

Прадмова да перакладу

Публікуючы ў гэтым выпуску два невялікія тэксты Г. У. Гумбрэхта – «Што робіць музыку непераадольнай?» і «Свабода голасу Джэніс Джоплін», – мы свядома пайшлі на парушэнне некаторых канвенцый, якія маюць сілу для гэтага нумара ў прыватнасці і для акадэмічнага выдання ў прынцыпе. Па-першае, гэтыя два тэксты, вядома ж, немагчыма ўпісаць у абсяг *Sound studies* як асобнага накірунку ў гуманітарных навук. Па-другое, эсэістычная форма гэтых тэкстаў азначае, што яны змяшчаюцца, хутчэй, каля мяжы акадэмічнага дыскурсу. Пры гэтым яны, безумоўна, звяртаюцца да той тэмы, якая тут цікавіць нас (гук/музыка/голос як медыум чалавечай культуры), і цалкам экспліцытна абапіраюцца на шэраг канцэпцый/паняткаў, што дазваляюць асэнсаваць гэты медыум прынцыпова новым чынам. Ядро тэарэтычнага слоўніка, які Гумбрэхт выкарыстоўвае ў гэтых двух тэкстах, складаюць такія паняткі, як прысутнасць, значэнне і цела, цялесна-прасторавыя суадносіны са светам і інтэнсіўнасць, вымярэнне значэння і вымярэнне прысутнасці, настрой (*Stimmung*) эпохі, а таксама інспіраваны філасофіяй Хайдэгера панятак «падзея ісціны». Усе яны сістэматычна выяўляюцца і распрацоўваюцца Гумбрэхтам у знакамітай кнізе «Прадукаванне прысутнасці. Чаго не можа перадаць значэнне», у якой быў заяўлены радыкальны эпистэмалагічны «пераварот» у гуманітарных навук, скіраваны на тое, каб спыніць панаванне герменеўтычнай (а значыць, таксама і лінгвістычнай, і канструктывісцкай) парадыгмы ў гуманітарных ведах. Узводзячы вытокі гэтага панавання да таго спосабу стасункаў са светам, які быў канцэптуалізаваны ў філасофіі Дэкарта і вызначыў развіццё *ўсіх* навук у эпоху мадэрну, Гумбрэхт намагаецца акрэсліць абрысы альтэрнатыўнай эпистэмалогіі, якая выбудоўвалася б вакол цялеснага дачынення чалавека да ўспрыманага свету, адпаведна гэтак жа – вакол эстэтычнага перажывання. Распачатае ім пераасэнсаванне асноў – і значыць, таксама задач – гуманітарных навук прывяло да таго, каб вызначыць эпистэмалагічную ідэнтычнасць апошніх не столькі ў тэрмінах *science*, колькі ў тэрмінах *arts* – то бок мастацтва, якое валодае ўласнай эўрыстыкай і мае, адпаведна, свой асаблівы набор тэхнік і метадаў (напрыклад, дэйкіс, які дазваляе ўказваць у бок таго, што не падлягае спасціжэнню ў панятках). Як вынік, наша «парушэнне канвенцый» фактычна следуе ў зададзеным Гумбрэхтам кірунку і дазваляе – на прыкладзе прапанаваных тэкстаў – пазнаёміцца з тым, як можна гаварыць пра музыку/голос/гук такім чынам, каб мы выкарысталі/адчулі вымярэнне прысутнасці, то бок нашу ўласную цялесную ўключанасць у матэрыяльнасць свету.

Абодва тэксты ласкава прадастаўленыя для перакладу і публікацыі ў нашым часопісе Г. У. Гумбрэхтам. Першы тэкст – *Was*

macht Musik unwiderstehlich? – быў упершыню надрукаваны на нямецкай мове ў яго аўтарскім блогу ў 2017 годзе, другі – *Die Freiheit der Stimme von Janis Joplin* – перакладаецца па выданні: Gumbrecht, H. U. (2010) *Stimmungen lesen. Über die verdeckte Wirklichkeit von Literatur*. München: Carl Hanser Verlag, 2010, S. 127-133.

Што робіць музыку непераадольнай?

