідаю за столик каварні; зі мною підходять привітатися; я почуваю себе в оточенні людей, мене шукають, мені лестять. Однак, Інший відсутній; я викликаю його у собі самому, аби він утримав мене на межі цієї світської гречности, що чатує на мене. Я покликаюся до його «істини» (істини, відчуття якої



він у мене викликає) проти істерії лестошів, до котрої я очевидно сповзаю. Я покладаю відповідальність за свою світськість на розлуку з Іншим; я *волаю* за його захистом, за його поверненням; нехай з'явиться Інший, нехай виручить мене, як та мати, що прийшла за своєю дитиною, з цього світського блиску, із соціальної пихатости, нехай поверне мені «святоблиту інтимність, серйозність» світу любовного.

(Х... казав мені, що любов захищає його від світської суєти – групових амбіцій, усіляких махінацій, альянсів, розколів, ролей, владних інстанцій; любов зробила з нього соціального покидька, чим він і насолоджується.)

8. Ось що проголошує один буддійський коан (*коан – це певне завдання, яке ставить перед учнем дзен його учитель. Учень повинен вирішити його самотужки, хоча колись учитель і надасть йому певну допомогу.* – Прим. ред.): «Учитель довго, дуже довго тримає голову учня під водою; потроху бульбашки повітря з'являються усе рідше; в останню мить учитель витягає голову учня з-під води, повертає його до тям: коли ти почнеш так прагнути істини, як ти прагнув повітря, тоді ти її пізнаєш». Розлука з Іншим тримає мене з головою у воді; я поступово задихаюся, мені бракує повітря; і ось за допомогою цієї задухи я відновлюю свою «істину» і готую Непоступливість кохання.

S.S. (SEVERO SARDUY): коан, повідомлений S.S.



Думки про самогубство

САМОГУБСТВО. У сфері любовної пристрасти бажання самогубства виникає часто, його викликає будь-яка дрібниця.

1. Через найменшу образу я хочу вчинити самогубство; любовному самогубству, коли його замислюють, байдужий мотив. Його ідея проста: це легко-важна, простенька ідея, ніби стрімка алгебраїчна формула, котра мені конче потрібна у цю мить внутрішньої мови; я не надаю їй жодної змістовної наповненості, не передбачаю обтяжуючих обставин і вульгарних наслідків смерті; я заледве усвідомлюю, як вчинити самогубство. Ця фраза, всього лише фраза, яку я понуро плекаю, але від якої мене може відволікти будь-яка дрібничка: «І людина, яка щойно цілих сорок п'ять хвилин розмірковувала про самогубство, одразу вилізла на стілець і зняла з книжкової полиці каталог дзеркал сен-гобенської фабрики».

STENDHAL

STENDHAL (СТЕНДАЛЬ), «Арманс».



2. Инколи, миттєво осяяний якоюсь мізерною обставиною і захоплений породженим нею резонансом, я раптом бачу себе у пастці, зачиненим у якійсь безвихідній ситуації (місці); існують тільки два виходи («або... або...»), і вони однаково закриті; з обох боків мені тільки і залишається, що мовчати. Тоді мене рятує думка про самогубство, адже *я можу про неї говорити* (і неодмінно цим скористаюся); я відроджуюся і розфарбовую цю думку кольором життя – або ж агресивно скеровую її проти любленого об'єкта (добре відомий шантаж), або ж фантазматично поєднуюся з ним у смерті («Я зйду у могилу, щоби до тебе притулитися»).
- HEINE
3. По тривалих дискусіях учені прийшли до висновку, що тварини не чинять самогубств; щонайбільше серед них – коней, собак – може бути бажання себе покалічити. Однак, якраз щодо коней Вертер натякає на *шляхетність*, якою позначене будь-яке самогубство: «Розповідають, що існує така шляхетна порода коней, котрі інстинктивно прокушують собі вену, аби легше було дихати, коли їх заганяють. Мені також часто хочеться втяти собі вену і здобути вічну свободу».
- ВЕРТЕР
- Непогамоване зауваження Жіда: «Щойно перечитав «Вертера» – не без роздратування, забувши, як багато часу у нього пішло на помирання [що зовсім
- GIDE

HEINE (ГАЙНЕ), «Ліричне інтермецо».

GIDE (ЖІД), «Щоденник», 1940 рік.



не так]. Усе ніяк не завершиться, і поступово виникає бажання підштовхнути його у плечі. Чотири, чи п'ять разів, коли уже сподіваєшся на його останній подих, приходять ще один, ще більше останній [...] нема терпцю зносити ці його розмазані відходи». Жід не знає, що у любовному романі герой *реальний* (оскільки зроблений із винятково проективної матерії, у чому і вбачає себе кожен закоханий суб'єкт), і що вимагає він смерті справжньої людини, *моєї* смерті.



«Священиків із ними не було»

САМОТНІЙ. Ця фігура відсилає не до цілком ймовірної самотності закоханого суб'єкта, а до його «філософської» самотності, оскільки жодна із сучасних головних філософських систем (дискурсу) не переймається любовною пристрастю.

1. Як називається суб'єкт, який, всупереч усьому і усім опирається у певній омані, ніби перед ним – ціла вічність, щоб «обманюватися»? Про нього кажуть, що він *упав* у ересь. Переходячи від одного кохання до іншого, або у процесі одного і того ж кохання я не перестаю «впадати» у певну таємну, ніким зі мною не поділену, доктрину. Коли під покровом ночі тіло Вертера відносять у дальній кут цвинтаря, біля двох лип (дерево з простим запахом, дерево спогадів і дрімоти), «священиків із ними не було» (це остання фраза роману). Релігія, можливо, засуджує у Вертері не лише самогубця, але і закоханого, декласованого утопіста, того, хто не «пов'язаний» ні з ким, окрім самого себе.

ВЕРТЕР

ЕТИМОЛОГІЯ

ЕТИМОЛОГІЯ: «релігія» від лат. *Religare*, «зв'язувати».



2. У «Бенкеті» Ериксімах з іронією констатує, що читав десь панегірик солі, але нічого про Ерос; і власне тому, що Ерос цензурований як тема бесіди, маленьке товариство «Бенкету» вирішує зробити його темою свого «круглого столу» – зовсім як сучасні інтелектуали, усупереч течії згідні обговорювати власне Кохання, а не політику, Бажання (любовне), а не Потреби (соціальні). Ексцентричність розмови витікає з її систематичности: співтрапезники намагаються створити зовсім не доказові тиради чи розповіді про пережите, а доктрину; для кожного з них Ерос – певна система. Нині ж для кохання немає жодної системи; а та невелика кількість систем, що оточують сучасного закоханого, не залишають йому жодного місця (хіба що знецінене); дарма звертається він до тієї чи іншої побутуючої мови, жодна йому не відповідає – хіба що для того, аби відвернути його від коханого. Християнський дискурс, якщо він ще існує, закликає його до придушення і сублімації. Дискурс психоаналітичний (що, зрештою, описує його стан) спонукає його назавжди розпрощатися з власним Уявлюваним. Що ж стосується дискурсу марксистського, той мовчить. Якщо мене притисне застукати у ці двері, щоб бодай *десь* знайти визнання мого «божевілля» («моєї істини»), двері ці, одні за одними зачиняються, і, коли вони усі замкнені, довкола мене, тим самим, росте мовна стіна, що заживо мене хоронить, придушє і відштовхує – якщо тільки я не прийду до *покаяння* і не погоджуся «позбутися Х...».

БЕНКЕТ



3. Самотність закоханого – не особистісна (кохання довіряє людям, воно говорить, розповідає про себе), а системна: я самотньо перетворюю його у систему (можливо тому, що постійно змушений перебувати у соліпсизмі власного дискурсу). Заплутаний парадокс: мене можуть зрозуміти усі (кохання приходить із книг, його діалект широко розповсюджений), але вислухати (сприйняти «віщунськи») можуть лише ті, у кого *точнісінько* і *сьогодні* та ж мова, що й у мене. Закохані, говорить Алквіад, схожі на ужалених гадюкою: «Кажуть, що ті, з ким це трапилося, розповідають про свої відчуття лише тим, хто пережив те саме, бо тільки вони здатні зрозуміти його і простити, щоб він не наробив і не наговорив з болю»; охляле воїнство «зголоднілих Покійників», закоханих Самогубців (скільки разів один і той же закоханий не чинить самогубства?), якому жодна велика мова (хіба що – фрагментарно – мова колишнього Роману) не дає свого голосу.
- БЕНКЕТ
- RUSBROCK
4. Подібно до стародавнього містика, що його ледь терпіла церковна громада там, де він жив, я, як закоханий суб'єкт, не протестую і не іду на конфлікт; просто я не вступаю у діалог – з механізмами влади, думки, науки, керівництва тощо; я не конче «деполітизований» – від норми я відрізняюся тим, що не «збуджений». Навзаєм суспільство химерно витісняє мене під відкрите небо: жодної цензури, жодних заборон, я лише усунений а *humanis*, віддалений від усього людського якимось мовчазним декретом про неістотність; я не вхожу до жодного переліку, мені ніде немає прихистку.



5. Чому я самотній:

«У кожного благо своє,
Позбавлений лише я.
Необізнаним є мій дух –
Повільний, неповороткий.
Ясновидцем є майже кожен
Лишень я один у п'їтмі
Проникливим є майже кожен
Збентеженим є мій дух –
такий, ніби море, плинний,
такий, ніби вітер, змінний.
У кожного є мета,
Мій дух отупілий, мов челядь.
Я лише не такий, як усі,
Бо смокчу материнські груди».

ДАО



«Дні обраних»

СВЯТО. Закоханий суб'єкт переживає кожну зустріч з коханою людиною як свято.

1. Свято – те, чого чекають. Від обіцяної зустрічі я очікую нечуваної суми задовольень, учти; я тріюмфую, як дитина, що сміється, дивлячись на ту, одна лише присутність якої сповіщає і означає повноту задоволення; переді мною, для мене ось-ось відкриється «джерело всіх благ».

LACAN

«Я переживаю такі щасливі дні, що їх Господь приберігає для своїх святих, і що би зі мною не трапилося, я не посмію сказати, що не спізнав радостей, найчистіших радостей життя».

ВЕРТЕР

2. «Сьогодні вночі – страшно зізнатися – я тримав її в обіймах, притуляв до своїх грудей, осипав поцілунками її уста, що лепетали слова любови, погляд мій занурювався у її затуманений ніжністю погляд! Боже! Невже я переступник тільки тому, що для мене блаженство – вповні знову переживати ті жагучі радощі?»

ВЕРТЕР



СВЯТО

Для Закоханого-Лунатика Свято – це тріумф, а не вибух; я насолоджуюся обідом, розмовою, ніжністю, твердими обіцянками задоволення: мистецтво жити над безоднею».

JEAN-LOUIS
BOUTTES

(Так що ж, для вас нічого не означає бути чийось святом?)

JEAN-LOUIS BOUTTES (ЖАН-ЛУЇ БУТ), «Руйнівник інтенсивності».



Серце

СЕРЦЕ. Це слово пасує для визначення різноманітних поривів і бажань, але одне залишається незмінним: серце стає предметом дарування – або невизнаного, або неприйнятого.

1. Серце – це орган бажання (серце напружується, опадає і под., на кшталт статевого органу), оскільки заворожено утримується у полі Уявлюваного. Що зробить світ, Інший з моїм бажанням? Ось гризота, що криє у собі усі сердечні пориви, усі сердечні «проблеми».
2. ВЕРТЕР жаліється на якогось князя: «Він у мені цінить більше розум і знання, ніж серце, хоча воно – поодиноким моя гордість [...]. Адже те, що я знаю, пізнати може кожен, а серце таке лише у мене». Ви чекаєте мене там, куди я не хочу йти; ви любите мене за те, у чому мене немає. Або інакше: у мене і світу різні інтереси; на моє нещастя, ділиться при цьому моє «я»; мені нецікавий (каже Вертер) мій розум; а вам нецікаве моє серце.



3. Серце – це те, що я, як я гадаю, приношу у дар. Щоразу, коли цей дар відсилають мені назад, мало сказати слідом за Вертером, що серце – те, що від мене залишається, якщо відняти увесь розум, мені приписаний, однак мною не бажаний; серце – те, що залишається мені, і те серце, що залишається у мене на серці, – це серце важке; важке відливом, що наповнив його собою (тільки у закоханого і у дитини буває важке серце).

(Х... має від'їхати на кілька тижнів, а, можливо, і на довше; в останню мить він хоче купити собі в дорогу годинник; кіоскерка заграє з ним: «Може, візьмете мій? Ви, напевно, були зовсім юні, коли він стільки коштував і под.», вона не знає, що мені *тяжко на серці*.)



Любити любов

СКАСУВАННЯ. Напад мовлення, у час якого суб'єкт приходить до скасування любленого об'єкту під натиском самої любови: у результаті характерної любовної перверсії суб'єкт любить тепер любов, а не об'єкт.

