

Вікторія Білявська,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератури
і методик їх навчання
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-5676-3945
wiktoria11288@gmail.com

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ КАТАСТРОФ ХХ СТОЛІТТЯ В ПОЛЬСЬКІЙ ДРАМІ АБСУРДУ (С. МРОЖЕК «ТАНГО», В. ГОМБРОВИЧ «ОПЕРЕТА»)

У статті на прикладі драм «Танго» С. Мрожека та «Оперета» В. Гомбровича проаналізовано художнє осмислення соціальних катастроф ХХ століття, серед яких війни, революційні перетворення, установлення диктатури тощо в польській драмі абсурду. Звернено увагу на те, що польські драматурги гостро відчували прагнення тогочасної людини віднайти нові орієнтири та шляхи подальшого розвитку. У В. Гомбровича герої знаходяться в пошуку нових форм існування, намагаючись передбачити тенденції розвитку, проте їхнє надмірне захоплення призводить до катастрофи, якою стала революція. С. Мрожек демонструє, до яких трагічних наслідків може призвести небажання окремих індивідів брати на себе відповідальність за розвиток суспільства загалом, конформізм та пасивність більшості в ситуації соціального вакууму, який влада намагається заповнити новими ідеями, заснованими на терорі та диктатурі. В «Опереті» В. Гомбровича хронологічні межі чітко окреслені, що дозволяє провести виразні паралелі. У центрі уваги митця – людина, її алегоричні костюми і маски, ролі, які доводиться грати, а лейтмотивом є протиставлення «костюм – нагота». Апофеозом пошуку нової форми має стати бал-дефіле, де маєстро Фіор повинен представити на широкий загал свої творіння і тим самим спроєктувати картину світлого майбутнього. Автор, виходячи на рівень всеохопного універсалізму, майстерно конструює ситуацію, у якій опинилося розгублене людство, що, з одного боку відчуває страх перед всепоглинаючою формою, а з іншого – боїться її втратити. С. Мрожек у драмі «Танго» на прикладі окремо взятої родини, яка уособлює суспільство, досліджує основні механізми, під впливом яких людина здатна або перетворитися на один з багатьох елементів тоталітарної системи, або ж її очолити. Перед нами багатозначні соціальні метафори, які дозволяють складні суспільно-історичні проблеми помістити в абсурдистські кліше.

Ключові слова: театр абсурду, драма абсурду, тоталітаризм, соціальна катастрофа, В. Гомбрович, С. Мрожек.

Wiktorja Bilawska. Artystyczna interpretacja katastrof społecznych XX wieku w polskim dramacie absurdu (S. Mrojek „Tango”, W. Gombrowych „Opereta”)

Na przykładzie dramatów Tango S. Mrożka i Operetka W. Gombrowicza w artykule poddano analizie artystyczne rozumienie katastrof społecznych XX wieku, w tym wojen, przemian rewolucyjnych, ustanowienia dyktatury etc., w polskim dramacie absurdu. Zwraca się uwagę na fakt, że polscy dramaturdzy żywo odczuwali pragnienie ówczesnego człowieka do znalezienia nowych punktów orientacyjnych i dróg dalszego rozwoju. U W. Gombrowicza bohaterowie poszukują nowych form istnienia, próbują przewidzieć kierunki rozwoju, ale ich nadmierny entuzjizm prowadzi do katastrofy, jaką stała się rewolucja. S. Mrozek pokazuje tragiczne konsekwencje niechęci jednostek do brania odpowiedzialności za rozwój społeczeństwa,

konformizmu i bierności większości w sytuacji próżni społecznej, którą władza stara się wypełnić nowymi ideami opartymi na terrorze i dyktaturze. W Operetce W. Gombrowicza granice chronologiczne są wyraźnie zarysowane, co pozwala na nakreślenie paraleli. Artysta skupia się na osobie, jej alegorycznych kostiumach i maskach, rolach, które ma do odegrania, a motywem przewodnim jest opozycyjny „kostium – nagość”. Apoteoza poszukiwania nowej formy powinien być bal, pod czas którego Maestro Fior musi zaprezentować swoje dzieła szerokiej publiczności i w ten sposób roztaczać przed nimi obraz świetlanej przyszłości. Autor, dochodząc do poziomu wszechogarniającego uniwersalizmu, umiejętnie konstruuje sytuację, w jakiej znalazła się zagubiona ludzkość, która z jednej strony boi się wszechogarniającej formy, a z drugiej boi się jej utraty. W dramacie Tango S. Mrożek na przykładzie jednej rodziny, która jest schematem społeczeństwa, bada główne mechanizmy, pod wpływem których człowiek może albo stać się jednym z wielu elementów systemu totalitarnego, albo nim kierować. Mamy przed sobą niejednoznaczne metafory społeczne, które pozwalają nam ujmować skomplikowane problemy społeczno-historyczne w absurdalne klisze.

