

KRYSTYNA ZNOJEWSKA

## POSTAĆ PIERROTA W MALARSTWIE

### HISTORIA POSTACI PIERROTA

Temat ten jest zupełnie nie opracowany w polskim piśmiennictwie. Obszerne materiały pomocnicze odnoszą się tylko do wczesnego okresu, narodzin Pierrota w komedii dell'arte. Jenak niektóre osoby sceniczne wywodzące się z jej kręgu nie zakończyły kariery wraz ze zmierzchem włoskiego teatru odrodzenia, ale przetrwały do czasów współczesnych.

W wielu sztukach główna intryga rozwijała się dzięki pomysłom i trikom dwóch zanni (tj. służących). Pierwszy zanni-Pedrolino prowokuje, jego zadaniem jest utrzymanie sztuki w ciągłym ruchu; drugi - Arlicchino przeszkadza we wszelkich poczynaniach swego przeciwnika. Pierwszy z nich jest ucieleśnieniem elementu dynamicznego, komicznego; drugi statycznego. Z rodziny zannich zrodził się Pierrot (od franc. Pierre - Piotruś), chociaż nie pojawia się pod swoim imieniem i w swym kostiumie do końca XVII w. Jego pierwsze ślady można znaleźć wśród zanni z wczesnych lat komedii dell'arte. Zapis z kolekcji scenariuszy pozostawiony przez Domenico Biancolellego (Arlekina z pierwszej włoskiej trupy, w której pojawił się Pierrot) sugeruje, że jego przodkiem był Pulcinella. Jednak wszyscy badacze zgadzają się, że włoskim odpowiednikiem Pierrota jest Pedrolino z *Li Duo finti Zingari*<sup>1</sup>.

W latach 1614-1660, kiedy kompanie włoskich aktorów osiedliły się na stałe w Paryżu, imię Pedrolina nie występuje wśród zapisów dotyczących komedii dell'arte. Jednak to francuski teatr, nie włoski, kontynuował tradycję Pedrolina w trochę zmienionej roli i stroju Pierrota, poczynając od r. 1665. W większości utworów osobowość Pierrota składa się z ujmującej mieszanki prostoty i inteligencji, z niezależności i naiwnej szczerości, które wydają się charakteryzować wcześniejszego Pedrolina. Aktor Domenico Biancolelli, popularny w Paryżu w drugiej połowie XVII w. tworzył nowy typ Arlekina, zmieniając jego dawny charakter. Zdał sobie sprawę, że paryżanom będzie się bardziej podobał Arlekin wykwintny, inteligentny, z eleganckimi manierami i ciętym językiem<sup>2</sup>.

Do Pierrota rzadko uśmiechało się szczęście. Jego światem rządziły inne prawa. Taki był zawsze jego los - tchórza, głupca, żarłoka, życiowego niezdary, pechowca i nędzarza. Pierrot we Francji nie opuścił teatru włoskiego, a wkrótce zadomowił się na jarmarkach, gdzie spotkał Gillesa, postać całkowicie francuską, uderzająco podobną do niego samego. Wiele lat później zyskał nowego krewniaka w osobie Pajaca. Pierrot podobnie jak Arlekin zmieniał się wraz ze swym odtwórcą. Indywidualność aktora nadawała mu nowe cechy, zmieniając go czasem nie do poznania. Raz był prostakiem, kiedy indziej pobudzał publiczność do śmiechu swoją minką.

Aby w pełni zrozumieć charakter Pierrota i jego rolę w komediach, trzeba wziąć pod uwagę inne czynniki, które wywierały duży wpływ na ukształtowanie się typu we Francji. Komedianci grali przed publicznością nie rozumiejąc języka włoskiego. Zmuszeni byli dlatego kłaść coraz większy nacisk na wizualną stronę sztuki, co w wielu wypadkach równało się podporządkowaniu intrygi efektem scenicznym. Po latach Włosi uzyskali pozwolenie od Ludwika XIV na wystawianie sztuk po francusku. Było to z dużą szkodą dla ich jakości i postaci charakterystycznych tam wstępujących. Intryga, aby stać się w pełni zrozumiała, musiała być uproszczona, co w sumie miało ujemny wpływ na całość widowiska. Aktorzy nie mogli wykonywać swoich umiejętności, z wyjątkiem właśnie Pierrota, którego nieskomplikowana rola nie wymagała zmian. Żyje on przez cały czas istnienia teatru *Domédie Italienne*, tj. do 1783 r. Teatr włoski i komedia dell'arte tracą rację bytu wraz z początkiem rewolucji, która narzuca inną formę rozrywki, zdecydowanie odcinając się od kultury dworskiej. Razem z nią odchodzi Pierrot, aby w latach kariery Napoleona I pojawić się znowu.

Pierrot powraca na scenę w zmienionej szacie dzięki Jeanowi Gaspardowi Deburau, którego kariera zaczęła się w bulwarowym *Théâtre des Funambules*. Urodził się w 1796 r. w czeskim mieście Kolin. Był synem wędrownych linoskoczków. Nicolas Bertrand, dyrektor teatru, nadał mu przydomek Baptiste, pozwalając zadebiutować w 1816 r. w roli Pierrota w sztuce *Arlekin lekarzem*. Sukces był tak wielki, że postać Pierrota stała się pierwszą i jedyną dla Deburau. Pantomimy z Jean Baptiste zwróciły uwagę pisarza i dziennikarza Charlesa Nodiera. Jego zachwyt ściągnął do *Funambules* Théofila Gautiera, Gérarda de Nerval'a i Julesa Janina. W krótkim czasie Deburau stał się modny. Pierrot przeszedł dzięki niemu całkowitą metamorfozę. Zmienił się jego wygląd i cechy zewnętrzne. Przedtem był tylko białym cieniem, teraz stał się istotą żyjącą. Gilles z farsy włoskiej jest niezaradnym złośliwym głupcem, którego biją tak często, że nawet nie zdąży oddawać i który sam się śmieje ze swoich gruboskórnych żartów; kłown z pantomimy angielskiej to gruby, pstro ubrany John Bull, który za dużo wypił. Deburau pojął, że ani jeden, ani drugi nie może bawić Francuzów. Zapożyczył od włoskiego Pulci-

