

Tragikomedia dell'arte, czyli pierrotada à la Godard

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Zadziwiające jest, z jak ogromnej liczby wzorców, typów charakterologicznych czy masek kulturowych może korzystać artysta tworzący dzieło. Równie ciekawe jest to, że pośród ogromu modeli kulturowych znajdują się takie, z których korzysta się najczęściej, do których odwołanie przydaje świetności nie tylko samemu dziełu, ale i jego twórcy. Jednym z takich modeli kulturowych jest maska. Trzeba tutaj wyjść, choć nie do końca, poza najbardziej trywialne rozumienie tego terminu jako części stroju karnawałowego zakrywającej twarz. Owa maska jako model kulturowy to specyficzny symbol „ja”, to coś, co użycza jej nosicielowi nowego bytu, nowej tożsamości, często demonicznej czy śmiesznej, zawsze jednak diametralnie różnej od prawdziwego „ja” osoby pod nią się ukrywającej. Taka właśnie maska, która pomagała stać się błaznem, diabłem czy kimkolwiek innym, często inspirowała rozmaitych artystów. Píše o tym w swym eseju Michaił Bachtin: *Charakterystyczna jest struktura artystyczna obrazu utrwalonych masek ludzkich, które miały ogromny wpływ na kształtowanie się obrazu człowieka w powieści podczas najważniejszych stadiów jego rozwoju*¹.

Maska wywarła taki wpływ nie tylko na literaturę, ale w równym, a może nawet większym stopniu na malarstwo, fotografię czy film. Bachtin zaznacza, że szczególny rodzaj maski – maska ludowa² – mógł być dobierany do najrozmaitszych sytuacji, mógł udźwignąć wesołość i tragicizm, a żadna fabuła nie potrafiła uśmiercić go raz na zawsze.

Z tradycji tej właśnie maski ludowej wywodzą się Arlekin, jego bratanek Pedrolino i najbardziej chyba z nich znany – Pierrot. To właśnie ten pajac z ubieloną twarzą, w białym kostiumie z krezą, stał się jedną z najbardziej chyba znanych masek. To Pierrota uczyniono symbolem niemej, niewyrażonej i niespełnionej miłości. Uważany za tragicznego głupca smucił i bawił zarazem; przede wszystkim jednak inspirował artystów i jak się okazuje, czyni to nadal.

Postać Pierrota szczególne miejsce zdobyła w tradycji kulturalnej Francji, a zwłaszcza w kręgu francuskiej pantomimy. To właśnie artyści francuscy najczęściej sięgali po wizerunek Pierrota, wyposażali swoich bohaterów w zespół cech jemu przypisanych, a kreowanym światom nadawali charakter tego, w którym odgrywała się tragedia smutnego pajaca.

Skąd jednak wzięła się tak silna pozycja pajaca z białą twarzą w kulturze Francji? Jest oczywiście przyczyna, dla której wizerunek Pierrota z taką mocą oddziałuje na twórców, w tym również na Godarda. Nieprzypadkowe jest, że

Pierrot nosi takie właśnie imię. Nie jest to bowiem zwykłe deminutivum francuskiego imienia Pierre.

Postać Pierrota, choć nie w linii prostej, wywodzi się z siedemnastowiecznej komedii dell'arte, czyli widowiska kunsztownego czy zawodowego, gdzie jasno określone postacie sceniczne improwizowały swe kwestie, ozdabiając je komicznymi scenkami *lazzi*. Trzonem każdej trupy komedii włoskiej byli dwaj starcy (Pantalon i Doktor), damy i amanci (*Inamorati* – Zakochani) oraz dwaj *zanni* (np. Brighella i Arlekin) – postacie najbardziej popularne i najbardziej charakterystyczne dla komedii dell'arte. Zannich określano najrozmaitszymi imionami, jak chociażby Arlekin, Trufaldino, Brighella, Buratino czy wreszcie Pedrolino. Od tego imienia Robert F. Storey w swej książce *Pierrot. A Critical History of a Mask* wywodzi imię smutnego pajaca francuskiego, pisząc: *Pedrolino jest „włoskim odpowiednikiem” Pierrota*³. Storey podaje jeszcze kilka innych teorii dotyczących poprzedników Pierrota, jednak hipotezę wiążącą się z Pedrolinem uważa za najbardziej zasadną i najszerzej ją argumentuje. Wprowadzenie postaci Pierrota do literatury francuskiej przypisuje Molielowi, który w połowie XVII w. napisał i wystawił w Paryżu komedię *Le Festin de Pierre*; jednym jej z bohaterów był *Pierrot – łagodny choć sprytny i dowcipny kochanek*⁴. Od tego momentu datuje się więc obecność Pierrota w dramacie francuskim, skąd zresztą jego wizerunek bardzo szybko rozprzestrzenił się na inne dziedziny sztuki. Ten wczesny Pierrot ma jeszcze wiele z włoskiego Arlekina. Storey nazywa go wtedy *dowcipnym (l'homme spirituel*⁵), ale z czasem mentalność i charakter Francuzów czynią zeń smutnego Pierrota. Także pozszywany z kolorowych rombów strój Arlekina zastępuje biała, obszerna bluza i bufiaste spodnie. Stopniowo Pierrot nabiera poważnego rysu psychologicznego i różnorodnych cech charakteru. Choć najczęściej nazywają go Pierrotem, to często w dziełach sztuki pojawia się imię Harlequin jako jego mniej popularny synonim. Storey pisze, że choć się zmienił, *jego miłość cały czas jest naiwna, a jego osobowość to mieszanina prostoty i inteligencji, niezależności i ufności*⁶. Pierrot stale daje dowody swojego włoskiego rodowodu, ujawniając ignorancję wobec otaczających go ludzi, a w pewnych sytuacjach nawet głupotę.

