

СТРУКТУРНИ ПРИНЦИПИ В ТЕАТЪРА НА АБСУРДА

Дина Манчева

„Анти-театър“, „театър на абсурда“, „авангарден театър“ — това са само няколко от най-често срещаните наименования, които критиката дава на едно ново театрално явление, появило се във Франция в края на 40-те и началото на 50-те години и представено чрез пиесите на Бекет, Йонеско и Адамов. Общото в тези на пръв поглед различни определения на новата драматургия е, че те насочват преди всичко към нейната новаторска структура, отричаща традиционните театрални принципи на причинно-следствени фабулни връзки, на социално и психологически мотивирано поведение на персонажите, на семантично свързано диалогично слово, спрямо които тя се схваща като авангардна, анти-театрална, а дори и абсурдна. Наистина, макар и необединени в някаква обща естетическа школа със свой манифест и ясно формулирана програма, създателите на новия театър — Бекет, Йонеско и Адамов се стремят да изградят нов тип драматична стилистика, която да отразява по един по-адекватен начин проблемите на съвременния човек и особено неговия трагизъм и самота.

Според тях критерий за художественост на дадено литературно произведение представляват не толкова вложените в него идеи и теми, а начинът, по който те са разкрити. Ето защо въпросът за драматичната структура е в центъра на вниманието и на тримата драматурзи, а това, което особено ги обединява е пълното отрицание на традиционния театър.

Известно е, че структурата на всеки драматичен текст засяга не само фабулата, но и визуалното ѝ представяне и особено организацията на двата текстуални слоя — вербалния (диалогичното слово на героите и паравербалния (сценичните индикации). Ще се спрем последователно на тези отделни драматични звена, за да разкрием характерните за абсурдисткия текст структурни принципи.

И тримата създатели на новия театър отхвърлят наративността в драматичния текст. Йонеско счита, че интригата придава епичен характер в пиесата и тя фактически губи своята жанрова специфика. В книгата си изповед „Бележки и контрабележки“ писателят заявява, че би искал „да изчисти театралното действие от всичко специфично за него — интрига, исторически кадър, явни причини за драматичен конфликт, всички, свързани с него обяснения, цялата му логика”.⁽¹⁾ Подобна позиция защитава и Адамов. Бекет също отстоява този нов начин на текстуално изграждане. Още през 1931 година в лекциите си по френска литература, които чете в Тринити Колидж, той се обявява категорично срещу традиционното театрално действие, изградено от логично-следствени сцени с мотивирани постъпки на персонажите.

Вместо традиционната класическа интрига с нейните завръзка, кулминация и развързка, пиесите на Бекет, Йонеско и Адамов отвеждат към няколко основни ситуации, свързани с психичното състояние на човека — надеждата и напразното очакване за спасение („В очакване на Годо“, „О щастливи дни“ — Бекет), самотата и желанието за духовна близост („Пародията“, „Нахлуване“ — Адамов, „Плешивата певица“ — Йонеско, „Краят на играта“ — Бекет), чувството за вина към близките и натрапчивите страхове от смъртта („Пътуване към мъртвите“, „Човекът с куфарите“, — „Кралят умира“, „Игра на клане“ — Йонеско, „Пепел“, „Кажи, Жо“ — Бекет) и др., страхът от преследване („Всички срещу всички“ — Адамов), насилието върху човешката личност и невъзможността ѝ да се противопостави на това насилие („Урокът“, „Носорози“ — Йонеско), стремежът към извисяване в търсене на идеала („Жажда и глад“, „Пешеходец по въздуха“ — Йонеско), желанието за самоутвърждаване („Посока на движението“, „Отново заедно“ — Адамов), ненаситната жажда за власт („Макбет“ — Йонеско) и т.н.

В театъра на абсурда тези ситуации са представени не в логичната им взаимосвързаност, а като странни, нелогични, без конкретна социално-историческа или причинна обосновка. За разлика от традиционната фабула, където експозицията свързва миналото с момента, представен на сцената, в абсурдистката пиеса няма нито начална мотивация, нито произтичащ от нея конфликт. Основните принципи, заместили еволютивния конфликт и определящи драматичната структура са аналогичността, противоречието, повторението. Те съдържат и философските възгледи на писателите за живота като вечно повторение на едни и същи сходни алогични моменти.

За зрителя остава напълно непонятно, например, защо героите от творбата на Бекет „В очакване на Годо“ чакат и се надяват да срещнат човек, когато изобщо не познават, каква е целта на пътуването, което предприема главният герой от пиесата на Йонеско „Човекът с куфарите“, защо той иска да напусне страната, в която отначало се стреми да отиде. Структурно напълно немотивирано е и желанието на Пиер от „Нахлуване“ на Адамов да разчете един ръкопис, който авторът е смятал да унищожи.

Липсата на мотивировка особено се откроява в изграждането на текста, базиран върху принципа на противоречието. Една картина твърде често отрича предишната, като подчертава липсата на причинно-следствени връзки между отделните сцени. Семейство Смит от „Плешивата певица“ на Йонеско излиза, за да се преоблече за дошлите гости Мартен, а се връща отново със същите дрехи. Чадърът на Вини от „О щастливи дни“ на Бекет изгаря в края на първо действие, но в началото на второто, героинята е отново с него на сцената.

