

УДК 791.3+792.9

О. О. Вербівська, студ.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, Київ, 01033, Україна
verolenao@gmail.com

ДОСВІД АБСУРДУ: ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКА ПАРАДИГМА ТА ПАРАДИГМА ТЕАТРУ АБСУРДУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ С. БЕКЕТА "НЕ Я")

Розкрито поняття абсурду в межах екзистенціалістської парадигми, тобто автороцентрично влаштованого досвіду абсурду, заснованого на втраті сенсу та відчаї екзистенційного порядку, й парадигми театру абсурду, для якого характерне підкреслення комічності ситуації, частково на базі аналізу монологічної вистави С. Бекета "Не Я". Для розгляду "Не Я" використано поняття образу-переживання, узяті зі сфери кінематографу. Компоненти образу-переживання, що сприяють витворенню тканини кінематографічної реальності та зобов'язують суб'єкта цієї реальності до тих чи інших дій, суголосні смисловій напруженості вистави, у якій найважливіше місце відведено абсурдистському образотворенню на базі метафори голосу, що виконує функцію екрана, за яким приховується дитяча травма героїні. "Не Я" відзначається емпатичним значенням абстрагованості від декорацій, завдяки чому вистава втрачає статус сценічної театральності.

Ключові слова: абсурд, образ-переживання, сміх, часово-просторові координати.

Постановка проблеми. Феномен абсурду має велику кількість художніх виявів, серед яких – твори А. Камю та представників театру абсурду. Подібні парадигми різняться між собою в питанні концептуалізації абсурду: у першому випадку абсурду відповідає світовідчуття, засноване на властивих екзистенціалізму поняттях втрати сенсу й відчаю та ілюстроване позицією третьої особи (автора), водночас як у другому випадку структурним елементом абсурду є перфорування щоденного стану справ засобами комічного, що висвітлюється безпосереднім досвідом шляхом акторської гри. Монологічна вистава С. Бекета "Не Я" особлива поєднанням двох зазначених вище світовідчуттів. В основу аналізу цієї вистави взято концепт Дельоза, який він застосовує щодо кінематографу, а саме – образ-переживання. Крім цього, у статті простежено роль метафори голосу, її значення для експлікації травми головної героїні в "Не Я".

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки в українському гуманітарному просторі немає окремого розгляду цієї вистави, тому для її розуміння стаття послуговується концептами Ж. Дельоза та частково А. Камю.

Метою статті є виявлення специфіки твору С. Бекета "Не Я" крізь призму ключових ознак, за якими впізнається явище абсурду, відповідно до парадигми А. Камю та представників театру абсурду загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження

Досвід абсурду, представлений Камю і театром абсурду. А. Камю визначив поняття абсурду, що надалі мало вагомий вплив на культуру, у своїй роботі "Міф про Сізіфа" засобами тієї термінології, що відображає екзистенціалістське світовідчуття (попри всі спроби Камю відмежуватися від екзистенціалістів). Іронія полягає в тому, що стиль письма автора із притаманними йому мотивами свободи, бунту, активної та пасивної нігіляції, деструктивного усамітнення, маніакальної проблематизації людей і світу практично не має жодного стосунку до уявлення про абсурд, що сформоване пізнішими культурними практиками, такими як театр абсурду.

Ідеться про те, що персонажі творів Камю постають для читача незрозумілою таємницею на тлі сухої деталізації випадкових об'єктів навколишнього світу, стримано-холодного опису екзистенційної кризи та своєрідної констатації глухоти (лат. *surdus* означає *глухий*). Тобто у Камю абсурд виявляється, по-перше, індикатором екзистенційної кризи, замаскованої під свою протилежність у зцілювальній функції відчаю, що уможливується короткочасним удаваним відрефлексивним

поворотом, по-друге, позначенням таких літературних засобів, які спрямовані а) на зовнішній, повністю дистанційований опис стану зі збереженням суб'єктності та б) мінімізацію монологічного способу передавання внутрішнього досвіду відчаю, що переживає головний герой. У романі "Сторонній", наприклад, усе, із чим стикається читач, – це нагромадження просторово-часових деталей ворожого герою світу, що артикульований словами автора у звичному перебігу щоденних подій та в миттєвих сходженнях героя в інертний незрозумілий світ, який внаслідок спроб символізації розцінюється як умістилище втрачених сенсів.

