



Недостовірність знаків

ЗНАКИ. У прагненні довести свою любов, чи у намаганні розгадати існування любови Іншого, закоханий 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 віщунстві 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 ... *свідомого*.

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 огорнутих,
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

вितися 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 *Emeth* (*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 боєм; 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 вважаєш, 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



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 бажання 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 ревности, 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 мудрості: 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* – невинніті, 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 особистості, 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 поважно 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 (інколи 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, бездоганний 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 обравився, 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 незнищенне, 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 протигагу 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 остан-
нє 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 маячні одержимости – 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 Некуіа; 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 *raprare* – 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 «gribouillette»).

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 заповонила 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 звільняюсь 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; ото ж, 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). Инколи 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 «насолода 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, говорить занадто багато: неможливо *вивірити*. Мої потреби у вираженні коливаються між цілковито непроникним хайку, що коротко резюмує якусь величезну ситуацію, і не менш величезним гамузом банальностей. Я водночас занадто потужний і занадто 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 писання, тим більше писання його б викривало, показувало 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, чиє 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».