

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*] 233a

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 заклику до дії. Їхній вибірковий естетичний інтерес ґрунтувався на «Я погано чую»<sup>1</sup>, 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 використаннях 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 поклику 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 Беняміна, 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, боцімто 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 тлумачили<sup>2</sup>, 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.<sup>3</sup> 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 шахи<sup>4</sup>.

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 придворний<sup>5</sup>, 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).

Після смерті Кемпелена у 1804 році автомат дістався Мельцелю, який зрештою подався з ним у довге американське турне. Окрім цього претензії Мельцеля на історичну славу ґрунтувалися на тому, що у 1816 році він сконструював перший метроном — першою особою, яка використала метроном для встановлення темпу, став Бетховен у його «Восьмій симфонії» (1817), і цей зв'язок був не випадковим, оскільки Мельцель також сконструював слуховий апарат Бетховена — тож ми маємо тут безпосередній зв'язок із голосом.

Втім для Кемпелена, конструктора, знаменитого завдяки своєму винаходу, автомат, що грав у шахи, не був у центрі зацікавленнь. У нього була інша велика одержимість і значно амбітніша: сконструювати машину, яка була б здатна говорити й імітувала людське мовлення. Це була проблема, яка у вісімнадцятому столітті викликала доволі жваве зацікавлення: у 1748 році *La Mettrie* запропонувала, аби Вокансон, великий конструктор автоматів, спробував збудувати *un parleur* (1981, с. 143); Леонард Ойлер, найбільший математик цього століття, привернув увагу до серйозної фізичної проблеми: як сконструювати машину, яка була б здатна імітувати акустичні продукти людського рота? Рот, язик, голосові зв'язки, зуби — як так трапилося, що цей простий набір може продукувати велике різноманіття окремих звуків такої складності та виразності, що жодна акустична машина не здатна їх повторити? Ойлер і сам мріяв сконструювати піаніно або ж орган, в якому кожна клавіша представляла б один звук у мовленні, так що людина могла б розмовляти, натискаючи на послідовність клавіш, на кшталт гри на піаніно.

У 1780 році Імператорська академія наук у Санкт-Петербурзі оголосила конкурс, який передбачав приз: сконструювати машину, здатну відтворювати голосні звуки, і пояснити їхні фізичні якості. Багато людей випробували себе в цьому

надскладному завданні<sup>7</sup>, серед них і Кемпелен, який сконструював *die Sprech-Maschine* (її й досі можна побачити у Німецькому музеї у Мюнхені, і вона й досі в робочому стані). Машина складалася з дерев'яної коробки, до якої з одного боку були під'єднані міхи (щось на кшталт волинки), які слугували «легенями», а з іншого — гумова лійка, яка слугувала «ротом», і її потрібно було змінювати рукою під час «мовлення». У коробці розташовувалася низка клапанів та шлуночків, якими потрібно було керувати іншою рукою, тож, трохи повправлявшись, можна було досягти доволі вражаючих результатів. Ось як один свідок описав це у 1784 році:

Любий друже, ти не повіриш, яке магiчне відчуття охопило нас усіх, коли ми вперше почули людський голос та людське мовлення, яке з усією очевидністю походило не з людського рота. Ми перелякано й мовчки дивилися одне на одного, і в перші миті у нас усіх від жаху на шкірі повиступали сироти. (Цитовано за Felderer 2002, с. 269)

У 1791 році<sup>8</sup> Кемпелен ретельно описав свій винахід у книжці *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine* («Механізм людської мови з описом машини, що здатна говорити»). У книжці були викладені теоретичні принципи та вказівки для практичної реалізації. Втім, попри детальні описи, які кожен міг вивчити, машина вперто продукувала ефекти, які можна описати лише з допомогою фройдівського слова «моторошний». Є щось моторошне у тому розриві, який дозволяє машині за допомогою чисто механічних засобів продукувати щось таке унікально людське, як голос і мовлення. Все виглядає так, немов цей ефект міг звільнитися від його механічного походження і почати функціонувати як надлишок — власне кажучи, як привид у машині; так немов

ми мали справу з ефектом без правдивої причини, з ефектом, який виходив за межі причини, котру можна було б пояснити — і це одна із дивних характеристик голосу, до якої я ще не раз повертатимусь.

