

**Павло БАРТУСЯК**, кандидат філософських наук,  
старший викладач кафедри філософії та педагогіки  
Львівського національного університету ветеринарної медицини  
та біотехнологій імені С. Гжицького,  
79000, Львів, вул. Пекарська, 50  
bartusyak@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-5009-467X>

**Володимир ОЛІНКЕВИЧ**, старший викладач  
кафедри соціально-гуманітарних наук  
Львівської національної академії мистецтв,  
79011, Львів, вул. Кубійовича, 38  
v.olinkevych@i.ua  
<https://orcid.org/0000-0002-6653-1379>

## ПОСТМОДЕРНА ФІЛОСОФІЯ / ЯК ВОНА ФУНКЦІЮЄ?

---

*Стаття-есеї є спробою міждисциплінарних експонування та експлікації постмодерних ідей та підходів з урахуванням їхньої специфіки. Вказано на вельми значливе поширення цих ідей та підходів у різних культурних пластах, а також на принципову неможливість зафіксувати їх у вигляді різноманітних «-ізмів». Особливу увагу приділено демонстрації відсутності фундаментальних, однозначних та центральних позицій постмодерної філософії щодо світу, життя та людини. Натомість реактивовано ідею французького філософа Жюльєн Дельоза щодо серійності та кон'юнктивності (і) подій. Узв'язку з цим, текст поділено на не підпорядковані один одному, випадкові епізоди. Що, втім, не виключає їхньої конвергенції. Репроблематизовано питання про деантропологізацію, нейтралізацію, контингентність у контексті постмодерної філософії.*

**Ключові слова:** постмодерн, серійність, ризома, кон'юнкція, нейтралізація, деантропологізація, випадок, помилка.

Імпресіонізм можна редукувати до *враження*. Стиль, який відтворюється на полотні *імпресією*. Це легко можна виокремити у творчості Клода Моне чи Едгара Дега. А що таке постімпресіонізм? На чому він ґрунтується? Що об'єднує, наприклад, творчість Жоржа Сьора та Анрі Тулуз-Лотрека? Постімпресіонізм — це не назва, а її відсутність. Щось у самому імпресіонізмі вислизало з-під *враження*. Його було недостатньо. Художники вдавалися до експериментів. Період проб.

Класичну модерну філософську епістему можна редукувати, наприклад, до антропоцентризму або до тотального виробництва метанаративів. Однак у самому цьому напрямку щось десь *протікало*, як і в імпресіонізмі. Френсіс Бейкон у XX столітті випромінюване Інокентієм X *видиме* поглинає крізь іншу лінзу. В арсеналі Дієго Веласкеса її ще не було. Однак *видимим* Інокентія X це передбачалося. Хоча тоді про це ніхто не знав. Постмодернізм — це період, який не фіксує, а дефіксує. Це експериментування,

одним із реактивів в якому є *голе життя*. Це спроба *дивитись по-іншому*. Іноді виникає ностальгія за *дивитися по-старому*. Як, наприклад, у Джордана Пітерсона. У книзі «12 правил життя: антидот проти хаосу» [Peterson, 2018] він скаржиться на дискомфорт від втрати осердя у сучасному світі. І, звісно, перші підозрювані — постмодерністи.

Дві найтиражованіші тези у філософській довідниковій літературі про постмодерн: 1) постмодерна філософія є певним напрямком; 2) вона виникла у другій половині ХХ століття як реакція на різні модерні висловлювання. Можливо. Важко сперечатися з тезою Люотара про постмодерн як «недовіру до метанаративів» [Lyotard, 1979: р. 7]. Останні у другій половині ХХ століття справді багатьом набридли. Побудувати соціальний рай на Землі, великі революції, *єдине* джерело всього, *єдиний* сенс чи *єдина* ціль життя, пошук *єдиного* джерела наших знань, моралі тощо. Модерн створив безліч висловлювань про *єдине*. Постмодерн, навпаки, продукує експериментальні висловлювання, узаasadнені на *різному*. Однак не все так просто. Метанаративи і далі продукують великими обсягами. Модерн не може бути *démodé*<sup>1</sup>. Пітерсон це підтверджує. Ця модель завжди у тренді. У ХХ столітті, ХХІ, ХІХ — немає значення. Постмодерн виробництво *єдиного* не зупинить. З огляду на це, перші дві тези на початку тексту видаються тепер не надто однозначними. Йдеться радше про різні стилі мислення. Один продукує узагальнення і мислить *про...*, інший — диференціації, один рефлексіює *про* якийсь процес, інший перебуває у цьому процесі. Це глобальна ситуація. І стосується вона не тільки філософії. Її можна зафіксувати у різних культурних зрізах. Мислення про *єдине* і мислення, узаasadнене на *різному*, співіснували не одне тисячоліття. Одна епоха, епістема або парадигма відводила провідну роль оповідам про *єдине*, а інша — узаasadненому на *різному*. Дати однозначну дефініцію тому чи тому модусові практично неможливо, як і присвоїти однозначний термін. Але можливо виокремити певні особливості, а також навести чимало прикладів. Узаasadнене на *різному* мислення частото характеризують терміном постмодерн. Звісно, він має мільйон вад. Попри це, термін використаємо і ми. Адже будь-який інший матиме не менше вад. Зрештою, річ не у терміні. Річ у процесі. Отже, постмодерна філософія / як вона функціює? Однозначної *єдиної* відповіді не буде. Тут і тепер це неможливо. Питання, *як вона функціює*, буде розбито на безліч випадкових епізодів. У щось *єдине* ці уламки навряд виллюються. Це просто фрагменти, нейтральний збір якостей постмодерної філософії  $\wedge$

### А епізод 605 why so serious? [чому такий серйозний?]

Джокер з дивовижної другої частини «Темного лицаря», трилогії Кристофера Нолана про Бетмена запитує у персонажів: *чому такий серйозний?* Цей *агент хаосу* щиро дивується серйозності як злочинців, так і правоохоронців. Піддає всіх нейтралізації. Джокер не має *єдиного* плану. Він питає, *хіба я схожий на*

---

<sup>1</sup> Уже не в моді (фр.).

особу, яка має план? Який взагалі може бути план? Чим ви всі тут займаєтесь? Гадаєте, ви на роботі чи рятуєте світ і тому видаєте з себе таких серйозних? А як щодо усмішки на обличчі? Джокер як постмодерніст. А прокурор, Бетмен та злочинці як нудні класики / модерністи. Постмодерна філософія як спроба розсмішити. У 1992 році серйозно видавали маніфест «Попередження науковців людству» (World Scientists' Warning to Humanity). Він інформував народи про необхідність змін у нашому управлінні Землею та життям на ній задля уникнення людських страждань. І ось він метанаритив. І якийсь умовний джокер питає серйозно? Ви справді сподіваєтесь змінити людську манеру управління Землею? А може, варто розсміятися? Чи не переоцінюєте ви людину? Людина є вінцем еволюції. Серйозно? Свідомість людини унікальна. Серйозно? У суперечці народжується істина. Серйозно? Я філософ і можу пояснити принципи буття та пізнання. Серйозно? А як щодо усмішки на цих обличчях? Л

### Л епізод 1000 et / série [i / серія]

Попередній епізод «починався» із символу кон'юнкції «Л» і «закінчувався» ним. У цьому епізоді буде так само. Як і в усіх інших. Постійне сполучення. Навіть якщо це початок. Число Грема<sup>2</sup> епізодів/фрагментів/уламків/відламків тощо. Їх з'єднує сполучник «і». Нескінченні і між епізодами світу та життя. Ризома Дельоза і Гватарі *a priori* не має ні початку, ні кінця. Отже, її характеристика має починатися з чогось непримітного і проміжного. І чудовий хід авторів — першу і водночас п'яту особливість ризоми виражено сполучником «et» (i) [Deleuze, Guattari, 1980: p. 13]. Дельоз і Гватарі концептуалізували звичайну частину мови. Тіло ризоми завжди приєднується до чогось уже наявного. До епізоду іншої ризоми. І так далі. Утворюються цілі серії (série). Невпинна серіалізація. Без жодної телеології. Випадкові хилитання, стикання і сполучення. Як у «Грі в класи» [Cortázar, 2019] Хуліо Кортасара. Хилитаються Мага й Орасіо Парижем. Стикаються і сполучаються. Роз'єднуються. Утворюють інші констеляції. У Буенос-Айресі чи Монтевідео. Або між, на плесі Ла-Плати<sup>3</sup> Л