Після віднаходження театру абсурду запропоноване Камю поняття навіть у повсякденному вжитку набуває додаткових асоціацій, пов'язаних не так зі специфічним станом екзистенційного струсу як втрати сенсу та з активними/пасивними спробами його повернення, як з алогічним стилем символізації певного світовідчуття, що ґрунтується на удаваному прийнятті стану справ та в такий спосіб – трансгресуванні повсякденності парадоксальним чином засобами самої повсякденності. Засновниками театру абсурду вважають С. Бекета (а саме його твір "Чекаючи на Годо") та Е. Йонеска ("Ліса співачка"). Варто відзначити той фактор, якому завдячує асоціація абсурду з алогічністю: ним є форма існування твору мистецтва, яка в цій ситуації зобов'язана театру, перформативному плану реальності, гри у присутність/відсутність, у якій беруть участь живі герої та неартикульовані рецепієнти. Іншими словами, алогічно-сюрреалістичний вимір абсурду народжується за рахунок умикання інтерсуб'єктивності, знаком якої є сміх, представлений у творах гумором, іронією та сарказмом. Герої та сюжет видаються неймовірно абсурдними тим більше, чим більше вони виявляються приналежними просторово-часовим визначеностям, що конститууються абстрактним позасценічним ми-зв'язком. Бергсон, зазначаючи умови можливості існування феномена сміху, наголошує на необхідності інтерсуб'єктивної складової, тобто присутності певної компанії людей, які б перебували в одному контексті та, відповідно, голим фактом своєї контекстуальної наявності надавали б певному об'єкту/темі сенс як такий, а також статус буття-смішного [4, с. 5]. Тобто щось є смішним не з огляду на свою внутрішню природу, а з огляду на зовнішні детермінації, роль яких відіграють люди, що створюють сенсотворчі контексти. У випадку із театром абсурду логічний ряд вибудовано в такий спосіб: гумористичність, притаманна творам абсурдистів, відсилає до пу-

бліки, що, навантажуючи твір сенсами, не з'являється безпосередньо та не залучається до конструювання сюжету (що можна спостерігати в перформансах). Публіка, яка спостерігає абсурд, є в буквальному сенсі слова перформативно оглушеною та знешкодженою.

У творах А. Камю немає нічого алогічного та сюрреалістичного: інтерсуб'єктивний світ живої перформативності тут-і-зараз відсутній у тексті. Саме тому в письменника удоступнення опису стану справ відбувається тільки в модусі цілковитої дистанційованості суб'єкта, який, усе ж, зберігає суб'єктність картезіанського ґатунку, що перешкоджає абсолютному зануренню в безглуздість стану справ.

На противагу цьому в театрі абсурду йдеться про, по-перше, безпосередність, формально виражену встановленням контакту героїв із публікою, та, по-друге, проблематизацію картезіанського суб'єкта. Крім цього, у прозі Камю монологічний простір головних персонажів мінімізований словами автора, внаслідок чого читач насправді не має можливості напряму проникнути у внутрішній світ персонажа, що відкривається лише в моменті фінального триумфу Я – моменті символічної смерті. Незважаючи на те, що в театрі абсурду контакт із монологічним простором героя такий же безпосередній, як і сюжетно обумовлений стан справ, ключовою для розуміння загальної картини постає не так системою взаємно не пов'язаних монологів (ефект нерозуміння співрозмовниками один одного), як глибшим зануренням у внутрішній досвід героя: картезіанський суб'єкт, позбавлений свого текстурально зумовленого автора та відтворений через вербально-невербальні виміри індивідуального досвіду, перетворюється на сукупність епізодів безглуздості, що пульсують. У такому дійстві його вчинки, семантична наповненість довгих і коротких реплік, сюжетні повороти, згини та видовження, взаємодія персонажів, що оточені часом мінімальною кількістю сценічних декорацій, – усе не має сенсу тією мірою, якою йдеться не про його відсутність, а про його банальну неможливість надійти, заявити через нашарування аудіальної глухоти про свою присутність.