Pierrot z tak ukształtowaną osobowością nie mieści się już w jednej epoce – staje się ponadczasowy. Pozy, które przyjmuje, i maska, którą zakłada, nie tylko budują jego wizerunek, ale stają się wręcz symbolem pewnej kondycji, stanu ducha, który ciąży ku sentymentalnemu pesymizmowi. Taki miotany namiętnościami Pierrot staje się dla rozmaitych twórców postacią bardzo inspirującą, formą, która od dawna pełna jest treści, a teraz wystarczy dorysować jej współczesną twarz, aby wyraziła wszystko, czego artysta sobie życzy.

W szeregu twórców, którzy tak czynią, staje również Jean-Luc Godard ze swoim filmem *Szalony Piotruś*. Biorąc pod uwagę oryginalny tytuł filmu (*Pierrot le Fou*) trudno o bardziej bezpośrednią sugestię. Reżyser nawiązuje nie tylko do samego wizerunku postaci, wiedząc, jak bardzo jest on nośny znaczeniowo, ale również do jednej z cech charakteru Pierrota. Godardowski Ferdynand staje się nie tylko roniącym łzę Pierrotem, skrywa się w nim także przewrotny i sprytny Arlekin. W przypadku Ferdynanda są to synonimy, bo ma on równie wiele twarzy, jak wiele było imion zannich. Ferdynand nie może pokazać swego prawdziwego „ja”, bo nie może zdjąć maski – rola i jej odtwórca są połączone

w jeden złożony charakter. Ferdynand jest nie tylko śmieszny wskutek tego, co robi i mówi, ale i ekscentryczny. Jest więc jednym ze współczesnych wcieleni Pierrota-Harlequina. Jean-Luc Godard stosuje ciekawy chwyt symbolicznego przebrania swego głównego bohatera za czołowego przedstawiciela francuskiej pantomimy. Widz może odkryć sens wszystkich paraleli między osobą Ferdynanda a postacią Pierrota, uzasadniając obecność tego właśnie chwytu w *Szalonego Piotrusia* za pomocą motywacji transtekstualnej. Odwołanie się bowiem do konwencji komedii dell'arte (czyli założenie uprzedniego doświadczenia widza) jest konieczne, aby móc dostrzec wszystkie podobieństwa, ale i różnice, między Godardowskim Piotrusiem a Pierrotem.

Korespondencja filmu Godarda z tradycją Pierrota realizuje się na kilku poziomach. Nawiązanie do tejże tradycji można zauważyć już w werbalnej warstwie dzieła; w najoczywistszy sposób, w tytule filmu. Kiedy już Ferdynand i Marianna dadzą się poznać jako główni bohaterowie, ujawnia się kolejny paralelizm – dziewczyna mimo nieustannych i bezowocnych protestów Ferdynanda stale nazywa go Piotrusiem. Uwidacznia się tu kolejna cecha Ferdynanda jako Pierrota – nie godzi się na to nowe imię, jak na nowy i zły, bo przecież tragiczny los.

Warstwa ikonograficzna filmu jeszcze bardziej wyraziście wskazuje, że Ferdynand to właśnie Pierrot. Godard wpisuje prawie migawkowe ujęcia reprodukcji obrazów malarskich bądź to w bezpośrednie sąsiedztwo fotografowanego Ferdynanda, bądź też w sąsiedztwo ujęć z Marianną, po których natychmiast pojawia się postać Ferdynanda. Przywołane obrazy przynoszą rozmaite wizerunki Pierrota pędzla Picassa, Augusta Renoira bądź Henriego Matisse'a. Najbardziej chyba znamienne i najłatwiej dającą się wychwycić z tekstu filmu reprodukcją jest *Pierrot* Renoira – w strój pajaca jest tam przyobleczony mały chłopczyk. Reżyser sugeruje dziecinnie naiwną naturę Ferdynanda, co koresponduje z charakterem Pierrota.

Szalony Piotruś nawiązuje do tradycji Pierrota również konstrukcją samego bohatera. Ferdynand-Pierrot to postać, która tak kieruje swoim życiem, że każda spotykająca go niespodzianka jest bardziej gorzka od poprzedniej, a wszystkie razem są tragicomiczne. Również miłość, którą bohater spotyka na swej drodze, jest bardziej cierpka niż słodka i w sposób nieuchronny kończy się tragicznie. Ostatnie sceny filmu też podkreślają związek Ferdynanda z Pierrotem – potwierdza się bowiem jego kondycja tragicznego „głupca”, który ginie w absurdalny sposób.

