



*Книгу видано за сприяння
Відділу преси, освіти і культури Посольства США в Україні*



BENJAMIN MOSER

SONTAG

Her Life and Work



An Imprint of HarperCollins Publishers

БЕНДЖАМІН МОЗЕР

ЗОНТАГ

Життя і творчість

Переклала з англійської Наталія Климчук



ЛЬВІВ

УДК 821.111(73)

М 74

Бенджамін Мозер

ЗОНТАГ

Життя і творчість

З англійської переклала Наталія Климчук

Перекладено за виданням:

BENJAMIN MOSER

SONTAG

Her Life and Work

SONTAG. Copyright © 2019 by Benjamin Moser

ISBN 978-0-06-289639-1

Приголомшлива історія життя й творчості, або життєтворчості Сюзан Зонтаг, яка змінила культуру ХХ століття. Письменниця й громадська діячка, філософ, сценарист, режисер театру і кіно, авторка фундаментальних праць про фотографію і стиль, мистецтво і політику, літературу й пристрась, гендер і сексуальність ... страждання й біль.

Журналіст і перекладач Бенджамін Мозер працював над романом-портретом однієї з найславетніших інтелектуалок ХХ століття понад сім років, вивіряючи факти і розвінчуючи міфи, та створив цілісну картину з розповідей понад 600 людей (з різних куточків світу — від Мауї до Стокгольма, від Лондона до Сараєво). А також сучасників, друзів і рідних, які вперше публічно розповіли про стосунки із Сюзан, як зокрема Енні Лейбовіц.

У чому ж її таємниця? Невже лише в прагненні «більше бачити, більше чути, більше відчувати»? Й чому на смертному одрі вона сказала: «єдина реальна річ — це книжка»? Що було реальним і справжнім для цілеспрямованої дівчини з передмістя, яка стала легендою і рольовою моделлю для багатьох жінок сучасного світу? На ці й інші запитання — відповіді у монументальній книзі Бенджаміна Мозера, за яку він отримав Пулітцерівську премію (2020) у номінації «Біографії».

Усі права застережено. Жодну частину цього видання не можна перевидавати, перекладати, зберігати в пошукових системах або передавати у будь-якій формі та будь-яким засобом (електронним, механічним, фотокопіюванням або іншим) без попередньої письмової згоди на це **ТОВ «Видавництво Анетти Антоненко»**.

Jacket design by Allison Saltzman

Jacket photograph: Susan Sontag, New York, April 10, 1978

Photograph by Richard Avedon © The Richard Avedon Foundation

SONTAG © Benjamin Moser, 2019

First published by HarperCollins

Translation rights arranged by AJA Anna Jarota Agency

and The Clegg Agency, Inc., USA

All rights reserved

© Наталія Климчук, український переклад, 2022

© «Видавництво Анетти Антоненко», 2023

ISBN 978-617-7654-88-8

Присвячується
АРТУРУ ЖАПЕНУ

Пам'яті
МІШЕЛЬ КОРМ'Є

П: Ти завжди домагаєшся успіху?

В: Так, я досягаю бажаного у тридцяти відсотках випадків.

П: Тобто, не завжди.

В: Ні, завжди. Успіх у тридцяти відсотках спроб — це завжди.

ЗІ ЩОДЕННИКІВ СЮЗАН ЗОНТАГ,

1 листопада 1964 р.

ЗМІСТ

ВСТУП: Аукціон душ	13
------------------------------	----

ЧАСТИНА I

РОЗДІЛ 1: Королева заперечення	27
РОЗДІЛ 2: Головна брехня	38
РОЗДІЛ 3: З іншої планети	45
РОЗДІЛ 4: Нижня Слоббовія	59
РОЗДІЛ 5: Колір сорому	68
РОЗДІЛ 6: Прогрес бісексуалки	78
РОЗДІЛ 7: Ласкава диктатура	89
РОЗДІЛ 8: Містер Касобон	98
РОЗДІЛ 9: Мораліст	110
РОЗДІЛ 10: Гарвардські гностики	120

ЧАСТИНА II

РОЗДІЛ 11: Яке значення ви вкладаєте у слово «значення»?	135
РОЗДІЛ 12: Ціна солі	149
РОЗДІЛ 13: Комедія ролей	162

