

1. Від реальності до реального

Парадокси *objet petit a*

Погляд навскіс на парадокси Зенона

У намаганні «поглянути скося» на теоретичні побудови йдеться не лише про своєрідну хитромудру спробу «проілюструвати» високу теорію, зробити її «легкодоступною» і, у такий спосіб, позбавити нас необхідності напруженої думки. Річ, радше, в тому, що така ілюстрація, таке зіставлення теоретичних мотивів привертає увагу до аспектів, які в іншому разі залишилися б непоміченими. Така процедура має поважних філософських попередників, від пізнього Вітгенштайна до Гегеля. Хіба базовою стратегією «Феноменології духу» Гегеля не є підваження певної теоретичної позиції за допомогою

«інсценування» її як екзистенційного суб'єктивного ставлення (такого, як аскетизм, позиція «благородної душі» і т. д.) і, відповідно, виявлення її, в іншому випадку, прихованих суперечностей, тобто розкриття того, як її безпосередня суб'єктивна позиція висловлювання підточує «висловлене», її позитивний зміст?

Щоб продемонструвати плідність такого підходу, дозволяйте звернутися до першого справжнього філософа, Парменіда, який стверджував, що Буття існує виключно як Єдине. Нас цікавлять передовсім знамениті парадокси, за допомогою яких Зенон, його послідовник, намагався довести твердження свого вчителя *a contrario*, виявляючи безглузді, суперечливі наслідки, що випливали з гіпотези про існування множини та руху. На перший погляд, якого, звісно, дотримуються традиційні історики філософії — ці парадокси видаються взірцевими випадками чистої, порожньої, штучної логомахії, силованими, дріб'язковими логічними спробами довести очевидний абсурд, те, що суперечить нашому найелементарнішому досвіду. Однак у своєму неперевершеному есе «Літературна техніка парадоксів Зенона»¹ Жан-Клод Мілнер вдається до їх своєрідного «інсценування»: він переконливо схиляє нас до висновку, що усі чотири парадокси, за допомогою яких Зенон намагався довести неможливість руху, початково відсилали до літературних загальних місць. Остаточна форма, в якій ці парадокси увійшли до нашої традиції, постала в результаті карнавально-бурлескної процедури протиставлення трагічної, шляхетної теми та її вульгарного, звичайного відповідника, у спосіб, що нагадує пізнього Рабле. Візьмімо, для прикладу, найвідоміший парадокс Зенона — про Ахілла та черепаху. Він відсилає передусім до Іліади, книги XXII, рядків 199–200*;

* В українському перекладі Бориса Тена це рядки 199–201.

де Ахілл безрезультатно намагається наздогнати Гектора. Тоді це шляхетне першоджерело поєднується зі своїм популярним відповідником — байкою Езопа про зайця та черепаха. Версія, зазвичай відома сьогодні про «Ахілла та черепаха» є, відтак, пізнішим згущенням двох літературних моделей. Твердження Мілнера видаються цікавими не лише завдяки його доведенню того, що парадокси Зенона є не просто грою логічного мислення, а належать до чітко визначеного літературного жанру; тобто, що вони використовують усталену літературну техніку підриву шляхетної високої моделі через протиставлення її з її ж банальним комічним відповідником. З нашої — лаканівської — перспективи критичної важливості набуває сам зміст літературних референцій Зенона. Повернімося до першого, найвідомішого з парадоксів, які ми згадували; як уже зазначалося, початковою літературною референцією, до якої він відсилає, є наступні рядки з Іліади: «Як уві сні не впіймать чоловікові іншого мужа, ані цей утекти, ані той наздогнати не може, так ні настигнуть Ахілл, ані Гектор не міг і умкнути»**. Ми маємо тут, отже, відношення суб'єкта до об'єкта, яке кожен із нас переживав уві сні: суб'єкт, будучи швидшим за об'єкт, постійно наближається до нього, однак ніяк не може його досягнути — парадокс безперервного наближення до об'єкта, який попри це повсякчас залишається на віддалі. Принципово важливу особливість такої недоступності об'єкта чудово визначив Лакан, наголосивши, що суть не в тому, що Ахілл не може *перегнати* Гектора (або черепаха) — оскільки він швидший за Гектора, то міг би завиграшки залишити його позаду — а радше в тому, що він не може з ним *порівнятися*: Гектор завжди буде або надто швидким, або надто повільним. Тут проглядається чітка паралель зі знаменитим парадоксом

** Іліада, книга XXII, рядки 199–201. Переклад Бориса Тена.

Брехта з його «Тригрошової опери»: не мчи за удачею надто наполегливо, оскільки може трапитись так, що ти її випередити і удача залишиться позаду. Відтак, стає очевидною лібідальна економіка історії про Ахілла та черепаху: цей парадокс інсценує відношення суб'єкта до об'єкта-причини його бажання, яким він ніколи не зможе заволодіти. Всі спроби це здійснити приречені на невдачу; все, що ми можемо зробити — це кружляти довкола нього. Одне слово, топологія цього парадоксу Зенона є парадоксальною топологією об'єкта бажання, який, попри все, уникає наших спроб ним заволодіти.