Чи є в абсурді місце для сміху, легітимованого горизонтом інтерсуб'єктивності? Артикуляція вмісту внутрішнього досвіду (у порівнянні із зовнішньо оформленим вмістом на прикладі героїв Камю), що стирає межі суб'єкт-об'єктності, – то пряма дорога до чорного гумору, що прокламує антицидності. Абсурдистські п'єси заявляють про себе в чомусь на кшталт непристойного беззвучного сміху, що нейтралізує безглуздя екзистенційних взаємозалежностей. Варто доповнити перформативний модус існування абсурду в модусі алогічності феноменом творчості французького режисера Бунюеля. Його кінокартини відзначаються превалюванням онейричних мотивів у розгортанні сюжетів, які часто міксують та паралелізують релігійні змісти зі змістами сексуальними, що результуються в декоративній функції сюрреалістичних деталей сюжету. Бунюєлівські персонажі сміхотворні та безглузді, проте не тому, що вони добрі чи злі, а лише тому, що вони – заручники ситуації, залежні від реальності несвідомих імпульсів, що окреслюють повсякденність, за межі якої неможливо вийти. Тобто саме у кіно як синтетичному виді мистецтва, в якому накладаються візуальні та аудіальні виміри функціонування знаку, що супроводжуються ефектом тактильності (ефектом доторкування до поверхні культури), у якому спостерігаємо резюмування часу та простору (Мукаржовський говорить про резюмування дії [1]), за рахунок патологізованого множинності горизонтів кінематографічного суб'єкта відбувається абсурдизація реальності. Ми навіть наважимося зробити дещо ради-

кальне припущення про те, що базовими шарами досвіду абсурду є його форма експлікації в театрі та кіно – єдино можливих видах мистецтва, що відкриваються за зависою інтерсуб'єктивності. Необхідно звернути увагу на те, що алогічність, яка проглядається в абсурдистських творах, та пов'язаний із цим акомпанемент чорного гумору, попри інтуїтивне бажання проасоціювати її чи то за суміжністю (метонімія), чи то за подібністю (метафора), може постати тільки як скупчення сюрреалістичних деталей, які випадають із реалізму, роблячи його недієздатним та протиставляючи йому світ різких контрастів.

Для прикладу варто розглянути назву п'єси Йонеско "Голомоза співачка", що допоможе збагнути механізм роботи алогічного образотворення. Якщо вдатися до послідовності вільних асоціацій, розташованих відповідно до органів чуття художнього об'єкта галюцинування, то можна запитати про те, які потенційні асоціації виникатимуть внаслідок спроб уявити співачку, що не має голосу (драматична суперечність аудіального), та сліпу співачку (драматична неповноцінність фізичного тіла візуального). В обох випадках ми маємо справу з деталями однієї й тієї самої реальності, драматизація якої замикається горизонтами вловимого досвіду організації цілком передбачуваних тропів. У випадку з "Голомозою співачкою", по-перше, треба відзначити те, що ця назва утворилася внаслідок обмовки актора, та, по-друге, абсурдність такого формулювання полягає у природі зміщення в напрямі від буквальної речі до її переінакшення в подібні нерозв'язаного антиобразу: якщо поняття співачки вважати буквальною річчю, що має певний зміст, а поняття німої співачки кваліфікувати як оксюморон, або діалектичний синтез, то поняття лисої співачки, що не містить ні доповнювальних, ні опозиційних відтінків, вказуватиме на антиобраз – те, що напряму не породжується вихідною буквальною річчю, проте виникає в ролі побічно-зайвого продукту сенсотворення. Антиобрази у п'єсах абсурдистів конструюють безглуздя повсякденності, легітимоване інстанцією інтерсуб'єктивності, що затверджує сміх у ролі реакції на незрозуміле, на те, що не піддається схопленню.

