УДК 821.162.1
https://doi.org/10.17721/psk.2026.42.485-501

Андрій Моклиця
ORCID 0000-0002-3707-2863
Марія Моклиця
ORCID 0000-0001-7984-4377

КОНЦЕПТ «ЕКСПЕРИМЕНТ» У ДРАМІ АБСУРДУ: С. МРОЖЕК, «ТАНГО»

Анотація. *У статті йдеться про методологію тлумачення тексту через поняття «концепт» (Х. Ортега-і-Гассет). Аналізується драма С. Мрожека «Танго» (1964), приналежність якої до постмодернізму не підлягає сумніву, оскільки саме цей твір традиційно асоціюється зі змінами у польському театральному і драматургічному мистецтві другої половини ХХ століття. Новаторство драми очевидне й багатопланове, але виявлення того, наскільки її поетика суголосна основним віянням епохи, зокрема постмодернізму і явищу «Театр абсурду», вимагає мікроаналізу на численних рівнях багатопланового тексту. Йдеться про концептуалізацію слова «експеримент», яке має усі ознаки ключового терміну в низці понять, які набувають контекстуальної синонімії: мистецтво, динаміка, бунт, протест, революція, фарс, гра, бордель, брехливість, штучність, трагедія. Це утворює внутрішню бінарність поняття, яке стає концептом, позначенням тотального експерименту з життям і смертю, властивого людській природі. Постмодернізм – це насамперед посилення ігрового чинника, за рахунок послаблення авторського самовираження («смерті автора», за Р. Бартом). «Танго» - свого роду маніфест постмодернізму і Театру абсурду. У тексті задекларовані основні змістові (бунт проти батьків-модерністів, повернення до глибшої традиції, гра з нею) і формальні (метадрама, фарс, трагіфарс, гротеск, тощо) чинники цих явищ.*

Ключові слова: *Мрожек, постмодернізм, Театр абсурду, концепт, гра, метадрама, трагіфарс.*

Інформація про автора: *Моклиця Андрій Володимирович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки. Моклиця Марія Василівна, док-*

CC License Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
© Моклиця Андрій, Моклиця Марія, 2026

тор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Електронна адреса: *andrij.moklytsya@gmail.com, moklytsja@gmail.com*

Andriy Moklytsia
Maria Moklytsia

THE CONCEPT OF "EXPERIMENT" IN THE DRAMA OF THE ABSURD: S. MROZEK, "TANGO"

Abstract. *The article deals with the methodology of text interpretation through the concept of "concept" (J. Ortega y Gasset). The drama by S. Mrożek "Tango" (1964) is analyzed, the belonging of which to postmodernism is beyond doubt, since this work is traditionally associated with changes in Polish theatrical and dramatic art in the second half of the twentieth century. The innovation of drama is obvious and multifaceted, but revealing how much its poetics is consonant with the main trends of the era, in particular postmodernism and the phenomenon of the "Theater of the Absurd", requires microanalysis at numerous levels of a multifaceted text. We are talking about the conceptualization of the word "experiment", which has all the features of a key term in a number of concepts that acquire contextual synonymy: art, dynamics, rebellion, protest, revolution, farce, game, brothel, deceit, artificiality, tragedy. This forms an internal binary of the concept, which becomes a concept, a designation of a total experiment with life and death inherent in human nature.*

Postmodernism is the strengthening of the game factor due to the weakening of the author's self-expression ("the death of the author", according to R. Barthes). It has been proved that the story underlying the drama is a conscious psychological experiment of the author, which is carried out in order to reveal the illusory perception of the world in each of the characters. The experiment is a structural element of the drama, the name of two inserted constructions, as well as the main events – the destroyed wedding and the death of two people. The imitation of life is demonstrative, it is formed by mixing farcical and tragic elements, which is perceived as absurdity, absurdity. But this absurdity makes the reader see reality through a fictitious shell and realize the deep tragedy of life.

"Tango" is a kind of manifesto of postmodernism and the Theater of the Absurd. The text declares the main content (rebellion against modernist parents, return to a deeper tradition, playing with it) and formal (metadrama, farce, tragifarce, grotesque, etc.) factors of these phenomena.

***Keywords**: Mrożek, postmodernism, Theater of the Absurd, concept, game, metadrama, tragifarce.*

***Information about author:** Andriy Moklytsia, candidate of Philological Sciences, associate Professor of the Department of Polish Studies and Translation, Lesya Ukrainka Volyn National University. Maria Moklytsia, doctor of philology, professor of the Department of Theory of Literature and Foreign Literature, Lesya Ukrainka Volyn National University.*

***E-mail:** andrij.moklytsya@gmail.com, moklytsja@gmail.com*

Andrij Mokłycia
Maria Mokłycia

KONCEPT "EKSPERYMENT" W DRAMACIE ABSURDU: SŁAWOMIR MROŻEK, "TANGO"