### Л один із фрагментів епізоду 1000 neutre [нейтральне]

В есеї «Література і життя» Дельоз згадує здійснену Морисом Бланшо концептуалізацію *нейтрального* [Deleuze, 1993: p. 13]. Для обох авторів — і взагалі для постмодерну — нейтралізація є вагомою процедурою. Її функція полягає у ліквідації будь-якої ієрархії, телеології, напередвизначеності, підпорядкування тощо. Наприклад, факт появи в процесі еволюції риби-місяць<sup>4</sup> не говорить нічого про ціль цієї появи. Це просто сталося. Але йдеться не тільки про нейтралізацію самої події, а й також про нейтралізацію середовища, в якому ця подія виникла. Сама подія/риба-місяць має безліч якостей і залучена до взаємодій

<sup>2</sup> Найбільше число, яке коли-небудь застосовували у математичному доведенні.

<sup>3</sup> Ла-Плата — утворений при злитті річок Уругвай і Парана естуарій. Ця водойма розділяє Буенос-Айрес та Монтевідео.

<sup>4</sup> Риба-місяць — найбільша за масою відома кісткова риба у світі.

різної потужності. Наприклад, риба-місяць — поганий пловець і є надзвичайно габаритною. З огляду на це їй слід уникати взаємодії з сильними океанічними течіями. Проте вона регулярно потрапляє в цей потік. Риба-місяць, як висловився би Дельоз, *прилегла* (adjacent) до середовища, в якому живе. Середовище нейтральне щодо просторових варіацій риби-місяць. *Mola-mola*<sup>5</sup> нейтральна щодо коливань океану. Породжене світом усадковує нейтральне.

Постмодерний стиль філософування, на загальне враження, пропагує байдужість, всездозволеність, токсичний плюралізм, англійський займенник «Zhe» тощо. Цілком можливо. Але слід зробити одне уточнення. У контексті постмодерної філософії йдеться не про людину як культурну істоту, а насамперед про нейтральність світу, а також розгорнутих у ньому подій. Себто людина, риба-місяць, малярійний плазмодій<sup>6</sup> — байдуже, все це рівнозначні події. У цьому світі, позаяк він нейтральний, можливо все. Такою могла би бути ключова теза постмодерної філософії. За умови домінування напередумовлених детермінації та руху до єдиної цілі світ не зазнає сильної диференціації. Країна з попередньо встановленою однопартійною системою не знатиме політичного плюралізму. Людина із зацементованими у голові кількома догмами навряд чи сприйматиме не узгоджені з ними ідеї. А ось зорганізоване каталонським художником Жаоном Міро свято плюралізму в картині «Карнавал Арлекіна» (El Carnaval de Arlequin, 1925) можливе завдяки попередньо здійсненій нейтралізації полотна. Останнє наче поле, на якому, завдяки нейтралізації, спливають найрізноманітніші процеси та розгортаються події. Бергсонова «гра селекції» (jeu de la sélection) [Bergson, 1959: p. 52], в результаті якої формуються різні біологічні види, можлива завдяки *невизначеним коливанням* (oscillation indéfinie) [ibid.: p. 212].

*І та серії* з епізоду 1000 можливі завдяки мізерному фрагментові цього епізоду — *нейтральне*. Відсутність попередньо написаного сценарію продукує нескінченний потік *i*, безмежний горизонт варіацій та подій *Λ*

### **Λ епізод 0,004 clinamen [відхилення]**

Безмежний горизонт *відхилень*, варіацій та подій. Можливо, саме так сприймав Сезан, на перший погляд, нічим не примітну крейдяну гору Сент-Віктуар. 87 полотен цієї гори. Неймовірна кількість споглядальних сеансів. Гора викликає емоції. Ефект від останніх провокує появу у Сезана різних *видінь*. Щось зробилося для нього *видимим*, як висловився б Мерло-Понті<sup>7</sup>. Він бачить початок історії світу. Початок запустила мить, коли два атоми зустрілися / два вихори (tourbillons) — два хімічні танці скомбінувалися. Таку оптику сконструював для Сезана Лукрецій. Епікур, вчення якого експонує та роз-

<sup>5</sup> Інша назва риби-місяць.

<sup>6</sup> Плазмодій — рід паразитичних найпростіших, які спричинюють у ссавців, птахів, рептилій і людей малярію.

<sup>7</sup> Французький філософ Морис Мерло-Понті (1908–1961) присвятив творчості Поля Сезана тексти «Око та ум» [Merleau-Ponty, 1985], «Сумнів Сезана» [Merleau-Ponty, 1948].

виває у «Природі речей» [Lucretius, 1962] Лукрецій, описує траєкторію атомів як *kinesis kata pareklision* (рух через відхилення). У римського філософа це відтворюється через концепт *clinamen*. Для Епікура і згодом для Лукреція траєкторія атома відхиляється від прямої. Вона зазнає девіації. Ще один прихильник римського філософа Бергсон в «Уривках з Лукреція» називає ці девіації «капризом атома» [Bergson, 1884: р. XVI].

Каприз риби-місяць і каприз гори Сент-Віктуар. Внаслідок цього вони опиняються на *карнавалі Арлекіна*. Або в гаражі Джексона Полока. Полотно Міро примітне саме неймовірним потенціалом продукувати й накопичувати капризи реальності. Воно наче мікромодель світу. Сезан не просто малював Сент-Віктуар, він диференціював гору. Прагнув вловити у ній *єдине*, а реально вловив *різницю*. Після Сезана живопис уже не здатен концентруватися на *єдиному*. Після Сезана можливий карнавал: авіньйонських дівичь/арлекіна/пісуара/тіл/циліндрів/крапель/merda d'artista. Дівчинка на полотні де Кірико «Таємниця і меланхолія вулиці» (*Mistero e malinconia di una strada*, 1914) уже чує звуки карнавалу. Наче вона відчинила навстіж двері вагонетки біля чорної стіни. І наче вийшов звідти *Арлекін*. А вона, граючись фрагментом циліндра, чекає, от-от і *Арлекін* закапризує, — ось він карнавал.

У 1930 році Ернст Лоуренс<sup>8</sup> у дивовижному місці під назвою циклотрон<sup>9</sup> зорганізував інший карнавал. Абсолютно божевільний і непередбачуваний карнавал елементарних частинок. Траєкторії руху квантів риби-місяць, малярійного плазмодія або гори Сент-Віктуар, не важливо, будь-що можна описувати через закрутісті траєкторії елементарних частинок. Полотно Полока як одна суцільна надпотужна камера Вільсона<sup>10</sup>. Полотно «номер 32» наче вміщує усі можливі капризні траєкторії квантів блідої трепонеми<sup>11</sup> або VY Великого Пса<sup>12</sup>.

Каприз атома, каприз грибів-мікроміцетів<sup>13</sup>, — і маємо вже цілий світ А

## А епізод 1,989<sup>30</sup> **chemical basis of morphogenesis** [хімічні основи морфогенезу]

Дистрибуція чорно-білих смуг на кінцівках комара роду *Anopheles stephensi*<sup>14</sup> нічим зовнішнім не детермінована. Неймовірне явище реальності — гра випадку і помилки, нескінченна дистрибуція випадків і помилок. Цим процесом зацікавився математик Алан Тюринг. У 1952 році він опублікував статтю «Хімічні основи морфогенезу» [Turing, 1952]. У тексті йдеться про

<sup>8</sup> Ернест Орландо Лоуренс (1901–1958) — американський фізик, творець першого циклотрона. Лауреат Нобелівської премії 1939 року.

<sup>9</sup> Циклотрон — це циклічний прискорювач нерелятивістських важких заряджених частинок.

<sup>10</sup> Камера Вільсона — детектор треків швидких заряджених частинок.

