Крихітна плямка на носі

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

RUSBROCK

ДОСТОЕВСКИЙ

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

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

викриває у собі зовсім иншу породу. Я *ошелешений*: мені вчувається збій ритму, щось як синкопа у чудовій фразі коханого, звук розриву гладенької оболонки Образу.
(Як і квочка єзуїта Кірхера, яку будили від гіпнозу легким поляскуванням, я тимчасово – і доволі болісно – виволочений зі стану завороженості.)

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

БЕНКЕТ

HEINE

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

3. Якось, говорячи про нас, Инший сказав мені: «шляхетні стосунки»; слова ці були для мене образливими і неприємними – вони раптом увірвалися звідкись ззовні, вульгаризуючи специфічність наших стосунків конформістською формулою.

Доволі часто Инший виявляється спотвореним через мову; він говорить якесь не те слово, і я починаю чути, як загрозливо шумить *зовсім инший світ* – світ Иншого. Коли Альбертіна обмовилась вульгарним висловом «досягти хоч мозолями на задниці», прустівський оповідач жахається, бо тим самим раптом виявило себе шокуюче гетто жіночого гомосексуалізму, низькопробної тяганини: ціла сцена у замковій щілині мови. У слові є ледь вловима хемічна субстанція, що спричиняє найрізкіші спотворення: Инший, якого я довший час тримав у коконі свого власного дискурсу, випадково зроненим словом дає почути ті мови, які він може *перейматы* і які, відповідно, надають йому инші.

PROUST

4. Буває також, що Инший являється мені у полоні якогось бажання. Однак пляма на ньому у моїх очах витворює тоді не таке бажання, у якого є форма і ім'я, визначеність і направленість, – у такому випадку я просто б ревнував (що творить зовсім инший резонанс); я засікаю у Иншого зародок бажання, імпульс бажання, яке він сам ще не зовсім усвідомлює; я бачу, як він у розмові метушиться, розривається на частини, *надто наполегливий*, запобігає перед

PROUST (ПРУСТ), «Полонянка».

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

FLAUBERT

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

GIDE

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

GIDE (ЖІД), «Et nunc manet in te».

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

ВЕРТЕР

(Страх пошкодження ще сильніший, аніж страх втрати.)

Влаштовувати сцену

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

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

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

NIETZSCHE

JAKOBSON

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

ВЕРТЕР

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

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

JAKOBSON (ЯКОБСОН), Інтерв'ю.

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

ЕТИМОЛОГІЯ

ЕТИМОЛОГІЯ: στιχος (stichos): шеренга, ряд.

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

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

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

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

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

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

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

ВЕРТЕР

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

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

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

KIERKEGAARD

ДЗЕН

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

Такий

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

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

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

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

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

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

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

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

ДЗЕН

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

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

J.-L.B.

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

ДЗЕН: в Уоттса.

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

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

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

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

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

«І темрява осяяла темряву»

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

JUAN DE LA CRUZ

1. Я переживаю водночас дві темряви: одну добру, одну погану. Я звертаюся, аби це висловити, до містичного розмежування: estar a oscuras (бути у темряві) може статися без всякої вини, через те, що я позбавлений світла причини і цілей: estar en tinieblas (бути у мороці) трапляється зі мною, коли я засліплений прив'язаністю до речей і тим сум'яттям, що з нього народжується.
Найчастіше я у затемненості від самого свого бажання; я не знаю, чого воно хоче, саме добро для мене є злом, усе резонує, я живу від поштовху до поштовху: estoy en tinieblas. Але инколи це инша Темрява: наодинці у задумі (можливо, це я сам взяв на себе таку роль?) я сприймаю Иншого спокійно, таким, яким він є, я відсторонюю усі інтерпретації;

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

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

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

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

Тіло Иншого

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

1. Його тіло було розділене: з одного боку, власне тіло – шкіра, очі – ніжне, пристрасне, а з иншого – голос, уривчастий, стриманий, з нападами відстороненості, позбавлений того, що давало його тіло. Або инакше: з одного боку, м'яке, тепле тіло, у міру розніжене, оксамитове, награно незграбне, а з иншого, голос – завжди звучний, добре поставлений, світський тощо.

