

8. Ротач П. Він пройшов крізь віки героєм / П. Ротач // Криниця. – 1992. – № 7. – 27–28 с.
9. Сергійчук В. І. Заради всієї України (Про гетьмана І. Мазепу і його час) / В. І. Сергійчук // Всесвіт. – 1992. – № 1–2. – 90–95 с.
10. Тарасова О. Жінки в житті Івана Мазепи: міф і реальність / О. Тарасова // Дніпро. – 2001. – № 9–10. – С. 129–132.
11. Тома Л. Життя в обіймах смерті. Великі проблеми й вистраждані істини / Л. Тома // Літ. Україна. – 2009. – 19 берез.
12. Філатов А. Сходи і жнива поем : [про розв. жанру поеми в сучас. л-рі] / Аркадій Філатов // Слобідський край. – 2008. – 16 серп. (№ 93).

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.161.2 – 2

А. Ю. Усова

Криворізький педагогічний інститут ДВНЗ КНУ

ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ О. ІРВАНЦЯ 90-Х РР. ХХ СТ.

Проаналізовано реалізацію категорій естетики на різних рівнях драматургічних творів О. Ірванця кінця ХХ ст. Встановлено провідні категорії кожної п'єси. Представлено культурно-історичний контекст відображених подій. Визначено загальні риси естетики драматургії О. Ірванця перехідної доби.

Ключові слова: естетичні категорії, драматичний пафос, дисгармонія, потворне, абсурд, іронія, цинізм, гра.

Проанализирована реализация категорий эстетики на разных уровнях драматургических произведений О. Ирванца конца ХХ ст. Установлены ведущие категории каждой пьесы. Представлен культурно-исторический контекст отображенных событий. Определены общие черты эстетики драматургии О. Ирванца переходного периода.

Ключевые слова: эстетические категории, драматический пафос, дисгармония, уродливое, абсурд, ирония, цинизм, игра.

Realization of categories of aesthetics is analysed on the different levels of dramaturgic works of O. Irvanycya end of XX century. The leading categories of every play are set. The cultural and historical context of the represented events is presented. Certainly general lines of aesthetics of dramaturgy of O. Irvanycya transitional days.

Key words: aesthetical categories, dramatic fervor, disharmony, ugly, absurdity, irony, cynicism, game.

Теоретичне підґрунтя поєднання літературознавчого аналізу та категоріального апарату естетики не знайшло свого широкого практичного застосування в наукових дослідженнях української драматургії 90-х рр. ХХ ст. О. Бондарева, Я. Голобородько, Т. Гундорова, О. Когут, послуговуючись усіма типами естетичних категорій, лише принагідно приділяють увагу їх змістовому наповненню та конкретній реалізації в літературному творі.

У ході дослідження ми будемо використовувати визначення терміна «естетичні категорії», запропоноване К. Фроловою, а саме: «це категорії, які містять у собі гранично широке узагальнення конкретно-чуттєвих, ідейно-емоційних оцінок явищ дійсності з позицій конкретно-історичного ідеалу» [8, с. 27]. На нашу думку, дослідження такого типу категорій, як категорії естетичних відношень

(прекрасне, огидне, красиве, потворне тощо), дасть можливість визначити ціннісні орієнтири літературного процесу 90-х рр. ХХ ст.

Аспектом дослідження творів зазначеного періоду є також виявлення в них рис глобальної переоцінки цінностей, які супроводжують перехід від модернізму до постмодернізму: «Заміна модерністського європоцентризму постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постімперіалістичної моделі світу, вперше виникнення можливості самознищення людства» [6, с. 134].

Збірка О. Ірванця «Лускунчик-2004» містить чотири п'єси окресленого періоду: «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (1992), «Recording» (1995), «Прямий ефір» (1995) та «Електричка на Великдень» (1994).

Назва твору «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» розкриває його тему. О. Євченко зазначає, що автор «досліджує, як подвійна мораль, притаманна тоталітарному суспільству, знаходить за нових соціально-політичних обставин поживний ґрунт, наслідком чого є духовна нищість, відсутність уявлень про совість, обов'язок і честь» [3, с. 100]. У даному випадку зрада, підступ, лицемірство притаманні оприявленим і неоприявленим учасникам драматичної дії.