Принципът на алогизма засяга не само общото-структуриране на пиесата, но и присъствието на някои от героите на сцената. Починалите близки на Жан, с които той последователно разговаря — майка, баща, втора жена на баща му и т.н. встъпват с него в диалог без каквато и да е последователност, като по този начин в пиесата „Пътувания към мъртвите“ от Йонеско се създава макроконтекст на странност и нелогичност, на хаотичност, свързан с невъзможността на героя да подчини всички реминисценции на някакъв общ семантичен и логичен център. Понякога алогизмът се подсилва и от по-

явата на персонажи без каквото и да е отношение към драматичното действие. Необяснимо е например присъствието на ловеца на пеперуди и на продавача на лимонади на бойното поле („Макбет“ — Йонеско), неизвестно откъде и защо се появява някакъв старец, който пита в момента на най-голямото автомобилно задръстване за пътя към Дунава („Неплатен убиец“ — Йонеско) и т.н.

Принципът на алогизма и противоречието се допълва и от принципа на повторението. Отделните ситуации са показани не само като немотивирани, но и като циклично повтаряеми. Цикличността създава впечатление за едно застинало време, в което, както отбелязва един от героите — Естрагон от „В очакване на Годо“ — „Нищо не се случва, никой не идва, никой не си отива, това е ужасно”.(2)

При отделните драматурзи повторението като организиращ център на текста има различни прояви и решения. Често Бекет създава дваактни пиеси, като първото и второто действие са напълно еднотипни — героите проиждат едни и същи реплики, извършват почти едни и същи сходни движения („В очакване на Годо“, „О щастливи дни“). Срещат се и едноактни текстове с циклична структура, в които краят възвръща началото („Комедия“). На подобен принцип са изградени и някои творби на Йонеско. В „Плешивата певица“, където героите са различни в началото и в края репликите им буквално се повтарят. В „Урокът“ завършилият с убийство урок ще започне с нова ученичка, която вече звъни на вратата, и която вероятно ще бъде и следващата 41-ва жертва.

В театъра на Йонеско тези най-често повтарящи се ситуации са показани с растящ ускорен ритъм, а пиесата завършва с тяхното изчерпване. В „Новият наемател“ драматичното действие се свързва с циклично внасяни мебели в стаята на наемателя и приключва когато в нея вече няма място за други предмети. В пиесата „Носорози“ постепенно всички персонажи, които заобикалят главния герой Беранже — приятелите му, колегите и любимата му, се превръщат в носорози и краят на творбата настъпва, когато той остава напълно сам. Самият писател насочва към затворения цикличен характер на творбите си в жанровите определения, които им дава — „Теми и вариации“ („Пътувания към мъртвите“).

Принципите на повторението и противоречието засягат и поведението на героите в театъра на абсурда. Често в произведенията на Адамов персонажът се превръща от жертва в палач, после отново става жертва и т.н., без каквато и да е сценична мотивация на постъпките му. Подобни примери, макар и в по-малка степен се срещат и в театъра на Бекет и Йонеско. Характерно при Йонеско е и немотивираното свързване на един и същ персонаж с различни професии, понякога несъвместими една с друга. В „Неплатен убиец“ Бернаже е едновременно и лекар и полицейски комисар и социолог.

Така построената драматична фабула — без конфликт и причинно-следствена обосновка, без логична мотивировка на отделните сцени и ситуации, без конкретно драматично действие има повече или по-малко несвързан характер. Поради това драматичната творба, за да се възприеме като хомогенна и цялостна, предлага силното присъствие на авторските ремарки, които,

показани визуално на сцената, допълват неорганизираната около някакъв конфликт фабула, компенсират донякъде недостатъчното действие, насочват към идеите и семантиката на текста, явяват се негов специфичен интерпретатор. Докато в традиционния театър свързаният характер на творбата се определя от фабулата и произтичащия от нея конфликт, а ролята на паравербалния слой е твърде незначителна, в театъра на абсурда ремарките придобиват първостепенна роля. Така драматичният абсурдистки текст създава нов зрителен театър.

Голямата роля на паравербалния слой се подчертава многократно и от самите писатели. Според Бекет картината, изразена чрез речта на героите трябва да се подскаже чрез паравербалните елементи. Той счита словото като „своеобразна лъжа“, затова отделя повече внимание на „движението, звука, музиката“ (3). Йонеско смята, че „както словото се продължава от жеста, играта, пантомимата, които го заместват в момента, когато словото стане недостатъчно, така и материалните сценични елементи могат на свой ред да го разширят“ (4). Подобна е и формулираната от Адамов мисъл за сценичната реализация на творбата. „Мисълта се движи в пространството. Езикът се базира изключително върху смисъла на пространството. Глаголът, изразен чрез действие се проектира върху пространството.“ (5)

Разширената роля на паравербалните елементи за сметка на фабулата проличава и в самата структура на текста. Често на ремарките е отделено повече място, отколкото на самия диалог. Те съдържат в себе си голяма част от смисъла на творбата, но не като развита идея, а като визуално представен образ.