PROUST

2. Иноді мені уявляється: я починаю детально досліджувати кохане тіло (як оповідач перед сплячою Альбертіною). *Досліджувати* означає *розкопувати:* я копаюся у тілі Иншого, ніби хочу побачити, що у нього всередині, ніби у тілі навпроти утаємничена якась механічна причина мого бажання (я схожий на дитину, яка розбирає будильник, щоб дізнатися, що таке час). Процедура та виконується холодно і вражено; я спокійний, уважний, ніби перед дивною

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

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

Agony

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

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

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

WINNICOTT (ВІНІКОТ), «Страх руйнації».

Любовне тужіння

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

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

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

SOLLERS

SOLLERS (СОЛЕРС), «Рай».

3. «Лиш тільки тебе побачу, – і не можу зронити слова. Бо німіє раптом язик, під шкірою тліє гарячка, очі не бачать, хоч дивляться, у вухах – дзвін безупинний. Пекучим потом я обливаюсь, тремтінням тіло усе охоплене, зеленішим стаю від трави я, ніби зараз з життям попрощаюся». САФО

4. «Душа моя, коли цілував я Агафона, опинилася у мене на вустах, ніби, нещасна, повинна була відійти». У любовному тужінні щось увесь час відходить; ніби уся суть бажання – у цій кровотечі. Ось що таке любовна втома: голод без насичення, ятристе кохання. Або инакше, усе моє «я» тягнеться, переноситься до коханого об'єкта, що посідає його місце; тужіння, очевидно, і є тим виснажливим переходом від нарцисичного лібідо до лібідо об'єктивованого. (Бажання відсутнього і бажання присутнього: тужіння накладає обидва бажання одне на одне, розміщає відсутність у присутності. Звідси і суперечливий стан – «солодкий опік».) БЕНКЕТ ВЕРТЕР RUSBROCK FREUD КУРТУАЗІЯ

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

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

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

КУРТАЗІЯ: у Ружмона.

Непіддатливе

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

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

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

ПЕЛЛЕАС

SCHELLING

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

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

---

«ПЕЛЛЕАС»: «Що з тобою? Мені видається, що ти нещаслива.
– Ні, ні, я щаслива, тільки мені сумно».

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

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

ВЕРТЕР

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

J.-L.B.

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

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

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

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

Федінґ

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

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

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

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

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

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

PROUST

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

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

JUAN DE LA CRUZ

PROUST (ПРУСТ), «У Германтів».

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

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

4. Коли Инший охоплений федінґом, коли він відступає – нікуди, хіба що до тривоги, котру він може виразити тільки скупими словами: «мені недобре», здається, що він рухається далеко у тумані; не мертвий, але мерехтливо живий, у краю тіней; їх відвідував Уліс, волав до них (Nekuia); серед них була тінь його матері; я кличу, я також волаю до Иншого, до Матері, але назустріч мені – лише тінь.

ОДІСЕЯ

5. Федінґ Иншого корениться у його голосі. Голос підтримує, визначає, і, так би мовити, завершує щезання коханої істоти, бо ж голосу властиво помирати. Голос твориться саме тим, що власне мене у ньому і терзає: обов'язком померти, ніби він відразу уже був і ніколи не міг бути нічим иншим – тільки спогадом. Цим примарним буттям голосу є модуляція. Модуляція, що нею визначається усякий голос, це те, що неухильно замовкає, це та звукова фактура, котра вивітрюється і розсіюється. Я завжди знаю голос коханої людини лише мертвим, пригадуваним, відновлюваним у моїй голові, по той бік вуха; цей голос невловимий і водночас монументальний, оскільки належить до тих об'єктів, котрі, тільки-но щезнувши, володіють існуванням.

«ОДІСЕЯ», пісня XI.

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

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

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

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

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

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

PROUST

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

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

PROUST (ПРУСТ), «У Ґермантів».

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

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

BLANCHOT

BLANCHOT (БЛАНШО): давня розмова.

Синій фрак і жовта камізелька

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

LITTRE

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

2. Сократ: «Ось я причепурився, аби з'явитися до красеня красивим». Я повинен бути схожим на того, кого люблю. Я утверджую (і це приносить мені задоволення) істотну подібність між Иншим і мною. Образ і наслідування: я якомога більше всього роблю, як Инший. Я хочу бути Иншим, хочу, аби він був мною, ніби ми поєднані, кинуті в один лантух зі шкіри, а одяг – лише гладка оболонка тієї цільної матерії, з якої зроблене моє закохане Уявлюване. БЕНКЕТ

3. Вертер: «Довго я не відважувався викинути той простий синій фрак, у якому танцював з Лоттою; але врешті він став зовсім непристойним. Тоді замовив новий, точнісько такий...» У цьому одязі (синій фрак і жовта камізелька) і хоче Вертер, щоб його поховали, і у ньому ж знаходять його помираючого у своїй кімнаті. ВЕРТЕР