Ferdynand niemalże przez cały czas trwania filmu czyta bądź nosi przy sobie komiks pod osobliwym tytułem *Ołowiane nogi* (*Les Pieds Nickelés*). Faktem jest, że na żadnym z prezentowanych na ekranie fragmentów komiksu nie widać postaci Pierrota. Jest jednak coś w poetyce, kształtach i kolorystyce postaci komiksowych, co przywołuje na myśl wygląd clownów. Miotanie się Pierrota w jego dziwnym i smutnym świecie jest właśnie komiczną i tragiczną zarazem clownadą. Fakt, iż Ferdynand nosi i czytuje ten komiks (czyli jest do niego w jakiś sposób przywiązany), sugeruje, że i jego życie można traktować jako szaloną i błazeńską clownadę.

Stosując niezwykle trafną charakterystykę Pierrota pióra Arthura Symonsa, ściśle można określić postać Ferdynanda: *Jest przedstawicielem naszego wieku,*

tej chwili, którą właśnie przeżywamy. Jest namiętny, chociaż sam nie wierzy w wielkie namiętności; miłość to dla niego choroba; serce stwardniało w zimnym powietrzu, drwi sobie jednak z tego (...), przecież uczucie do jego kostiumu nie pasuje⁷. W ten właśnie sposób realizuje się w życiu Ferdynanda schemat postaci Harlequina. Jego miłość do Marianny nie jest szczęśliwa i czysta, bo tłumi ją zazdrość (to z tego powodu strzela do Marianny). Mimo burzliwego przebiegu tego związku, trudno widzowi uwierzyć w szaloną namiętność między nimi. Dzieje się tak dlatego, że Ferdynand: *staje się wykształconym Pierrotem, intelektualizuje przyjemność, brutalizuje intelekt, pogrąża się w żąłobnych rozmyśleniach nad tym, że przedmioty przemieniają się w groteskową radość*⁸.

Czemu więc widz nie nabiera wstrętu do bohatera, który gmatwa koleje swego losu tylko po to, by potem popełnić absurdalne samobójstwo? W konstrukcji bohatera *Szalonego Piotrusia* jest bowiem pewna dominanta, która usprawiedliwia Ferdynanda. Stanowi ją zespół cech wiążących Piotrusia z tradycją komedii włoskiej. Ferdynand nie jest tylko uwspółcześnioną wersją francuskiego Pierrota i choć ma mnóstwo cech jemu bliskich, to prawdopodobnie przewagę zdobywają te, które łączą go z bohaterami komedii dell'arte. Jeżeli więc przyjąć, że Ferdynand jest jednym z zannich, to nie może on odgrywać swych *lazzi* w samotności.

Kusi więc hipoteza, aby cały film Jean-Luc Godarda potraktować jako swoiste odwzorowanie schematu komedii dell'arte. Okazuje się, że wcale nie tak mało argumentów przemawia za przyjęciem tej hipotezy jako klucza interpretacyjno-analitycznego. Koncepcja taka kładzie nacisk raczej na interpretację niż na analizę wskazującą rzeczywiste relacje w samym dziele. Dowiedzenie przystawalności schematu komedii dell'arte do struktury Godardowskiego dzieła będzie miało raczej charakter interpretacji niż metodycznej analizy.

Komedia dell'arte, cechująca się wyjątkową siłą i trwałością, jest jednym z naprawdę niewielu utworów teatru⁹, które po tylu stuleciach tak mocno potrafią oddziaływać na dzieła o żywej dramaturgii¹⁰. Jak się zresztą okazuje, komedia dell'arte wywiera wpływ nie tylko na epikę lub dramat, ale z równym powodzeniem na film. *Szalony Piotruś* Jean-Luc Godarda wydaje się niemal wzorcowym przykładem takiego przełożenia schematu komedii włoskiej na język filmu w niezupełnie czystej formie, ale z zachowaniem jej specyficznych cech, przy jednoczesnym wyciszeniu aspektów komediowych. Chciałoby się rzec, że w tej wersji mamy do czynienia ze swoistą tragikomedią dell'arte. Takie określenie znalazłoby uzasadnienie w usytuowaniu Godardowskiego dzieła w określonej tradycji narodowej. Francuzi bowiem, przyjmując włoskich aktorów dell'arte, domagali się nadawania występom choćby pseudotragicznego wydźwięku. Kiedy wreszcie sami poczęli kontynuować tradycję komedii dell'arte, sceny w stylu tragicznym stały się bardzo popularne. Również późniejsza tradycja Pierrota we Francji siłą rzeczy wymuszała tragizm czy wręcz tragikomizm na twórcach, którzy odwoływali się do maski pajaca o ubielonej twarzy.