Słowa kluczowe: teatr absurdu, dramat absurdu, totalitaryzm, katastrofa społeczna, W. Gombrowicz, S. Mrozek.

Victoria Bilyavska. Artistic interpretation of social disasters of the 20th century in the Polish drama of the absurd (S. Mrozek "Tango", V. Gombrowicz "Operetta")

On the example of the dramas "Tango" by S. Mrozek and "Operetta" by W. Gombrowicz, the article analyzes the artistic understanding of social catastrophes of the twentieth century, including wars, revolutionary transformations, the establishment of dictatorship, etc., in the Polish drama of the absurd. Attention is drawn to the fact that Polish playwrights keenly felt the desire of the man of that time to find new landmarks and ways of further development. In W. Gombrowicz's works, the characters are in search of new forms of existence, trying to predict the trends of development, but their excessive enthusiasm leads to the catastrophe that the revolution has become. S. Mrozek demonstrates the tragic consequences of the reluctance of individuals to take responsibility for the development of society as a whole, the conformism and passivity of the majority in a situation of social vacuum, which the authorities are trying to fill with new ideas based on terror and dictatorship. In "Operetta" by W. Gombrowicz, the chronological boundaries are clearly delineated, which allows us to draw clear parallels. The artist's focus is on a person, his allegorical costumes and masks, the roles that have to be played, and the leitmotif is the opposition "costume – nudity". The apotheosis of the search for a new form should be a ball-defile, where Maestro Fior must present his creations to the general public and thereby project a picture of a bright future. The author, reaching the level of all-encompassing universalism, skillfully constructs the situation in which the confused humanity finds itself, which, on the one hand, is afraid of the all-consuming form, and on the other hand, is afraid of losing it. In his play "Tango", S. Mrozek uses the example of a single family, which personifies society, to explore the main mechanisms under the influence of which a person can either turn into one of the many elements of a totalitarian system, or lead it. We have before us ambiguous social metaphors that allow us to place complex socio-historical problems in absurdist clichés.

Key words: theatre of the absurd, drama of the absurd, totalitarianism, social catastrophe, W. Gombrowicz, S. Mrozek.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими й практичними завданнями. Він – «привласнювач спільних благ», «ненаситне чудовисько, що пильнує тільки добра „свого й своїх”», «створює хаос, який <...> може охопити і всю цивілізацію», має «перебільшене еґо», перебуває «в полоні власного страху, охоплений тривогами і підозрами, повний недовіри, <...> власної неконтрольованої жаги володіти всім», «провісник світової катастрофи» [5, с. 21–22] – так про характерні риси тирана-монстра у світовій міфології говорить Дж. Кемпбелл. Проте історія людства ХХ століття, як і наше сьогодення, демонструє, що тирані не залишилися в прадавніх казках і легендах, вони – серед

нас. Глобальні перетворення, які «приводять до непоправних трагедій, зменшення глибоко анти-трагічної віри в розум, який здатен проникати в усі обставини» [15, с. 389] і, як наслідок, – відчуття повної всеохопної безпорадності й екзистенційна криза, як домінанта світовідчуття людини, соціальні катастрофи й трансформації, до яких вони приводять, перебували в центрі постійної уваги європейських драматургів-абсурдистів, до яких, серед інших, зараховуємо й видатних польських митців – Вітольда Гомбровича та Славомира Мрощка.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У польському літературознавстві В. Гомбрович залишається автором, творчість якого стабільно звертає на себе увагу дослідників, тому згадаємо окремі найбільш концептуальні праці. Одним із цитованих до сьогодні залишається ґрунтовне дослідження Я. Блонського [12], присвячене аналізу та інтерпретації творів В. Гомбровича, починаючи від першого роману – «Фердидурке» і закінчуючи останніми драмами, а саме: «Шлюб», «Щоденник», «Оперета». Працю також доповнює есеїстика, яка розкриває найважливіші концепти творчості польського письменника. М. Делаперрі [14] досліджує ідеологію тоталітаризму та переосмислення механізмів авторитарних режимів, представлених у драмі абсурду, з позиції автора, який дистанційно з позиції спостерігача, а не учасника, аналізував події, що розгорталися в Європі в першій половині ХХ ст., оскільки перебував в еміграції спочатку в Аргентині, а після Другої світової війни – у Німеччині та Франції. Ф. Мазуркевич порівнює кінцеву версію драми «Оперета», опублікованої в 1966 р., з текстами, які з'являлися на окремих етапах роботи драматурга, оприявлюючи її так звану «видиму й невидиму» площину та акцентуючи увагу на відмінностях можливих інтерпретацій тем і мотивів [16].