Імітативна здатність машини була дещо обмежена. Вона не могла «говорити» німецькою; французька, італійська та латина були, вочевидь, значно простішими. Ми маємо кілька прикладів її вокабуляру: *Vous êtes mon ami — je vous aime de tout mon coeur — Leopoldus Secundus — Romanorum Imperator — Semper Augustus — papa, tatan, ma femme, mon mari, le roi, allons à Paris*<sup>9</sup> і так далі. Якби нам дали це як список вільних асоціацій, то якої б ми були думки про підсвідоме цієї машини? Можна бути певним, що у цього мовлення є дві базові функції: засвідчення любові та возвеличення правителя, і обидві ці функції стають ще переконливішими через те, що анонімний мовленнєвий пристрій механічно продукує прихильність, яка передбачена такою формою звернення. Мета мінімального вокабуляру полягає в тому, щоб засвідчити позицію відданості; голос машини використовується, аби засвідчити покору — щодо абстрактного коханого або ж щодо справжнього правителя. Це виглядає так, немов голос здатний суб'єктивувати машину, немов тут присутній ефект розкривання — щось розкривається, незбагненна інтеріорність машини, яку неможливо звести до її механічного функціонування, і перше використання суб'єктивності полягає в тому, щоб полишити себе на милість Іншому, щось, що найкраще можна зробити за допомогою голосу, або ж можна зробити лише власним голосом. Це одразу ж перетворює голос на критично важливу точку — голос як клятву, проголошення, подарунок, заклик, однак тут він виробляється механічно, безособово, відтак викликаючи спантеличення і оприявнюючи цікавий зв'язок між суб'єктивністю і голосом.



Тут ми доходимо до суті цієї історії. У 1780-х Кемпелен подорожував основними європейськими містами, де часто презентував подвійну цікавинку, чи то пак атракцію: з одного боку, машину, яка була здатна говорити, а з другого — апарат, який грав у шахи. Таке поєднання обох є надзвичайно важливим. Машина, що говорила, використовувалася як вступ до іншого чуда і була, так би мовити, його своєрідним відповідником, так немов справді існував якийсь подвійний пристрій, подвійне створіння, що складалося з машини, яка здатна говорити, і машини, яка здатна думати, немов дві платонічні половини тієї самої істоти. Відмінність між ними була підкреслено очевидно та дидактичною: по-перше, автомат, що грав у шахи, був сконструйований так, щоб видаватися настільки людиноподібним, наскільки це можливо — він вдавав, що цілковито поринув у власні думки, він водив туди-сюди очима і так далі, — тоді як машина, що була здатна говорити, була, натомість, настільки механічною, наскільки це можливо: вона не намагалася приховати свою механічну природу — навпаки — вона навмисне виставляла її на загальний огляд. Найбільше глядачів у ній захоплювала загадка того, як щось настільки цілковито нелюдське могло продукувати людські ефекти. Антропоморфна машина, що здатна думати, була врівноважена неантропоморфною машиною, яка була здатна говорити.

По-друге, Кемпелен зрештою визнав, що автомат, здатний грати в шахи, ґрунтувався на хитрощах, хоча й відмовлявся сказати, в чому саме ці хитрощі полягали (Кемпелен забрав цю таємницю з собою в могилу). З іншого боку, машина, що була здатна говорити, не була містифікацією, це був механізм, який кожний міг оглянути і принципи конструювання якого були ретельно викладені в книжці, тож будь-хто міг виготовити таку машину. Турецький гравець у шахи був унікальним і огорнутим таємницею, тоді як здатна говорити машина призначалася

для тиражування на основі універсальних наукових принципів. Трапилося так, що у 1838 році такий собі Чарльз Вітстоун, слідуючи інструкціям Кемпелена, сконструював версію цієї машини, і вона справила таке глибоке враження на молодого Александра Грема Белла, що його зацікавленість нею врешті-решт привела його ні багато ні мало до винаходу телефону<sup>10</sup>.

