

DOROTA WALCZAK

NA POCZĄTKU BYŁ KARNAWAŁ
O KARNAWALE, CZYLI PIERWSZEJ ŻONIE ADAMA
SŁAWOMIRA MROŹKA

Latem 1963 roku Mroźek wyjechał do Włoch. Nie wiedział wówczas, że kilkumiesięczny z założenia pobyt wkrótce zapoczątkuje długoletnią emigrację, której kres położy dopiero śmierć pisarza w 2013 roku. Najpierw były Włochy, potem Mroźek z przerwami mieszkał we Francji, w Stanach Zjednoczonych, Niemczech, w 1989 roku osiadł wraz z żoną w Meksyku, a po siedmiu latach spędzonych na ranczo *La Epifania* wrócił do Polski, skąd wyjechał w 2008 roku do Nicei, która okazała się ostatnim przystankiem na emigracyjnej mapie pisarza. Oprócz tego autor *Karnawału* bardzo dużo podróżował, do przeróżnych miejsc. Stopniowo tracił przy tym kontakt z Polską albo raczej z sobą takim, jakim w Polsce był, z rodzimymi obsesjami, na których opierała się przez długi czas jego twórczość. Tadeusz Nyczek napisał we wstępie do korespondencji pisarza z Janem Błońskim, że jednym z jej głównych wątków było „powolne rozklejanie się [u Mroźka – D. W.] fizycznych związków z ojczyzną na rzecz wtapienia się w większy świat”¹. Zrywanie więzów z dotychczasowym życiem, z romantyczną mitologią sprzyjało kształtowaniu uniwersalnej perspektywy widzenia, która odbijała się w późniejszych utworach pisarza². Według Małgorzaty Sugiery kolejne przeprowadzki Mroźka w zadzi-

Mgr DOROTA WALCZAK – doktorantka Katedry Teorii i Antropologii Literatury KUL; adres do korespondencji: Katedra Teorii i Antropologii Literatury KUL, Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: dorota.walczak@o2.pl

¹ T. Nyczek, *Wstęp*, w: J. Błoński, S. Mroźek, *Listy 1963-1996*, Kraków 2004, s. 7.

² Ewolucję w pisarstwie Mroźka dostrzegł już niejeden krytyk (zob. przynajmniej J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*, Kraków 1995; M. Sugiery, *Dramaturgia*

wiający sposób przekładały się na przemiany jego twórczości³, która z czasem zaczęła dotyczyć spraw coraz bardziej ogólnych, niezwiązanych z rodzimą tradycją. W wypadku ostatniej sztuki autora *Emigrantów* ta prawidłowość ujawniła się bodaj najmocniej. *Karnawał* powstał w Nicei, ale pomysł na napisanie sztuki zrodził się jeszcze w Meksyku⁴, gdzie Mrożek, będąc przede wszystkim właścicielem hacjendy i dwuhektarowego rancza La Epifania, osiągnął chyba największy dystans względem otaczającej go rzeczywistości. Najlepszym tego dowodem są utwory wówczas powstałe: *Wdowy* (1992), *Miłość na Krymie* (1993), a także *Karnawał*, który, choć powstał kilkanaście lat po opuszczeniu Meksyku, niewątpliwie jest efektem zetknięcia się z kulturą tego kraju, w którym karnawał wciąż jest obchodzony bardzo żywo i ma wielkie znaczenie.

Ostatnia sztuka Mrożka w oczywisty sposób ciąży ku ludowej kulturze karnawału, na co wskazuje już sam jej tytuł. Wprawdzie autor nie był związany z ludowymi źródłami tak ściśle jak Cervantes czy Rabelais, ale, jak już wiemy, sięgał do nich. Na związek z karnawałową tradycją i „karnawałowym odczuciem świata”⁵ wskazuje również formuła balu maskowego zastosowana w utworze. „Karnawałowe odczucie świata”, tj. określony śmiechem światopogląd wraz z całym systemem obrazów wziętych z ludowych źródeł, niewątpliwie przenika najnowszą sztukę Mrożka. Niemniej jednak istnieją wyraźne różnice, jeśli chodzi o interpretację pewnych elementów światopoglądu karnawałowego. Degradacja świata uczuć i wartości, która towarzyszy karnawa-