Неяк за вячэрай я запытаўся ў прысутных сямейнікаў – а нас шасцёра, трое мужчын і тры жанчыны, – ці мог бы хто з іх уявіць сабе жыццё без музыкі. Маё пытанне выклікала абурэнне, крыўду і нават пратэсты, хоць ніхто з нас належным чынам не валодае музычным інструментам, да таго ж ніколі не вылучаўся празмернай музычнай заўзятасцю. Усё гэта датычыць значэння прапанаванага тут прыметніка «непераадольная» (*unwiderstehlich*), які ўзнік у нашай гутарцы неяк звычайна і незаўважна – і менавіта ў гэтай самавідавочнасці паняцця пацвердзілася маё падазрэнне аб тым, што я належу да той меншасці, якая павінна звацца «немузычнай» (хоць раз-пораз я мушу ветліва адмаўляцца ад добразычлівых кампліментаў, што ў душы і я насамрэч «надзвычай музыкальны»).

Інакш кажучы, мяне цікавіць пэўны тып рэакцыі на музыку, адсутнасць якой зазначае адну з тых мяккіх, культурна і гістарычна звышдэтэрмінаваных паталогій, з якімі, наогул кажучы, можна суіснаваць. Пасля таго як музыка пэўны час выконвала другасную ролю ў філасофіі Адраджэння ды Ідэалізму (асабліва ў Імануіла Канта), у дзевятнаццатым стагоддзі, калі буржуазнае мастацтва паступова ўздымалася да таго, каб замяніць рэлігію, музыка ператварылася ў проста-такі цэнтр экстатычных гіпотэз і натхнёных тэзісаў. Напрыклад, Артур Шапенгаўэр прагнуў улавіць у музыцы ўяўленне (*Ahnung*) «волі», тую тэлурычна-звышасобасную моц, у якой ён бачыў прычыну нібыта бясконцых чалавечых пакут ад пастаянных зменаў. Заўжды схільны да інтэлектуальнай празмернасці, Фрыдрых Ніцшэ бачыў у музыцы экзыстэнцыяльную інтэнсіўнасць, якая не аднойчы раскрывала выключную сілу ягонай філасофска-рапсадычнай мовы. І менавіта ў гэтыя дзесяцігоддзі нямала кампазітараў спрабавалі – у так званай «праграмнай музыцы» – артыкуляваць і вынайсці значэнні, складанасць ці моц (*Gewalt*) якіх месціліся, згодна з іх меркаваннямі, цалкам па-за дасяжнасцю іншых медыйных сродкаў.

З гістарычнага гледзішча менавіта гэтаму перыяду належала самая вытанчаная версія здагадкі аб непераадольнасці – здагадкі, якая ў нашай сямейнай гутарцы прагучала як нешта відавочнае і непазбежнае. Я хачу паспрабаваць уцяміць гэтую ідэю (і гэты міф) глыбіні ды інтэнсіўнасці такім чынам, каб пазбегнуць той амаль класічнай сітуацыі, калі меркаваная непераадольнасць пераўтвараецца ў фактычную пакору перад неспасцігальнасцю. Пры гэтым у якасці зыходнага пункту я бяру паняцце «прысутнасць» (*Präsenz*),

што адсылае да нейкай элементарнай структуры чалавечага існавання, якая аднак жа часта застаецца незаўважнай.

Гэтае паняцце звязана з тым, што мы не можам пазбегнуць дваістай рэакцыі (двух спосабаў ці вымярэнняў рэакцыі) на ўсе аб'екты нашага свету, дакладней – на ўсе пачуццёвыя ўспрыманні, якія робяцца аб'ектамі нашай свядомасці (Эдмунд Гусэрль называў іх «інтэнцыянальнымі аб'ектамі»). Пастаянна і непазбежна мы прыпісваем ім нейкае значэнне, на што звяртаем увагу, толькі калі гэты працэс тармозіцца (напрыклад, калі мы пішам ці вымаўляем словы на мове, якой не разумеем). Аднак жа, апроч гэтага заснавання сэнсу і значэння, мы таксама заўсёды пазіцыянуем нашыя цэлы *vis-à-vis* інтэнцыянальных аб'ектаў (і гэтае другое вымярэнне, прынамсі ў сучасных заходніх культурах, здаецца, менш усвядоміваецца). Рэчы з'яўляюцца недасяжна далёкімі ці даступна блізкімі, прывабнымі або назольнымі – і менавіта гэтыя цялесна-проставыя суадносіны са светам мы можам назваць «прысутнасцю».