nelli jego wątlą, białą sylwetkę i - stworzył Gillesa opanowanego, poważnego kpiarza, posługującego się satyrą, który raczy swych wrogów paradoksami a współników pokonuje niezwykłymi wybrykami<sup>3</sup>. Nie jest to roztrzepany Pajac, ale osoba nie dająca się ponieść wrażeniom chwili i namietnościom. Jego postać nie zdradzała nigdy poruszeń duszy. Odbiegał od fantastycznego świata pantomimy. Arlekin wyrósł z poezji. W Pierrocie publiczność widziała swój portret. Tak jak ona bywał żarłokiem, lecz rzadko mógł się najeść do syta. Stał się postacią niejako uniwersalną, gdyż perypetie jego życia istniały ponad czasem, mogąc rozgrywać się w każdej epoce, wykraczając poza wydarzenia jednostkowe. Pierrot stworzony przez Deburau był „postacią bladą jak księżyc, tajemniczą jak cisza, giętką i milczącą jak wąż, długą i chudą jak patyk”<sup>4</sup>. Pierrot był delikatny i dystyngowany. Gdy jadł, czuć było niemal ból, który przed chwilą jeszcze sprawiał mu głód. O Pierrocie pisano z zadumą i melancholią. Widziano w nim symbol. Pierrot Deburau był niemy, to częściowo jego świadomy wybór, chociaż w latach trzydziestych we Francji mówiono już na scenie. Odezwał się tylko raz w *Zieleniarzu*. Wydaje się jednak, iż ze słowa zrezygnował Deburau głównie z konieczności, nigdy bowiem nie nauczył się mówić bezbłędnie po francusku.

W 1839 r. pojawił się w Funambules Paul Legrand i zastąpił chorującego wówczas Deburau w roli Pierrota. Spodobał się publiczności tym bardziej, że mógł grać nie tylko w pantomimach, ale i w scenkach mówionych. Deburau zmarł w lipcu 1846 r. On i jego gra zaczęły urastać do rangi symbolu. Paula Legranda i Charlesa Deburau, jego następców, porównywano w każdym niemal geście z niedoścignionym mistrzem Jean Baptiste. Jednak od razu można było dostrzec, że pojawia się nowy Pierrot, na co wpływ miał rodzaj wystawianych pantomim, które zaczął pokazywać Théâtre des Funambules.

Pierrot mówił, drwił i rozpaczał, wyrażał niepokój i zniechęcenie. Bał się i był chciwy... Pierrot Debueau nigdy tego nie czynił. Strach i chciwość nowego Pierrota nie wywoływały śmiechu. W *Zakładzie* zakochał się po raz pierwszy i posłubił swoją wybranke. Była to największa herezja, jaką można sobie wyobrazić. Pierrot był przecież zawsze zawołanym egoistą, nie kochał nigdy kobiet. Jedzenie tylko było w stanie wywołać w nim emocje. Teraz Paul Legrand obdarzył swojego Pierrota sercem czułym na wdzięki kobiece i cudze nieszczęścia, który często żałował tego co uczynił i gnębiły go wyrzuty sumienia. Pierrot Paula Legranda stawał się coraz bardziej sentymentalny. W swej grze przechodził od śmiechu do łez, które po raz pierwszy w historii spływały mu po policzkach. Jego niezwykły świat utożsamiał się ze światem ludzkich trosk i dramatów. Znikły złośliwość i zaradność. Kradł dla innych, aby im pomóc i był na ogół dobry, chociaż psocił jak dawniej. Towarzyszyła mu muzyka podkreślająca nastrój przedstawienia. Odejście z Funambules Paula Legranda i Charlesa Deburau spowodowało wycofanie sztuk z Pierrotem

z repertuaru, ponieważ nikt nie był w stanie zastąpić Pierrota, a właśnie on stał się filarem pantomimy.

Koniec stulecia to czas nowych prądów i wielu innowacji w sztuce. I tak w maju 1888 r. z inicjatywy Felixa Larchera i Paula Marqueritte'a powstał w Paryżu Cercle Funambulesque. Jego zadaniem było wskrzeszenie klasycznej pantomimy, propagowanie pantomimy współczesnej itp. Teraz Pierrot kochał, płakał, cierpiał i był bliski samobójstwa. Doniosłą rolę spełniała tu muzyka, która miała pomóc pantomimie w zerwaniu z konwencjonalnymi gestami, co nie oznaczało jednak pominięcia słowa. Muzyka i gest spełniały teraz funkcje analityczne. Tymczasem Pierrot - marzyciel i poeta - powoli stał się symbolem. Postać jego spopularyzował jeszcze, ale w innej formie, Adolphe Willette, który w czasopiśmie „Chat Noir” wydrukował ilustrowaną opowieść o biednym Pierrocie, czyniąc z niego idealistę i życiowego pechowca.

Wraz z Deburau, jego uczniami i naśladowcami odeszła pantomima wywodząca się z komedii dell'arte. Coraz częściej tworzyły ją rozważania teoretyczne i spekulacje intelektualne. Jej twórcy świadomie rezygnowali ze słowa. Aktorzy mieli tworzyć za pomocą ruchu potężniejszego od słów, które nigdy nie były w stanie przekazać wszystkich prawd. Na miejsce aktora miała przyjąć „nieożywiona figura - nadmarioneta”.

„Za temat tematów, za wzburzone morze, po którym jak piłki tańczą inne tematy, mim obrał sobie nieszczęście” stwierdził w 1951 r. Étienne Decroux, ponieważ uważał, że jest ono automatycznie, a jednocześnie fatalistycznie związane z człowiekiem. To motto francuskich mimów zostało sformułowane pod wpływem modnego wówczas egzystencjalizmu.

Uczucia, jakich doświadczał Pierrot, stały się obce szerokiej publiczności. I właśnie wtedy Marcel Marceau postanowił nadać sztuce pantomimy trochę życia. Pragnął wskrzesić Pierrota w duchu Deburau. Na scenie Théâtre de Poche opowiadanie o życiu człowieka zaczął bip. Była to szczupła, wysoka postać w białych spodniach, pasiastej koszulce, ubielonej twarzy, kapeluszu z kwiatkiem na głowie. Życie codzienne przetwarzał w sposób poetycki. Swe historie przekazuje z trudem powstrzymując łzy. Towarzyszy mu nieodłącznie melancholijny uśmiech i dyskretna zaduma. Bip jest bowiem postacią delikatną i zupełnie nieprzystosowaną do życia we współczesnym świecie. I on chciał stać się Everymanem, na miarę Pierrota Deburau. Jednak jego wymaginowana kraina nie mogła utożsamić się z realnym życiem. Pantomimy Marceau pozostały jedynie odbłaskami istotnych problemów, na które nie ma odpowiedzi.<sup>5</sup>

## KOSTIUM

Pierrot nosi charakterystyczny ubiór, który zmieniał się, choćby minimalnie, przede wszystkim dzięki kreującym tę rolę aktorom. Sądząc z drzeworytu z 1621 r. najwcześniejszy strój Pedrolina był zdaje się bliski ubraniu zanniego, którego klasyczny kostium składał się z białej bardzo szerokiej koszuli, z powiewnymi połami, wyciętym kołnierzem, mocno ściągniętej pasem poniżej talii, z długich i szerokich białych spodni<sup>6</sup>.

