

Аленка
Жупанчич

ЧИНОТ И ЗЛОТО ВО ЛИТЕРАТУРАТА

Кога говори за познатиот парадокс на Зенон (Ахил и желката), Лакан (Lacan) забележува:

Бројот има граница и токму во однос на неа е бесконечен. Доволно е јасно дека Ахил може само да ја помине желката – не може да ја стигне. Ја стигнува само во бесконечноста (*infinite*).

Оваа забелешка ни дозволува да разликуваме „две лица на Ахил“: неговото „садско“ и неговото „доњуанско“ лице. Овие „две лица на Ахил“, како што ќе покажеме, многу добро покажуваат што развивме погоре како два аспекта на Кантовата теорија на чинот. Од една страна, имаме бесконечен приод кон светост на волјата за која е потребна (садската) фантазија на бесмртност на телото и, од друга страна, „самоубиствениот“ чин кој секогаш оди „предалеку“ оставајќи празнина во Другиот и со тоа станува парадигма на „диаболчно зло“. Со други зборови, или е секогаш така што е потребен уште еден чекор за остварување на (етички) чин или таков чин кој веќе е минато; или уште не сме го добиле објектот (на желбата) или веќе сме го одминале.

„Садското движење“ упатува дека на целиот објект на желбата му пристапуваме *ad infinitum*. Со секој чекор му се приближуваме, сепак никогаш навистина не „го покриваме цело растојание“. Така, како што Сад (Sade) го формулира

Alenka
Zupancic

THE ACT AND EVIL IN LITERATURE

When speaking of Zeno's famous paradox (Achilles and the tortoise), Lacan remarks:

A number has a limit and it is to that extent that it is infinite. It is quite clear that Achilles can only pass the tortoise – he cannot catch up with it. He only catches up with it at infinity (*infinite*).

This remark allows us to distinguish the “two faces of Achilles”: his “Sadian” and his “Don Juanian” face. These “two faces of Achilles,” as we will show, articulate very well what we developed above as the two aspects of Kant's theory of the act. On the one hand we have an infinite approach towards the holiness of the will which requires the (Sadian) fantasy of the immortality of the body and, on the other hand, the “suicidal” act that always goes “too far,” leaving a hole in the Other, and thus becomes the paradigm for “diabolical evil.” In other words, either it is always the case that one more step is required for the accomplishment of an (ethical) act or such an act has already been left behind; either we still have not attained the object (of desire) or we have already exceeded it.

The “Sadian movement” implies that we will approach the whole of the object of desire *ad infinitum*. With each step we come closer to it, yet we never really “cover the whole distance.” Therefore, as Sade puts it in his famous statement, we (always) have

во својата позната изјава, ние (секогаш) имаме пред нас *un peu eden* кој треба да се направи. Ова е причината поради која садската „парадигма“ најчесто ни се чини прилично досадна: наративите кај Сад (Sade) напредуваат со многу бавно темпо, „малку по малку“ (како Ахил навистина да сака да ја стигне желката), преоптоварени се со куп „технички детали“ и долги дигресији. Се чини како хероите на овие приказни да го имаат „сето време на светот“ и дека одлагањето на остварувањето на задоволство им причинува најголемо задоволство. Ова е парадигмата која исто така го одредува она што го нарекуваме *erotic*.

Од друга страна, тука е „донжуанското движење“, можеби најдобро опишано како премногу брз лов. Тука, секој пат кога ќе се упатиме кон објектот на желбата, се движиме пребрзо и без одложување го обземаме. Така, мора да почнуваме повторно и повторно. Ако „садската парадигма“ е монотона (а, сепак нè привлекува со својата неизвесност), „донжуанската“ е повторувачка (но, сепак исполнета со авантури). Разликата помеѓу овие два пристапа може да се формулира и во однос на разликата помеѓу пристап „дел по дел“ или „еден по еден“ кон објектот на уживање. Во првиот случај, телото на другиот го уживаме дел по дел, но кога сакаме да ги споиме деловите, никогаш не можат да сочинат *Celina*, Едно. Во вториот случај, почнуваме со Едното, уживаме во множењето - „еден по еден“, сепак не можеме да кажеме дека уживаме во *celle*. „Таа“, секоја една е всушност *Eдна-помалку-од*.

Затоа, во секој однос маж/жена – таа, засеаната (*en cause*) – мора да биде сфатена од перспективата на Една-помалку (*Une-en-moins*). Ова веќе ви го предочив во однос на Дон Жуан (...)

Најверојатно не станува збор за случајност што двата обиди (обидот да се *rejoins* на Другиот „дел по дел“ или „еден по еден“), кога се преземени сериозно, навлегуваат во територија на „дијаболско зло“. Во ова поглавје одблиску

before us *one more effort* to be made. This is the reason that the Sadian “paradigm” is apt to strike us as quite tedious: Sade’s narratives progress exceedingly slowly, “bit by bit” (as if Achilles were actually trying to catch up with the tortoise), they are overloaded with a myriad of “technical details” and lengthy digressions. It appears that the heroes of these stories have “all the time in the world” and that it is postponing the attainment of pleasure that gives them the greatest pleasure. This is the paradigm that also governs what we call the *erotic*.

On the other hand, we have the “Don Juanian movement,” perhaps best described as an overly hasty pursuit. Here, every time we set out for the object of desire, we move too quickly and immediately overtake it. So we find ourselves required to begin again and again. If the “Sadian paradigm” is monotonous (yet still attracts us with its suspense), the “Don Juanian” is repetitive (yet full of adventure). The difference between these two approaches can be also formulated in terms of the difference between a “part by part” and a “one by one” approach to the object of enjoyment. In the first case, we enjoy the body of the other part by part, but when we want to “put the pieces together,” they can never make a *whole*, a One. In the second case, we begin with the One, we enjoy a multiplicity “one by one,” yet we can never say that we enjoyed them *all*. “She,” each *one* of them, is essentially *One-less-than*.

That’s why, in any relationship of man with a woman - she who is in question (*en cause*) - it is from the perspective of the One-less (*Une-en-moins*) that she must be taken up. I already indicated that to you concerning Don Juan (...)

It is probably no coincidence that both of these attempts (trying to *rejoin* the Other “part by part” or “one by one”), when undertaken seriously, enter the territory of “diabolical evil.” In this chapter we will closely examine the logic of these two “ap-

ќе ја испитаме логиката на овие два „пристапа“ кон објектот на желба како два одговора на фундаментален безизлез, таа која владее над односот помеѓу волјата и *jouissance* како вистинска срж на чинот. Ќе го земеме Валмон (Valmont), главниот лик на Лаклоовите (Laclos) *Les Liaisons Dangereuses*, како херој на садската парадигма и Дон Жуан како парадигма на самиот себе.

a) Случајот на Валмон

Сета приказна раскажана во *Les Liaisons Dangereuses* е поставена на основата на еден вистински мит – митскиот однос на Мертил (Merteuil) и Валмон кој беше прекинат за да почне оваа приказна. Овој однос ни е претставен како вид „оригинално Единство“ каде што љубовта и уживањето се надополнуваат, уште повеќе затоа што се фундаментално инкомпатибилни. Во однос на оваа инкомпатибилност, тонот на романот соодветствува на изјавите на Жак Лакан (Jacques Lacan) од неговиот семинар *Encore*: љубовта е поврзана со идентификацијата и затоа функционира според формулата „ние сме едно“. На друга страна се наоѓа уживањето, *jouissance*, кое во принцип никогаш не е „цело“. *Jouissance* на телото на другиот е секогаш делумно, никогаш не може да биде Едно. На почетокот на романот, Мертил го предупредува Валмон за неговото планирано заведување на Мадам де Турвел (Madame de Tourvel) советувајќи го дека таа може да му понуди само половично уживање (*demi-jouissance*), нагласувајќи дека во таков однос 1+1 се секогаш 2 (а, никогаш 1, кое би било дефиниција за „цело(сно)“, „не половично“ уживање). Иако „во вистинското значење“ *jouissance*, уживање, е секогаш само половично уживање, во случајот на Мертил и Валмон стануваше збор за „целосно себе-напуштање“ и „екстаза на чувствата, кога задоволството е прочистено во сопствениот екцес“. Ова е описот на Маркизата. Валмон пак, го поставува вака: „кога го симнавме превезот од очите на љубовта и ја присиливме да ги просветли со својот пламен задоволствата на кои ни

proaches” to the object of desire as two answers to a fundamental deadlock, that one governing the relationship between the will and *jouissance* as the real kernel of the act. We will take Valmont, the hero of Laclos' *Les Liaisons Dangereuses*, to be the hero of the Sadian paradigm and Don Juan to be the paradigm of himself.