Суспільство, в якому живе Она, головна дійова особа п'єси, перебуває у кризовому стані. Про це свідчить низька якість продуктів харчування: «Ще лишилася у вас для мене заморочечка? Одна, маленька порційка... А підливка яка у вас до неї? Жучинка? Павучинка? Тарганівочка?» [4, с. 5], щотижневе зростання цін, байдужість більшості населення до політичного життя: «Ну, так, на Сіру тобто, тільки ж так ніхто не каже, все одно всі кажуть – Чорна» [4, с. 6], велика кількість мітингів. О. Ірванець використовує алюзії сучасних йому суспільних подій у змалюванні реалій життя Они: «Галопуючої інфляції, розбалансованості фінансово-кредитної системи, обвального падіння як виробництва, так і споживання, зубожіння основної маси населення» [1, с. 79].

Від деталей суспільного устрою розмова переходить до особистого життя дівчини. Она розповідає про однокласників, Мону та свого коханого, одразу акцентуючи увагу на дисгармонії відносин: «Між нами завжди якась вічна боротьба була, суперництво» [4, с. 7]. Послідовно дівчина розкриває сутність дисгармонії: по-перше, це втрата ціннісних орієнтирів: «для вас то ще дійсно святими були всі ті чорні ідеали. А в нас хіба вже вірив у них хоч би хтось?» [4, с. 8]; по-друге, відмінності у здібностях: «А він, тьоть Хоно, він з усіх нас – най-най-най... Наймудріший, найталановитіший і взагалі. Бо я то, даруйте, задницею брала, висиджуванням» [4, с. 8]; по-третє, соціальне розшарування: «У Монки там тато... ну, ви самі розумієте, де...» [4, с. 8].

Панорама суспільного життя доповнюється голосами дикторів, що повідомляють про економічну кризу та наслідки вибуху Південної мольви. Очевидно, що розповідь про мольву це алюзія на катастрофу на Чорнобильській АЕС. Абсурдність полягає в способах реагування на вибух. Она сприймає його як привід для зібрання чергового безглузлого мітингу, а держава – як можливість продемонструвати уявний добробут: «Трудящі Тарамарщини, наче рідних, приймають переселенців з ураженої вибухом Південної мольви території» [4, с. 9].

Згодом проявляється дисгармонія особистості самої Она, коли її нереалізована любов до дитини перетворюється на прихильність до алкоголю: «Она притискає пляшку до грудей, сидить у кріселку, легенько поколихуючи її, наче дитину» [4, с. 10]. Драматичність такого способу існування розкривається в подальших репліках дівчини. Вона розповідає про трагічні події, які спричинили її фізичну інвалідність. Спілкування Она по телефону з Моною та своїм коханим пояснює причини її внутрішньої потворності: подруга копіювала її життя, а коханий заради політичних цілей був ладен пожертвувати нею, через що вона втратила ди-

тину. Тобто в обох випадках знецінилася особистість, її унікальність, що призвело до внутрішньої деформації, яка реалізувалася в зраді. Кульмінація виявляється в цинічному перевдяганні масок Они для досягнення особистої вигоди. Дівчина виявляється фізично здоровою і перебуває на службі в дорадника. Ні зовнішній, ні внутрішній конфлікти не отримують остаточної розв'язки, що свідчить про драматичний пафос п'єси.

Нестабільна ситуація 90-х рр. ХХ ст., коли старі ідеали були зруйновані, а в нових ще не було можливості сформуватися, знайшла своє точне відображення у творі О. Ірванця. За допомогою жанру антиутопії письменник зміг відобразити проблеми суспільства перехідного періоду, а саме: потворність, низькість, цинізм, хибні ідеали тощо.

Реалістичному зображенню типових представників окремих соціальних шарів кінця ХХ ст. присвячена п'єса «Електричка на Великдень». Великдень асоціюється з піднесенням, прекрасним, сакральним, а електричка з огидним, буденним. Тобто вже в назві закладена певна дисгармонія.