Sławomira Mrożka, Kraków 1996; H. Stephan, *Mrożek*, Kraków 1996; E. Sidoruk, *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*, Białystok 1995; S. Gębala, *Mrożek*, w: tenże, *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrożek*, Bielsko-Biała 2005, s. 149-226; T. Nyczek, *Tango z Mrożkiem*, w: S. Mrożek, *Tango z samym sobą. Utwory dobrane*, wybór tekstów i wstęp T. Nyczek, Warszawa 2009, s. 7-35; K. Pysiak, *Od sytuacji społecznej do sytuacji egzystencjalnej*, „Kultura. Tygodnik społeczno-kulturalny” (17)1979, nr 34, s. 3, 5; K. Wolicki, *W poszukiwaniu miary. Twórczość dramatopisarska Sławomira Mrożka*, „Pamiętnik Teatralny” (24)1975, z. 1, s. 3-44).

³ Zob. Sugiera, „Pewnego dnia uciec z Historii”, w: taż, *Dramaturgia*, s. 279-280.

⁴ W jednym z wywiadów Mrożek zdradził, że inspiracją do napisania *Karnawału* była meksykańska pieśń, którą autor usłyszał w jednym z nocnych lokali na Jukatanie (zob. M.I. Niemczyńska, *Rozmowa*, w: taż, *Mrożek. Striptiz neurotyka*, Warszawa 2013, s. 251-252); mogła to być popularna w latynoskim folklorze *La Llorona*, o której informują wstępne didaskalia.

⁵ Sformułowanie pochodzi z książki Michaiła Bachtina *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (przeł. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975). W dalszej części artykułu pojęć: karnawał, karnawalizacja, groteska będą używać w rozumieniu, jakie nadał im w swoich książkach Bachtin (zob. też: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970).

lizacji świata przedstawionego w dramacie Mrożka, świadczy o poważnym wypaczeniu pierwotnej natury karnawału i nasuwa pytanie o celowość takiego zabiegu.

Jedną z właściwości świata przedstawionego w utworze Mrożka jest osadzenie fabuły w czasie karnawału, to jest – w okresie świątecznym. Michaił Bachtin pisał o świąteczności, że „stawała się formą drugiego życia ludu, który na pewien czas wkraczał do utopijnego królestwa powszechności, wolności, równości i obfitości”⁶. Czas karnawału stawał się zatem na chwilę przepustką do świata całkowicie odmiennego niż ten istniejący, regulowany przez państwowy ustroj i kościelno-religijną moralność. W karnawale dochodziło do chwilowego zawieszenia panujących praw, do zniesienia hierarchicznych stosunków między ludźmi, podyktowanych wiekiem, statusem społecznym czy majątkowym, na rzecz swobodnego kontaktu i równości. Ta właściwość świata przedstawionego w dramacie Mrożka pozwala usytuować go w kontekście ludowej kultury karnawału. Związane z nim były rozmaite uroczystości. Zabawy karnawałowe odbywały się zwyczajowo w okresie zimowym, przed wielkim postem. U Mrożka akcja dramatu rozpoczyna się nietypowo, bo 22 czerwca, natomiast tytułowa uroczystość odbywa się w noc świętojańską, obchodzoną z 23 na 24 czerwca i będącą w swych początkach szalonym, rozpustnym, pogańskim świętem ku czci miłości, któremu towarzyszyły magiczne obrzędy i czary. Nic więc dziwnego, że karnawałowa noc staje się w Mrożkowym dramacie przestrzenią miłości i niekontrolowanych erotycznych uniesień⁷. Obserwujemy, jak między bohaterami utworu stopniowo zaciera się dystans. Prometeusz, funkcjonujący w dramacie jako reprezentant ludzkości, brata się z przedstawicielem Boga – Biskupem, postacię ze świata nadprzyrodzonego (Szatan, Lilith) integrują się z postaciami ludzkimi (Adam, Ewa, Goethe). Atmosfera dramatu stopniowo się zagęszcza, kiedy stosunki między poszczególnymi bohaterami stają się coraz bardziej zażyłe

⁶ *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, s. 66.