Хаця вымярэнне значэння і вымярэнне прысутнасці разгортваюцца ў дачыненні да ўсіх прадметаў, суадносіны між імі звычайна не збалансаваныя, а адрозніваюцца – паступова і да скрайнасці – у залежнасці ад тыпу аб'екта. Пры чытанні тэкстаў, зразумела, пераважае ўтварэнне сэнсу, пры гэтым вымярэнне прысутнасці не знікае цалкам (да яго належаць, напрыклад, размяшчэнне тэксту на друкаванай старонцы або рытм, які надае нашаму цэлу чытанне), у той час як у нашым стаўленні да музыкі, вядома, на першае месца выходзіць прысутнасць, якая не знішчае наяўнасць значэння (як мы бачым у спробе стварыць «праграмную музыку»).

Працэс апрацоўкі прысутнасці (*der Präsenz-Verarbeitung*), які здзяйсняецца музыкай, належыць, на маю думку, да тых феноменаў, з якімі мы звязаны словам «настрой» (*Stimmung*). Настроі – гэта станы нашай псіхікі, якія непазбежна і амаль аўтаматычна выклікаюцца ў выпадку найлягчэйшага дотыку матэрыяльнага асяроддзя да нашых целаў. Напрыклад, праз надвор'е, умовы якога мы заўсёды звязваем з настроймі, ці праз гукі галасоў, і, зразумела, праз гукавыя хвалі музыкі. Праслухоўванне музыкі – гэта досвед усяго цела, які заўсёды выклікае настроі, пры гэтым (прынамсі на індывідуальным узроўні) часта можна назіраць устойлівыя стасункі між формай дотыку да цела і выкліканымі (*ausgelöst*) ёй псіхічнымі станами. Ніхто не апісаў паноўны тут практычны парадокс больш ёміста і адначасова больш трапна, чым афраамерыканская лаўрэатка Нобелеўскай прэміі з літаратуры Тоні Морысан з яе формулай «гэта як быць закранутым нібы знутры» («*it is like being touched from inside*».)

Паўсталыя настроі часта прыводзяць, хоць і не абавязкова ды не заўсёды, да сітуацый латэнтнасці, гэта значыць – да ўражання, што нейкі прадмет перабывае побач з намі, хоць мы і не ведаем ягонае месца і ягоную ідэнтычнасць. «Нешта лунае ў паветры» – гэта фраза і ўражанне, з якім мы звяртаемся да сітуацый латэнтнасці, дакладней – да ўражанняў латэнтнасці, выкліканых настроймі, –

улічваючы і тое наступства, што мы не заўжды можам распазнаць латэнтны прадмет, калі ён паказваецца нам (раскрывае сам сябе), менавіта таму, што ягоная сутнасць нам невядомая (і звычайна застаецца такой пасля з’яўлення). Спадзяюся, прапанаваны вышэй ход думкі можна лёгка звязаць з музыкай. Музыка непазбежна выклікае настроі, і на гэтыя настроі мы звычайна рэагуем латэнтнымі пачуццямі, што тлумачыць шырока распаўсюджанае чаканне таго, што ў музыцы «нешта» (якое цяжка схапіць) можа (але не абавязкова) знайсці выраз.

На дадзены момант мне падаецца вырашальнай здагадка, якую ўскосна выказаў Марцін Хайдэгер у межах аднаго семінара напрыканцы трыццатых гадоў. У размове з ягонымі студэнтамі гаворка ішла пра тое, што настроі часта папярэднічаюць «падзеям ісціны» (Wahrheitsereignissen), інакш кажучы, настроі загадзя ўказваюць на сітуацыі «самараскрывання быцця» (Selbstentbergung des Seins) – падобна да таго, як нам з часу назірання Шарко, настаўніка Фройда па псіхіятрыі, стала вядома, што эпізодам істэрыі (але таксама ж і эпілепсіі) папярэднічае нейкая «аўра», і з функцыянальнага гледзішча гэта ёсць прадчуванне, з якім такі эпізод – або падзея самараскрывання быцця – «лунае ў паветры».