На відміну від інших творів, у п'єсі «Електричка на Великдень» саме автор рухає дію. Від опису типової атмосфери вокзалу (звуки, динаміка, поведінка пасажирів) О. Ірванець звужує простір оповіді до одного вагона. Нетиповим є відсутність на початку твору поіменованих діалогів та одночасно з цим опис перших зіткнень між пасажирами електропотяга. Не називаючи дійових осіб, автор повідомляє особливості їхньої зовнішності, манери спілкування та поведінки. Створена автором картина має негативне естетичне забарвлення, в основі якого лежить асоціальна поведінка персонажів. Реалістичності зображуваному додає використання зниженої лексики як у репліках дійових осіб, так і в ремарках. Зближення зображуваного з реальним життям здійснюється також за допомогою введення в оповідь епізоду з появою циган.

Дія концентрується навколо чотирьох персонажів: Штиря, Мультика, Толяна та Цигана. Очевидно, що її членування відбувається за допомогою оголошення зупинок електропоїзда. Великдень проходить лейтмотивом через зміст п'єси. Символами свята стають звуки дзвонів та церковний спів, які долинали вздовж руху персонажів селами України. Контрастом до сакральних та піднесених атрибутів Великодня стає проспівана іронічна строфа Мультика. Дисгармонійним виступає контекст обговорення релігійних вірувань різних народів на фоні приземлених бажань колишніх в'язнів.

У зв'язку з тим, що четвірка прагне реалізувати свої бажання за рахунок інших пасажирів вагона, розширюються уявлення реципієнтів про представників інших суспільних класів та професійних спрямувань. Зіткнення, що відбувається між Мультиком та хлопцями в пуховиках завершується переходом останніх в інший вагон, щоб уникнути можливої зустрічі з міліціонерами. У спілкування з V. Kachmarsky та її тіткою четвірка проявляє грубість, нахабність, самовпевненість, глузування. Саме в цьому епізоді автором вводиться ігрове та фантастичне розв'язання зіткнення жінок з чоловіками. V. Kachmarsky викликає через переговорний пристрій в електричці американського президента, який відповідає їй та висилає на її порятунок «двоє здоровецьких негрів у формі американських десантників» [4, с. 101]. Жорстокими виявляються колишні в'язні і до тих, хто приходить їм на допомогу: «Шо, добрий? Зжалився, угостив сигаретками?..» [4, с. 103]. У ремарці автор чітко членує просторове розгортання дії. Під час спілкування Штиря з Андрієм актуалізується тема Великодня, яка паралельно розгортається в двох площинах: «Андрій. Пасха сьогодні. Он у селі церкву видно... хресний хід... (Вказує очима за вікно.) Штир. Да-а... Щас прийдуть домой, самогоночки вржуть, крашанками розговіються. Великий празник!..» [4, с. 106]. Андрій підкреслює наявну невідповідність між соціальним статусом Штиря та особливостями його спілкування. Штир роз-

криває причини дисгармонії в спілкуванні між його товаришами та Андрієм: «Вони тобі не простять уже того, що ти з ними робу не носив і баланду не хлябав, на розвод не строївся. Ти для них не человек» [4, с. 109]. Найяскравішого вияву ігровий компонент змісту простежується в інсценуванні суду над кривдниками Андрія, який супроводжується церковним співом. Кульмінація полягає у впізнаванні в одному з кривдників брата Толяна, що надає драматичного відтінку п'єсі. Незважаючи на наявність значної кількості зіткнень протилежно налаштованих пасажирів електропотяга, у творі відсутній головний конфлікт, що підкреслює Я. Голобородько: «На тлі розглянутих п'єс «Електричка на Великдень» виглядає буденнішим, спрощенішим і врешті інертнішим драматекстом» [2, с. 97].

Тематично та стилістично подібним до «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» є твір «Recording». О. Євченко подає дану п'єсу серед негативних драм-утопій [3]. Тобто вже в самому жанрі закладена необхідність використання негативних естетичних категорій для досягнення позитивного естетичного судження про твір.

П'єса має форму монологу, що є різновидом монодрами. Особливість монодрами як терапевтичного методу полягає в тому, що вона «робить для гравця складним, майже неможливим, розмежування між власними окремими рольовими елементами та суспільними рольовими частинами» [9, с. 94]. Це властиво й оповіді Старого, яка побудована за принципом контрасту, в якому домінують роль відіграє опозиція високе–низьке, що чітко розмежується автором за допомогою поділу п'єси на дві дії.