РОЗДІЛ 14: Або безмежна радість, або безмежна лють	176
РОЗДІЛ 15: Фансвіль	197
РОЗДІЛ 16: Де закінчуєшся ти і починається камера	216
РОЗДІЛ 17: Боже, благослови Америку	234
РОЗДІЛ 18: Материк неврозу	249
РОЗДІЛ 19: Хи-Dап Хôn-Tăc	262
РОЗДІЛ 20: Чотириста лесбійок	277
РОЗДІЛ 21: Китай, жінки, диваки	288
РОЗДІЛ 22: Сама природа мислення	302
РОЗДІЛ 23: Абсолютно невразлива	314

ЧАСТИНА ІІІ

РОЗДІЛ 24: <i>Toujours fidèle</i>	329
РОЗДІЛ 25: За кого вона себе має?	348
РОЗДІЛ 26: Раба серйозності	359
РОЗДІЛ 27: Коли все гаразд	375
РОЗДІЛ 28: Слово нікуди не подінеться	393
РОЗДІЛ 29: Чому не повертаєшся в готель?	405
РОЗДІЛ 30: Випадкова інтимна близькість	418
РОЗДІЛ 31: Оте ампула «Сюзан Зонтаг»	431
РОЗДІЛ 32: Взяти заручників	445
РОЗДІЛ 33: Жінка для колекції	455

ЧАСТИНА ІV

РОЗДІЛ 34: Серйозна людина	469
РОЗДІЛ 35: Культурна подія	483
РОЗДІЛ 36: Історія Сюзан	496
РОЗДІЛ 37: Так, як Каллас	507
РОЗДІЛ 38: Морська істота	516
РОЗДІЛ 39: Найприродніша у світі річ	527
РОЗДІЛ 40: Важить який письменник	540
РОЗДІЛ 41: Очевидець лиха	551

РОЗДІЛ 42: Ні зрозуміти, ані уявити	562
РОЗДІЛ 43: Єдина реальна річ	573
ЕПЛОГ: Тіло та його метафори	587
<i>Подяки</i>	593
<i>Примітки</i>	596
<i>Бібліографія</i>	666
<i>Подяки за ілюстрації</i>	677
<i>Іменний покажчик</i>	681



ВСТУП

Аукціон душ

У січні 1919-го, в пересохлому річищі на північ від Лос-Анджелеса зібралися тисячі кіноакторів, щоб відтворити жахіття того часу. Заснований на виданій роком раніше книжці вцілілої під час кривавої розправи над вірменами юної дівчини, фільм «Аукціон душ», друга назва якого «Згвалтована Вірменія», став одним із найперших голлівудських сенсаційних видовищ. Цей новий жанр поєднав спецефекти та непомірний кошторис з метою приголомшити глядацьку аудиторію. Він став навіть актуальнішим і ще більше приголомшив, бо в ньому застосований ще один новий жанр, — кінохроніка, яка набула популярності під час Першої світової війни, що закінчилася два місяці тому. Цей фільм був, як заведено казати, «заснований на правдивій історії». Масове винищення вірмен розпочалося 1915 року і тривало й досі.

Сухе піщане русло річки Сан-Фернандо поблизу Ньюголла, штат Каліфорнія, виявилось «ідеальною» локацією*, за висловом з одного фахового видання, щоб зняти, як безжалні турки і курди жемуть «обдерту юрбу вірмен, які сунуть клунки, а дехто й малих дітей кам'янистими дорогами і стежками в пустелі».¹ У зйомках узяли участь тисячі вірмен, серед них були й ті, яким вдалося уціліти та дістатися до Сполучених Штатів.

* Локація — місцевість для кінозйомок, що відповідає сценарному задуму. — Тут і далі примітки перекладача.

Для деяких акторів масовки ті зйомки сцен, у яких злочинний натовп гвалтує, у яких безліч людей силоміць заганяють у воду і топлять або примушують копати власні могили, а також приголомшливі панорамні зйомки розпинання жінок стали надто великим випробуванням. «Кілька жінок, чії родичі загинули від шаблі турка, — розповідав хронікер, — зомліли, дивлячись на видовище, яке відтворювало тортур та збезчещення».

