

ПЕРЕДМОВА

УСЕВИДЮЩЕ ОКО

Може скластися враження, що той, хто починає розмову про «Історію ока» (1928) Жоржа Батая, певною мірою воліє безугодно виправдовувати геть усе в ній написане, адже таким чином нехитро вигороджує власні перверсивні вподобання. Бо ж пощо серйозно братися за писання про те, що лише збуджує уяву і роз'ятрює плоть? А тим паче, що за життя автора цей відвертий і часто засуджуваний твір було опубліковано під псевдонімом. І справді, починаючи знайомитися з текстом, читач має змогу зануритись у невигадливі порнографічні замальовки. А проте, щоби збагнути жанрову специфіку цього твору та порушені у ньому проблеми, достатньо, либонь, згадати літературного попередника Батая — Маркіза де Сада. В обох французьких письменників за пеленою сексуальних сцен ховається дещо таке, що конче потребує прояснення. Скажімо, у випадку з де Садом у центр оповіді потрапляє проблема зла. Божественний маркіз буквально затаївся у своєму переконанні, що в усьому світі панує воля злостивого творця, а тому й намагався літературними засобами зло нищити злом. Утім Батай, якого не меншою мірою цікавить зв'язок літератури та зла, ставить питання радикальніше: як описати досвід перебування на межі людського існування?

Наприкінці «Історії ока» подано фрагмент під назвою «Ремінісценції». Тож його і варто вважати ключ-

чем до викладених раніше автором епізодів книжки. У ньому, зокрема, описано страждання Батаєвого батька, який на схилку років потерпає від прикрих наслідків венеричної хвороби. Отож для сина він був утіленням повільного розкладання, таким собі наочним символом помирання. Як слушно зазначила Сюзан Зонтаг у своєму класичному есеї «Порнографічне виображення» (1967): секс є постійним натяком на смерть. Це означає, що Батай передовсім воліє передати досвід оприявлення близькості смерті, аби схопити її загрозливу присутність. Недарма ж оповідь починається словами героя-наратора, що він віддавна «остерігався всього, пов'язаного із сексом», адже те, чим запалюється плоть, викликало в нього «жах і відчай». А це вже практично настрої з творів Сорена К'єркегора...

Із цієї причини обрана Батаєм оптика стає доволі показовою. Вже сама назва книжки свідчить про спробу зобразити те, від чого нікуди не сховаєшся. Іншими словами, йдеться про відстеження всіх найпотаємніших аспектів людського буття з точки зору такого собі універсального Всевидячого Ока. Схоже, первісною думкою автора було переконання, що Танатос проглядає звідусіль, а як наслідок — на всіх речах світу лежить позначка тлінності, Небуття. Отож і виходить, що людина випробовує на собі присутність смерті через граничний сексуальний досвід. Як ясує безіменний наратор: «Мені спало на думку, що єдиний спосіб задовольнити ерекцію — це померти».

Відтак доцільно нагадати собі й есей Ролана Барта «Метафора ока» (1962), де з не меншою ретельністю розглядається структура Батаєвого твору. Дослідник наполягає, що за основу сюжету потрібно брати зовсім не сексуальні пригоди конкретно згаданих персонажів, а

передовсім образи Ока. Неважко запевнитися, що в тексті воно безперестанно відтворюється через численні форми подібності, як-от: курячі яйця; бичачі тестикули; випале око враженого тореадора; покладена на валун голова та позирк очей, які вглядаються у зоряне склепіння небес; або закочені очі молодой панянки після сповіді тощо. Ці й аналогічні «двійники» Всевидячого Ока врешті забезпечують читачеві ефект фіксації нестерпного переживання присутності смерті.

Втім, одразу ж напрошується ще одна посутня паралель — відомі кадри з фільму «Андалузський пес» (1929) Луїса Бунюеля та Сальвадора Далі, де чоловік розтинає лезом бритви око жінки. Що це, як не нав'язлива спроба зазирнути потойбіч усього видимого? До речі, всього лише роком раніше в «Історії ока» Батай використав однотипний образ, адже провідна героїня історії, Симона, одну зі своїх візій окреслює так: «виймати очі лезом, сліпити червоним сонцем». Ба більше, у тексті раптом спливає вислів — «кастровані очі». Хай там що, все це є нічим іншим, як описом акту трансгресії — себто є намаганням зазирнути по той бік смерті. Таким чином, секс нагадує царину невпокою. Чи ж не тому використані Батаєм образи часто-густо відіграють роль заміників ока, функцію якого зведено до паноптизму, інакше кажучи — до тотального спостереження за табу-йованою поведінкою персонажів?