В українському літературознавстві творчість В. Гомбровича залишається маловивченою. Праці А. Бондара [1], М. Кіяновської [6] присвячені непересічній постаті митця та українським перекладам його творів, які поступово з'являються на українському книжковому ринку. Дослідження М. Гірняк розкриває особливості пошуку своєї ідентичності персонажем роману «Фердидурке» [2]. О. Нахлік, яка у 2010 році здійснила ґрунтовний аналіз рецепції творів польського митця на матеріалі наявних українських перекладів та літературно-критичних висловлювань, зазначала, що «український читач на сьогодні не має можливості для різноаспектної та науково обґрунтованої рецепції творів цього автора. Відсутні окремі розвідки, у яких би було висвітлено особливості творчого мислення польського письменника, а вже опубліковані статті мають швидше науково-популярний характер й виконують інформативне завдання» [8, с. 126].

У світлі найновіших студій, присвячених В. Гомбровичу, необхідно виокремити працю А. Тичиніної, яка зосередилася на особливостях функціонування паратексту, зокрема його рецептивній складовій у романі «Транс-Атлантик» [9]. Також К. Хожевські в дисертації здійснила аналіз антропологічного виміру прози польського митця [10], проте драматургія автора перебуває поза увагою вітчизняних дослідників.

Аналізуючи творчість С. Мрощка, польські літературознавці акцентують увагу на різних вимірах його драматургії. В. Балух розглядає твори митця в контексті найновіших тенденцій сучасної польської драматургії [11], Я. Блонський вивчає основні теми й мотиви, розкриває гру з цензурою письменника й соціальну значимість його текстів [13], А. Мунтяну здійснює порівняльну характеристику світоглядних концепцій польського драматурга з Е. Йонеско, демонструючи загальноєвропейський вимір творчості С. Мрощка [18]. В українському літературознавстві твори цього автора не досліджувалися окремо та згадувалися побіжно, переважно в загальному контексті театру абсурду – праці Д. Капелюха [4], І. Комінярського [7].

Актуальність дослідження полягає в тому, що запропоновані нами для аналізу твори не ставали об'єктом порівняльної характеристики ані в українському, ані в польському літературознавстві й до сьогодні залишаються маловідомими для вітчизняного читача, оскільки драма «Оперета» В. Гомбровича в перекладі українською була видана лише в 2021 році, а «Танго» С. Мрощка все ще чекає свого часу.

Мета статті – проаналізувати особливості художнього осмислення соціальних катастроф ХХ століття у світлі абсурдистської естетики на матеріалі драм «Оперета» В. Гомбровича й «Танго» С. Мрожка. Досягнення поставленої мети передбачає використання порівняльно-історичного та типологічного методів наукового дослідження.

Виклад основного матеріалу. Польський дослідник Ч. Врубель, розглядаючи поняття катастрофи, акцентує увагу на тому, що воно невіддільно пов'язане з проблематикою «кінця» як в релігійному, етичному, екзистенційному, так й історичному вимірах. Це явище, переломний момент, який, будучи кінцем «старого світу», одночасно становить собою початок нової реальності. Хоча зміни, які вона приносить, відбуваються раптово, катастрофа не є абсолютно ізольованою системою, а має конкретні причини та наслідки [19, с. 71], які безпосередньо впливають на людину, загострюючи й без того трагічно-абсурдне відчуття світу. Польські митці по-різному підійшли до дослідження цієї теми. В. Гомбрович, на думку М. Деллаперрі, «змагається із метафізичним абсурдом, переносючи творчі акценти із метафізики на антропологію <...>, а мета, якої він хоче досягти, не стільки порожнє небо, скільки людина – творець абсурду і його жертва, смішна і трагічна у своєму борюванні з формою» [14, с. 25]. С. Мрожка цікавлять обставини, що породжують диктатора-тирана, шлях його становлення й особливості психології, а також аморфність інтелігенції, не здатної протистояти грубій силі тоталітаризму. В. Гомбрович майстерно виписує «монументальний історичний пафос», «патетичну драму людства» з розгортанням на тлі соціальних катастроф ХХ століття, поміщає її в «легковажну» жанрову форму, що дозволяє під маскою оперети помітити викривлене обличчя людства, яке кривавить сміховинним болем [3, с. 208], а С. Мрожек на прикладі окремо взятої родини, яка уособлює суспільство, досліджує основні механізми, під впливом яких людина здатна або перетворитися на один з багатьох елементів тоталітарної системи, або ж її очолити.

В «Опереті» В. Гомбровича чітко окреслено хронологічні межі. Акт I – напередодні Першої світової війни, приблизно 1910 року, акт II – революція, акт III – по обох світових війнах і революціях. У центрі уваги митця – людина, її алегоричні костюми і маски, ролі, які доводиться грати, а лейтмотивом є протиставлення «костюм – нагота», і сон про наготу людини, ув'язненої в костюмах, найчудернацькіших і найжахлітніших [3, с. 212], які може запропонувати історія.