Потім журналіст повідомив, що продюсер «влаштував сніданок на природі».

На одній з фотографій того дня зображена молода жінка у квітчастому вбранні з великим гобеленовим саквоюжем на руці. Вона стоїть, обіймаючи якусь дівчинку, серед саморобних наметів біженців, із журливим виразом обличчя. Жодна з них не наслідуються глянути на зловісні тіні, що наближаються, на невидимих чоловіків зі зброєю наготові, які ціляться в них. Можливо, цих жінок ось-ось уб'ють. А може, беручи до уваги всі ті катування, які на них чекають, смерть від пострілу — найменш болісний вибір.

Мандруючи поглядом цим зруйнованим куточком Анатолії*, ми з полегшенням нагадуємо собі, що насправді це локація для кінозйомки у Південній Каліфорнії і що ті довгі тіні відкидають не турки-шкуродери, а фотографи знімальної групи. І хоч у прес-релізах говориться зовсім інше, вірмени на зйомках — зовсім не вірмени. Наприклад, виявляється, що пара на фото — єврейка на ім'я Сара Лія Якобсон (Sarah Leah Jacobson) та її тринадцятирічна донька Мілдред.

Якщо розуміння, що ця фотографія інсценізована, робить її не такою щемливою, то інший факт, якого ні сфотографовані люди, ні фотографи знати не могли, залишає тяжке враження. Хоча ці двоє повернуться додому в центр Лос-Анджелеса після виконання ролей у «сценах тортур та збезчещення», та минує трохи більш ніж рік, і Сара Лія помре у віці тридцяти трьох років. Образ страждання стане останнім, яке збереглося, зображенням цієї жінки разом з дочкою.

Мілдред ніколи не подарує матері, що та покинула її. Однак, занедбаність — не єдиний спадок, який залишила по собі Сара Лія. За своє коротке життя вона пройшла шлях від Білостоку на сході Польщі, де народилася, до Голлівуду, де померла. Мілдред успадкує

* Анатолія — історична назва внутрішніх районів Малої Азії; півострів у Західній Азії, азійська частина Туреччини.

і потяг до ризикованих пригод. Вона вийде заміж за чоловіка, який народився у Нью-Йорку і в дев'ятнадцять років опинився у Китаї, а там помандрував до пустелі Гобі і скуповував хутра в монгольських кочовиків. Як і у Сари Лії, його ранне починання обірвалося. Він також помер у тридцять три.

Їхня донька на ім'я Сюзан Лі, яке стало американізованим відлунням імені Сари Лії, мала п'ять років, коли не стало батька. Він був для неї лише «набором фотографій», як написала вона пізніше.²

«Фотографії, — писала Сюзан, донька Мілдред, — засвідчують невинність, крихкість життів, які прямують до свого знищення».³ Те, що більшість людей, котрі стоять перед об'єктивом, не замислюються про загибель, яка чигає на них попереду, робить зображення ще зворушливішим: Сара Лія з Мілдред грали трагедію і не бачили, що їхня власна так швидко підбирається до них.

Так само не могли вони знати й того, як багато означав «Аукціон душ» для вшанування минулого і наскільки далеко зазірав у майбутнє. У тому, що останнє фото матері та бабусі Сюзан Зонтаг мало бути пов'язане зі сценічною реконструкцією геноциду, є надприродна закономірність. Переймаючись усе життя питаннями жорстокості та війни, Зонтаг переосмислить способи людського сприймання образів страждання і поставить питання, що люди роблять із тими образами, які бачать, і чи взагалі що-небудь роблять.