<sup>11</sup> Бліда трепонема — бактерія типу спірохет. Є збудником кількох захворювань людини, зокрема сифілісу.

<sup>12</sup> VY Великого Пса — зірка в сузір'ї Великого Пса, гіпергігант. Є, можливо, найбільшою відомою зіркою і однією з найяскравіших.

<sup>13</sup> Гриби-мікроміцети — гриби та грибоподібні організми мікроскопічних розмірів.

<sup>14</sup> *Anopheles stephensi* — один з видів малярійних комарів.

здатність реальності самоорганізовуватись. Зародки цієї ідеї знаходимо ще у Бергсона у статті «Можливе та реальне» [Bergson, 1934b]. Себто спочатку реальність, а вже потім можливості. Реальність не використовує напередзадані можливості, а створює їх. Нескінченна кількість комбінацій реальності продукує стрімкий і неосяжний потік можливостей  $\Lambda$

### **$\Lambda$ епізод 6,04569 prostitution [проституція]**

Один нескінченний потік органічних відходів від безперервного виробництва на заводі «тіло». Дивовижний французький письменник П'єр Гійота розташував цей комплекс з трубами у місці під назвою «Едем, Едем, Едем» [Guyotat, 1970]. Гійота прагнув виявити та описати, відчути початковий ритм світу. Епіцентром цього ритму виявився бордель. В Алжирі. В пустелі. А гіпоцентром <sup>15</sup> плоть персоналу та візитерів. Письменник максимально нейтралізує персонажів — учасників *безперервного фонтанування новизни*. Вони наче пристрої, під'єднані за допомогою безлічі дротів до процесу світової дистрибуції продуктів органічного синтезу. В «Анти-Едипі» Дельоз і Гватарі розглядають процес органічного виробництва як збитковий/надлишковий. З огляду на це один із численних видів тварин — homo, почав конструювати різні заклади з утилізації продуктів надлишкового виробництва. Роботу одного такого закладу максимально натурально описав Гійота. У наступному після «Едему...» романі «Проституція» [Guyotat, 1975] розтікаються не лише органічні потоки, а й мовленнєві. Гійота відтворює мову самого потоку — початкового ритму. Арабський юнак проститут у чоловічому борделі видає безперервний монолог, який утворюється не стільки зі слів, скільки з ритму.

У творчості Гійота простежується одна з найхарактерніших рис постмодерної філософії — говорити мовою самого світу  $\Lambda$

### **$\Lambda$ приквел jaillissement [фонтанування] епізоду 6,04569 prostitution [проституція]**

Скромний і надзвичайно тактовний Бергсон. Однак у тихому болоті зустрічають чимало монстрів. Коли у збірці «Думка і рухоме» Бергсон писав про «безперервне фонтанування новизни» (*jaillissement ininterrompu de nouveauté*) [Bergson, 1934c: p. 12], він навряд чи підозрював, у що це трансформується у другій половині ХХ століття. Відстань між скромним Бергсоном і вulgарним Гійота не така вже й велика  $\Lambda$

### **$\Lambda$ приквел it's ok [все норм] епізоду 605 why so serious? [чому такий серйозний?]**

У 1978 році в етері французької програми «Apostrophes» з'явився Чарльз Буковскі. Він прийшов зі своєю пляшкою алкоголю. Цей письменник перетворив алкоголь на концепт. В одному з епізодів роману «Жінки» Лідія теле-

<sup>15</sup> Гіпоцентр — точка у глибині Землі, де саме стався землетрус. Над гіпоцентром землетрусу на земній поверхні розташований епіцентр.

фонує Генкові і запитує: «Ти досі п'єш?» «Звісно!» — впевнено відповідає Генк [Bukowski, 2009: p. 25]. Лідія приїхала до нього і намагалася відібрати пляшку віскі «Cutty Sark». Зав'язалася боротьба. Внаслідок пляшка впала і розбилася. Уламки/епізоди цієї пляшки Генк ретельно зібрав і намагався допити залишки алкоголю. Віскі розтікалося поверхнею. Наче вмілий мандрівник-дослідник, Генк не проминув жодного річища, жодного відгалуження потоку «Cutty Sark». Генк віддав перевагу потокам, а не розмовам з Лідією чи з учасниками програми «Apostrophes». Коли Буковські залучали до якогось обговорення, він часто відповідав: *don't worry* (не хвилюйся), *it's ok* (все норм).

Постмодерн віддає перевагу залученню до процесу, а не обговоренню процесу — реальності, а не можливості реального  $\Lambda$

### **$\Lambda$ сиквел *micro-fascistes* [мікро-фашисти] епізоду 605 *why so serious?* [чому ти такий серйозний]?**

Поведінка Буковські може викликати осуд. Поширюються запитання носіїв моральних цінностей: про що може писати алкоголік? Що може знати пияк? Як можна пити на етері Бернара Піво безпосередньо з пляшки?

У 1977 році у газеті «Le Monde» Жиль Дельоз опублікував статтю «Багатий єврей» [Deleuze, 2003]. 13 лютого 1977 року міністерство культури Франції заборонило прокат фільму Даніеля Шміда «Тінь ангелів». Причина — у начебто антисемітизмі. Це власне стало приводом для написання статті. На думку Дельоза, старий класичний фашизм уже не є актуальною проблемою. У моді нові різновиди фашизму. Неофашизм говорить уже не про війну, а про безпеку. І в цілях безпеки забороняють фільми, книги, мітинги, свободу слова, свободу поведінки тощо. Цей процес перетворює всіх на *мікрофашистів*. А це провокує пошук можливості засудити, висміяти, принизити, нав'язати систему цінностей. Усі наче параноїки. Гійота пише про бордель. І як він посмів? Треба заборонити його книги. Буковські п'є в етері з пляшки. Як він посмів? Невихований жалюгідний пияк  $\Lambda$

### **$\Lambda$ епізод 14837 *usine* [завод]**

Френсис Бейкон створив безліч етюдів на тему папи Інокентія X. Його зацікавленість цим персонажем особлива. Впродовж двадцяти років Бейкон досліджував «El Retrato de Inocencio X» Дієго Веласкеса. Це полотно було створено 1650 року. Фігуративне зображення в абсолютно класичному вимірі живопису. Однак більш детальний розгляд картини вможливує фіксацію слідів тріснутої дуги, певної напруги від надлишкового накопичення енергії під бетонним саркофагом теологічної плити. Інокентій X Веласкеса наче тремтить, прагне вивільнитись фізіологічно і ментально. Невдоволення одягом, стільцем породжує зневагу до простору і часу. Папа перебуває в не-явному «афективному атлетизмі», який через три століття проявиться у творчості Френсиса Бейкона. Очевидно, Веласкес інтуїтивно відчував вібрування деталей машин бажання на органічному заводі Інокентія X. Однак

обмежений ментальними патернами епохи, художник не перейшов до концептуалізації виробництва бажань.

Репродукції Веласкеса, фотографічна фіксація руху людини Едварда Майбриджа (1901), фільм С. Ейзенштейна «Броненосець Потьомкін» (1925), зацікавленість клінічними патологіями активізують творчу інтуїцію Бейкона у процесі конструювання «Етюдів до портрета Папи Інокентія Х» Веласкеса у 1953 році. У картині іспанця Бейкон побачив тріщину сенсу, з одного боку якої — класична фігуративність, з іншого — заплomboвані емоції. В утворену тріщину експресивно занурюється англійський художник і реактивує фігуру Інокентія Х. Ініціює радикальну дефіксацію кольорів і вилучає міметичні деталі. Стілець трансформується у не зафіксований просторово агрегат. А це дає змогу розігнати механізм до швидкості/сили розчеплення матерії на атоми. Горизонтальні та розсіяні урізнібіч лінії пронизують фігуру Інокентія Х наче рентгенівське випромінювання з агрегата/реактора. Це «опромінення» розбиває тілесність Папи на клітини, плавить кінцівки і концентрується у розвернутій ротовій порожнині. Рот — горизонт події, це не страх, а радше крик гортані про деформацію тіла. Поглинута ротом/горизонтом події плоть може повернутися тільки трансформованою. Це воля до свободи й завжди ризик. Весь цей динамічний процес наче відтворює роботу «вічного двигуна» на заводі конфронтації біологічного, ментального, соціального, реального, віртуального у полі життя А