***Abstrakt.** Niniejszy artykuł omawia metodologię interpretacji tekstu przez pojęcie "koncept" (José Ortega y Gasset). Analizowany jest dramat Sławomira Mrożka "Tango" (1964), którego przynależność do postmodernizmu nie ulega wątpliwości. Właśnie ten utwór tradycyjnie kojarzy się ze zmianami w polskiej sztuce teatralnej oraz dramaturgicznej II połowy XX wieku. Nowatorstwo dramatu jest oczywiste i wielowarstwowe, jednak zagadnienie odpowiedniości poetyki głównym tendencjom epoki, a mianowicie postmodernizmu i t.zw. "Teatru absurdu", wymaga mikroanalizy na licznych poziomach wielowarstwowego tekstu. Mowa o konceptualizacji pojęcia "eksperyment", które ma wszystkie cechy terminu-klucza w szeregu pojęć, które można ująć jako synonimię kontekstualną: sztuka, dynamika, bunt, protest, rewolucja, farsa, gra, burdel, oszustwo, sztuczność, tragedia. To stwarza wewnętrzną binarność pojęcia, które zostaje konceptem, oznaczeniem totalnego eksperymentu z życiem i śmiercią, który odpowiada ludzkiej naturze. Postmodernizm – to przede wszystkim wzmocnienie czynnika gry poprzez zmniejszenie roli autorskiej samorealizacji ("śmierci autora" według Roland Barthes). "Tango" jest swojego rodzaju manifestem postmodernizmu i Teatru absurdu. W tekście podano główne czynniki tych zjawisk na poziomie treści (bunt przeciw rodzicom-modernistom, powrót do głębszej tradycji i gra z nią) i formy (metadramat, farsa, tragifarsa, groteska etc.).*

***Słowa kluczowe:** Mrożek, postmodernizm, Teatr absurdu, koncept, metadramat, gra, tragifarsa.*

***Nota o autorze:** Andrij Mokłycia, doktor, docent, Katedra Polonistyki i Przekładu, Wołyński Uniwersytet Narodowy imienia Łesi Ukrainki, Maria Mokłycia,*

doktor habilitowany, profesor, Katedra Teorii Literatury i Literatury Powszechnej, Wołyński Uniwersytet Narodowy imienia Łesi Ukrainki.

E-mail: *andrij.moklytsya@gmail.com, moklytsja@gmail.com*

Автор «Словника театру» П. Паві назвав С. Мрожека (разом з В. Гавелом) представником ««чистих» проявів театру абсурду у Східній Європі» (Паві, 2006, с. 24). Паві називає абсурдну п'єсу антип'єсою і виділяє три суттєво різні види стратегій абсурду: нігілістський (Йонеско), структурний (Беккет) і сатиричний (Дюрренматт, Фріш, Ґрасс, Гавел). До третього належить вочевидь і Мрожек. Увійшов Мрожек також і в список М. Беннета, автора відомого дослідження абсурду, у числі авторів, які репрезентують американський і європейський абсурдизм 1950-1970-х років (Беннет, 2015, с. 103).

Приналежність Мрожека до польського абсурдизму ніби не викликає сумніву і в польських дослідників (саме так позиціонується його драматургічна творчість у більшості узагальнених представлень). І все ж не можна обійти увагою і численні сумніви з цього приводу, навіть спротив щодо статусу польського абсурдиста відомого далеко поза її межами, показати ті сторони творчості, які не вписуються в абсурдизм, тощо (Буянович, 2024).

Е. Сидорук у праці «Антропологія і гротеск у творах Славомира Мрожека» (Сидорук, 1995) визначила гротеск як головний метод творчості Мрожека. Із цим можна погодитись, але варто уточнити: те саме можна сказати про Віткевича, Ґомбровича, Ґалчинського, абсурдистів попереднього, модерністського періоду. Власне, варто згадати й про те, що гротеск – це традиційний засіб сатири, представлений у численних творах світової класики. Сатиричний абсурдизм (третій різновид за Паві), – це те ж саме, що й гротескова сатира.

Ян Блонський у ґрунтовному дослідженні творчості Мрожека щодо «Танго» зауважив: «Це світ навпаки, світ в основі гротескний, в якому бабуся є підліткою, лакей паном, батько вдає сина, а син батька… В цьому світлі родинна драма втрачає будь-яку правдоподібність і набуває ознак пародії» (Блонський, 2002, с. 99). «Стоміль, салонний мрійник, реалізовував свій бунт в уяві. Знаючи про те, що реальність

чинить опір, він вдавав, що не помічає цього опору чи його взагалі нема» (Блонський, 2002, с. 105). З цим також треба погодитись, але ні пародія, ні проблема ілюзорності світосприйняття не протиставлені естетиці і стилю абсурду, навпаки, органічно в нього вписуються.

Малгожата Сугера досліджує, у числі багатьох, питання приналежності творчості С. Мрожека до Театру абсурду. На її думку, ця творчість знаходиться «біля», а не в центрі Театру абсурду, Мрожек ближчий до Фріша і Дюрренматта, ніж до Йонеско і Беккета. Як і багато інших польських дослідників, М. Сугера намагається розглядати відомого письменника поза стильовою течією і художнім напрямом епохи, акцентуючи увагу на його унікальності і оригінальності (так, наче приналежність до якогось літературного явища послаблює значимість мистецької постаті).