a) The case of Valmont

The whole of the story told in *Les Liaisons Dangereuses* is set against the background of an original myth - the mythical relationship of Merteuil and Valmont which was broken off in order for the current story to begin. This relationship is presented to us as a kind of “original Oneness” where love and enjoyment coincided, precisely insofar as they are fundamentally incompatible. Regarding this incompatibility, the tone of the novel agrees with Jacques Lacan's statements from his Seminar *Encore*: love has to do with identification and thus functions accordingly to the formula “we are one.” On the other side is enjoyment, *jouissance*, which in principle is never “whole.” The *jouissance* of the body of the other is always partial, it can never be One. At the beginning of the novel Merteuil warns Valmont against his planned seduction of Madame de Tourvel, saying that she could only offer him a half-enjoyment (*demi-jouissance*), stressing that in such a relationship 1 + 1 always makes 2 (and never 1, which would be the definition of “whole,” “non-half” enjoyment). Although “in the real word” *jouissance*, enjoyment, is always only a half-enjoyment, in the case of Merteuil and Valmont there was an “absolute self-abandon” and “ecstasy of the senses, when pleasure is purified in its own excess.” This is the Marquise's description. Valmont on the other hand puts it like so: “when we took the bandage off the eyes of love and forced it to enlighten with its flame the pleasures it envied us.” In this mythical relation the antinomy of love and enjoyment is, or rather was, thus abolished.

завидуваше". Во овој митски однос, антиномијата на љубовта и уживањето е, или поточно, била, уништена.

На почетокот постоеше (успешната) сексуална врска, реализирањето на Едно. Валмон и Мертил го раскинаа овој однос затоа што „на поважни грижи им требаше нивното внимание“, затоа што должноста повика. Тие се поделија за доброто на светот и почнаа да „проповедаат вера, секој во својата сфера“ (стр. 28). Сепак, нивниот првобитен однос опстојуваше во сите нивни понатамошни преземања како немерлива големина, споредена со која сите нивни други партнери се покажуваат како несоодветни, откаде што се создава цела серија од првобитната Една. Оваа диспропорција, или поточно, заканата од оваа диспропорција, е причина за љубомората и на Мертил и на Валмон. На пример, кога Мертил влегува во врска во Белрош (Belleroch), Валмон ќе рече:

Всушност, љубов моја, сè додека ги дистрибуираш твоите услуги во повеќе од една одаја, јас воопшто не сум љубоморен: твоите љубовници ме потсетуваат на наследниците на Александар, неспособни да ја задржат меѓусебно моќната империја кадешто јас еднаш владеев самиот. Но, да се дадеш целосно на еден од нив! Да постои предизвик на мојата моќ во некој друг маж! Тоа нема да го поднесам; немој да се надеваш на тоа. Прими ме назад, или барем земи уште еден љубовник. (стр. 48)

Логиката тука е: или сум само јас (Валмон) или ред други. И колку е подолг редот, толку е поласкаво за Валмон. Секако дека привилегираниот љубовник никогаш не може да биде еден од низата. Маркизата го потврдува ова кога како одговор на Валмон, кој ја бара договорената награда по успешното заведување на Мадам де Турвел му вели, „Можеби некогаш сум имала претензии да прифатам цел харем самата; но никогаш не сум била убедена да припаѓам на еден“ (стр. 306)

In the beginning was the (successful) sexual relation, the attainment of a One. Valmont and Merteuil broke this relationship off because “larger concerns demanded their attention,” because duty called. They separated for the benefit of the world and started “preaching the faith in their respective spheres” (p. 28). However, their original relationship remained present in all of their subsequent enterprises as the immeasurable measure compared with which all of their other partners turn out to be inadequate, whereby a series opens up from the original One. It is this disproportion or, more precisely, the threat of this disproportion, that is the cause of jealousy on Merteuil’s as well as on Valmont’s side. When Merteuil engages herself in the relationship with Belleroch, Valmont for instance says:

The fact is, my love, that as long as you distribute your favours in more than one quarter I am not in the least jealous: your lovers remind me of Alexander’s successors, unable to maintain between them that mighty empire where once I reigned alone. But that you should give yourself entirely to one of them! That there should exist in one other man a challenge to my power! I will not tolerate it; you need have no hope that I will take me back, or at least take a second lover. (p. 48)

The logic at work here is: it is either me alone (Valmont) or a series of others. And the larger this series is, the more flattering it becomes for Valmont. Of course, the privileged partner can never be a part of the series. The Marquise confirms this when she says in response to Valmont’s asking her for the agreed upon reward after his successful seduction of Mme de Tourvel, “I may sometimes have had pretensions to bodying forth a whole seraglio in my person; but I have never been persuaded to belong to one” (p. 306).

Со други зборови, нема однос, нема пропорција, помеѓу Маркизата де Мертиј (Marquise de Merteuil) на една страна, и сите други жени на друга. Истото важи за Виконт де Валмон (Vicomte de Valmont). Тој е бесен кога Маркизата (навидум) унапредува некој друг на „позицијата“ на Еден (и единствен), Мертиј е бесна кога Валмон се обидува да ја замени со низи други жени.

Кога Едното се раздвојува (по нужност), префрлени сме во логиката која математичарите ја нарекуваат „континуум на реални броеви“: бидејќи секогаш има реален број помеѓу било кои два дадени вистински броја, никогаш не можеме да ја отфрлиме нивната разлика со постепено намалување, исто како што Ахил никогаш не може да ја стигне желката со постепено покривање на половина од нивната раздалечност. Всушност, тој може да ја претстigne желката, но ќе ја стигне само во бесконечноста. Како што Шевалие де Дансени (Chevalier de Danceny) вели во писмо упатено до Маркизата, *ce n'est pas nous deux qui ne sommes qu'un, c'est toi qui est nous deux*. Влогот тука не е конвенционалната формула за љубовта, *ние двајцата сме едно*, поентата е дека Мертил е „двајцата“. *Општина* ставот на Мертил: да се биде едно со другиот е можно само ако си (веќе) двајцата.

Позадината на дејствата и конспирациите на Валмон и Мертил лежи на претпоставката дека љубовта може „механички“ да се произведе и регулира, дека нејзиниот „пламен“ може да се зголеми и намалува во согласност со нечни желби. Валмон одлучува да ја натера Мадам де Турвел да се заљуби во него, така тој создава стратегија и систематски ја изведува чекор по чекор, не оставајќи ништо на случајноста. И Мадам де Турвел навистина се заљубува во него. Оваа претпоставка е, како што истакна Младен Долар (Mladen Dolar), централна тема на европската литература од 18 век. Долар, во неговата анализа на Моцартовата опера *Così fan tutte*, ја поврзува со поопштата

In other words, there is no relation, no ratio, between the Marquise de Merteuil on one side and all other women on the other side. The same goes for the Vicomte de Valmont. He is furious when the Marquise (seemingly) promotes someone else to the “post” of One (and only), Merteuil is furious when the Vicomte tries to place her in a series with other women.

When the One breaks apart (as it must), we are transposed into the logic of what mathematicians call the “continuum of real numbers”: since there is always a real number between any two given real numbers we can never nullify their difference by gradually diminishing it, just as Achilles can never catch up with the tortoise by successively covering half the distance between them. He may in fact overtake the tortoise, but he will only reach it at infinity. As the Chevalier de Danceny puts it in a letter to the Marquise, *ce n'est pas nous deux qui ne sommes qu'un, c'est toi qui est nous deux*. What is at stake here is not the conventional formula of love, *we two are one*, the point is that Merteuil is “both” (of them). Thus Merteuil's attitude: to be one with the other is only possible if you are (already) both.