Подібне можна сказати і про інші парадокси. Перейдімо до наступного, а саме до парадоксу про стрілу, що не може рухатись, оскільки у будь-яку окрему мить займає певну визначену точку у просторі. Згідно з Мілнером, цей парадокс ворується на сцену з «Одіссеї», книга XI, рядки 606–607, у якій Геракл без упину пускає стрілу з лука. Він повторює цю дію знову і знову, однак, попри всі його спроби, стріла залишається нерухомою. Знову ж таки, буде майже зайвим наголошувати, наскільки це нагадує досвід «рухомої нерухомості», добре відомий багатьом із нас зі снів: попри нашу шалену діяльність, ми вперто залишаємось на тому самому місці. Як вказує Мілнер, принципово важливим у цій сцені з Гераклом є місце дії — інфернальний світ, в якому Одісей зустрічає ряд страждених персонажів — зокрема Тантала й Сізіфа — що приречені безкінечно повторювати одну і ту саму дію. Лібідальна економіка мук Тантала є доволі прозорою: вони чітко ілюструють лаканівське розрізнення між потребою, вимогою та бажанням, тобто той спосіб, у який певний буденний об'єкт, що має задовольняти якусь нашу потребу, потрапляючи в діалектику вимоги, переходить своєрідну транссубстанціацію і в результаті продукує бажання. Коли ми вимагаємо від когось певний об'єкт, його «споживча вартість» (той факт, що він може

задовольнити деякі наші потреби), *eo ipso** стає формою вираження його «обмінної вартості»; цей об'єкт починає функціонувати як позначник у мережі міжособистісних відносин. Задовольняючи наше бажання, інший тим самим засвідчує певне ставлення до нас. Кінцевою метою нашої вимоги отримати певний об'єкт є, відтак, не задоволення пов'язаної з ним потреби, а підтвердження ставлення до нас іншого. Коли, до прикладу, матір годує молоком свою дитину, молоко стає символом її любові. Бідолашний Тантал, отже, розплачується за свою пожадливість (за своє впадання за «обмінною вартістю») тим, що кожен об'єкт, яким він заволодіває, втрачає свою «споживчу вартість» і перетворюється на чисте неужиткове втілення «обмінної вартості»: як тільки він відкушує шматок їжі, вона перетворюється на золото.

Утім, саме Сізіф повертає тут до себе нашу увагу. Згідно з Мілнером, його невтомне піднімання під гору каменя, який неминуче скочується вниз, слугувало літературною моделлю для третього із парадоксів Зенона: нам ніколи не вдасться пройти певну відстань X , оскільки для того, щоб це зробити, потрібно спочатку пройти половину цієї дистанції, а щоб пройти половину, необхідно спочатку пройти чверть і так далі *ad infinitum*. Як тільки ми досягаємо певної цілі, вона постає знову. Хіба не можемо ми розгледіти у цьому парадоксі саму природу психоаналітичного поняття *потягу*, або ж, більш точно, лаканівське розрізнення між *метою* та її *ціллю*? Ціль є остаточним місцем призначення, тоді як мета є тим, що ми маємо намір зробити, тобто самим шляхом. Лакан стверджує, що насправді потяг направлений не стільки на свою ціль (повне задоволення), скільки на мету: остаточна мета потягу полягає в тому,

* *Eo ipso* (з лат., дослівно) — в силу (самої) речі, тобто: «цим самим», «внаслідок цього», «на підставі цього».