Ян Блонський у рецензії на монографію М. Сугери зазначив, що це дуже детальна і глибока праця. Сугера робить висновок, що в драматургії Мрожека є чимало епічно-дидактичних елементів… більше, ніж у т. зв. театрі абсурду. Так, можливо й більше, але річ у тому, що епічно-дидактичні елементи в абсурдизмі якраз важливі, навіть основоположні – це явище більшою мірою інтелектуальне й просвітницьке, ніж емотивне.

На думку Пьотра Клімчака, у «драмі «Танго» сімейна драма набуває рис пародії та дидактичного гротеску (який практикували Фрідріх Дюрренматт або Макс Фріш). З точки зору семіології, текст Танго є глобальним знаком, узагальненим і конденсованим. Сам заголовок, а також подвійна еквівалентність: танго – танець як знак Абсурдистського *Misterium Mortis* і «Танго» – драма також як знак Абсурдистського *Misterium Mortis,* зображений у багатовимірному і багатошаровому прочитанні творів Мрожека» (Клімчак, 2010, с. 67-68). Це важлива думка, яка засвідчує тісний зв'язок драми з філософією екзистенціалізму, зокрема з творчістю А. Камю («Міф про Сізіфа. Есе про абсурд»).

Цікавою рисою польського мрожекознавства є надзвичайне поширення у назвах різноманітних праць про творчість письменника назви «Танго»: ця драма стала репрезентацією особи письменника, символічним означенням його головного внеску, того, за чим автора впізнають посеред інших подібних. А всі сумніви щодо важливості

абсурдизму Мрожека базуються на інших текстах. Абсурдизм драми «Танго» важко заперечити.

Як свідчать численні дослідження, магістральними векторами європейської сценічної реформи середини XX ст. були інтелектуальна драма екзистенціалізму (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Жан Ануй), епічний театр Бертольда Брехта, візіонерські ідеї Антонена Арто та Театр абсурду (Василенко, 2026, с. 22). Але драматургічний і театральний абсурдизм з'явився в епоху модернізму, а саме на сюрреалістичному етапі, в 1920-і роки («Орфей» Ж. Кокто, 1926, згадані вище польські автори), дав блискучі зразки творів, які легко вписати у пізніший Театр абсурду. Характерно, що Дж. Стайн (Стайн, 2003) у тритомному дослідженні модерного театру (переважно британського й німецького), помістив абсурд у другий том, разом з символізмом і сюрреалізмом (натомість експресіонізм й епічний театр – у третьому). Це дещо порушує реальну хронологію появи явищ модернізму, але вказує на дискурс, а саме тісний зв'язок абсурдизму з сюрреалізмом.

Написана у 1964 році і поставлена у 1965 драма «Танго» – один із найвідоміших і найяскравіших текстів польського абсурдизму, який підніс надбання періоду модернізму (драматичні твори Віткевича, Ґомбровича, Ґалчинського переважно сюрреалістичні, побудовані на метафоричному мовленні) на новий етап в освоєнні культурою цієї естетики і стилістики. Отже, варто дослідити й уточнити різні аспекти абсурдизму, характерні саме для постмодерного періоду, адже в Європі саме в цей період виник Театр абсурду.

Мета цієї розвідки – показати, як концептуалізація поняття «експеримент» формує постмодерністську й абсурдистську стилістику драми С. Мрожека «Танго». Варто підкреслити: у сучасній українській культурі спалахнув посилений інтерес саме до цієї драми Мрожека (про це свідчить її постановка в кількох театрах). Разом з тим відсутній опублікований переклад драми на українську мову (попри загалом численні переклади творів Мрожека і їх видань в Україні). Також не можна стверджувати, що сформувалося українське «мрожекознавство». Дослідження абсурдистського театру Мрожека – це, переважно, спорадичні коментарі читачів, які усвідомлюють надзвичайну складність адекватного перекладу такої стилістики.

Якщо драму С. Мрожека «Танго» читати уважно, можна натрапити на своєрідну мовну домінанту, слово, яке вживається чи не найчастіше (хоча частотність тут – не головний показник), про яке ведуться суперечки між всіма персонажами, саме цим словом називають чимало сценічних явищ: експеримент. Воно визначає зміст і форму усіх подій драми.

Але почнемо аналіз із конкретизації жанрового визначення. Насамперед, «Танго» має чіткі ознаки трагіфарсу. На думку Є. Васильєва, «Естетичний катарсис і естетична насолода класичної трагедії повністю редукується у сучасній. Крім того, у трагічну тканину останньої вплітається комічне, фарсове, гротескне, що доволі органічно поєднується із нею» (Васильєв, 2017, с. 466-467). Саме з такого поєднання непоєднуваного і формується трагіфарс. Це модифікація жанру з тисячолітніми традиціями: фарс, як низова, брутальна і розважальна інтермедія, існує від античних часів, протягом всього Середньовіччя, до нової драми XX століття. Але трагіфарс став повноформатним жанром і міцно вписався в естетику і стилістку постмодернізму, домінантним жанром Театру абсурду. Важливо не плутати цей жанр з трагікомедією (зокрема Шекспірівського зразка), адже він містить у собі не стільки комедійне (щось висміяти), скільки сатиричне (гостро заперечити) спрямування.