Абсурдизований простір у контексті перформативного характеру образу-переживання у творі С. Бекета "Не Я". Ж. Дельоз у своєму двотомнику "Кіно" розробляє класифікацію кінематографічних образів – часово обмежених, серійно організованих відрізків кінематографічної реальності [7]. У контексті пропонованої статті важливо розглянути образ-переживання, для якого характерна абстрагованість від просторово-часових параметрів кадру, що артикулюються збільшеним планом, та максимальна концентрація суб'єктності наратора, монолог якого подається в необробленому вигляді. Тобто суб'єкт (наратор) кінематографічної реальності абсолютизований, а об'єкти, зі свого боку, суб'єктивовані, внаслідок чого спостерігається постійне коливання між суб'єктом-персонажем та об'єктом-річчю. Однак образ-переживання відображає не цілісного автономного персонажа: йдеться про певну частковість, фрагментарність, з якою суб'єкт даний та заданий за допомогою обличчя та його динамічних елементів, таких як міміка. Збільшений план – це завжди апофеоз переживань, узятих у першопочатковому вигляді, або ж світ очима суб'єкта, який відчуває погляд анонімного Іншого. У цьому сенсі образ-переживання чудово узгоджується із концепцією, закладеною в монологічній виставі С. Бекета, в якій, по-перше, героїня представлена в частинний спосіб та, по-друге, аудіальний вимір вистави гіперболізований за рахунок освітленого рота (певного аналога кінематографічного збільшеного плану).

Якщо в А. Камю ми стикаємося з екстеріоризованим внутрішнім досвідом відчуження головних героїв, відтвореним традиційною манерою письма від імені автора, а в театрі абсурду – з безпосередністю такого переживання, що, відкриваючись живим утіленням безглуздості, може обернутися небезпечно-наївним комізмом дійсного стану справ, то у сценічному монолозі Бекета під назвою "Не Я" поняття абсурду набуває значення аж ніяк не специфічного комплексу відчуттів, через які проходить літературний персонаж та які конституують екзистенційну кризу, а сфери нерозгаданого досимволічного вузла, за яким стоїть ретельно замаскована травма. Згідно з Бекетом вистава "Не Я" має бути оформлена в такий спосіб: темна сцена, освітлений прожектором рот героїні монологу та темна постать збоку від сцени, своєрідний вільний слухач. Текст, що промовляє героїня, виконаний у манері потоку свідомості, у якому вириваються травматичні переживання, утворені сумішшю притлумлених спогадів та сьогодення, – така собі біографія одного колапсованого Я, не випадково ініційованого природою відкритою частиною тіла, тобто ротом. Вона описує своє народження як "звідти – сюди" (out into this), по суті залишаючись у такому стані протягом усього процесу своєрідного самовиглошення. Водночас можна помітити, як вона заявляє про своє буття шляхом "Не Я" із самого початку свого існування: акт називання – як, з одного боку, символічне присвоєння речі чітко визначеного символічного системно місця та надання гарантії безпеки від загрози з боку ворожого нелюдського світу та, з іншого боку, убивство примордіальної сутності речі, її муміфікація, що сигналізує подвійне народження, – відсутній у випадку із головною героїнею, яка, по-перше, вважає своїх батьків невідомими та, по-друге, не може згадати власного імені, пояснюючи невдалий своєї спроби його неважливістю ("called... no matter") [2].

Нав'язлива компрометація власної персони, мазохістична згода на будь-які покарання разом із посиленою акцентуацією нестерпності страждань, миттєві спалахи світла й темряви, що супроводжуються тремтінням перед абстрактним божественним Іншим, – усі ці текстуальні деталі болісного прокручування "звідти – сюди" створюють тло первинного абсурду, досимволічного та запаморочливого, чужого статичній автороцентричній прозі та динамічному перформансу сміхотворення, абсурду народження, що ніби ставить під сумнів імовірність смерті. Цей монолог є спробою узвичаїти час у зворотному напрямку, перетворити його на норму патологічного повсякдення, муміфікувавши момент народження: відтак будь-яка теперішня мить означатиме ремінісценцію народження, первісного страху перед входженням в інший світ, фатальність якого полягає в тому, що він єдино можливий і що "звідти" можна потрапити тільки "сюди".