⁷ W tym sensie *Karnawał* jest blisko spokrewniony ze *Snem nocy letniej* Shakespeare'a, którego Mroźek od zawsze cenił. U Shakespeare'a noc świętojańska również stała się tłem akcji i przestrzenią burzliwych erotycznych zachowań, a szaleństwa miłości, niemające racjonalnych podstaw (u Shakespeare'a każdy kocha nie tego, kogo – zdawałoby się – powinien), można uznać za temat *Snu* (zob. J. K o t t, *Tytania i głowa osła*, w: t e n ż e, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 213-235). Ponadto w obydwu dramatach występują trzy pary, z których jedna jest przyporządkowana do nadludzkiego świata i miesza w relacjach międzyludzkich. U Shakespeare'a są to władcy lasu – Tytania i Oberon, u Mrożka zaś Szatan i Lilith, która według legend arabskich miała poślubić diabła (zob. W. K o p a l i ń s k i, [hasło] *Lilith*, w: t e n ż e, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 666).

i wkraczają w sferę cielesności, co jest zresztą jedną z cech poetyki karnawału. Familiarność kontaktów między ludźmi oraz „pierwiastek materialno-cielesny” są typowymi przejawami karnawałowego światopoglądu⁸. Zniesienie hierarchicznych stosunków między ludźmi miało sprzyjać idei odrodzenia i odnowienia, które karnawał miał za zadanie ucieleśniać:

Człowiek jak gdyby odradzał się dla nowych i czysto ludzkich stosunków. Na pewien czas zanikała alienacja. Człowiek powracał do samego siebie i czuł, że jest człowiekiem wśród ludzi. I to autentyczne człowieczeństwo stosunków nie było bynajmniej przedmiotem wyobrażeń ani też myśli abstrakcyjnej, ale faktycznie urzeczywistniało się w żywym, materialnym i zmysłowym kontakcie. W tym jedynym w swoim rodzaju karnawałowym światopoglądzie stapiało się na moment w jedność to, co idealno-utopijne, z tym, co realne⁹.

Zanik hierarchicznych stosunków pozwalał na zniesienie dystansu, przełamanie barier i odnowienie wszelkich form kontaktów międzyludzkich, czemu towarzyszyła kojąca wesołość i wszechogarniający śmiech. Śmiech ten miał wymiar wyłącznie pozytywny, nie było w nim cienia sarkazmu czy goryczy. Towarzyszył wszelkim przejawom życia „materialno-cielesnego”, które dalekie było jednak od hedonistycznego nastawienia. Zmysłowy kontakt nabierał w świątecznym okresie uniwersalnego charakteru, wyrażał kosmiczny porządek, w którym śmierć istnieje obok narodzin, dzięki czemu życie nieprzerwanie się odnawia, właśnie za sprawą erotyki. To chyba jedna z ważniejszych cech karnawałowego światopoglądu. Zwracam na nią uwagę, ponieważ właśnie erotykę, wytraconą ze swojego codziennego porządku i wtłoczoną w ramy karnawałowego świata, uczynił Mroźek głównym tematem swojej najnowszej sztuki¹⁰. Czas zatem przyjrzeć się bliżej tekstowi dramatu.

Na tytułowe przyjęcie przybywają trzy pary – Goethe i Margherita, Adam i Ewa oraz Szatan i Lilith. Stosunki łączące tych ostatnich są zresztą niewyraźne i raczej nieoficjalne. Formalnie bowiem Szatan i Lilith pojawiają się na

⁸ Zob. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go*, s. 67-85.

⁹ Tamże, s. 67.

¹⁰ Bohaterowie dramatu wprost nas o tym informują już w pierwszej scenie:

IMPRESARIO Jesteś tak młody, że jedyne, co cię obchodzi najbardziej, to tajemnica płci.

ASYSTENT Do tego się przyznaję.

IMPRESARIO A więc tajemnica płci będzie naszym tematem, a reszta – resztą.