Подія відбувається у вузькому сімейному колі, в одному місці і протягом доби (іронічний натяк на правило трьох єдностей). Перед нами розгортається низка абсурдних дій, які, на перший погляд, легко вкладаються у традиційний сюжет конфлікту батьків і дітей. Але варто звернути увагу на те, що власне сюжетність у драмі послаблена, це драма не буквальних, а мовних сутичок, суцільний аґон, битва на словесних шпагах гострослів'я.

Багато розмов і суперечок відбувається навколо поняття «експеримент», оскільки один із двох головних опонентів, батько юнака Артура Стоміль, порушує хід міщанського повсякдення родини постійними демонстраціями свого мистецтва, яке він називає експериментом, змушуючи членів родини бути глядачами і співучасниками цього дійства. На сцені розігрується зразок одного з таких експериментів, що надає драмі ще однієї жанрової особливості, а саме ме-

тадраматизму, особливо поширеного у постмодерній драматургії. Тобто, п'єса набуває ознак театру в театрі, метатеатру («Театр, проблематика якого зосереджена на театрі, що говорить сам про себе, тобто «саморепрезентується» (Паві, 2006, с. 246), або ж метадрами, якщо йдеться про драматургію. «Жанрова форма метадрами передбачає специфічну структуру… Ускладнення структури досягається за допомогою різнопланових вставних конструкцій…» (Вісич, 2018, с. 299), зокрема «п'єси в п'єсі».

У суперечках сина з батьком слово «експеримент» отримує кілька посутніх значень, які взаємодіють між собою і утворюють контроверсійну бінарність. Перелік дійових осіб і їх називання у першій ремарці звучать дивно: Молода людина, тобто Артур, Особа, яку наразі називають бабусею, тобто Євгенія», Партнер з вусами, тобто Едек, Старший партнер, тобто Євген. Із семи персонажів четверо названі з уточненням «тобто». Троє інших персонажів названі більш традиційно: ім'я і сімейний статус, позиція щодо головного героя: його мати, батько й наречена. Це одразу задає тон гри з невідомими правилами. Перша сцена – це буквально гра, гра в карти, яка з перервами триває майже до кінця. Це так само вставний елемент, який набуває певної самодостатності, стає більш експресивним подвоєнням повсякденності.

Драма вирізняється великими ремарками (досить характерна ознака постмодерністського тексту, компенсація послабленої ролі автора), в яких надзвичайно детально описано антураж сцени, а з найбільшою ретельністю і точністю – костюми персонажів.

"Osoba Na Razie Zwana Babcią, stara, ale czerstwa i ruchliwa, czasem tylko cierpi na starcze zapaści. W sukni z trenem wlokącym się po ziemi, bardzo jaskrawej, w olbrzymie kwiaty. Dżokejka, na nogach trampki. Krótkowzroczna. Starszy pan, siwy, bardzo dobrze wychowany, w okularach oprawionych cienko i złoto, ale zaniedbany w stroju, zakurzony i nieśmiały. Żakiet jaskółka, wysoki, sztywny kołnierzyk biały, ale brudny, szeroki krawat-pląs tron, w nim szpilka z perłą, ale poniżej długie do kolan szorty khaki. Wysokie szkockie skarpety, lakierki popękane, gołe kolana. Trzeci osobnik w najwyższym stopniu mętny i podejrzany. Koszula w brzydką kratę, rozpięta zbyt głęboko na piersiach, wypuszczona na spodnie, z podwiniętymi

rękawami. Spodnie jasnopopielate, szerokie, brudne i pomięte, buty jaskrawożółte i skarpetki kolorowe przesadnie. Drapie się co chwila w grube udo. Włosy długie i tłuste, które lubi przeczesywać grzebykiem wyjmowanym z tylnej kieszeni spodni. Mały, kwadratowy wąsik. Nie ogolony. Na ręce zegarek w "złotej" bransolecie" (Мрожек, 2012, с. 6).