Trzonem Godardowskiej tragikomedii dell'arte, oczywiście na podobieństwo komedii włoskiej, jest zanni – *spiritus movens* akcji. Tekst *Szalonego Piotrusia* daje liczne dowody na to, że nie tylko Ferdynand, ale i Marianna (a w drugiej części filmu zdecydowanie ona) napędza akcję filmu. W koncepcji tragikomedii dell'arte Marianna (z całą swą energią) grać będzie inną rolę, a maska zanniego

musi być powierzona mężczyźnie. Tragikomicznym zannim jest więc oczywiście Ferdynand. Będąc bohaterem filmu, łączy on jednocześnie funkcję obydwu zannich, bowiem jako Pierrot stanowi *osobliwe połączenie głupoty i sprytu (...), może być równie łatwo oszukiwany, jak i oszukujący*¹¹. Arlekin-Pierrot bywa osią intrygi (kiedy odwozi Mariannę do domu i rozpoczyna romans), a czasami pozostają dla niego tylko baty i szturchańce (jak choćby wtedy, gdy dwaj gangsterzy próbują go utopić). Zdarza mu się ujawniać rysy diaboliczne po swym przodku Arlekinie (kiedy zabija swą ukochaną), ale bywa też naiwny jak Pierrot (kiedy wierzy zapewnieniom Marianny o miłości do niego – gdy ta rzuca porozumiewawcze spojrzenia w stronę widowni). Jest też Piotruś sługą, jak na zanniego przystało, kiedy bez sprzeciwu pozwala, aby Marianna wciągnęła go w aferę z przemitem broni. Jego służalczość jest także widoczna w początkowych scenach filmu, gdzie pokazany jest jako grzeczny, zmuszony do udziału w przyjęciach zięć pana Espresso. W kontekście tego wywodu znaczenia nabiera fakt, że zarówno żona, jak i teściowa Ferdynanda są Włoszkami. Ich pretensjonalne nazwisko dosyć łatwo kojarzy się z kulturą Włoch (choćby przez serwowaną tam esencjonalną kawę espresso). Piotruś, będąc zięciem państwa Espresso, pozostaje w strefie oddziaływania kultury włoskiej, a przez to i tradycji Arlekina. Tak więc Ferdynand-Pierrot to także pajac, błazen i trefniś, który nieustannie tkwi w groteskowych sytuacjach i śmieszy widza, nie mogąc wyrwać się z zakłętego kręgu samonapędzających się absurdów.

Komedia dell'arte była budowana zarówno z intryg knutych przez zannich, jak i z małych podstępów, które planowały ich kochanki. Te kobiety, które często pochodziły ze wsi lub były mieszczkami, nazywano w tradycji komedii dell'arte subretkami. Najczęściej były pokojówkami, a wielość imion, jakimi je nazywano, często dorównywała liczbie imion Arlekina (dla przykładu: Smeraldina, Arlecchina, Franceschina). Najpopularniejsza wśród nich była Kolombina, która kochała Arlekina lub była przez niego kochana. Konstanty Miklaszewski opisuje ją następująco: *Była to wieśniaczka, krzepka i dorodna, przebiegła, wygadana w sposobie bycia; niczego się nie boi, zwraca się z pełną swobodą do swoich panów, niekiedy nawet zuchwale, natychmiast reaguje słowem i gestem; czasami uderzy nawet mężczyznę; jest wygimnastykowana*¹².

Taki wizerunek Kolombiny przywodzi od razu na myśl postać Godardowskiej Marianny. Tak samo jak Kolombina pełni ona funkcję pomocy domowej (bawi dzieci, podczas gdy Ferdynand z żoną udają się na przyjęcie do państwa Espresso). Marianna, jako postać Godardowskiej tragikomedii dell'arte, też mieści się w granicach świata komicznego i tragicznego zarazem. W żadnym calu nie jest gorsza od Kolombiny, gdy na stacji benzynowej uderza mężczyznę. Nie można jej też odmówić wygimnastykowania (w pewnym momencie widać ją tańczącą na plaży razem z uczestnikami grupy baletowej jej brata Freda). W tragikomicznym świecie odnajduje się lepiej niż Ferdynand, choć również jej dane jest przeżywać sytuacje jednocześnie groteskowe i tragiczne – puentuje je moment jej śmierci. Zuchwała, bezwzględna, bez strachu, choć nie bez emocji uczestniczy w przemyśle broni; w cyniczny sposób postępuje z Pierrotem, zdradzając go. Jej język cechują błyskotliwe riposty. Nie potrafi jednak przewyciężyć swego rodzaju fatum, które ciąży nad wspólnym losem jej i Ferdynanda. Choć wydaje się osobą dzielną, w ich wędrówce ku śmierci zdarzają jej się chwile słabości (zna-



mienne są jej słowa, kiedy będąc z Ferdynandem na wyspie, woła: *Co mam zrobić? Nie wiem co mam robić?*).