In the background of Valmont's and Merteuil's undertakings and conspiracies lies the assumption that love can be “mechanically” produced and regulated, that its “flame” can be risen or lowered according to one's wishes. Valmont decides to make Madame de Tourvel fall in love with him, so he forms a strategy and systematically carries it out step by step, leaving nothing to chance. And Madame de Tourvel does in fact fall in love with him. This assumption is, as Mladen Dolar has pointed out, a central theme in 18th century European literature. Dolar, in his analysis of Mozart's opera *Così fan tutte*, links it to the more general fascination with the machine, the model of *l'homme-machine* or “automaton” as a counterpart to the autonomous subjectivity of the

фасцинираност со машината, моделот на *l'homme-machine* или „automaton“ како спротивставеност на аутономната субјективност на Просветлението. Според оваа тематика „...највозвишените чувства можат да се произведат механички по детерминистички закони, можат да бидат предизвикани експериментално и синтетички“. Личноста која го *знае ова* (во операта *Così fan tutte*, философот) може да ракува со овие машини како што тој/таа посакува, предизвикувајќи ги саканите резултати.

Во Лаклоовиот (Laclos) роман, Маркизата де Мертиј е во таа положба. Во писмото 106, на пример, таа тврди дека жени како Сесил (*Cécile*) се само „*machines à plaisir*“, „машини за пружање задоволство“. Таа додава:

Не заборавај дека на сите им се познати механизмите и моторите на овие машини; и дека, да се употреби безбедно, потребно е да се направи со сета брзина, да се запре навремено, потоа да се уништи. (стр. 254)

Ова знаење е ефикасно само додека е привилегирано. Кога станува „општо познато“, брзо ја губи моќта и ефикасноста. Сепак, во универзумот на *Les Liaisons Dangereuses*, не е знаењето единствениот момент кој го одвојува аутономниот субјект од роботите и машините за задоволство. Мертиј користи и друг израз кога зборува за не-субјектите, имено „*espèces*“ (видови, заб. на *преведувачош*). *Espèces* се луѓе-машини кои можат да се манипулираат и третираат како предмети кои се еквивалентни, заменливи и надоместливи со други. На друга страна би можеле да ги ставиме овие кои Мертиј ги нарекува *scélérat* („злостни луѓе“). Само *scélérat* може да се издигне над статусот на објект, машина или предмет. Со други зборови – а, ова може да се смета како суштински мотив на 18-тиот век – *патуекајќа кон авиономноста води преку Злото*, злото како „егички став“, злото како проект (а, не само како „повремено зло“). Знаењето само по себе не е доволно. Тоа е всушност основа

Enlightenment. According to this thematic “... the most sublime feelings can be mechanically produced by deterministic laws, they can be experimentally and synthetically provoked.” The person who *knows this* (in the opera *Così fan tutte*, the philosopher) can manipulate these machines as he/she pleases, generating whatever results are desired.

In Laclos' novel it is the Marquise de Merteuil that is in such a position. In letter 106, for example, she claims that women like *Cécile* are nothing but “*machines à plaisir*,” “machines for giving pleasure.” She adds:

Don't forget that everyone is soon familiar with the springs and motors of these machines; and that, to make use of this one without danger it will be necessary to do so with all speed, to stop in good time, then to destroy it. (p. 254)

This knowledge, however, is effective only as long as it is privileged. When it becomes “common knowledge” it quickly loses its power and efficacy. Yet, in the universe of *Les Liaisons Dangereuses* it is not only knowledge that separates the autonomous subjects from the automatons and pleasure machines. Merteuil also uses another expression to refer to these non-subjects, namely “*espèces*.” *Espèces* are people-machines that can be manipulated, and treated like things that are equivalent, replaceable and exchangeable for one another. On the other side we could place what Merteuil calls the *scélérat* (“the evil people”). Only the *scélérat* is able to rise above the status of an object, a machine or a thing. In other words - and this could be regarded as an essential motif of the 18th century - *the path to autonomy leads through Evil*, evil as an “ethical attitude,” evil as a project (and not just as “occasional evil”). Knowledge itself is not enough. It is in fact the ground of superiority, yet in order for this superiority to be effective something more is required:

на супериорност, но за да биде таа ефикасна, потребно е и нешто друго: одлучување за зло и сила да се истрае во него, без оглед на последиците, дури и на сметка на сопствената добросостојба.

За целите на нашата дискусија, многу интересен аспект на *Les Liaisons Dangereuses* е природата на Валмонтовото заведување на Мадам де Турвел. Целта на Валмон е многу повеќе од само „победа“ над Мадам де Турвел во смисла на „поминување на ноќта“ крај неа. Последново е всушност само дополнителен продукт на еден друг план. Проектот на Валмон со Мадам де Турвел е на своевиден начин, оригинален, не е сосем како другите негови проекти. Турвел не е само мажена, таа е „среќно мажена“, нејзината доблест и лојалност се „вистински“, тие не се како кај „мнозинството жени“ - неискрени и прифатени под притисок на дадени општествени норми и вредности. Од самиот почеток, Валмоновиот пристап кон Турвел не е како кон „уште една“, не ѝ приоѓа како на уште еден вкусно залаче за задоволување на Валмоновиот непостојан апетит. Би можеле да одиме и подалеку и дури и да кажеме дека со заведувањето на Мадам де Турвел, Валмон станува Валмон. Пред ова, тој е само уште една верзија на Дон Жуан, неуморниот заводник кој „освојува“ жени една по друга. Со заведувањето на Мадам де Турвел, Валмон комплетно ја превртува парадигмата на заведувањето: логиката „една(-ен,-но) по една(-ен,-но)“ (или поточно – три по три) е заменета со логиката „дел по дел“, нарче по нарче, логиката на бесконечен пристап кон целта.

Валмоновиот потфат не го усложнува само светата доблест на Мадам де Турвел, туку вклучително, и особено условите за овој проект поставени од самиот Валмон. Победата мора да биде целосна, вели тој, а тоа значи дека не е доволно Мадам де Турвел да „падне“ на неговите заведувачки напори во момент на збунета страст. Наместо тоа, нејзиното предавање мора да биде направено со размислување и донесено како трезна одлука. Валмон не ја посакува Мадам

the decision for evil and the strength to persist in it regardless of the consequences, even at the expense of one's own well-being.

For the purposes of our discussion, a very interesting aspect of *Les Liaisons Dangereuses* is the nature of Valmont's seduction of Madame de Tourvel. Valmont's aim is far from being simply a "victory" over Madame de Tourvel in the sense of "spending the night" with her. The latter is rather to be a by-product of another plan. The project Valmont undertakes with Madame de Tourvel is somehow unique, it is not exactly like his other projects. Tourvel is not only married, she is also "happily married," her virtue and loyalty are "genuine," they are not - as in the case of "most other women" - feigned and adopted because of given social norms and values. From the very beginning Tourvel is not approached by Valmont as just "one more," she is not approached as just another tasty morsel for Valmont's fickle appetite. We could go further and even say that it is only with the seduction of Madame de Tourvel that Valmont will actually become Valmont. Before this he is just another version of Don Juan, the tireless seducer who "conquers" one woman after another. With his seduction of Madame de Tourvel Valmont completely shifts the paradigm of seduction: the logic of "one by one" (or rather three by three) gives way to the logic of "piece by piece," bit by bit, the logic of the infinite approach to the goal.

What makes Valmont's enterprise so difficult is not only the saintly virtue of Madame de Tourvel, but also and especially the conditions set for this project by Valmont himself. Victory must be complete, he says, which means that it is not enough that Madame de Tourvel gives in to his seductive efforts in a moment of confused passion. Instead, her act of surrender must be a result of reflection and of sober decision. Valmont does not want Madame de Tourvel on the level of the *espèces*, on the level of all other women - machines for pleasure. When she is to make the

де Турвел на ниво на *espèces*, на нивото на другите жени – машини за задоволство. Моментот кога треба да го направи одлучувачкиот чекор мора да е момент на јасна *свесност* за сопствената постапка и можните последици од нејзиното делување. Со други зборови, тој ја посакува Мадам де Турвел како *Субјект*.