На початку перед нами відкривається світ, у якому все зрозуміло, персонажі грають задалегідь завчені ролі, усе знаходиться на своїх, століттями визначених місцях. Представники вищого класу суспільства у звичному для них середовищі в оточенні слуг: «Площа біля храму. Деревя, лавки, місце для прогулянок. На першому плані, збоку – Панська група: Патрон, Генерал, Професор, Маркіза. Костюми, які носили до 1914 року, помпезні: мундири, тужурки, шапокляки, бакенбарди, комірці, ціпки, галуни тощо. Вишукані манери: уклони, усміхи, люб'язності тощо. Углибині, ліворуч, Лакейська група: їх четверо, у лівреях, пики лакейські» [3, с. 212]. Одна з ключових постатей – світський лев, граф Шарм Гімалай, представник «золотої» молоді, «35 років, гультіпака і пересичений блудник: фрак, шапокляк, рукавички, ціпочок, монокль. Слідом за ним його лакей, Владислав» [3, с. 212]. Йому протиставляється барон Фірулет, «35 років, мисливський костюм, рушниця-дубельтівка, монокль, хлист, капелюх із пір'ячком. Слідом за ним Стрілець Станіслав із мисливською торбою» [3, с. 215]. Одвічні конкуренти, саме вони змагатимуться за серце юної Альбертинки, дівчинки-картинки, яка, випадково потривожена доторком Злодійчука, буде марити наготою, намагатиметься позбутися нашарувань одягу у світі, де панує умовність костюму. Шарм і Фірулет становлять собою форму, що протиставляється не змісту, а такій самій формі, дублюючись і нагромаджуючись. Форма, яка змагається сама із собою, становить замкнену систему, нездатну призвести до появи якісно нових сенсів. Тому й протистояння між ними абсурдне й приречене на фіаско.

Світ змінюється, у повітрі витає дух революції, існує загроза стирання різниці між представниками різних верств, тому костюм у його першопочатковій формі, як своєрідний

маркер ідентичності, розуміється як те, що здатне затримати хід історії, зберегти статус-кво привілейованих груп, утвердивши їхню відмінність від нижчих верств. Князь Гімалай у розмові з княгинею, мовлення яких звучить підкреслено гротескно, акцентує увагу на важливості костюму: «Князь: Я не сумніваюся, що з допомогою Шагма маестго здійснить великі гечі. У наш час, у час, такий, як тепегішній, соціал-демоггатичний і атеїстично-соціалістичний, костюм став найпотужнішим бастионом вищого класу. Бо щоб воно було, якби не всі ці нюанси, я сказав би, тонкощі, відтінки, отой містичний шифг, незгозумілий для невтаємничених, за допомогою якого вища сфєга ізолюється від сфєги нижчої. Костюм і манєги оце наш бастион на висоті! Осанна! Нижчий клас, звісна гіч, робить усе можливе, щоби пгивласнити собі і нашу моду, і наші манєги, пготе саме тому треба постійно заптоваджувати інновації, заплутувати сліди... Княгиня: Гготескно, немає миті спокою, це якесь пегеслідування! Ледве я спгавлю собі пєньуаг із комігцем а-ля Гебєгбєге, як уже бачу такий самий коміг у моєї пєгукагки. А найгігше зі служниками, увяїть лише, вчога я заскочила свою гагдєгобницю, коли вона мігяла мої туалєти...» [3, с. 220].

Особою, яка покликана врятувати костюм-форму, стає модельєр Фіор, «правдивий диктатор костюма в Європі» [3, с. 218]. «Княгиня: Уся надія на нашого маєстго! Маєстго, будь ласка, освіжіть нам моду! Освіжіть чоловічий силует і дамський! Фіор (замислений): Освіжити дамський силует і чоловічий? Панська група: О так, о так, о так! Фіор: Легко сказати! Легко сказати: запровадь нам нову моду! Вигадай нові моделі! Нові? Але які? Мода... Мода не може йти всупереч часу! Мода це час. Мода це історія! Хіба я помиляюся, коли кажу, що мода – це історія? Князь: Це істогія! Патрон: Історією мода є!» [3, с. 235].