При цьому не йдеться про міфопоетику чи історизм, перенесення в іншу епоху. Це герої-сучасники, сценічний одяг яких, зазвичай, відбиває їх соціальний статус чи характер. Такі функції костюмів тут теж акцентовані: ми уявляємо персонажів так, як уявили б портрет героя в прозовому реалістичному творі, адже кожна деталь має психологічне навантаження. Але, окрім цього, завдяки одягу привертає увагу карикатурність персонажів. Здається, що ці люди переодягнені для ще однієї якоїсь вистави: звичайні люди при тверезому глузді так не вдягаються. Маскарадний вигляд трьох персонажів різко контрастує з одягом четвертої дійової особи, головного героя драми: "*młody człowiek, najwyżej dwudziestopięcioletni, prawidłowo rozwinięty, dorodny i regularny. W standardowym, dobrze i efektownie na nim leżącym ciemnym garniturze, w białej koszuli z krawatem. Czysty i wyprasowany. Niesie pod pachą kilka książek i skryptów, ponieważ wraca z wykładów na uniwersytecie*" (Мрожек, 2012, с. 7). Отже, ремарка підкреслює, що антураж і костюми реципієнти мають одразу «читати». Штучність має гостро відчуватись попри побутовий характер дії – гри в карти. І якщо наприкінці, у фінальній сцені ремарка радить: «щоб їхня театральна фікція не була очевидною», то тут всі настанови ремарки скеровані на створення театральної фікції. Розгортання дії одразу викликає відчуття, що на сцені відбувається якийсь дивний експеримент: юнак, який припинив гру в карти старших людей, змушує бабусю лягти на справжній катафалк, присутній на сцені. Як дізнаємось пізніше, катафалк залишився після смерті дідуся, що сталася десять років назад. Ця дія виглядає цілком абсурдною: єдиний пристойний на вигляд юнак знущається з власної бабусі, змушуючи її лежати на катафалку в оточенні запалених свічок. Подібний епізод розігрується ще кілька разів, а сама сюжетна лінія завершиться тим, що бабуся посеред великого гармидеру попередить присутніх про свою смерть, ви-

лізе на катафалк і справді помре, викликавши нерозуміння і роздратування решти присутніх. Підкреслена фікційність драми властива всьому сценічному дійству, лише кілька виразних моментів слугують контрастом і вказують на реальність, заховану за видимим абсурдом подій. Примушування бабусі лягати на катафалк замість безкінечної і безглуздої гри в карти – це відчайдушні спроби юнака Артура змусити старше покоління «думати про вічне», перейнятись сенсом життя хоча б з допомогою катафалка, на якому рано чи пізно опиниться кожен. Це наочний експеримент у пошуках того, що саме врешті решт змусить людину глибше осмислювати власне життя.

Запропонована від початку гра з реципієнтом – це випробування його здатності відчитати в названих і явлених на сцені речах нашаровані автором смисли. Не можна сказати, що йдеться про більш чи менш звичне для читача тлумачення символічного, алегоричного чи метафоричного сенсу (ці словесні образи, звісно, трапляються, але жоден не домінує і не формує стилю). Антураж і одяг сцени – це, швидше за все, концептуалізовані речі, у сенсі, ужитому Х. Ортегою-і-Гассетом в «Роздумах про Дона Кіхота»: «Те, що є між речами, і є змістом концептів. Тобто речі мають свої межі» (Ортега-і-Гассет, 2012, с. 90). «Концепт, поєднуючи одні речі з іншими, закріплює їхнє місце, а тоді повертає їх нам, але вже підкореними, як полонянок» (Ортега-і-Гассет, 2012, с. 94). «Це премія, що її додає нам концепт до враження від речей; буквально кожен концепт – це орган за допомогою якого ми ловимо суть речей» (Ортега-і-Гассет, 2012, с. 95). На відміну від емотивної рецепції, яка триває стихійно, концепт перетворює картину світу інтелектуально, робить її більш усвідомленою. Світовідчуття людини часто не адекватне світові, але зафіксувати ілюзорність, знаходячись всередині ілюзії, надто складно. Зате досяжно з допомогою концепту, який породжує відчуття дискомфорту, а згодом абсурду і бажання дошукуватись справжньої реальності.

Одяг кожного персонажа можна охарактеризувати як несмак, поєднання непоєднуваного, демонстрація чогось насправді відсутнього, тощо. Але по ходу дії одяг персонажів набуває додаткових сенсів, доки не стане найяскравішою ілюстрацією безсенсовості життя, мас-

карадом, що позначає поколіннєві групи і водночас знецінює такий поділ (представниця молодшого покоління Аля в манері одягатись більше схожа на бабусю, ніж на ровесника Артура).

Незважаючи на зусилля Артура, гра в карти продовжується, в ній беруть участь всі персонажі, крім наймолодших. Слово «експеримент» звучить разом з першою появою батька Стоміля, і не залишає його розмов з сином до самого кінця.

"STOMIL — Później, później, (wypija łyk kawy z filiżanki, postawionej tymczasem przez Edka. Patrzy na katafalk) Czy wreszcie ktoś usunie to pudło? ELEONORA — A po co? STOMIL — Formalnie nie mam nic przeciwko niemu. Nawet, powiedziałbym, wzbogaca rzeczywistość, pobudza wyobraźnię. Ale ta wnęka by mi się przydała do eksperymentów" (Мрожек, 2012, с. 23).