- ВЕРТЕР
1. Шарлотта маловиразна: це убогий персонаж сильної, важкої, полум'яної вистави, поставленої суб'єктом Вертером; ласкавим рішенням цього суб'єкта цілком безбарвний об'єкт поміщено у центр сцени, і там його обожнюють, обкурюють фіміамом, *атакують*, засипають промовляннями і молитвами (і, можливо, тишком-нишком – обмовляннями); така собі важлива горличка, нерухома, роздута під своїм пір'ям, довкола якої в'ється ошалілий самець. Вартує мені, як при спалаху блискавиці, побачити Іншого в образі бездіяльного, як опудало, об'єкта, і я переносу бажання з цього скасованого об'єкта на саме бажання; бажаю я своє бажання, а кохана істота тепер не більше, ніж помічник. Мене надихає думка про настільки величний задум, яка залишає далеко позад себе особу, що послужила приводом (так я собі говорю, щасливий з того, що вознісся,



принизивши Іншого): я жертвую образом заради Уявлюваного. І якщо прийде день, коли мені треба буде відважитися на відмову від Іншого, то та гостра скорбота, що мене тоді охопить, буде скорботою за самим Уявлюваним: я шанував цю структуру і оплакую втрату любови, а не того, чи тієї. (Я хочу туди повернутися, як затворниця з Пуат'є до себе у малампійську пуцу.)

GIDE

2. Отже, Іншого скасовано під гнітом любови; з цього скасування я маю безсумнівну вигоду; як тільки мені загрожує випадкова рана (наприклад, думка про ревності), я змушую її розчинитися в абстрактній розкоші любовного почуття; я заспокоююсь, прагнути того, хто уже відсутній, хто більше не зможе мене уразити. Натомість одразу страждаю, бачачи Іншого (коханого) аж настільки зменшеним, редукованим і ніби виключеним з почуття, що його він сам збуджує. Я почуваю себе винним і дорікаю собі, що його покинув. Відбувається переворот: я прагну його скасувати, я знову змушую себе страждати.

КУРТУАЗІЯ



«Мені боляче за Іншого»

СПІВЧУТТЯ. Суб'єкт переживає гостре співчуття щодо любленого об'єкта щоразу, коли бачить, відчуває чи знає, що той нещасливий, або у небезпеці з тієї чи іншої причини, зовнішньої щодо самих любовних стосунків.

NIETZSCHE

1. «Вважаючи, що ми співпереживаємо з Іншим у його власних переживання – те, що Шопенгауер називає співчуттям і що більш точно слід було б назвати єднанням у стражданнях, єдністю страждання, – ми повинні будемо його зненавидіти, коли він сам, як Паскаль, вважатиме себе цього гідним» Якщо Інший страждає від галюцинацій, якщо він боїться збожеволіти, мені слід галюцинувати самому, і я сам повинен з'їхати з глузду. Насправді, якою б не була сила кохання, цього не відбувається: я зніяковілий, стривожений, адже жакливо бачити, як люди, котрих любиш, страждають, однак залишають водночас сухим і непроникним. Моє ототожнення недосконале:

MICHELET

NIETZSCHE (НІЦШЕ), «Ранкова зоря», I, 63.

MICHELET (МІШЛЕ), кажучи: «Мені боляче за Францію».



я – Мати (Інший викликає у мені турботу), але недостатньо Мати; я занадто метушливий, чим більше я стриманий у глибині душі. Адже «щиро» ототожнюючись з напастями Іншого, я вичитую у цих напастях, що вони трапляються без мене, і що, будучи нещасним сам собою, Інший, тим самим, мене покидає; якщо він страждає, коли не я причина, значить, я для нього поза грою; його страждання мене скасовує, оскільки конститує його поза мною.

2. І тоді усе змінюється: оскільки Інший страждає без мене, для чого страждати на його місці? Його нещастя відносить його далеко від мене, я можу тільки задихавшись бігти за ним, без надії колись наздогнати, злитися з ним. Ліпше вже я відійду від нього на крочок, повчуся жити трохи оддалік. Нехай випірне подавлене слово, що злітає з язика будь-якого суб'єкта, якому випало пережити смерть Іншого: «Ну що ж, будемо жити далі!»

3. Я буду, отже, страждати з Іншим, але *без натиску*, не ламаючи голови. Такій поведінці, водночас дуже емоційній і дуже поміркованій, дуже закоханій і дуже окультуреній, можна дати ім'я: це делікатність; вона ніби «здорова» (цивілізована, художня) форма співчуття (Ата – богиня збентеження, але Платон говорить про її делікатність: її нога окрилена, вона торкається легко).

БЕНКЕТ



«E lucevan le stelle»

СПОГАД. Щасливе або/і жахаюче нагадування якогось предмета, жесту, сцени, пов'язаних з коханою людиною, позначене вторгненням імперфекта у граматику мови кохання.

1. «Літо розкішне! Часто я видряплююсь на дерева у Лоттиному саду і довгою тичкою знімаю з верхів'їв стиглі груші, а Лотта стоїть унизу і бере їх у мене». ВЕРТЕР
- Вертер розповідає, говорить у теперішньому часі, але у його оповіді уже присутня схильність до спогаду; тихим голосом позад цієї теперішності шепоче імперфект. Одного прекрасного дня я буду згадувати цю сцену, поринати у неї у *минулому часі*. Любовна картина, як і первинне любовне захоплення, всуціль створена із запізнілих переживань: це *анамнезис*, що відтворює лише незнакові, зовсім не драматичні риси, ніби я згадую саме той час і тільки його: це аромат, що лине нізвідки, часточка пам'яті, прості пахощі; певна чиста розтрата, яку так, не втискаючи у рамки якоїсь долі, вдалося висловити лише японському хайку.

«E LUCEVAN LE STELLE» – і мерехтіли зорі (*итал.*) – *прим. перекл.*



(У саду Б. була довга бамбукова тичка, з вирізаною, як розетка, бляшаною лійкою на кінці, щоби підчепляти фініки на найвищих гілках, Цей спогад дитинства функціонує як любовний спогад.)

2. «Мерехтіли зорі». Таким це щастя більше ніколи не повернеться. Анамнезис і втішає мене, і мучить.

ТУГА

Імперфект – час зачарованості: на позір воно все живе, однак не рухається; недосконалість присутності, недосконалість смерті; ні забуття, ні воскресіння; сама лише виснажлива гонитва за манливою пам'яттю. У своїй жадобі зіграти якусь роль, сцени від самого початку виставляють себе як спогади; нерідко я відчуваю, передбачаю це саме у ту мить, коли вони формуються. – Такий театр часу – пряма протилежність пошукам втраченого часу; адже мої спогади патетично-точкові, а не філософсько-дискурсивні; я згадую, щоби бути нещасним/щасливим – а не для того, щоби зрозуміти. Я не пишу, не усамітнююсь, щоби написати велетенський роман про знову віднайдений час.

PROUST



Крихітна плямка на носі

СПОТВОРЕННЯ. Швидкоплинна з'ява у просторі кохання анти-образу коханого об'єкта. Під впливом мізерних подій чи ледь помітних деталей хороший Образ на очах у суб'єкта раптово спотворюється і руйнується.

- RUSBROCK
ДОСТОЕВСКИЙ
1. Рейсбрук уже п'ять років, як похований; його відкопують; тіло його непошкоджене і чисте (звичайно! Инакше не було б про що розповідати); *але*: «Лише на носі виднілася крихітна плямка, легкий, але безсумнівний слід гниття». На досконалому і ніби забальзамованому (аж так воно мене зачаровує) обличчі Іншого я раптом помічаю місце гниття. Точка ця мікроскопічна: який-небудь жест, слово, предмет, деталь одягу, щось незвичне, що раптом виникає зі сфери, що не викликала у мене жодних підозр, раптом пов'язує коханий об'єкт із *вульгарним* світом. Невже ця людина вульгарна – власне та, чю вишуканість і оригінальність я святобливо возносив? І от тобі маєш: він прокреслює жест, яким

ДОСТОЕВСКИЙ (ДОСТОЄВСКИЙ): смерть старця Зосіми – тлінний запах трупа («Брати Карамазови»).



викриває у собі зовсім іншу породу. Я *ошелешений*: мені вчувається збій ритму, щось як синкопа у чудовій фразі коханого, звук розриву гладенької оболонки образу.

(Як і квочка єзуїта Кірхера, яку будили від гіпнозу легким поляскуванням, я тимчасово – і доволі болісно – виволочений зі стану заворожености.)

2. Можна сказати, що спотворення образу стається, коли мені *соромно* за Іншого (страх перед цим соромом, як говорить Федр, утримував грецьких коханців на стежині Добра, оскільки кожен мав оберігати свій образ в очах іншого). Сором витікає з підлеглости: через яку-небудь жалюгідну пригоду, на яку звернула увагу лише моя проникливість – або моє марення, – Інший раптом виявив себе – розкрився, прорвався, проявився у фотографічному сенсі цього слова – як *підлеглий* певної інстанції, що і сама належить до підневільних; я раптом бачу його (питання *бачення*) метушливим, забіганим або просто таким, що добросовісно улягає світським ритуалам, сподіваючись їх дотриманням і пристосуванням до них досягти визнання. Адже поганій Образ – це образ не злий, а *жалюгідний*: він показує мені Іншого у вульгарності соціального світу. (Або інакше: Інший виявляється спотвореним, якщо сам підлаштовується під банальності, що їх проповідує світ, щоб применшити цінність кохання, – він підкоряється натовпу.)

БЕНКЕТ

HEINE

HEINE (ГАЙНЕ): «За столиком чайним вітальні...» («Ліричне інтермецо», 50).



PROUST

3. Якось, говорячи про нас, Інший сказав мені: «шляхетні стосунки»; слова ці були для мене образливими і неприємними – вони раптом увірвалися звідкись ззовні, вульгаризуючи специфічність наших стосунків конформістською формулою. Доволі часто Інший виявляється спотвореним через мову; він говорить якесь не те слово, і я починаю чути, як загрозово шумить *зовсім инший світ* – світ Іншого. Коли Альбертіна обмовилась вульгарним висловом «досягти хоч мозолями на задниці», прустівський оповідач жахається, бо тим самим раптом виявило себе шокуюче гетто жіночого гомосексуалізму, низькопробної тяганини: ціла сцена у замковій щілині мови. У слові є ледь вловима хемічна субстанція, що спричиняє найрізкіші спотворення: Інший, якого я довгий час тримав у коконі свого власного дискурсу, випадково зроненим словом дає почути ті мови, які він може *переймати* і які, відповідно, надають йому інші.
4. Буває також, що Інший являється мені у полоні якогось бажання. Однак пляма на ньому у моїх очах витворює тоді не таке бажання, у якого є форма і ім'я, визначеність і направленість, – у такому випадку я просто б ревнував (що творить зовсім інший резонанс); я засікаю у Іншого зародок бажання, імпульс бажання, яке він сам ще не зовсім усвідомлює; я бачу, як він у розмові метушиться, розривається на частини, *надто наполегливий*, запобігає перед

PROUST (ПРУСТ), «Полонянка».



кимось третім, майже кидається йому на шию, намагаючись звабити. Поспостерігайте за такою розмовою: ви побачите, як цей суб'єкт – нехай і скромно, по-світськи – втрачає голову від Іншого, як його тягне бути з ним теплішим, прохаючим, улесливішим; я ніби застаю Іншого у мить самонадування. Переді мною – *божевілья буття*, не настільки вже й далеке від того, що Сад назвав кипінням у голові («Я бачила, як у нього з очей скапує сперма»); і варто лише партнеру, предмету догагань, відповісти у тому ж дусі, як сцена стає сміховинною: переді мною видовище двох павичів, що розпускають хвости один перед одним. Образ зіпсутий, оскільки раптово побачена мною людина – просто *якась инша* (а не мій Інший), хтось чужий (божевільний?).

FLAUBERT

(Так Жід, у потягу на Біскру мимоволі втягнувшись у гру з трьома алжирськими школярами, «задиhaючись, тремтячи» перед своєю дружиною, що прикидалася, ніби читає, був схожий на «злочинця або божевільного». Хіба не є *божевільним* будь-яке інше бажання, окрім мого?)

GIDE

FLAUBERT (ФЛОБЕР): «Дужий порив вітру відхилив простирадла і перед ним опинилися два павичі – самець і самка. Самка стояла непорушно, підігнувши ноги і піднявши зад. Самець прогулювався довкола неї, розпустивши хвоста, тужився, квохтав, потім вискочив на неї, пригнувши пір'я, що прикрили її як покривало, і два велетенських птахи затремтіли у єдиній тремі» («Бувар і Пекюше»).

GIDE (ЖІД), «Et nunc manet in te».



ВЕРТЕР

5. Мова кохання зазвичай є гладкою оболонкою, приклеєною до образу, дуже м'якою рукавичкою, що облягає кохану людину. Ця мова добродесна, благодійна. Коли образ спотворюється, оболонка добродесності рветься; від потрясіння виявляється поваленою моя власна мова. Уражений випадковими словами Шарлотти, Вертер раптом бачить її у ролі перекупки, включаючи її до групи приятельок, з якими вона базікає (вона більше не єдина Інша, а одна з багатьох), зневажливо говорить тоді: «мої панунці» (meine Weibchen). Несподівано на устах суб'єкта зроджується *богохульство* і норовить непоштиво знищити благословення закоханого; він одержимий демоном, що промовляє його устами, і вивергаються звідти, як у чарівних казках, уже не квіти, а жаби. Жахливий відхід образу.
(Страх пошкодження ще сильніший, ніж страх втрати.)