По-третє, у зв'язку, що поєднував обидві машини, була телеологія. Телеологія у слабкому сенсі, а саме, що машину, яка була здатна говорити, презентували як вступ до машини, яка була здатна думати, відтак перша робила другу правдоподібною, прийнятною, надавала їй достовірності; адже якщо перша демонструвалася як справжня, то друга презентувалася як можливість, хоча й можливість, яка, як визнавалося, ґрунтувалася на хироццах. Однак була тут також і телеологія у сильнішому сенсі: друга машина видавалася справдженням обіцянки, що була дана першою. У такий спосіб відкривалася перспектива, у якій здатна думати машина була всього лиш продовженням машини, що була здатна говорити, тож здатна говорити машина, яку презентували першою, досягнула б свого телосу у машині, що була здатна думати, або ж навіть більше: немов між двома машинами існував квазігегельянський перехід від «у собі» до «для себе» — те, чим машина, що говорить, була «у собі» повинно було стати «для себе» у машині, що мислить. Суть цієї послідовності можна було прочитати так, що мовлення та голос представляють приховані механізми думки, щось, що має передувати думці як щось чисто механічне і щось, що мислення змушене приховувати під личиною антропоморфізму. Мислення є чимось на кшталт антропоморфної ляльки, яка приховує за собою реальну ляльку, а саме ляльку, що говорить; тож таємницею, яку мала приховувати турецька лялька з її кальяном і так далі, був аж ніяк не гаданий коротун, що ховався у її нутроццах, гомункул, який нею керував,

а радше машина, яка говорить, машина голосу, що передувала автомату і виставлялася на загальний огляд. Саме вона була справжнім гомункулом, який смикав за ниточки машини, що мислить. Відтак перша машина була таємницею другої, і друга, антропоморфна лялька, мусила вдатися до послуг першої, бо без цього ніколи б не виграла.

Тут наявний парадокс: коротун, який перебуває всередині самої ляльки, виявляється іншою лялькою, механічною лялькою всередині антропоморфної, а таємниця здатної думати машини є сама позбавленою думки [*thoughtless*], це просто механізм, з якого лунає голос, який, однак, у такий спосіб продукує найбільш людський із ефектів, ефект «інтеріорності». Справа не просто в тому, що машина є істинною таємницею думки, адже у першій машині вже існує певний розлам: вона намагається продукувати мовлення, певні наділені значенням слова та мінімальні речення, однак водночас насправді продукує голос, що є надмірним щодо мовлення та значення, голос як надлишок, і саме він був тим, що викликало захоплення: зважаючи на якість репродукції, значення було важко дешифрувати<sup>11</sup>, однак голос був тим, що одразу ж усіх пронизувало і викликало загальне відчуття благоговійного трепету: завдяки враженню, яке він справляв, враженню квазіесенціалістської людяності. Однак цей голос-ефект був продуктом не безперервної механічної причинності, він виникав внаслідок таємничого стрибка в причинності, пролому, дефектної причинності, надлишку голосу-ефекту щодо його причини, де голос займав простір цього пролому, відсутньої ланки, розриву у причинній послідовності. Лакан із його незрівняним хистом творити гасла каже: «Причина існує лише в тому, що не працює / *Il n'y a de cause que de ce qui cloche*» (Лакан 1979, с. 22). Причина з'являється лише у точці розладу в причинності, там, де вона починає накульгувати, де ми маємо справу

## ВСТУП

з проблемною причинністю — і це саме те місце, куди Лакан поміщає об'єкт, об'єкт-причину. Однак, можливо, ми також можемо поглянути на це як на важіль думки на противагу антропоморфному маскараду думання. Є один чудовий вислів Джорджо Агамбена: «Пошуки голосу у мові, ось що називається думкою» (цитовано у Nancy 2002, с. 45) — пошуки того, що виходить за межі мови та значення.

Для нашої теперішньої мети ми могли б дещо видозмінити або трансформувати твердження Беняміна: *якщо лялька, яка називається історичний матеріалізм, має виграти, вона повинна закликати собі на допомогу голос*. Звідси потреба у теорії голосу, голосу-об'єкта, голосу як одного із найвзірцевіших «утілень» того, що Лакан називав *objet petit a*.

## **РОЗДІЛ 1**

# **Лінгвістика голосу**

Голос видається чимось достоту найбуденнішим. Коли я кажу «голос», коли я використовую це слово без будь-яких подальших уточнень, найперше, що спадає на думку, це, поза сумнівом, найбільш звичне: повсюдне використання голосу у нашій щоденній комунікації. Ми використовуємо голос і слухаємо голоси у будь-який час; усе наше соціальне життя опосередковане голосом, а ситуації, де читання та письмо насправді перебирають на себе роль засобу нашої соціабельності є, якщо добре все зважити, значно менш поширеними і більш обмеженими (незважаючи на інтернет), навіть попри те, що в іншому і значно менш матеріально відчутному сенсі наше суспільне буття дуже сильно залежить від букви, від букви закону — ми ще повернемося до цього. Ми повсякчас живемо у всесвіті голосів, нас постійно бомбардують голоси, нам щодня доводиться пробиратися крізь джунглі голосів, і ми змушені використовувати найрізноманітніші мачете та компаси, щоб не загубитися. Є голоси інших людей, голоси музики, голоси медій<sup>1</sup> і наш власний голос, що змішаний з ними усіма. Усі ці голоси кричать, шепочуть, верещать, пестять, погрожують, благають, спокушають, наказують, закликають, молять, гіпнотизують, зізнаються, тероризують, проголошують... — ми можемо одразу ж бачити складність, на яку наштовхується