Тоа е причината поради која Валмон двапати одбива да ги искористи можностите кои му се нудат. Првиот пат е кога ја „разнежува“ Мадам де Турвел со „благороден чин“. Посочуваме на епизодата кога Валмон (знаејќи дека Турвел нарачала негово „надгледување“) оди во соседното село и „широкоградо“ спасува многу сиромашно семејство од товарот на неговата немаштија. За случката ја известува Мертиј со следниве зборови:

Колку ли сме слаби, колку ли е силно владеењето на околностите, ако дури и јас, без никакво размислување за своите планови, можам да го ризикувам снот шарм на долготрајна борба, сета фасцинација од вредно изведената победа, со прерано прогласување на победа; ако одвлечен од најбудалеста желба би се согласил освојувачот на Мадам де Турвел да не земе никаков надомест за плодовите на својот труд, туку само безвкусната дистинкција на додавање на уште едно име на списокот. Ах, нека се предаде, но нека се бори! Нека биде преслаба за да надвлее, но доволно силна за да одолее; нека ужива во знаењето за нејзината слабост во своето слободно време, но нека не посакува да признае пораз. Бедниот ловец нека го убие еленот изненаден во неговото прибежиште; вистинскиот ловец ќе го изведе на отворено. (стр. 63)

Кон овој извештај додава: *Ce projet est sublime, n'est pas?*, „Зарем не мислиш дека мојот план е вистинска инирација“.

Овој пасус заслужува коментари и тоа по неколку точки. Како прво, Валмон ја истакнува разликата помеѓу него самиот као

decisive step this step has to be accompanied by the clear awareness of what she is doing and what the consequences of her act may be. In other words, he wants Madame de Tourvel as *Subject*.

This is why Valmont twice refuses to take advantage of opportunities offered to him. The first time is when he “softens” Madame de Tourvel with a “noble act.” We are referring to the episode where Valmont (knowing that Tourvel has ordered his “surveillance”) goes to the village near-by and “generously” saves a very poor family from the seizure of their property. He reports the event to Merteuil, saying:

How weak we must be, how strong the domination of circumstance, if even I, without a thought for my plans, could risk losing all the charm of a prolonged struggle, all the fascination of a laboriously administered defeat, by concluding a premature victory; if, distracted by the most puerile of desires, I could be willing that the conqueror of Madame de Tourvel should take nothing for the fruit of his labours but the tasteless distinction of having added one more name to the roll. Ah, let her surrender, but let her fight! let her be too weak to prevail, but strong enough to resist; let her savour the knowledge of her weakness at her leisure, but let her be unwilling to admit defeat. Leave the humble poacher to kill the stag where he has surprised it in its hiding-place; the true hunter will bring it to bay. (p. 63)

He adds to this report: *Ce projet est sublime, n'est pas?*, “Do you not think my scheme sublime?”

This paragraph deserves comment on several points. First of all, Valmont points out the difference between himself as a person, as a “pathological subject” (who almost gets carried away by lust)

личност, како „патолошки субјект“ (кој за малку не ѝ потклекува на сласта), и како „професионалец“. Валмон користи неличен израз велејќи дека за малку го загрозил „освојувачот на Мадам де Турвел“, т.е. себе си, како „професионалец“. Следното значајно нешто тука е неговата дефиниција за „опасност“: тој е во опасност, имено, да не добие ништо за својот труд освен бескукусната дистинкција на додавање на уште едно име кон списокот на заведени жени. Намерите на Валмон кон Мадам де Турвел се единствени. Клучното прашање не е дали тој ќе ја „има“ или не, туку дали ќе ја „има“ на правилниот начин. Поинаку кажано, победата не е доволна за победа. Победата на „бедниот ловец“ кој го убива еленот во заседа е една работа, а сосем поинаква е победата на „вистинскиот ловец“ кој го примамува еленот на отворено и не ја користи помошта на факторот изненадување.

Понатаму во приказната, Валмон е понуден со друга можност која не ја искористува. Овојпат на Мертиј ѝ пишува и објаснува: „Како што знаете, победата мора да е целосна. Ништо нема да ѝ оставам на случајноста“ (стр. 232).

Слични нешта кажува и во други писма. Во писмото бр. 6 на пример, вели:

Колку е магично чувството да се биде истовремено и причина и лек за нејзиното каење! Не ми помислувам да ги уништам предрасудите кои ја опседнуваат. Тие само ќе го зголемат моето задоволство и мојата слава. Нека верува во доблеста, но нека ја жртвува за мое добро; нека се плаши од сопствените гревови, но нека не ја искушуваат, (стр. 33 – 34).

Во писмото бр. 70, тоа го поставува на следниов начин: Мојот план, напротив, е да ја направам сосем свесна за вредноста и големината на секое нејзино жртвување за мене; да не напредувам толку брзо со неа, па каењето да не може

and himself as a “professional.” Valmont uses an impersonal expression saying that he almost put in danger “the conqueror of Madame de Tourvel,” i.e., himself as a “professional.” The second important thing here is his definition of this “danger”: he is in danger, namely, of receiving nothing for his labours but the tasteless distinction of having added one more name to the roll of women he has seduced. Valmont’s intentions with Mme de Tourvel are unique. The decisive question is not whether he will “have” her or not, it is whether he will “have” her in the right way. To put it differently, victory itself is not enough for victory. The victory of the “humble poacher” killing the stag where he has surprised it is one thing; quite another is the victory of the “true hunter” who brings the stag to bay, and does not take advantage of the effect that surprise produces.

Later in the story, Valmont is offered another opportunity which he once again does not take. This time he writes to Merteuil in explanation: “As you know, the victory must be complete. I shall owe nothing to circumstances” (p. 232).

He says similar things in other letters as well. In letter 6 he says for instance:

How enchanting to be in turn the cause and the cure of her remorse! Far be it from me to destroy the prejudices that possess her. They will add to my gratification and to my glory. Let her believe in virtue, but let her sacrifice it for my sake; let her be afraid of her sins, but let them not check her; (p. 33-34).

In letter 70, he puts it like so:

My plan, on the contrary, is to make her perfectly aware of the value and extent of each one of the sacrifices she makes me; not to proceed so fast with her that the remorse is unable to catch up; it is to show her virtue breathing its last in long-protracted

да ја стигне; да покажам како остатоците на нејзината доблест се раскршуваат во одложено-продолжени агонии; призмата на свесност постојано да ја држам пред нејзините очи ; (стр. 150).

Сега можеме да видиме поконкретно кон што цели Валмон. Ја води Мадам де Турвел кон правење на некој чекор, потоа застанува, се повлекува и чека таа да стане целосно свесна за импликациите од тој чекор, целосно да го согледа значењето на нејзината позиција. Ако вообичаената постапка на Валмон е да заведе жена, да ја натера да се „обесчести“, а потоа да ја напушти и (доколку може) да ја уништи, со Мадам де Турвел се обидува нешто друго, се обидува да ја „уништи“ пред нејзината вистинска деструкција. Со други зборови, Валмон систематски ја турка Мадам де Турвел кон царството „помеѓу две смрти“.

Росан Рунте (Roseann Runte), во својата студија за „трагичните“ хероини на три 18 вековни романи – *Новела Елоиза (New Heloise)*, *Клариса (Clarissa)* и *Опасни врски (Les Liaisons Dangereuses)* – истакнува дека сите три хероини на овие романи (Џули, Клариса и Мадам де Турвел) имаат едно заедничко нешто, сите, во еден момент стануваат членови на *живиите мртви*. Без претерување можеме да кажеме дека ова е еден од клучните мотиви, не само на *Les Liaisons Dangereuses*, туку воопшто на целиот 18 век (и по 18 век затоа што овој мотив може да се најде и на други места). Кога Валмон вели дека Турвел треба да ја држи „призмата на свесност постојано пред нејзините очи“, зборовите треба да нè потсетат на друга слика, овој пат од кинематографијата. Посочуваме на филмот *Peeping Tom (Суркачош)*. Во овој филм, приказната се врти околу круг жени кои се убиени и кои имаат едно заедничко нешто: сите починале со израз на краен ужас во нивните очи. Нивните изрази не се едноставно изрази на преплашени жртви, ужасот на нивните лица е незамислив и никој од истражувачите на убиствата не може да сфати зошто. Овој

agonies; to keep that somber spectacle ceaselessly before her eyes; (p. 150).

We are now in a position to see more precisely what it is that Valmont is after. He leads Madame de Tourvel to make a certain step, then he stops, pulls himself back and waits for her to become fully aware of the implications of this step, to realise fully the significance of her position. If Valmont's usual procedure is to seduce a woman, make her "dishonour" herself, and then to abandon and (if possible) destroy her, with Madame de Tourvel he tries something else: he tries to "destroy" her before her actual destruction. In other words, Valmont systematically pushes Madame de Tourvel towards the realm "between two deaths."