Стоміль — митець узагальненого мистецтва і невідомого жанру. Задля унаочнення на сцені відбувається невеличкий ляльковий фарс як зразок жанру, названого «експеримент»: «*STOMIL — (który wrócił tymczasem, niosąc dość duże pudło, i wszedł za katafalk, wystaje mu stamtąd tylko głowa) Proszę państwa, proszę się skupić. Oto bohaterowie dramatu! (z emfazą, jak dyrektor cyrku zapowiadający kolejny numer) Adam i Ewa w raju! (nad katafalkiem, który służy za scenę, ukazują się dwie postacie — pacynki, którymi Stomil porusza jak rękawiczkami. Adam i Ewa, Ewa z jabłkiem w dłoni). <…> Węża mamy w domyśle. Wszyscy znamy tę historię. Uwaga, zaczynamy! (grubym głosem) Więc jestem w raju i jestem Adamem. Ten status otwiera wszelkie możliwości. Lecz już się zaczęło: Oto z mojej kości powstała Ewa. A co z niej powstanie? O, losie! Tyś odpowiedzią na moje pytanie! (dyszkantem) Adam był pierwszy, lecz nie był nim wcale, póki mnie nie było. Teraz chodzi dumny. Czy nie rozumie, choć taki rozumny, że tylko nie być można doskonale? Gdy świeci słońce, gdzie idą ciemności? O, losie... (rozlega się silny huk i jednocześnie światło gaśnie)*» (Мрожек, 2012, с. 37-38).

Смішна лялькова вистава на серйозну філософську тему, з монологом лялькаря і несподіваним реальним вибухом наприкінці – це справді щось фарсове і надто експериментальне. Водночас це дійство, разом із грою в карти, є вставним елементом, не дотичним до головних подій сюжету. Сутність обох вставних конструкцій – наочно продемонструвати процес змішування різнорідних елементів, жит-

тєвих, досить достовірних, і фікційних, у своєрідну життєву фікцію. Поступово проста гра в карти стає низовим життєвим плином, перетворює життя на його смішну імітацію, майже копію, позбавлену сенсів, важливих для реальності. Експериментальна вистава Стоміля демонструє те саме – його самовіддане служіння мистецтву насправді є способом ухиляння від життя.

У палких суперечках Артура і Стоміля, сина й батька, виписується досить довгий ряд понять, що вживаються як синонімічні щодо поняття «експеримент». Присутнє в розмовах жанрове поняття «фарс» насамперед синонімічне поняттю «експеримент». На думку Стоміля, в сучасному світі можливий лише фарс, який, тим паче, все ж може бути прекрасним мистецтвом. Концептуалізується і стає синонімічним слово «форма». Для Стоміля будь-яка усталена форма – це зло, на подолання якого треба скеровувати усі творчі зусилля, долати форму експериментами. Найбільш образливе слово, вжите на адресу Артура – це «формаліст». Артур, ратуючи за необхідність правил, все ж не згоден вважати себе формалістом. Для Стоміля експеримент означає руйнацію будь-яких віджилих форм і різних соціальних приписів, повну свободу не лише творчості, а й життя (не соромитись робити що заманеться), це динаміка, бунт, протест, революція, а найголовніше – це синонім мистецтва загалом. Артур вкладає в поняття «експеримент» цілком негативний сенс, для нього це життя, звільнене від правил, тобто огидний бордель, де панує свавілля й низькі інстинкти, брехливість, безсенсова штучність. Артур вважає, що його батько боїться справжнього життя, ховаючись у безглуздих експериментах. («Велетень в експериментах, але в житті – переляканий татусь»), просить його припинити експерименти, бо це лише «подальший розпад». Суперечка Стоміля і Артура, межуючи з абсурдними діями, які викликають сміх, переростає у сутичку/змагання/війну поколінь, батьків і дітей, доки не отримає по-справжньому глибокий трагічний сенс.

Справжнім і водночас ключовим експериментом, у всіх зазначених сенсах, у драмі стане не здійснений шлюб Артура й Алі. Артур з пристрастю шукав ідею, яка б знову піднесла значення приписів, правил, законності і пристойності, на його погляд, цілком втрачених че-

рез безвідповідальне життя батьків. Відвойовані свого часу батьками свободи, якими пишається Стоміль, насправді обернулись повним занепадом. Особливо гротескно звучить фраза Стоміля про те, що їм знадобилось дуже багато мужності, щоб почати танцювати танго, на думку суспільства, цей непристойний, майже заборонений танець, втілення розпусти. Особливо травмувала юнака і підштовхнула до дій звістка про те, що його матір й Едек – давні коханці. Він намагається викликати в батька природне почуття ревнощів і підштовхнути до реального вчинку: влаштувати скандал, побити суперника, застрелити з револьвера (це мало б нагадати батькові його численні експерименти), зробити бодай щось. Зрештою Артуру вдалось підштовхнути батька до дверей, за якими, як він думав, відбувається сцена подружньої зради. Але замість очікуваного драматичного вчинку розгорнувся черговий фарс: за дверима спальні ховалась посеред глупої ночі трійка завзятих гравців у карти, яка із задоволенням прийняла у своє коло четвертого гравця і продовжила гру.