Щоразу, коли він одягає цей стрій (у котрому і помре), Вертер переодягається. У що ж? У захопленого закоханого: він магічно відтворює епізод захоплення, ту мить, коли він виявився приголомшений Образом. Він настільки сильно замкнутий у цьому синьому строї, що світ довкола нього скасовується: тільки ми вдвох; через нього Вертер формує собі дитяче тіло, у якому, не залишаючи чогось назовні, поєднуються фалос і матір. Цей перверсивний костюм під іменем «костюм a la Вертер» носили у цілій Європі прихильники роману. LACAN

Хмари

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

ВЕРТЕР

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

чись оголосити про її причину, я йду на оборудку; я не даю розвинутися змісту, не відмовляючись від форми; результатом цих торгів виявляється *ображеність,* котра прочитується як індекс певного знаку: тут ви повинні прочитати (що щось не так); свій патос я просто викладаю на стіл, залишаючи за собою можливість розпакувати його за обставин – або розкриюся (під час якогось «з'ясовування»), або буду і далі «викаблучуватися». (Ображеність – коротке замикання між станом і знаком.) J.-L.B.
(Недооцінка: Вертер засуджує ображеність, коли вона обтяжує инших довкола вас; однак, згодом він сам чинить самогубство, яке обтяжує набагато більше. Чи не є самогубство з любови лишень поганим настроєм, що зайшов надто далеко?)

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

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

Чому?

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

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

NIETZSCHE

HEINE

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

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

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

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

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

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

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

Я люблю тебе

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

1. Після першого зізнання слова «я люблю тебе» нічого більше не означають; у них лишень повторюється – загадковим, бо вже дуже порожнім він видається, чином – попереднє повідомлення (котре, можливо, обійшлося і без цих слів). Я повторюю їх поза всякою релевантністю; вони виходять за рамки мови, кудись відхиляються, тільки куди?
Я не зумів би без сміху розчленувати цей вираз. Як! З одного боку опиняється «я», з иншого «ти», а посередині зв'язка із *розсудливого* (бо воно лексичне) почуття. Хто ж не відчує, як подібне розчленування, при тому, що воно співвідносне з лінгвістичною теорією, спотворює *викинуте* назовні одним рухом? *Любити* не існує в інфінітиві (хіба що завдяки металінгвістичним вивертам); у цього слова з'являються об'єкт і суб'єкт у ту ж мить, коли воно промовляється, і *я-люблю-тебе* повинно чутися (а тут – читатися) на кшталт угорської мови, котра говорить одним словом szeretlek, – так, ніби французька,

R.H.

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

NIETZSCHE

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

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

R.H. (ROLAND HAVAS): розмова.

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

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

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

3. Це слово (словофраза) має сенс тільки у ту мить, коли я його проголошую; у ньому немає жодної іншої інформації, окрім безпосередньо мовленої; жодного запасу, жодного гурту сенсів. Усе у *кину-тому*; це формула, утім формула, що не відповідає жодному ритуалу; ситуації, у яких я промовляю *я-люблю-тебе* не можуть бути класифіковані; *я-люб-лю-тебе* непередбачене і незнищенне.
До якої ж лінгвістичної категорії належить цей химерний утвір, ця мовна пастка, занадто зфразована, аби відноситися до сфери потягів, занадто кричуща, аби відноситися до сфери фраз? Це і не зовсім висловів (у ньому не застигло жодне повідомлення – назбиране на запас, муміфіковане, готове до

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

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

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

PROUST

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

ROUSSEAU

PROUST

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

PROUST (ПРУСТ), «На Сваннову сторону».

BAUDELAIRE

KLOSSOWSKI

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

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

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

BAUDELAIRE (БОДЛЄР), «Смерть коханців».

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

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

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

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

RAVEL

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

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

ЛЕТЮЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦЬ

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

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

Любовні «знаки» живлять неосяжну літературу протидії; любов у ній *представлена*, віддана естетиці видимости (*врешті* любовні романи пише Аполлон). Як контрзнак, *я-люблю-тебе* на боці Діоніса:

NIETZSCHE

страждання (і навіть стогін, відраза, злопам'ятство) не заперечується, але, через вимовляння воно не интеріоризується; сказати *я-люблю-тебе* (повторювати це) – означає вивергнути протидію, відкинути її у глухий і скорботний світ знаків, мовних викрутів (пересікати котрий я однак, ніколи не перестану). Як вимовляння *я-люблю-тебе* – на боці розтрати. Ті, хто волить вимовляння слова (лірики, брехуни, мандрівники), є суб'єктами Розтрати; вони тратять слово, ніби його було б підло десь поповнити; вони перебувають на межі мови, там, де сама мова (а кому ж ще замість неї?) визнає, що вона нічим не гарантована, що вона працює без страховки.