Ця проблема не була для неї філософською абстракцією. Якщо смерть Сари Лії розстрожила життя Мілдред, то життя Сюзан, за її власним визнанням, також було розколоте навпіл. Розкол стався у книжковій крамниці Санта-Моніки, де вона уперше вихопила поглядом фотографії Голокосту. «Ніщо з побаченого досі — на світлинах чи в реальному житті — не вразило мене так гостро, глибоко і миттєво», — писала вона.⁴

Їй виповнилося дванадцять. Потрясіння було таким великим, що до кінця життя вона у кожній наступній книжці міркуватиме над питанням, як можна зобразити біль і як його можна витримати. Книжки і те бачення кращого світу, яке вони пропонували, порятували її від безрадінного дитинства, і щоразу, коли її посідали смуток і депресія, найпершим інстинктивним прагненням було заховатися у книжку, піти в кінотеатр чи в оперу. Може, мистецтво й не згладжувало життєвих розчарувань, але було обов'язковим тимчасовим знеболювальним. А ближче до кінця життя, під час ще одного геноциду (це слово

винайшли, щоб описати вірменську драму) Сюзан Зонтаг достеменно знала, чого потребували боснійці. Вона поїхала до Сараєво. І вона поставила там п'єсу.

Сюзан Зонтаг була останньою великою літературною зіркою Америки, ретроспективним поверненням у ті часи, коли письменники могли не просто розраховувати на шанобливе або гарне ставлення, а — на *славу*. Та ніколи доти письменник, який переймався недоліками літературної критики Дьйордя Лукача* та теорією *nouveau roman*** Наталі Саррот, не ставав таким відомим, як Зонтаг, і так швидко, як це вдалося їй. Її успіх буквально приголомшив: він розгорнувся у всіх на очах.

Висока, смаглява, «із чітко окресленими, як на портретах Пікассо, повіками та погідними, не так зверхньо вигнутими, як у Мони Лізи, вустами», Зонтаг полонила камери найбільших фотографів свого покоління.⁵ Вона була Афінною, не Афродітою: войовниця, «темний принц». З розумом європейського філософа і зовнішністю мушкетера вона втілювала риси, що поєднувалися у чоловіках. А новим було саме те, що ці риси співіснували в жінці, і таке поєднання подарувало цілим поколінням талановитих та інтелектуальних жінок еталон значно переконливіший за всі відомі досі зразки.

Її слава викликала захват жіноцтва почасти тим, що не мала аналогів. На початку кар'єри Зонтаг було неможливо осягнути розумом: прекрасна молода жінка, яка лякала своєю освіченістю; письменниця з культової цитаделі інтелектуального світу Нью-Йорка, що взялася до сучасної «низької» культури», яку старше покоління нібито люто зневажало. Вона не мала справжніх наступників. І хоча багато хто припасовував собі її образ, та роль цієї жінки уже ніхто не зіграє переконливо. Вона створила еталонний зліпок, а потім — розбила його.

Зонтаг було всього-на-всього тридцять два, коли її помітили за столом серед шістьох інших людей у розкішному мангеттенському ресторані: «Міс Бібліотекарка» — її літературне псевдо для вузького кола — гідно трималася поруч із Леонардом Бернстайном***, Річардом

* Дьйордь Лукач (1885–1971) — угорський революціонер, теоретик марксизму, літературний критик, учасник комуністичного руху.

** *Nouveau roman* (фр. новий роман) — експериментальний роман (або антироман) без сюжету й головного героя у творчості французьких письменників 1950–1970-х рр.

*** Леонард Бернстайн — американський диригент, композитор, піаніст, автор музики до стрічки «Вестсайдська історія».

Аведоном*, Вільямом Стайроном**, Сібіл Бертон*** та Жаклін Кеннеді.⁶ Там були Білий Дім і П'ята Авеню, Голлівуд і «Vogue», Нью-Йоркський філармонійний оркестр і Пулітцерівська премія — найблискупіше товариство, яке лишень існувало у Сполучених Штатах, та й в усьому світі. Саме в тому колі Зонтаг проведе решту свого життя.

Однак готова позувати перед камерою версія Сюзан Зонтаг завжди розходилася в поглядах із Міс Бібліотекаркою. Мабуть, жодна красуня не клопоталася своєю красою менше. Сюзан часто не стримувала подиву, коли несподівано наштовхувалася на ту ефектну жінку на фото. Наприкінці життя вона аж зойкала, коли бачила світлини молодшої себе. «Я була така гарна! — казала вона. — І навіть не розуміла цього».⁷

Сюзан Зонтаг за своє життя, яке збіглося з революційними змінами у способах здобуття і сприймання слави, єдина серед американських письменників скористалася з усіх цих перетворень. Вона ще й задокументувала їх. У дев'ятнадцятому столітті, писала вона, знаменитість була «людиною, яку фотографують».⁸ У добу Воргола (а він не випадково одним із перших визнав зірковий вплив Зонтаг) бути об'єктом фотографування стало недостатньо. За часів, коли фотографували *всіх*, слава набула значення «образу», двійника, набору отриманих ідей, часто, але не тільки — візуальних ідей, які підміняли людину. Зрештою, вже не мало значення, хто зачався за ними.