Именно визуалният аспект на драматичния текст стои твърде често в генезиса на абсурдисткото произведение. Бекет, Йонеско и Адамов създават обикновено творбите си въз основа на някаква картина, която виждат или си представят, и която съставлява и центъра на пиесите им. Така, както обяснява Йонеско, именно картината на летящия човек, която ясно съзрял във въображението си, го е подтикнала да напише пиесата си „Пешеходец по въздуха“. Генезисът на „Пародията“ от Адамов отвежда към визуалната ситуация на две момичета, блъскащи един слепец, когото писателят случайно видял в метрото. Тази картина, свързана с идеята на произведението за липса на комуникация между хората, се доразвива чрез поведението на отделните персонажи на сцената.

Бекет създава и текстове, изградени единствено от сценични ремарки. Особено показателни са пиесите му „Действие без думи I“ и „Действие без думи II“, представляващи пантомимни сцени с точно изградено сценично пространство и ясно определени движения на героите.

Така фабулата в театъра на абсурда е като проектирана върху паравербалния слой, който осигурява свързаността на текста, определя цялостта му на литературно произведение.

Особено характерни са местата, точно описани в сценичните индикации за характера на сценичното пространство. Декорът отвежда или към дадена обща природна картина, чиято цел е да разкрие вечното състояние на индивида, или представлява градското място - улица, площад, стая или канцелария, но и той

се възприема също така абстрактно и общо. Пиесите на Бекет „В очакване на Годо“ и „О щастливи дни“ и на Йонеско „Столовете“ отвеждат към голото поле, което не води наникъде, към безлюдната безкрайна пустиня, към заобиколения от вода самотен остров. Във всички тези места героите са като че ли откъснати от света, изоставени сами на себе си, противопоставени на една застинала и враждебна природа. Старата изтъркана битова обстановка, представена на сцената в голям брой Йонескови творби също не напомня на конкретна социална среда. Стаята в „Крайт на играта“ от Бекет се схваща по-скоро като изолирана от хората, защото от малките ѝ прозорчета се вижда единствено земя и вода. Така представеното пространство съдържа в себе си идеята за онтологична самота. Персонажите не могат да намерят отникъде помощ и подкрепа, напротив, подсказва се някаква заплаха, конкретизирана също в предмети-символи. Те присъстват през цялото време на сцената. Това са машини за бiliarд, изразяващи навлизането на машините в човешкото съществуване и подчиняването на индивида на предметите („Пинг-понг“ — Адамов), носорози, символи на растящата заплаха за човечеството и постепенното му дехуманизиране („Носорози“ — Йонеско), радиоприемници, отразяващи силата на властта, чиито глас и заповеди те изразяват („Всички срещу всички“ — Адамов) и т.н. Тези предмети често придават динамичен характер на пространството, което все повече се стеснява с растящия им брой. Така в първата част на пиесата „Пинг-понг“ от Адамов сцената е заета от една-единствена машина и всички герои са около нея. Във втората част бiliarдът се намира в извънсценичното пространство — в игралните заведения, откъдето се чува тътена на множество машини като заплаха за героите, чието жизнено пространство се стеснява все повече и повече и те се изолират в стаите си. Тази зависимост между сценично и извънсценично пространство е особено характерна за творчеството на Адамов. Извънсценичното пространство и неговия театър, което нахлува на сцената и чието присъствие е подсказано още отначало чрез враждебни шумове, светлини на коли и клаксони, символизира неизвестни социални сили, враждебни на героите, с които те не могат да се преборят.

Пантомимните сцени също биха могли да бъдат отнесени към правербалния слой, тъй като се съдържат в сценичните индикации и се представят чрез характерния за тях визуален код. Така последната сцена в произведението на Адамов „Пинг-понг“, изобразяваща игра на пинг-понг, но без мрежа, без маса, без ракета, отвежда не само към съдържанието на пиесата, но и към живота на двамата играчи - Артюр и Виктор. те като че ли са загубили статута си на персонажи и са се превърнали в движещ се декор. Тази сцена олицетворява съдбата им. Завладени от идеята да усъвършенстват електрическия бiliarд, да измислят хиляди нови комбинации, за да направят играта по-привлекателна и по-печеливша за тях, те сами се превръщат в пинг-понгова топка на стоящи извън тях обществени сили.

Особен интерес за интерпретацията на текста представлява и последната картина в пиесата „Човекът с куфарите“ от Йонеско чрез пантомимата на изведените на сцената множество герои, които носят куфари, бутат инвалидни колички или колички с куфари и създават впечатление за пълна хаотичност и обърканост.

Подобен е и финалът от пиесата на Йонеско „Този чудесен мръсен свят“. Забързаният ритъм на появяващите се една след друга в стаята на героя портиерки, които му донасят храна и бързо излизат, подчертава монотонността в хода на човешкия живот, съставен от едни и същи вечно повтарящи се положения, които човек като че ли не забелязва, докато неусетно остарее.