(S. M r o ź e k, *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*, akt I, scena 1, „Dialog” (58)2013, nr 2, s. 6. Dalej wszystkie cytaty będą pochodzić z tego źródła).

balu osobno i trudno przypisać im statut pary. Niemniej łączy ich niewątpliwie szczególna więź, o czym za chwilę.

Jako pierwsi przybywają na przyjęcie zaawansowany wiekiem Goethe i jego młodziutka partnerka – Margherita, która przy pierwszej nadarzącej się okazji zdradza go z młodszym Asystentem, pomocnikiem Impresaria. Być może dzieje się to nawet w chwili, gdy Goethe zwierza się Szatanowi ze swoich problemów z męskością. Podobnie sprawy mają się z Adamem i Ewą, która również przyprawia rogi swojemu mężczyźnie, w tym wypadku – mężowi. Kiedy Szatan odmawia pierwszej Matce spędzenia z nią nocy, ta znajduje pocieszenie w ramionach Asystenta i na dodatek poczyzna z nim dziecko. Asystent to ciekawa postać. To kolejny Mrożkowy cham¹¹, który wszędzie się panoszy. W *Karnawale* jest być może nieco mniej widoczny od swoich poprzedników (np. Edka z *Tanga* czy XX z *Emigrantów*), ale to wciąż ten sam cham, który – choć wydaje się nieszkodliwy – potrafi pomieszać szyki innym i doprowadzić do katastrofy. Wiemy o nim tyle tylko, że jest młody, „pochodzi z krzepkiego ludu” (akt III, scena 15), nie ma pojęcia, kim jest Goethe, a jedyną rzeczą, która go obchodzi, są kwestie erotyczne. To jednak wystarcza, by stać się obiektem zainteresowań przybyłych na zabawę karnawałową pań: Margherity oraz Ewy. Żadna z nich nie dopuszcza się zdrady wobec swojego partnera z miłości do Asystenta, bynajmniej. Kobietami kierują bardziej przyziemne pobudki: pożądanie oraz chęć zemsty. Wydaje się, że Margherita przyprawia rogi Goethemu z czystej chęci zaspokojenia swoich pragnień i potrzeb, którym starszy partner prawdopodobnie nie może sprostać, stale bowiem narzeka na ból nogi, a Szatana wypytuje o sposoby na utrzymanie sprawności seksualnej. Z kolei Ewa pada w ramiona Asystenta po tym, jak zostaje odrzucona przez Szatana, a wcześniej zlekceważona przez Adama, który udaje się ze swoją pierwszą żoną¹² na Drugą Stronę Jeziora, gdzie prawdopodobnie jej ulega¹³.

¹¹ Jak wiadomo, Błoński (*Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995) zinterpretował całą twórczość Mrożka, posługując się kapitalnymi figurami „mędrka” i „chama”.

¹² Według legendy hebrajskiej Lilith była pierwszą żoną Adama, tak nieposłuszną i butną, że Adam nie mógł z nią wytrzymać, a ona nie chciała być mu uległą, dlatego odeszła z Raju (zob. M.J. Berdyczewski, *Żydowskie legendy biblijne*, cz. 1, przeł. R. Stiller, Gdynia 1996, s. 66-68).

¹³ Lilith założyła się z Ewą, że uwiedzie Adama. Zadeklarowała, że jeśli nie uda jej się zadowolić Adama pod względem seksualnym, nie zaśpiewa następnego dnia Po Drugiej Stronie Jeziora, gdzie zazwyczaj miała śpiewać. W ostatniej scenie rozlega się jednak śpiew Lilith z Drugiej Strony Jeziora (zob. akt III, scena 5 i akt IV, scena 12).

