

**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<sup>e</sup>, 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 *українським 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 текстів десь бідніша, десь багатша.; 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 свавівль 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 докупі 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 невинності (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 самобутности – 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 «Перстень 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 відмовляюся 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 захоплююся 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 пропадає 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, підозріливість? – 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 наповолину: 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, gobelen 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 Уявленого.

FREUD

3. У інциденті мене затримує, а згодом резонує у мені не його причина, а структура. До мене, ніби скатертину, 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  $\text{ἰσχύς}$  (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 знаходить 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 фармакопεία (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 acting-out'a: 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<br>ІБН ХАЗМ<br>NOVALIS<br>MUSIL<br>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 супокі, ніби перед світанком, повністю загубившись у ньому разом з усіма своїми земними особливостями» («Людина без властивостей»).

LITTRE (ЛІТТРЕ): слова fruitif і fruition знаходимо у Монтеня і Корнеля.



ковій багаточисловості 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 зростаюсь 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 підміняти 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, приходиться 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* (Кітс); 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 злодійства (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 злодійства 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 проституйований 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 миє 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 ризниться 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 якимось свою власну погрішність і що ця погрішність буде новою – нечуваною – формою усвідомлення?)

---

ЕТИМОЛОГІЯ: Греки протиставляли *ὄρα* (*opar*), звичайне сновидіння, і *ῥα* (*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.