Marianna okazuje się też bliska (choćby przez podobieństwo imion) postaci ze sztuki Houdarta de la Motte *Les Originaux (Oryginałowie)*¹³. Bohaterka tego, napisanego w duchu komedii dell'arte dramatu, Marinette, jest obiektem nieszczęśliwej miłości Pierrota i zupełnie jak Godardowska Marianna popycha tragicznego pajaca do ostateczności, a ten, bezsilny i rozdarty, truje ją, a zaraz potem siebie. Czyż taki scenariusz wydarzeń nie pokrywa się z finałem filmu Godarda? Historyczna transformacja komedii dell'arte sprawiła, że włoska pokojówka różni się od swojej spadkobierczyni, subretki francuskiej. *Prymitywna początkowo Kolombina przekształciła się w subtelną Columbine*¹⁴ – pisze w *Dziejach dramatu* Allardyce Nicoll. Subretka francuska nabrała finezji, stała się bardziej elegancka i mądrzejsza, rozsądniejsza i bardziej dowcipna. Przeszła więc pewną ewolucję, której doświadcza również Marianna z *Szalonego Piotrusia*. Początkowe fragmenty filmu pozwalają poznać ją jako osobę skromną, która dopiero w miarę obcowania z Ferdynandem ukazuje kolejno swoje prawdziwe oblicza. Wprawdzie ewolucja Kolombiny w stronę Columbine przebiega od wulgarności do finezji, a u Marianny zupełnie odwrotnie, od spokoju i subtelności (rozmowa w samochodzie o życiu, które nie jest powieścią) ku cynizmowi i hipokryzji (zdradzające jej prawdziwe uczucia spojrzenia do kamery w czasie pobytu na wyspie), to jednak istotny jest sam fakt przeżywania przemiany, stawania się kimś innym.

Jak komedia włoska, tak i tragikomedialny dell'arte jest swoistą maskaradą. Przybieranie masek i ciągłe zmienianie imion przez bohaterów komedii to osobliwy rytuał zatapiania się w tajemnicy i zmieniania tożsamości. Również Kolombina uczestniczy w tym rytuale – raz jest Pasquellą, raz Pierettą, innym zaś razem Riccioliną. Podobne zmiany tożsamości, choć raczej w sensie metaforycznym, przechodzi Godardowska Marianna zawsze wtedy, gdy Ferdynand nazywa ją imionami kobiecych postaci z książek, które czyta. Marianna bywa to Kasandrą, to Wirginią. Zawsze jednak jej nowe imię zwiastuje niebezpieczeństwo, jest złowróbnym zaklęciem, którego ofiarą pada w końcu Pierrot.

Istnieje jeszcze jedna paralela między Kolombiną a Marianną – ich zamiłowanie do przebierania się. Marianna czyni to z prawdziwym kunsztem, bardzo często i zawsze niepostrzeżenie dla widza. O toaletach Kolombiny pisze następująco Nicoll: *Nosi wiele różnych kostiumów, poczynając od zwykłego stroju pokojówki, aż do owego fantastycznego białego kostiumu, jaki zachował się w pantomimie*¹⁵. Obie kobiety łączy wreszcie tragiczna miłość do nieszczęsnego Pierrota.

Godardowska tragikomedialny dell'arte to jednak nie tylko konfiguracja tajemniczych masek i skomplikowanych charakterów, ale żywe postaci odgrywające swoje *lazzi*. Uciekająca z Paryża tragikomiczna para, Marianna i Piotruś, nieustannie uczestniczy w rozmaitych epizodach komicznych. Zupełnie jak bohaterowie komedii dell'arte stale inscenizują zabawne dla widza obrazki. Przykładem może tu być scenka na stacji benzynowej, gdzie dają oboje pokaz groteskowej brawury; odegrana w porcie i zaangażowana politycznie historyjka Wietnamki i Amerykanina czy wreszcie zmysłowo zatańczona i zaśpiewana piosenka o *linii szczęścia i linii bioder*. Do zbioru odgrywanych przez nich *lazzi* dołączają rów-

niez kolejne ujęcia, w których Piotruś daje pokazy mimiki (twarz z papierosem w ustach w paryskim mieszkaniu Marianny lub twarz starca mówiącego o konieczności opisywania życia samego w sobie – *la vie toute seule*). Nawiązuje to oczywiście w bezpośredni sposób do tradycji Pierrota jako aktora pantomimy, a przez nią do tradycji *lazzi* wykonywanych przez Pedrolina ¹⁶. *Lazzi* w wykonaniu Marianny i Ferdynanda mają oczywiście płynący z komedii dell'arte rys komiczny, jednak zawsze sąsiadują z nim tony tragiczne. Każda bowiem scena, w którą się wklęają, pogłębia splot nieszczęśliwych okoliczności stwarzających sytuację bez wyjścia. Uciekając z Paryża, brną w kradzieże samochodów, strzelaniny, przemyt broni, w nieszczęśliwą miłość, która staje się przyczyną ich ostatecznej tragedii.