щоб просто репродукувати себе як потяг, щоб повертатися на круговий шлях, щоб постійно наблизитися та віддалятися від цілі. Справжнім джерелом насолоди є повторюваний рух цього замкнутого ланцюга². Саме в цьому полягає парадокс Сізіфа: досягаючи своєї цілі, він стає свідомим того, що справжньою метою його діяльності є сам шлях, чергування підйомів та спусків. Де ми виявляємо лібідальну економіку останнього з парадоксів Зенона, згідно з яким з руху двох однакових мас у протилежних напрямках можна зробити висновок, що *половина* певного відрізка часу дорівнює *подвійному* його відрізку? Де ми натрапляємо на схожий парадоксальний досвід *збільшення* лібідального впливу певного об'єкта, при спробі зменшити або знищити його? Придивіться уважніше до того способу, у який в дискурсі нацистів функціонував образ євреїв: що більше їх винищували, ліквідували, що меншою ставала їхня кількість, то небезпечнішими видавалися ті, хто залишився, так немов загроза від них зростала пропорційно до їхнього знищення в реальності. Це знову ж таки досконало ілюструє відношення суб'єкта до жахливого об'єкта, який втілює його надлишкову насолоду: що наполегливіше ми з ним боремося, то більший вплив він на нас справляє.

З усього сказаного можна зробити загальний висновок, що існує певна царина, де парадокси Зенона повністю зберігають свою чинність: це царина неможливого відношення суб'єкта до об'єкта-причини його бажання, царина потягу, який безкінечно кружляє довкола цього об'єкта. Однак це саме та царина, яку Зенон змушений виключити як «неможливу», для того щоб утвердити панування філософського Єдиного. Тобто виключення виміру реального потягу та об'єкта, навколо якого він циркулює, є конститутивним для філософії як такої, і саме тому парадокси Зенона, за допомогою яких він намагається довести неможливість і, відповідно, неіснування руху та множини,

є зворотнім боком утвердження Єдиного, непорушного Буття у Парменіда, якого варто вважати першим справжнім філософом³. Можливо, тепер ми можемо збагнути, що мав на увазі Лакан, стверджуючи, що об'єкт маленьке *a* — це саме те, «чого не вистачає філософській рефлексії, щоб мати змогу локалізувати себе, тобто щоб констатувати свою недійсність»⁴.

Ціль та мета у фантазії

Інакше кажучи, те, що Зенон виключає, є самим виміром *фантазії*, тією мірою, якою в лаканівській теорії фантазія позначає «неможливе» відношення суб'єкта до *a*, до об'єкта-причини його бажання. Під фантазією зазвичай розуміють сценарій, який реалізує бажання суб'єкта. Це елементарне визначення є досить адекватним, за умови, що ми трактуватимемо його *буквально*: фантазія інсценує не так ситуацію, в якій наше бажання справджується, цілком задовольняється, як сцену, яка реалізує, інсценує бажання як таке. Фундаментальне твердження психоаналізу полягає в тому, що бажання є не чимось заданим заздалегідь, а тим, що має бути сконструйоване — і роль фантазії якраз і зводиться до того, щоб задати координати бажанню суб'єкта, уточнити його об'єкт, щоб визначити ту позицію, яку суб'єкт у ньому займає. Суб'єкт конституюється як суб'єкт бажання виключно через фантазію: *за допомогою фантазії ми вчимося бажати*⁵. Щоб проілюструвати це надважливе теоретичне твердження, розгляньмо знамените науково-фантастичне оповідання «Крамниця світів» Роберта Шеклі.

Містер Вейн, головний герой оповідання, відвідує старого таємничого Томпкінса, який самотньо живе у напівзруйнованій, переповненій потрухлявілим мотлохом хатині у покинутій частині міста. Подейкують, що за допомогою специфічного

наркотику Томпкінс здатний переносити людей у паралельний вимір, де задовольняються усі їхні бажання. За цю послугу людина має віддати Томпкінсу своє найцінніше майно. Відшукавши Томпкінса, Вейн заводить із ним розмову; той стверджує, що більшість його клієнтів повертаються цілком задоволеними; коли все закінчується, вони не почувуються обдуреними. Однак Вейн вагається, і Томпкінс радить йому не поспішати й добре все зважити, перш ніж прийняти рішення. Дорогою додому Вейн розмірковує про цю справу; однак вдома на нього чекають дружина та син, і незабаром він поринає у радість та дрібні прикрощі сімейного життя. Майже щодня він обіцяє собі, що знову відвідає старого Томпкінса і зазнає сповнення своїх бажань, однак його постійно відволікають якісь справи, сімейні обов'язки, що стають на шляху і змушують його відкласти візит. Спочатку йому доводиться піти з дружиною на вечірку з нагоди ювілею; тоді у сина виникають проблеми в школі; влітку розпочинаються канікули, а він пообіцяв синові поплавати під вітрилом; осінь приносить свої турботи. Так минає рік — Вейну постійно бракує часу, щоб прийняти рішення, однак думка про те, що рано чи пізно він все-таки відвідає Томпкінса, ніяк його не полишає. Це триває аж поки... він раптом прокидається у хатині поруч із Томпкінсом, який привітно запитує: «Отже, як ви почуваетесь? Ви задоволені?» Збентежений і приголомшений, Вейн бумоче: «Так, так, звісно», — віддає тому все своє майно (заіржавілого ножа, стару бляшанку та кілька інших дрібниць) і квапливо йде геть поміж занедбаних руїн, щоб встигнути отримати свій вечірній раціон картоплі. Він добирається до підземного сховища ще до настання темряви, коли зграї пацюків вилазять із нір і починають нишпорити серед руйновищ атомної війни.