Апофеозом пошуку нової форми має стати бал-дефіле, на якому маєстро Фіор повинен представити на широкий загал свої творіння і тим самим спроекувати картину світлого майбутнього. Автор, виходячи на рівень всеохопного універсалізму, майстерно конструє ситуацію, у якій опинилося розгублене людство. Воно з одного боку відчуває страх перед всепоглинаючою формою, а з іншого – боїться її втратити. Як зазначає Я. Блонський, в «Опереті» «пересит парадоксально поєднується з недоситом: втома від знаків, символів, форм, які вже давно засвоєні й вичерпані, – зі страхом, що бракуватиме нових символів та костюмів, які й надалі дозволять панувати над історією» [12, с. 191]. Проте людство приречене, захопившись надмірно пошуком нових форм, воно втрачає орієнтири, опиняючись у вирі катастрофи, якою стала революція. Модельєр, як уособленням людськості загалом, у світі, де все вичерпалося і прийшло до свого логічного завершення, де панує криза культури, не може створити нічого нового. Тому гості самотужки, за пропозицією графа Гуфнагеля, який насправді виявився колишнім камердинером князя Юзефом, агітатором, революційним діячем і терористом, повинні спроекувати костюми майбутності й надягнуть поверх них мішки, щоб на балі-маскарадї знявши їх, зрозуміти, який світ чекає на них. «Оперета» створювалася вже в період, коли профетичний передвоєнний катастрофізм трансформувався в конкретний історичний досвід, а комунізм як ідеологія позбавила людство усіляких ілюзій.

У другому акті простєжується схильність В. Гомбровича до надмірної театралізації, про яку згадує в дослідженні М. Делаперрі. Маскарад починається «великою історичною кадриллю» на чолі з Князем Гімалаєм, Княгинею, Прєлатом і Фіором, за ними слідує гості в історичних костюмах царя Миколи II, Кайзера, Леніна, Пілсудського, Распутіна, Гітлера, Сталіна. Слідом за ними гості в мішках – «замішковані», тобто Патрон, Генерал, Маркіза, Гуфнагель і Профєсор. Усі танцюють, кружляють, танцювальнo й сонно. У певний момент «танець уже ледве дихає», час немовби завмирає. Раптом починається сум'яття, паніка, гості починають відчувати лоскіт, чийсь незрозумілий доторк, вони вищать і шалєніють. У всезагальній розгнузданості манєр і розхристаності костюмів Гуфнагель, коняр-терорист, пускається на чолі Лакейства в галоп. Почалася революція, яка дозволила привідкрити завісу, яка доля на кого чекає.

«Фіор поволі освітлює завмерлих гостей <...>. Костюми у жахливому стані, частково пошарпані, бюсти, плєчі оголені, руки застигли у процесі щипання, лоскотання. Освітлює

Шарма і Фірулета, які застигли від жаху. Освітлює Князя і Княгиню в пошарпаних туалетах. Освітлює Гуфнагеля, який без маски і мішка: обличчя закривавлене, жажітне, знавісніле. Фіор: Ага-а, граф Гуфнагель... Скинув маску... Та що це за новітня мода?.. Освітлює Генерала, з якого наполовину здерли маску й надірвали мішок. Генерал у мундирі гітлерівського офіцера, з моноклем, з револьвером... Фіор: Ага! То наш генерал був у цьому мішку! Але що він за моду собі вигадав? Освітлює Маркізу, яка вже без маски і мішка, Маркіза заgrimувалася під наглядачку в нацистському концентраційному таборі: з батогом, кайданками тощо. Фіор: Маркіза... Що це за мода їй примарилася... Це ж треба так! Освітлює Патрона, який без маски, проте має на обличчі іншу – протигаз із велетенським хоботом, у руці бомба» [3, с. 265–266].

Третій акт за своєю наповненістю протиставляється першому. Перед нами залишки старого ледь вловимого світу: «руїни замку Гімалай. Та сама зала, проте зруйнована. Стіни проламані, лишилося трохи меблів, столик, накритий парчею, лампа-торшер, крісла... Углибині румовище. Гуляє вітер, буря, крізь виломи в мурах видно таємниче небо, вогні, спалахи, відблиски». Людство приголомшене наслідками двох світових воєн і революції. Якщо на початку герої потопали під нагромадженням застарілих форм, знаків і символів, то у фіналі вони зазнали метаморфоз і самі частково втратили суб'єктність. Князь із великим абажуром на голові, який закриває обличчя, вдає із себе лампу, княгиня – столик. Потрясіння назавжди змінили людство. На заклик Фіора: «Друзі й подруги! Поверніться самі до себе! Скиньте ті личини! Годі вже забави, о, це надто болісно!», відповіддю стало: «Вже не можна повернутися до себе. Немає такого шляху. Уперед! І лише вперед» [3, с. 273]. Цій штучності протиставляється воскресла з мертвих оголена Альбертинка, яка з'являється у фінальній сцені «Оперети» як символ вічної юності, оновлення, що має перемогти соціальний маскарад своєю автентичністю й дати людству надію на майбутнє.

У драмі «Танго» представлені три покоління однієї родини (Артур, студент філософії та медицини, Стоміль та Елеонора – його батьки, Євгеній та Євгенія – бабуся та її рідний брат), а також особи, близькі до них – Аля та Едек. Проте в художньому світі С. Мрожка родина перетворюється на багатозначні соціальні метафори, які дозволяють складні проблеми помістити в абсурдистські кліше. Варто зазначити, що, відповідно до естетики абсурдизму, перед нами не багатовимірні образи, а злегка окреслені фігури, очищені від будь-якого нашарування. Саме такий прийом покликаний зосередити увагу читача / глядача на найважливішому.