*Histoire du théâtre italien* Luigiego Riccoboniego (1728) przedstawia Pierrota w kostiumie, który będzie nosił z niewielkimi zmianami przez następne stulecia. Składa się on ze spodni, długiej białej kurtki zapinanej na guziki, z krezy oraz z miękkiego, płaskiego kapelusza noszonego z tyłu głowy. Gra bez maski z upudrowaną twarzą. Następne dość widoczne zmiany zawdzięcza Pierrot osobie Jeana Gasparda Debureau. Włożył on na siebie luźny perkalowy biały kaftan z obszernymi długimi rękawami odsłaniający szyję. Na głowie nosił jedynie obcisłą czarną czapkę, która kontrastując z jego ubieloną twarzą, czyniła ją lepiej widoczną<sup>7</sup>. Ojciec i syn Debureau nigdy nie bielili mąką twarzy, używali bieli hiszpańskiej. Jean Gaspard przygotowywał ją w specjalny sposób. Strój umożliwił mu posługiwanie się gestem i mimiką w znacznie większym stopniu, niż to czynili jego poprzednicy. Twarz mogła lepiej odmalowywać różnorodne uczucia.

Strój noszony przez Debureau uznano za obowiązujący dla następnych pokoleń pierrotów. Stał się klasyczny i taki też z niewielkimi zmianami pozostał do czasów obecnych. Adolphe Willette (1857-1926) postać Pierrota widział nieco inaczej i przyodziął go w inny kostium. Jego Pierrot ubrany został w czarny frak z przesadnie wydłużonymi połami, obcisłe spodnie sięgające do połowy łydki i czarne pantofle z kokardką. Całość dopełniała biała koszula z krezą wokół szyi, falbanki zamiast mankietów i czarna czapeczka opięta wokół głowy.

## POSTAĆ PIERROTA W MALARSTWIE

W pierwszych zbiorach komedii włoskiej, obok tekstów i komentarzy scenicznych, zamieszczano najwcześniejsze wizerunki głównych bohaterów tych przedstawień. Były to z reguły ryciny ukazujące grupę aktorów, a wśród nich także i Pierrota. Nie wyróżniano jego postaci w kompozycji - był jednym z wielu. Na frontispisie do tomu VI *Teatru włoskiego* Evarista Gherardiego (Paryż 1741) postać Pierrota stanowi tylko jeden z elementów dekoracji teatralnej, ale podkreślona została tam wzajemna relacja dwóch służących: Arlekina i Pierrota, a jednocześnie ich różnica charakterów przez ustawienie obydwu równolegle na jednej wysokości, choć po przeciwnej stronie sceny.

Dopiero Antoine Watteau (1684-1721) wprowadził Pierrota do malarstwa. Z te

atrem włoskim zetknął się przez Clauda Gillota, malarza i dekoratora, dzięki któremu wszedł w środowisko opozycjonistów, gdyż Théâtre Italien został zamknięty w 1697 r. za wykroczenia przeciwko obyczajności i wznowił działalność dopiero za regencji w 1716 r. Włoskich komediantów maluje Watteau wielokrotnie. Pewne tematy jego twórczości powracają na podobieństwo obsesyjnych snów, powtarzając niektóre sytuacje. W grupie aktorów zawsze znajduje się Pierrot. *Gilles* (około 1719 ol. pł. 184x149 Luwr Paryż), stanowi wśród jego dzieł najbardziej monumentalny obraz człowieka (il. 5). Gilles stoi bez ruchu na tle krajobrazu. Ma na sobie biały kostium z długimi rękawami. Kapelus z szerokim rondem ciasno przylega do głowy. Z twarzy aktora wзира głęboka melancholia. Wydaje się pogrążony w rozmyślaniach, które pozostają w sprzeczności z zabawnym strojem. Jest smutny, wyizolowany z otoczenia. Nie znajduje kontaktu z komediantami zabawiającymi się u jego stóp. Spokojnie stojąca postać patrzy prosto na widza, jego twarz i sylwetka nie ujawniają emocji ani uczuć. Watteau skoncentrował się na wyraźnych rysach twarzy i rękach, ciężkich powiekach i migotaniu światła słonecznego, które uderza w biały kostium jak naturalny reflektor skierowany na głównego bohatera. Gilles nie istnieje tu tylko jako typ komiczny lub symbol błazeństwa, ale jako konkretna osoba. Ciekawą koncepcję zaprezentowała H elene Adh emar<sup>8</sup>, która identyfikuje dzieło Watteau z jednym z dwóch zrobionych dla kawiarni, którą w latach 1718-1719 otworzył aktor Belloni, rezygnując z występów w teatrach jarmarcznych. Jest to być może sam Belloni. Gilles jest monumentalny w formie i koncepcji dzięki sile wyrazu fizjonomii. Uderza mocą rzeczywistego istnienia, obecnością człowieka w świecie teatralnej fantazji.

Pierrot może być główną osią kompozycji jak w obrazie pt. *Gilles* lub postacią wśród kilku innych. Jednak zawsze jego osoba zostaje wyodrębniona z grupy przez specyficzne ustawienie pozostałych aktorów, jak to się dzieje w obrazie *Włoscy komediantci* (około 1719 ol. pł. 63,8x76,2 National Gallery of Art Waszyngton), ktorzy zwracając się w stron  Pierrota podkreślają jego znaczc rol  wśród nich i wskazują jednoznacznie indywidualnoc osobu. W obu wymienionych wyżej obrazach staje się uosobieniem świata tajemnic i niedomowień, istotnych problemów wyrastających z pozornie beztroskiej komedii dell'arte. Jego charakter krystalizuje się dzięki niej, ale wykracza poza jej granice. Współwykonawcy przedstawienia wskazują na jedną z głównych postaci, ktorzej nie rozumieją i nie przeczuwają jego uczuć ani stopnia wrażliwości.

*Mioc w teatrze włoskim* (1718 ol. pł. 37x48 Staatliche Museen Gemldegalerie Dahlem Berlin) to kolejne dzieło poświęcone komediantom. W centrum kompozycji stoi Pierrot grający na gitarze. Towarzyszy mu Arlekin, Kolombina i kilku innych aktorów. Jeden z nich oświetla grup  ponac pochodni, ktora rozjaśnia scen  ciepłym blaskiem, nadając jej wrazenie niemalże rodzinnej atmosfery i lekką tajemniczoc.