Влаштовувати сцену

СЦЕНА. Фігура відсилає до будь-якої сцени (у побутовому сенсі слова) як взаємного обміну претензіями.

1. Коли два суб'єкти сваряться, послідовно обмінюючись репліками з метою мати «останнє слово», ці два суб'єкти *уже* є парою: сцена є для них втіленням певного права, застосуванням певної мови, співвласниками котрої вони є; *кожен по черзі*, – вимагає сцена, що означає: *ніколи ти без мене* і навпаки. Такою є суть того, що евфемістично називають діалогом: не дослухатися один до іншого, а спільно підкоритися зрівняльному принципу розподілу мовних благ. Партнери знають, що зіткнення, якому вони віддаються і яке їх не розлучить, таке ж непослідовне, як перверсивна насолода (сцена – ніби спосіб отримувати насолоду без ризику завести дітей).

З першої сцени мова розпочинає свою довгу кар'єру неспокійної і безкорисної діяльності. Власне,



NIETZSCHE

діалог (поєдинок двох акторів) зіпсував Трагедію, ще перед з'явою Сократа. Монолог, таким чином, відкидається у сферу межових явищ життя людства: в архаїчну трагедію, у деякі форми шизофренії, у любовну солілоквию (бодай допоки я «стримую» свою маячню і піддаюся бажанню втягнути Іншого у послідовну мовну перепалку). Протоактор, безумець і закоханий ніби відмовляються виступати героями мови і підкорятися мові дорослих, соціальній мові, що навіюється злісною Ерідою, – мові всезагального неврозу.

ЯКОВСОН

2. «Вертер» є чистим дискурсом закоханого суб'єкта; монолог (ідилічний або тривожний) переривається у ньому лише раз, на самому кінці, незадовго до самогубства: Вертер відвідує Шарлотту, котра просить його не приходити аж до самого Різдва, даючи зрозуміти, що варто з'являтися рідше і що пристрасть його надалі не буде вітатися; за цим слідує сцена.

ВЕРТЕР

NIETZSCHE (НИЦШЕ): «Щось подібне існувало уже в обміні репліками між хором і корифеєм, але, оскільки один корився іншому, діалектичне *протистояння* було неможливе. Однак, як тільки очі в очі опинилися два головних персонажі, неминучим стало народження – відповідно до глибокого еллінського інстинкту – поєдинку слів і аргументів: любовний діалог [розуміємо: сцена] завжди був чужим грецькій трагедії» («Сократ і трагедія»).

ЯКОВСОН (ЯКОБСОН), Інтерв'ю.



Сцена починається з розбіжностей: Шарлотта зникає, Вертер збуджений, і зникання Шарлотти ще більше збуджує Вертера; у сцені, отже, усього один суб'єкт, розділений енергетичним перепадом (сцена *електрична*). Щоби ця неврівноваженість була *запущена* (як двигун), щоби сцена набрала нормальної швидкості, потрібна приманка, котру кожен з двох партнерів намагався би перетягнути до себе; такою приманкою служить зазвичай якийсь факт (котрий один стверджує, а інший заперечує) або рішення (котре один нав'язує, а інший від нього відмовляється; у «Вертері» – рішення свідомо рідше навідуватися). Згода логічно неможлива, оскільки обговорюється не факт, не рішення, тобто щось поза мовне, а тільки те, що сказано напередодні; у сцені немає предмету, або вона його дуже швидко губить; це така мова, предмет якої згублено. Власне такою є властивість репліки: не мати жодної доказової, переконуючої мети, а тільки вихідний пункт, до того ж цей вихідний пункт завжди безпосередньо поруч; у сцені я чіпляюся до того, що було щойно сказано. Суб'єкт (розділений, але й спільний) сцени виражається дистихами (*Дистих – строфа, що складається з двох неримованих рядків. – Прим. ред.*). Це і є стихоміфія (*Стихоміфія – діалог, у котрому кожен виголошує по рядку. – Прим. ред.*), архаїчний вірець усіх сцен на світі (коли ми перебуваємо у стані сцени, ми говоримо «рядами» слів). Однак, якою б не була регулярність цього механізму, конче потрібно, аби у кожному дистиху знову з'являвся

ЕТИМОЛОГІЯ

ЕТИМОЛОГІЯ: *στιχος* (stichos): шеренга, ряд.



первинний перепад: так, Шарлотта увесь час скеровує свою партію до загальних тверджень («Ви прагнете мене саме тому, що це неможливо»), а Вертер постійно повертається до випадковості, богині любовних ран («Ваше рішення походить, очевидно, від Альберта»). Кожен аргумент (кожен вірш дистиху) вибраний так, щоби він був симетричним, ніби рівним своєму побратиму і, водночас, підсиленням додатковими заявами, – тобто певною *надбавкою*. Ця надбавка щоразу не що інше, як вигук Нарциса: *А я! А я!*

3. Сцена як Фраза: структурно ніщо не вимагає її зупинити; жодні внутрішні закони її не вичерпують, бо ж, як і у Фразі, якщо колись задане ядро (факт, рішення), то розширення його безконечно поновлювані. Перервати сцену може лише зовнішня щодо її структури обставина: втома обох партнерів (втоми когось одного замало), з'ява стороннього (у «Вертері» це Альберт) або раптова заміна агресивності бажанням. Якщо не скористатися однією з цих випадковостей, жоден з партнерів не спроможний зупинити сцену. Якими засобами я міг би тут користатися? Мовчанням? Воно лише розпалить *прагнення* сцени; значить, доведеться відповідати, щоби якось заспокоїти, пом'якшити його. Розмірковування? Жодне з них не складається з настільки чистого металу, щоби позбавити Іншого голосу. Аналізом самої сцени? Перехід від сцени до метасцени лише відкриє нову сцену. Втечею? Це знак відсутності, що уже був раніше: пара *уже* зруйнована; як і любов,



сцена завжди взаємна. Тому сцена безконечна, як розгортання мови, вона і є сама мова, схоплена у своїй безконечності, це «вічне поклоніння», завдяки якому, відколи існує людина, *це усе говорить і говорить*.

(У Х... була та приваблива риса, що він ніколи не підхоплював поданих йому фраз; рідкісна форма аскетизму – *він не користувався мовою.*)

4. Сцена ніколи не має якоїсь суті, ніколи не скерована на її прояснення чи зміну. Сцена ні практична, ні діалектична; вона розкішна, дозвільна; така ж непослідовна, як збочений оргазм, – вона не мітить, не бруднить. Парадокс: у Сада насилля також не мітить, тіло миттєво відновлюється – для нових розтрат; без кінця рвана, мучена, мордована Жюстіна завжди залишається свіжою, цілою, відпочилою; те ж стосується партнерів у сцені: сцена минула – і вони одразу відроджуються. Неістотністю своїх хвилювань сцена нагадує блювоту по-римському; я лоскочу собі язичок (збуджую себе для перепалки), зригую (потік убивчих аргументів), а потім спокійно поновлюю трапезу.

SADE

5. Будучи неістотною, сцена, однак, бореться з неістотністю. Кожен партнер у сцені мріє залишити за собою *останнє слово*. Сказати останнім, «завершити» – означає наділити усе сказане долею, домогтися



панування, оволодіння суттю, самому привносити, втовкмачувати її; у просторі мови той, хто приходить останнім, посідає вищий щабель, законним привілеєм на котрий володіють учителі, голови, судді, духівники; будь-яка мовна битва (*махія* стародавніх софістів, *disputatio* схоластів) має за мету оволодіти цим місцем; останнім словом я дезорганізую, «ліквідую» суперника, завдам йому смертельної (нарцисичної) рани, зажену його у мовчанку, піддам його мовній кастрації. Сцена розгортається у передчутті цього тріумфу; не те, щоб кожна репліка тут сприяла перемозі якоїсь істини і поступово цю істину конструювала, – просто остання репліка головна, рахується тільки останній кидок костями. Сцена нічим не схожа на шахову партію – радше на гру у шнурочок; тільки тут це забава навиворіт, адже виграш іде до того, хто зуміє утримати кільце у руці у мить зупинки гри; кільце вивіркою біжить уздовж усієї сцени, перемога тому, хто піймає це звірятко, володіння котрим забезпечує всемогутність – останню репліку.

ВЕРТЕР

У «Вертері» сцена коронована шантажем: «Подаруйте мені ще трохи спокою, усе владнається», – каже Вертер Шарлотті тоном і жалісним, і загрозливим; іншими словами: «Ви незабаром позбудетеся мене», речення, помічене насолодою, адже воно фантазматично переживається як остання репліка. Аби володіти насправді беззаперечним останнім словом, суб'єкту сцени потрібно не що інше, як вчинити самогубство; своїм оголошенням про самогубство Вертер негайно стає *сильнішим з-посеред*



двох; так зайвий раз з'ясовується, що перервати Фразу чи Сцену може тільки смерть.

Хто такий герой? Той, у кого остання репліка. Чи бачили ви героя, котрий не промовляє перед тим, як померти? Тому відмовитися від останньої репліки (відкинути сцену) буде свідчити про мораль не героїчну; це мораль Авраама – до самісінького кінця очікуваного від нього жертвоприношення він не говорить. Або ж – опір більш убивчий, бо менше драпірований (мовчання завжди прекрасна драпіровка): замінити останню репліку якимось безглуздим піруетом; так учинив дзенський учитель, котрий на урочисте запитання: «Хто такий Будда?» зняв сандалію, поклав її собі на голову і пішов: бездоганне знищення останньої репліки, панування не-панування.

KIERKEGAARD

ДЗЕН

KIERKEGAARD (К'ЄРКЕГОР), «Страх і трепет».



Такий

ТАКИЙ. Покликаний безконечно визначати люблений об'єкт і, страждаючи від невизначеності того визначення, закоханий суб'єкт мріє про розсудливість, яка змусила б його прийняти Іншого таким, яким він є, звільненим від усіх прикметників.

1. Вузькість духу: насправді в Іншому я нічого не визнаю, нічого не розумію. Усе, що в Іншому мене не стосується, здається мені чужим, ворожим; при тому я відчуваю до нього суміш переляку і суворости – я боюся коханої людини і засуджую її, як тільки вона «відривається» від свого образу. Я всього лиш «ліберал» – свого роду скорботний догматик.

(Винахідлива, невтомна мовна машина, котра гуде – бо ж справно працює – у мені витворює свій ланцюжок прикметників: я покриваю Іншого прикметниками, кваліфікуючи, я перебираю, ніби вервицю, його якості, його qualitas.)

2. За всіма тими переливчастими, мінливими судженнями продовжує маячити одне тяжке враження:



я бачу, що Інший сталий у собі, він і є та сталість, на яку я нашттовхуюся. Я перестаю володіти собою, констатуючи, що не можу *зрушити з місця*; що б я не робив, що б на нього не тратив, він ніколи не відмовиться від своєї системи. Я суперечливо відчуваю Іншого як вередливе божество, котре безперервно змінює свій настрій щодо мене, і як щось вагомо-застаріле (він і зістаріється таким, як є, через що я і страждаю). Або інакше, я бачу Іншого у його *обмеженості*. Або, врешті, я ставлю запитання: чи знайдеться бодай один пункт, за яким Інший може *застати мене зненацька*? І от, дивовижним чином, я починаю відчувати свободу Іншого «бути самим собою» як малодушну впертість. Я чудово бачу Іншого як *такого* – я бачу, що Інший *такий*, – але у полі любовного почуття ця *такість* для мене болісна, оскільки вона нас розділяє і оскільки я вкотре відмовляюся визнати розділення нашого образу, інакшість Іншого.

3. Ця перша *такість* зіпсута, бо я потаємно залишаю у недоторканості один прикметник як точку внутрішньої гнилі: Інший *впертий*; тим-то у нього залишається певне *qualitas*, треба, щоб я позбувся усілякого бажання підвести ризику; треба, щоб Інший очистився у моїх очах від усіх атрибутів; чим більше я буду вказувати на нього, тим менше буду про нього говорити; буду як *infans*, що задовольняється

INFANS

INFANS (*лат.*) – дитина, а також безмовний, німий, той, що не говорить (за віком, зокрема). – *Прим. перекл.*



ДЗЕН

вказуванням на щось якимось порожнім словом. Та, Да, Тат (гласить санскрит). Такий, скаже закоханий: *ти такий, точнісінько такий.*

Називаючи тебе *таким*, я дозволяю тобі уникнути смерти, я виручаю тебе від іншого, від мови, я хочу, аби ти був безсмертним. *Така*, як є, кохана людина не дістає більше жодного сенсу – ні від мене, ні від системи, до котрої включений; віднині він – лише текст без контексту; у мене більше немає потреби чи бажання його розшифровувати; він ніби *додаток до свого власного місця*. Якщо б він був лише самим місцем, я цілком міг би одного прекрасного дня його замінити, але додаток до його місця, його *такість* мені нічим замінити.