W żadnej sztuce Mrożek nie poświęcił tematyce erotycznej tyle miejsca, co w *Karnawale*. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, wszak familiaryzacja stosunków damsko-męskich i tematyka życia płciowego składały się na karnawałowy światopogląd, gdyby nie fakt, że obydwu tym elementom nie towarzyszy w sztuce typowy dla karnawału śmiech: szydery, ale jednocześnie pełen radości, płynącej z przekonania o odradzającej się naturze życia i świata. Śmiech u Mrożka jest posępny, towarzyszy mu bowiem degradacja międzyludzkich więzi i uczuć, które nabierają w *Karnawale* chamskiej prymitywności, bo niemal każdy sypia z każdym wyłącznie po to, by zaspokoić swoje potrzeby i załatwić swoje sprawy. Pewien wyjątek stanowią Szatan i Lilith. Na początku obydwójce zachowują się jak para romantycznych kochanków, wyobcowanych ze świata, bo nie należących w gruncie rzeczy do niego. Można to zaobserwować choćby w scenie, w której Szatan rozmawia z Lilith:

SZATAN (*wstaje, całuje ją w policzek, a później z uszanowaniem w rękę*) Jak mnie poznałaś?

LILITH Od pierwszej chwili poznałam cię bez wahania.

SZATAN Masz rację, staję się coraz bardziej popularny.

LILITH Poznałabym cię nawet wtedy, gdyby nikt ciebie nie znał.

SZATAN Czynisz mi zaszczyt.

LILITH O nie.

SZATAN Czyżby?

LILITH Skromność jest jedną z twoich wad. Wybaczam ci je wszystkie.

SZATAN Mówisz to szczerze?

LILITH Odkąd tu się znalazłam...

SZATAN (*biorąc ją za rękę*) Nic nie mów. Wiem to bardzo dobrze.

[...]

SZATAN i LILITH (*jednocześnie*) Mamy sobie wiele do opowiedzenia. (*uśmiechają się, zdając sobie sprawę z tej jednomysłności*)

(akt II, scena 4)

Nie znajdziemy w utworze równie uczuciowego dialogu. Jeżeli w ogóle można mówić o jakichś wyższych uczuciach łączących bohaterów dramatu, to jedynie w kontekście tej demonicznej pary. Szatan, po którym należałoby się spodziewać największego rozprzężenia obyczajów, jest zaskakująco przyzwoity (odmawia spędzenia nocy z Ewą, nie pije alkoholu). Z czasem jednak przekonujemy się, że jego obecność na karnawale ma związek z misją skuszenia

pierwszych ludzi¹⁴, w której swój udział zaznaczy również pierwsza żona Adama. Lilith to postać najbardziej bodaj dramatyczna w całym utworze. Zastajemy ją na scenie jako pierwszą: siedzi na ławce widokowej w miejscu pięknym niczym rajski ogród, nic nie mówi i nie rusza się. W jednej z kolejnych scen opowiada Impresariowi swoją historię:

LILITH Niech pan posłucha. Moja historia wiecznie trwa i nie ma znaków, że kiedykolwiek się skończy... Od wieków, wieczorami, dzieje się to tu, to tam, w kościołach, tawernach, często nocą we mgle. Jest w niej śpiew samotnej kobiety, skarżącej się przeciwko całemu światu. Stąd nierzadko, kiedy świt nastanie, na obrzeżach bagien spotkać można widma przystojnych żywych trupów. Zwabieni i oczarowani śpiewem tej kobiety, dążą ponad wszystko, by ją odnaleźć i osiąść. Więc taki, taki jest mój karnawał!

(akt I, scena 6)

Nie będę tutaj wdawać się w szczegóły legendy o Lilith, ponieważ okoliczności pojawienia się jej mitu w najnowszej sztuce Mrożka zostały już naświetlone przez niektórych krytyków¹⁵. Dość wspomnieć, że w folklorze żydowskim Lilith była oblubienicą Szatana, demonem wabiącym mężczyzn śpiewem i wzbudzającym w nich pożądanie¹⁶, co zostało unaocznione w przytoczonym powyżej fragmencie. Jak słusznie zauważył Antoni Winch, Mroźek uzupełnił wiedzę zaczerpniętą z podań żydowskich folklorem środkowo- i południowoamerykańskim¹⁷. Popularną w Ameryce Środkowej i Południowej pieśń, którą wykonuje w finale sztuki Lilith, w oryginale miała śpiewać Płaczka (po hiszpańsku właśnie *La Llorona*). Istnieje wiele wersji historii La Llorony, ale

¹⁴ W jednej ze scen Szatan zachęca pierwszych ludzi do obejrzenia jabłoni. Tak jak w Biblii, najpierw próbuje skusić Ewę:

SZATAN [...] Czy ogród... Jabłonie państwo już widzieli?