### А епізод 1011 scholia [схолія]

Філософи, науковці часто марять про чіткі та ясні висловлювання. Про це марив також Спіноза. Теореми, доведення, аксіоми, леми. Все чудово. Чіткі формули й формулювання. Але щось всередині гудить. Про це добре знає Інокентій Х. В яскравому й цупкому вбранні *Етици* спекотно. Надлишок тепла трансформується у *схолії* — розділи, у яких автор може бути собою, які розтрошили межі теорем та доведень. Етика може контролювати виверження вулкану. Риба-місяць погоджується. Це їй неабияк підходить. Оскільки їй слід уникати потужних океанічних течій і хвиль, а вулканічне виверження зумовлює їх утворення, то контрольоване етикою виверження може допомогти рибі-місяць уникнути халепи. Чудово. Ось вона теорема. І можна її довести. *Mola-mola* може плавати спокійно. Однак етика не врахувала чинник тепла у спеці. Етика, теорема, спека — несумісне поєднання. Етика може безперебійно працювати з низькими температурами. Наприклад, коли риба-місяць у вегетативному стані. Або коли Джакомо Казанова зазнав криозамороження. Навколо криокамери Казанови можуть розташовуватися цілі гарнізони носіїв етичних норм. Уся їхня мудрість буде цілковито поглинута та схвалена. Етика працює на повних обертах, коли виробництво пригальмовано, а труби заплomboвано. Однак варто відновити виробництво, наприклад *афектів душі*, дозволити їм текти, і Джакомо вкриє етичні гарнізони вулканічним попелом, *схоліями* — у яких розкриється його душа А



## Λ спін-оф even nice people get syphilis [навіть хороші люди мають сифіліс] епізоду 14837 usine [завод]

Генрі Мілер у досить похилому віці робив екскурсії у своєму туалеті. У прямому сенсі цього слова. Туалет він перетворив на музей своїх спогадів. А пригадувати й показувати йому було що. Вмостившись на унітазі, він захопливо розповідав про артефакти. Є відео цієї дивовижної екскурсії [Miller, 1975]. Такі історії неабияк провокують мікрофашиста всередині кожного з нас. Постмодерн часто є тією пігучкою, яка заспокоює нашого внутрішнього монстра. Уможлиблює артикуляцію вагомому навіть у туалеті, і навіть на унітазі.

Уможлиблює артикуляцію про сифіліс. А він, як стверджує напис на стіні туалету Мілера, буває навіть у хороших людей. І навіть в Інокентія Х Λ

## Λ епізод 10001 pilosité de son aisselle [волохатість під пахвами]

Енгр — патріарх класичного, академічного живопису. Його неперевершене полотно «Джерело». Там неймовірної краси дівчиця. Її обличчя наче трансплантоване від ангела. А тіло від самої Афродити. У руках глечик, з якого ллється вода. Конфігурація струменів води чи то найсолодшого нектару могла утворитися, мабуть, тільки у безтурботному райському саду.

«Джерело» — яскравий приклад академічного живопису. Полотно створено 1860 року. Це останні миті життя цього напружу. Він уже смертельно хворий. Причина — надзвичайно токсичні інфекції. Одну привіз Едуард Мане з Бразилії, а ще одну Мане підчепив через контакт з лахмітником Колларде<sup>16</sup>. Зветься ця інфекція *реалізмом*, або *натуралізмом*, а згодом її будуть називати *постмодернізмом*. Після інфікування і відносно нетривалого інкубаційного періоду художники стали зображувати реальних жінок, а не з трансплантованими від богинь обличчями й тілами.

Ще раніше інфікував класичний живопис Делакруа. Симптоми, хоч і не надто помітні, з'явилися на тілі героїні картини «Свобода, яка веде народ» (Liberté guidant le peuple, 1830). Героїня — енергійна жінка, яка веде народ вперед, до перемоги. В одній руці вона тримає французький триколон, в іншій — мушкет з багнетом. Пафосне полотно. Наче все у стилі класичного, академічного живопису. Однак, як зазначає мистецтвознавець Віл Гомперц, весь пафосний класицизм Свободи знищує грандіозний куш у неї під пахвами [Gompertz, 2012: р. 31]. Ця натуралістична деталь відсутня у художників попередніх епох. Це був початок кінця. Академізм залихоманило. Температура дедалі вища. Едуардові Мане та його інтернам залишалося діагностувати смерть пацієнта Λ

## Λ епізод 94213 panglossion paradigm [парадигма Панглоса]

Одного разу Гекслі написав Дарвінові про існування медуз гермафродитів. Дарвін не повірив і допустив такий механізм розмноження: медуза може

<sup>16</sup> Персонаж картини Мане «Той, хто п'є абсент» (Le Buveur d'absinthe, 1859).

з'їсти сперматозоїди іншої медузи і таким чином запліднитися. Гекслі відповів з гумором: «непристойність гіпотези певною мірою переконує в її можливості; природа така непорядна» (цит. за: [Чертанов, 2013: с. 157]).

Що сказав би Вільям Пейлі? Як вам не соромно? Чарльзе! Томасе!

Довго, не одне і навіть не десять століть, безальтернативно існувала така дисципліна, як натуральна теологія. Одна з її ймовірних тез: риба-місяць — надзвичайно складний біологічний механізм; також існують механізми, створені людиною, наприклад годинник; біологічний механізм риби-місяць спроектувала не людина; отже, його спроектував хтось інший. І ось вона, істина останньої інстанції — проектувальником є Бог. *Mola-mola* створена з певною ціллю, досконало припасована до середовища. Словом усе ідеально і прекрасно. І ми можемо лише звеличувати славу проектувальника.

Вільям Пейлі (1743–1805) — англійський теолог, прихильник теорії *розумного задуму* (intelligent design), автор тогочасного бестселеру «Натуральна теологія, або Докази існування й атрибутів Божества» [Paley, 2009]. Ця книга була надзвичайно популярною у першій половині XIX століття. Стала фактично настільною для студентів Кембриджа, у тому числі молодого Дарвіна. Останній перейняв у Пейлі, наприклад, ідею про уніформізм (єдність законів і сил природи), а також уявлення про адаптацію.

Американський еволюційний біолог Стивен Гулд бачить у панадаптаціонізмі одну з найхарактерніших рис класичного еволюціонізму (здебільшого у концепціях А.Р. Волеса і А. Вайсмана). У 1979-му Гулд у співавторстві з Річардом Левонтином опублікував статтю «Пазухи склепінь собору Святого Марка і парадигма Панглоса: критика адаптаціоністської програми» [Gould, Lewontin, 1979]. У різноманітних соборах практикується сполучення кількох арок. У результаті склепіння арок утворюється побічний продукт — пазуха. Останню часто використовують для нанесення різних зображень релігійного характеру. Це зображення (в системі інтер'єру собору святого Марка) видається надзвичайно гармонійним і доцільним. І як наслідок, ми схильні розглядати його як вихідний пункт аналізу. Мовляв пазуха була створена для нанесення зображення, подібно до того як різні частини тіла (навіть найдрібніші) були створені для функціонування організму в цілому. Панадаптаціонізм розглядає природний відбір як всесильний чинник. Він спроможний адаптувати будь-що до будь-чого. Вольтерівський персонаж доктор Панглос приблизно в такому ключі пояснює Кандидові, чому в останнього венеричне захворювання. Бо це неминуча в цьому найкращому зі світів річ, необхідна складова цілого. Так, це захворювання привіз Колумб, але якби він цього не зробив, у нас не було б шоколаду! [Voltaire, 2015: p. 13]. Такий оптимізм Панглоса дає підставу Гулдові та Левонтинові називати адаптаціоністську програму Панглосовою. Наш світ найкращий з можливих, у якому кожна ознака грає унікальну роль, і вона (ознака) має бути такою, якою вона є.