J.-L.V.

(У ресторані, як тільки завершилася остання зміна страв, столик відразу готують знову, на завтра; усе та ж біла скатертина, ті ж прибори, та ж сільничка: це світ місця, заміщення, жодної *такості*.)

4. І ось я (хай ненадовго) отримую доступ до мови без прикметників. Я люблю Іншого не за його якості (що надаються до підрахунку), але за його існування; завдяки зміщенню, яке ви цілком можете назвати містичним, я люблю не те, чим він є, а факт, *що він є*. Мова, на яку посилається тоді закоханий суб'єкт (усупереч усім розв'язним мовам світу), є мова *притуплена*: усі судження пригальмовані, терор суті скасовано. Цим зміщенням я ліквідовую

ДЗЕН: в Уоттса.

J.-L. V. (JEAN-LOUIS BOUTTES): розмова.



саму категорію заслуги: точнісінько так, як містик стає байдужим до святости (котра все-таки ще залишалася б атрибутом), так і я, отримавши доступ до *такости* Іншого, не протиставляю більше жертву бажанню; мені видається, я можу домогтися від себе того, що буду хотіти Іншого менше, а насолоджуватися цим більше.

(Заклятий ворог *такости* – Плітка, гидотна фабрика прикметників. А найближче до коханої людини, *такої, як є*, мабуть що Текст, на який я не можу навісити жодного прикметника; я насолоджуюся ним без потреби його розшифровувати.)

5. Або інакше: чи є такий – другом? Людиною, що може на якийсь час відійти і її образ не постраждає? «Ми були друзями і стали один одному чужі. Але нехай так і буде, і ми не хочемо приховувати цього від себе і затушовувати, ніби ми соромимося цього. Такі два кораблі, у кожного своя мета і свій шлях; ми, звичайно, можемо зустрітися і відсвяткувати нашу зустріч, як робили це колись, – тоді кораблі-друзі стояли пліч-о-пліч у одній гавані і під одним сонцем, – так спокійно, що могло здатися, ніби вони вже досягли мети і ніби вона була у них одна. Але всемогутня сила нашого призначення розігнала нас знову у різні води, і, можливо, ми ніколи не побачимося, – а можливо, і побачимося, але уже не впізнаємо один одного: різні моря і сонця змінили нас!»

NIETZSCHE

NIETZSCHE (НІЦШЕ): «Зіркова дружба» – «Весела наука», афоризм 279.



«І темрява осяяла темряву»

ТЕМРЯВА. Будь-який стан, що викликає у суб'єкта метафору темряви (емоційної, інтелектуальної, екзистенційної), де він бовтається і заспокоюється.

JUAN
DE LA CRUZ

1. Я переживаю водночас дві темряви: одну добру, одну погану. Я звертаюся, аби це висловити, до містичного розмежування: *estar a oscuras* (бути у темряві) може статися без всякої вини, через те, що я позбавлений світла причини і цілей: *estar en tinieblas* (бути у мороці) трапляється зі мною, коли я засліплений прив'язаністю до речей і тим сум'яттям, що з нього народжується.

Найчастіше я у затемненості від самого свого бажання; я не знаю, чого воно хоче, саме добро для мене є злом, усе резонує, я живу від поштовху до поштовху: *estoy en tinieblas*. Але інколи це інша Темрява: наодинці у задумі (можливо, це я сам взяв на себе таку роль?) я сприймаю Іншого спокійно, таким, яким він є, я відсторонюю усі інтерпретації;

JUAN DE LA CRUZ (СВ. ІВАН ВІД ХРЕСТА): за Барюзі.



я вступаю у темряву не-сенсу; бажання продовжує вібрувати (темрява просвітлена), але я не хочу нічим заволодіти, це Темрява не-використання, вшуканої, невидимої розтрати: *estoy a oscuras*: я триваю, тихо і спокійно сидячи у чорних нетрях любови.

RUSBROCK

2. Друга темрява огортає першу, Темрява осяює Морок: «І темрява була темна, і вона осявала морок». Я не прагну вийти з любовного тупика за допомогою Рішення, Влади, Розриву, Жертви і под., тобто – за допомогою жесту. Я просто заміщаю одну темряву іншою. «Затемнити цю темряву – ось двері до всього чудового».

JUAN
DE LA CRUZ

ДАО

ДАО: «Небуття і Буття походять із однієї основи і відрізняються лише своїми іменами. Ця спільна основа називається Темрявою. – Затемнити цю темряву – ось двері до усього прекрасного» («Дао де цзін»).



Тіло Іншого

ТІЛО. Усіляка думка, хвилювання, зацікавленість, що викликаються у закоханого суб'єкта коханим тілом.

1. Його тіло було розділене: з одного боку, власне тіло – шкіра, очі – ніжне, пристрасне, а з іншого – голос, уривчастий, стриманий, з нападами відстороненості, позбавлений того, що давало його тіло. Або інакше: з одного боку, м'яке, тепле тіло, у міру розніжене, оксамитове, награно незграбне, а з іншого, голос – завжди звучний, добре поставлений, світський тощо.
2. Іноді мені уявляється: я починаю детально досліджувати кохане тіло (як оповідач перед сплячою Альбертіною). *Досліджувати* означає *розкопувати*: я копаюся у тілі Іншого, ніби хочу побачити, що у нього всередині, ніби у тілі навпроти утаємничена якась механічна причина мого бажання (я схожий на дитину, яка розбирає будильник, щоб дізнатися, що таке час). Процедура та виконується холодно і вражено; я спокійний, уважний, ніби перед дивною

PROUST



комахою, якої я раптом *перестав боятися*. Деякі частини тіла особливо підходять для такого спостереження: повіки, нігті, корені волосся – предмети найбільш особисті. Звісно, що при цьому я займаюся фетишизацією мертвого. Це доводиться тим, що варто досліджуваному тілу вийти із нерухомости, варто йому *щось зробити*, як моє бажання змінюється; якщо, наприклад, я бачу, що інший *думає*, моє бажання перестає бути перверсивним, воно знову стає Уявлюваним, я повертаюсь до образу, до Цілого: я знову кохаю.

(Я холоднокровно роздивлявся усе обличчя, усе тіло Іншого: повіки, ніготь на пальці ноги, тонкі брови і уста, емаль ока, якусь плямку, характерно витягнуті пальці із цигаркою; я був зачарований (зачарованість, взагалі-то, не більше, ніж межа відсторонености) цією розмальованою, ніби порцеляною статуєткою, у якій зміг, нічого при цьому не розуміючи, прочитати *причину свого бажання*.)



Agony

ТРИВОГА. Закоханий суб'єкт силою тих чи інших випадковостей відчуває, як його опосідають страх перед небезпекою, раною, покинутістю, якимось крутим поворотом, – почуття, яке він виражає під іменем тривоги.

1. Того вечора я повернувся до готелю наодинці; Інший вирішив повернутися пізно вночі. Тривоги не забарилися, ніби заготовлена отрута (ревнощі, покинутість, неспокій); вони добропорядно вичікують, щоби минуло трохи часу, і тоді дають про себе знати. Я беру книжку і приймаю сподійне – «спокійно». У великому готелі стоїть лунка, байдужа, тупа тиша (десь чути воркотіння стоків води у ваннах); дурнуваті меблі, лампи; нічого *дружнього*, на чому відігрітися («Мені зимно, повертаймося до Парижа»). Тривога наростає; я спостерігаю за її розвитком; так Сократ, розмірковуючи (а я – читаючи), відчував, як піднімається холод цикути; я *слухаю*, як вона себе називає, піднімається якоюсь невблаганною фігурою на тлі *присутніх речей*.
(А якщо мені заректися, щоб щось таки *трапилося?*)



2. Психотик живе у переляку перед крахом (різні психози служать тільки засобами захисту від нього). Але «клінічний переляк краху є переляком якогось певного, вже пережитого краху (primitive agony) [...] і у певні моменти пацієнт потребує, аби йому сказали, що крах, який підточує його життя, уже відбувся». Це ж, очевидно, стосується і любовної тривоги: вона – страх перед скорботами, котрі вже були – з самого витoku любови, з моменту, коли я був захоплений. Треба, щоби хтось міг мені сказати: «Більше не тривожтесь, ви його/її уже втратили».

WINNICOTT

WINNICOTT (ВІНКОТ), «Страх руйнації».



Любовне тужіння

ТУЖІННЯ. Витончений стан любовного бажання, що приходить за його відсутності, поза всяким бажанням володіти.

1. Сатир промовляє: хочу, щоб моє бажання було задоволене *негайно*. Якщо я бачу спляче обличчя, напіврозтулений рот, закинуту руку, я хочу мати змогу *накинутися*. Цей Сатир – фігура Негайного – повна протилежність *Тужливого*. У тужінні я тільки чекаю: «Я не переставав тебе хотіти». (Бажання всюди; але у закоханому стані воно набуває такої спеціальної форми, як тужіння.)

SOLLERS

2. «а ти скажи мені мій друже чи відповіси мені нарешті я тужу за тобою я тебе хочу я тобою марю за тебе супроти тебе дай мені відповідь твоє ім'я як розлиті пахощі твоя барва спалахує поміж шипів поверни мені моє серце з молодим вином накрий мене на світанку я задихаюся під цією маскою висушеної вигладженої шкіри нічого не існує окрім бажання».

SOLLERS (СОЛЕПС), «Рай».



3. «Лиш тільки тебе побачу, – і не можу зронити слова. Бо німіє раптом язик, під шкірою тліє гарячка, очі не бачать, хоч дивляться, у вухах – дзвін безупинний. Пекучим потом я обливаюсь, тремтінням тіло усе охоплене, зеленішим стаю від трави я, ніби за-раз з життям попрощаюся».
- САФО
4. «Душа моя, коли цілував я Агафона, опинилася у мене на вустах, ніби, нещасна, повинна була відійти». У любовному тужінні щось увесь час відходить; ніби уся суть бажання – у цій кровотечі. Ось що таке любовна втома: голод без насичення, ятрите кохання. Або інакше, усе моє «я» тягнеться, переноситься до коханого об'єкта, що посідає його місце; тужіння, очевидно, і є тим виснажливим переходом від нарцисичного лібідо до лібідо об'єктивованого. (Бажання відсутнього і бажання присутнього: тужіння накладає обидва бажання одне на одне, розміщає відсутність у присутності. Звідси і суперечливий стан – «солодкий опік».)
- БЕНКЕТ
ВЕРТЕР
RUSBROCK
FREUD
КУРТАЗІЯ

«ВЕРТЕР»: «Нещасний, життя його поволі відмирає у недозрі тужіння, яку ніщо не в силах призупинити».

RUSBROCK (РЕЙСБРУК): «Коли звір починає благати, приносячи у жертву усе можливе, але не досягаючи бажаного, тоді народжується духовне тужіння».

FREUD (ФРОЙД): «Тільки у повноті любовних станів більша частина лібідо виявляється перенесеною на об'єкт, і цей останній посідає якоюсь мірою місце «я» («Вступ до психоаналізу»).

КУРТАЗІЯ: у Ружмона.



Непіддатливе

УТВЕРДЖЕННЯ. Усупереч і супроти всього суб'єкт утверджує любов як цінність.

1. Усупереч усім труднощам моєї історії, усупереч незручностям, сумнівам, розчаруванням, усупереч спонукам усе закінчити я не перестаю внутрішньо утверджувати любов як цінність. Я вислуховую усі аргументи, що їх використовують різні системи, аби викрити, обмежити, закреслити, одним словом – принизити любов, але продовжую опиратися: «Чудово знаю, але все ж...». Недооцінку любови я пов'язую з обскурантистською мораллю, з недоладним реалізмом, супроти яких виставляю реальність цінності: протиставляю всьому, що у любові «непринадне», утвердження того, що у ній непроминальне. Ця упертість – не що інше, як запевнення у любові; під злагоджений хор «розсудливих» причин любити інакше, любити ліпше, любити, не будучи закоханим і под. чується впертий голос, що звучить ледь-ледь довше: голос закоханого, що не піддається.

Світ підпорядковує будь-яке починання одній і тій же альтернативі; альтернативі успіху чи провалу,



перемоги чи поразки. Я посилаюся до іншої логіки: я одразу суперечливо і щасливий, і нещасний; «бути успішним» чи «провалитися» мають для мене лише неістотне, минуще значення (що не є завадою шаленству моїх печалей і бажань); мене надихає, приховано і наполегливо, зовсім не тактика; я приймаю і утверджую поза рамками істинного і фальшивого, вдалого і невдалого; я віддалений від усякої цілеспрямованості, живу, йдучи за випадковостями (доказом того фігури мого дискурсу випадають мені, ніби гральні кості). Відважно виступивши назустріч пригоді (тому, що зі мною трапляється), я не виходжу з цього ні переможцем, ні переможе- ним: я трагічний.