Што дакладна Хайдэгер хацеў схапіць формулай «самараскрыванне быцця», гэта, як вядома, пытанне безнадзейных спрэчак паміж чытачамі і перакладчыкамі (ягонымі філасофскімі сябрамі і ворагамі). Ва ўсякім разе, на маю думку, у яго працы ёсць надзейныя месцы, якія могуць прывесці да здагадкі, што тут размова ідзе пра з’яўленне (і гістарычнае вяртанне) пласта «рэчаў у сабе» (Dinge an sich), выключанага з філасофскага слоўніка з часоў Канта, пра момант абсалютнай (то бок не ў сэнсе суб’ектыўнага досведу) прысутнасці і ахопвання індывідуальных прадметаў ці феноменаў. І нават калі б можна было даказаць, што сам Хайдэгер не мысліў у гэтым кірунку, такое значэнне фармулёўкі «самараскрыванне быцця» падаецца мне даволі цікавым і правакацыйным у нашым кантэксце.

Аднак «самараскрыванне быцця», наколькі Хайдэгер гэта зноў-такі сам праясніў, не трэба блытаць – пры ўсім іх зместавым падабенстве – з «азарэннем» (Offenbarung) ці нават з «прасвятленнем» (Einsicht), то бок з выключна інтэлектуальнымі працэсамі, а разумець як тое, што дзякуючы моманту падзеі мае прысутнасць (Präsenz), якая патэнцыйна пагражае людзям, што перабываюць паблізу. З гэтага гледзішча не такім надуманым падаецца асэнсаванне разбуральнай сілы ядзернага выбуху як моманта «раскрывання энергіі». Праўда, музыка (якую нельга пачуць без настрою) сама праз сябе ніколі не робіцца месцам самараскрывання, але на падставе ейных настройў яна ў многіх выпадках – магчыма, нават непазбежна – выпраменьвае аўру, спараджае перакананасць прадбачання самараскрывання быцця. Гэта складае яе прыцягненне (Gravitas), яе экзыстэнцыяльную важкасць. Як падкрэсліваў мой сябра Роберт Р. Харысан, музыка ўнушае, што падзея ісціны, якая

мае абсалютны статус, «лунае ў паветры» і яе магчыма прадугледзець, няхай нават яна заўсёды мае нейкі аспект небяспекі.

Маючы на ўвазе такія «цяжкія» паняцці (не ў сэнсе *Gravitas*, а ў сэнсе патэнцыйнага хайдэгераўскага кітчу), можна было б схіліцца да таго, каб атаясамліваць музычную функцыю аўры выключна з гукамі ў стылі Рыхарда Вагнера. Аднак сутнасць выкладзенага тут тэзіса якраз-такі ў тым, каб паказаць у процілеглы кірунак. Любая форма музыкі выклікае настроі, і гэта азначае, што кожная музыкальная форма можа пераўтварыцца ў сітуацыю латэнтнасці і тым самым – у аўру падзеі ісціны. Самараскрыванне феноменаў элігантнасці, лёгкасці, грацыі таксама мае сваю асаблівую *Gravitas*, абавязковасць і сур’ёзнасць, якая ўзносіцца па-за ўсякімі суб’ектыўнымі праекцыямі. Магчыма, большасці з нас жыццё без музыкі падаецца і ёсць неймаверным менавіта таму, што без яе знікае аніяк не звязанае з Хайдэгерам экзистэнцыяльна суцязальнае і натхняльнае абяцанне магчымасці падзей ісціны.

Свабода голасу Джэніс Джоплін

Вудсток і Ліверпуль, Джымі Хендрыкс, Джэніс Джоплін ці «Ролінг Стоўнз», магчыма, таксама Берклі ды Парыж – гэтыя імёны даюць уяўленне пра інтэнсіўнасць, у параўнанні з якой усё наступнае падаецца нудным і нязначным. Імёны гэтыя належаць майму пакаленню, якое, асуджанае на вечную маладосць, скрозь чатыры дзесяцігоддзі, пачынаючы з канца шасцідзясятых, цягнулася з патрабаваннем такога мінулага. Не адрозніваючы мары ад сапраўднасці, мы распавядаем пра цёплыя летнія ночы і вяртаемся да таго, што любілі самі і чым захапляюцца новыя пакаленні; і існуе музыка ды мінулыя галасы, якія вылучаюць нас з усялякай сучаснасці, таму што ад іх ідуць дрыжыкі па скуры. Няма нічога мацнейшага – нічога, што так выключна ахоплівала ўвесь той свет, калі нам было дваццаць, – як голас Джэніс Джоплін у песні «*Me and Bobby McGee*». Ці, найхутчэй, ён увасабляе тое, чым – як я выявіў пазней – я хацеў бы быць і што я цяпер праецырую ў мінулае? Магчыма, ніколі яшчэ Джэніс Джоплін не была так блізка да нас, як цяпер, калі няўмольна прыйшла старасць.