Roseann Runte, in her study of the "tragic" heroines of three 18th century novels - *New Heloise*, *Clarissa* and *Les Liaisons Dangereuses* - points out that all three heroines of these novels (Julie, Clarissa and Madame de Tourvel) have one thing in common, they all become, at a certain point, members of the *living dead*. Without exaggeration we can say that this is one of the key motifs not only of *Les Liaisons Dangereuses* but also of the 18th century in general (and beyond the 18th century as well, as this motif can be found elsewhere). When Valmont says that Tourvel has "to keep that somber spectacle ceaselessly before her eyes" these words should remind us of another, this time cinematographic, image. We have in mind the movie *Peeping Tom*. In this movie the plot turns around a series of women who were murdered and who have one feature in common: all of them died with an expression of absolute horror in their eyes. Their expressions are not simply the expressions of terrified victims, the horror on their faces is unimaginable and no one among those investigating the murders can account for it. This enigmatic expression becomes the major clue in the investigation, which turns on what it was that the victims saw before they died, what inspired them with such horror. We might expect that the answer

неразјаснет израз станува главниот патоказ во истрагата, кој вниманието го свртува кон што било тоа што жртвите го виделе пред да умрат, кое ги исполнило со таков ужас. Можеме да очекуваме одговорот да е дека убиецот е некако чудовиште или дека е маскиран како чудовиште. Но, тоа не е случајот. Решението на мистеријата излегува дека е следењето на сопствениот лик во текот на чинот на убивање. Оружјето со кое се убиени е со две сечила, слични како тие на ножички, и на крајот е ставено огледало, така, жртвата може да види како сечилото навлегува во неа и се гледа како умира. Но, тоа не е сè. Убиецот е во филмскиот бизнис кој ги наведува своите жртви на погодна локација преправajući се дека им прави „пробно снимање“ за улога во некој филм. Во одреден момент од „пробното снимање“, убиецот ги појавува двете сечила на крајот на држачот на камерата, и го прави својот чекор да ја убие жртвата додека таа гледа во огледалото кое е ставено на објективот кој се приближува. Додека таа го гледа своето умирање, Сиркачот снима сè - фокусирајќи се особено на изразот на страв на жртвата. Неговата опсесија е многу посложена и не е едноставно само таа на убивање жени. Всушност, последното е, во случајот на Валмон, едноставно неизбежен придружен дел на „возвишениот план“. „Сè“ што сака Сиркачот е да го улови изразот на краен ужас на лицата на своите жртви (и можност подоцна да го анализира „на раат“). Нему задоволство му причинува гледањето на другиот кој ја гледа својата смрт. Самиот поглед е, буквално, објект на неговата фантазија.

Ова сценарио е парадигматично за задоволството на Валмон и на неговите планови со Мадам де Турвел. Сака таа да биде целосно свесна за сопствената смрт, многу пред умирањето, сака да види како смртта ги остава своите траги на жив организам, да ја доведе својата жртва до момент кога таа е принудена, ако можеме така да формулираме, да ја живее смртта. Валмон го вели токму ова кога изјавува: *la pauvre femme, elle se voit mourir*, „сиротата жена, се гледа себе си како умира“. Токму ова е нештото кое го фасцинира толку

will be that the murderer is some kind of monster or that he wears a monstrous mask. But this is not the case. The solution to the mystery, it turns out, is that the victims saw their own images while they were being killed. The murder weapon consists of two long, scissor-like blades to the end of which a mirror is attached, so that the victim can see the blade penetrating her and see herself dying. But there is more. The murderer is a filmmaker by profession, who lures his victims to a suitable location under the pretences of having them do a “screen test” for a part in a movie. At a certain point during the “screen test” the murderer reveals the two blades at the end of the camera support, and moves in to kill the victim while she watches in a mirror surrounding the lens that approaches. As she watches herself die the Peeping Tom films it all - focusing especially on his victims expression of fear. His obsession is far from simply that of murdering women. Instead the latter is, as in the case of Valmont, merely an inevitable by-product of a “sublime plan.” “All” that the Peeping Tom wants is to catch on film the expression on his victims’ faces of the ultimate horror (and the opportunity of being able to study it afterwards “in peace”). His enjoyment consists of watching the other watching her own death. The gaze is here literally the object of his fantasy.

This scenario is paradigmatic for Valmont’s enjoyment and of his plans with Madame de Tourvel. He wishes to make her fully consciousness of her own death, long before she is to die, he wishes to see death leave its mark on a living organism, to bring his victim to the point where she is forced, if we can put it thus, to *live death*. Valmont says just this when he exclaims: *la pauvre femme, elle se voit mourir*, “the poor woman, she is watching herself dying.” This is precisely what fascinates him so much. Thus we cannot help but agree with Valmont when he says that his project is “sublime.”

многу". Така, можеме само да се сложиме со Валмон кога вели дека неговиот проект е „возвишен“.

Но, што всушност значи „да се живее сопствената смрт“ и „да се гледаш себе си како умираш„? Неизречената изјава зад „*la pauvre femme, elle se voit mourir*“ е „*l'heureuse femme, elle se voit jouir*“, среќна жена, се гледа како ужива! Затоа, разгледуваме парадигматски случај на перверзната позиција по замислата на Лакан: тоа што перверзњакот го ризикува е да нема задоволство за него, туку тоа да остане за Другиот, задоволувајќи го Другиот со дополнителното задоволство кое ѝ недостасува. Перверзњакот сака Другиот да стане „комплетен“ субјект со помош на задоволството кое го предизвикува кај Другиот. Намерата на субјективирање на Другиот, како што можеме да видиме, е доста очигледна во романот.

Веќе ја истакнавме дистинкцијата на Мертил помеѓу *espèces* и *scélérat*. Истакнавме дека само *scélérat*, „злобните“ можат да го достигнат нивото на автономен субјект додека сите други остануваат само машини или предмети. Сепак, тоа не е сè. Жртвата на Валмон, Мадам де Турвел исто така ќе биде издигната, во еден момент, од нивото на мнозинството машини – *espèces*. А, ја воздигнува нејзиниот мачител: низ неговите раце и низ измачувањата на кои ја подложува, низ изборот кој жртвата е принудена да го направи, таа станува субјект. Во тој контекст, романот нуди извонредна слика на „првата смрт“ на Турвел, на моментот кога конечно го одбира Валмон и „се предава“. Лакло (Laclos), преку перото на Валмон ни го дава следниов опис на Мадам де Турвел:

Замислете жена која седи во здрвена неподвижност со непроменлив израз на лицето, се чини како ниту да размислува, ниту слуша, ниту пак разбира; од чии очи кон зјапаат, постојано и неконтролирано паѓаат солзи. (стр. 303)

But what exactly does it mean “to live one’s death” and “to watch oneself dying?” The unspoken exclamation behind “*la pauvre femme, elle se voit mourir*” is none other than “*l’heureuse femme, elle se voit jouir*,” the fortunate woman, she is watching herself enjoying! We are thus dealing here with the paradigm case of the perverse position as Lacan conceives it: what is at stake for the pervert is not finding enjoyment for himself, but making the Other enjoy, completing the Other by supplying the surplus-enjoyment she lacks. The pervert wants the Other to become a “complete” subject, with the help of the jouissance that he makes appear on the side of the Other. This intention to subjectivize the Other is, as we have seen, quite apparent in the novel.

We have already mentioned out the distinction made by Merteuil between the *espèces* and the *scélérat*. We pointed out that only the *scélérat*, the “evil” can reach the level of the autonomous subject, while all others remain mere machines or things. However, this is not all that there is to it. Valmont’s victim, Madame de Tourvel is also to be elevated, at a certain moment, from the level of the mass of mere machines, the *espèces*. And it is her tormentor who thus upgrades her: in his hands and through the tortures to which he subjects her, through the choice the victim is compelled to make, she becomes a subject. In this regard, the novel offers a remarkable image of Tourvel’s “first death,” of the moment when she finally chooses Valmont and “surrenders herself.” Laclos gives us, via Valmont’s pen, the following description of Madame de Tourvel:

Imagine a woman seated in stiff immobility with a fixed expression on her face, seeming neither to think nor to listen, nor to understand; from whose staring eyes the tears fall continuously and unchecked. (p. 303)

Нели е ова совршена слика на Кондилакова статуа, статуа која како да е спремна да почне сè од почеток, почнувајќи од ништо, како фигура на нов(о) (роден) субјект?