Драматург оприявлює ставлення сучасників до свободи й диктатури, водночас показує наслідки крайніх соціальних тенденцій, розкриває жорстокі механізми революційних потрясінь та їхні катастрофічні наслідки. Артур, як представник наймолодшої генерації, намагається протистояти тотальному безладу сьогодення, породженому, на його думку, абсурдним бунтом попереднього покоління проти всього й відразу. І якщо батьки радіють, що вже немає «усіх пут, зашкарублених рамок релігії, моральності, суспільства, мистецтва» попередніх епох, то Артур навпаки зітхає: «немає, на жаль»¹ [17, с. 28]. Особливо контрастно виглядає позиція Стоміля, авангардного митця-експериментатора, основою творчості якого апріорі є бунт проти традиції. Проте, у сучасному світі навіть змагання з традиційними уявленнями видається позбавленими будь-якого сенсу. «Стоміль: На жаль? Ти не знаєш, про що говориш! Якби ти жив у ті часи, ти б знали, як багато ми для тебе зробили. Ти навіть не уявляєш, як тоді виглядало життя. Чи знаєш ти, скільки треба було мати сміливості, щоб почати танцювати танго? Чи знаєш ти, що тоді лише деякі жінки були аморальними? Що люди тоді захоплювалися натуралістичним живописом? Міщанським театром? Міщанським! Огида! А під час їжі не дозволялося тримати лікті на столі. Я пам'ятаю маніфестації молоді. Тільки в тисяча дев'ятсот якомусь там році лише найсміливіші почали не поступатися місцем особам старшим. Ми твердо виборювали свої права <...>. Ти навіть не усвідомлюєш, наскільки нам зобов'язаний. Ми боролися за вільне майбутнє, яким ти зараз так нехтуєш» [17, с. 28]. Але

¹ Тут і надалі всі цитати з драми «Танго» С. Мрожка подаються у власному перекладі.

виборений батьками світ Артура не задовольняє, він вирішує, не зважаючи на думку та протести членів родини, встановити новий лише йому одному зрозумілий порядок, який дозволить забезпечити світле майбутнє всім. На його думку, саме повернення до класичної впорядкованості попередніх епох, яку знищили батьки своєю жагою цілковитої свободи, може стати основою майбутнього. «*Артур*: І що ви створили? Цей балаган, де нічого не функціонує, бо все дозволено, де немає ані правил, ані винятків? *Стоміль*: Є тільки одне правило: не соромитися й робити те, чого бажаєш. Кожен має право на щастя. <...> *Артур*: Отруїли цією своєю свободою цілі покоління вздовж і впоперек. <...> *Стоміль*: Кожен має право вибору. *Артур*: Це не право. Це моральний примус до аморальності. <...> Я лише входжу в життя. Але в яке життя маю увійти? Я маю його спочатку створити, щоб потім мати в що увійти» [17, с. 26]. Так починається шлях диктатора-початківця, який відчув силу й прагнення деміурга.

Артур знаходить помічника в побудові нового світу в особі дядька Євгенія. На думку Артура, підґрунтям нового світопорядку має бути відновлення колишніх «правильних» норм, які були безповоротно «зіпсовані» попередніми поколіннями. Їхнім уособленням повинно стати весілля. Тому не випадково, що однією з версій назви, над якими розмірковував С. Мрожек, було «Весілля», що вписало б твір у загально польський контекст, вибудовуючи паралелі з однойменним твором С. Висп'яньського. Наступним кроком мало би бути відновлення моральності у власній родині. Артур переконує батька вбити Едка, коханця Елеонори. Проте Стоміль не прагне до звершення задуманої сином трагедії.

При досягненні абсолютного порядку диктатура як абсолютне вираження влади розцінюється як щось цілком неминуче та конче необхідне: «Якщо немає нічого, і навіть бунт неможливий, то що можна створити з нічого, щоб воно було? <...> Можливою є лише влада. Тільки владу можна створити з нічого. Тільки влада є, навіть якщо нічого іншого немає. <...> Треба лише бути сильним та рішучим. Подивіться на мене. Я вінець ваших мрій. Чи влада також не є бунтом? Бунт у формі порядку, бунтом гори проти низу, вищості проти нижчості. Вершина потребує низини, низина – вершини, щоб продовжувати бути собою. У владі зникає суперечність поміж протилежностями <...>. Врешті я – сила! Я знаходжуся понад, всередині та коло всього. Дякуйте мені, я повернув вашу молодість. Це все для вас! Усе є в мені, тут! (б'є себе в груди). Межі можна перетинати. Влада над життям та смертю, що ще може дати більше панування? Відкриття просте та геніальне» [17, с. 104].