ПЕЛЛЕАС

(Мені скажуть: цей тип любови не життєздатний. Але ж як *оцінити* життєздатність? Чому життєздатність конче Благо? Чому *тривати* ліпше, ніж *згоріти*?)

SCHELLING

2. Цього ранку я повинен поспіхом написати «важливого» листа – від якого залежить успіх певного заходу; натомість я пишу листа любовного – якого не відсилаю. Я з радістю закидаю безбарвні справи,

«ПЕЛЛЕАС»: «Що з тобою? Мені видається, що ти нещаслива.

– Ні, ні, я щаслива, тільки мені сумно».

SCHELLING (ШЕЛЛІНГ): «Суть трагедії – [...]реальний конфлікт між свободою у суб'єкті і цілком об'єктивною необхідністю, конфлікт, що завершується не поразкою тієї чи іншої, але через те, що обидві водночас і переможці, і переможені, вони не надаються до розрізнення» (цитуються у Сонді).



розсудливі турботи, реактивні вчинки, що нав'язані світом, заради певної безкорисної справи, котра походить із незаперечного Обов'язку – Обов'язку закоханого. Я тишком роблю божевільні вчинки; я єдиний свідок свого божевілья. Любов оголює у мені *енергію*. Усе, що я чиню, має свій сенс (отже, я можу *жити*, і не тужити), але сенсом цим є невловима кінцева мета; це лише сенс моєї сили. Перевернутими є скорботні, злочинні, печальні модуляції, усі реакції мого життя у відповідь. Вертер вихваляє своє напруження, утверджуючи його на противагу банальності Альберта. Народжений з літератури, здатний розмовляти, використовуючи лише її затерті коди, я, наодинці зі своєю силою, відданий *власній філософії*.

ВЕРТЕР

J.-L.B.

3. На християнському Заході аж до сьогодні сила завжди передається через типову фігуру Тлумача (у ніцшеанських термінах, юдейського Первосвященника). Але любовна сила не може переміститися, потрапити у руки когось, Хто Тлумачить; вона існує у самій мові, зачарована, непіддатлива. Типовою фігурою є тут не Жрець, а Закоханий.

«ВЕРТЕР»: «Мій дорогий друже, якщо напруження усіх сил твого ества є доказом сили, чому ж перенапруження має бути слабкістю?»

J.-L. B. (JEAN-LOUIS BOUTTES): розмова.



4. Є два утвердження любови. Перш за все, коли закоханий зустрічає Іншого, є утвердження безпосереднє (психологічно – засліплення, ентузіазм, натхнення, божевільна проєкція щасливого майбутнього: мене пожирає бажання, поклик до щастя). Далі – довгий тунель: моє перше *так* роз'їдають сумніви, любовній цінності постійно загрожує знецінення; це стадія меланхолічної пристрасти, наростання злопам'ятства і жертвності. З цього тунелю я все ж можу вибратися – «подолати», не ліквідовуючи; утверджене у перший раз я можу утвердити знову, не повторюючи його, адже при цьому я утверджую саме утвердження, я не його випадковий зміст; я утверджую першу зустріч у її відмінності, я хочу її повернення, а не повторення. Я кажу Іншому (колишньому, чи новому): почнемо спочатку.

NIETZSCHE

NIETZSCHE (НІЦШЕ): усе це (про утвердження утвердження) за Дельозом.



Федінг

ФЕДІНГ. Болісне випробування, при якому кохана людина ніби відсторонюється від будь-якого контакту – при тому, ця загадкова байдужість навіть не скерована супроти закоханого суб'єкта і не виявляється на користь когось иншого, світу, чи суперника.

1. У тексті федінг (*федінг – поступове завмирання, стишення. – Прим. ред.*) голосів – хороша річ, голоси оповіді приходять, відходять, замовкають, сплітаються; невідомо хто говорить; щось говорить, і все – жодних образів, нічого, окрім мови. Але ж Інший не є текстом, це образ, єдиний і суцільний; якщо голос губиться, то зникає цілий образ (любов монологічна, маніакальна; текст гетерологічний, перверсивний).

Федінг Іншого, коли він відбувається, тривожить мене, бо ж здається, що у нього немає ні причин, ні межі. Ніби сумний міраж, Інший віддаляється, зникає у безконечності, а я марно намагаюся його наздогнати.

(У час, коли цей одяг був писком моди, одна американська фірма розхвалювала вилянула блакить



своїх джинсів: it fades, fades and fades. Так і кохана людина ніколи не закінчить щезати, знебарвлюватися; почуття божевілля більш чисте, ніж те ж божевілля, тільки буйне.)

(Федінг, що рве душу: незадовго до смерті бабуся Оповідача часами уже більше не бачить, не чує, вона уже не впізнає онука і дивиться на нього «здивовано, недовірливо, обурено».)

PROUST

2. Бувають жахіття, коли з'являється Матір, у якої на обличчі застиг суворий і холодний вираз. Федінг любленого об'єкту – це жахливе повернення Поганої Матері, непоясненне відступлення любови, богопокинутість, добре відома містикам: Бог існує, Матір присутня, але *вони більше тебе не люблять*. Я не знищений, але *покинутий*, як покидьок.

3. Ревнощі змушують страждати менше, бо Інший залишається у них живим. При федінгу Інший, здається, втратив усяке бажання, він охоплений Темрявою. Я відкинутий Іншим, але ця відкинутість подвоюється відкинутістю, якою охоплений він сам; його образ ніби розмитий, розріджений; мені більше нема за що вхопитися, навіть за бажання Іншого, що направлене убік; я у скорботі за об'єктом, котрий

JUAN
DE LA CRUZ

PROUST (ПРУСТ), «У Германтів».

JUAN DE LA CRUZ (СВ. ІВАН ВІД ХРЕСТА): «Ми називаємо Темрявою втрату смаку у бажанні будь-яких речей» (цитуються у Барюзі).



сам у скорботі (звідси зрозуміло, якою мірою ми потребуємо бажання Іншого, навіть якщо це бажання нам не адресоване).

ОДІСЕЯ

4. Коли Інший охоплений федінгом, коли він відступає – нікуди, хіба що до тривоги, котру він може виразити тільки скупими словами: «мені недобре», здається, що він рухається далеко у тумані; не мертвий, але мерехтливо живий, у краю тіней; їх відвідував Уліс, волав до них (Nekuia); серед них була тінь його матері; я кличу, я також волаю до Іншого, до Матері, але назустріч мені – лише тінь.
5. Федінг Іншого корениться у його голосі. Голос підтримує, визначає, і, так би мовити, завершує щезання коханої істоти, бо ж голосу властиво помирати. Голос твориться саме тим, що власне мене у ньому і терзає: обов'язком померти, ніби він відразу уже був і ніколи не міг бути нічим іншим – тільки спогадом. Цим примарним буттям голосу є модуляція. Модуляція, що нею визначається усякий голос, це те, що неухильно замовкає, це та звукова фактура, котра вивітряється і розсіюється. Я завжди знаю голос коханої людини лише мертвим, пригадуваним, відновлюваним у моїй голові, по той бік вуха; цей голос невловимий і водночас монументальний, оскільки належить до тих об'єктів, котрі, тільки-но щезнувши, володіють існуванням.

«ОДІСЕЯ», пісня XI.



(Заспаний голос, покинутий голос, голос констатації, далекої події, сліпої долі.)

6. Немає нічого більш розпачливого, ніж коханий і втомлений голос – голос виснажений, розріджений, ніби обезкровлений, голос на самісінькому кінці світу, котрий ось-ось поглинуть вдалині холодні хвилі; він *готовий* щезнути, як втомлена істота *готова* померти; втома – це сама безконечність, те, що не закінчує закінчуватися. Цей короткий уривчастий голос, майже невишуканий через свою розрідженість, це *майже ніщо* віддаленого коханого голосу жакливо закорковує мені усе всередині, ніби хірург заклав мені у голову величезний ватний тампон.

7. Фрейд, здається, не любив телефон, хоча і любив *слухати*. Можливо, він відчував, передбачав, що телефон завжди *какофонічний* і що через нього йде *поганий голос*, фальшива комунікація? За допомогою телефону я, очевидно, намагаюся заперечувати розлуку – як дитина, що боїться втратити матір, бавиться, безперестанку шарпаючи мотузочку; але телефонний дріт не є добрим перехідним об'єктом,

FREUD

WINNICOTT

FREUD (ФРОЙД): Мартін Фрейд, «Фрейд, мій батько».

WINNICOTT (ВІНІКОТ): «Я пояснив матері, що її син боїться розлуки, котру він намагається заперечити за допомогою гри у шнурочок, як заперечують розлуку з другом за допомогою телефону» («Гра у реальність»).



це не інертна мотузочка; він заряджений смислом, але не поєднання, а відстані; втомлений коханий голос, почутий по телефону, – це федінг у всій його тузі. Передовсім, коли цей голос доходить до мене, коли він тут, коли він триває (з превеликими труднощами), я ніколи його цілковито не впізнаю; він виходить ніби з-під маски (стверджують, що маски грецької трагедії також володіли магичною функцією: надавати голосу хтонічності, деформувати його, робити його дивним, таким, що звучить з по тойбічного підземного світу). І потім, Інший тут завжди у мить відходу, він даленіє двічі – своїм голосом і своїм мовчанням: кому говорити? Ми замовкаємо разом: загата двох порожнеч. *Я ось-ось покину тебе*, щосекунди промовляє голос з телефону.

PROUST

(Епізод тривоги, пережитої прустівським оповідачем, коли він розмовляє телефоном зі своєю бабусею; наповнитися тривогою з телефону – справжній підпис любови.)

8. Я лякаюся всього, що скаже Образ. Тому я лякаюся втоми Іншого: вона – найбільш жорстокий з об'єктів-суперників. Як боротися з утомою? Я чітко бачу – і це єдине залишене мені кріплення, – що знесилений Інший вириває з цієї втоми фрагмент, *щоби подарувати його мені*. Але як вчинити з цим згортком втоми, що покладений просто переді мною?

PROUST (ПРУСТ), «У Германтів».



Що означає цей дар? *Залиште мене? Прийміть мене?* Ніхто не відповідає, адже даровано власне *те, що не відповідає*.

(У жодному любовному романі я не читав, щоби якийсь персонаж був утомленим. Довелося дочекатися Бланшо, аби хтось заговорив зі мною про Утому.)

BLANCHOT

BLANCHOT (БЛАНШО): давня розмова.



Синій фрак і жовта камізелька

ФРАК. Будь-який ефект, викликаний чи підтриманий одягом, що його суб'єкт носив при любовному побаченні чи носить з наміром знайти люблений об'єкт.

ЛІТТРЕ

1. Смакуючи побачення, що мене надихає, я докладно займаюся своїм туалетом. Слово це володіє не тільки вишуканим сенсом: не кажучи вже про скатологічне вживання, воно означає також і «приготування засудженого на смерть перед тим, як відвести його на ешафот»; або ще «оліїсту прозору плівку, що використовують у м'ясарнях чи ковбасних крамницях, щоб прикрити окремі кавалки». Ніби у кожний туалет, у безпосередньо викликане ним збудження, вписане тіло – вбите, забальзамоване, глазуроване, прикрашене на кшталт певної жертви. Одягаючись, я причепурюю той елемент мого бажання, котрому судилося не спрацювати.



2. Сократ: «Ось я причепурився, аби з'явитися до красеня красивим». Я повинен бути схожим на того, кого люблю. Я утверджую (і це приносить мені задоволення) істотну подібність між Іншим і мною. Образ і наслідування: я якомога більше всього роблю, як Інший. Я хочу бути Іншим, хочу, аби він був мною, ніби ми поєднані, кинуті в один лантух зі шкіри, а одяг – лише гладка оболонка тієї цільної матерії, з якої зроблене моє закохане Уявлюване. БЕНКЕТ
3. Вертер: «Довго я не відважувався викинути той простий синій фрак, у якому танцював з Лоттою; але врешті він став зовсім непристойним. Тоді замовив новий, точнісько такий...» У цьому одязі (синій фрак і жовта камізелька) і хоче Вертер, щоб його поховали, і у ньому ж знаходять його помиряючого у своїй кімнаті. ВЕРТЕР
- Щоразу, коли він одягає цей стрій (у котрому і помере), Вертер переодягається. У що ж? У захопленого закоханого: він магічно відтворює епізод захоплення, ту мить, коли він виявився приголомшений Образом. Він настільки сильно замкнутий у цьому синьому строї, що світ довкола нього скасовується: тільки ми вдвох; через нього Вертер формує собі дитяче тіло, у якому, не залишаючи чогось назовні, поєднуються фалос і матір. Цей перверсивний костюм під іменем «костюм а la Вертер» носили у цілій Європі прихильники роману. LACAN



Хмари

ХМАРИ. Значення і функція зіпсованого настрою, що охоплює закоханого суб'єкта через примхи різних обставин.