Вихована в тіні Голлівуду, Зонтаг прагнула визнання і викохувала власний образ. Та її гірко розчарувала та ціна, яку її двійник — «Темна пані американської літератури», «Сивілла Мангеттена» — заправив за це. За її зізнанням, вона мала надію, що «бути славетною веселіше»⁹, а ще — постійно викривала ризики поневолення людини шляхом перетворення її на частину репрезентації цієї людини, або надання переваги образу перед особистістю, котрій він належить, а також застерігала від усього, що образи спотворюють і замовчують. Вона розуміла різницю між людиною, з одного боку, та її зовнішністю, з іншого: Я-як-образ, як світлина, як метафора.

* Річард Аведон — американський фотограф, майстер документальної фотографії.

** Вільям Стайрон — американський письменник, лауреат Пулітцерівської премії 1968 року.

*** Сібіл Бертон — валлійська актриса, театральний режисер, засновниця відомого нью-йоркського нічного клубу «Артур», де збиралися знаменитості.

У книжці «Про фотографію» вона зазначала, як легко було у «виборі між фотографією та життям, обрати фото». «У “Нотатках про кемп”*, есе, що принесло їй скандальну славу, слово “кемп” вжите для позначення того самого явища: «Кемп усе бачить в лапках. Не лампа, а “лампа”; не жінка, а — “жінка”». Хіба може бути краща ілюстрація кемпу, ніж та різниця, яка розділяє Сюзан Зонтаг і «Сюзан Зонтаг»?

Власний досвід роботи перед камерою наділив Зонтаг тонким усвідомленням різниці між добровільним позуванням і самовикриванням перед поглядом спостерігача без згоди. «У кожному застосуванні камери криється агресія», — писала вона.¹⁰ (Подібність між турецькими вершителями самосуду та чоловіками, які скеровують свої фотоапарати на Сару Лію та Мілдред, — не випадкова.) «Камера продається, як хижацька зброя».¹¹

Крім особистих наслідків, якими обертається для людини надто часте спостерігання за нею, Зонтаг наполегливо порушувала питання того, що розповідає фотографія про об’єкт, який вона начебто має на меті показати. «Відповідна фотографія суб’єкта доступна», — зазначалося у її особовій справі ФБР.¹² Але що таке «відповідна фотографія суб’єкта», і для кого вона відповідна? Що ж насправді можемо ми дізнатися — про славетну людину, про когось із померлих батьків — з «набору світлин»? На початку своєї кар’єри Зонтаг ставила ці питання зі скептицизмом, що нерідко звучав поблажливо. Зображення перекручує правду, пропонуючи натомість фальшиву близькість, наполягала вона. Що, врешті-решт, ми насправді дізнаємося про Сюзан Зонтаг, коли бачимо ікону кемпу «Сюзан Зонтаг»?

За часів Зонтаг підкреслювали прірву між предметом і предметом у *сприйнятті*. Але на існування цієї безодні вказував ще Платон. Пошуки образу, який описав би без викривлення, пошуки мови, яка б дала визначення без перекручення, поглинали життя філософів. Євреї Середньовіччя, наприклад, вважали, що відокремлення суб’єкта від об’єкта, мови від смислу спричинило усе зло світу. Бальзак забобонно

* Кемп (camp) — естетичний стиль і бачення, коли об’єкт вважається привабливим, якщо демонструє поганий смак і викличну іронію. Естетика кемпу руйнує уявлення модернізму про те, що вважається мистецтвом і що можна вважати високим мистецтвом, і кардинально змінює на протилежні такі естетичні атрибути, як краса, цінність і смак через залучення інакшого способу розуміння і споживання.