Він упивається вседозволеністю перетнутої межі: «Смерть є у вас, як соловей у клітці, від мене лише залежить, чи його випустити» [17, с. 107]. Проте у фіналі головний герой терпить поразку, сам стає жертвою системи, якій поклав початок, проголосивши ідею, в основі якої смерть та насильство. Едек, будучи втіленням перемоги грубої фізичної сили, убиває Артура – уособлення інтелігенції, а драма закінчується символічним танго «*La Cumparsita*» у виконанні Едка та Євгенія, який за логікою танцю цілком підпорядковується останньому. С. Мрожек украй критично ставиться до інтелігенції, негативно оцінюючи за те, що вона занадто піддається ідеям, моді, міфам. На прикладі родини Стоміля автор показує відсутність єдності, спільних переконань і принципів, зосередженість на другорядних справах, що призвело до програшу родини (суспільства) одному Едку, до його подальшого торжества.

Висновки. В. Гомбрович, який тяжіє до представлення масштабної драми людства на тлі соціальних катастроф ХХ століття, іде від конкретного до універсального, тоді як С. Мрожек обирає інший шлях – об'єктом дослідження стає сучасне авторові суспільство, схематично стиснуте до розмірів умовної родини, члени якої, обираючи легкий і безвідповідальний шлях пристосовництва, безвладдя та формалізму, стають жертвами влади, замість вседозволеності отримують тоталітаризм та диктатуру, а на прикладі Артура, демонструється психологія влади. В «Опереті» В. Гомбровича герої захоплені пошуком нових форм, а в С. Мрожка – нових ідей, покликаних змінити світ, які натомість призводять до катастрофи.

Список використаних джерел та літератури

1. Бондар А. Цей незнищений Гомбрович. *Дзеркало тижня*. 2002. № 42 (417). 2–8 листопада.
2. Гірняк М. Між Сциллою і Харибдою власної ідентичності (за романом Вітольда Гомбровича «Фердидурке»). *Парадигма : зб. наук. праць*. Вип. 4. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009. С. 189–209.
3. Гомбрович В. Івона, принцеса бургундського. Шлюб. Оперета : пер. з пол. Л. Андрієвської. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2021. 288 с.
4. Капелюх Д. Функціональні особливості вступної ремарки в драматичному творі. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2018. № 3. С. 26–35.
5. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой. Львів : Видавництво «Terra Incognita», 2021. 416 с.
6. Кіяновська М. У що перетворюється істина. *Книжковий поступ*. 2000. № 46 (490). С. 24–26.
7. Комінярський І. Джордж Рига та Славомір Мрожек: спільне і відмінне. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2014. № 9. С. 70–73.
8. Нахлік О. Некласичний класик. Твори Вітольда Гомбровича в Україні. *Літературознавчі обрії : праці молодих учених*. 2010. № 16. С. 121–126.
9. Тичиніна А. Функціональність передмови в цілісному сприйнятті тексту (Вітольд Гомбрович «Транс-Атлантик»). *Питання літературознавства*. 2017. № 95. С. 200–206.
10. Хожевські К. Антропологічні виміри прози Вітольда Гомбровича : дис. ... доктора філос. з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 035 «Філологія». Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2022. 200 с.
11. Baluch W. Pe absurdu w postkomunizmie? Najnowszy polski dramat a twórczość Mrożka. *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr? / red. M. Borowski, M. Sugiera*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2009. S. 207–219.
12. Błoński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne: studia o Gombrowiczu. Kraków, 1994. 284 s.
13. Błoński J. Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2002. 274 s.
14. Delaperrière M. Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza. *Teksty Drugie*. 2002. Nr. 3. S. 22–34.
15. Lehmann H.-T. Tragedy and Dramatic Theatre. London and New York : Routledge, 2016. 468 p.
16. Mazurkiewicz F. Niewidzialna *Operetka* Witolda Gombrowicza. Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej. *Pamiętnik Literacki CVII*. 2016. Z. 2. S. 113–136.
17. Mrożek S. Tango. *Utwory sceniczne*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1973. T. 2. S. 10–115.
18. Munteanu A. Różnice i podobieństwa koncepcji światopoglądowych w sztukach Eugène'a Ionesco i Sławomira Mrożka. *Zarządzanie w Kulturze*. 2014. T. 15. Nr. 4. S. 385–390.
19. Wróbel Cz. Katastrofizm – filozofia końca czy sposób diagnozy rzeczywistości? *Historyka*. 2005. T. XXXV. S. 69–78.