Усе ж звернімо увагу на образ голосу: головна героїня – це рот разом зі своїм ефектом, голосом, що артикулює нав'язливий монолог. Чи можна сказати про героїню щось більше, аніж відзначити обмежений темнотою простір сцени та яскраво освітлену одну художню деталь, яка навіть втратила значення саспенсу, екзистенційної напруги? Якщо йти згідно з текстом, то складається враження, що життя героїні вимірюється лишень звуками та здатністю їхнього відтворення: вона описує себе як безмовну (німу) дитину, батьків – як невідомих і нечуваних, водночас будь-які її відчуття завжди супроводжуються гудінням у вухах, а перші спроби заговорити суголосні повторному, символічному, народженню, коли в зовнішній світ надходять слова, а не звуки. Недарма один-єдиний образ, що постає на сцені, за раху-

нок метонімічних зсувів вибудовує символічний ряд комплексів підконтрольних значимостей, серед яких найбільш повторюваною виявляється серія материнська утроба/голос: богом забута діра ("godforsaken hole"), що апелює одночасно до а) материнського організму (до-світ), резервуару комфорту та симбіотичної єдності, та б) роту героїні, що здійснює перформанс монологу-крику, нездатного бути почутим у байдужому світі.

Можливо, голос – це саме те, що залишилось після травми, внаслідок якої тіло самозничилося. Однак рот старої жінки, який надає довколишньому простору значення абсолютності, тотальної закадровості, з якої неможливо втекти у фокусовану об'єктивом, нашаровану символами предметну реальність, є знаком переживання, посередником монологу про вічне Ніщо – вічне тією мірою, якою час зворотний, а кожна нова подія засвідчує ремінісценцію конвульсивного самонародження. Ось вона, кульмінація чергування суб'єктивного й об'єктивного сприйняття – коротка мить взаємодії наївної безпосередності, властивої картезіанському монологічному суб'єкту, та стороннього погляду автора, що підтовхує героя до поліфонічного забуття внутрішньої суб'єктності та розчинення тілесності в оральних імпульсах хвилювання темряви. Проте образ-переживання не тільки перетворює збільшений план людського обличчя в емоцію, а й будь-якій незначній деталі побуту чи інтер'єра надає статусу людського обличчя. Дельоз вдається до прикладу зі збільшеним планом годинникового циферблата: фіксація подібного предмета сигналізує афект тривоги, антропологізує годинник, який ніби прозирає в темні глибини глядацького єства [7]. Однак рот старої жінки як образ-переживання – це трансгресоване обличчя, по-грубому матеріалізоване перерахованими головною героїнею складовими голосу, серед яких губи, щоки, щелепи та череп, який весь час приховує гудіння у вухах. У зазначеному випадку ми маємо обличчя без обличчя, з-під якого шматок оралізованої плоти монологізує травматичний досвід народження, забуття та втрати.

Якщо в кінематографічному образі-переживанні існує незіставність тотальної художньої деталі та нечіткого тла, з якого вона виділяється, тією мірою, якою часо-просторові координати подолані, то в образі-перцепції, що з'являється на сценічному просторі, незіставність перестає бути вирішальною для конституції художньої деталі: актор-об'єкт у "Не Я" не має тла, з якого він міг би бути виокремленим технічно-виражальними засобами. Точніше було б сказати, що роль тла відіграє не загальноприйнята довколишня предметність, а позапредметна закадрова реальність, що вимушена бути декорацією, реальність великого Ніщо, яке помітне тільки на тлі художньої деталі. Іншими словами, актор-об'єкт на правду є тлом, що виділяє примордіальну порожнечу "Не Я", богом забутої діри, яка стиєнута до рівня тілесного згустку говіркої відкритості.