W tradycję komedii dell'arte wpisują się także zręczne powiedzonka (tzw. *bons mots*) i dowcipy bohaterów. Zarówno Piotruś, jak i Marianna świetnie radzą sobie w pojedynkach słownych i w dowcipnych konwersacjach. Potrafią też prowadzić prawdziwie zaangażowane rozmowy (np. w scenie na wyspie, kiedy rozmawiają o swoich życiowych potrzebach).

Jeszcze silniej niż *bons mots* oboje łączy z komedią włoską erotyzm. W filmie realizuje się on bardziej w warstwie werbalnej niż wizualnej. Jadąc samochodem, Marianna mówi do Ferdynanda: *Całuję cię wszędzie*. Na plaży, w świetle księżyca prosi: *Kochaj się ze mną*. Piotruś, zafascynowany jej ciałem, śpiewa piosenkę *Twoja linia bioder*. Ich słowa wydają się zdawkowe, jednak zawierają ogromny ładunek emocjonalny. Ich wzajemną fascynację erotyczną można określić słowami Konstantego Miklaszewskiego, który tak charakteryzuje element erotyczny w komedii dell'arte: *...kult ciała, namiętny erotyzm, monstrualne zagmatwanie brudnych intryg, raffurstwo, cudzołóstwo, żarty, wyrażenia i gesty więcej niż dwuznaczne – to właśnie bezwstyd commedia dell'arte* ¹⁷. Tak właśnie wyglądał tamten świat, który objawia swe powinowactwo z Godardowskim światem tragikomedii dell'arte, pełnym brudnych gangsterskich interesów, fałszywych miłości i prawdziwego pogmatwania ludzkich losów.

Komedia dell'arte, zwana też *commedia popolare*, była przeznaczona głównie dla szerokiej publiczności. Musiała więc podejmować sprawy interesujące tę właśnie warstwę społeczną. Jednak wiele cech bliskich ludowi było w niej, jak przystało na komedię, wykpiwanych (choćaby wyuzdanie subretek czy brutalność niektórych zanni).

W podobny sposób tragikomedia dell'arte drwi sobie z dorobku kultury masowej lat 60. (przykładem mogą być choćby wirażowane kadry w scenach przyjęcia u państwa Espresso – wykpiwające zachłyśnięcie się gości kulturą popularną). Godard nie pozwala jednak swojej tragikomedii w tak łatwy sposób dotrzeć do widza, jak to było w przypadku komedii dell'arte. Głębsze sensy są w tekście Jean-Luc Godarda trudniej wykrywalne. Te natomiast elementy, które reżyser poddaje wartościowaniu ujemnemu, można w filmie zauważyć dosyć łatwo.

Komedia dell'arte ¹⁸ to komedia zawodowa, kunsztowna. Bywa także zwana improwizowaną (*commedia all'improvviso*). Improwizacja tekstu była dla tego rodzaju teatru cechą charakterystyczną. Godardowska tragikomedia dell'arte też ma poniekąd charakter *all'improvviso*. Improwizują oczywiście aktorzy – Marianna i Piotruś. Cała ich podróż z Paryża na południe Francji to szereg przypad-

ków i sytuacji właśnie improwizowanych. Ferdynand i Marianna, rozmawiając ze sobą, zdają się prowadzić osobliwą grę obliczoną raczej na efekt estetyczny samej wypowiedzi niż na osiągnięcie jakiegokolwiek porozumienia. Ich dialogi mają więc charakter wymyślonych na poczekaniu błyskotliwych pytań i odpowiedzi, nie zaś rzeczowej konwersacji. Bardzo dobrze obrazuje to fragment filmu, w którym Marianna z Piotrusiem płyną łodzią i rozmawiają o polityce. Wtedy ona rozpoczyna swoje przeliczanie długości życia ludzkiego na liczbę sekund. I choć rzeczywiście liczbowy tyrada Marianny ma pewien urok, nie posuwa jednak naprzód ich rozmowy.

Charakter improwizacji mają także ich osobliwe zachowania, owe tragikomiczne *lazzi*, które powstają pod wpływem impulsu. Sytuacje, w których oboje są aktorami, zdają się całkowicie pozbawione jakichkolwiek racjonalnych przesłanek. Kradzież cadillaca na stacji benzynowej i późniejsze zatopienie go przez Ferdynanda w morzu to wyczyny spowodowane irracjonalnymi bodźcami, to właśnie owe sytuacje improwizowane naprędce.