Pierrot u Watteau jest uosobieniem powagi. Jawi się niespodziewanie i mimo że staje się głównym akcentem obrazu, pozostaje ciągle nieodgadniony - to niemy świadek otaczającego świata. Niejasna akcja, anegdota bez większego znaczenia nie są tu istotne. Ważne jest uczucie i specyficzna atmosfera, nadające kompozycji odrębny charakter. Czasami postacie zastygły są w bezruchu lub poruszają się w zwolnionym tempie, jak we śnie. Spokojny byt wśród tańca i miłosnych igraszek ucieleśnia arkadyjski ideał życia. Cicha melancholia spowija tę wymarzoną wizję niedoścignionego celu. Ludzie z jego obrazów często odwracają się do widza bokiem lub tyłem, jakby ignorując jego obecność. Pierrot jest jednym z nielicznych, którzy patrzą na wprost, przesywając głębokim spojrzeniem. Właśnie Watteau stworzył w obrazie *Gilles* archetyp Pierrota. Jest on bodaj najpopularniejszym ujęciem do czasów współczesnych.

Choroba trawiąca artystę pozwoliła mu widzieć ostrzej wiele problemów. Przez pryzmat swojego cierpienia zauważał to co nieuchwytnie i rzeczywiście istotne. Postać Pierrota stała się jego ulubioną i dlatego obdarzył ją w części swoim charakterem i melancholią trawiącą go w ostatnich dniach życia. Dzieła Watteau istnieją jako pewne kontinuum bez określonego zakończenia, są zawieszane w nieskończoności, pomimo konkretnych strojów scenicznych. Artysta, przeczuwając koniec jednostkowej egzystencji, unieśmiertelnił świat swoich bochaterów bliższych mu duchowo niż krąg wykwiłtnej i błażej komedii francuskiej.

Nicolas Lancret (1690-1743) i Antoine Pater (1695-1736) również poświęcili kilka płócien komediantom sztuk włoskich. Obydwaj zetknęli się z Watteau. Ograniczali się jednak głównie do dosłownego ilustrowania fragmentów przedstawień teatralnych (np. Lancreta *Aktorzy komedii włoskiej* ol. pl. 50x63 Luwr Paryż) bez tej głębi, która charakteryzowała dzieła Watteau.

Wraz z kregiem malarzy rokoka odszedł świat komedii włoskiej. Późniejsi twórcy wracali do tego tematu sporadycznie. Skończył się okres bliskich związków i inspiracji spektaklami teatralnymi. Wszystko, co nastąpiło po tym, to indywidualne wizje artystów karmione pantomimą i wybitniejszymi kreacjami aktorskimi.

Odrębnym spojrzeniem na postać Pierrota jest widzenie jego osoby przez analogię i jednocześnie przeciwieństwo do Arlekina. Obie te postacie wyrosły z jednego typu komedii dell'arte. Obydwaj byli służącymi, ale zostali obdarzeni zupełnie odmiennym usposobieniem. Ta dwoistość charakterów musiała prowokować artystów. Stąd też częste wizerunki obydwóch.

Tak dzieje się u Paula Cezanne'a (1839-1906) w obrazie *Mardi gras* (1889-1890 ol. pl. 102x81 Państwowe Muzeum Sztuk Plastycznych im. A. Puszkina w Moskwie). Pewny siebie Arlekin z lekko wzgardliwym wyrazem twarzy, kroczy zdecydowanie, wyprzedzając idącego za nim Pierrota, którego poza wskazuje na pewną opieśloność ruchów. Wysuwa rękę jakby chciał niepostrzeżenie wyciągnąć laskę niesioną pod pachą przez Arlekina. Dwie różne osobowości zostały podkreślone przez mala-

rza odmiennym wyrazem twarzy. Obaj zdają się zerkać spod oka ku widzowi, jakby odgrywali ową scenę. Osiągnięty został przez to chłodny dystans postaci w stosunku do akcji i do widza.

Odmienne ujął ten temat Adolphe Willette w książeczce *Pauvre Pierrot*<sup>9</sup>.

Tym, który nieustannie przeszkadza Pierrotowi jest Arlekin, ale za sprawą twórcy został on przemieniony w czarnego kota. U Willette'a jest on nieustannie zżerany przez różnego rodzaju namiętności: pożądanie kobiety, jedzenia, pieniędzy. Niezmiennie odchodzi zawidziony i rozczarowany, ocierając łzę płynącą po policzku. Nie zaznaje ani jednej przyjemności, jako wspomnienie zostaje mu tylko guz na czole.

Jeszcze inaczej widział Pierrota i Arlekina Tymon Niesiołowski (1882-1965), który na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych malował ich kilkakrotnie, grających na flecie i harmonii. W obrazie *Koncert w cyrku* (1927 ol. pł. wymiary nieznane, obraz zaginiony) pod nogą Arlekina leży mandolina (?) jako dodatkowy rekwizyt muzyczny. Jednak te ujęcia są zupełnie inne od poprzednich. O tyle nawiązują do swoistości tych postaci, o ile jest to wielość całości. Stanowią zgodną parę grajków. Wydawać by się mogło, że Niesiołowskiego zainteresowały tu nie tyle charaktery, ile warstwa zewnętrzna, tj. strój. Całkowicie obojętne twarze muzyków wydają się pochłonięte grą. Malarz często umiejscawia obydwu na arenie, myląc kłowna z Pierrotem miesza ich ubiory.

W 1970 r. Pablo Picasso (1881-1973) nawiązał do dwóch antagonistów w rysunku *Pierrot i Arlekin* (1970 ołówek na papierze 65x50 Galeria Louise Leiris Paryż), w którym wyższemu Arlekinowi towarzyszy mniejszy, krępy Pierrot. Jego gapowatość podkreśla dośrodkowe ustawienie stóp. Subtelniejszą konstytucję twarzy uwypatnia odmienny sposób jej kształtowania, delikatnie zarysowujący oczy, nos i usta.

Motyw postaci Pierrota będzie interesował artystów, o ile zechcą zestawić te dwa odrębne charaktery i przeciwprzeciwieństwo wydobyć jeden z nich.

Pierrot staje się głównym tematem kompozycji w ślad za *Gillesem* Watteau. Ten typ zdecydowanie dominuje w ikinografii Pierrota. Daje możliwości potraktowania postaci indywidualnie w zależności od artysty i epoki. Najczęściej twórcy skłaniali się w przedstawieniach Pierrota do jednej z jego zasadniczych cech - melancholii. Wydawało im się, że to usposobienie jest kwintesencją całej postaci, jej znakiem rozpoznawczym. W malarstwie przeważa Pierrot z melancholijnym uśmiechem i smutnymi oczyma.