- ВЕРТЕР
1. Вертер люб'язний з Фредерикою, донькою пастора з ***, котрого навідують вони з Шарлоттою. Обличчя пана Шмідта, зарученого з Фредерикою, одразу темніє; він уникає брати участь у розмові. Вертер осуджує тоді стан злого гумору; це походить з нашої задрости (ревнощів), з нашого марносластва, це наше власне незадоволення, тягар якого ми перекладаємо на інших, і под. «І назвіть мені, – каже Вертер, – людину у поганому настрої, але достатньо мужню, аби приховувати свій настрій, самій страждати через нього, не затьмарюючи життя доколишнім!» Такої людини вочевидь не знайти, бо ж поганий настрій – не що інше, як певне послання. Не маючи, з різних причин, можливості відкрито ревнувати, скажімо, – щоб не виглядати смішним, я приховую свої ревнощі, залишаючи на виду тільки їх побічний, пом'якшений і ніби незавершений ефект, істинний мотив якого відкрито не висловлюється; нездатний приховати уразливість і не насмілюю-



чись оголосити про її причину, я йду на обгородку; я не даю розвинути змісту, не відмовляючись від форми; результатом цих торгів виявляється *ображеність*, котра прочитується як індекс певного знаку: тут ви повинні прочитати (що щось не так); свій патос я просто викладаю на стіл, залишаючи за собою можливість розпакувати його за обставин – або розкриюся (під час якогось «з'ясування»), або буду і далі «викаблучуватися». (Ображеність – коротке замикання між станом і знаком.)

J.-L.B.

(Недооцінка: Вертер засуджує ображеність, коли вона обтяжує інших довкола вас; однак, згодом він сам чинить самогубство, яке обтяжує набагато більше. Чи не є самогубство з любови лишень поганим настроєм, що зайшов надто далеко?)

2. Таким є поганий настрій: грубий знак, сором'язливий шантаж. Є, однак, і більш ефемерні хмарки; усі невловимі тіні перелітних, смутних причин, котрі перелітають стосунками, змінюючи освітлення, рельєф; раптом це вже інший пейзаж, легке похмуре сп'яніння. Тоді хмара просто означає те, що *мені чогось бракує*. Я побіжно переглядаю види нестатків, котрими Дзен міг би закодувати людську чутливість (*фур'ю*): самотність (*сабі*), печаль, яка охоплює мене через «неймовірну природність» речей (*вабі*), ностальгія (*аваре*), почуття дивности (*юген*). «Я щаслива, але мені сумно»: такою є «хмарка» Мелісанди.

ДЗЕН

ПЕЛЛЕАС

J.-L.B. (JEAN-LOUIS BOUTTES): розмова.



Чому?

ЧОМУ? Нав'язливо питаючи себе, чому він не люблений, закоханий суб'єкт живе з вірою у те, що насправді коханий об'єкт його любить, але не говорить йому про це.

NIETZSCHE

1. Для мене існує «вища цінність» – моє кохання. Я ніколи не кажу собі: «Заради чого?». Я не нігіліст. Я не замислююся над питанням про цілі. У моїй монотонній мові немає жодних «чому?», хіба що єдине, завжди одне і те ж: *ну чому ж ти мене не любиш?* Як можна не любити те «я», котре кохання робить досконалим (котре стільки дає, котре дарує щастя і под.)? Питання, наполегливість якого переживає сама любовна пригода: «Чому ти не люби(в/ла) мене?» або ще «Кохана, скажи мені, скажи, чому ти пішла від мене?» – «O sprich, mein herzallerliebsten Lieb, warum verliessest du mich?»

HEINE

NIETZSCHE (НІЦШЕ): «Що означає нігілізм? *Що девальвовано вищі цінності.* Бракує мети, немає відповіді на запитання «заради чого?»

HEINE (ГАЙНЕ), «Ліричне інтермецо», 23.



2. Невдовзі (або відразу) питання ставиться уже не «чому ти мене не любиш?», а «чому ти мене любиш *ледь-ледь?*» Як тобі вдається любити *ледь-ледь?* Що це означає – «ледь-ледь» любити? Я живу у поняттях «занадто» або ж «недостатньо»; я прагну злиття і сприймаю як скупість те, що не покриває всього; я прагну посісти таке місце, *звідки кількості уже не сприймаються* і звідки будуть вигнані підсумки. Або інакше – я номіналіст: *чому ти мені не кажеш, що любиш мене?*

3. Істина у тому, що – неординарний парадокс – я не перестаю вірити, що люблений. Я бачу у галюцинаціях те, чого хочу. Кожна образа починається не стільки від сумніву, скільки зі зради: адже зрадити може тільки той, хто любить, ревним може бути тільки той, хто вірить, що люблений; Інший епізодично нехтує своєю суттю, чим є – любити мене, звідси усі мої нещастя. Однак, маячня існує тільки тоді, коли від неї прокинешся (маячня існує тільки ретроспективно); якимось я починаю розуміти, що зі мною трапилося: я вірив, що страждаю через те, що не люблений, а насправді страждав через віру у те, що люблений; я жив у тенетах, віруючи водночас у те, що люблений, і що покинутий. Кожен, що почув би мою внутрішню мову, міг би тільки вигукнути,

FREUD

FREUD (ФРОЙД): «Здамо собі справу з того, що викликаний бажанням галюцинаторний психоз [...] лише змушує переходити у свідомість потаємні чи подавлені бажання, але він представляє їх, причому цілком щиро, як реалізовані» («Метапсихологія»).



ніби про вередливу дитину: *врешті-решт, чого ж він хоче?*

(«Я люблю тебе» перетворюється у «ти любиш мене». Якось Х... отримав букет орхідей без імени відправника; миттєво він домислив собі їх походження – вони могли бути прислані тільки тим, хто його любить, а любити його може тільки той, кого любить він. Лише після тривалого самоконтролю він зумів роз'єднати два логічних висновки: той, хто його любить, не конче той, кого любить він.)



Я люблю тебе

Я-ЛЮБЛЮ-ТЕБЕ. Фігура стосується не зізнання у коханні, а повторюваного промовляння любовного вигук.

1. Після першого зізнання слова «я люблю тебе» нічого більше не означають; у них лишень повторюється – загадковим, бо вже дуже порожнім він видається, чином – попереднє повідомлення (котре, можливо, обійшлося і без цих слів). Я повторюю їх поза всякою релевантністю; вони виходять за рамки мови, кудись відхиляються, тільки куди?

Я не зумів би без сміху розчленувати цей вираз. Як! З одного боку опиняється «я», з іншого «ти», а посередині зв'язка із *розсудливого* (бо воно лексичне) почуття. Хто ж не відчує, як подібне розчленування, при тому, що воно співвідносне з лінгвістичною теорією, спотворює *викинуте* назовні одним рухом? *Любити* не існує в інфінітиві (хіба що завдяки металінгвістичним вивертам); у цього слова з'являються об'єкт і суб'єкт у ту ж мить, коли воно промовляється, і *я-люблю-тебе* повинно чути (а тут – читатися) на кшталт угорської мови, котра говорить одним словом *szeretlek*, – так, ніби французька,



R.H.

зрікшись своїх аналітичних чеснот, стала аглютинативною мовою (а саме аглютинація тут і є). Найменше синтаксичне спотворення руйнує цей блок; він перебуває ніби поза синтаксисом і не піддається жодній структурній трансформації; він ні в чому не є еквівалентний своїм субститутам, хоча їхнє поєднання і може витворити ту ж суть; я можу цілими днями твердити *я-люблю-тебе*, утім, при цьому, можливо, ніколи не зможу перейти до «*я люблю його*»: мені гидко заганяти Іншого у синтаксис, у предикативну конструкцію, у мову (єдине, що допустимо зробити з *я-люблю-тебе*, – надати йому розширення іменем: *Аріадно, я люблю тебе*, говорить Діоніс).

NIETZSCHE

2. У *я-люблю-тебе* немає мовних застосувань. Це слово такою ж мірою, як і слово дитини, не підпадає під жоден соціальний примус, воно може бути піднесеним, урочистим, невагомим, воно може бути еротичним, порнографічним. У соціальному сенсі це слово-гульвіса.

У *я-люблю-тебе* немає відтінків. У ньому скасовані усіякі пояснення, поправки, зміни за ступенем, уточнення. Певним чином – кричущий парадокс мови – сказати *я-люблю-тебе* є тим же, що вважати, ніби не існує жодного театру мови, і це слово завжди *істинне* (у нього немає іншого референта, окрім самого його проголошення: це перформатив).

R.H. (ROLAND HAVAS): розмова.



Для *я-люблю-тебе* немає нічого іншого. Це слово діади (материнської, любовної); у ньому знак не розколюється жодною відстанню, жодною аномалією; воно не є метафорою чогось.

Я-люблю-тебе не фраза: воно не передає суті, а прив'язане до межової ситуації – «тієї, коли суб'єкт завмирає у дзеркальному стосунку до іншого». Це холофраза.

LACAN

(Хоча і промовлене мільярди разів, *я-люблю-тебе* позасловникове, це зворот, чия дефініція співпадає із титульним гаслом.)

3. Це слово (словофраза) має сенс тільки у ту мить, коли я його проголошую; у ньому немає жодної іншої інформації, окрім безпосередньо мовленої; жодного запасу, жодного гурту сенсів. Усе у *кинутому*; це формула, утім формула, що не відповідає жодному ритуалу; ситуації, у яких я промовляю *я-люблю-тебе* не можуть бути класифіковані; *я-люблю-тебе* непередбачене і незнищенне.

До якої ж лінгвістичної категорії належить цей химерний утвір, ця мовна пастка, занадто зфразована, аби відноситися до сфери потягів, занадто кричуща, аби відноситися до сфери фраз? Це і не зовсім вислів (у ньому не застигло жодне повідомлення – назбиране на запас, муміфіковане, готове до

LACAN (ЛАКАН): про межову ситуацію і холофразу: «Семинар I».



розтину), і не зовсім акт висловлювання (суб'єкт не дає спантеличити себе грою інтерлокутивних позицій). Можна було б назвати це *вимовлянням*. У вимовлянні немає місця науці; *я-люблю-тебе* не стосується ані лінгвістики, ані семіології. Його інстанцією (тобто тим, виходячи з чого про нього можна говорити) буде радше Музика. Як і при співі, у вимовлянні *я-люблю-тебе* бажання не є ані витісненим (як у висловлюванні), ані визнаним (там, де його не чекали; як у акті висловлювання), натомість просто насолоджуваним. Насолода не висловлює себе, але говорить, і говорить вона: *я-люблю-тебе*.

4. Розмаїті світські відповіді на *я-люблю-тебе*: «а я ні», «не вірю», «навіщо про це говорити?» і под. Однак, справжнє заперечення – це «без відповіді»; я найбільш надійно анульований, якщо відкинутий не тільки як претендент, але і як суб'єкт, що говорить (будучи таким, я володів бодай умінням формулювань); заперечується не моє прохання, а моя мова, останній прихисток мого існування; з проханням я можу почекати, повторити його, подати знову; але, вигнаний із можливості запитувати, я стаю покійником, остаточно і незворотно. «Без відповіді», переказує Матір через Франсуазу юному прустівському оповідачу, котрий одразу уподібнює себе з «дівкою», випханою за поріг швейцаром свого коханця: Матір не заборонена, однак на неї втрачені усі права, і я божеволію.

PROUST



5. *Я люблю тебе. – Я теж.*

Я теж – не бездоганна відповідь, бо ж усе бездоганне зобов'язане бути формальним, а форма тут неповноцінна, оскільки вона не відтворює вимовлене буквально, – а між тим, вимовлене мусить бути буквально. Та все ж, у фантазмованому виді цієї відповіді достатньо. Аби запустити у дію цілий дискурс тріумфу, тріумфу тим паче сильного, що він виникає унаслідок різкого повороту: Сен-Пре раптом, після кількох зверхніх заперечень відкриває, що Юлія любить його. Це божевільна істина, що приходить не через розмірковування, не через повільне визрівання, а раптово, через прокидання (саторі), різке навернення. Прустівська дитина – та, що вимагає, аби матір прийшла спати до її кімнати, – хоче отримати *оте я теж*; вона *до казу* цього хоче, на кшталт одержимого; і вона також отримує його через різкий переворот, за свавільним рішенням Батька, котрий дарує йому Матір («Скажи Франсуазі, щоби вона приготувала тобі велике ліжко, і лягай сьогодні уночі поруч з ним»).

ROUSSEAU

PROUST

6. Я уявляю у фантазмах *емпірично* неможливе: щоби ми сказали *одночасно* – щоби одне не йшло за іншим, ніби у залежності. Ці фрази не можуть бути двійними (подвоєними); їм пасує тільки *спільний спалах*, у якому сплітаються дві сили (розділені, рознесені у часі, вони були б лише звичайнісінькою згодою). Тому що *спільний спалах* проробляє

PROUST (ПРУСТ), «На Сваннову сторону».