Словы і назвы, якія яна спявае, належаць Амерыцы, поўнай любадаці ды краявідаў: Бэйтан Руж, Новы Арлеан, Кентукі, Салінас, Каліфорнія. Мне прыгадваецца, як Пол Сайман глядзеў на Дэльту Місісіпі, што «зіхацела так цёпла, нібы нацыянальная гітара» (ён меў на ўвазе гітару «Нацыянальнай карпарацыі струнных інструментаў», бо інструменты гэтай маркі містычна ззялі), і гэтыя вобразы амаль заўсёды адлюстроўвалі шалёнае шчасце. «Свабода – гэта проста іншая назва стану, калі няма чаго губляць» («*Freedom’s just another word for nothing left to lose*»). Чалавек не можа больш нічога згубіць, акрамя таго, што і так нічога не каштуе. Гэтыя словы былі менавіта для голасу Джэніс Джоплін, чаго не мог ведаць іх аўтар, бо спявачка выпадкова натыкнулася на гэты тэкст. Хто чуў

яе, разумее, што альтэрнатывы быць не магло. Яе голас – цёмны метал, які, поўны смутку і надзеі, калыхаецца на ўсіх узроўнях так цвёрда, што жыццё можа трымацца за яго. Спеў робіцца мякчэйшым, калі ўспаміны кранаюцца тыльнага боку рукі і цела Бобі Макгі, – гэты голас мяккі і ласкавы, як ягонае цёплае дыханне на яе шыі, і раптам ён робіцца такім самотным і поўным страчанага здзяйснення, што імгненна калапсуе і губляе амаль усе абрысы, каб амаль зліцца з музыкай. Розныя рэгістры гучаць так, нібы спяваць у іншых проста-такі было немагчыма. Яны адклікаюцца ва ўсім целе, і той, з кім гэта адбываецца, ведае, што гэта была ягонае маладосць, калі жыццё толькі пачалося – і неўзабаве скончылася. Інструменты гучаць даволі пасрэдна. Знаўцы кажуць, што ў Джэніс Джоплін ніколі не было належнага акампанементу і што яе заўсёды атачалі пасрэдныя выканаўцы – з музыкай пасрэднага кшталту, як у школьных гуртах ці з другога боку грамкружэлкі. Яе голас мусіў прабіцца праз інструменты і іхні аднастайны біт, каб прыцягнуць іх гук да сябе.

Словы, голас і інструменты ствараюць нешта накшталт гісторыі, якую, нягледзячы на яе форму, немагчыма спасцігнуць. Аніводная ніжняя нота не ніжэйшая за ўступ «Busted flat» – у Бэйтан Руж, сталіцы Луізіяны, чья назва абяцае больш прыгажосці, чым на-самрэч ёсць у гэтым месцы; спявачка адчувае сябе як зацяганыя джынсы, пад небам дажджавых аблокаў – і ўсё гэта пададзена голасам, моцны спакой якога не абмінае нікога. Раптам з’явіўшыся, Бобі спыняе грузавік замест цягніка, і калі аблокі разыходзяцца, гэта робіцца іх светам пад рытмічнае біццё шклоачышчальнікаў па дарозе ў Новы Арлеан. Утраіх яны спяваюць і граюць блюз, рука Бобі ў яе руцэ, загорнутая ў голас, які гучыць амаль сарамліва ад пяшчоты. Да Новага Арлеана гэта добры свет для іх – ім няма чаго губляць і чаго чакаць: «feeling good was easy Lord when he sang the blues». Голас запаўняе іх свет, нібы малітва, якая не зусім давярае самой сабе, яму не патрэбна больш нічога для апірышча. «Feeling good was good enough for me / Good for me and my Bobby McGee», – тут голас Джоплін яшчэ раз пераходзіць ад кароткага моманту хрыплага экстазу да кропкі суцэльнага распускання складоў.