Witold Wojtkiewicz (1879-1909) jest autorem bardzo sugestywnego obrazu *Samotny Pierrot* (1907 tempera na płótnie 65x80 Muzeum Narodowe w Poznaniu), w którym ukazał całą tragedię istnienia Pierrota (il. 6). Kompozycja oparta na dwóch przekątnych kontrastuje tematycznie bujność i barwę ogródka z postacią siedzącego Pierrota o tragicznie zamyślonej twarzy, której dał Wojtkiewicz wła-



sne rysy. Opuszczony przez wszystkich, z dala od ludzkich domostw, usiadł bezwładnie, zamyślony nad swym smutnym losem. Twarz, pomazana kredą i szminką, nosi ślady łoż. Cała jego postać jest uosobieniem beznadziejności. Znika tu cielesność, a zostaje sam kostium.

*Pierrot* (1918 ol. pł. 92x73 Museum of Art Nowy Jork) Picassa to postać w białym kostiumie siedząca z szeroko rozstawionymi nogami i poprawiająca mankiet kaftana. Twarz ma zwróconą do widza, patrzy na niego obojętnymi oczyma. Klarowność rysunku, plastyczne traktowanie form, ścisła dyscyplina wskazują na powinowactwo z dziełami kubistycznymi. Obraz powstał w wyniku inspiracji malarza komedia dell'arte we Włoszech podczas prac nad baletem *Parade*.

Eugeniusz Zak (1884-1926) ukazuje *Pierrota* (1921 ol. pł. 115x76 Muzeum Narodowe w Warszawie) jako szczupłą postać w tanecznym kroku, która w niczym nie przypomina właściwego Pierrota ze względu na rodzaj i kolor stroju a także dominację barw czerwonych. Dzięki studiom w Paryżu malarz zetknął się z kulturą francuską. Malował dekoracyjne, liryczne w nastroju, kompozycje figuralne. Wszyscy mężczyźni mają podobne sylwetki, ubrania i stożkowate czapki. Dzięki delikatności figury, butom o wąskich nosach i wydłużonym nakryciom głowy uzyskuje tak znamienne dla jego malarstwa, lekkość bryły. Sam malarz uosabiał niejako stworzone przez siebie postacie - był zawsze drobny, cierpiący i wątpliwy. Wszystkie osoby zaludniające ten fantastyczny świat są wyrazem fizycznej bezsily, znajdują się jakby w stanie fizycznego wycieńczenia<sup>10</sup>.

U Juana Grisa (1887-1927) *Pierrot* trzyma przed sobą książkę, obejmując ją nieproporcjonalnie dużymi dłońmi (*Pierrot z książką* 1924 ol. pł. 65x50 kolekcja prywatna Anglia). W wyjątkowo smutnej twarzy uwagę zwraca ogromne melancholijne oko. Grís, malarz hiszpański, przyjechał do Francji w 1906 r. i został tam na stałe. W ostatnim okresie twórczości, około 1920 r., kiedy rozpoczął ostatnie trudne lata swego życia, malował często postacie arlekinów i pierrotów, ale w jego obrazach postać ludzka traktowana jest jako przedmiot malarzski, jako konkretyzacja pewnego z góry założonego układu barw.

Artystą, który pozostawił dziesiątki obrazów uwieczniających *Pierrota*, był Georges Rouault (1871-1958). Jako chłopiec rozpoczął praktykę w pracowni witraży. Po śmierci swego nauczyciela, Gustava Moreua, przechodził kryzys wewnętrzny, który zmienił jego widzenie świata. Pojawiają się wielkie serie tematyczne: klowni, cyrkowcy i pierroti. Najczęstsze w twórczości Rouaulta są obrazy ukazujące popiersia *Pierrota* frontalnie (np. *Pierrot* 1926 ol. tektura 100x72,5 Sedelijk Museum Amsterdam; *Pierrot* ol. pł. 85x48 Saint Louis kolekcja Josepha Pulitzera Juniora). Jego specyficzny sposób kształtowania płamy za pomocą czarnego konturu zdecydowanie kontrastuje z subtelną sylwetką *Pierrota* i bielą kostiumu. Barwność rozprasza raczej niż podkreśla smutek twarzy. Sieć czarnych linii konturowych łączy poszczególne płaszczyzny wypełnione świetlistym kolorem, statyka ujęcia potęguje nastrój ciszy i powagi.

Niewątpliwie Pierrot będący główną osią kompozycji malarskich jest najpopularniejszym sposobem widzenia tego tematu, który cieszył się niezmiennie żywą uwagą artystów.

Odrębnym zagadnieniem jest twórczość Aubreya Beardsleya, Witolda Wojtkiewicza i Adolphe'a Willette'a, gdzie Pierrot, jakiego stworzyli, egzystował swoim własnym, niepowtarzalnym życiem i nie znalazł nigdy później bliskich naśladowców. Są to zupełnie wyjątkowe kreacje artystyczne nie mające właściwie odpowiedników w przeszłości.

Aubrey Beardsley (1872-1898) powracał do postaci Pierrota wielokrotnie. Jednak w ostatnim okresie jego twórczości zaczynają pojawiać się coraz częściej Pierroty w luźnych strojach, ze smutnymi twarzami. Już wtedy odczytywano je jako autoportrety artysty. Jak Gilles na obrazie Watteau, stoi Pierrot w ciemnym gąszczu roślinności w ogrodzie; inny asystuje damie trzymającej futerał na kije golfowe albo pomaga w toalecie Salome. Beardsley ukazuje jego smutną melancholijną twarz w zwierciadle lub na łożu śmierci w momencie gdy odwiedzają go, zbliżając się na palcach, Kolombina, Pantalone, il Dottore (il. 7). W kompozycjach, w których występuje obok innych postaci, staje się bardzo często służącym. Kobietom w bogatych strojach towarzyszą malutkie erosy i pierroty. Wszyscy, kimkolwiek by byli, zostali zdegradowani do roli asysty gotowej na każde skinienie. Podporządkowanie to podkreśla zwykle mniejszy wzrost i niższe usytuowanie w stosunku do postaci głównej. Panowanie kobiet nad postaciami o cechach obu płci jest charakterystyczne dla niemal wszystkich kompozycji Beardsleya - kostium i zachowanie determinuje ich pozycję służebnych, błaznów i muzykantów. „Motylkowatość” kształtów bezpłciowych istot odbija kruchość ich egzystencji, niezdolność do przedłużenia ich w potomstwie; tylko stopień ułomności odróżnia Beardsley'a błazny i pierroty od karłów i embrionów, w których Brigid Brophy dopatruje się „autoportretów artysty”<sup>11</sup>. Postać hermafrodyty staje się ideałem tej epoki. Pierrot to najmniej groteskowe, a najbardziej melancholijne z wcieleń artysty, który dzięki własnemu cierpieniu staje się bardziej wrażliwy na wszelkie bodźce i stąd może Pierrot jest mu tak bliski duchowo i uczuciowo. Traktował świat jak widowisko. Poczucie teatralności ówczesnego życia istniało głęboko zakodowane w świadomości artystów tej epoki.