Високе в першій дії сконцентроване в суспільній місії персонажа, яка передбачала вирішення долі всього людства. Воно поєднується з описами жорстокого та абсурдного суспільства, в якому людям присвоєні порядкові номери, особистість знаходиться під постійним всебічним контролем, повітря має матеріальний еквівалент, відсутня свобода вибору. Остання риса знайшла декілька виявів в оповіді. По-перше, це стосується симетрії змісту передвиборних обіцянок бабайців та мамайців, по-друге, обставин вибору, коли «на пульті була тільки одна кнопка» [4, с. 30]. Цей аспект безпосередньо стосується політичного життя українського суспільства початку 90-х рр. ХХ ст. Як зазначає О. Бойко, у цей період «більшість партій у своїх програмних документах, намагаючись розширити сферу свого ідеологічного впливу, чітко не вказали, виразниками інтересів яких груп вони є. Їх програми надзвичайно схожі і характеризуються загальнодекларативними гаслами та апелюванням до всього народу» [1, с. 66].

Низьке в другій дії представлено тими наслідками, які були заздалегідь обумовлені абсурдними обставинами вибору Старого. Від оповіді про жахливу та трагічну загибель планети персонаж переходить до розповіді про своє примітивне самотнє існування. Остання обставина є причиною дисгармонії його суб'єктивної оцінки дійсності. Джерелами внутрішнього конфлікту є відчуття провини та невизначеності: «А прокинувшись у темряві, я довго-довго лежу, втупившись невидючими очима в нікуди, у досконалу, стоп'ятдесятипроцентову темряву, п'тьму, яка огортає мене, оточує, і втішаю себе наївно-дитячою мрією, маренням, що нічого того не сталося, що це тільки мене одного засипало якимсь робом на Виборчій Дільниці, а на планеті й далі буває життя» [4, с. 34].

Я. Голобородько підкреслює ігрове начало п'єси «Recording». На думку дослідника, «Олександр Ірванець невимушено й дотепно вибудовує абсурдистський соціум-інтер'єр тексту, недвозначно натякаючи, що його реалії сповнені відвертої гри. Гри саркастичної фантазії, домислу, уяви. Гри у винахідливі й глузливі версії, моделі, гіпотези. Гри у можливість неможливого, нереального, елементарно абсурдного» [2, с. 95]. У цілому погоджуючись з домінуванням категорії абсур-

ду в якості центральної для оповіді, ми поєднуємо ігровий компонент із розмитістю портрета головної дійової особи, обрамленням оповіді за допомогою процесу її запису, безпосереднім зверненням автора до реципієнтів («Надалі ця ремарка не повторюватиметься, та автор просить імовірних читачів і неймовірних постановників постійно тримати її в голові» [4, с. 20]).

Внутрішній конфлікт Старого так і не знаходить свого вирішення, що свідчить про драматичний пафос п'єси. На відміну від нього гра драматурга з реципієнтами завершується розчаруванням останніх, оскільки процес запису виявився містифікацією. Естетичною домінантою тематики п'єси «Recording» є абсурд, яким пронизане зображене суспільство. О. Ірванець вибудовує світ, заснований на низьких цінностях, і доводить, що такий світ знищує сам себе.

Прийоми обрамлення та гри, встановлення зв'язку з реципієнтами, коли автор «дуже просить усіх режисерів, які зважаться на постановку цього твору, залишати роль Режисера для себе й виконувати її особисто» [4, с. 56] формально зближують попередній твір О. Ірванця з наступним, що має назву «Прямий ефір». Він структурно визначений автором як «П'єса на одну дію з роллю для режисера» [4, с. 37].

Незважаючи на цілісність форми твору, за змістом текст поділений на чотири асиметричні частини. Три з них змінюють одна одну відповідно до встановлення різних політичних режимів, а четверта – це завершення гри з реципієнтами, розкриття умовності, ілюзії подій телевізійної передачі. Асиметрія змістових частин супроводжується симетрією поглядів окремих учасників дискусії.