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

Tabula Gratulatoria

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

2. ҐЬОТЕ, «Страждання юного Вертера»

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

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

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

Зміст

АСКЕЗА **Бути аскетичним** 1. Карати себе – 2. Шантаж 15

АТОПОС **Атопос** 1. Той, що не піддається класифікації – 2. Невинність. 3. Самобутність стосунків 17

БАЖАННЯ-ВОЛОДІТИ **Sobria ebrietas** 1. Не-бажання-володіти – 2. Відійти, не відступаючи – 3. Тактична думка? – 4. Поміж Дзен і Дао – 5. Sorbia ebrietas 20

БЕЗШКІРНИЙ **Безшкірний** 1. Больові точки – 2. Незносність під'юджування 24

БОЖЕВІЛЬНИЙ **«Я божевільний»** 1. «Божевільний з квітами» – 2. Невидиме божевілля – 3. Я не Инший – 4. Не заплямований володінням 26

ВИГНАННЯ **Вигнання із Уявлюваного** 1. Піти геть – 2. Жалоба за образом – 3. Жалоба – 4. Двічі поставити хрест – 5. Займання 29

ВИПАДКОВОСТІ **Події, завади, перешкоди** 1. Позаяк... – 2. Чорний покров Майї – 3. Не причина, а структура – 4. Інцидент як істерія 33

ВИТРАТА **Достаток** 1. Похвала напруженню – 2. Потішна відповідь Ґьоте своїм англійським критиканам – 3. Винахідливість задарма – 4. Краса 35

ВИХОДИ **Ідея розв'язки** 1. Під замком – 2. Патетичне – 3. Пастка 38

ҐРАДІВА **Ґрадіва** 1. Маячня – 2. Контр-Ґрадіва – 3. Делікатність 41

ДЕМОНИ **«Ми – свої власні демони»** 1. У вільному польоті – 2. Множинний – 3. Гомеопатія 45

ДЕРЕАЛІЗАЦІЯ **Заціпенілий світ** 1. Лакована мініатюра – 2. Спільна бесіда – 3. Подорож до Італії – 4. Система влади – 5. Вітрина – 6. Ірреальне і дереальне – 7. У буфеті лозанського вокзалу – 8. Дітвацький виворіт речей 47

ДОТИК **«Коли мій палець ненароком...»** 1. Що ж вимагається від шкіри – 2. Ніби пальці перукаря 53

ДРАМА **Роман/Драма** 1. Неможливість щоденника – 2. Історія, що уже відбулася 55

ЄДНАННЯ **Єднання** 1. Рай – 2. Незображальне – 3. Поза ролями – 4. Смертне і можливе 57

ЗАЛЕЖНІСТЬ **Domnei** 1. Любовний васалітет – 2. Повстання 61

ЗАНЕПАСТИ **«Я занепадаю, я гину...»** 1. М'якість – 2. Ізольда – 3. Ніде – 4. Фальшиве уявлення про смерть – 5. Функція западання 63

ЗАХОПЛЕННЯ **Захоплення** 1. Викрадення, рана – 2. Гіпноз – 3. Відважитися покохати – 4. Вигини – 5. Обрамлення – 6. У ситуації – 7. Запізніле переживання 67

ЗБАГНУТИ **«Я хочу збагнути»** 1. Під лампою – 2. Вийшовши з кіно – 3. Притлумлення – 4. Інтепретація – 5. Бачення: велика і ясна мрія 75

ЗІЗНАННЯ **Розмова** 1. Дотики – 2. Балакучі узагальнення 78

ЗМОВА **Змова** 1. Похвала удвох – 2. Хто зайвий? – 3. Odiosamato 80

ЗНАКИ **Недостовірність знаків** 1. Знаки чого? – 2. Суперечливі відповіді здорового глузду – 3. Мовний доказ 82

ЗНІЯКОВІННЯ **«Зніяковіло»** 1. Напружена ситуація – 2. Прозірлива зачарованість 85