На думку Гулда та Левонтина, не завжди кожна частинка організму існує для якоїсь специфічної причини. Не існує єдиного механізму еволюції.

Про це писав ще Дарвін. У «Походженні видів» (видання 1872 року) він спеціально наголосив неунікальність природного відбору в процесі модифікацій організмів [Darwin, 1872: p. 395]. Існують інші фактори, ціла множина факторів. Насправді Гулд та Левонтин критикують не так адаптаціонізм як моністичний підхід до визначення чинників модифікації біологічних видів. Пліуралістичний підхід допоміг би в цьому питанні значно більше, висновують автори.

Постмодерна філософія говорить фактично про те саме. Хоч би яке явище ми розглядали, воно залучене до гри неймовірної кількості факторів/епізодів. І не кожен фактор буде інформувати про сенс чи призначення цього явища. Не кожен фактор буде інформувати навіть про саме це явище  $\Lambda$

### **$\Lambda$ сиквел Havre et Guadeloupe [Гавр і Гваделупа] епізоду 10001 pilosité de son aisselle [волохатість під пахвами]**

Потяг Едуарда Мане до *реального* цілком міг зародитися на вітрильнику «Гавр і Гваделупа». Так чи інакше, а міжконтинентальна мандрівка океаном просто не могла не залишити потужного психоемоційного відбитка. Кількамісячне перебування впритул з реальністю здатне спровокувати потужну мисленнєву трансформацію. Трохи раніше це відбулося з Дарвіном. Кількарічна навколосвітня мандрівка на барку «Бігль» трансформувала і збагатила не лише мислення Дарвіна, а й природничі науки в цілому. Якщо сучасна біологія «зародилася» на «Біглі», то сучасне мистецтво — на «Гаврі та Гваделупі». Цілком можливо.

Попервах на вітрильнику «Гавр і Гваделупа» нічого крім нудьги. Останню живлять безперестанні дощі. Капітан намагається розважити екіпаж шампанським і співами. Однак на зміну радощам знову приходять довгі нудні дні. Мане починає малювати. Створює карикатури членів екіпажу. Навіть капітан зголосився. Колористика навколишніх вод Мане зачаровує. Вітрильник невдовзі перетне екватор. Неабияке досягнення для будь-якого моряка. Святкування цієї події розтягнеться на дві доби. Ще дванадцять днів, і вітрильник досягне пункту призначення — карнавального Ріо-де-Жанейро. На екваторі, перевіряючи вантаж — головним чином голландський сир, капітан помітив знебарвлення кірки сиру. Так Мане отримав перше професійне завдання — відновити барви кірки сиру. Після двох місяців мандрівки, вітрильник зашвартувався в бухті Ріо. Кілька днів по тому рядовим членам екіпажу, в тому числі Мане, дозволили вийти у місто. Побачене вразило художника. Каналізація в Ріо відсутня. Вулиці міста вузькі, погано вимощені та жахливо пахнуть. Довкола одні чорношкірі раби. Чорношкірі венери. «Некласичні реальні венери» юнака захопили. Йому ще не доводилося бачити гру світла на шкірі кольору ебенового дерева.

*Це*, стверджує біограф Мане Анрі Перюшо, сталося в неділю 18 лютого 1849 року. Саме в цей день розпочався грандіозний бразильський карнавал. Розкуті чинником карнавалу учасниці, одягнені у білі сукні та з червоними квітами, могли вподобати собі будь-якого спотерігача-чоловіка. Сигналізували

про симпатію дівичі жбурлянням в обранців спеціальних маленьких різнокольорових кульок, які містили парфум. При потраплянні кульки лускалася, і таким чином ароматизована рідина зоставалася на обранцеві. Таких кульок Мане «спіймав» чимало. Вони давали право на поцілунок і, зрештою, на інфікування *реальним*. Ріо, тропічний карнавал і жінка кольору ебеннового дерева подарували Мане незабутній *infectum* як для ума, так і для тіла. Інфікування ума та тіла *реальним*. Мабуть, тому Мане в Луврі помітив високого, худорлявого чолов'ягу в довгому коричневому плащі, *того, хто n'е абсент*  $\Lambda$

### **А спін-оф *origine du monde* [походження світу] епізоду *10001 pilosité de son aisselle* [волохатість під пахвами]**

Мабуть, ніщо так промовисто не характеризує лаканівський концепт *che vuoi?* (що ти хочеш?), як полотно, яке Лакан придбав 1954 року. Йдеться про «Походження світу» Густава Курбе. Дві ноги сполучаються й утворюється свого роду пазуха склепіння. На ній Курбе зображує один з елементів картини «Свобода, яка веде народ» (куш). Ця пазуха звісно не призначена для еволюції *елементу* Делакруа. Гулд та Левонтин це добре пояснили. Що спільного і водночас різного між *елементами* Делакруа та Курбе? Можливо, інша картина Курбе «Сон»? Там лесбійська пара у глибокому сні. *Свобода* Делакруа та Джо Гіфернан<sup>17</sup>. Втомлена від міфів *свобода* та втомлена від позувань зануді Джеймсові Вістлерові Гіфернан. Делакруа деміфологізує *свободу*, яку Курбе дарує Гіфернан. Деміфологізована свобода здатна зазнавати неабияких модифікацій. Від можливості мати волосся в різних місцях до можливості спати з володарками цих місць. Таким було походження світу  $\Lambda$

### **А спін-оф *sommeil anthropologique* [антропологічний сон] епізоду *10<sup>24</sup> cercle corrélationnel* [кореляційне коло]**

*Сон* Курбе можна назвати *антропологічним*. Дві людини, дві жінки. Їхні турбіни якраз охолоджуються. Про це міг тільки мріяти Інокентій Х.

В іншому полотні Веласкеса «Меніни» Фуко вбачає «необхідне зникнення того, хто засновує полотно, того, на кого воно схоже, і того, в чий очах воно є лише схожістю» [Foucault, 1966: р. 31]. Також «був видалений тотожний сам собі суб'єкт» [ibid.]. Зникнення автора, прототипу і глядача, який вічно шукає оригінал. Але насправді вони продовжують існувати. Тут ідеться радше про реальність самого полотна, яке продукує нові можливості. *Свободу* Делакруа можна звести з Гіфернан Вістлера та уявити її моделлю для «Походження світу» Курбе Констанс Кеньйо<sup>18</sup>. У глядача-класика від цього розривається голова. І саме це смішить Фуко. «Слова і речі» виникли

<sup>17</sup> Джоана Гіфернан (1843–1903) — ірландська натурниця. З 1861 по 1868 рік позувала американському художнику Джеймсу Вістлеру та Густаву Курбе.

<sup>18</sup> Констанс Кеньйо (1832–1908) — французька танцівниця та куртизанка. Ймовірно саме вона була натурницею для картини Курбе «Походження світу».

зі сміху. З того, який струшує «усе близьке нашому мисленню» й розхитує «усі впорядковані поверхні» [ibid.: p. 7] Λ

### Λ епізод *arte dei rumori* [мистецтво шумів]

«Маніфест Футуристичних Музикантів» (Manifesto dei Musicisti Futuristi, 1911) Франческо Балілли Прателли та лист «Мистецтво Шуму» (L'arte dei Rumori, 1913) Луїджі Русоло створюють інтелектуальний і фізичний ґрунт для формування цілковито нових напрямків у музиці ХХ і ХХІ століть. Класичний оркестр з його смішними учасниками в минулому.

Втома від творів титанів — Вагнера та Бетговена — і занурення у переживання музики індустріального міста (шум трамвая) — черговий пошук нової лінзи для вдивляння в життя. «Звук-шум» (suono-rumore) заводів і двигунів окреслює новий вид — *homo urbanus*. Цей вид блукає вулицями та шукає нові матеріали для конструювання нових концептів, які б описували стихійні звуки *una città notturna* (нічного міста). Акустичні генератори звуку, футуристичні інструменти — *intonarumori* — це рентген гортані і легень міста, археологія звукових пластів дзиччання урбаністичного тіла. Видиме проявляється у знівельованій, відкинутій повсякденності суміші: всмоктування води, газу в металевих трубах, буркотання моторів.