Репліки дійових осіб пронизані гротеском та іронією, а також відображенням проблем суспільства 90-х рр. ХХ ст. А саме: «Прогресуюче посилення залишкового принципу фінансування» [1, с. 142] освіти представлене вчителькою: «Вчительки <...> просили мене передовсім наголосити на малій, катастрофічно малій, просто жебрацькій платні наших педагогів» [4, с. 41]. Висловлення власного міркування з приводу проблеми мультиплюндизму зводиться до звернення до уряду з проханням підвищити платню працівникам освіти.

Політолог також не висловлює чіткого погляду на предмет обговорення. Гротескності образу додає майже дослівний повтор фрази окремих реплік: «Ви мене зрозуміли, я сподіваюся...» [4, с. 43] / «Ви, сподіваюся, мене розумієте» [4, с. 43] / «Ну, одним словом, ви мене розумієте» [4, с. 44].

Відсутність власної думки представника військових обумовлюється особливостями військової підготовки молоді. Генерал стверджує, що «в армії нема й не може бути місця тому, що не передбачено її статутом, наказами й розпорядженнями вищестояючого керівництва» [4, с. 44]. Військова сфера незалежної України на початок 90-х рр. ХХ ст. мала такі особливості: «Понад 70 % офіцерів, котрі прийняли присягу, – вихідці з інших республік колишнього СРСР, переважно з Росії. Вони ж склали 90 % керівного складу і 50 % апарату Міністерства оборони республіки. Менше половини опитаних офіцерів, наприклад, Одеського військового округу заявили, що прийняли присягу через щире бажання служити Україні, решта керувалась іншими міркуваннями» [1, с. 60]. Іронічним виступає уявне володіння ситуацією з боку генерала.

Молоде покоління, представлене в п'єсі, також показане без наявності чітко сформованого розуміння обговорюваної проблеми. Не дає жодної однозначної відповіді дівчина Інга, а сімнадцятирічний Стефан прихильно ставиться до мультиплюндизму, бо «все по-інакшому!..» [4, с. 47]. Вказівка на те, що хлопець після школи нічим не займається, свідчить про відсутність конкретних життєвих цілей. Це спричинює некритичне засвоєння молодими людьми різних радикальних лозунгів, які обіцяють змінити існуючий лад. О. Ірванець показує безперспективність такої позиції, оскільки наприкінці твору Стефан виявляється непотрібним мультиплюндистам.

Примарна важливість обговорення розвінчується вже після першої появи диктора, коли він зневажливо звертається до ведучих та учасників ефіру: «Може, потім ви навіть продовжите свої теревені» [4, с. 48]. Жорстокий та цинічний заклик Надзвичайного Комітету «переламати в собі пережитки старої, родової, рідинної свідомості задля остаточної перемого сил добра і прогресу» [4, с. 50] спричинює симетричні зміни в поглядах вчительки, генерала та політолога, що іронічно коментує ведучий: «Дякую, пане професоре, за вичерпний коментар... і за добру реакцію» [4, с. 51]. Звернення Центрального Штабу Мультиплюдизму за ідейно-естетичним значенням дублює звернення Надзвичайного Комітету. Обидва документи мають агресивне спрямування стосовно тих, хто не розділяє пропонувані погляди.

Конфлікт п'єси не знаходить вирішення, він спростовується зняттям ілюзії зображених подій, що свідчить про драматичний пафос твору. Схематичність персонажів та створеної ситуації підкреслює О. Когут: «Кліше програми, що пропонується учасникам прямого ефіру (як гарантія живого/справжнього слова й реального тривання в часі подій, що розгортаються у студії) настільки уніфіковано, що в текст сценарію вповні можна вписати будь-яку із реально існуючих соціальних проблем» [5, с. 82].

Отже, центральною категорією драматургії О. Ірванця 90-х рр. ХХ ст. є драматичне, в основі якого лежить дисгармонійне. Допоміжною категорією виступає комічне. Дисгармонійне набуває різновидів потворного та абсурду, а комічне – іронії та цинізму. Актуалізована в п'єсах і категорія сакрального через форму гри. На нашу думку, така естетична парадигма є найбільш наближеною до романтичного зразка з огляду на усунення категорії краси з панівної ролі в художній творчості та широке використання іронії.