Сценичното осветление също допълва или по-скоро насочва към някои основни идеи с подчертано метафоричния си характер. Така в първата част от пиесата на Адамов „Пинг-понг“ повечето сценични пространства, в които живеят главните герои Артюр и Виктор, отивайки към билиярда, са тъмни и тази тъмнина би могла да се възприеме като символ на близката им гибел, на невъзможността им да се ориентират в живота и видят нещата ясно, подчинени на магическия апарат.

Еднаквата сива светлина в повечето пиеси на Бекет сякаш подсказва и идеята за сивото човешко съществуване, което няма край, защото светлината не намалява. Сивотата създава и контекста на забравата, на загубилите своята яснота спомени, допълва нахъсаната фраза на героите, която се губи в търсене на отминали случки. („Кажи, Жо“, „Пепел“).

Често паравербалния слой не само допълва, но и своеобразно дирижира речта на героите. Прожекторът от пиесата на Бекет „Комедия“ въвежда говорния механизъм като фиксира героите, определя динамиката на речта им, става център на творбата, неин основен герой. На сцената говори този от тримата герои, който е осветен. Прожекторът определя и ритъма на словото. Когато светлината отслабва, персонажите ускоряват темпото на говор, за да могат, докато са осветени, да изкажат всичко, което ги измъчва. Подобна е и ролята на камерата в друго Бекетово произведение „Кажи, Жо“. Тя фиксира все по-отблизо героя, докато накрая се спре върху очите му и като че ли иска да проникне в съзнанието му. Така камерата и прожекторът могат да се схванат и като своеобразен инструмент за мъчение, като инквизитор, като някакъв насочен поглед, който кара героя да говори, връща го към мъчителните за него спомени.

Някои предмети, особено в пиесите на Бекет, играят също ролята на своеобразни ритмови пунктоации, които допълват мисълта и жестовете. Чантата на Вини и предметите, които тя вади от нея — очила, стар калъф за очила, колие от перли, малко огледалце, пиличка, паста и четка за зъби, визуализират едно циклично повтарящо се всекидневие („О щастливи дни“). когато разговорът отмира, предметите от чантата я връщат към споменатите. Колието ѝ напомня първия бал, огледалцето и пиличката я връщат към настоящето и т.н. Предметите свързват минало и настояще, визуализират целия живот на героинята.

Характерната за театъра на абсурда циклична структура също се допълва и подчертава от паравербалния слой, който я визуализира на сцената. В пиесата на Бекет „Край на играта“ пространството и движенията на героите показват картината на кръга. Тя се съдържа в кръглите кофи за боклук, в колелата на количката на Хам. Така се създава и контекст на затвореност, цикличност и кръговрат, който отвежда към цялата циклична структура. Подобна е и пространствената картина в пиесата на Йонеско „Столовете“. Не само

стаята, в която се намират героите е кръгла, но и самият остров, заобиколен отвсякъде от вода може да се разглежда като тип кръг, коридорът извън стаята също е кръгъл.

В театъра на абсурда често дори поведението на героя с неговата болезнена противоречива душевност получава често нетолкова вербален, колкото визуален образ. В пиесата си „Голямата и малка машинация“ Адамов е намерил особено оригинален начин да покаже вътрешните терзания на героите чрез физическите им загуби. Персонажът на име Сакатия губи последователно ръцете и краката си, докато се превърне в неподвижен труп в инвалидна количка. Както обяснява и самият писател „ако драмата на един човек се състои в някакво осакатяване на личността му“, най-добрият начин за изразяване на това осакатяване е то „да се покаже директно на сцената”.(6)

Ако преминем от общата композиционна структура на абсурдистката пиеса към конкретно изграждащите я два текстуални слоя — вербалния и паравербалния, ще видим, че и тук цикличността, повторението, алогизмът са основните принципи.

Цикличността в езиковия пласт (речта на героите) се проявяват от една страна в повтарящи се фрази, които концентрират като че ли в себе си главния смисъл на текста, а от друга — в серия, доведени до автоматичност повторения, които довеждат до разграждане на изява и създават впечатление за застиналост на мисълта.

Повтарящите се на известен интервал фрази в цялостната структура на текста характеризират почти всички пиеси на Бекет и голям брой от произведенията на Адамов и Йонеско. В пиесата „Кажи, Жо“ от Бекет в разстояние от 5 страници се повтаря 26 пъти обръщението „Кажи, Жо“ и 4 пъти въпросът „Мислил ли си някога“, свързани с натрапчивия спомен за жената и за самоубийството ѝ, чиято причина е главният герой и подчертават постоянно растящото му угризение. В „Пародията“ от Адамов повтарящият се въпрос „Колко е часът“ и репликата „не виждам“ насочват към затвореността на персонажа в собственото му субективно време и неговата неспособност да види и разбере света около себе си. В „Столовете“ на Йонеско повтарящата се фраза „ти можеше да бъдеш“ подсказва неосъществените амбиции на Стареца и растящата неудовлетвореност на жена му.

Често тези повторения се допълват и от редица варианти на постоянната парадигма. Така в пиесата „Край на играта“ от Бекет идеята за края на света и смъртта се съдържа в глагола „свърши“, поставен в сегашно, минало и бъдеще време и в глагола „нямам“, свързан с различни съществителни имена: „няма вече колела за велосипед“, „няма вече шал“, „няма вече успокоително“, „няма вече каша“, „няма вече природа“(7) и т.н.