Другиот аспект на романот кој особено нè интересира, во однос на етиката, е прашањето за Валмоновата желба и вина кои се појавуваат во неговата врска со Маркизата де Мертиј. Во одреден момент Валмон ја изневерува врската или пактот со Маркизата и така се откажува од својата „етика“ и „должност“.

Оваа страна на приказната е кондензирана во славното писмо 141 во кое Маркизата де Мертиј пишува писмо во писмо, а подоцна, тоа, скриеното писмо, Валмон едноставно само ќе го транскрибира и прати на Мадам де Турвел. Мислиме на познатото „реторичко“ писмо во кое секоја мисла завршува со фразата „*ce n'est pas ma faute*“, „не сум виновен“:

Секому набргу му здодева сè, ангелу мој; тоа е природен закон. Не сум виновен.

Ако затоа, сега, ми здодеала авантура која го привлекувала моето внимание 4 смртнички недели, не сум виновен.

Ако, да речеме, мојата љубов е еднаква на твојата доблест – а тоа навистина кажува многу – не зачудува што едното заврши истовремено со другото. Не сум виновен.

Следи дека одредено време те измамувам, но твојата упорна нежност на некој начин ме присили да постапам така! Не сум виновен.

Жена која лудо ја сакам сега инсистира да се откажам од тебе поради неа. Не сум виновен.

Разбирам дека ова е совршена можност да бидам обвинет за измама: но, ако природата на мажите им дарила само постојаност, на жените им дала упорност, не сум виновен.

Верувај ми, треба да најдеш друг љубовник, како што јас земам нова љубовница. Ова е добар, многу добар совет: ако мислиш дека е лош, не сум виновен.

Is this not a perfect image of Condillac's statue, a statue that is about to begin again, from nothing, as a figure of a new(born) subject?

The other aspect of the novel that particularly interests us here, in relation to ethics, is the question of Valmont's desire and guilt as they emerge from his relation with the Marquise de Merteuil. At a certain point Valmont betrays his relationship or pact with the Marquise and thus renounces his "ethics" and his "duty."

This side of the story is condensed in the famous letter 141 in which the Marquise de Merteuil writes a letter within a letter, which letter within Valmont will afterward simply transcribe and send to Madame de Tourvel. We are referring to the famous "rhetorical" letter in which every thought concludes with the phrase "*ce n'est pas ma faute*," "it is not my fault":

One is very soon bored with everything, my angel; it is a law of nature. It is not my fault.

'If therefore I am now bored with an adventure which has claimed my attention for four mortal months, it is not my fault.

'If, that is to say, my love was equal to your virtue - and that is certainly saying a great deal - it is not surprising that the one came to an end at the same time as the other. It is not my fault.

'It follows that for some time I have been deceiving you, but then your relentless tenderness forced me in some sort to do so! It is not my fault.

'A woman that I love madly now insists that I give you up for her sake. It is not my fault.

'I quite realize that this is the perfect opportunity to accuse me of perjury: but if, where nature has gifted men with no more than constancy, she has given women obstinacy, it is not my fault.

'Believe me, you should take another lover, as I take another mistress. This is good, very good advice: if you find it bad, it is not my fault.

Збогум ангелу мој. Те земав со задоволство; те оставам без каење. Можеби ќе се вратам. Таков е животот. Не сум виновен. (стр. 335 – 336)

Валмон не е виновен, а тоа е затоа што ова е *природен закон*, затоа што Мадам де Турвел го *принудила* да постапи како што постапува, затоа што друга жена *инсистира* да биде така, затоа што *природаша* ги дарила мажите само со постојаност и затоа што *живоитој е шаков*. Реториката на аргументот е во таква форма која сосем будалесто, како што се чита понатаму, ја прикажува како бесмислена сопствената основа. Постојаното повторување на „не сум виновен“ (т.е., „Не можев поинаку“) потполно го открива фактот дека се можеше да биде поинаку само доколку Валмон би посакал така. И секако ова е најболното нешто за Мадам де Турвел. Читајќи го писмото, гледа дека е во позиција во која го изгубила токму тоа поради кое жртвуваше сè друго. Секако, ова е само уште една верзија на процесот на станување на (етички) субјект.

Ова е смртоносно писмо, писмо испишано со отровно мастило со кое Валмон буквално ја убива Мадам де Турвел. Или, поточно, ова писмо е писмо со кое Маркизата де Мертил ја убива Мадам де Турвел со Валмоновиот „меч“.

Од оваа епизода Валмон излегува како вистински „наивец“. Мертил направи да личи на комплетна будала:

Да Виконте, Вие бевте многу вљубен во Мадам де Турвел, и сè уште таа љубов Ве вознемирува. Но, бидејќи мене ми беше забавно да направам да Ви биде срам, Вие храбро ја жртвуваше. Полесно Ви е уште 1000 пати да ја жртвувате отколку да издржите задевање. Каде ли е границата на суетата! Мудриот со право ја нарече непријател на среќата. (стр. 340 – 341)

Од друга страна, целата работа завршува со грубото освестување на Маркизата, бидејќи, нејзината долготрајна

‘Good-by, my angel. I took you with pleasure; I leave you without regret. I shall come back perhaps. Such is life. It is not my fault. (p. 335-336)

It is not Valmont's fault, and this is because it is the *law of nature*, because Madame de Tourvel herself *forced* him to do as he does, because another woman *insists* on it, because *nature* has gifted men with no more than constancy and because *such is life*. The rhetoric of the argument is shaped so that it renders ridiculous, as one progresses, its own basis. The persistent repetition of “it is not my fault” (i.e., “I could not have done otherwise”) fully renders the fact that everything could have been different if only Valmont had wanted it so. And this is of course what is most painful for Madame de Tourvel. As she reads this letter she finds herself in the position of having lost the very thing for which she has sacrificed everything else. This of course is yet another version of the process of becoming an (ethical) subject.

This letter is a lethal letter, a poison-pen letter by which Valmont literally kills Madame de Tourvel. Or, more accurately, this letter is the letter by which the Marquise de Merteuil kills Madame de Tourvel using Valmont's “sword.”

Valmont comes out of this episode as a complete “sucker.” Merteuil has made an absolute fool of him:

Yes, Vicomte, you were very much in love with Madame de Tourvel, and you are still in love with her: you love her to distraction. But because it amused me to make you ashamed of it, you have bravely sacrificed her. You would have sacrificed her a thousand times rather than take a joke. To what lengths will vanity lead us! The sage was indeed right who called it the enemy of happiness. (p. 340-341)

On the other hand, this whole affair results in a rude awakening for the Marquise, because her long held assumption that Valmont

увереност во привлечноста на Валмон кон неа само поради неговата „суетност“, се покажува како целосно оправдана.

Каде можеме да го лоцираме одлучувачкиот момент кога Мертил дознава со сигурност дека Валмон навистина ја љуби Мадам де Турвел? Токму тогаш кога ја жртвува Мадам де Турвел, како што самиот би го опишал чинот. Оваа жртва е, затоа што е жртва, далеку од сведоштво за неговата индиферентност кон Мадам де Турвел, таа е доказ на неговата љубов кон неа. Во делот на играта до Валмоновото признание дека загубата на Турвел е жртва, Мертил одбира совршен начин за дознавање на Валмоновите вистински чувства кон Мадам де Турвел. Му поставува стапица од редот „желба и вина“. Не ја интересира прашањето дали Валмон „објективно“ ги прекршил правилата кои и двајцата се заколнале да ги следат. Одлучувачкото прашање е дали тој ги прекршил „субјективно“, на ниво на својата желба. Така, целта на стапицата на Мертил не е да открие дали Валмон е подготвен да ја жртвува Мадам де Турвел, туку да открие дали раскинувањето со неа го смета за жртвување. Прашањето не е дали Валмон „објективно“ грешел, вистинското прашање е дали се чувствува виновен, тогаш, за Маркизата, тој е виновен. Мертил многу добро знае дека ако Валмон е виновен, тогаш на нејзините провокации ќе одговори токму како што одговара: со жртвување. Ако Валмон се чувствува виновен, тогаш, логиката на суперегото автоматски ќе го натера да го избере, и потоа жртвува, најценетото.