Поза сумнівом, це оповідання належить до жанру постаптастрофічної наукової фантастики, що описує щоденне життя

після того, як атомна війна — або якась схожа подія — спричинила занепад нашої цивілізації. Однак нас тут цікавить передовсім та пастка, в яку неминуче потрапляє читач, пастка, на якій ґрунтується уся дієвість оповідання і в якій, власне, й полягає парадокс бажання: нам не одразу вдається збагнути, що відтермінування «чогось справжнього» і є цим «справжнім», ми помилково сприймаємо як пошук та вагання стосовно бажання те, що насправді є реалізацією бажання. Інакше кажучи, реалізація бажання полягає не у його «справдженні», в тому, що його «повністю задоволено», вона радше збігається з відтворенням бажання як такого, з його круговим замкнутим рухом. Власне, Вейн «реалізував своє бажання», переїхавши, за допомогою галюцинації, у стан, який дозволив йому безкінечно зволікати з цілковитим задоволенням його бажання, тобто у стан, який відтворив нестачу, що є конститутивною щодо бажання. Це допомагає нам також зрозуміти специфічність лаканівського поняття тривоги: тривога виникає не тоді, коли об'єкт-причина бажання відсутній; тривогу викликає не відсутність об'єкта, а, навпаки, небезпека надто наблизитись до нього і таким чином втратити саму нестачу. Причиною тривоги є зникнення бажання.

Де саме у цьому марному круговому русі перебуває *objet a*? Герой «Мальтійського сокола» Дешила Геммета, Сем Спейд, розповідає історію про те, як його найняли відшукати чоловіка, який, кинувши роботу та родину, раптом зник. Спейду не вдається натрапити на його слід, однак кількома роками пізніше чоловіка помічають в іншому місті, де той мешкає під вигаданим ім'ям і провадить життя, навдивовижу схоже на те, від якого він утік, коли на будівельному майданчику впала балка й мало не розчавила йому голову. В лаканівських термінах ця балка стала для нього символом нецілісності світу: $s(A)$. Попри той факт, що його «нове» життя напрочуд нагадує старе, він

твердо переконаний — його спроба розпочати все спочатку не була марною, тобто зусилля, докладені для того, щоб порвати з минулим і розпочати нове життя, були того вартими. Тут ми можемо бачити функціонування *objet petit a* у його найчистішому вигляді. З погляду «мудрості», цей розрив не був вартим зусиль; у кінцевому підсумку ми завжди опиняємось у тій самій ситуації, від якої намагались утекти, і саме тому, замість того, щоб мчатися за неможливим, ми повинні навчитися приймати нашу спільну долю і знаходити задоволення у дрібницях щоденного життя. Де ж тут *objet petit a*? *Objet a* і є, власне, тим надлишком, тією невловимою оманною, яка змусила цього чоловіка змінити своє життя. У «реальності» це буквально ніщо, просто порожня поверхня (його життя після цього розриву таке саме, як і було до цього), але завдяки йому сам розрив, попри все, був вартим того, щоб його здійснити.

Чорна діра в реальності

Як з нічого може виникнути щось

Оповідання Патріції Гайсміт «Чорний будинок» досконало ілюструє, яким чином фантазія функціонує як порожня поверхня, як своєрідний екран, на який проектується бажання: захоплива присутність її позитивного вмісту лише заповнює певну порожнечу. Дія оповідання відбувається у невеликому американському містечку, де вечорами у місцевому барі збираються чоловіки й поринають у ностальгійні спогади, локальні міфи — зазвичай про свої пригоди