Тези често произнасяни от персонажите фрази напомнят по функция на основния мотив в музикален текст, на рефрена в песента и поезията и насочват към връзката между музика, поезия и драма.

Другият тип повторения, срещани често в абсурдисткия вербален текст, сякаш подсказват липсата на мисъл у персонажите, превърнали се в своеобразни автомати. Повторенията са доведени до пълна безсмислица — в тях са включени числа, звукоподражателни фонемни, а персонажът борави с едни и

същи взаимозаменяеми реплики. На този принцип е построена цялата пиеса на Йонеско „Сцена за четирима“, която още от самото начало сякаш представя един абсурден, безсмислен език, тъй като нищо не подсказва какво именно отричат или утвърждават двамата герои, нито въобще какъв е предметът на техния разговор:

Дюпон — ... Не

Дюран ... Да

Дюпон — Не

Дюран — Да

Дюпон — Не

Дюран — Да

Дюпон — Казвам ви, че не... Внимавайте със саксиите.

Дюран — Казвам ви, че да... Внимавайте със саксиите

Дюпон — Тъй като ви казвам, че не

Дюран — Тъй като ви казвам, че да...

Дюпон — Тъй като ви казвам не

Дюран — Тъй като ви казвам да... и т.н.(8)

Словото на героите отвежда често по своята структура и към алогизма и противоречието, проявяващи се както в диалога, монолога, така и в отделната фраза или словосъчетание, а дори и в отделната лексема. Отсъствието на общ референт, към който да се отнася речта на персонажите, обуславя наличието на различни речеви регистри, без свързващ ги общ смисъл, базирани единствено на принципа на алогизма. Твърде странно звучи речта между главния герой Жан и двете му събеседнички от „Пътувания към мъртвите“ от Йонеско:

Втора жена — Вече няма брашно.

Жан — Не се безпокойте, И вашият таван е нисък.

Първа жена — Наемът е умерен.(9)

Понякога словото на единия герой фактически отрича речта на следващия. Старицата от „Столовете“ на Йонеско говори за сина си, който е заминал, а Старецът, прекъсвайки я, твърди на свой ред, че никога не са имали деца.

Старицата — Ние имахме син... той сигурно е жив... отиде си... това е обикновена история... по-скоро странна... Ние, които го обичахме толкова много... той ни трясна вратата... Мъжът ми и аз се опитахме да го задържим насила... беше на седем години, разумна възраст, викахме му: Сине мой, дете мое, сине мой, дете мое,... той не обърна главата...

Старецът — Жалко, не... нямахме деца. Много исках да имам син... Семирамис също... всичко направихме... горката ми Семирамис, тя е с толкова майчински характер. Може би не е трябвало? Аз самият бях неблагодарен син... А... Болка, съжаление, угризение, само това е... само това е...

Старицата — той казваше: Вие убивате птиците! Защо убивате птиците... Ние не убиваме птиците...(10)

Тези взаимноизключващи се семантични единици поставят под съмнение както достоверността на конкретното послание, така и в цялост речта на героите. Но, докато, все пак Старецът и Старицата запазват, всеки за себе си своя референт, персонажите от „Плешивата певица“ на Йонеско постоянно забравят дори това, за което говорят в момента, откъдето и липсата на каквато и да

е логичност в изказите им. Невъзможността им да разкажат в цялост дадена история подчертава мисловното им объркване, отсъствието на каквато и да е памет у героите. Взаимноизключващите се истории на господин и госпожа Смит за Боби Уотсън, който, според различните им реплики е починал преди три, две, една и половина година, и който същевременно ще се жени през следващата пролет или вече има жена, с деца и без деца, накъсват речта на отделни в смислово отношение, но противоречащи си едно на друго звена, при които новият израз няма нищо общо с предишния.

Г. Смит... Боби Уотсън е починал.

Г-жа Смит: Божичко, горкият, кога е починал?

Г. Смит — Защо се учудваш? Ти го знаеше добре. Почина преди две години. Нали си спомняш, бяхме на погребението му преди година и половина... Преди три години говорихме за смъртта му.

Г. Смит... Горкият Боби, почина преди четири години.

Г-жа Смит... Мисля за жена му... Познаваш ли я?

Г. Смит: Виждал съм я един път, случайно на погребението на Боби.

Г-жа Смит: И кога мислят да се женят?

Г. Смит... Най-късно следващата пролет.

Г-жа Смит — Тъжно е, че остана вдовица толкова млада...

Г. Смит — Добре, че нямаха деца.

Г-жа Смит... Но кой ще се грижи за децата? Нали добре знаеш, че имаха дъщеря и син...

Г. Смит... Чичото на Боби Уотсън...(11)

Алогизмът, свързан с нарушаването на конативната функция на езика, се получава и когато адресантът не чува, не разбира, или не иска да отговори на адресатора. И в този случай истински диалог не се осъществява, защото няма реална връзка между говорещия и слушащия. Диалогът в „Пародията“ от Адамов е изграден именно на драматургичния принцип „Никой не чува никого“. Чиновникът, един от героите, говори на Лили (главната героиня), а тя е вече напуснала сцената и вместо нея се е появил Журналистът. Безименният персонаж Н. смята, че се обръща към Лили, но нейното място е заето от друг персонаж и т.н. Този начин на вербално структуриране получава ясна конкретизация в пантомимните сцени на ресторанта, където един от героите се обръща към своя събеседник, но той не го чува и става, кани една жена да танцува, но вместо нея става съседката ѝ и т.н.