Писмото крие уште еден „заплет“. Фразата *не сум виновен* не е идеја на Мертил, така не се работи само за „писмо препишано од писмо во писмо“. Почетокот на сево ова е друго писмо кое Валмон го напишал за Мерил, по неговиот „успех“ со Мадам де Турвел. Во ова писмо, тој, меѓу другото, вели: „Не сум вљубен, и не сум виновен ако околностите ме наведуваат да ја играм улогата“ (стр. 328). Значи, за прв пат со изразот „не сум виновен“ се среќаваме во писмо на Валмон

is attracted to her only because of his “vanity” proves to be entirely justified.

Where can we locate the decisive moment when Merteuil comes to know with certainty that Valmont is really in love with Madame de Tourvel? Precisely when Valmont sacrifices Madame de Tourvel, as he himself puts it. This sacrifice is, because it is a sacrifice, far from a testimony to his indifference to Mme de Tourvel, it is proof of his love for her. In the stage of the game leading up to Valmont's admission that the loss of Tourvel was a sacrifice, Merteuil chooses the perfect way to find out Valmont's real feelings for Madame de Tourvel. She sets a trap for him in the register of “desire and guilt.” The question for her is not whether or not Valmont “objectively” broke the rules they both swore to follow. The decisive question is whether he broke them “subjectively,” on the level of his desire. Hence the point of Merteuil's trap is not to find out whether Valmont is ready to sacrifice Mme de Tourvel, it is to find out whether he *considers it a sacrifice* to break with her. The question is not whether Valmont has “objectively” done wrong, the real question is whether he *feels guilty* - if he does feel guilty, then for the Marquise, he is guilty. Merteuil knows very well that if Valmont was guilty, than he would respond to her provocations exactly the way he does: with a sacrifice. If Valmont feels guilty than the logic of the superego will automatically lead him to take what is most precious to him and to sacrifice it.

This letter contains yet another “twist.” The phrase *ce n'est pas ma faute* is not originally Merteuil's invention, thus what we have here is not just “a letter copied from a letter within a letter.” At the origin of all this is another letter that Valmont wrote to Merteuil after his “success” with Madame de Tourvel. In this letter he says, among other things: “I am not in love, and it is not my fault if circumstances compel me to play the part” (p. 328). It is thus in a letter from Valmont to the Marquise that we first

за *Маркизајта*. Таа фраза ја освестува Мертил за тежината на ситуацијата, тоа е реченицата на која таа реагира на тој начин што му раскажува приказна за пријател кој, како Валмон, продолжувал со правење на глупави работи, а потоа тврдел дека не е виновен. Оваа приказна Валмон ја препишува од нејзиното писмо и ѝ го праќа на Мадам де Турвел писмото кое беше цитирано погоре.

Мертил многу добро знае дека токму фразата *не сум виновен*, не сум виновен, е најконкретен начин на признавање на вина. Многу добро знае дека поради скриената логика, изјавите како „околностите ме присилија“, „не можев поинаку“, „беше надвор од моја контрола“ се најдобро сведоштво за вината на субјектот. Покажуваат дека, имено, субјектот „ѝ подлегнал на желбата“ (*céder sur son désir*). Дефиницијата за нешто кое би можеле да го наречеме „закон на желбата“ е дека желбата ги игнорира „законите на природата“, за тоа „каков е светот“, или „притисокот на околности“. Токму ова ја поврзува „логиката на желбата“ со (првобитниот) проект на Маркизата и Валмон. Така, кога Валмон нејзе ѝ се обраќа со толку смешно оправдание, Мертил го доживува ако невидена навреда. Писмото во писмо кое го праќа на Валмон, кое подоцна го препишува и испраќа на Мадам де Турвел, не е само „нож забиен во срце“, туку и сурово потсетување за Валмон дека оваа реторика одговара за аутоматите, но не за автономните субјекти. Со други зборови, потсетува дека додека механичките, човечки суштества, *espèces*, можат да се залажат со овој вид на „фаталистички бесмислици“, непростиво е човек кој се смета за автономно битие, да употреби таков изговор за обраќање на друго автономно битие. Вознемиреноста на Мертил е предизвикана од осудувањето на Валмон нејзе да ѝ каже „не сум виновен“, од покажувањето дека ја потценува неа, но и себе си. Се потценува себе си затоа што одбрал „млитав“ изговор и неа, мислејќи дека ќе го „голтне“.

come across the expression “it is not my fault.” It is this phrase that makes Merteuil aware of the gravity of the situation, the line to which she responds by telling him the story about a friend who, like Valmont, went on doing stupid things and claiming afterwards that it was not his fault. This is the story that Valmont copies from her letter and sends to Madame de Tourvel, the letter we have already quoted.

Merteuil knows very well that it is precisely the phrase *ce n'est pas ma faute*, it is not my fault, that is the purest form of the admission of guilt. She knows very well that because of their underlying logic, claims like “the circumstances forced me to do it,” “I could not help it,” “it was beyond my control” are the best testimony of the subject's guilt. They show, namely, that the subject has “given way as to his desire” (*céder sur son désir*). The definition of what we might call the “law of desire” is that desire does not pay any attention to the “laws of nature,” to how the “world goes,” or to the “force of circumstances.” This is precisely what links the “logic of desire” to the (original) project of the Marquise and Valmont. So when Valmont addresses *her* with such a flat excuse Merteuil takes it as an outrageous insult. The letter within a letter she sends to Valmont, and that he later copies and sends to Madame de Tourvel is not only a “knife in the heart” of the latter but also a sharp reminder to Valmont that this kind of rhetoric suits only automata and not autonomous subjects. In other words, it is a reminder that while mechanical, human creatures, *espèces*, can be fooled with this kind of “fatalistic crap,” it is unforgivable that a person who believes himself an autonomous subject would use such an excuse when addressing another autonomous subject. Merteuil's irritation comes from Valmont daring to say to *her* that “it is not his fault,” from his showing that he underestimates her, as well as himself. He underestimates *himself* just by using such a lame excuse and *her* because he believes she will “buy” it.

Суштината на законот на желбата е да се почитуваат следниве забелешки на Лакан во *Ethica et Politica* на психоанализата (*The Ethics of Psychoanalysis*):

Нешто се прави со измама, ако таа се толерира, ако, воден од идејата за добро... се отвори простор за откажување од сопствените барања и си рече, „Па, ако работите се такви, треба да ја напуштиме позицијата; никој од нас не вреди толку, и особено јас, па, треба само да се вратиме на вообичаената патека“. Извесно е дека тоа е структурата на *céder sur son désir*. Откако еднаш е помината границата кадешто во еден израз вклопив презир за другиот и за себе, нема враќање.

Токму ова му се случува на Валмон: зачекорува на патеката на неповрат. И, тоа го прави токму во име на доброто (следејќи ја пресметката на Лакан). Кога Валмон ја сфаќа сериозноста на ситуацијата, во очај се свртува кон своите последни резерви. И нуди нешто на Маркизата. И пишува многу „сопругничко“ и љубоморно писмо, ставајќи ја нејзината афера со Дансени на исто ниво со својата афера со Турвел, и предлага, така да речеме, взаемно простување. Откако Маркизата остро ја одбива понудата, како и „ценувачкиот“ подтекст („доколку не сакаш да ме изгубиш, подобро да правиш како што ти велам“), во друго писмо предлага Мертил „да ѝ се предаде на желбата“, зашто инаку и двајцата ќе бидат уништени. Во писмото 152, тој ѝ го вели отприлика следново: секој од нас поседува што е потребно за уништување на другиот. Но, зошто да го правиме тоа, ако наместо тоа можеме повторно да го воспоставиме нашето пријателство и мир? Изборот е твој, но треба да знаеш дека негативниот одговор ќе се сфати како објавување на војна. Одговорот на Мертил е: в ред, нека е војна. Затоа, фер е да се каже дека Маркизата е единствената која осганува докрај верна на својата должност и одбива да го толерира предлогот на Валмон за взаемно предавство – одбива да ѝ се препушти на желбата:

This point about the law of desire is in keeping with the following remarks of Lacan in *The Ethics of Psychoanalysis*:

Something is played out in betrayal if one tolerates it, if driven by the idea of the good ... one gives ground to the point of giving up one's own claims and says to oneself, 'Well, if that's how things are, we should abandon our position; neither of us is worth that much, and especially me, so we should just return to the common path.' You can be sure that what you find there is the structure of *céder sur son désir*. Once one has crossed the boundary where I combined in a single term contempt for the other and for oneself, there is no way back.

