

могла; важливіше потертися спинками один біля одного і вийти з чергового круглостільного «brain-attack» із відчуттям накачаної власної над-гідності, ніж дати якусь виважену думку і розбірливий аналіз ситуації.

Як і кожен чесний мислитель, Бодріяр вирішував для себе проблему *справжнього* в сучасній культурі. Які можливі форми існування *сакрального* в культурі, де навіть мистецтво, колиш упривілейоване місце його розташування, перетворилося в метамову банальності, в об'єкти забобонів, що й далі примножують забобон мистецтва в усіх можливих формах. Де навіть у медіа-зображенні непідробних страждань під час війни неможливо достовірно з'ясувати міру, якою тебе ошукують у добу надлишку образів. Час симулякрів – це час байдужості, час, у

якому доступ до події реальної смерті табується, а її зображення множаться до нескінченності. Визначення людини через шкоду, яку їй можна заподіяти, через її віктимізацію і через шкоду, яку вона може заподіяти суспільству, – це не єдиний спосіб бачити людину.

Мабуть, ми справді живемо в епоху гіперреальності, попри всю профанну банальну реальність нашого життя. І саме тому нам так імпонує патетичне розуміння реальності: реальність – це людина, що перевищує себе. Реальність там, де вона непоступлива в ототожненні її з жертвою. Там, де вона непоступлива в ототожненні її із симуляцією.

Саме цієї миті народжується симуляція Бодріяра, шану якій ми й спробували віддати цими незграбними рядками.

Забути Бодріяра буде непросто.

Лаку-Лабарт, платонічна смерть

У віці 67 років відійшов у вічність Філіп Лаку-Лабарт, філософ, германіст, театральний діяч, професор естетики Страсбурзького університету. Він помер від дихальної недостатності у ніч із суботи на неділю в паризькій лікарні Сен-Луї.

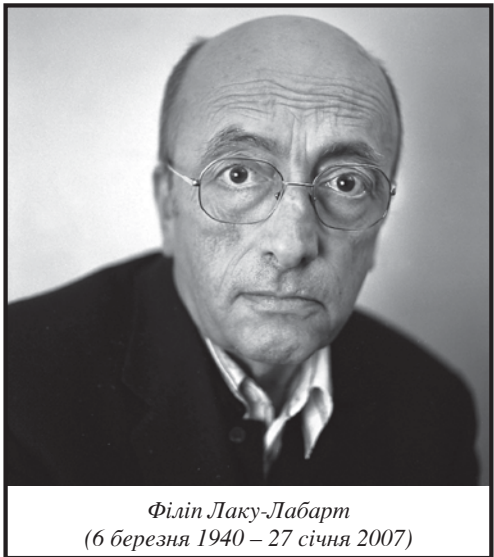
Основа. Можливо, він прийшов до філософії через властиве йому високе розуміння літератури, якій присвятив себе від початку? А чи, навпаки, поринув у письменство через пов'язаність літератури (принаймні, починаючи від Платона) із самим актом думки? Питання, мабуть, апоретичні для Лаку-Лабарта і, власне кажучи, такі, що містять хибне коло, проте саме такі питання, як і сценічне мистецтво, знаходять непорушну основу, точку стабілізації в його творчості, в його концепції думки й літератури.

У цьому ментальному театрі модерний суб'єкт, персонаж украй жалюгідний, усе ж таки має шанс на порятунк, якщо спроможеться пройти неушкодженим через випробування мовою. Для Лаку-Лабарта ця боротьба була лише метафоричною, якщо вважати філософську мову (з погляду Лаку-Лабарта, вона промовляє і відмовляє водночас) нічим іншим, як мовою Мартина Гайдегера. Як досягти тієї несталої рівноваги між пошаною та відмовою, через яку можливо прийняти животворну велич німецького філософа, ні на мить не припиняючи поборювати (і піддавати сумнівові) його моральну нищість? Ціле покоління французьких філософів пройшло цим шляхом. Лаку-Лабарт, безперечно, якнайдалі заглибився у це невичерпне запитування, що, мабуть, орієнтувало і виразно позначало його спосіб прочитання творів минулого: від Гельдерліна, Дидро, Целяна, Бланшо, Рембо, Беньяміна, Маркса... і до німецьких романтиків.

Приятель Мішеля Дейча, Жан-П'єр Венсана і Жан-Кристофа Баї, Філіп

Jean-Baptiste Marongiu. «Lacoue-Labarthe, la mort platonique». Із французької переклав Олег Хома за публікацією в часописі «Libération», 30 січня 2007 року.

© Світлана Олініч Роль з альбому «Faces»



Філіп Лаку-Лабарт
(6 березня 1940 – 27 січня 2007)

Лаку-Лабарт почувався в театрі, як у себе вдома, наприклад, переклавши французькою Софоклову «Антигону» з німецького перекладу Гельдерліна. Або ж «Едипа», також із Гельдерлінового перекладу. Над перекладом, його практикою, його теоретичними засадами Лаку-Лабарт бився все життя, сприймаючи його не просто як один із різновидів діяльності, а як досвід проникнення крізь мислення, ба навіть прориву з однієї мови в іншу, прориву, що може відбутися лише через власне поетичний досвід.

Любов. Разом зі своїми друзями Жан-Люком Нансі й Жаком Деридою він уходив до певного інтелектуального тріо, що мало на меті потвердити засадничий жест Платона: мислення постає як утворюване самою лише силою Еросу, мислити змушує любов, власне любов до мислення. На одній конференції, незадовго до смерті, Деріда наголошував на цьому: «Те, що я поділяю з Лаку-Лабартом, ми разом, хоча й у дещо відмінний спосіб, поділяємо також із Нансі. Якщо у нас і має бути щось схоже, то це ніколи не була якась спільна лінія, а щось таке, що мало би сприяти повазі не лише до права на філософію, а до певної справедливості в мисленні, себто також і до правдивості в письмі, етиці, праві та політиці».