Така изграденият диалог показва невъзможността на персонажите да установят контакт, отвежда към безсмислените им действия, несвързани с околния свят, в който човекът е показан напълно сам, затворен в себе си. Тази липса на връзка изпъква особено ясно и в стремежа на някои герои от този театър да търсят събеседници, да искат да бъдат изслушвани, наблюдавани. „Слушаш ли ме?“ Някой слуша ли ме? Някой гледа ли ме? „Някой интересува ли се от мене?“ (12) напрегнато пита Жената от „Комедия“ на Бекет, измъчвана от пълната си самота. Вина от „О щастливи дни“ от Бекет също постоянно иска да се убеди в присъствието на мълчащия до нея Вили.

Но едновременно с това желание за контакт, героите имат ясното съзнание за неговата неосъществимост. Неслучайно един от персонажите на Бе-

кет — Хам от „Краят на играта“ в разговор с намиращия се до него Клов споделя, че ще започне „последния си солилок“ (13), а друг герой — Журналистът от „Пародията“ на Адамов констатира „Никой не ме забелязва“. (14)

Обособяването на диалога на отделни алогични речеви единици се получава и при полисемични словосъчетания и изрази, схванати от двама персонажи в конкретния им и абстрактен смисъл. Този тип на алогичност е особено характерен за пиесите на Йонеско. Употребеният от Жан фразеологизъм „J'si plusieurs cordes a mon arc“ (15) в смисъл „имам много начини да направя това“ е изграден въз основа на два конкретни образа лък (arc) и струни (cordes) и се схваща буквално от другия герой — Стареца, който отговаря: „Je, 'di ni cordes, ni arcs“ (16) (нямам нито струни, нито лъкове) и така не се установява връзка между тях. На базата на повтарящата се лексема arc (лък) третата героиня съставя една напълно несвързана с двете предишни изречения фраза „Il y a des arcs-enciel“ (Има дъги).

Полисемичността на думите нарушава свързаността на диалога и води до алогизъм и в случаите, когато всеки един от персонажите влага различно съдържание в употребеното от него слово. Както обяснява Журналистът от „Пародията“ на Адамов „хората се захващат за символите, дават им онова тълкуване, което те искат или желаят..., което прави езика неадекватен“. (17) Този тип структуриране на диалога се среща често в театъра на Адамов, където героите, макар и да употребяват на пръв поглед най-обикновените думи, не се разбират.

В тясна връзка с така изграденото диалогично алогично слово е въпросът за неадекватността между думи и мисъл, който вълнува почти всички персонажи от театъра на абсурда. Героите от този театър схващат езика като „клопка“, като способ, който не само че не им помага да се разберат, но е и вид пречка, която те трябва да преодолеят.

Нарушава логиката на мисълта и срещаното в абсурдисткия словесен текст вътрешно разпадане на утвърдени словосъчетания — например — вместо „светъл идеал“ — „черен идеал“, вместо „тъмночерно“ — „светлочерно“ и т.н.

Същото усещане за алогичност създават и въведените от абсурдистите промени в морфологичното структуриране на думите. Тези промени засягат рода на отделната лексема — вместо един автомобил — една автомобил, вместо една кола — един кола, суфикса аристокраф, вместо аристократ и др. Промени се често дори и смисълът на самата дума чрез механично тълкуване на префиксите. За сервитьорката от пиесата на Йонеско „Този чудесен мръсен свят“ „расисти“ са хората, които обичат всички раси, а „антирасисти“ са тези, които имат известно предпочитание към дадена раса, затова тя с гордост твърди, че е расистка.

Често и отделната дума, употребена неправилно, или употребена в най-различни значения, които тя не съдържа в себе си, води до обезсмисляне на самото понятие, свързва се с общия контекст на алогизма и противоречието, схваща се като специфично пародиране на полисемичността на езика. Така думата „котка“, която всички герои от творбата на Йонеско „Бъдещето е в яйцата“ използват, за да изразят мислите и чувствата си се изпразва от конкретно референциално съдържание и нарушава смисловия контекст на лексемата.

На подобен принцип е построена и цялата пиеса на Адамов „Пинг-понг“, където терминологията на машината за стотинки, възприета от почти всички персонажи, специализираният технически изказ, в който се срещат и английски термини, създава картината на един бездеен език и заменя всекидневното им вербално общуване, факт, неведнъж отбелязван в критиката.

Паравербалният слой в театъра на абсурда се изгражда върху същите структурни принципи като вербалния — противоречието, алогизма и повторението. При паравербалния слой опозицията се визуализира чрез различните взаимоотношения. Контрастът може да е както между самата сцена и населяващите я предмети, така и в противопоставянето между сценично и извънсценично пространство. Най-накрая и самите предмети съдържат често пъти в себе си своеобразен контраст, създаващ впечатление за странност и алогичност.