За визначенням самої Сюзан Зонтаг, кемп — це чутливість, яка насолоджується штучністю, стилізацією, театралізацією, парадоксом, перебільшенням і грайливістю більше, ніж змістом. Оксфордський словник наводить перше визначення 1909 року: «показний, перебільшений, вдаваний, театральний; жінкоподібний або гомосексуальний». У соціальному вимірі кемп пов’язують із гомосексуальною субкультурою.

поставився до фотоапаратів майже одразу, щойно їх винайшли, вважаючи, що вони роздягають об'єкти фотографування, як писала Зонтаг, «стирають шари тіла». ¹³ Його надмірна емоційність наводить на думку, що такий інтерес до цієї проблеми не був лише інтелектуальним. Як і реакція Бальзака, реакція Зонтаг на фотографічні зображення, на метафори була надзвичайно емоційною. Коли читаєш, як вона аналізує ці теми, дивуєшся, чому питання щодо метафори — зв'язок між предметом та його символом — були такими інстинктивно значущими для неї, чому метафора так глибоко турбувала її. Як безперечно абстрактний зв'язок епістемології та онтології врешті став для неї питанням життя і смерті?

“Je reve donc je suis”.

Цей парафраз Декарта («Я мрію, відтак — існую») — перший рядок першого роману Зонтаг. ¹⁴ Як перше речення й єдине — іноземною мовою, воно вирізняється з-поміж інших, дивний початок дивної книжки. Протагоніст «Благодійника», Іпполіт, зрікся усіх звичайних прагнень — родини і дружби, сексу і кохання, грошей і кар'єри, — аби присвятити себе власним мріям. Його мрії самі по собі реальні, проте вони цікаві неспроста: «щоб зрозуміти самого себе краще, щоб дізнатися мої справжні почуття», — наполягає він. «Я зацікавлений у своїх мріях як — у діях». ¹⁵

Визначені у такий спосіб — лише стиль, жодної матерії — мрії Іпполіта становлять суть кемпу. А відмова Зонтаг від «самої лишень психології» — це відкидання питань зв'язку між матерією і стилем, а також, за аналогією, зв'язку тіла та розуму — предмету та образу — реальності та мрії, які вона пізніше так плідно досліджуватиме. Натомість на самому початку своєї кар'єри вона заявляє, що мрії як такі — це єдина реальність. Ми, стверджує вона у своєму найпершому реченні, є наші мрії: наші марення, наші думки, наші метафори.

Це визначення якоюсь мірою незграбно розраховане на те, щоб завадити завданням традиційного роману. Якщо немає нічого такого, що можна довідатися про цих людей з екскурсу у їхнє підсвідоме, то нащо взагалі вдаватися до таких екскурсів? Іпполіт визнає проблему, але запевняє, що є ще одна приманка. Його коханка, яку він продає у рабство, «мабуть, знала про брак романтичного інтересу до неї з мого боку, — пише він. — Але я хотів, щоб вона усвідомила, наскільки глибоко, хоч і знеособлено, я відчував її як втілення мого пристрасного ставлення до моїх мрій». ¹⁶ Інакше кажучи, головний

герой Зонтаг цікавиться іншою людиною до повного заперечення реальності і лише до тієї міри, до якої вона втілює плід його уяви. Саме такий спосіб бачення передає визначення кемпу, яке належить самій Зонтаг: «бачення світу як естетичного феномену».¹⁷

Однак, світ — це не естетичний феномен. За мрією стоїть реальність. На початку кар'єри Зонтаг описувала власні суперечливі почуття щодо світогляду Іпполіта. «Мене дуже приваблює кемп, — казала вона, — але ледь чи не так само він ображає мене». Більша частина її життя пізніше була присвячена обстоюванню того, що існує реальний об'єкт за тим словом, що його описує, справжнє тіло — за мрійливим розумом, реальна людина — за фотозображенням. Як вона напише через десятки років, одне з призначень літератури — донести до нас, «що інші люди, відмінні від нас люди, таки справді існують».¹⁸

Інші люди таки справді існують.