Річки, річища та гирла-дельти музики ХХІ століття: industrial, electronic music; musique concrète, ambient, techno, instrumental, Prodigy впливають з експериментів Русоло та його прибічників. Ці напрямки активують *відчуття абсурду* і породжують неспроможність людини (людей шуму) втриматися на тонкому канаті між полярно онтологізованими раціональністю та спонтанністю Λ

### Λ епізод *0,00000001 äther* [ефір]

Християн Гюйгенс у ХVІІ столітті інтерпретував світло як хвильове явище. Камінець, наприклад, утворює хвилі, які поширюються водою. Отже, так само й у світла як хвилі має бути своя *вода*. Цією *водою* був *ефір*. Останній, як вважали, пронизує увесь всесвіт, кожную щілину, кожен згин чи вигин. Будь-яка електромагнітна взаємодія поширюється ефіром.

У 1887 році мав місце експеримент Майкельсона–Морлі. Метою вчених було визначити швидкість *ефірного вітру*, а також переконатися в існуванні самого ефіру. Як виявилось, ні швидкості ефіру, ні самого ефіру не існує. Це один із ключових не тільки наукових, а й філософських епізодів ХІХ століття.

Спеціальна теорія відносності (1905) Айнштайна остаточно спростувала метанаратив про ефір. Фізик також пише про це у спеціальній статті «Про ефір» [Einstein, 1924]. Електромагнітні випромінювання не потребують жодного *ефемерного* середовища для дифузії. Фіаско ефіру мало часткові наслідки також для філософії. Остання напрочуд схильна до створення метанаративів. За час функціювання філософія утворила їх чимало. Наприклад: *буття, небуття*.

Майже одночасно з Айнштайном (1905) відкидає довговічний метанаратив, але вже у філософії Анрі Бергсон («Творча еволюція», 1907). Нейтральне «випромінювання» *élan* (порив) не потребує жодного *ефемерного* буття для дифузії. *Élan* стосується самого життя і самого світу. Цю тему детальніше експоновано у Бергсоновому тексті «Можливе і реальне». За Бергсоном, у філософії існує одна головна псевдоідея: «можливість речей передує їхньому існуванню» [Bergson, 1934b: p. 71]. Для французького філософа це нонсенс, або, як він це називає, *flatus vocis* (стрясання повітря). Теорії буття, небуття, безладу тощо є наслідком наших інтелектуальних звичок (*habitudes intellectuelles*) і не мають стоку до *потому реального* Λ

### Λ сиквел *sommeil anthropologique 2* спін-офу *sommeil anthropologique* [антропологічний сон] епізоду 10<sup>24</sup> *cercle corrélationnel* [кореляційне коло]

А ось лесбійська пара Курбе безпосередньо стікала до *потому реального*. Через машинний відділ. Де безліч турбін. Де *етиці* спекотно. Де її величність Людина скидає свою корону. Там відбувається деперсоналізація. Нейтралізація.

У творі Фуко «Слова і речі» є цікавий розділ «Антропологічний сон». На думку Фуко, антропологія є головною диспозицією, яка спрямовує й веде філософію від Канта до сьогодення [Foucault, 1966: p. 351]. Це ера, яка спирається на людину у своїх пошуках істини, яка зводить будь-яке пізнання до істин самої людини. Себто, хоч так, хоч сяк, а в центрі — людина. Всім цим спробам зацементувати в центрі всесвіту людину, а також ментальним залізобетонним конструкціям, які ведуть до цього цементування, Фуко протиставляє філософський сміх. Джокер згодом продовжить справу Фуко своїм «Why so serious?» Λ

### Λ епізод 12038 *merda d'artista* [лайно художника]

«Merda d'artista» (1961) — витвір італійського художника П'єро Манцоні. Схожий на консерву виріб містить лайно Манцоні. Вага нетто 30 грам. Художник виготовив 90 банок продукту. Цінова політика: 30 грам лайна = 30 грам золота. Свого роду знування над смаками та потребами homo. Це досить поширена в арт-критиці теза. Можливо, й так. Але це не все.

Бергсон у «Творчій еволюції» пише про *потіки реального* (*flux du réel*) [Bergson, 1959: p. 170]. Мілер у романі «Тропік рака» досліджував потоки Парижа. І взагалі у нього кожна «річ тече» (*the thing flows*) [Miller, 1994: p. 17]. У Буковскі потоки віскі «Cutty Sark» на асфальті. Гійота описував нескінченний потік органічних відходів від безперервного виробництва на заводі «тіло». У Френсиса Бейкона Інокентія Х розриває від тиску внутрішніх потоків. У всі ці процеси вписується лайно Манцоні. Навряд чи Бейкон прагнув образити релігійні почуття католиків своїм Інокентієм Х. Він так відчував світ. Так відчував епоху. Покупець арт-продуктів, колекціонер, просто любитель — усі вони прагнуть отримати шматок внутрішнього світу худож-

ника. Зазирнути туди. Манцоні залюбки поділився своїм внутрішнім. Ось вам моє лайно! Навряд це знущання. Так художник відчував. У процесі еволюції внутрішній світ вимер. Новий вид — іманентний, пронизаний нескінченною кількістю потоків світ. *Іманентність: життя*, як у Дельоза. Такою була епоха. У повітрі це ширяло. Манцоні просто зробив з цього консерву Λ

### Λ епізод 10<sup>24</sup> *cercle corrélationnel* [кореляційне коло]

Кентен Меясу (1967 р. н.) — сучасний французький філософ. Один із засновників напрямку *спекулятивний реалізм*. Ця течія ущільнює й радикально проблематизує питання про *деантропологізацію*, питання, яке епізодично з'являлося, наприклад, у таких філософів, як Бергсон, Дельоз, Фуко.

У творі «Після скінченності. Есей про необхідність контингентності» Меясу пише про так зване *кореляційне коло*. Під цим Меясу розуміє «ідею, згідно з якою, ми можемо мати доступ тільки до кореляції між мисленням і буттям і ніколи — до одного з них окремо» [Meillassoux, 2006: р. 18]. Фактично вся історія філософії пронизана стрибками від мислення до буття і навпаки. Це Меясу називає *танцем, кореляційним танцювальним рухом* [ibid.: р. 19] (*pas de danse corrélationnel*). Себто віддано перевагу відношенню, а не елементам цього відношення, танкові, а не танцівникам. Наприклад, Декарт виводить існування бога із визначення його як нескінченно довершеного. Цей онтологічний доказ, згідно з яким, Бог повинен існувати, тому що він досконалий, — претендує на необхідність. Але це необхідно тільки для нас, зазначає Меясу. Ніщо не дає нам права виводити з необхідності для нас необхідність як таку [ibid.: р. 42].

Людина схарактеризовує щось як абсолютне, довершене, очевидне й чітке. Але таким воно є тільки для людини. Для малярійного плазмодія це щось не таке. Згідно з ним, це не він паразит, а людина, це вона висушує його озера й болота Λ

### Λ сиквел *una domenica a Rivara* [неділя у Ріварі] епізоду 12038 *merda d'artista* [лайно художника]

Мауриціо Каттелан (1960 р. н.) — сучасний італійський художник/ілюзіоніст. Якщо Ів Кляйн трансформував порожнечу в арт-продукт, то Каттелан трансформував арт-продукт у порожнечу.

У 1993 році наданий йому павільйон на Венеційській бієнале він здав в оренду рекламній фірмі, яка розмістила в ньому банер з рекламою духів марки Ельзи Скіапареллі. Цей витвір він назвав *working is a bad job*. Є місце для витвору, є змістовна назва, є художник, є власне і сам витвір, проте водночас і немає. Реальність, яка стала ілюзією, втім, цілком реальною. Симуляція реальності.