W malarstwie polskim temat Pierrota wielokrotnie podejmował Witold Wojtkiewicz (1879-1909). W latach 1905-1906 artystę absorbują dwa motywy tematyczne - motyw cyrków, masek i marionetek oraz motyw „wariatów”. Kuglarze i marionetki pochłonięły wyobraźnię artysty dopiero w 1907 r. po powrocie z Paryża. W obrazach Wojtkiewicza spotykamy ulubiony typ smutnego błazna.

Błazen Wojtkiewicza, poeta w umyślnie ośmieszającej go szacie, który na upudrowanej, aż do zatracenia rysów, twarzy ma uśmiech romantyka, błaznującego do łez z szarości życia<sup>12</sup>.

W kostiumie konwencjonalnej komedii przedstawia Wojtkiewicz Pierrota wśród bolesnych dysonansów stwarzanych przez życie i sztukę. Są to pozory beztroskiej improwizacji i radosnej zabawy. Posępna atmosfera osamotnienia i odrętwienia roz-taczają te bezkoszne figury znużonych komediantów, tajemnicze twarze-maski, znieruchomiałe w jednym grymasie. Malarz dla wyróżnienia swoich tęsknot i marzeń, swego pesymistycznego spojrzenia na gorzkie życie i jego niedomagania stworzył fantastyczny mikrokosmos marionetek, będący wyłącznie kreacją artysty. Marioneta została przeciwstawiona człowiekowi lub wprowadzona do sytuacji stanowiącej od-wzorowanie potocznego życia. Wylimitowanie żywych istot z pełnienia funkcji po-średnika między twórcą a odbiorcą podyktowane było głównie chęcią ujednoczenia formalnej strony dzieła, zapobieżenia przypadkowym efektom. Tak powstał teatr, w którym głównymi bohaterami są lalki grające patetyczny dramat namiętności. Pier-rot stworzony przez Wojtkiewicza jest niepowtarzalnym indywidualum wyrastającym z wewnętrznych przeżyć artysty zagrożonego śmiertelną chorobą. Stąd skłonność do tych wynaturzonych bohaterów własnej wyobraźni.

Adolphe Willette (1857-1926) w młodości wykonywał dekoracyjne malowidła w kabaretach i kawiarniach paryskich „Chat Noir” i „Bal Tabarin”. Swe rysunki pu-blikował w licznych zbiorach m.in. *Pauvre Pierrot* (1895). Jego Pierrot w czarno-białym kostiumie, wyjątkowo delikatnej budowy (jakby w przeciwieństwie do samego autora) jest bohaterem historyjek inspirowanych pantomimą spod znaku Paula Legra-nda. Pierrot to odwieczny pechowiec, bity przez życie przy każdej okazji. Jego tradycyjny wróg, ucieleśniony tutaj w postaci czarnego kota, nie traci ani chwili, aby swoją powinność wypełnić z nawiązką. Cały ten cykl miniaturk z życia Pierrota jest walką chęci i niemożności. Świat codzienności w zderzeniu z mikrokosmosem Pierrota, świat baniek mydlanych w szarości i brutalności to obraz komedii pomyłek, życia bez sensu.

Ewenementem na polskim gruncie jest książka Zdzisława Kleszczyńskiego *Żywot Kolombiny* (Warszawa 1922) z dwudziestoma trzema ilustracjami Stefana Norblina (1892-1952). Autorem tej pozycji jest dramaturg i felietonista (1889-1938) zwią-zany z ruchem literackim Warszawy. Poemat składa się z trzydziestu sześciu trzy-zwrotkowych, czterowersowych utworów, przeplatanych ilustracjami na oddzielnych kartach poza tekstem. Norblin od 1910 r. uprawiał rysunek ilustracyjny o cechach fantastycznej stylizacji, niekiedy pod wpływem Beardsleya. Pierrot pojawia się na czterech planszach jako ilustracja do wierszy: *Pierrot* (s. 25), *Anemia* (s. 59), *Miłość* (s. 73), *Nieznanjoma* (s. 77). Pierwszy z nich jest jakby dialogiem między Kolombiną a jej kochankiem, w którym słyszymy tylko jedną stronę. Strona literacka *Żywotu Kolombiny* nie przedstawia większej wartości artystycznej. Jej atutem jest materiał ilustracyjny, który także nie prezentuje równego poziomu. Niektóre rysunki są ciekawe pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym. W niektórych reproduk-

cyjach uderza zaskakujące podobieństwo do sztuki Beardsleya. Ilustracja do wiersza *Kondolencja* jest niemal identyczna z *Toaletą Salome* angielskiego artysty. Książka Kleszczyńskiego i Norblina jest trochę spóźniona w formie i treści w stosunku do czasów jej współczesnych. Tkwi ona jeszcze wyraźnie w epoce przełomu XIX i XX w. i wywodzi się z francuskiej inspiracji i paryskich wojaży obu autorów.

Osobnym zagadnieniem są portrety osób w kostiumie Pierrota. Pewien określony strój pełni rolę komunikatywną to znaczy, że udziela oglądającemu wiadomości o osobie portretowanej, jej upodobaniach i osobowości. Wybór ubioru może wynikać z chęci podkreślenia swej odrębności, z żądzy oryginalności. To, co ktoś nosi i jak to robi, wyrasta zwykle z najgłębszych pokładów jego osobowości. Poprzez kostium artysta manifestuje pewną postawę wobec życia. Ubiór może nie tylko wyrażać czyjąś psychikę, ale i oddziaływać na nią. Przebieranie jest zwykle ucieczką od samego siebie. Niekiedy zaspokaja ono pewne głębokie pragnienia i tęsknoty. Poza tym wszelki strój wiąże jednostkę z pewnym środowiskiem i epoką<sup>13</sup>.

Powyższe uwagi stają się przydatne, gdy rozpatrujemy fenomen fotografii osób przebranych w kostium Pierrota, a zamieszczonych w *L'Homme blanc Séverina* (Paryż, 1929). Nowy niezwykle wynalazek fotografowania dokonał nie tylko przewrotu w sztuce, ale sprawił również, że można było uwiecznić na zdjęciu tych, którzy w tamtych czasach stali się ulubieńcami publiczności. I tak dotrwały do naszych czasów fotografie Charlesa Deburau i innych.