Жан-Батист Маронж'ю



Юзеф Жицінський Бог постмодерністів

Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004

Книгу Великого Канцлера Люблінського Католицького Університету присвячено, здавалося б, «давно вичерпаній у західній думці темі» – філософському постмодернізму. Втім, у доволі несподіваному, як на український контекст ракурсі: йдеться не просто про постмодернізм – його розглянуто в контексті християнського дискурсу. Друга «родзинка» «Бога постмодерністів» – рідкісна прозорість тексту й термінології, що трапляється вкрай нечасто там, де заходить мова про постновочасність.

На початку праці Жицінський наводить кілька класифікацій постмодернізму (найістотнішою йому видається та, де напрям поділяється на конструктивний і деструктивний) й дає стислу характеристику явища. Автор особливо наголошує неправомірність принципового протиставлення християнства діонісійським підвалинам постмодернізму. Взагалі, Жицінський доволі м'який і толерантний, а його чільна ідея полягає в тому, що з постмодерною культурною ситуацією та специфічними

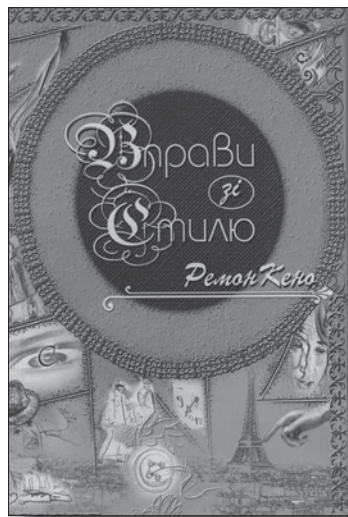
культурними кодами значної кількості людей свідомим християнам треба змиритися й шукати проповідницьких шляхів у цьому середовищі.

Однак чи не три чверті книги становить критика тих чи тих засад постмодернізму. Жицінський вважає за самозаперечення позицію деконструктивістів уникати будь-якої тоталітарності й водночас ідеологічне насадження боротьби проти «великих наративів». Надмірний плюралізм і відсутність спільної для всіх шкали цінностей у перспективі підриває демократію як таку. А деконструктивні спроби та заперечення здобутків модерну в царині не-гуманітарних наук – просто ознаки некомпетентності. Що ж до «духу й гри», то «Ніцшеанська чутливість до життєвого болю та самотності, терпіння і трагізму постають глибоко людськими якостями посеред знуджених співців деконструкції з їхніми черговими пропозиціями безтурботних забав із текстом. Приречений своїми послідовниками-деконструктивістами на семантичну смерть, Ніцше стає живим свідком духовного роздертя й розбитості в пошуках Бога». У критиці постмодерну Жицінський вдається до численних самоповторів. Саме це, а також порівняно проста мова, робить книжку «Бог постмодерністів» дуже прозорою та зрозумілою. Здається, саме вона найкраще може пояснити не надто заангажованим читачам, що таке постмодернізм (звісно, з поправкою на суб'єктивізм і клерикальність автора).

Зрештою, Жицінський переконаний у тому, що значна частина мотивів постмодерну таки стануть істотними й творчими засадами новітньої гуманітарної думки. Насамперед, йдеться про відмову від усеохопної довіри до людського раціо, увагу до раніше малозапотребуваних «малих наративів» та культурну поліфонію (Жицінському імпонує слово *симфонія*) – концепції цілком придатні до синтезу з богослов'ям.

Олег Коцарев

Збірка коротких оповідань, що варіюють один і той самий сюжет із повсякденного життя Франції середини минулого століття, є, на перший погляд, віртуозним стилістичним управлінням (чи пак «мертвопетлюванням», якщо вірити українським перекладачам «Вправ зі стилю») її автора Ремона Кено, досконалою мовною грою. Щоразу в інший спосіб оповідаючи про банальний випадок у паризькому автобусі, Кено створює своєрідну практичну поетику вкупі з риторикою, подаючи приклади майже всіх відомих нам функціональних стилів від сливе розмовного та офіційно-ділового до науково-технічного й філософського і жанрів від александрійського вірша, сонета і балади до міні-комедії на три дії. Є тут і суто футуристичні експерименти з переставлянням складів у словах, відкиданням і додаванням складів та літер аж до імітування таємного «тарабарського» мовлення, яким послуговуються діти або злодії. Досконалість цієї гри полягає, зокрема, й у тому, що вона знов-таки, на перший погляд, не має мети поза собою. Однак що більше занурюєшся в мовну тканину стилістичних вправ Ремона Кено, то виразніше відчуваєш, як задоволення від гри перетворюється на страх людини, безнадійно зануреної в повсякденність, що її, як виявляється, й імітує мова Кено: страх перед неunikним абсурдом повсякденності, і перетасування складів, літер, стилів і жанрів лише потверджує її тожсамість.



Ремон Кено Вправи зі стилю

Львів: Піраміда, 2006

Вартовідзначити роботу перекладачів Ярослава Ковалю та Юрія Лисенка, які, дотримуючися принципів «фольклорної школи» (за Максимом Стріхою) українського перекладу, передали специфіку оригіналу, застосовуючи стилістичне розмаїття української літературної мови, а також арго, жаргону та сленгу; в окремих випадках, скажімо, в «Гомеотелоті», «Англіцизмах» чи «Італіанізмах» маємо справу з маленькими стилістичними шедеврами. Завершеності перекладацької картини «Вправ зі стилю» надають переклади віршованих уривків пера Юрка Пазаяка.

Ганна Протасова