Выпадковасць пад луізіянскім дажджом паміж Бэйтан Руж і Новым Арлеанам пераўтвараецца ў міфічнае падарожжа ад узбярэжжа да ўзбярэжжа, падарожжа, якое сілай голасу пераносіцца праз мяжу, цераз вугольныя капальні Кентукі да каліфарнійскага сонца, у той час як спявачка і Бобі робяцца парай пад пераменлівымі нябёсамі і без усялякіх сакрэтаў. Яны – гэта пара нашай маладосці, пара, якая любіць і песціць адно аднаго насуперак свету: «Through all kinds of weather, through everything we done / Yeah Bobby baby kept me from the cold world». Пасля голас пераўтвараецца ў боль, усё страчваецца раптоўна і назаўжды ў Салінасе, ля Ціхага акіяна, на аднолькавай адлегласці ад Лос-Анжэлеса і Сан-Францыска: «One day a near Salinas Lord, I let him slip away / He’s lookin’ for that home, and I hope he finds it».

Мажліва, Бобі знік гэтак жа, як ён неўзабаве апынуўся ў Бэйтан Руж, зачараваны тужлівым жаданнем дзесьці знайсці свой дом; ён мог памерці ў падарожжы па кайф, у пошуках прытулку над аб'ёкамі. Магчыма, ён намагаўся пазбегнуць бясконцай свабоды рушыць далей і далей. Гэтая мара была ёй знаёмая, і яна не трымае крыўды на яго: «I hope he finds it». Але ж свабоду існавання, якому няма чаго губляць, гэтую свабоду яна страціла назаўжды яшчэ раней. Усе дні будучыні яна б памяняла на адзіны дзень у шчаслівым мінулым: «But I'd trade all of my tomorrows for one single yesterday / To be holdin' Bobby's body next to mine». Гэтая трагедыя пагражае кожнаму каханню і кожнаму шчасцю – трагедыя самога пошуку шчасця ці веры ў шчасце. Шчасце заўсёды робіцца ўласнасцю і скасоўвае вялікую свабоду тых, каму няма чаго губляць. Шчасце робіць цябе ўразлівым. Таму ніколі не было голасу мякчэйшага, больш адкрытага, больш прывабнага, больш пяшчотнага: «To be holdin' Bobby's body nexu to mine» – і ніколі ў большай распачы, бо рукі яе засталіся пустымі.

Калі Бобі знік у Салінасе, яна атрымала свабоду тых, каму няма чаго губляць. Аднак яе ўспаміны пераўтвараюць нанова здабытую свабоду ў вечную страту. Голас, спярша пранізлівы, ліецца неадольнай слодычу і пераходзіць у жалобу:

Freedom't just another word for nothing left to loose
 Nothing, and that's all that Bobby left me, yeah
 But feeling good was easy Lord when he sang the blues
 Hey feeling good was good enough for me, hmm-mm
 Good enough for me and Bobby McGee

Цяпер голас чапляецца за музыку, больш не знаходзячы словаў. Яна марыць у сучаснасці мінулага, нібы яна ў трэцім падарожжы – падарожжы да падарожжа паміж Бэйтан Руж і Новым Арлеанам, Кентукі і Каліфорніяй, у апошнім падарожжы, дзе толькі заклінаецца імя Бобі і знаходзіць сваю форму ў выглядзе песні з гукі. Толькі яшчэ адзіны раз умяшчае голас нешта большае за ягонае імя, толькі яшчэ адзіны раз яна мае словы, якія пераўтвараюць яе ў жонку і ўдаву Бобі, толькі яшчэ адзіны раз спявае яна, нібы спатыкаючыся, словы, што надаюць форму ейнай страце: «Lord I called him my lover, I called him my man / I said called him my lover just the best I can and s'mon / And and a Bobby oh, and a Bobby McGee yeah». Пасля цэлую хвіліну грае традыцыйны для часоў Джэніс Джоплін музычны фон. Здалёк яшчэ можна раз ці два пачуць яе голас, перад тым як напрыканцы – адначасова як развітанне і заклён – яна яшчэ раз дае ягонаму імені сваё цела, каб зрабіць яго присутным.

*

Мы бачым, што нават без голасу і канвенцыянальнай музыкі тэкст гэтай песні мае літаратурную і гістарычную якасць. Аднак драматычнасць песні і ейная ўлада над слухачамі значна менш залежаць

ад слоў і вобразаў, чым можна было б падумаць на падставе майго выкладу. Драмай «Me and Bobby McGee» перш за ўсё ёсць жывыя мадуляцыі і метамарфозы голасу Джэніс Джоплін. Гэта драма, што можа захапіць нават тых слухачоў, якія не разумеюць ангельскую; драма, што ўжывае словы як формы, сэнс якіх грае другасную ролю. Станы афектаў і настрояў, у якія нас змяшчае такі голас, *вядомыя*; яны знаёмыя кожнаму, хто чуў гэтую песню, але ж мы не маем ніякіх паняццяў, якія б нам дазволілі наўпрост спасцігнуць ды апісальна перадаць гэтыя афекты і настроі.