В редица пиеси действието е ситуирано на пръв поглед в съвсем традиционен, дори реалистичен декор, отвеждащ към хола, стаята или ресторанта. но в хола растат отровни гъби („Амеде или как да се отървем от това“ — Йонеско), или е изпълнен с множество яйца („Бъдещето е в яйцата“ — Йонеско). В стаята на преден план се виждат кофи за боклук, в които живеят хора („Край на играта“ — Бекет). Залата, ресторантът, редакцията и хола, в които се ситуираща част от действието в творбата на Адамов „Пародията“ са изградени също по нетрадиционен, алогичен начин - те са без стени, а този декор създава още отначало атмосфера на нелогичност, дори абсурдност.

Понякога сцената е разделена на две части — едната, от които — затрупана с предмети, а другата — празна или в пълен порядък („Професор Таран“, „Нахлуване“ — Адамов). Несиметричното пространствено изграждане съдържа в себе си също специфична опозиция, която навява мисълта за някаква алогичност.

Често и отделни предмети също съдържат в себе си вътрешен конфликт, възприет като проява на опозиция. Така в Йонесковата творба „Новият наемател“ съществува определено несъответствие между размерите на предметите и тяхната тежест. Вазата е толкова тежка, че няколко носача трудно я повдигат, докато огромният гардероб и шкафът са съвсем леки и не представляват никакво затруднение за който и да е от тях. Контрастът в предмета може да произтича от общоприетата представа за неговата функция и показания на сцената атрибут. Картината на стената от „Жак или подчинението“ на Йонеско не изобразява нищо, а в пиесата на Бекет „Край на играта“ дори е обърната наопаки. Чадърът от „О щастливи дни“ на Бекет е твърде малък, а дръжката му е необичайно дълга и героинята не само че не успява да се предпази от слънцето, но трудно го държи изправен. Все пак, странното тук е, че персонажите не се учудват от необичайния им характер. Така и те се представят пред зрителя като лишени от традиционната логика, като че ли нелогични, дори ирационални. Самата употреба на предметите също ги прави напълно странни. В кофите за боклук не се хвърлят отпадъци, а живеят хора („Край на играта“ — Бекет), килимът е поставен не на пода, а като покривка на масата („Този чудесен мръсен свят“ — Йонеско). Тези необичайни предмети така се интегрират в човешкото съзнание, че някои герои забравят дори нормалната им функция и ги възприемат именно по този нов алогичен начин.

В много пиеси тези необичайни предмети, съдържащи в себе си опозицията, са конкретизирани в различни по тип часовници — часовник без стрелки („Пародията“ — Адамов), часовник, чиито стрелки не се движат („Амеде или как да се отървем от това“ — Йонеско), часовник, чиито удари или звън напомнят на развален механизъм („Плешивата певица“ — Йонеско), „О щастливи дни“ — Бекет), часовник, пред който е поставен параван („Новият наемател“ — Йонеско). Необичайният аспект на тези предмети създава картината на едно нереално, алогично време, което излиза извън общоприетите времеви представи. За разлика от нормалните часовници, чиито удари не нарушават цифрата 24, часовникът на Йонеско („Плешивата певица“) отмерва 28 удара, после удря колкото си иска. Дори и малкото му на брой удара са странни, защото отричат нормалната хронологична последователност. Часовникът отмерва първо 2 удара, е после един и така като че ли изразява парадоксалната възможност ходът на времето да се върне назад. В пиесата „Амеде или как да се отървем от това“ е показан друг темпорален аспект — стрелките на часовника са неподвижни — т.е. времето е спряло. Интересна темпорална картина се съдържа и в часовника без стрелки от пиесата на Адамов „Пародията“, по който всички герои сверяват своето време. Така персонажите не са в състояние да съпоставят собственото си съществуване с обективния ход на времето. Всеки живее в собствено субективно време, което ясно е показано чрез различния ритъм на движение. В ремарките се уточнява, че „от началото до края на пиесата всеки герой трябва да запази своя собствен начин на движение. Чиновникът се движи напред, походката на Лили напомня на манекен...“ (19) и т.н.

Отношението между извънсценичното пространство и сцената често включва в себе си някаква опозиция, допълваща общия контекст на нереалност и алогичност в целия текст. Този принцип широко се използва в драматургията на Адамов и отчасти в пиесите на Йонеско. В „Пародията“ картината на града с неговите шумове от улицата, сирени, клаксони на коли, създадена чрез извънсценичното пространство има напълно реалистичен характер, предизвиква впечатление за автентично градинско присъствие. Сценичното пространство, напротив, с метафоричния си характер, изграден от часовник без стрелки, фотография, табела, се схваща от зрителя като нереално и представлява опозиция на извънсценичното реално присъствие. Докато извънсценичното пространство съдържа в себе си и известна идея за динамика, сцената създава представата за застинало и неподвижно. Подобен е и контрастът в пиесата на Йонеско „Столовете“. От извънсценичното пространство се долавят редица шумове, чува се пляскане на гребла, шум на вода, звънци, топчета на обувки — значи, напомнящи за посещение на много хора, докато на сцената столовете са празни.