Це дивовижний висновок, до якого можна дійти, приголомшливий умовивід, до якого *треба* дійти. Для Зонтаг дійсність — реальна річ, позбавлена метафори — ніколи не була цілком прийнятною. Ще з дитинства вона знала, що дійсність сповнена розчарування, жорстокості і є тим, чого слід уникати. Дитиною вона сподівалася, що мати опам'ятається від свого алкогольного заціпеніння, надіялася мешкати не на буденній вулиці передмістя, а на міфічному Парнасі. Усією силою думок відганяла біль, зокрема й найболючішу реальність з усіх можливих — смерть, спочатку — батькову, коли їй було п'ять років, а потім, із жахливими наслідками, — свою власну.

У нотатнику 1970-го року вона накидає нариси «нав'язливої теми несправжньої смерті» у своїх романах, фільмах та оповіданнях. «Гадаю, все це спричинене моєю реакцією на татову смерть, — записує вона. — Та смерть здавалася такою нереальною, у мене не було жодних доказів, що він помер, роками я мріяла, аби він одного дня з'явився біля вхідних дверей».¹⁹ Потім, після цього запису, вона поблажливо вмовляє себе: «Нумо подалі від цієї теми». Та дитячі звички, як би точно їх не діагностували, подолати тяжко.

Дитиною, перед лицем жаскої реальності вона втікала у безпечний світ своїх думок. Відтоді завжди намагалася зачайтися. Суперечності між тілом і розумом, які позначилися на багатьох життях, стали для неї сейсмічним конфліктом. «Голова окремо від тіла» — засвідчує алегорія з її щоденників. Вона записала, що якби її тіло було нездатне танцювати або кохатися, вона могла би принаймні виконувати розумову

функцію говоріння; водночас розполовинила свою самопрезентацію на «Я погана» і «Я чудова», а посередині між ними не було нічого. З одного боку — «безпорадне (Хто я в біса така...) (допоможіть...) (майте терпіння до мене...) почуття власної несправжності». З іншого — «зверхність (інтелектуальна зневага до інших — нетерпимість)».

Із притаманною їй старанністю вона докладала зусиль, аби подолати це розмежування. У її сексуальному житті присутня певна велич, наприклад, намагання вийти за межі голови у тіло. Скільки ще американських жінок її покоління мали численних, таких прекрасних і знаменитих коханців чоловічої та жіночої статі? Однак, читаючи її щоденники, розмовляючи з її коханцями, залишаєшся під враженням, що її сексуальність була сповнена напруження, надмірної рішучості, а тіло — або чимось нереальним, або осередком болю. «Мені завжди подобалося вдавати, що моє тіло деінде, — писала вона у своїх щоденниках, — і що я роблю усе (катаюся верхи, кохаюся тощо) без тіла».²⁰

Вдавання, що власне тіло деінде, давало змогу Зонтаг ще й заперечувати іншу реальність, якої було не уникнути: сексуальності, якої вона соромилася. Крім випадкових коханців чоловічої статі, еротизм Зонтаг був зосереджений майже тільки на жінках, а її фрустрація через нездатність знайти вихід із цієї небажаної реальності призвела до неспроможності бути щирою щодо неї — і на публіці, ще довго після того, як гомосексуальність уже не була чимось скандальним, і в особистому житті, з багатьма найближчими до неї людьми. Невипадково провідною темою у її творах про кохання і секс — так само, як і в особистих стосунках — був садомазохізм.

Заперечувати реальність тіла — це і заперечувати смерть із тією пристрасною упертістю, яка зробила смерть самої Зонтаг невинуватою страшною. Вона вірила — буквально вірила, — що робота розуму може зрештою восторжествувати над смертю. Вона гірко оплакувала, писав її син, «те хімічне безсмертя», до якого «ми обоє, хоча, може, й зовсім трішечки не доживемо».²¹ Стаючи старшою й організованою, раз по раз, аби досягнути всупереч усім сподіванням неможливого, вона починала сподіватися, що у її випадку можна відкинути правила, які диктує тіло.

Прикидатися, що «моє тіло деінде», — виявити похмуре відчуття власного «я», а нагадувати собі, що «інші люди такі справді існують» — виявити страх, який паралізує ще більше: що вона сама не існує, що її «я» було незначною власністю, яку можна замінити, відібрати, будь-якої миті». «Це так, — писала вона у відчаї, — ніби жодне дзеркало, у яке я дивилася, не відображало мого тіла».²²

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте, будь ласка, повну версію книги.