будь-яка інтерпретація голосу: наш вокабуляр є неадекватним. Цей вокабуляр цілком здатний розрізняти нюанси значення, однак слова зраджують нас, коли ми маємо справу з нескінченними відтінками голосу, які нескінченно перевершують значення. Справа не в тому, що наш словниковий запас надто обмежений, і цій обмеженості потрібно якось зарадити: зіткнувшись віч-на-віч із голосом, слова структурно зазнають невдачі.

Усі ці голоси піднімаються над різноманіттям звуків та шуму, іншими ще дикішими та обширнішими джунглями: звуками природи, звуками машин та технологій. Цивілізація сповіщає про прогрес великою кількістю шуму, і що більше вона прогресує, то галасливішою стає. Лінія, що розділяє цих обох — голос та шум, а також природу та культуру — є часто невловимою і непевною. Ми вже бачили у «Вступі», що голос може продукуватися машинами, тож тут відкривається зона невизначеності, зона «поміж двох», проміжна зона, і це буде, як ми побачимо, однією з найвизначальніших характеристик голосу.

Інша роздільна лінія відділяє голос від тиші. Відсутність голосів та звуків важко стерпіти; цілковита тиша одразу ж стає моторошною, вона немов смерть, тоді як голос є першою ознакою життя. І це розділення, розділення між голосом і тишею, є також, мабуть, більш невловимим, аніж здається — не всі голоси чутно, і, можливо, найбільш настирливими та наполегливими є саме нечутні голоси, а тиша і собі може бути надзвичайно оглушливою. В ізоляції, наодинці, в цілковитій самотності, подалі від шаленої юрми, ми не просто вільні від голосів — може бути, що це саме та мить, коли з'являється інший різновид голосу, який є ще більш настирливим та наполегливим, аніж звичний нерозбірливий галас: внутрішній голос, голос, який неможливо заглушити. Так немов голос — це саме втілення суспільства, яке ми носимо з собою і від якого не можемо втекти.

Ми соціальні істоти за допомогою голосу та через голос; здається, що голос розміщений на самій осі наших соціальних зв'язків, і що голоси — це сама текстура соціального, а також інтимне ядро суб'єктивності.

## Голос та позначник

Розпочнімо з того, що розглянемо голос так, як він проявляється у своєму найбільш звичному використанні і в своїй найбільш буденній присутності: голос, який функціонує як носій мовлення, як опора слова, речення, дискурсу, будь-якого різновиду лінгвістичного висловлювання. Тож давайте спершу наблизимося до нашого об'єкта через лінгвістику голосу — якщо така річ справді існує.

Щойно ми почнемо розглядати його більш детально, то зможемо побачити, що навіть таке найбільш буденне та звичне використання сповнене підводного каміння й парадоксів. Те, що виділяє голос на тлі неосяжного океану звуків і шумів, що визначає голос як щось особливе серед нескінченної маси інших акустичних феноменів, — це його внутрішній зв'язок зі значенням. Голос є чимось, що вказує в напрямку значення, це так немов у ньому є стрілка, яка породжує очікування значення, голос — це відкритість в напрямку значення. Звісно, ми можемо приписати значення різноманітним звукам, втім, здається, що вони позбавлені його «у собі», незалежно від нашого приписування, тоді як голос інтимно пов'язаний зі значенням, це звук, який, як видається, наділений у собі волею «щось сказати», наділений внутрішньою інтенціональністю. Ми можемо видавати різноманітні інші звуки, маючи на меті щось сказати, однак тут намір є зовнішнім щодо самих цих звуків, або ж вони функціонують як підміна, як метафоричний заміник