BAUDELAIRE
KLOSSOWSKI

неймовірну річ: скасовує усяку вирахунковість. Обмін, дарунок, крадіжка (єдино відомі форми економіки) кожен на свій манір вимагають різнорідних об'єктів і тимчасового люфту; бажане мною в обмін на щось інше – і завжди потрібен ще якийсь час на укладання угоди. Одночасним вимовлянням закладається рух, модель котрого соціально невідома, соціально немислима: не будучи ні обміном, ні дарунком, ні крадіжкою, наше вимовляння, що постає як залп з обох боків, означає розтрату, яка уже ні в чому не відіб'ється і сама взаємність котрої відміння навіть думку про запаси на майбутнє; ми через один одного вступаємо в абсолютний матеріалізм.

7. *Я теж* закладає початок мутації: падають старі правила, усе можливо – навіть те, що я відмовлюся володіти тобою.

Взагалі-то, це ціла революція – не надто відмінна, можливо, від революції політичної: адже в обох випадках у моїх фантазмах з'являється абсолютно Нове; реформізм (любовний) нам ні до чого. І, для повноти парадоксу, це чистої води Нове з'являється з найбільш затертого стереотипу (ще вчора ввечері я чув, як його промовляли у п'єсі Саґан; по телевізору кожен другий вечір говорять: «я люблю тебе»).

BAUDELAIRE (БОДЛЕР), «Смерть коханців».



8. – А якщо я не буду інтерпретувати *я-люблю-тебе*? Якщо не доводити це вимовляння до стану симптому? – На свій страх і ризик: хіба ви не теренділи сотні разів про нестерпність любовних невдач, про доконечність втечі від них? Якщо ви хочете «вилікуватися», вам слід вірити у симптоми і вірити, що *я-люблю-тебе* є одним із них; вам слід правильно інтерпретувати, тобто, урешті-решт, *принижувати*. – Що ми, врешті, повинні думати про страждання? Як ми повинні його мислити? Оцінювати? Чи конче страждання пов'язане зі злом? Чи не лікується любовне страждання лише протидіючим, принизливим лікуванням (треба скоритися забороні)? Чи не можна, перевернувши оцінку, уявити трагічний образ любовного страждання, трагічно ствердним *я-люблю-тебе*? А якщо любов (закоханого) помістити (повернути) під знак Активності?

NIETZSCHE

9. Звідси – новий погляд на *я-люблю-тебе*. Це не симптом, це дія. Я вимовляю, щоби ти відповідь, і докладність форми (буква) відповіді набуває фактичної значимости на кшталт формули. Тому замало, аби Інший відповідь мені простим означуваням, навіть якщо воно позитивне («*я теж*»); треба, щоб запитуваний суб'єкт взяв на себе сформулювати, вимовити *я-люблю-тебе*, котре я йому простягаю: «Я люблю тебе», – каже Пеллеас, – «І я люблю тебе», – говорить Мелісанда.

ПЕЛЛЕАС

«ПЕЛЛЕАС»: «Пеллеас і Мелісанда», III акт.



RAVEL

Наполегливе прохання Пеллеаса (якщо вважати, що відповідь Мелісанди була *точнісінько* такою, яку він очікував, що є вірогідним, оскільки він майже одразу після того помирає) виходить з необхідності для закоханого суб'єкта не тільки бути любленим у відповідь, знати це, бути у цьому впевненим і под. (це ті операції, котрі не виводять з плану означуваного), але і *чути, як це говорить* у такій же стверджувальній, як і повній формі, настільки ж виразній, як його власна; я хочу отримати з лету, цілковито, буквально, без вивертів формулу, архетип любовного слова; жодних синтаксичних викрутів, жодних варіацій; нехай обидва слова відповідають один одному цілковито, співпадаючи своїми означуваними (*Я теж* – це ніби повна протилежність холофрази); важливо, що це фізичне, тілесне, лабіальне висловлення слова: розтули вуста, і нехай це вилетить з них (вчини щось непристойне). Те, чого я так несамовито хочу, це *добути слово*. Магічне, мітичне? Чудовисько – заляте у своїй потворності – кохає Красуню; Красуня, ясна річ, не любить Чудовиська, але, урешті-решт, переможена (неважливо, чим, скажімо, *розмовами*, котрі вона провадила з Чудовиськом), вона все ж говорить йому магічне слово: «Я люблю вас, Чудовисько»; і одразу, під пишний розпачливий пасаж арфи з'являється новий суб'єкт. Ця історія архаїчна? Тоді ось інша: дехто страждає, бо його покинула дружина; він хоче, щоби вона повернулася, він хоче власне того, аби вона

RAVEL (РАВЕЛЬ), «Розмови Красуні і Чудовиська» («Матінка-гуска»).



сказала йому: *я люблю тебе*, і він сам також бігає за цим словом; врешті, вона йому це каже – і тут він втрачає свідомість; це фільм 1975 року. Або ще – знову міт: Летючий Голландець поневіряється у пошуках цього слова; якщо він його отримає (з клятвою у вірності), він перестане поневірятися (для міту важлива не емпірика вірності, а її вимовляння, її пісня).

ЛЕТЮЧИЙ
ГОЛЛАНДЕЦЬ

10. Рідкісна зустріч (у німецькій мові): одне і те ж слово *Bejahung* (підтвердження, згода) для двох тверджень: одне, узятє з психоаналізу, приречене бути припиненим (первинне твердження дитини повинно бути відкинуте, щоби виник доступ до несвідомого); друге, постульоване Ніцше, є модус волі до влади (нічого психологічного і ще менше соціального), продукт різниці; у такому твердженні *так* набуває невинності (воно охоплює і протидіює): це *амінь*. *Я-люблю-тебе* активне. Воно утверджується як сила – супроти інших сил. Яких? Супроти тисячі сил світу, котрі всі до одної є силами зневажливими (наука, докса, реальність, розум і под.) Або інакше: супроти мови. Як і *амінь*, що перебуває на межі мови, не маючи нічого спільного з її системою і скидаючи з неї її «мантію протидії», так і любовне вимовляння (*я-люблю-тебе*) утримується на межі синтаксису, приймає тавтологію (*я-люблю-тебе* означає *я-люблю-тебе*), ліквідує холопство Фрази (саме воно тільки холоффраза). Як вимовляння, *я-люблю-тебе* не є знаком, навпаки, воно грає проти знаків. Той, хто не говорив *я-люблю тебе* (між вуст котрого



я-люблю-тебе не хоче проходити), приречений випускати численні, невизначені, недовірливі, скупі знаки любови, її індекси, «докази»: жести, погляди, зітхання, натяжки, алегорії; він повинен дозволити собі *інтерпретувати*; над ним владарює протидіюча інстанція любовних знаків, він відчужений у рабському світі мови, позаяк *він не говорить усього* (раб – це той, у кого відрізаний язик, хто може говорити тільки своїм виглядом, виразом, мінами).

NIETZSCHE

Любовні «знаки» живлять неосяжну літературу протидії; любов у ній *представлена*, віддана естетиці видимості (*вреши* любовні романи пише Аполлон). Як контрзнак, *я-люблю-тебе* на боці Діоніса: страждання (і навіть стогін, відроза, злопам'ятство) не заперечується, але, через вимовляння воно не інтеріоризується; сказати *я-люблю-тебе* (повторювати це) – означає вивергнути протидію, відкинути її у глухий і скорботний світ знаків, мовних викрутів (пересікати котрий я однак, ніколи не перестану). Як вимовляння *я-люблю-тебе* – на боці розтрати. Ті, хто волисть вимовляння слова (лірики, брехуни, мандрівники), є суб'єктами Розтрати; вони тратять слово, ніби його було б підло десь поповнити; вони перебувають на межі мови, там, де сама мова (а кому ж ще замість неї?) визнає, що вона нічим не гарантована, що вона працює без страховки.

NIETZSCHE (НІЦШЕ): увесь цей фрагмент, звісно, за Дельозом.



Tabula Gratulatoria

1. Ролан Аванс, Евелін Башел'є, Жан-Луї Бут, Ромарік Сюльгер Бюель, Франсуа Валь, Антуан Компаньйон, Северо Сардуї, Філіп Солерс, Дені Ферарі.

2. ГЬОТЕ, «Страждання юного Вертера»

3. БАЛЬЗАК, «Фальшива коханка»; «Таємниці княгині де Кадінья». ЖАН БАРЮЗІ, «Св. Іван від Хреста». БАТАЙ, «Пінеальне око». БЕНВЕНІСТ, «Проблеми загальної лінгвістики». БРУНО БЕТТЕЛЬХАЙМ, «Порожня фортеця». БОДЛЕР, «Квіти зла». Н.О. БРАУН, «Ерос і Танатос». БРЕХТ, «Матінка Кураж». ЖАН-ЛУЇ БУТ, «Руйнівник інтенсивности» (рукопис). ФРАНСУА ВАЛЬ «Падіння». ВІНКОТ, «Страх краху»; «Гра і реальність»; «Фрагмент одного аналізу». ВОТТС, «Дзен-буддизм». ГАЙНЕ, «Ліричне інтермеццо». ГЬОЛЬДЕРЛІН, «Гіперіон». МІШЕЛЬ ГЕРЕН, «Ніцше, героїчний Сократ». ГЮГО, «Каміння». КРІСТІАН ДАВИД, «Закоханий стан». «ДАО ДЕ ЦЗІН». ДЕЛЬОЗ, «Ніцше і філософія». МАРСЕЛЬ ДЕТ'ЄН, «Сади Адоніса». Т.А. ДЖЕДІДІ, «Любовна поезія арабів». ДІДРО, Повне зібрання творів. ДОСТОЄВСЬКИЙ, «Брати Карамазови»; «Вічний муж». ЖІД, «Et nunc manet in te»; «Щоденник 1939-1949». МЕЛАНІ КЛЯЙН, «Етюди з психоаналізу». КЛОСОВСЬКИЙ, «Ніцше і порочне коло». АНТУАН КОМПАЊЙОН, «Сирітський аналіз». ЮЛІЯ КРІСТЄВА, «Революція поетичної мови». КЬЄРКЄГОР, «Страх і трепет». ЛАКАН, «Семинар I і IX». ЛАПЛАНШ, «Символізація». РОЖЕ ЛАПОРТ, «П'ятнадцять варіацій на біографічну тему». ЛАРОШФУКО, «Максими і моральні міркування».



ЛЯЙБНИЦ, «Нові досліді про людське розуміння». ЛЕКЛЕР, «Психоаналізувати». МАНДЕЛЬБРОТ, «Фрактальні об'єкти». ТОМАС МАН, «Чарівна гора». МУЗІЛЬ, «Людина без властивостей». НИЦШЕ, «Весела наука»; «Генеалогія моралі»; «Ессе Ното»; «Неопубліковане 1870-1873»; «Сократ і трагедія»; «Ранкова зоря». НОВАЛІС, «Генріх фон Офтердінген». «ОРНИКАР» №4. БЕНЖАМЕН ПЕРЕ, «Антологія високого кохання». МОРІС ПЕРШЕРОН, «Будда і буддизм». ПЛАТОН, «Бенкет, або Про кохання»; «Федр». ПРУСТ, «На Сваннову сторону»; «У Германтів»; «Содом і Гомора»; «Полоньянка». РЕЙСБРУК, Вибране. РОНСАР, «Любовні вірші». РУЖМОН, «Любов і Захід». СЕВЕРО САРДУ, «Трансвестити». САРТР, «Начерк історії емоцій». САФУАН, «Замітки про Едіпа»; «Структуралізм і психоаналіз». СЕНТ-БЬОВ, «Порт-Рояль». СЕРЛІЗ, «Зусилля позбавити когось глузду». СОЛЕРС, «Рай». СОНДІ, «Поезія і поетика». СПІНОЗА, «Метафізичні роздуми». СТЕНДАЛЬ, «Арманс»; «Про любов». СТОЇКИ. ТАЛЕМАН ДЕ РЕО, «Потішні історії». ФЛОБЕР, «Бувар і Пекюше». ФРОЙД, «Маячня і сновидіння у «Градіві» Йенсена»; «Листування 1873-1939»; «Короткий вступ до психоаналізу»; «Тлумачення сновидінь»; «Людина-вовк»; «Етюди з психоаналізу». МАРТІН ФРОЙД, «Фройд, мій батько». ФУКО, Інтерв'ю 17 березня 1975 року. П'ЄР ФЮРЛОН, «Міркування про терапевтичне використання подвійного примусу». ДАНІЕЛЬ ШАРЛЬ, «Музика і забуття». ШАТОБРІАН, «Мандрівка з Парижа до Єрусалима». Л. ШЕРТОК, «Гіпноз». ЯКОБСОН, Інтерв'ю журналу «Критика».

4. БУКУРЕШЛЄВ, «Заупокійні співи». ВАГНЕР, «Перстень Нібелунгів»; «Летючий Голандець». ДЕБЮССІ, «Пеллеас і Мелісанда». ДЮПАРК, «Сумна пісня». МОЦАРТ, «Весілля Фігаро». РАВЕЛЬ, «Матінка-гуска». ШУБЕРТ, «Зимовий шлях»; «Похвала сльозам». ФРІДРІХ, «Уламки затертої у льодах «Надії»». БУНЮЕЛЬ, «Скромна привабливість буржуазії».