Често между правербалния и вербалния слой в театъра на абсурда, също може да се открие своеобразна опозиция. Контрастът между слово от една страна и пространство — от друга, се изразява най-често във взаимното им отричане, в подчертано несъответствие между вложените в паравербалния и вербалния слой концептуални представи.

Табелата „Любовта победителка“ от „Пародията“ на Адамов е напълно отречена от съдържанието в текста и отношенията между героите. Тя изразява и

насмешката на автора към живота на персонажите, в които те не успяват да установят не само любов, но и елементарен контакт помежду си. В пиесата на Бекет „Комедия“ героите са поставени в делви. Те не могат да движат дори главата си, а камо ли да излязат от тях или да се докоснат. Делвите разделят персонажите, подсказват неподвижност и страдание, докато любовната история, която разказват тримата — мъжът и двете жени, предполага по-скоро близост. Празните столове от пиесата на Йонеско „Столовете“, на които никой не сяда, създават идеята за отсъствие, празнота, докато диалогът, който водят героите с въображаемите гости насочва към някакво присъствие. Според думите на писателя, именно картината на празните столове и създаденото несъответствие между пространство и диалог има за цел да внуши представата за онтологична празнота, която заобикаля персонажите и определя живота им.

Понякога съществува своеобразна опозиция и между някои предмети и лица на сцената и речта на героите. Тази опозиция насочва към контраста между мисълта на персонажа и заобикалящия го свят, който той като че ли не забелязва. Владимир и Естрагон от пиесата на Бекет „В очакване на Годо“ питат Поцо защо той държи постоянно тежките куфари, макар че, той вече отдавна ги е оставил на земята. След 17-те удара, отмерени от часовника, г-жа Смит от „Плешивата певица“ на Йонеско констатира, че е девет часа. Момичето, за което говори майката от пиесата на Йонеско „Момиче за женене“ и което тя предлага за жена на героя, се оказва млад мъж с големи мустаци, на около 30 години. Опозицията между съдържанието, вложено в речта на майката и визуалния образ на дъщеря ѝ — мъж с мустаци, поставя под съмнение и цялото слово на майката.

Принципът на повторението, характерен за вербалния слой е визуализиран също в паравербалния слой чрез постоянното присъствие на едни и същи предмети на сцената, докато в ремарките се уточнява, че пространствените ситуации се променят. В пиесата на Адамов „Отново заедно“, независимо от различното пространствено ситуиране — в стаята, в ресторанта, във влака, героят е заобиколен от един и същи интериор — маса, няколко стола, като само начинът на подреждането им се променя. Между стаята на Най-щастливата жена и влака, практически няма никаква разлика. Подобна е и сценичната картина в друга творба на Адамов „Посока на движението“. И там — в казармата, в залата на религиозната секта и в училището декорът е напълно идентичен — маса и няколко стола. На същия принцип е изградена и сцената в пиесата на Йонеско „Този чудесен мръсен свят“. На уточненото в ремарките място — канцелария, кръчма, остават едни и същи предмети. Еднаквото до голяма степен пространство подсказва идеята за еднообразие и монотонност, допълва цикличния характер на времето, представя живота като серия от повтарящи се сходни моменти.

И така, драматичният абсурдистки текст се изгражда на базата на няколко основни принципа — противоречието, алогизма и повторението. Едновременно с това той заменя традиционната театрална свързаност на нов тип визуално-асоциативна свързаност, създава алюзивен театър, намиращ се на границата между „Формулираното и неформулираното“ и изгражда една нова поетична система.

БЛЕЛЕЖКИ

- (1) *Ionesco, E.* Notes et contre-notes. P., 1966, стр. 329, 298.
- (2) *Beckett, S.* En attendant Godot. M., 1969, стр. 285.
- (3) Bevue d'Esthétique, 1986, Samuel Beckett, стр. 376, 366.
- (4) *Ionesco, E.* Notes et contre-notes, стр. 64.
- (5) *Adamov, D.* Je... Ils... P., 1969, стр. 33.
- (6) *Adamov, D.* Ici et maintenant. P., 1964, стр. 17.
- (7) *Beckett, S.* Fin de partie. P., 1957, стр. 22, 25, 63, 88, 89, 95.
- (8) *Ionesco, E.* Théâtre III. P., 1963, стр. 279.
- (9) *Ionesco, E.* Voyages chez les morts. P., 1981, стр. 25.
- (10) *Ionesco, E.* Théâtre I. P., 1954, стр. 153.
- (11) *Ionesco, E.* Opp. cit., стр. 10.
- (12) *Beckett, S.* Comédie et Actes divers. P., 1966, стр. 25.
- (13) *Beckett, S.* Fin de partie., стр. 102.
- (14) *Adamov, A.* Théâtre I. P., 1953, стр. 28.
- (15) *Ionesco, E.* Voyages chez les morts. P., 1983, стр. 73.
- (16) I be dem.
- (17) *Adamov, A.* Théâtre I., стр. 26.
- (18) *Beckett, S.* Comédie et actes divers., стр. 10. Fin de partie, стр. 48.
- (19) *Adamov, A.* Théâtre I, стр. 10.