голосу. Лише голос передбачає суб'єктивність, яка «виражає себе» і сама населяє засоби цього вираження<sup>2</sup>. Однак якщо голос є квазіприродним носієм продукування значення, то він також виявляється дивовижним чином непіддатливим щодо нього. Якщо ми говоримо для того, щоб «передати певний сенс», щоб означити, щоб щось сказати, тоді голос є матеріальною опорою, яка допомагає висловити значення, втім, сам він не робить у це жодного внеску. Він є радше чимось на кшталт зникомого посередника (якщо вдатися до терміна, який з іншою метою популяризував Фредрик Джеймісон) — він робить висловлювання можливим, однак зникає у ньому, він перетворюється на дим у значенні, яке продукується. Навіть на найбільш банальному рівні щоденного досвіду, коли ми слухаємо, як якась людина говорить, ми можемо спершу аж надто добре усвідомлювати його чи її голос і специфічні характеристики цього голосу, його забарвленість та акцент, однак незабаром ми прилаштовуємося до нього і зосереджуємося виключно на значенні, яке передається. Голос схожий на вітгенштайнівську драбину, якої треба позбутися, коли ми успішно видерлися нагору, — тобто коли ми здійснили підйом до вершини значення. Голос — це інструмент, засіб, спосіб, а значення — це мета. Це породжує спонтанну опозицію, де голос видається матеріальним на противагу ідеальності значення. Ідеальність значення може виникнути лише через матеріальність засобів, однак здається, що самі ці засоби не роблять внеску у значення.

Відтак ми можемо запропонувати проміжне визначення голосу (у його лінгвістичному аспекті): голос — це те, що *не робить внеску у виробництво значення* [*what does not contribute to making sense*]<sup>3</sup>. Він є матеріальним елементом, непіддатливим до значення, і якщо ми говоримо для того, щоб щось сказати, тоді голос є якраз тим, що сказати неможливо. Він там, він присутній у самому акті мовлення, однак він залишається

невловимим, аж до такої міри, що ми могли б стверджувати, ніби він є не-лінгвістичним, екстралінгвістичним елементом, який уможливорює мовленнєві феномени, але його самого лінгвістика виявити не здатна.

Якщо у голосі є імпліцитна телеологія, тоді здається, що в лоні цієї телеології, як і в притчі Беньяміна, ховається карлик телеології. У святого Августина є доволі вражаюча інтерпретація цього. В одній зі своїх знаменитих проповідей (номер 288), він заявляє наступне: Іван Хреститель — це голос, а Христос — це слово, *logos*. Власне, схоже, що це текстуально випливає з початку Євангелія від Івана: на початку було Слово, однак аби слово мало змогу себе маніфестувати, мав існувати певний посередник, попередник у формі Івана Хрестителя, який ідентифікує себе власне як *vox clamantis in deserto*<sup>4</sup>, як голос, що волає у пустелі, тоді як Христос у цьому парадигматичному протиставленні ідентифікується зі Словом, з *verbum, logos*.

Голос передує Слову і уможливорює його розуміння. [...] Що таке голос, що таке слово? Дослідіть, що відбувається з вами і сформулюйте свої запитання та відповіді. Голос, який просто лунає і не пропонує жодного сенсу, цей звук, який надходить з рота того, хто кричить, а не говорить, ми називаємо його голос, а не слово. [...] Однак слово, якщо воно заслуговує на цю назву, має бути наділене сенсом і, пропонуючи звук вуху, воно водночас пропонує щось інше розуму. [...] А тепер уважно придивіться до значення цього речення: «Він має рости, я ж маліти»\* (Іван, 3:30). Як, з якої причини, з яким наміром, чому голос, тобто Іван Хреститель, мав би сказати, зважаючи на відмінність, яку ми щойно встановили,

---

\* Переклад Івана Огієнка.

«Він має рости, я ж маліти»? Чому? Бо поки Слово росте, голоси стираються. Голос поступово втрачає свою функцію, поки душа наближається до Христа. Ось чому Христос має рости, а Іван Хреститель має бути стертий. (Августин, цитований у Poizat 2001, с. 130)<sup>5</sup>

Відтак перехід від голосу до значення є переходом від простого, — хоча й необхідного, — посередника до істинного Слова: лінгвістику та теологію розділяє всього лиш один маленький крок. Тож якщо ми хочемо ізолювати голос як об'єкт, як сутність саму по собі, ми повинні розплутати його й відділити від такої спонтанної телеології, яка йде рука в руку з певною теологією голосу як умови одкровення Слова<sup>6</sup>. Ми, так би мовити, повинні рухатися у зворотному напрямку: ми повинні спуститися з висот значення до того, що видавалося простим засобом; спіймати голос як сліпу пляму виробництва значення, або ж як те, що було відкинуте сенсом. Ми повинні встановити іншу референційну рамку, аніж та, яку спонтанно передбачає зв'язок між певним розумінням лінгвістики, телеології та теології.