в молодості — які завжди так чи інакше пов'язані з занедбаним старим будинком, що стоїть на пагорбі за містом. Над цим таємничим «чорним будинком» висить якийсь прокляття; серед чоловіків панує мовчазна згода, що до нього не можна наближатися. Той, хто наважиться зайти до будинку, нібито наражається на смертельну небезпеку (подейкують, що в будинку водяться привиди, що там живе самотній божевільний, який вбиває усіх непроханих відвідувачів і т. д.), але, водночас, «чорний будинок» є місцем, де сходяться усі їхні підліткові спогади, місцем їхніх перших «переступів», передовсім тих, що пов'язані з сексуальним досвідом (чоловіки невтомно розповідають як, багато років тому, вони пережили у цьому будинку свою першу сексуальну пригоду з найвродливішою дівчиною в місті, як вони викурили там свою першу сигарету). Головним героєм оповідання є молодий інженер, який щойно оселився у містечку. Наслухавшись міфічних розповідей про «чорний будинок», він оголошує усій компанії про свій намір оглянути таємничий будинок наступного вечора. Присутні реагують на ці слова мовчазним, але попри це напруженим несхваленням. Наступного вечора молодий інженер відвідує будинок, очікуючи, що з ним має трапитись щось жахливе або принаймні несподіване. Сповнений неспокою, він підходить до темної старої руїни, піднімається скрипучими сходами, оглядає усі кімнати, однак не знаходить нічого, за винятком кількох напівзотлілих матраців на підлозі. Він одразу повертається до бару і звиятно проголошує усім чоловікам, які там зібрались, що їхній «чорний будинок» — це просто стара брудна руїна, що у ньому немає нічого таємничого або захопливого. Чоловіки шоковані його словами, і коли інженер збирається вже йти, один із них з люттю накидається на нього. Інженер невдало приземляється і невдовзі після цього помирає. Чому чоловіків так нажахав вчинок

новоприбулого? Ми зможемо зрозуміти, що саме викликало їхнє обурення, якщо розглянемо відмінність між реальністю та «іншою сценою» простору фантазії: «чорний будинок» був для них забороненим, оскільки функціонував як порожній простір, на який вони могли проектувати свої ностальгійні бажання, свої спотворені спогади; привселюдно заявивши, що «чорний будинок» — це просто стара руїна, молодий зайда звів їхній фантазійний простір до буденної звичайної реальності. Він анулював відмінність між реальністю та фантазійним простором, позбавляючи чоловіків місця, де вони могли артикулювати свої бажання⁶.

Погляд чоловіків у барі, що здатний розгледіти захопливі контури об'єкта бажання там, де звичайний погляд не бачить нічого, крім тривіального щоденного об'єкта, є поглядом, який буквально здатний бачити ніщо, тобто бачити об'єкт «який виник з нічого», як сформулював це Шекспір у короткій сцені в «Річарді II», одній із найцікавіших своїх п'єс. «Річард II», поза сумнівом, доводить, що Шекспір читав Лакана, оскільки основною проблемою цієї драми є істеризація короля — процес, під час якого король втрачає своє друге, піднесене тіло, яке й робить його королем, зіштовхується вічна-віч із власною суб'єктивністю, що перебуває за межами символічного мандату-титулу «король», і, як наслідок, переживає цілу низку театральних, істеричних зривів: від жалю до самого себе до саркастичного блазнюватого божевілля⁷. Однак наше зацікавлення цією п'єсою обмежене коротким діалогом між Королевою та Буші, служником короля, що відбувається на початку другого акту другої сцени. Король вирушив у похід, і Королеві не дають спокою погані передчуття та смуток, причину яких вона не може зрозуміти. Буші намагається її втішити, вказуючи на ілюзорну, фантомну природу її горя:

Буші: В гіркоти двадцять може бути відтінків:
Не завжди відображення правдиве;
На щось поглянути крізь скло сльозин —
Воно роздробиться на безліч скалок.
Як на малюнок хитрий глянуть прямо —
Зіллється все; коли зирнеш навскіс —
Усе розгледиш; пані, скоса, й ви
На чоловіків дивитесь від'їзд,
Тому й сумні, і — марно ллються сльози.
Але це — тінь того, чого нема.
Скорбота ваша надто вже велика.
Оплакуйте лиш виїзд чоловіка.
А інше все — фальшива гіркота.
В сльозах ви і за явне, й за уявне.

Королева: Воно, можливо, й так; а втім, душею
Я переконана у протилежнім;
І не повинна б, а сумую тяжко.
В задумі я, однак без дум, — хмурне
«Ніщо» відлякує й страха мене.

Буші: Ви це «ніщо» навіяли собі.

Королева: Та ні, навіювання все ж походить
Від давніх прикročів. Не те зі мною;
Моя скорбота виникла з нічого,
Або є щось в нічім, того й журюсь:
Негадане мені дістатись має;
Не знаю, зватись як насланню тому,
Але що лихо це — мені відомо*.

* Вільям Шекспір, «Річард II», пер. Валентина Струтинського. Цитується за: Вільям Шекспір. Історичні хроніки. — Харків: Фоліо, 2008, ст. 67–68.