Bohaterowie Godardowskiego *Pierrot le Fou* są nie tylko przebojowymi i zakochanymi w sobie komedianami. Piotruś jako *zanni*, a Marianna jako subretka są także zwinnymi i wygimnastykowanymi aktorami tragikomedii dell'arte¹⁹. Miklaszewski, pisząc o bufonadzie Arlekina, daje pośrednio charakterystykę zachowań Ferdynanda: *Jego pozy są skomponowane symetrycznie, głupie, ale dowcipne, ordynarne, ale pełne wdzięku, zawsze dziwaczne i zawsze odzwierciedlające stan duszy zgodnie z sytuacją i tematem*. Również Marianna vel Kolombina jest żywa i wesół, figlarna i zwinna, o gibkim ciele będącym w ciągłym ruchu²⁰. Marianna i Ferdynand stale dają dowody tego, jak bardzo pasują do bohaterów komedii dell'arte. Piotruś co chwilę wykonuje akrobatyczne skoki z drzew czy skał, śpiewa z Marianną, a nawet razem z nią tańczy. Wyraźnie obrazuje to scena, kiedy Ferdynand z Marianną, śpiewając piosenkę *Moja linia szczęścia, twoja linia bioder*, wykonują quasi-taneczne pas. Doskonale więc grają rolę Kolombiny i Arlekina, którzy jak pisze Nicoll, *skaczą po scenie, jak na sprężynach, umykają z fantastycznym gestem*²¹.

Pierrot, spadkobierca renesansowego Pedrolina, staje się w tragikomedii dell'arte postacią o rysach prawdziwie romantycznych. Storey nazywa go w swojej książce *rozdartym aniołem*²², czyli kimś, kogo gnębią wewnętrzne niepokoje, kto poddaje się romantycznej melancholii i doświadcza rozdarcia duchowego. Godardowskiemu Ferdynandowi też nie są obce takie nastroje. Świat, w którym się znajduje, bezustannie dostarcza mu powodów, aby czuł się rozdarty wewnętrznie i kierował swe losy ku ostatecznej katastrofie. Sam zresztą mówi, spoglądając we wsteczne lustroko samochodu, znamienne słowa: *Widzę twarz człowieka, który rzuci się w przepaść z prędkością stu kilometrów na godzinę*. Romantyczną naturę Ferdynanda potwierdza również jedna ze scen filmu, kiedy widzimy go leżącego z Marianną na plaży w świetle księżyca. Również Arlekin i Pierrot często w swych dziejach romansowali z subretkami w blasku księżyca lub czynili go tematem swych poetyckich metafor. Píše o tym także Storey, dając jednocześnie potwierdzenie romantycznej natury Pierrota²³.

Ferdynand z filmu Godarda, zupełnie jak Arlekin z komedii dell'arte stający się Pierrotem, zmienia się i ewoluuje. Z biernego i chodzącego na tandetne przyjęcia męża przeradza się w Pierrota – szalonego kochanka Marianny. Bliższy jest

jednak Pierrotowi czy Harlequinowi przez to, że oddaje się pisaniu. Jest tragikomicznym, bo opisującym w swym pamiętniku tragikomiczne życie pisarzem. Staje się przez to podobny do Pierrota-poety z francuskiej piosenki dla dzieci ²⁴.

Jest wreszcie jeszcze jedno podobieństwo między komedią włoską a tragikomedią dell'arte. Realizuje się ono jednak nie w obrębie świata diegetycznego filmu, ale dzięki swoistej funkcji, jaką pełni reżyser – Jean-Luc Godard. Staje się on bowiem, w kontekście tragikomedii dell'arte, jej kierownikiem i inicjatorem. Pełni więc rolę czuwającego nad całością sztuki *concertatore*. Godard, jak *concertatore*, szkicuje także swój *scenario*, w którym, jak pisze Nicoll, *zarysowuje główne elementy intrygi i określa jej punkty kulminacyjne* ²⁵. Przede wszystkim sam był autorem scenariusza do *Szalonego Piotrusia* (z powieści Lionela White'a niewiele do niego przeniósł). O samym scenariuszu można zresztą sądzić, że nie był specjalnie szczegółowy, skoro liczne sceny w filmie zdają się improwizacją (całkiem jak *lazzi* w komedii dell'arte jedynie zaznaczone w *scenario*). Poza tym Godard-*concertatore* dba o to, by kluczowe sceny filmu były dostatecznie zaakcentowane, aby ewentualnie mogły przekazywać nadane im przez reżysera znaczenia (w ten sam sposób były wyróżniane przez *concertatore* elementy intrygi).