EWA Jeszcze nie. Ale co może być ciekawego w jabłoniach?

SZATAN O, są bardzo interesujące. Zapładniane przez pszczoły. W rezultacie – kwitnienie, a potem owoc.

ADAM (*zbliża się do Ewy i Szatana*) Ewa, nie mamy zbyt wiele czasu...

(akt II, scena 6)

Scena kuszenia nie jest może zbyt efektowna. Niemniej, nie pozostawia złudzeń co do intencji Szatana: przybywa on na karnawał, żeby skłonić pierwszych ludzi do spróbowania owocu z drzewa poznania dobra i zła.

¹⁵ Zob. J. Majcherek, *Przypisy do „Karnawału”*, „Dialog” (58)2013, nr 2, s. 38-43; A. Winch, *Mit to Mit*, „Dialog” (58)2013, nr 2, s. 44-59.

¹⁶ Zob. A. Cohen, *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i prawodawstwa*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1995, s. 273.

¹⁷ Zob. Winch, *Mit*, s. 45.

łączy je wątek kobiety, która potopiła swoje dzieci, a potem sama popełniła samobójstwo, skazując się tym samym na wieczną tułaczkę¹⁸.

Mając na uwadze legendę o pierwszej żonie Adama, a także opowieść o La Lloronie, można wysnuć wniosek, że Lilith jest w sztuce przedstawicielką uśmiercającej siły, która występuje w świecie obok tej odradzającej. Lilith oznajmia swemu oblubieńcowi, że ona – w przeciwieństwie do Ewy – może obejść się bez dzieci. Wydaje się jednak, że Szatan ma wobec niej inne plany. W jednej ze scen wypytuje ją o mężczyzn przybyłych na karnawał, zupełnie jakby chciał ją z którymś z nich skojarzyć. Perspektywa bezdzietności budzi w nim bowiem spore obawy. Sam jednak nie decyduje się na spędzenie nocy z Ewą, pozostaje trochę na uboczu karnawałowych rozgrywek, zachowuje dystans i oddalenie, których karnawał jako taki nie zna. Ma on bowiem charakter powszechny, żyją w nim wszyscy, bo też – jak tłumaczy Bachtin; „[karnawał – D. W.] odbija ów szczególny stan całego świata, jego odrodzenie i odnowienie, które jest udziałem wszystkich”¹⁹. Ideę odrodzenia i odnowienia ucieleśniają zaś formy zmysłowego kontaktu między ludźmi, dzięki któremu nieustannie dochodzi do nowych narodzin. W ten sposób starzejący się za sprawą poszczególnych śmierci świat zyskuje nieśmiertelność. Uczestnicy karnawału nie muszą zdawać sobie z tego wszystkiego sprawy i wydaje się, że w Mrozkowym dramacie bohaterowie nie uświadamiają sobie, że biorą udział w nieprzerwanym odnawianiu natury świata. Po prostu uczestniczą w tym kosmicznym procesie, gdzie narodziny i śmierć są zaledwie momentami nieustannego odradzania. Jedynie Szatan jest obdarzony wyższą świadomością niż pozostali bohaterowie²⁰. Z jednej strony zdaje się przeczuwać zgubny kierunek, w jakim może zmierzać świat oparty na karnawałowym światopoglądzie, odrzucającym uniwersalne zasady, z drugiej wie, że innego wyjścia nie ma. „Nie będzie ludzkości, nie będzie i mnie” (akt II, scena 4) – powiada w jednej ze scen i postanawia zadbać o swoją przyszłość, powierzając ją w ręce przeciętnego Impresaria i prymitywnego Asystenta, który ma najmniejsze pojęcie

¹⁸ Jedna z najbardziej rozpowszechnionych wersji głosi, że kobieta uśmierciła swoje dzieci, by być z ukochanym mężczyzną. Gdy ten mimo wszystko ją porzucił, a nieszczęśliwa kobieta zdała sobie sprawę ze zbrodni, której się dla niego dopuściła, odebrała sobie życie. Latynosi do tej pory wierzą, że La Llorona istnieje, a niektórzy utrzymują, że ją widzieli lub byli świadkami jej rozpaczliwego śpiewu, który miał wznosić się wśród okolicznych jezior i rzek.