This is exactly what happens to Valmont: he steps onto the path of no return. What is more, he does it precisely in the name of the good (in keeping with Lacan's account). When Valmont realises the seriousness of the situation, he desperately falls back on his last reserves. He offers the Marquise a trade. He writes her a very connubial and jealous letter, putting her affair with Danceny on the same level as his affair with Tourvel and proposing, so to speak, mutual forgiveness. After the Marquise sharply refuses this trade, as well as its "blackmailing" subtext ("if you don't want to lose me, you'd better do what I say"), he suggests in another letter that Merteuil too, should "give way as to her desire," because otherwise they will both be destroyed. In letter 152 he tells her, more or less, the following: Each of us is in the possession of all that is necessary to ruin the other. But why do it, if instead we can re-establish our friendship and peace? The choice is yours but you should know that a negative answer will be taken as a declaration of war. Merteuil's response is: fine, war it is. Thus it is fair to say that the Marquise is the only one who remains until the very end loyal to her duty, and refuses to tolerate Valmont's offer of mutual betrayal – she refuses to give way as to her desire:

Тоа што јас го нарекувам *'céder sur son désir'* е секогаш дел од судбината на субјектот со некоја изневера... Или субјектот го изневерува сопствениот пат... или, уште поедноставно, го толерира фактот дека некој со кој се заветил да направи нешто, ја изневерува неговата надеж и не го прави за него ветеното со пактот – каков и да е, успешен или со лоша судбина, ризичен, неперспективен, или навистина поврзан со бунтовништво или бегство, не е важно.

Кога Валмон пишува, „не сум виновен ако околностите ме принудуваат да ја играм улогата“, влегува во игра многу поинаква од претходната. Пресвртот кој се случува од перспективата на „моралниот закон“ (т.е., законот поврзан со позицијата која ја прифаќа како сопствен принцип и која ја одредува неговата субјективност) кон законот на суперегото. Пресвртот е видлив, пред сè, во начинот на кој одговара на писмото на Маркизата. Свршено е свесен за својата вина, но сè погрешно сфаќа: откажувањето од Мадам де Турвел го сфаќа како цена која мора да ја плати за да се врати на своите стари навики и да се смири со Маркизата. Не сфаќа дека што и да направи, нештата можат само да се влошат. Маркизата не се двоуми дека е способен за жртвување на нештото кое му е најмило. Поентата е дека оваа жртва е најголем доказ за неговата вина. Откажувањето или неоткажувањето од Турвел е „техничко прашање“. Сè што прави оттогаш понатаму задолжително е или премногу или премалку, а доволно за да се заклучи дека станува збор за суперего. Жртвата која се бара од него, ја прави - го одбива обејктот кој му е најмил, но со тоа само повеќе се вилеткува во стапницата на суперегото. Ова станува јасно кога ѝ пишува на Маркизата дека само едно нешто може да му донесе поголема слава: повторното освојување на Мадам де Турвел. Затоа Валмоновиот чин е чин кој во суштина останува неосишварен. За да го оствари, мора (постојано) да прави „уште еден напор“.

What I call *'céder sur son désir'* is always accompanied in the destiny of the subject by some betrayal Either the subject betrays his own way ... or, more simply, he tolerates the fact that someone with whom he has more or less vowed to do something betrays his hope and doesn't do for him what their pact entailed - whatever the pact may be, fated or ill-fated, risky, shortsighted, or indeed a matter of rebellion or flight, it doesn't matter.

When Valmont writes, “it is not my fault if circumstances compel me to play the part” he enters a game quite different from the one he has previously been playing. We could define the shift he undergoes as a shift from the perspective of the “moral law” (i.e., the law linked to the position he adopts as his principle and which determines his subjectivity) to that of the law of the superego. This shift is visible, first of all, in the way he responds to the Marquise's letter. He is perfectly aware of his guilt, but he gets it all wrong: he understands giving up Madame de Tourvel as a price he has to pay in order to resume his old ways and to make peace with the Marquise. He does not see that whatever he does, things can only get worse. The Marquise has no doubt that he is capable of sacrificing what is most precious to him. The point is that this sacrifice is the ultimate proof of his guilt. Whether he gives up Tourvel or not is a “technical question.” Whatever he does from this point on will have to be either too much or too little, and this is enough to establish that we are here dealing with the superego. He makes the sacrifice required of him, he rejects the object most dear to him, but by doing this he only gets further entangled in the snare of the superego. This much is clear when he writes to the Marquise that one thing alone can bring him greater glory: winning Madame de Tourvel back. Thus Valmont's act is an act that remains essentially *unaccomplished*. In order to accomplish it, he (perpetually) has to make “one more effort.”

Белешки

- ¹ Jacques Lacan, *The Seminar, Book XX: On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*, New York & London: W. W. Norton & Company 1998, стр. 8.
- ² Ibid, стр. 129.
- ³ "Како што со задоволство нагласува кантовецот Сад, може да се ужива само дел од телото на Другиот од едноставна причина што никој не видел тело целосно обвиткано околу телото на Другиот до степен на негово опфаќање и фагоцитирање" Затоа мора да се ограничиме на нежни стисоци, како на пример прифаќање на раката или нешто друго – ау, боли!" Ibid., стр. 26
- ⁴ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, Harmondsworth: Penguin Books 1961, стр. 31. Сите понатамошни референци се од ова издание и ќе бидат инкорпорирани во текстот.
- ⁵ Mladen Dolar, "La femme-machine," in *New Formations*, issue 23 (Summer 1994), London: Lawrence & Wishart, стр. 46.
- ⁶ Види. Roseann Runte, "Dying Words: The Vocabulary of Death in Three Eighteenth-Century English and French Novels," in *Canadian Review of Comparative Literature* (Fall 1979), Toronto: University of Toronto Press, стр. 362.
- ⁷ Cf. J.-A. Miller, *Extimité* (необјавен семинар), предавање од Април 16, 1986.
- ⁸ „Ах, верувајте ми Виконте, кога една жена се намерува на срцето на друга, ретко неуспева да најде ранлива точка, а раната поватаму е неизлечлива. Додека целев на оваа, или насочувајќи Ве Вас, забравив дека таа е конкуренција која Вие ја одбравте наместо мене, и дека, всушност, ме ставивте под неа." (стр. 341)
- ⁹ J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, London: Routledge 1992, стр. 321.
- ¹⁰ Ibid., стр. 321.

Notes

- ¹ Jacques Lacan, *The Seminar, Book XX: On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*, New York & London: W. W. Norton & Company 1998, p. 8.
- ² Ibid, p. 129.
- ³ "As is emphasized admirably by the kind of Kantian that Sade was, one can only enjoy a part of the Other's body, for the simple reason that one has never seen a body completely wrap itself around the Other's body, to the point of surrounding and phagocytizing it. That is why we must confine ourselves to simply giving it a little squeeze, like that, taking a forearm or anything else - ouch!" Ibid., p. 26.
- ⁴ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, Harmondsworth: Penguin Books 1961, p. 31. All further references will be to this edition and will be made in the body of the text.
- ⁵ Mladen Dolar, "La femme-machine," in *New Formations*, issue 23 (Summer 1994), London: Lawrence & Wishart, p. 46.
- ⁶ See. Roseann Runte, "Dying Words: The Vocabulary of Death in Three Eighteenth-Century English and French Novels," in *Canadian Review of Comparative Literature* (Fall 1979), Toronto: University of Toronto Press, p. 362.
- ⁷ Cf. J.-A. Miller, *Extimité* (unpublished seminar), lecture from April 16, 1986.
- ⁸ "Ah, believe me Vicomte, when one woman takes aim at the heart of another, she rarely fails to find the vulnerable spot, and the wound she makes is incurable. While taking my aim at this one, or rather while directing yours, I had not forgotten that she was a rival whom you had temporarily preferred to me, and that, in fact, you had considered me beneath her." (p. 341)
- ⁹ J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, London: Routledge 1992, p. 321.
- ¹⁰ Ibid., p. 321.