Або реальність симуляції. Дельоз у статті «Платон і симулякр» вказує саме на це. «Немає більше якогось можливого відбору [sélection possible]» [Deleuze, 1969a: р. 303]. Відбору між реальним і нереальним, справжнім і несправжнім. За таких умов витвір деієрархізується. «Стає конденсатом й одночасністю різ-

них подій» [ibid.]. Симуляція внеможливого регламентування будь-якого процесу, контролювання дистрибуцій, строго детермінацію та ієрархізацію. «Симулякр встановлює світ номадичних дистрибуцій [distributions nomades] та коронованих анархій [anarchies couronnées]» [ibid.]. Тут не йдеться про закладання нового фундаменту. Радше про *крах* (effondrement) старого. Але цей *крах*, на думку Дельоза, є позитивною та радісною подією, *нефундаментальним фундаментом* (effondrement). Як, зрештою, і витівки Каттелана  $\Lambda$

### $\Lambda$ **приквел *dépassement de la condition humaine*** **[подолання стану людини] епізоду 10<sup>24</sup>** **cercle corrélationnel [кореляційне коло]**

Бергсон у «Вступі до метафізики» [Bergson, 1934a] пише про закинутий на дно моря зонд. Згодом можна його вийняти та подивитись на вміст. Спершу побачимо певну *рідку масу* (masse fluide), а згодом ця маса перетвориться, внаслідок впливу променів сонця, на твердий та незв'язаний пісок. З *інтуїцією тривання* (intuition de la durée), якщо ми її розмістимо під промені нашої здатності розуміти (entendement), відбудеться щось подібне, — вона перейде у стан *застиглих, роздільних, нерухомих концептів* (concepts figés, distincts, immobiles). У живій мобільності речей (vivante mobilité des choses) нашу здатність розуміти цікавлять лише *реальні або віртуальні зупинки* (stations réelles ou virtuelles), певні фіксації. Себто живе розглядається як неживе. За Бергсоном, переважно людське мислення працює саме так. Філософія, відповідно, «мала б бути зусиллям, спрямованим на подолання стану людини» (la philosophie devrait être un effort pour dépasser la condition humaine) [Bergson, 1934a: p. 137].

Здебільшого саме постмодерна філософія реалізує останню тезу. Номо чомусь твердо переконаний у своїй унікальності. Теяр де Шарден називає свою книгу «Феномен людини» [Teilhard de Chardin, 1956], Макс Шелер «Місце людини у космосі» [Scheler, 2018]. На тлі цих назв виокремлюється різниця між постмодерною і класичною/модерною філософією. Постмодерний автор Фуко пише «Слова і речі» крізь сміх, який викликали різні тваринки на кшталт *молочних поросят* (cochons de lait) чи *сирен* (sirènes). І якийсь імовірний постмодерний автор може назвати свою книгу «Не-феномен головоногих моллюсків» або «Місце міноги морської в космосі»  $\Lambda$

### $\Lambda$ **мідквел *l'homme peut sans doute rêver ou philosopher, mais il doit vivre d'abord*** **[ясна річ, людина може мріяти чи філософувати, але спершу вона повинна жити] епізоду 10<sup>24</sup>** **cercle corrélationnel [кореляційне коло]**

Це теза Бергсона з книги «Два джерела моралі та релігії» [Bergson, 1932: p. 66]. *Подолати стан людини* не передбачає подолання людини як такої. Люди інколи переоцінюють свою розумову здатність. Особливо філософи. Бергсон вказує на деякі вади інтелектуальної діяльності та пропонує людині трохи розслабитися. Не обов'язково одразу виймати *рідку масу* з дна моря, можна



зайнятися, наприклад, дайвінгом і спостерігати за справді *рідкою масою*. Ба більше, за таких умов можна побачити рибу-місяць, навіть міногу морську, розширити коло феноменів і відкрити чимало нових місць у космосі Λ

### Λ епізод 999 Il pensiero debole [слабке мислення]

Спочатку людина повинна жити, а філософія — потім. Реалізувати це можна також за допомоги послаблення мислення. Італійські філософи Джанні Ваттимо і П'єр Альдо Роватті запровадили концепт *il pensiero debole*. Останній змінює *il pensiero forte* (сильне мислення), яке, на думку авторів, продукувало дискурс про *абсолют*, *субстанцію* та інші фундаментальні винаходи класичної філософії.

У вступі до збірки статей «Слабке мислення» Ваттимо і Роватті пишуть: «... філософські дискусії сьогодення погоджуються щонайменше в одному: немає єдиного, кінцевого й нормативного фундаменту [una fondazione unica, ultima, normativa]» [Vattimo, Rovatti, 2010: p. 7]. Сформована класичною епохою раціональність повинна, на думку авторів, *скласти зброю* (depotenziarsi), *спуститися на землю* (cedere terreno), *втратити просвітлений, єдиний і стабільний, картезіанський наратив*.

*Сильне мислення* прагне залити все міцним/вічним фундаментом і зводити на ньому могутні/непохитні споруди. Згодом в таких конструкціях оселяється грибок, який Дельоз, наприклад, називав *мікрофашизмом*. Хоч би які благородні цілі ставило собі *сильне мислення*, рано чи пізно воно призведе до *фашизації*, диктату й інтолерантності Λ

### Λ сиквел ville et haine [місто і ненависть] епізоду 14837 usine [завод]

В есеї «Місто як соціальна лабораторія» [Park, 1967] Роберт Парк проблематизує відносини міста та людини. Створене людиною місто кардинально змінило саму людину. Місто — це потоки груп, індивідів, архітектурних залізобетонних конструкцій, супермаркетів, базарів, притонів та інших різновидів *природних зон*, які насичують цю гігантську машину. Амбівалентність і поліінтерпретативність моралі, релігії та закону — це очевидні модули *істинного* існування міста, яке поглинуло норми й патології банкірів, волоцюг, убивць, викладачів, наркоманів, алкоголіків тощо. Це яскраво описав Генрі Мілер у своїх романах (наприклад, «Тропік рака» [Miller, 1994]). Місто як соціальна лабораторія, в якій на відносно невеликому просторі міститься чимала кількість людей, які невинно взаємодіють і фабрикують нескінченні потоки бажань та законсервованого Манцоні продукту.

### Λ епізод -540 000 000 logic of chance [логіка випадку]

Яка різниця між ціанобактеріями та merda d'artista Манцоні? Таке питання можливе, мабуть, тільки в межах парадигми *слабкого мислення*. Ціанобактерії зробили неймовірну послугу усім тваринам, в тому числі людині. Побічним

продуктом їхньої життєдіяльності є кисень. Це лайно виявилось надзвичайно корисним. Логіка випадку.

Ймовірно, так би схарактеризував цей дивовижний збіг американський еволюційний біолог російського походження Євгеній Кунін. У 2011 році він опублікував книгу «Логіка випадку: природа та походження еволюційної біології» [Koonin, 2012]. Це один із небагатьох сучасних авторитетних науковців, який звертається до постмодерної філософії. Як вона функціює в його книзі? У вступі «До постмодерного синтезу [a postmodern synthesis] еволюційної біології» Кунін формулює головну тезу тексту: «... випадковість [randomness], більшою чи меншою мірою обмежена, лежить в основі всієї історії життя» [ibid.: p. vii]. Цілком постмодерна теза. Як і теза про викорінення (uprooting) центральної метафори біології — *дерева життя*. Це Кунін вважає метареволюцією, наймасштабнішою зміною всієї концептуальної структури біології. Зміна, яку науковець називає «переходом до постмодерного погляду на життя [a postmodern view of life]» [ibid.: p. viii]. Цей перехід відкриває множини патернів та процесів еволюції, а також центральну роль непередбачуваності (contingency) в еволюції живих форм. Це дає підставу Куніну схарактеризувати «еволюцію як халтуру [evolution as tinkering]» [ibid.].