References (translated & transliterated)

1. Bondar, A. (2002). Tsei neznyshchennyi Gombrovych [This indestructible Gombrowicz]. *Dzerkalo tyzhnia – Mirror of the week*, 42 (417) [in Ukrainian].
2. Hirniak, M. (2009). Mizh Stsyliou i Kharybdoiu vlasnoi identychnosti (za romanom Vitolda Gombrovycha "Ferdydurke") [Between Scylla and Charybdis of Own Identity (based on Witold Gombrowicz's novel "Ferdydurke")]. *Paradyhma – Paradigm*, (issue 4), (pp. 189–209). Lviv: In-t ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy [in Ukrainian].
3. Gombrovych, V. (2021). Ivona, pryntsesa burhundsokoho. Shliub. Opereta [Ivona, Princess of Burgundy. Marriage. Operetta]. (L. Andrievska, Trans.). Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko [in Ukrainian].
4. Kapeliukh, D. (2018). Funktsionalni osoblyvosti vstupnoi remarky v dramatychnomu tvori [Functional features of the introductory remark in a dramatic work]. *Synopsys: tekst, kontekst, media – Synopsis: text, context, media*, 3, 26–35 [in Ukrainian].
5. Kempbell, Dzh. (2021). Tysiacholykyi heroi [A thousand-faced hero]. Lviv: Vydavnytstvo "Terra Incognita" [in Ukrainian].
6. Kiiianovska, M. (2000). U shcho peretvoriuietsia istyna [What the truth is turning into]. *Knyzhkovyi postup – Book progress*, 46 (490), 24–26 [in Ukrainian].
7. Kominiarskyi, I. (2014). Dzhordzh Ryha ta Slavomir Mrozhek: spilne i vidminne [George Riga and Sławomir Mrozek: Common and Different]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturyznavstvo – Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National University. Philological Sciences. Literary Studies*, 9, 70–73 [in Ukrainian].

8. Nakhlik, O. (2010). Neklasyczne klasyki. Twory Witolda Gombrowicza w Ukrainie [Non-classical classic. Works of Witold Gombrowicz in Ukraine]. *Literaturoznawchi obrji: pratsi molodykh uchenykh – Literary Horizons: works of Young Scholars*, 16, 121–126 [in Ukrainian].
9. Tychynina, A. (2017). Funkcjonalist przedmowy w tsiisnomu spryiniatti tekstu (Witold Gombrowicz "Trans-Atlantyk") [Functionality of the preface in the integral perception of the text (Witold Gombrowicz, "Trans-Atlantic")]. *Pytannia literaturoznawstwa – Issues of Literary Studies*, 95, 200–206 [in Ukrainian].
10. Khozhevski, K. (2002). Antropolohichni vymiry prozy Witolda Gombrowyicha [Anthropological Dimensions of Witold Gombrowicz's Prose]. *Doctor's thesis*. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
11. Baluch, W. (2009). Ile absurdu w postkomunizmie? Najnowszy polski dramat a twórczość Mrożka [How much absurdity is there in post-communism? The latest Polish drama and Mrozek's work]. *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr? – Theater of the absurd. New or old theater?* (pp. 207–219). M. Borowski, & M. Sugiera (Eds.). Kraków: Księgarnia Akademicka [in Polish].
12. Błoński, J. (1994). *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne: studia o Gombrowiczu [Form, Laughter and the Ultimate Things: Studies on Gombrowicz]*. Kraków [in Polish].
13. Błoński, J. (2002). *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka [All works by Sławomir Mrozek]*. Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].
14. Delaperrière, M. (2002). Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza. [The Interpersonal Church and the Totalitarian Absurdity in Gombrowicz's Theatre]. *Teksty Drugie – Second Texts*, 3, 22–34. [in Polish].
15. Lehmann, H.-T. (2016). *Tragedy and Dramatic Theatre*. London and New York: Routledge [in English].
16. Mazurkiewicz, F. (2016). Niewidzialna *Operetka* Witolda Gombrowicza. Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej [The invisible "Operetta" by Witold Gombrowicz. From hegemonic masculinity to atopic masculinity]. *Pamiętnik Literacki – Literary Diary*. Vol. CVII, nr 2, pp. 113–136 [in Polish].
17. Mrozek, S. (1973). Tango [Tango]. *Utwory sceniczne – Stage works*. (Vol. 2), pp. 10–115. Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].
18. Munteanu, A. (2014). Różnice i podobieństwa koncepcji światopoglądowych w sztukach Eugène'a Ionesco i Sławomira Mrożka. [Differences and similarities of worldview concepts in the plays of Eugène Ionesco and Sławomir Mrozek]. *Zarządzanie w Kulturze – Management in Culture*. Vol. 15, nr 4, pp. 385–390 [in Polish].
19. Wróbel, Cz. (2005). Katastrofizm – filozofia końca czy sposób diagnozy rzeczywistości? [Catastrophism – the philosophy of the end or a way of diagnosing reality?]. *Historyka – Historian*. Vol. XXXV, pp. 69–78 [in Polish].

Статтю отримано: 28.06.2024 року.

Прийнято до друку: 02.08.2024 року.