Niewątpliwie strój Pierrota stanowi atrakcyjne przebranie. Jest szczególnie twarzowy dla kobiet i dzieci.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) namalował obraz pod tytułem *Chłopczyk w stroju Pierrota* (gwasz 60x50 Wallace Collection London). Pełen wdzięku blondynek przyciska ręką do piersi bukiet róż. Sprawia mu to jednak trudność, ponieważ zbyt długie rękawy kaftanika zakrywają dłonie.

Do tej samej grupy przedstawić należy obraz Pabla Picassa *Paolo jako Pierrot* (Paryż 28 II 1925 ol. pł. 130x97 Musée Picasso Paryż). Synek artysty stoi na tle balkonu w białym stroju Pierrota, trzymając w dłoni czarną maskę karnawałową.

W obydwu przypadkach mamy do czynienia z próbą ukostiumowania postaci dziecka. Strój Pierrota ze względu na swoją delikatność i finezję nadawał się doskonale do różnego rodzaju igraszek kostiumowych.

#### PIERROT JAKO PRZEDSTAWICIEL EPOKI

Schyłek XIX w. to okres licznych przewartościowań. Dezaktualizują się prądy racjonalistyczne i dogmaty wiary, które „podważone zostają w sposób krańcowy, wyrócone à rebours, jak mówi sam tytuł „biblii” dekadentów”<sup>14</sup> (*Jarisa Karla Huysmansa*). Powyższe tendencje znalazły swoje odbicie w ikonografii sztuki mo-

dernistycznej. Jej istotnym wyróżnikiem stają się wątki symboliczne. Osobowość Pierrota jest bardzo bliska tym tendencjom. Ze swoim brakiem równowagi, spokoju, skłonnością do przesady, nadmierną dynamiką lub kompletnym bezruchem Pierrot staje się typowym reprezentantem epoki, łącząc w sobie charakterystyczną dla form modernistycznych heterogeniczność. Żyjący pod koniec XIX stulecia byli świadomi tego faktu. Artur Symons w 1898 r. pisał w szkicu o Beardsleyu: „Przedstawicielem naszego wieku, tej chwili, którą właśnie przeżywamy, jest Pierrot”<sup>15</sup>.

Postać Pierrota łączy się także ze światem groteski. Źródłem inspiracji dla groteskowych kreacji plastycznych jest krąg komedii dell'arte, dzięki temu, że teatr ów nie opiera się na tekście, lecz geście i ruchu, a jego istotę stanowi przesadna, ekscentryczna pantomima. Do istotnych cech groteskowych sztuki należy w ogóle traktowanie świata jako sceny. Przeważa tu skłonność do deformacji, która dotyka tego, co wyważone i harmonijne. Jednocześnie naśladuje się z upodobaniem wszelkie anomalie<sup>16</sup>. Charles Baudelaire, wyraziciel swojej epoki, pisze:

Co nie jest lekko zniekształcone, wygląda obojętnie; stąd wynika, że nieregularność, to znaczy zaskoczenie, niespodzianka - zadziwienie stanowią istotną i charakterystyczną cechę piękna<sup>17</sup>.

Pierrot wywiódł swój rodowód z komedii dell'arte i pantomimy, dzięki temu zapożyczył stamtąd wiele środków scenicznych, np. gest. Jego postać w malarstwie Watteau, Lancreta, Antoine'a Patera jest silnie inspirowana spektaklami komedii dell'arte. Są to ilustracje fragmentów konkretnych przedstawień lub dowolne wizje malarskie ze współudziałem aktorów komedii włoskiej. Dzięki scenie jarmarcznej, a później teatralnej wszedł do malarstwa nowy typ ikonograficzny. Smutny Pierrot narodził się w XX w.; wtedy właśnie naiwny, „szalony” (lunatic) clown przeistoczył się w niewinnego „księżycowego” (lunaire) Pierrota poetów romantycznych. Jean Gaspard Deburau stworzył go na scenie w początku ubiegłego stulecia i forma - jaką przyjął - została przygotowana w czasach Watteau.

Kreacje drugiej połowy XIX w.; i jej okresu schyłkowego czerpały głównie inspiracje z pantomim i to nie tyle Jeana Gasparda Deburau, co przede wszystkim Paula Legranda. I właśnie jego Pierrot, uosobienie sentymentalizmu i melancholii, stał się bohaterem malarstwa końca ubiegłego stulecia. Jeszcze w 1888 r. powstaje w Paryżu w Cercle Funambulesque prapagujący pantomimę spod znaku Paula Legranda, utrwalając typ charakterystycznych dla niego nastrojów. Melancholijny Pierrot był najpopularniejszym wcieleniem postaci i jako taki zdobył sobie największe zainteresowanie artystów. Analizując słowa Charlesa Baudelaire'a:

Nie sądzę, aby Radość nie mogła połączyć się z Pięknem, ale twierdzę, że Radość jest jego najbardziej prostackim ornamentem, podczas gdy Melancholia jest jego, by rzec, znakomitą towarzyszką; tak więc nie uznaję Piękna, w którym brakłoby Nieszczęścia<sup>18</sup>,

można uznać usposobienie melancholijne za idealne, ponieważ poprzez element nie-

szczęścia staje się uosobieniem doskonałego Piękną. Nastrój ten, poszukiwany w epoce przełomu wieków, zyskuje sobie pozycję pewnego wzorca zachowań ludzkich na scenie i w życiu codziennym. Dostyc niespodziewanie pominał kreację Jeana-Baptiste'a Deburau, która zdobyła sobie współcześnie tytuł zwolenników i wielbicieli, nie wspominał nawet o komedii dell'arte. Późniejsze dokonania twórcze (np. Marcela Marceau) nie miały wpływu na skryształizowanie się postaci Pierrotta i niczym istotnym nie zapisały się w malarstwie.

Recepcja tego tematu przez polskich artystów nastąpiła prawdopodobnie w okresie ich pobytu w Paryżu (Zak był tam w 1902 r., Wojtkiewicz w 1907, Niesiołowski w 1912, Norblin przed 1914 r.). Istnieje zasadnicza różnica między przyswojeniem sobie tego wątku tematycznego w Polsce i Europie Zachodniej. Wpłynęły na to odmienne uwarunkowania polityczne, społeczne i kulturalne. Sytuacja kraju kierowała myśli Polaków przede wszystkim ku ideaom wolnościowym, co jednoznacznie określało funkcje literatury i sztuk plastycznych. Dopiero koniec wieku zmienił częściowo nastawienie, odrzucając zdezaktualizowane już postulaty pozytywistyczne. Wszelkie przedsięwzięcia poszły w kierunku jak najszerzego nawiązania do problemów nurtujących społeczeństwo i wyjścia naprzeciw ich oczekiwaniom. Pantomima stanowiła właściwie na gruncie polskim zjawisko nieznanne. W tak specyficznych warunkach Pierrot nigdy nie mógł stać się tym, który zaabsorbuję uwagę artystów w takiej mierze jak we Francji, gdzie pantomima podsycała nieustannie wyobraźnię widzów. W środowisko francuskie wrosł on tak głęboko, że wielu twórców utożsamiało się z nim - jego kaprysami, melancholią, zmiennością nastrojów. W 1898 r. Artur Symons usankcjonował Aubreya Beardsleya jako Pierrotta-Gamina. Zaczęła tworzyć się specyficzna postawa à la Pierrot, której uległ także Witold Wojtkiewicz, przyjmując niektóre cechy dystyngtowane tej postaci za swoje. Podobny typ wrażliwości, wyrafinowana delikatność ducha i ciała wynikająca często z choroby drążącej organizm artysty, brak życiowego powodzenia stanowią wyznaczniki tego modelu. Publiczność utożsamiała nazwisko wykonawcy z rolą, takich aktorów podziwiano i oklaskiwano. Charles Deburau w stroju codziennym nie różnił się od tysięcy zwykłych ludzi. Dopiero kostium Pierrotta odkrywał jego indywidualność.