Дерево життя Дарвіна поступається місцем павутині життя (Web of Life). Або *ризомі життя* (Rhizome of Life) [ibid.: p. 404]. Останнє словосполучення належить французькому мікробіологові Дидьє Раулю. У 2010 році він опублікував книгу з промовистою назвою «Постдарвіністська ризома життя» [Raoult, 2010]. У цьому тексті Рауль, звісно, реактивує концепцію Дельоза і Гватарі про *ризому*  $\Lambda$

### $\Lambda$ сегмент *squarcio* [розрив] епізоду 0,00000001 äther [eфір]

Електромагнітне випромінювання не потребує жодного *ефемерного* середовища для дифузії. Бергсонівське випромінювання élan не потребує жодної *ефемерної* онтології для дифузії. Це можливо, позаяк сам простір неоднорідний і є достоту фізичною величиною. Італійський художник Лучо Фонтана приділяє чи не найбільшу увагу саме цьому аспектові. Більшість його полотен називаються *concetto spaziale* (просторовий концепт). Простір уже є концептом. Його полотна, точніше тканина полотен, пронизані дірами, розривами, порізами тощо. Крізь ці утворення на нас, за ідеєю художника, дивиться сам всесвіт. Фонтана намагався звільнити картину з в'язниці трьох вимірів. Його просторові концепти додають новий, четвертий вимір.

За класичної доби полотно ототожнювали із зображенням, у фізиці існувала абсолютна система відліку, абсолютний час і простір, у філософії — субстанція та одвічна кореляція, танцювальні рухи вперед і назад, від суб'єкта до об'єкта. Все це було опертям, гарантом буття та пізнання. За постмодерної доби полотно стає багатофункційним. Зображення може раптово натрапити на розрізи; життя — на тріщини<sup>19</sup>; фотони зустрічають на

<sup>19</sup> Див., наприклад, есей Дельоза «Золя і тріщина» [Deleuze, 1969b].

своєму шляху викривлення простору; час тече неоднорідно; субстанція розбивається вщент об скелі Галапагоських островів; і людина, як і все живе, починає танцювати хаотично, під Prodigy Λ

### Λ збір уламків епізодів *la conclusione è un'illusione* [висновок — це ілюзія]

Італійський митець Міммо Паладіно (1948 р. н.) порівнює художника з канатохідцем. Художник відхиляється у різні керунки, але це не через його дивовижні вміння, а через нездатність вибрати один єдиний курс. Як у випадку з *людиною шуму*. Творчість Паладіно пронизана постійними переходами. Він називає це *номадизмом* (il nomadismo). І під останнім розуміє: «перетинати різні території мистецтва» [Sallis, 2014: p. 77] (attraversare i vari territori dell'arte).

Художник вибирає різні напрямки не через моду чи потенційну привабливість цього жесту, а через неможливість вибрати один. Природа не інвестує всі свої ресурси тільки в одну лінію виробництва біологічних видів. Набір лише трьох хімічних елементів С, Н, О продукує неймовірну кількість комбінацій і ніколи не обмежується однією. Постмодерні філософи полюють за численними уламками/епізодами світу та життя не через бажання когось образити, принизити, висміяти чи спростувати і не через їхню особисту зацікавленість у цій деталізації, а через бажання дивитися на світ крізь вироблене самим світом скло, без втручання породжених людською здатністю розуміти містифікацій про єдине, вічне та доцільне Λ

#### ДЖЕРЕЛА / REFERENCES

- Bergson, H. (1884). *Extraits de Lucrèce avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*. Paris: Librairie Ch. Delagrave.
- Bergson, H. (1932). *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF.
- Bergson, H. (1934a). Introduction à la métaphysique. In: *La pensée et le mouvant. Articles et conférences datant de 1903 à 1923* (pp. 113–143). Paris: Félix Alcan.
- Bergson, H. (1934b). Le possible et le réel. In.: *La pensée et le mouvant. Articles et conférences datant de 1903 à 1923* (pp. 65–75). Paris: Félix Alcan.
- Bergson, H. (1934c). *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris: Félix Alcan.
- Bergson, H. (1959). *L'évolution créatrice*. Paris: PUF.
- Bukowski, C. (2009). *Women*. London: Virgin Books.
- Chertanov, M. (2013). *Darwin*. [In Russian]. Moscow: Molodaia Gvardia. [=Чертанов 2013]
- Cortázar, J. (2019). *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.
- Darwin, C. (1872). *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray.
- Deleuze, G. (1969a). Platon et le simulacre. In: *Logique du sens* (pp. 292–307). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1969b). Zola et la fêlure. In: *Logique du sens* (pp. 292–307). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1993). Littérature et la vie. In: *Critique et clinique* (pp. 11–17). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2003). Le juif riche. In: *Deux régimes de fous* (pp. 13–14). Paris: Minuit.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1972). L'Anti-Oedipe. In: *Capitalisme et chizophrénie* (vol. 1): Paris: Minuit.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). Mille plateaux. In: *Capitalisme et chizophrénie* (vol. 2). Paris: Minuit.
- Einstein, A. (1924). Über den Äther. *Schweiz. naturforsch. Gesellschaft, Verhandlungen*, 105, 85–93.

- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Gomperz, W. (2012). *What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. London: Viking.
- Gould, S. J., Lewontin, R. C. (1979). The spandrels of San Marco and the Panglossian paradigm: a critique of the adaptationist programme. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 205 (1161), 581–598.
- Guyotat, P. (1970). *Eden Eden Eden*. Paris: Gallimard.
- Guyotat, P. (1975). *Prostitution*. Paris: Gallimard.
- Koonin, E.V. (2012). *The Logic of Chance: The Nature and Origin of Biological Evolution*. Upper Saddle River: Pearson Education.
- Lucrèce (1962). *De Rerum natura*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Meillassoux, Q. (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Minuit.
- Merleau-Ponty, M. (1948). Le doute de Cézanne. In: *Sens et non-sens* (pp. 15–44). Paris: Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard (Collection Folio essais, no 13).
- Miller, H. (1975). Asleep and Awake (Bathroom Monologue). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=pI5Xhxce2hE>
- Miller, H. (1994). *Tropic of Cancer*. New York: Grove Press.
- Paley, W. (2009). *Natural Theology or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Park, R. (1967). The City as a Social Laboratory. In: R. Park, *On Social Control and Collective Behavior / Selected Papers* (pp. 3–18). Chicago: Phoenix Books, The University of Chicago Press.
- Peterson, J. (2018). *12 Rules for Life: An Antidote to Chaos*. Toronto: Penguin Random House.
- Raoult, D. (2010). The Post-Darwinist Rhizome of Life. *Lancet*, 375, 104–105.
- Sallis, J. (2014). Antichissima memoria. Le immagini recondite di Mimmo Paladino. *Rivista di estetica, numero speciale, supplemento*, 55, 77–100.
- Scheler, M. (2018). *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Teilhard de Chardin, P. (1956). *Le phénomène humain*. Paris: Editions du Seuil.
- Turing, A. (1952). The Chemical Basis of Morphogenesis. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 237 (641), 37–72.
- Vattimo, G., Rovatti, P.A. (2010). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Voltaire (2015). *Candide ou L'Optimisme*. Paris: Gallimard.

Одержано/Received 23.10.2019

Pavlo Bartusiak, PhD in Philosophy,  
Assistant at the Department of Philosophy and Pedagogy,  
Stepan Gzhytskyi Lviv National University of Veterinary Medicine  
and Biotechnologies,  
50, Pekarska St., Lviv, 79000  
bartusyak@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-5009-467X>

Volodymyr Olinkevych, Senior Lecturer at the Department  
of Humanities and Social Sciences,  
Lviv National Academy of Arts,  
38, Kubiyovycha St., Lviv, 79011  
v.olinkevych@i.ua  
<https://orcid.org/0000-0002-6653-1379>

#### POSTMODERN PHILOSOPHY / HOW DOES IT FUNCTION?

The essay is an attempt of interdisciplinary exposure and explication of postmodern ideas and approaches, which takes into account their specificity. The widely dissemination of these ideas

and approaches in different cultural strata, as well as the foundational impossibility of fixing them in the form of various ...isms is pointed out. A particular attention is paid to demonstrate, that postmodern philosophy does not provide any fundamental, univocal and central viewpoints concerning the world, life and man. Instead, the French philosopher Gilles Deleuze's idea of seriality and conjunctivity (and) of events is reactivated. In this regard, the text is divided into insubordinated random episodes. However, it does not preclude they convergate. The problem of deanthropologization, neutralization, contingency in the context of postmodern philosophy is reproblematicized.

**Keywords:** *postmodernism, seriality, rhizome, conjunction, neutralization, deanthropologization, chance, error.*