Артур закоханий в Алю, але не хоче вільних стосунків з нею, боячись, очевидно, її ймовірних зрад, які, внаслідок відвойованих свобод, стали ознакою легких стосунків, які ні до чого не зобов'язують. Тому Артур намірився піднести статус традиційного шлюбу, узаконеного суспільством, побудованого на глибоких самовідданих стосунках. Власне, саме через бажання отримати у цій справі союзників в особах бабусі і її брата, він і забороняє бабусі грати в карти з «плебеєм» Едеком, робить дядька Євгенія своїм союзником у задумі не тільки взяти справжній шлюб, а й зіграти класичне весілля, з дзвонами, весільним маршем, білою сукнею і, звісно, з благословенням батьків. Разом з Євгенієм, який відчув раптову ностальгію за старими часами, Артуру вдалось змусити сімейство, попри спротив, взяти участь в урочистій церемонії. Втім, вона дуже швидко обернулась фарсом і незавершеним експериментом.

На певному етапі суперечок Стоміля й Артура з'явиться слово «трагедія», теж у тісному зв'язку з поняттям «експеримент». Насамперед це стосується не вдаваної смерті бабусі на катафалку. Ніхто не повірив у її смерть, сприйняли як гру в помирання, продовження того самого експерименту.

"EUGENIUSZ — Genka, przynajmniej leż prosto, nie garb się, łokcie przy sobie! Albo najlepiej wstawaj w tej chwili! Tego się nie robi w towarzystwie. Umieranie nie jest naukowe. To humbug tych nowoczesnych! STOMIL — O, przepraszam, tylko bez aluzji. Wprawdzie ja nie dbam o maniery, ale z punktu widzenia eksperymentu śmierć nie wchodzi w rachubę jako czyn ostateczny. Eksperyment zakłada powtarzalność. Chyba że mama szkicuje tylko na próbę, wtedy co innego. My także nie popieramy" (Мрожек, 2012, с. 129).

Але для Артура смерть бабусі стала підказкою тієї ідеї, яку він не міг знайти, ідеї, заради якої люди прийняли б на себе якісь моральні зобов'язання. Особливо трагічно Артур сприйняв зізнання Алі в тому, що вона його зрадила з тим самим ненависним і нікчемним Едеком. Слова «реальність» і «трагедія» з'являються поруч і починають взаємодіяти.

"ARTUR — Coś by się dokonało. Tragicznie. Ojciec ma rację. Ja ojca bardzo przepraszam. Tragedia to wielka forma, mocna. Rzeczywistość już by się z niej nie wymknęła. STOMIL — Biedaku! Tak sądzisz? Czy nie wiesz o tym, że tragedia jest już dzisiaj niemożliwa? Rzeczywistość przeżre każdą formę, nawet taką. Czy wiesz, co by z tego wyniknęło, nawet gdybym go zastrzelił? ARTUR — Coś nieodwracalnego, coś na miarę dawnych mistrzów…" (Мрожек, 2012, с. 76).

Життя і мистецтво (тобто природність і «експеримент») по ходу дії переплітаються все тісніше. Те, що здавалось комічним, гротескним, абсурдним, набуває все більш гнітючого забарвлення, атмосфери лихого передчуття. Втім, незважаючи на загрозливі ноти, фінал стане несподіваним, а після трагічної смерті Артура, якого жорстоко вбиває догідливий Едек, партнер у картах і коханець Елеонори, знову вертається фарс. Про те, чому п'єса Славоміра Мрожека називається «Танго», читач (відповідно й глядач) дізнається лише у фіналі, коли двоє чоловіків, героїв, як здавалось, другого плану, після завершення дії танцюють танго " La Cumparsita": "*Tańczą klasycznie, z wszystkimi figurami i przejściami tanga popisowego*" (Мрожек, 2012, с. 146). Цей танець двох чоловіків різних поколінь і соціальних прошарків, на позір протилежних чи навіть ворожих, які так віртуозно припасувались один до одного, демонструє, унаочнює приховану суть життєвих експериментів. Філософування батьків і дітей над плюсами і мінусами

того чи іншого соціального устрою завершується показовою смертю Євгенії й Артура, представників поколінь дідів й онуків, і гротесковим танцем Євгенія й Едека, представників тих самих поколінь, які утворили авторитарну спілку заради підкорення решти членів родини. Таким чином усі три покоління потерпіли поразку, втратили будь-яке майбутнє. Фарс поглинув трагедію, став трагіфарсом.

Висновки. Експеримент – це структурний елемент драми, назва двох вставних конструкцій (вистава Стоміля і постійна гра в карти п'яти персонажів), а також головних подій – зруйнованого весілля і смерті двох осіб, представників найстаршого і наймолодшого поколінь. Жорстокий експеримент одних людей над іншими, спосіб докопатись до чогось прихованого, зруйнувати усталене і натомість побудувати щось інше. Але кожен експеримент не дає сподіваного результату тим, хто його ініціює, але зате дозволяє іншим, менш наділеним ідеалізмом і гуманізмом, отримувати з нього конкретну користь.