Ferdynand-Piotruś nie jest już tylko bohaterem tragikomedii dell'arte. Będąc komediantem, staje się jednocześnie uczestnikiem wydarzeń w świecie dziwnym i groteskowym, w świecie nazwanym przez Storey'a *le monde pierrotique* ²⁶. Pisze on, że *Pierrot kroczy przez krnąbrny, bogaty i dziwny świat* ²⁷. Tak samo czyni Ferdynand, gdy zaczyna żyć *jak w powieści przygodowej*. Wszystkie podejmowane przezeń działania jakby wynikały z dziwnej (choć pewnie nieświadomionej) potrzeby zapełnienia otaczającego go świata nietuzinkowymi zdarzeniami i słowami. To swoiste poczucie *horror vacui*, owa obawa próżni, powoduje, że istotą postępowania Piotrusia-Pierrota staje się mnożenie błazeńskich żartów, tych wszystkich kradzieży, rozbojów, napadów i morderstw. Podróż Ferdynanda na południe Francji stale dostarcza mu nowych okazji do czynienia *lazzi*. Jego postępowanie nabiera cech błazenady. Kiedy wzbudza jedynie śmiech, staje się clownadą; w kilku miejscach jest to tylko zwykła maskarada (choćby wystawiona w porcie przez Mariannę i Ferdynanda scenka w wietnamskich i amerykańskich strojach). Jednak najczęściej Ferdynand okazuje się bohaterem arlekinady czy właśnie owej śmiesznej i tragicznej, groteskowej i ironicznej zarazem pierrotady à la Godard. Pierrot Jean-Luc Godarda okazuje się sługą Śmierci ²⁸ (zabija Mariannę), ale i jej ofiarą (sam przecież niedługo potem ginie). Jest naiwny i żaloszny, bo uwikłany w ciąg tragikomicznych sytuacji, które wieńczy jego absurdalna śmierć. Pierrotada, w której uczestniczy, a raczej którą tworzy, ma specyficznie Godardowski charakter. Nie zawsze bowiem smutne przygody Pierrota kończyły się jego śmiercią. W *Szalonym Piotrusiu* dochodzi do takiego splotu różnych okoliczności, że jedynym możliwym zakończeniem historii głównego bohatera okazuje się jego śmierć (zupełnie jak w tragedii antycznej). Dlatego też pierrotada, którą konstruuje Ferdynand, jest pierrotadą à la Godard – przebiega i kończy się zgodnie z poetyką filmów tego reżysera.

Oddajmy na koniec głos Michaiłowi Bachtinowi: *Żadna fabuła komedii włoskich, czy na włoską modłę tworzonych francuskich nie przewiduje i przewidywać nie może prawdziwej śmierci Pulcinelli czy Arlekina. W wielu fabulach*

mamy natomiast ich fikcyjne komiczne śmierci (z późniejszym odrodzeniem się). Są to bohaterowie swobodnych improwizacji, nie zaś bohaterowie tradycji, bohaterowie niezniszczalnego i wiecznie odnawiającego się, zawsze współczesnego procesu życia, a nie bohaterowie absolutnej przeszłości²⁹.

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

¹ M. Bachtin, *Maski i powieściowy obraz człowieka*, w: *Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 81.

² Tamże.

³ R. F. Storey, *Pierrot. A Critical History of a Mask*, Princeton 1978, s. 15 (tu i niżej tłumaczenie własne).

⁴ Tamże, s. 17.

⁵ Tamże, s. 114.

⁶ Tamże, s. 22.

⁷ A. Symons, *Przedstawiciel naszego wieku*, w: *Maski*, dz. cyt., s. 11.

⁸ Tamże.

⁹ Użycie określenia „twór teatru” jest tu zamierzone, ponieważ komedia dell'arte nie jest dramatem sensu stricto, nie jest sztuką pisaną, a raczej wytworem aktora, kostiumera, czy maszynisty.

¹⁰ Por. J. Lewański, *O komedii żywej*, w: K. Miklaszewski *Komedia dell'arte*, Wrocław 1961, s. 5.

¹¹ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1959, s. 102.

¹² K. Miklaszewski, *Komedia dell'arte*, tłum. S. i M. Browińscy, Wrocław 1961, s. 51-53.

¹³ Przykład wg R. F. Storey, dz. cyt., s. 27.

¹⁴ A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, tłum. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983, s. 184.

¹⁵ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, dz. cyt., s. 101.

¹⁶ R. F. Storey, dz. cyt., s. 25.

¹⁷ K. Miklaszewski, dz. cyt., s. 81.

¹⁸ *Arte* po włosku to nie tylko sztuka, to również: umiejętność wykonania, kunszt, zawód.

¹⁹ K. Miklaszewski, dz. cyt., s. 110.

²⁰ Tamże, s. 116.

²¹ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, dz. cyt., s. 101.

²² *Ange déchu*.

²³ R.F. Storey podaje tytuły i cytaty z dramatów, w których potwierdza się kondycja Pierrota jako kochającego nastrój księżycowej nocy romantyka (nie bez cienia ironii zresztą), np. tytuł sztuki Fatouville'a *Arlequin, Empereur dans la Lune* (dz. cyt., s. 24), czy słowa Pierrota z innego dramatu: *Nie będę takim głupcem, aby zgodzić się z tym, że księżyc to świat. W rzeczywistości księżyc nie jest większy niż omlet z ośmiu jaj* (dz. cyt., s. 25).

²⁴ Tekst tej piosenki ukazuje smutnego i zrozpaczonego pajaca-poetę:

*Au clair de la lune
Mon ami Pierrot
Porte-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte
Je n'ai plus de feu.
Ouvre – moi ta porte
Pour l'amour de Dieu.*

²⁵ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, dz. cyt., s. 98.

²⁶ R. F. Storey, dz. cyt., s. 73.

²⁷ Tamże.

²⁸ R.F. Storey sugeruje również taką funkcję Pierrota, przywołując tytuł utworu Champfleury'ego *Pierrot, valet de la Mort* (dz. cyt., s. 114).

²⁹ M. Bachtin, dz. cyt., s. 81-82.