ЗУСТРІЧ **«Була світла, мов блакить»** 1. Любовний час – 2. Повернення зустрічі – 3. Подив 87

ІНДУКЦІЯ **«Покажіть мені, кого хотіти»** 1. Афективна заразність – 2. Заборона як вказівник 90

ІНФОРМАТОР **Інформатор** 1. Сплетіння інтриг – 2. Зовнішнє як таємниця 93

ІСТИНА **Істина** 1. Абсолютне знання – 2. Відчуття істини – 3. Незнищенна частина фантазму – 4. Халат вагою вісім кіней 96

КАТАСТРОФА **Катастрофа** 1. Дві розпачі – 2. Межова ситуація 99

ЛИСТ **Любовне послання** 1. «Я думаю про вас» – 2. Листування і стосунки – 3. Не відповідати 101

МАГІЯ **Останній листочок** 1. Ворожба – 2. Обітниця 104

НАБРИДЛИВІ **Помаранч** 1. Безсоромна сусідка – 2. Роздратованість 106

НЕПІЗНАВАНИЙ **Непізнаваний** 1. Загадка – 2. Незнання – 3. Означити Иншого як силу 108

НЕПРИСТОЙНЕ **Непристойність кохання** 1. Приклади – 2. Закоханий інтелектуал – 3. Глупота закоханого – 4. Анахронічне – 5. Межова непристойність – 6. Сентиментальність/Сексуальність – 7. Суть непристойного 111

НЕСТЕРПНО **«Це не може тривати»** 1. Любовне терпіння – 2. Натхнення – 3. Стійкість 117

НІЖНІСТЬ **Ніжність** 1. Ніжність і прохання – 2. Ніжність і бажання 120

НІМОТА **Без відповіді** 1. Запізніла відповідь – 2. Говорити у порожнечу – 3. Німа 122

ОБІЙМИ **«У повному любові спокої твоїх рук»** 1. Засипання – 2. Від одних обіймів до инших – 3. Переповненість 125

ОБМЕЖУВАТИ **Laetitia** 1. Gaudium і Laetitia
2. Любовне невезіння 127

ОБРАЗ **Зображення** 1. Жорстокість образів –
2. Розшарування – 3. Тужливий образ –
4. Закоханий як художник 130

ОПЛАКУВАНИЙ **Оплакуваний?** 1. Життя продовжується –
2. Базікати 133

ОТОТОЖНЕННЯ **Ототожнення** 1. Працівник, божевільний
– 2. Жертва і кат – 3. Gribouillette – 4. Проєкція 135

ОЧІКУВАННЯ **Очікування** 1. Erwartung – 2. Сценарій –
3. Телефон – 4. Галюцинація – 5. Той/та, хто чекає –
6. Мандарини і куртизанка 139

ПАСКУДНИЙ **«Я паскудний»** 1. Нестерпний коханець –
2. Чудовисько 144

ПЕРЕПОВНЕНІСТЬ **«Уся земна насолода»** 1. Надмір –
2. Вірити у Вище Благо 146

ПИСАТИ **Невимовне кохання** 1. Любити і творити –
2. Вивіряти – 3. Писання і Уявлюване – 4. Неподільність
– 5. Писання поза обміном 149

ПЛАКАТИ **Похвала сльозам** 1. Коли людина плаче –
2. Манери плакати – 3. Функція сліз 153

ПЛІТКА **Плітка** 1. Дорогою з Фалера – 2. Голос істини –
3. Він/вона 156

ПОВЕДІНКА **«Що робити?»** 1. Або/або –
2. Легковажні питання – 3. Лінощі 159

ПОНЕВІРЯННЯ **Корабель-привид** 1. Зникнення любови –
2. Фенікс – 3. Один міт – 4. Відтінок 162

ПРЕДИВНО **«Предивно!»** 1. Париж осіннім ранком –
2. Нецілісність – 3. Специфічність бажання –
4. Тавтологія 166

ПРЕДМЕТИ **Бант** 1. Метонімії – 2. Кіго 171

ПРИЛАШТОВАНІ **«Tutti sistemati»** 1. Жорстока гра – 2. Будь-яка структура надається до життя – 3. Сміховинне і варте заздрости 173

ПРИСВЯТА **Присвята** 1. Любовний дарунок – 2. Because I love – 3. Говорити про те, що даєш – 4. Присвячувати – 5. Писати – 6. Не дарувати, а вписувати 176

ПРИХОВУВАТИ **Темні окуляри** 1. Нерішучість – 2. Два дискурси – 3. Larvatus prodeo – 4. Темні окуляри – 5. Поділ знаків – 6. «Шаленство» 182