Уся історія – психологічний експеримент. Автор будує в межах умовного сценічного простору фікційний фрагмент життя, змішує комічні й трагічні елементи, змушує реагувати сміхом, обуренням чи емпатією, як звично, водночас губитись в морально-етичних орієнтирах, робити власний вибір, заново переосмислювати шкалу цінностей. Треба осягнути тотальність життєвого абсурду, зафіксувати його навколо себе, визнати наявність фікції. Зрештою – розгледіти обриси правдивої реальності.

Не йдеться про модерністську опозицію творчого Я автора з гротескно перетвореним й узагальненим соціумом. Йдеться про сутність людини загалом, включно з автором. Автор – постмодерністський скриптор, лялькар, який налаштовує освітлення і показує реальність як абсурд, з допомогою якого кожен, включно з самим автором, зможе усвідомити ілюзорність власної картини світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буянович, М. (2024). Про Славоміра Мрожека – Танго драматурга (2026.09.10). *https://culture.pl/en/article/on-slawomir-mrozek-playwrights-tango.*

2. Василенко, В. (2026). «Театр перед твоїм порогом». Драматургічний триптих Ігоря Костецького періоду МУРу: Жанрова деконструкція і сти-

льовий синтез. У *Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка* (№ 39. С. 17-26).

3. Васильєв, Є. (2017). Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк: Твердиня.

4. Вісич, О. (2018). Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: монографія. Луцьк: Вежа-Друк.

5. Ортега-і-Гассет, Х. (2012). Роздуми про Дона Кіхота [пер. з ісп. Г. Верба]. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.

6. Паві, П. (2006). Словник театру [пер. з фр. М. Якубяка]. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.

7. Стайн, Дж. (2003). Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: Т. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд [пер. з англ. О. Дзера]. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.

8. Bennet, M. (2015). The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd. Cambridge : Cambridge University Press (2026.09.11). https://ru.scribd.com/document/927939045/The-Cambridge-Introduction-to-Theatre-and-Literature-of-the-Absurd-Michael-Y-Bennett-Z-Library

9. Błoński, Jan. (2002). Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

10. Klimczak, Dariusz Piotr. (2010) Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne. Kraków-Warszawa: Instytut wydawniczy "Maximum".

11. Mrożek, S. (2012) Tango. Warszawa: Noir sur Blank.

12. Sidoruk, E. (1995). Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka. Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza.

13. Stephan, Halina. (1996) Mrożek. Kraków: Wydawnictwo literackie.

14. Sugiera, Małgorzata. (1997). Dramaturgia Sławomira Mrożka. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas".

REFERENCES

1. Buianovych, M. (2024). Pro Slavomira Mrozheka – Tanho dramaturha (2026.09.10). https://culture.pl/en/article/on-slawomir-mrozek-playwrights-tango. [in Ukrainian]

2. Vasylenko, V. (2026). «Teatr pered tvoim porohom». Dramaturhichnyi tryptykh Ihoria Kostetskoho periodu MURu: Zhanrova dekonstruktsiia i stylovyi syntez. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu im. Tarasa Shevchenka* (№ 39. S. 17-26). [in Ukrainian]

3. Vasyliev, Ye. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii. Lutsk : Tverdynia. [in Ukrainian]

4. Visych, O. (2018). Metadrama: teoriia i reprezentatsiia v ukrainskii literaturi : monohrafiia. Lutsk : Vezha-Druk. [in Ukrainian]

5. Orteha-i-Hasset, Kh. (2012). Rozdumy pro Dona Kikhota [per. z isp. H. Verba]. Kyiv : DUKh I LITERA. [in Ukrainian]

6. Pavi, P. (2006). Slovnyk teatru [per. z fr. M. Yakubiaka]. Lviv: Vydavnychyi tsentr LNU im. Ivana Franka. [in Ukrainian]

7. Stain, Dzh. (2003). Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi: T. 2. Symvolizm, siurrealizm i absurd [per. z anhl. O. Dzera]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]

8. Bennet, M. (2015). The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd. Cambridge : Cambridge University Press (2026.09.11). https://www.scribd.com/document/927939045/The-Cambridge-Introduction-to-Theatre-and-Literature-of-the-Absurd-Michael-Y-Bennett-Z-Library?language_settings_changed=English. [in English]

9. Błoński, Jan. (2002). Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków : Wydawnictwo Literackie. [in Polish]

10. Klimczak, Dariusz Piotr. (2010) Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne. Kraków-Warszawa : Instytut wydawniczy "Maximum". [in Polish]

11. Mrożek, S. (2012) Tango. Warszawa : Noir sur Blank. [in Polish]

12. Sidoruk, E. (1995). Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka. Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. [in Polish]

13. Stephan, Halina. (1996) Mrożek. Kraków : Wydawnictwo literackie. [in Polish]

14. Sugiera, Małgorzata. (1997). Dramaturgia Sławomira Mrożka. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas". [in Polish]

Отримано:10.09.2026
Прорецензовано: 18.09.2026
Схвалено до друку: 29.09.2026