

Зміст

вступ	<i>Che bella voce!</i>	7
розділ 1	Лінгвістика голосу	21
розділ 2	Метафізика голосу	51
розділ 3	«Фізика» голосу	85
розділ 4	Етика голосу	119
розділ 5	Політика голосу	149
розділ 6	Голоси Фрейда	179
розділ 7	Голоси Кафки	229
Примітки		263
Бібліографія		293

Чоловік обскубав солов'я і, виявивши,
що там майже не було чого їсти, сказав:
«Ти просто голос і більш нічого».

Плутарх, «Моралії: вислови спартанців»
[*Aprophthegmata Laconica*] 233а

В одній історії оповідається про таке: в розпал битви рота італійських солдатів перебуває в окопі, і їхній командир віддає наказ: «Солдати, в атаку!» Він вимовляє ці слова гучним дзвінким голосом, щоб його добре розчули посеред загальної колотнечі, однак нічого не відбувається, ніхто не рухається. Командир лютує і кричить голосніше: «Солдати, в атаку!» Але й цього разу ніхто не рухається. Й оскільки у жартах усе має трапитися тричі, аби події зрушили з місця, він волає ще голосніше: «Солдати, в атаку!» У цю мить на його заклик відповідають — з окопів долинає ледь чутний голос, який захоплено говорить: «*Che bella voce!*» («Який гарний голос!»)

Ця оповідка може бути проміжною точкою входу до проблеми голосу. На першому рівні — перед нами історія інтерпеляції, що зазнала невдачі. Солдати не впізнають себе у заклику, в поклику іншого, в поклику обов'язку, і не діють відповідно до нього. Звісно, той факт, що йдеться про італійських солдатів, відіграє тут певну роль; вони діють згідно зі своїм стереотипним образом не найхоробріших солдатів у світі, і ця історія, безперечно, далеко не зразкова з погляду політичної коректності — вона потурає прихованому шовінізму та національним стереотипам. Отже, наказ зазнає невдачі, його адресати не впізнають себе у тому значенні, яке він передає, натомість

зосереджуючи увагу на самому засобі комунікації, тобто на голосі. Увага, яку звертають на голос, стає на заваді інтерпеляції та набуттю символічного мандату, передачі певної місії.

Однак на другому рівні замість інтерпеляції, що зазнала невдачі, відбувається інша: хоча солдати не впізнають себе у своїй місії солдатів під час битви, вони все ж таки визнають себе адресатами іншого повідомлення; у відповідь на заклик вони утворюють спільноту, спільноту людей, які можуть належно поцінувати естетичні якості гарного голосу — які можуть поцінувати його, навіть якщо мить для цього, і особливо, якщо мить для цього зовсім не відповідна. Тож якщо, з одного боку, вони чинять як стереотипні італійські солдати, то й у цьому другому випадку їхні дії узгоджуються з діями стереотипних італійців, а саме — італійських шанувальників опери. Вони утворюють спільноту «друзів італійської опери» (якщо вдатися до безсмертної фрази з фільму «У джазі тільки дівчата»), підтверджуючи свою репутацію знавців-поціновувачів, людей вишуканого смаку, які з лишком натренували свої вуха прослуховуванням *bel canto*, а тому можуть завиграшки розпізнати гарний голос, щойно його почують, навіть посеред артилерійських обстрілів.

З нашої упередженої перспективи солдати зробили те, що й мали зробити, принаймні у зародку, коли зосередилися на голосі замість повідомлення — і це той шлях, якого я пропоную дотримуватися. Хоча, звісно ж, вони зробили це через невідповідні причини: їх охопив раптовий естетичний інтерес саме тоді, коли вони мали б податися в атаку, вони зосередилися на голосі, бо зрозуміли значення аж надто добре. Якщо, продовживши цей стереотип, ми уявимо, що італійський командир сказав: «Солдати, у місті повно гарненьких дівчат, і вдень ви будете вільні», тоді, можливо, ми можемо засумніватися, що вони надали б перевагу такому засобу вираження як голос,

а не заклик до дії. Їхній вибірковий естетичний інтерес ґрунтувався на «Я погано чую»¹, однак з однією особливістю: зазвичай ми чуємо значення і пропускаємо повз вуха голос, ми «погано чуємо [голос]», бо він вкритий значенням. Втім, цілком незалежно від їхнього вдаваного артистичного захоплення, солдати також незграбно спотворили голос, щойно його ізолювавши; вони одразу ж перетворили його на об'єкт естетичної насолоди, об'єкт вшанування та поклоніння, на носія значення, що виходить за межі будь-яких звичайних значень. Естетичне зосередження на голосі втрачає голос саме тому, що перетворює його на об'єкт-фетиш; естетична насолода затмарює голос-об'єкт, який я намагатимуся тут простежити.