За межами того, чим є Не Я, розміщується невідрефлексований безпросторовий простір, у якому неможливий жоден звук, жоден погляд. Сценічний монолог актора-об'єкта розрахований на глухого: голосовий комплекс, що застиг образом-переживанням, перетворився у сценічну перформативність кінематографічного кадру, голосовий комплекс, що розповідає про своє народження із німоти, орієнтований на самого себе, вириваючи із абсолютної темряви. Зазначена вистава абсурдна саме тому, що головний герой не повноцінна людина, а лише певна частина тіла, п'єса не обмежується формальними межами сцени, а продовжується в уявлювану нескінченність довкола освітленої прожектором травматичної (з погляду символізації) частини тіла, інтерсуб'єктивна складова існує не як законодавець доцільності сміху, а як відсутня структура, що про-

валюється в ізольованому монолозі знеособленого суб'єкта. "Не Я", відокремлюючись від особистої історії в процесі засвідчення інстанцій походження (батьків) символічно невідомими та видобуваючи із множини до-вколишніх предметностей кінематографічно зумовлений акцент на образі голосу та першопочаткового гудіння, глушить інтерсуб'єктивний сміх, продиктований алогічністю, доводить його неіздатність.

Висновок. Феномен абсурду передбачає:

- суб'єкта чи то а) дистанційовано автороцентричного, чи то б) десуб'єктивованого перформативністю інтерсуб'єктивних значимостей, чи то в) штучно кадрованого образом-переживанням, що відсилає до посттраматичної фрагментації;

- публіку-реципієнта, що представлена перформативним виміром чорного гумору та пов'язаною із цим реакцією у вигляді сміху;

- довоколишню предметність, що в одних випадках слугує тлом, а в інших – своєрідною деталлю на позначення досимволічного світовідчуття.

У творчості А. Камю ми зыштовхуємося із максимально об'єктивованими словами автора внутрішнім досвідом екзистенційної кризи, яку переживають персонажі, а отже, – із дистанційованими позиціюванням світу. Значений стиль літературного письма, який є прозовим, провокує асоціації абсурду із безглуздістю дійсності та дезорієнтованість як наслідок такого відчуття. У творчості представників театру абсурду із суто технічних причин дистанція руйнується: реципієнт, з одного боку, стикається із безпосередністю внутрішнього досвіду кризи персонажа та в буквальному сенсі слова втратою слуху (його та своєю), та, з іншого боку, він постає інтерсуб'єктивним легітиматором безглуздості, переймаючи на себе роль розладаного сміху. У випадку із театром абсурду поняття абсурду стає набагато ближчим до алогічності та сюрреалістичності. У монологічній виставі С. Бекета "Не Я" ми можемо спостерігати взагалі ціл-

ковиту руйнацію класичного бачення театру: актор, представлений лише своєю частиною (а саме освітленим прожектором ротом), та відсутність світла як декорацією – усе це створює враження досимволічного первісного абсурду, з якого викинуто суб'єкта, світло та публіку. Відтак поняття абсурду тут виходить за межі категорій алогічності та сюрреалістичності: абсурд у "Не Я" – то світовідчуття жаху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – С. 396–410.
2. Beckett, S. *Not I* / S. Beckett. – London: Faber&Faber, 1973. – 16 p.
3. Beckett, S. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts* / S. Beckett. – New York: Grove Press, 1954. – 132 p.
4. Bergson, H. *Laughter: An essay on the meaning of the comic* / H. Bergson. – New York: Macmillan Company, 1911. – 200 p.
5. Camus, A. *The Myth of Sisyphus* / A. Camus. – New York: Penguin Random House, 2018. – 160 p.
6. Camus, A. *The Stranger* / A. Camus. – New York: Penguin Random House, 1989. – 123 p.
7. Deleuze, G. *Cinema 1: The Movement-Image* / G. Deleuze. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. – 250 p.
8. Ionesco, E. *The Bald Soprano and Other Plays* / E. Ionesco. – New York: Grove Press, 1982. – 160 p.