Зміст

<i>АСКЕЗА</i> Бути аскетичним 1. Карати себе – 2. Шантаж	15
<i>АТОПОС</i> Атопос 1. Той, що не піддається класифікації – 2. Невинність. 3. Самобутність стосунків	17
<i>БАЖАННЯ-ВОЛОДІТИ</i> Sobria ebrietas 1. Не-бажання-володіти – 2. Відійти, не відступаючи – 3. Тактична думка? – 4. Поміж Дзен і Дао – 5. <i>Sobria ebrietas</i>	20
<i>БЕЗШКІРНИЙ</i> Безшкірний 1. Больові точки – 2. Незносність під'юджування	24
<i>БОЖЕВІЛЬНИЙ</i> «Я божевільний» 1. «Божевільний з квітами» – 2. Невидиме божевілья – 3. Я не Інший – 4. Не заплямований володінням	26
<i>ВИГНАННЯ</i> Вигнання із Уявлюваного 1. Піти геть – 2. Жалоба за образом – 3. Жалоба – 4. Двічі поставити хрест – 5. Займання	29
<i>ВИПАДКОВОСТІ</i> Події, завади, перешкоди 1. Позаяк... – 2. Чорний покров Майї – 3. Не причина, а структура – 4. Інцидент як істерія	33
<i>ВИТРАТА</i> Достаток 1. Похвала напруженню – 2. Потішна відповідь Гьоте своїм англійським критиканам – 3. Винахідливість задарма – 4. Краса	35
<i>ВИХОДИ</i> Ідея розв'язки 1. Під замком – 2. Патетичне – 3. Пастка	38
<i>ГРАДІВА</i> Градівa 1. Маячня – 2. Контр-Градівa – 3. Делікатність	41
<i>ДЕМОНИ</i> «Ми – свої власні демони» 1. У вільному польоті – 2. Множинний – 3. Гомеопатія	45



<i>ДЕРЕАЛІЗАЦІЯ</i> Заціпенілий світ 1. Лакована мініатюра – 2. Спільна бесіда – 3. Подорож до Італії – 4. Система влади – 5. Вітрина – 6. Ірреальне і дереальне – 7. У буфеті лозанського вокзалу – 8. Дітвацький виворіт речей 47
<i>ДОТИК</i> «Коли мій палець ненароком...» 1. Що ж вимагається від шкіри – 2. Ніби пальці перукаря 53
<i>ДРАМА</i> Роман/Драма 1. Неможливість щоденника – 2. Історія, що уже відбулася 55
<i>ЄДНАННЯ</i> Єднання 1. Рай – 2. Незображальне – 3. Поза ролями – 4. Смертне і можливе 57
<i>ЗАЛЕЖНІСТЬ</i> Domnei 1. Любовний васалітет – 2. Повстання 61
<i>ЗАНЕПАСТИ</i> «Я занепадаю, я гину...» 1. М'якість – 2. Ізоляда – 3. Ніде – 4. Фальшиве уявлення про смерть – 5. Функція западання 63
<i>ЗАХОПЛЕННЯ</i> Захоплення 1. Викрадення, рана – 2. Гіпноз – 3. Відважитися покохати – 4. Вигини – 5. Обрамлення – 6. У ситуації – 7. Запізніле переживання 67
<i>ЗБАГНУТИ</i> «Я хочу збагнути» 1. Під лампою – 2. Вийшовши з кіно – 3. Притлумлення – 4. Інтерпретація – 5. Бачення: велика і ясна мрія 75
<i>ЗІЗНАННЯ</i> Розмова 1. Дотики – 2. Балакучі узагальнення 78
<i>ЗМОВА</i> Змова 1. Похвала удвох – 2. Хто зайвий? – 3. Odiosamato 80
<i>ЗНАКИ</i> Недостовірність знаків 1. Знаки чого? – 2. Суперечливі відповіді здорового глузду – 3. Мовний доказ 82
<i>ЗНІЯКОВІННЯ</i> «Зніяковіло» 1. Напружена ситуація – 2. Прозірлива зачарованість 85



ЗУСТРІЧ «Була світла, мов блакить» 1. Любовний час – 2. Повернення зустрічі – 3. Подив	87
ІНДУКЦІЯ «Покажіть мені, кого хотіти» 1. Афективна заразність – 2. Заборона як вказівник	90
ІНФОРМАТОР Інформатор 1. Сплетіння інтриг – 2. Зовнішнє як таємниця	93
ІСТИНА Істина 1. Абсолютне знання – 2. Відчуття істини – 3. Незнищенна частина фантазму – 4. Халат вагою вісім кіней	96
КАТАСТРОФА Катастрофа 1. Дві розпачі – 2. Межова ситуація	99
ЛИСТ Любовне послання 1. «Я думаю про вас» – 2. Листування і стосунки – 3. Не відповідати	101
МАГІЯ Останній листочок 1. Ворожба – 2. Обітниця	104
НАБРИДЛИВІ Помаранч 1. Безсоромна сусідка – 2. Роздратованість	106
НЕПІЗНАВАНИЙ Непізнаваний 1. Загадка – 2. Незнання – 3. Означити Іншого як силу	108
НЕПРИСТОЙНЕ Непристойність кохання 1. Приклади – 2. Закоханий інтелектуал – 3. Глупота закоханого – 4. Анахронічне – 5. Межова непристойність – 6. Сентиментальність/Сексуальність – 7. Суть непристойного	111
НЕСТЕРПНО «Це не може тривати» 1. Любовне терпіння – 2. Натхнення – 3. Стійкість	117
НІЖНІСТЬ Ніжність 1. Ніжність і прохання – 2. Ніжність і бажання	120
НІМОТА Без відповіді 1. Запізніла відповідь – 2. Говорити у порожнечу – 3. Німа	122
ОБІЙМИ «У повному любові спокої твоїх рук» 1. Засипання – 2. Від одних обіймів до інших – 3. Переповненість	125



<i>ОБМЕЖУВАТИ</i> Laetitia 1. Gaudium і Laetitia	
2. Любовне невезіння	127
<i>ОБРАЗ</i> Зображення 1. Жорстокість образів –	
2. Розшарування – 3. Тужливий образ –	
4. Закоханий як художник	130
<i>ОПЛАКУВАНИЙ</i> Оплакуваний? 1. Життя продовжується –	
2. Базікати	133
<i>ОТОТОЖНЕННЯ</i> Ототоження 1. Працівник, божевільний	
– 2. Жертва і кат – 3. Gribouillette – 4. Проекція	135
<i>ОЧІКУВАННЯ</i> Очікування 1. Erwartung – 2. Сценарій –	
3. Телефон – 4. Галюцинація – 5. Той/та, хто чекає –	
6. Мандарини і куртизанка	139
<i>ПАСКУДНИЙ</i> «Я паскудний» 1. Нестерпний коханець –	
2. Чудовисько	144
<i>ПЕРЕПОВНЕНІСТЬ</i> «Уся земна насолода» 1. Надмір –	
2. Вірити у Вище Благо	146
<i>ПИСАТИ</i> Невимовне кохання 1. Любити і творити –	
2. Вивіряти – 3. Писання і Уявлюване – 4. Неподільність	
– 5. Писання поза обміном	149
<i>ПЛАКАТИ</i> Похвала сльозам 1. Коли людина плаче –	
2. Манери плакати – 3. Функція сліз	153
<i>ПЛІТКА</i> Плітка 1. Дорогою з Фалера – 2. Голос істини –	
3. Він/вона	156
<i>ПОВЕДІНКА</i> «Що робити?» 1. Або/або –	
2. Легковажні питання – 3. Лінощі	159
<i>ПОНЕВІРЯННЯ</i> Корабель-привид 1. Зникнення любови –	
2. Фенікс – 3. Один міт – 4. Відтінок	162
<i>ПРЕДИВНО</i> «Предивно!» 1. Париж осіннім ранком –	
2. Нецілісність – 3. Специфічність бажання –	
4. Тавтологія	166
<i>ПРЕДМЕТИ</i> Бант 1. Метонімії – 2. Кіго	171



<i>ПРИЛАШТОВАНИ</i> «Tutti sistemati» 1. Жорстока гра –	
2. Будь-яка структура надається до життя –	
3. Сміховинне і варте заздрости	173
<i>ПРИСВЯТА</i> Присвята 1. Любовний дарунок –	
2. Because I love – 3. Говорити про те, що даєш –	
4. Присвячувати – 5. Писати –	
6. Не дарувати, а вписувати	176
<i>ПРИХОВУВАТИ</i> Темні окуляри 1. Нерішучість –	
2. Два дискурси – 3. Larvatus prodeo – 4. Темні окуляри	
– 5. Поділ знаків – 6. «Шаленство»	182
<i>ПРОБУДЖЕННЯ</i> Альба 1. Спати дуже довго –	
2. Види пробудження	187
<i>ПРОВИНИ</i> Провини 1. Потяг – 2. Самовладання як провинна	
– 3. Невинність болю	188
<i>ПРОСТОРИКУВАННЯ</i> Просторікування 1. Twidding –	
2. Балакучість – 3. Самозахоплення	191
<i>РЕВНОЩІ</i> Ревнощі 1. Вертер і Альберт – 2. Поділ пирога –	
3. Відмовитися від ревнощів –	
4. Чотири муки ревнивця	194
<i>РЕЗОНАНС</i> Резонанс 1. Резонанс/злопам'ятство –	
2. Любовні страхи – 3. Маринад –	
4. Докладне прослуховування	197
<i>РОЗЛУКА</i> Відсутній 1. Відсутнім є завжди Інший –	
2. Жіноча мова? – 3. Забуття – 4. Зітхати – 5. Маніпуляція	
розлукою – 6. Бажання і потреба – 7. Волати –	
8. Коан про голову під водою	201
<i>САМОГУБСТВО</i> Думки про самогубство	
1. Часта, простенька, легка... – 2. Говорити про	
самогубство – 3. Шляхетність і насмішка	207
<i>САМОТНИЙ</i> «Священиків із ними не було» 1. Упасти –	
2. Усі двері зачиняються – 3. Самотність закоханого –	
4. Неактуальний – 5. Чому я самотній	210



<i>СВЯТО</i> « Дні обраних » 1. Учти –	
2. Особливе мистецтво жити	214
<i>СЕРЦЕ</i> Серце 1. Еректильний орган –	
2. Моє серце супроти мого розуму – 3. Важке серце	216
<i>СКАСУВАННЯ</i> Любити любов 1. Два голуби –	
2. Вигода і збиток	218
<i>СПІВЧУТТЯ</i> « Мені боляче за Іншого »	
1. Єднання у стражданнях – 2. Будемо жити далі –	
3. Знову ж таки делікатність	220
<i>СПОГАД</i> « E lucevan le Stelle » 1. Анамнезис – 2. Імперфект	222
<i>СПОТВОРЕННЯ</i> Крихітна плямка на носі	
1. Осередок гниття – 2. Бачити Іншого підпорядкованим	
– 3. «Мозолі на дупі» – 4. Божевілля буття –	
5. «Мої панунці»	224
<i>СЦЕНА</i> Влаштувати сцену 1. Сцена в історичному	
ракурсі – 2. Механіка сцени – 3. Безконечність сцени	
– 4. Неістотність сцени – 5. Остання репліка	229
<i>ТАКИЙ</i> Такий 1. Qualitas – 2. Такий I – 3. Такий II –	
4. Притуплена мова – 5. Зіркова дружба	236
<i>ТЕМРЯВА</i> « I темрява осяяла темряву » 1. Дві темряви –	
2. Одна темрява вбирає у себе іншу	240
<i>ТІЛО</i> Тіло Іншого 1. Розділене тіло – 2. Досліджувати	242
<i>ТРИВОГА</i> Agony 1. Тривога як отрута – 2. Primitive agony	244
<i>ТУЖІННЯ</i> Любовне тужіння 1. Сатир – 2. Бажання I –	
3. Бажання II – 4. Виснажливність	246
<i>УТВЕРДЖЕННЯ</i> Непіддатливе 1. Посилаючись на любов –	
2. Ревність і радість Уявлюваного – 3. Сила не у тлумача	
– 4. Почнемо спочатку	248
<i>ФЕДІНГ</i> Федінг 1. It fades, fades and fades – 2. Сувора Matrig	
– 3. Темрява Іншого – 4. Nequía – 5. Голос – 6. Утома	
– 7. Телефон – 8. Залишити чи прийняти?	252

**ФРАК Синій фрак і жовта камізелька**

1. Займатися туалетом – 2. Наслідування –
3. Переодягання 258

ХМАРИ Хмари 1. Сором'язливе послання –

2. Невловимі хмарки – *фур'ю* 260

ЧОМУ? Чому? 1. Warum? – 2. Любити ледь-ледь –

3. Маячня: «я люблений» 262

Я-ЛЮБЛЮ-ТЕБЕ Я люблю тебе 1. Szeretlek –

2. Слово без мовних застосувань – 3. Проголошення –
4. Відповіді немає – 5. «Я теж» – 6. Єдиний спалах –
7. Революція – 8. *Я-люблю-тебе* як трагічне твердження
– 9. «І я люблю тебе» – 10. Амінь 265

Tabula Gratulatoria 275