Якщо голос є тим, що не робить внеску у значення, тоді виникає критично важлива антиномія, а саме *дихотомія між голосом та позначником*. Позначнику властива певна логіка, його можна розітнути, його можна закріпити в одній точці та зафіксувати — зафіксувати, з огляду на його повторення, адже кожний позначник є позначником в силу того, що його можна повторити, з огляду на його ітерабельність. Позначник є істотою, яка може існувати лише остільки, оскільки її можна клонувати, однак її геном не може бути зафіксований будь-якими позитивними одиницями, він може бути зафіксований лише мережею відмінностей, через диференційні опозиції, які дають йому змогу породжувати значення. Це дивна сутність,

яка не володіє жодною власною ідентичністю, бо вона є просто в'язкою, перехрещенням відмінностей щодо інших позначників і *нічим іншим*. Його матеріальна опора і його специфічні характеристики не мають значення — потрібно лише, щоб він був відмінним від інших позначників (згідно зі знаменитим висловом Соссюра, що у мові існують лише відмінності без будь-яких позитивних термінів, та іншим не менш знаменитим висловом, що мова — це форма, а не субстанція)<sup>7</sup>. Позначник не наділений будь-якою позитивністю, будь-якою характеристикою, яку можна було б визначити саму по собі; єдине притаманне йому існування — це негативне існування (тобто те, що він «відмінний від інших позначників»), однак його механізми можливо розплутати та пояснити у самій цій негативності, що продукує позитивні ефекти означення.

Якщо ми візьмемо Соссюра як нашу проміжну точку входу — хоча ця докса нашого часу, що «на початку був Соссюр» (дуже специфічний різновид Слова), є доволі сумнівною, — буде легко побачити, що сосюрівський поворот значною мірою стосувався голосу. Якщо ми серйозно сприймемо негативну природу лінгвістичного знака, його чисто диференційну та опозиційну суть, тоді голос — як нібито природний ґрунт мовлення, його гадано позитивну субстанцію — потрібно поставити під сумнів. Його необхідно ретельно відкинути як джерело уявного засліплення, яке до цього часу не дозволяло лінгвістиці відкрити ті структурні детермінації, які уможливають хитромудру транссубстанціацію голосів у лінгвістичні знаки. Голос є тим елементом-перешкодою, якого ми повинні позбутися, щоб започаткувати нову науку про мову. За межами звуків мови, які традиційна фонетика старанно описувала, — витрачаючи чимало часу на вивчення технології їхнього продукування та безпорадно потрапляючи у пастку їхніх фізичних і фізіологічних характеристик, — лежить дуже відмінна

сутність, яку має відкопати нова лінгвістика: *фонема*. За межами голосу «з плоті та крові» (як через кілька десятиліть скаже Якобсон) лежить позбавлена плоті та кісток сутність, яка визначається виключно своєю функцією — *безмовний звук, беззвучний голос*.

Новий об'єкт вимагає нової науки: замість традиційної фонетики, тепер значні надії покладаються на фонологію. Питання про те, як продукуються різні звуки, вважається застарілим; важливими є передусім диференційні опозиції фонем, їхня чисто реляційна природа, зведення їх до диференційних ознак. Вони ізолюються за допомогою їхньої здатності робити відмінними одиниці сигніфікації, однак у такий спосіб, що специфічні сигніфікаційні відмінності є не важливими, єдина їхня важливість полягає в *тому*, що вони займають місце, а не в *тому*, що вони могли б означати. Фонемам бракує субстанції, їх можна цілковито звести до форми, і їм бракує будь-якої власної сигніфікації. Вони просто безглузді квазіалгебраїчні елементи у формальній матриці комбінацій.

Це правда, що «Курс» Соссюра спричинив деяке збентеження, оскільки його новизну потрібно шукати не в тій частині, яка експліцитно стосується фонології. Ми маємо поглянути деінде:

У будь-якому випадку неможливо, щоб звук як матеріальний елемент, сам був частиною мови. Звук — це просто щось допоміжне, матеріал, який використовує мова. [...] Лінгвістичні сигнали [позначники] не є за своєю суттю фонетичними. Вони не є фізичними у будь-якому сенсі. Вони утворюються виключно за допомогою відмінностей, які відрізняють один такий звуковий набір від іншого. [...] [Фонем] характеризують не специфічні позитивні якості кожної, як можна було б подумати,