¹⁹ *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, s. 64.

²⁰ Choć i Szatan bywa zaskoczony: informacja o tym, że Ewa będzie mieć dziecko z Asystentem, okazała się szokująca nawet dla samego diabła, który zdawał się dysponować w sztuce wiedzą większą niż pozostali bohaterowi, choć jej nie zdradzał. Tymczasem nawet on nie przewidział takiego biegu zdarzeń (zob. akt IV, scena 10).

o sprawach płci i zamierza dopiero doksztalać się na ten temat, na co sam zwraca uwagę: „Jestem tu, żeby dowiadywać o wielu rzeczach, o których do tej pory nie miałem najmniejszego pojęcia” (akt I, scena 1). Niemniej to właśnie dzięki niemu zatryumfuje w dramacie siła rozrodcza i dokona się akt poczęcia. Okazuje się zatem, że to Szatan jest sprawcą całego zamieszania, to on pociąga za wszystkie sznurki i sprawuje władzę nad światem, a przynajmniej nad jego karnawałowym aspektem. To on w ostatniej scenie płaci Impresariowi oraz Asystentowi za reżyserowanie widowiska, które sam w gruncie rzeczy zaplanował²¹. Narodziny kolejnych dzieci nie są jedynie momentami odradzania natury świata – wydłużają przy tym żywot królestwa Szatana, w którym nawet on zdaje się cierpieć samotność z powodu rozpadu interpersonalnych więzi.

Karnawał występuje *de facto* przeciwko figurze „świata na opak”, która wśród okrzyków karnawałowej wesołości i ludowej przaśności głosiła odnawiającą siłę zmysłowego kontaktu i płodności. Błoński pisał w swojej monografii o twórczości Mrożka:

Mrożek zawsze – od początków twórczości – wyszydzał skłonność do moralnego negliżu i uwalniania namiętności, do przekraczania granic i lekceważenia powściągnięć, które wpajała nam przez wieki tradycja²².

I w *Karnawale* Mrożek stoi raczej po stronie panowania, nie zaś ulegania namiętnościom. Figura „świata na opak” to w utworze dramaturga symptom rozkładu istniejącego świata, któremu towarzyszy degradacja oraz instrumentalizacja ludzkich uczuć, sprowadzonych do zmysłowego kontaktu. Autor nie wierzy, jakoby ustępowanie namiętnościom mogło budować trwałe i dobre relacje. „Przyszłość wydaje mi się dość ponura”, powiada w jednej z ostatnich scen Adam (akt IV, scena 4). I rzeczywiście, ludzkość zrodzona z przygodnego kontaktu Pierwszej Matki z ledwo poznanym mężczyzną to nie najlepsza perspektywa, to tryumf przeciętności i zepsucia. Podobnie jak wyprawa Adama na Drugą Stronę Jeziora, która również może być opłakana w skutkach. Wszak Lilith jednak zaśpiewała, co by oznaczało, że doszło między nią i Adamem do zbliżenia, którego owocem może być dziecko. Czy podzieli ono losy potomstwa La Llorony?

²¹ Już od czasów średniowiecza diabła uważano za twórcę dramatu, a o teatrze sądzono, że jest jego siedzibą (zob. M. R u d w i n, *Diabeł w legendzie i literaturze*, przeł. J. Illg, Kraków 1999, s. 286-287).

²² B ł o ń s k i, *Wszystkie sztuki*, s. 233.

Nad całością krąży widmo katastrofy, ale nie wiadomo, jak potoczą się dalsze losy bohaterów. Mroźek jedynie ostrzega w *Karnawale* przed niepokojącym kierunkiem historycznych przemian, przed degradacją świata ludzkich uczuć i wartości²³. Miłość, która mogłaby nas uratować, albo już nie istnieje, albo stała się wyłączną przestrzenią dla chamów, którzy sprowadzili jej prawa do powierzchownych erotycznych uniesień. W swojej apokaliptyczno-karnawałowej wizji świata, gdzie więzi międzyludzkie ulegają rozkładowi, Mroźek jest melancholijny i posepny niczym Szatan, którego w jednej z ostatnich scen widzimy odwróconego w stronę jeziora i tak trwającego przez dłuższą chwilę, wpatzonego w lustro wody. Czyżby wyglądał Lilith?