Так, у першому фрагменті під назвою «Котяче око» всі оприявлення очевидно-тривожного почергово пов'язуються з округлими образами: сідничками Симони; котячою мискою; темними колами під очима героя, що проступили на наступний день після його першого сексуального експерименту; колесами автівки чи ровера збитой підлітками велосипедистки; облич-

чям, яке падає в калюжу тощо. Всі вони так або інакше натякають на сексуальну розгнuzданість збуджених персонажів. Зрештою, ескалація всіляких округлостей не спадає в творі аж до самого кінця. Приміром, у фрагменті «Нормандська шафа» Симона своїми сідничками чавить курячі яйця, що символізує вищу форму екстазу й трансгресії. А при описі чергової оргії з'являється фонограф, який має округлий отвір для відтворення звуку: мабуть, до візуального тут додано ще й авдіальний вимір екстазу. Ще пізніше, у фрагменті «Симона», однойменна героїня кидає курячі яйця в унітаз, аби стежити за тим, як вони спочатку колисаються у воді, а врешті — розбиває їх одне за одним. Низку подоб округлої форми довершують пожадливі роти, животи та збуджені дівочі перса. Ці деталі разом із персонажами створюють інтер'єр нестерпного видовища. Тому й не дивно, коли ще одній юній героїні, морально знесилений і безвольній Марсель, достатньо мимовільно поглянути на героя-оповідача, аби вона притьмом від нього «відсахнулася, немов від смерті».

Однак показово й те, що зухвалі герої не ховаються від чужих очей і не уникають скандалу. Навпаки, вони нарочито наражаються на нього, йдуть на конфлікти бодай і з найближчими людьми, відверто коячи неподобства у них перед очима. Їм кортить усе це пережити у найгострішій фазі, затримавши екстремальну мить, попри «моральні муки та невимовний жах». Вони цілком свідомі, що можуть перетнути межу. Приміром, оповідач, а згодом і Симона, заявляють про свою готовність накласти на себе руки — аж настільки вони доходили до краю своєї сексуальної нестями. Та навіть попри наявність револьвера, це випадає здійснити не

їм, а Марсель, яку ця пара підлітків намарно силкується порятувати з божевільні. Тут неможливо уникнути ремарки, що поряд зі смертю безумство в «Історії ока» становить іще один маркер існування на межі, оскільки Батай вважав, що саме загроза божевілля змушувала його писати. І ось після скоєного дівчиною самогубства, наратора (звісно, ми достеменно не знаємо, чи конче Батай ховається за ним) роздратовує не сам цей факт, а її розплющені очі, які ніби німотний докір зиркають із потойбіччя.

І от, що частіше всередині героїв спалахували сексуальні імпульси, якими вони постійно засліплювалися, то ще більше в оповіді з'являлося еквівалентів Ока, які безперестанку фіксували трансгресивні дії роз'ятрених підлітків. Властиво, їхня поведінка нагадувала кориду — видовище, на яке вони потрапили, щойно перебралися до Іспанії. Тож їхні очі наливалися дикою пристрасстю від побачених кривавих сцен загибелі кожної зацькованої тварини. Бо шал, у якому конає бик від удару то-реадора, скидається на сексуальний екстаз, коли м'язи і кінцівки досягають остаточної напруги.

Батаю навряд чи було можливо скінчити цю епопею безупинних оргій, які межували з крайніми проявами хтивості, бодай чимось притомним. В останньому фрагменті він подає хіба що скупий начерк майбутньої долі Симони. Молода жінка вже не страшилась перетнути останню межу, позаяк не бачить жодного сенсу — ані в житті, ані в смерті. Виглядає, що випробування забороненим підводить пізнання до кульмінації, після чого людське буття постає не розгаданим, а радше цілковито розсіяним у Ніщо.

Тарас Лютій