ПРОБУДЖЕННЯ **Альба** 1. Спати дуже довго – 2. Види пробудження 187

ПРОВИНИ **Провини** 1. Потяг – 2. Самовладання як провина – 3. Невинність болю 188

ПРОСТОРІКУВАННЯ **Просторікування** 1. Twidding – 2. Балакучість – 3. Самозахоплення 191

РЕВНОЩІ **Ревнощі** 1. Вертер і Альберт – 2. Поділ пирога – 3. Відмовитися від ревнощів – 4. Чотири муки ревнивця 194

РЕЗОНАНС **Резонанс** 1. Резонанс/злопам'ятство – 2. Любовні страхи – 3. Маринад – 4. Докладне прослуховування 197

РОЗЛУКА **Відсутній** 1. Відсутнім є завжди Инший – 2. Жіноча мова? – 3. Забуття – 4. Зітхати – 5. Маніпуляція розлукою – 6. Бажання і потреба – 7. Волати – 8. Коан про голову під водою 201

САМОГУБСТВО **Думки про самогубство** 1. Часта, простенька, легка... – 2. Говорити про самогубство – 3. Шляхетність і насмішка 207

САМОТНІЙ **«Священиків із ними не було»** 1. Упасти – 2. Усі двері зачиняються – 3. Самотність закоханого – 4. Неактуальний – 5. Чому я самотній 210

СВЯТО **«Дні обраних»** 1. Учти –
2. Особливе мистецтво жити 214

СЕРЦЕ **Серце** 1. Еректильний орган –
2. Моє серце супроти мого розуму – 3. Важке серце 216

СКАСУВАННЯ **Любити любов** 1. Два голуби –
2. Вигода і збиток 218

СПІВЧУТТЯ **«Мені боляче за Іншого»**
1. Єднання у стражданнях – 2. Будемо жити далі» –
3. Знову ж таки делікатність 220

СПОГАД **«E lucevan le Stelle»** 1. Анамнезис – 2. Імперфект 222

СПОТВОРЕННЯ **Крихітна плямка на носі**
1. Осередок гниття – 2. Бачити Іншого підпорядкованим
– 3. «Мозолі на дупі» – 4. Божевілля буття –
5. «Мої панунці» 224

СЦЕНА **Влаштовувати сцену** 1. Сцена в історичному
ракурсі – 2. Механіка сцени – 3. Безконечність сцени
– 4. Неістотність сцени – 5. Остання репліка 229

ТАКИЙ **Такий** 1. Qualitas – 2. Такий I – 3. Такий II –
4. Притуплена мова – 5. Зіркова дружба 236

ТЕМРЯВА **«І темрява осяяла темряву»** 1. Дві темряви –
2. Одна темрява вбирає у себе іншу 240

ТІЛО **Тіло Іншого** 1. Розділене тіло – 2. Досліджувати 242

ТРИВОГА **Agony** 1. Тривога як отрута – 2. Primitive agony 244

ТУЖІННЯ **Любовне тужіння** 1. Сатир – 2. Бажання I –
3. Бажання II – 4. Виснажливість 246

УТВЕРДЖЕННЯ **Непіддатливе** 1. Посилаючись на любов –
2. Ревність і радість Уявлюваного – 3. Сила не у тлумача
– 4. Почнемо спочатку 248

ФЕДІНҐ **Федінґ** 1. It fades, fades and fades – 2. Сувора Матір
– 3. Темрява Іншого – 4. Nekuia – 5. Голос – 6. Утома
– 7. Телефон – 8. Залишити чи прийняти? 252

ФРАК **Синій фрак і жовта камізелька**
1. Займатися туалетом – 2. Наслідування –
3. Переодягання 258
ХМАРИ **Хмари** 1. Сором'язливе послання –
2. Невловимі хмарки – *фур'ю* 260
ЧОМУ? **Чому?** 1. Warum? – 2. Любити ледь-ледь –
3. Маячня: «я люблений» 262
Я-ЛЮБЛЮ-ТЕБЕ **Я люблю тебе** 1. Szeretlek –
2. Слово без мовних застосувань – 3. Проголошення –
4. Відповіді немає – 5. «Я теж» – 6. Єдиний спалах –
7. Революція – 8. *Я-люблю-тебе* як трагічне твердження
– 9. «І я люблю тебе» – 10. Амінь 265
Tabula Gratulatoria 275