REFERENCES

1. Mukarzhovskij, J. (1994). *Issledovanija po jestetike i teorii iskusstva. [Research on poetics and the theories of art]*. Moscow, Iskusstvo.
2. Beckett, S. (1973). *Not I*. London, Faber&Faber.
3. Beckett, S. (1954). *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. New York, Grove Press.
4. Bergson, H. (1911). *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. New York, Macmillan Company.
5. Camus, A. (2018). *The Myth of Sisyphus*. New York, Penguin Random House.
6. Camus, A. (1989). *The Stranger*. New York, Penguin Random House.
7. Deleuze, G. (1997). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
8. Ionesco, E. (1982). *The bald soprano and other plays*. New York, Grove Press.

Надійшла до редколегії 26.03.21

H. O. Verbivska, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

THE EXPERIENCE OF ABSURDITY: EXISTENTIALISTIC PARADIGM AND PARADIGM OF THEATRE OF THE ABSURD (WITH REGARD TO SAMUEL BECKETT'S PLAY 'NOT I')

This article circles around the phenomenon of absurdity and absurd which appears to be greatly elaborated by Albert Camus and Theatre of the Absurd. The article reflects mainly upon Beckett's dramatic monologue "Not I", which might be characterized as a sort of missing link between two forms of absurd. The style of Albert Camus puts emphasis on the inner experience extrapolated by means of the author. In this sense, the feeling of despair and existential crisis, typical for existentialism in general, brings into existence the absurdity of being as such. In comparison with that, the manner, in which Theatre of the Absurd presents current states of things, organizes the comic dimension of a given situation. To put it another way, Theatre of the Absurd sets up living intersubjectivity, which is a sense-formative precondition of the laughter, and dynamic omnipresence of the inner experience literally declared on the scene. Beckett's "Not I" deploys, on the one hand, the existentialistic understanding of human beings, and, on the other, the theatrical representation injected with intersubjectivity. The article takes into account Deleuzian approach towards cinematography in order to conceptualize Beckett's play. The notion of affection-image, which is taken from Deleuze, illustrates the structure and essentially the nature of images taking place in "Not I". Beckett draws special attention to the image of the voice with regard to aural metaphors, which the main heroine uses during all the time of self-enunciation. Behind the words that she speaks there is an implicit trauma, which is unknown to the contemplators of the performance. It is noteworthy to admit that the organization of the play makes visible only the mouth of the heroine whereas everything remains in the shadows. Deleuzian affection-image deals with annihilated spatial-temporal coordinates and absolutization of the face (faceification). The quality of metaphors in the monologue and the decoration of space establish the phenomenon of absurdity in Beckett's "Not I".

Keywords: absurd, affection-image, laughter, spatial-temporal coordinates.

E. A. Вербивская, студ.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, Киев, 01033, Украина

ОПЫТ АБСУРДА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКАЯ ПАРАДИГМА И ПАРАДИГМА ТЕАТРА АБСУРДА (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ С. БЕККЕТА "НЕ Я")

Рассмотрен монологический спектакль С. Беккета "Не Я" в рамках существования двух форм абсурда – автороцентрически упорядоченного опыта абсурда, основанного на утрате смысла и отчаянии экзистенциального порядка, а также сценически детерминированного абсурда, который чувствуется непосредственно и для которого характерна акцентуация комичности ситуации. Для анализа "Не Я" берется понятие образа-переживания, имеющее важное значение в кинематографическом подходе Делеза. Компоненты образа-переживания, принимающие участие в формировании ткани кинематографической реальности и накладывающие свои обязательства по отношению к действиям субъекта, параллельны смысловой напряженности данного спектакля, в котором важное место отведено абсурдистскому образотворчеству на базе метафоры голоса, который функционирует как экран, скрывающий детскую трагедию главной героини. "Не Я" отличается эмфатическим значением абстрагированности от декораций, благодаря чему пьеса утрачивает статус сценической театральности.

Ключевые слова: абсурд, образ-переживание, смех, временно-пространственные координаты.