Я спробую довести, що окрім цих двох поширених використань голосу — голосу як носія значення; голосу як джерела естетичного захоплення — існує ще й третій рівень: голос-об'єкт, який не перетворюється на дим під час передавання значення і не затвердіває, стаючи об'єктом фетишистського поклоніння, натомість це об'єкт, який функціонує як сліпа точка у поклик і як те, що розладнує естетичне захоплення. Людина виказує відданість першому тим, що біжить в атаку; вона виказує відданість другому, біжучи в оперу. Що ж стосується вірності третьому, то тут потрібно звернутися до психоаналізу. Армія, опера, психоаналіз?

За другий — і більш точний — вступ до нашої проблеми візьмімо один із найвідоміших та найбільш обговорюваних уривків, перший абзац есе «Про поняття історії» Вальтера Беньяміна, останній завершений ним текст незадовго до смерті у 1940 році.

Мало хто не чув про шаховий автомат, сконструйований так, що він реагував на кожен хід свого супротивника ходом-відповіддю і, врешті-решт, вигравав партію.

Це була лялька в турецькому вбранні, з кальяном у роті, яка сиділа за дошкою перед широким столом. Система дзеркал викликала ілюзію, буцімто цей стіл зусібіч прозорий і під ним нічого немає. Насправді там сидів горбатий карлик, який був майстром у грі в шахи й скеровував руку ляльки за допомогою мотузок. До цього механізму можна уявити якийсь аналог у філософії. Вигравати має завжди така лялька, що зветься «історичним матеріалізмом». Вона одразу позмагається з кожним, якщо скористається послугою теології, яка нині, як відомо, мізерна й відразлива, та й узагалі їй краще нікому не даватися у вічі.* (Benjamin 1987, с. 253)

Мені майже ніяково вкотре братися за цей легендарний текст, який вже й так багато тлумачили², однак дозвольте використати його як пролегомени до теорії голосу. Треба визнати, що зв'язок тут зовсім не очевидний.

Беньямін використав цю історію так, немов вона була широковідомою, і вона й справді була популярною, принаймні відтоді, як з'явився дивний короткий текст Едгара Аллана По «Гравець у шахи Мельцеля», написаний у 1836 році.³ Історія По є, власне, зразком журналістського розслідування у поєднанні з детективними «міркуваннями» у стилі Дюпена: коли в 1830-ті роки Йоганн Непомук Мельцель подався в американське турне з автоматом, який нібито міг грати в шахи, По не полінувався відвідати багато із цих шоу, з надзвичайною ретельністю занотовуючи будь-які особливості, а мета його тексту полягала в тому, щоб за допомогою емпіричних спостережень

* Вальтер Беньямін. Щодо критики насильства: статті та есеї. Видавництво «Грані-Т», 2012, С. 288. Переклад Ігора Андрущенка. Тут і далі посторінкові примітки перекладача, якщо не зазначено інше.

та дедуктивного мислення показати, що це аж ніяк не могла бути машина, здатна думати, як намагався показати її власник, — натомість йшлося про очевидне шахрайство. У тій машині обов'язково мав перебувати привид, привид у формі людини-карлика, який умів грати в шахи⁴.

Що саме Беньямін хотів сказати отією дивною притчею чи метафорою (якщо це й справді притча та метафора)? Навіть якщо ми не зважатимемо на історичний матеріалізм та теологію, все одно залишиться наступна таємниця: як може лялька взяти собі в допомогу того, хто нею керує, хто буквально смикає за ниточки? Здається, що ляльку контролює горбун, однак, з іншого боку, вона наділена власною інтенціональністю; припускається, що вона сама смикає за ниточки свого володаря і бере його собі в допомогу задля власної мети. Здається, що сама метафора, як і автомат, подвоюється, однак, можливо, таємницю її подвійної природи потрібно шукати у цілком буквальному подвоєнні.

Автомат, який грав у шахи, сконструював у 1769 році такий собі Вольфганг фон Кемпелен, австрійський придворний⁵, звісно ж, для імператриці Марії Терезії. Автомат складався з турецької ляльки, яка однією рукою тримала трубку від кальяну, а іншою рухала шахові фігури, а також із коробки, обладнаної складною системою дзеркал та різних мудрованих пристроїв, які дозволяли вже згаданому горбунові залишатися непоміченим, хоч внутрішнє облаштування машини й показували глядачам перед початком гри. Цей автомат здобув неабияку скандальну славу; він переміг багатьох відомих опонентів (серед яких був і Наполеон, у знаменитій грі, про яку залишилися письмові згадки, хоч вони й сумнівні. Наполеон мав репутацію дуже сильного гравця у шахи, однак цю гру не можна зарахувати до його здобутків: сольні ескапади з королевою, нехтування обороною — не дивно, що попереду на нього чекало Ватерлоо).