Бібліографічні посилання

1. Бойко О. Д. Україна 1991–1995 рр.: Тіні минулого чи контури майбутнього? (Нариси з новітньої історії) / Олександр Дмитрович Бойко. – К. : «Магістр-S», 1996. – 208 с.
2. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблшмент : збірка статей / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
3. Євченко О. В. Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця / Олександр Вікторович Євченко // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – № 26. – С. 100–103.
4. Ірванець О. Лускунчик-2004: П'єси, вірші / О. Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 208 с.
5. Когут О. Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії / О. Когут // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 66–80.
6. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетей. – 2000. – 347 с.
7. Фролова К. П. Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе / Клавдия Павловна Фролова // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе: Всесоюзная науч. конф.: тезисы докладов. – ДГУ, 1978. – С. 26–30.
8. Эрлахер-Фаркас Б. Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к индивидуальной терапии / Б. Эрлахер-Фаркас, К. Йорда; пер. с нем. Н. Кушнира. – К. : Ника-Центр, 2004. – 292 с.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

В. А. Іваненко

*Київський національний лінгвістичний університет***ЕСТЕТИКА ХОНТОЛОГІЇ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ А. Л. КЕННЕДІ
«ТЕПЕР, КОЛИ ТИ ПОВЕРНУВСЯ»**

Розглядається поняття естетики хонтології, її зв'язок з проблемою «шотландської ідентичності», а також окреслено способи функціонування естетики хонтології на тематичному та структурному рівнях тексту.

Ключові слова: хонтологія, привид, телеологія, ідентичність, «переслідування», нетотожність.

Рассматривается понятие эстетики хонтологии, ее связь с проблемой «шотландской идентичности», а также описаны способы функционирования эстетики хонтологии на тематическом и структурном уровне.

Ключевые слова: хонтология, призрак, телеология, идентичность, «преследование», нетождественность.

The article dwells on the notion of hauntology aesthetics, its interrelations with the idea of «Scottish identity», and its modes of functioning at the thematic and structural levels of the text.

Key words: hauntology, specter, teleology, identity, haunting, non-identity.

*Everything that has ever happened to you is still happening.
Ron Butlin*

Термін «хонтологія» було введено до дискурсу гуманітарних наук французьким філософом Жаком Дерріда в роботі 1993 року «Привиди Маркса». З того часу термін почав використовуватися не тільки як філософська категорія, але й з подачі англійського музичного критика Саймона Рейнолдса, став позначати окремий жанр музики та особливий тип естетики [1]. Термін є фонетичним каламбуром у поєднанні двох слів «haunt» та «ontology», яке у французькій звучить ідентично до «ontology». Як це часто трапляється з термінами Дерріда, вони швидше є функціональними інструментами інтерпретації, ніж поняттями, що піддаються чіткому визначенню чи описовості. «Хонтологія» – це певний тип переживання та усвідомлення буття в позачасових межах відповідальності, справедливості та уміння жити (*I would like to learn to live finally* – це речення, що відкриває роботу «Привиди Маркса») [4, с. xvi]. **Це розширене поняття онтології, межі якого розсуваються дієсловом «haunt». Що переслідує онтологію, Буття, існуюче Теперішнє? Їх переслідують привиди тих, хто ще не народився і тих, хто вже помер: минуле переслідує теперішнє (і є частиною його), тому що минуле ще вчора було теперішнім для тих, хто жив, а сьогоднішнє – для них було майбутнім. Так само як теперішнє завтра стане минулим для прийдешніх поколінь. Але хонтологія – це не послідовність модальних теперішніх (минулого, теперішнього і майбутнього теперішнього), говорить Дерріда, це – позачасовий момент існування привида, який «переслідує» [4, с. xix]. **Отже, хонтологія, окрім онтології, включає в себе поняття есхатології та телеології.** Дерріда говорить, що саме навчання життю «відбувається між життям та смертю, але не *абсолютно* через життя або смерть. Саме те, що відбувається, між життям і смертю може підтримувати себе як певний привид, може говорити до або про привидів» [4, с. xvii]. Якщо спростити думку Дерріда, то ми (всі) завжди живі, тому що хонтологічно (потенційно в майбутньому) мертві: привид нашої власної смерті (нашого майбутнього) повсякчас говорить до нас,**