



Плітка

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

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

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

«БЕНКЕТ»: початок.



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

БЕНКЕТ

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

ВЕРТЕР

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



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

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

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



«Що робити?»

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

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

ВЕРТЕР



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

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

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



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

ACTING-OUT

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

ДЗЕН

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



Корабель-привид

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

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



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

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

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

ВЕРТЕР



R.S.B.
WAGNER

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

BENJAMIN
CONSTANT

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

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

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



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



«Предивно!»

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

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

DIDEROT

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

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



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

BALZAC

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

ГРЕЦЬКА
МОВА

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

ГРЕЦЬКА МОВА: у Детьєна.



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

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

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

LACAN

PROUST

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

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



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

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



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

NIETZSCHE



Бант

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

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

ВЕРТЕР

ВЕРТЕР



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

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

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

ХАЙКУ



«Tutti sistemati»

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

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

ВЕРТЕР

D.F.

D.F. (DENIS FERRARIS): розмова.



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

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



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

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

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

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



Присвята

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

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

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



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

ДЗЕН

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

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

PH.S.

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

ДЗЕН: у Першерона.

PH.S. (PHILIPPE SOLLERS): розмова.



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

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

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

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

R.H. (ROLAND HAVAS): розмова.



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

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

BAUDELAIRE

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

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

ВЕСІЛЛЯ
ФІГАРО

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



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

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



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

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

PASOLINI



Темні окуляри

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

M^{me} DE
SEVIGNE

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



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

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

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

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



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

BALZAC

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

DESCARTES

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

BALZAC (БАЛЬЗАК) «Несправжня коханка».



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

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

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

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



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

RACINE



Альба

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

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

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

STENDHAL (СТЕНДАЛЬ), «Арманс».



Провини

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

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



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

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

КУРТУАЗІЯ



NIETZSCHE

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

БЕНКЕТ

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



Просторікування

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

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

ПІСЕНЬКА – XV ст.

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

ГРЕЦЬКА
МОВА

ВЕТТЕЛСНЕЙМ

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

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

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

ВЕТТЕЛСНЕЙМ (БЕТЕЛЬХАЙМ), «Порожня фортеця».



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

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

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

ВЕРТЕР

HUGO

HUGO (ГЮГО), «Каміння».



Ревнощі

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

ВЕРТЕР

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

PROUST

У прустівського оповідника не багато спільного з Вертером. Він, власне, і не закоханий. Він лише



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

TALLEMANT
DES REAUX

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

HÖLDERLIN

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

FREUD

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

HÖLDERLIN (ГЬОЛЬДЕРЛІН), «Гіперіон».

FREUD (ФРОЙД), «Листування».



DJEDIDI

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

ЕТИМОЛОГІЯ

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

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

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



Резонанс

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

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

NIETZSCHE

NIETZSCHE (НІЦШЕ): за Дельозом.



DIDEROT

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

DIDEROT

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

RUSBROCK

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

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



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

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



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



Відсутній

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

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

ВЕРТЕР



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

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

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

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

E.V. (EVELYNE BACHELLIER): лист.



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

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

ВЕРТЕР

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

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

RUSBROCK

БЕНКЕТ

DIDEROT

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



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

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

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



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

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

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

RUSBROCK

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



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

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

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

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



Думки про самогубство

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

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

STENDHAL

STENDHAL (СТЕНДАЛЬ), «Арманс».



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

HEINE (ГАЙНЕ), «Ліричне інтермецо».

GIDE (ЖІД), «Щоденник», 1940 рік.



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



«Священиків із ними не було»

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

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

ВЕРТЕР

ЕТИМОЛОГІЯ

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



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

БЕНКЕТ



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

БЕНКЕТ

RUSBROCK



5. Чому я самотній:

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

ДАО



«Дні обраних»

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

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

LACAN

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

ВЕРТЕР

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

ВЕРТЕР



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

JEAN-LOUIS
BOUTTES

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



Серце

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

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



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

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



Любити любов

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

ВЕРТЕР

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



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

GIDE

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

КУРТУАЗІЯ



«Мені боляче за Іншого»

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

NIETZSCHE

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

MICHELET

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

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



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

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

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

БЕНКЕТ



«E lucevan le stelle»

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

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

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



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

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

ТУГА

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

PROUST