Andrzej Stoff w jednym ze swoich artykułów zinterpretował *Tango* Mroźka jako sztukę prezentującą świat, który dawno temu uczynił karnawał formą porządkującą rzeczywistość i nadal w niej trwa²⁴. Nie ma w *Tangu* odpowiedzi na pytanie, jakie działania doprowadziły do stanu rzeczy właściwego rzeczywistości postkarnawałowej, a więc takiej, gdzie niebezpieczne konsekwencje karnawalizacji życia i świata wciąż są obecne. Odpowiedzi na to pytanie udziela dopiero *Karnawał* – ostatnia sztuka Mroźka, w której autor cofa się niejako do początku świata, wskazując na przyczyny istniejącego porządku rzeczy. Poznajemy w niej pisarza, który, znalazłszy na emigracji dystans do świata i do siebie samego, spogląda na wszystko już bez emocji, bez szarpania się właściwego jeszcze Arturowi z *Tanga*, i po raz ostatni stawia diagnozę współczesnemu światu.

NA POCZĄTKU BYŁ KARNAWAŁ
O KARNAWALE, CZYLI PIERWSZEJ ŻONIE ADAMA
SŁAWOMIRA MROŹKA

Streszczenie

Artykuł jest próbą interpretacji ostatniej sztuki Sławomira Mroźka, zatytułowanej *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*. Autorka podkreśla, że utwór powstał na emigracji, w Nicei, choć pomysł na jego napisanie zrodził się dużo wcześniej – jeszcze w latach 90., podczas pobytu pisarza w Meksyku. *Karnawał* jest dla niej kolejnym, może nawet najwyraźniejszym,

²³ Pisarz ostrzega zresztą nie po raz pierwszy. Sugiera (*Dramaturgia*, s. 249-280) pisała już o degradacji więzi i uczuć, o postępującym rozkładzie relacji międzyludzkich w kontekście *Miłości na Krymie*.

²⁴ *Świat po karnawale. Tango Mroźka jako model rzeczywistości skarnawalizowanej*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaszewska-Pniewska, Toruń 2011, s. 227-244.

dowodem na wyzwolenie się Mrożka z rodzimych obsesji i przekierowanie uwagi na sprawy bardziej uniwersalne. Swoją interpretację koncentruje wokół teorii karnawału i karnawalizacji świata Michaiła Bachtina. Wykazuje, że obraz świata przedstawionego w dramacie Mrożka świadczy o wypaczeniu pierwotnej natury karnawału i stawia pytanie o celowość takiego zabiegu.

Słowa kluczowe: Sławomir Mrożek, Michaił Bachtin, karnawał, emigracja, degradacja.

AT THE BEGINNING THERE WAS THE CARNIVAL
ABOUT *KARNAWAŁ, CZYLI PIERWSZA ŻONA ADAMA*
(*THE CARNIVAL, OR ADAM'S FIRST WIFE*)
BY SŁAWOMIR MROŻEK

S u m m a r y

The article is an attempt at an interpretation of Sławomir Mrożek's last play entitled *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*. The author emphasizes that the play was written in exile, in Nice, although the idea of writing it was conceived much earlier – in the 1990's, when the writer stayed in Mexico. *Karnawał* for her is another, perhaps the most obvious proof that Mrożek was liberated from his Polish obsessions and directed his attention to more universal issues. She focuses her interpretation on Mikhail Bakhtin's theory of the carnival and carnivalization of the world. She shows that the picture of the world presented in Mrożek's drama proves that the original nature of the carnival is distorted and she asks the question about the advisability of using such a device.

Key words: Sławomir Mrożek, Mikhail Bakhtin, carnival, exile, degradation.

Translated by: Tadeusz Karłowicz