У прынцыпе, запісы галасоў з мінулага (у большай ступені, чым відэа) дасягаюць нашых цел пры фізічных умовах, якія наўрад ці адрозніваюцца ад адначасовага праслухоўвання. Гэты тэхнічны факт можа растлумачыць, чаму грамафон вельмі рана ў сваёй гісторыі пачаў асацыявацца са смерцю, дакладней кажучы – з вымярэннем выжывання мёртвых. Знакаміты лэйбл «His Master's Voice» ілюструе сітуацыю. Проста агаломшвае звычка салдат у час Першай сусветнай вайны пакідаць уключаныя грамафоны на здадзеных пазіцыях абарончых акупаў. Нават у гэтым агульным сэнсе запісы песень і голасу Джэніс Джоплін захоўваюць жывым экзыстэнцыяльны настрой мінулай маладосці, крышталізаваны ў двух сказах песні «Me and Bobby McGee»: «Freedom's just another word for nothing left to loose», і з другога боку – «I'd trade all of my tomorrows for one single yesterday».

Але выпадак з гэтай песняй і яе спявачкай унікальны – і больш драматычны. Не толькі і не галоўным чынам таму, што Крыс Крыстоферсан, які склаў песню (дарэчы, спярша для мужчынскага голасу, то бок роля Бобі Макгі была першапачаткова жаночай), і Джэніс Джоплін цягам многіх гадоў былі ў эратычных стасунках. Вядомы запіс песні з голасам Джэніс Джоплін быў зроблены ў студыі гукапісу «Сансэт» у Лос-Анжэлесе за некалькі дзён да таго, як цела Джоплін было знойдзена ў нядзелю, 4 кастрычніка 1970, у матэлі «Лэндмарк Мотар», на стаянцы якога быў прыпаркаваны «Поршэ» спявачкі, знакаміты сваёй псіхадэлічнай афарбоўкай. Лічыцца, што прычынай яе смерці сталася перадазіроўка геріну. У сяброў была падстава меркаваць, што ў той тыдзень дылер Джэніс Джоплін даставіў ёй незвычайна моцны наркотык. На яе левай грудзі было вытатуванае маленькае сэрца. Як і многія іншыя мастакі яе свету і часу, яна завяшчала, каб яе мёртвае цела было спалена і попел развезены над Ціхім акіянам.

Чатырма дзесяцігоддзямі пазней я ўжо не магу сказаць, ці сапраўды ў тыя гады мяне працяла ў поўнай сіле адчуванне таго, што «няма чаго страціць» або, ва ўсякім разе, «жадання не мець нічога, што магчыма страціць». Магчыма, вялікая частка нашых «адчуванняў пакалення» была, хутчэй, даволі павярхоўнай адаптацыяй да канвенцый генерацыі. Толькі цяпер, калі мы сталі пакаленням трохі інфантальных старых – паміж даўно памерлымі бацькамі, супраць якіх мы прагнулі бунтаваць, і юнакамі, якія без напружання пераўзышлі нас, – толькі цяпер мы здагадаемся, чым

былі абяцанні тых месяцаў, да якіх я звяртаюся ў сваіх думках, як да кароткага вечнага лета. У голасе Джэніс Джоплін мы згадваем свабоду, якую мы не ўспрымалі ў мінулай сучаснасці. Тое, што «Me and Bobby McGee» была запісана так незадоўга да смерці Джоплін, надае яе голасу і настройам, якія ён абуджае, аўтэнтычнасць, ад якой не сысці, аўтэнтычнасць, якая даганяе нас, аўтэнтычнасць перад тварам блізкай смерці. Гэтая аўтэнтычнасць дапамагае нам выявіць глыбокі шнар на калісьці толькі загарэлых спінах пакалення, якое ніколі не стала дарослым. Спатканне з Джэніс Джоплін мы прапусцілі.

*Пераклала з нямецкай Аляксандра Логвінава
Стыль-рэдактар перакладу – Андрэй Хадановіч*