Schyłek XIX w. wybrał sobie Pierrotta za swojego przedstawiciela, zmieniając jednak częściowo jego charakter, upodobania i przyzwyczajenia.

Strój, uczesanie, a nawet gest, spojrzenia i uśmiech (każda epoka ma swoją postawę, swoje spojrzenie i uśmiech) tworzą całość pełną życia<sup>19</sup>.

Zachowano niektóre cechy, inne nagięto do ducha fin de siècle'u. Całe znużenie życiem końca wieku dało swój wyraz w ukształtowaniu się postaci Pierrotta. I jako taki stał się najbardziej znany i akceptowany przez wszystkich. Odradzał się później w rozmaitych kreacjach. Jednym z jego wcieleń są filmowe role Charliego Chaplina. Oczywiście chodzi tu o warstwę treściową, nastrój, zachowanie, typ

uczuciowości. Psychika Pierrota nie zawsze jest związana z określonym kostiumem, ma znacznie szerszy zasięg. Ten rodzaj osobowości można odnaleźć w malarstwie i literaturze końca XIX i początku XX w. Postać ta, przyswajając sobie wiele cech epoki, utożsamia się z nią.

## P R Z Y P I S Y

- 1 F. S c a l a. *Il teatro delle favole rappresentative*. - Kompletne scenariusze ukazały się w wydaniu N. F. Salerna: *Scenarios of the Commedia dell'arte*. New York 1967.
- 2 Zob. K. M i k l a s z e w s k i. *Komedia dell'arte*. Wrocław 1961 s. 42-53.
- 3 Zob. Th. de B a n v i l l e. *Histoire des petits théâtres de Paris*. Paris 1932. Za: J. H e r a. *Z dziejów pantomimy czyli pałac szaczarowany*. Warszawa 1975 s. 188.
- 4 Ch. B a u d e l a i r e. *De l'essence du rire*. W: *Œuvres complètes*. T. 2. Paris 1868. Za: H e r a, jw. s. 195.
- 5 H e r a. jw. s. 285-290.
- 6 Ilustracja w: G. C. C r o c e. *La gran vittoria di Pedrolino*. Bologna 1621.
- 7 Zob. H e r a. jw. s. 187.
- 8 D. P o s n e r. *Another Look at Watteau's Gilles*. „Spollo” February 1983 s. 252-254.
- 9 A. W i l l e t t e. *Pauvre Pierrot. Poemes en images*. Paris 1926.
- 10 Zob. S. Z a h o r s k a. *Eugeniuss Zak*. Warszawa 1927 s. 21.
- 11 E. K u r y l u k. *Salome albo o rozkoszy*. Kraków 1975 s. 74.
- 12 S. S z r e n i a w a - R z e c k i. *O życiu i sztuce Wojtkiewicza*. „Museion” 1911 z. 4 s. 7-12.
- 13 Zob. M. W a l l i s. *Autoportret*. Warszawa 1964 s. 100-107.
- 14 K u r y l u k, jw. s. 11.
- 15 A. S y m o n s. *Aubrey Beardsley (1898)*. Za: *Moderniści o sztuce*. Wstęp, oprac. i wybór E. Grabska. Warszawa 1971 s. 189-190.
- 16 Zob. K u r y l u k, jw. s. 13 i 119.
- 17 Ch. B a u d e l a i r e. *Dzienniki poufne. Sztuka romantyczna*. Opracował i wybrał A. Kijarski. Tłum. A. Kijowski. Warszawa 1971 s. 258.
- 18 Tamże s. 259.
- 19 Ch. B a u d e l a i r e. *O sztuce*. Wybrała i przełożyła Janina Guze. Warszawa 1961 s. XLV.

## DIE GESTALT DES PIERROT IN DER MALEREI

## Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Pierrot wurde im italienischen Theater des 17. Jahrhunderts geboren. Aber erst auf den Brettern der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts wandelte er sich und erhielt seinen endgültigen Charakter, und zwar dank der aussergewöhnlichen Persönlichkeit von Jean Gaspard Debureau und seiner Nachfolger vom Théâtre des Funambules.

Sehr populär im Wirkungsbereich der französischen Kultur, lieferte er den Künstlern dieses Kulturkreises viele Motive. Eng verwachsen mit der Pariser Bühne, beeinflusste er die Kreationen von Malern wie Aubrey Beardsley, Pablo Picasso u.a. Für einige, z.B. Georges Rouault und Adolphe Willette, wurde der Pierrot zu einer wesentlichen Quelle der Inspiration in ihrem gesamten Schaffen.

In Polen wurde diese Gestalt recht oberflächlich angeeignet, da der Pierrot als szenische Person dem polnischen Publikum eigentlich fremd war. Unsere Künstler lernten ihn hauptsächlich auf ihren Reisen nach Paris kennen. Der Kontakt mit ihm bewegte sie gewöhnlich zur Aufnahme dieses Themas, wobei sie sich auf das rein äusserliche malerische Problem beschränkten, das durch Kolorit und Zartheit provozierte, seltener durch die Melancholie der Figur. Nur wenige analysierten seinen Charakter und seine Persönlichkeit, identifizierten sich im Extremfall sogar mit ihr, wie Witold Wojtkiewicz, und schufen eine spezifische Einstellung zum Leben à la Pierrot.





5. A. Watteau. *Gilles*, olej, płótno. Fot. E. Sęczykowska



6. W. Wojtkiewicz. *Samotny Pierrot*, 1897, tempera, płótno. Fot. E. Sęczykowska



7. A. Beardsley. *Śmierć Piotra*, drzeworyt. Fot. z reprodukcji E. Sęczykowska