

Joanna Pietrzak-Thébault (<https://orcid.org/0000-0002-3099-7644>)

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Kiedy Arlekin przestaje śmieszyć. Między „Głupim Jasiem” a „Dobrym Dzikusem”

Droga Arlekina – najważniejszej, a w każdym razie najlepiej do dzisiaj rozpoznawalnej postaci scenicznej komedii dell’arte – paradoksalnie rozpoczyna i kończy się poza granicami Półwyspu Apenińskiego¹. Paryż to miejsce, gdzie pojawiły się pierwsze wzmianki na jego temat, tam też ewolucja postaci/maski przybrała ciekawy obrót, znacząc zarazem jej kres i długotrwałą, wykraczającą poza ramy epok rozkwitu włoskiej komedii improwizowanej, obecność na scenach teatralnych. Obecność przy tym niezwykle interesującą, gdyż ukazującą oryginalną ewolucję funkcji postaci.

Przypomnijmy pokrótce kim był (jest) Arlekin: to jeden z dwóch (zwykle) służących, Zanni, od których wziął początkowo zresztą nazwę sam gatunek teatralny: (*commedia degli Zanni*). Służący nosili różne imiona, nie tylko Giovanni (Zanni to jej wenecka forma dialekta). Znaczenia niektórych z tych imion, często nawiązujące do warzyw, owoców, potraw, możemy bez trudu odszyfrować – znaczenia innych nie, zawsze jednak występują one w formie zdrobnień. Imion tych było naprawdę немало: Arlichino, Trufaldino, Trappolino, Zaccagnino, Trivellino, Tracagnino, Pasquino, Tabarrino, Tortellino, Naccherino, Passerino, Bagatino, Gradellino, Mezzettino, Bagolino, Temellino, Polpettino, Nespolino, Fagottino, Pedrolino, Bertolino, Fagiulino, Fritellino, Tabacchino². Ów „Zanni” – „głupi Jasiek” – z jednej strony wykonywał cyrkowe i akrobatyczne sztuczki, z drugiej – to na nim i na jego scenicznych działaniach – spoczywała odpowiedzialność za kierowanie intrygą, albo obowiązek nadążania za nią krok w krok. Jeśli zaś Zanni na scenie są dwaj, wówczas uzupełniają się: jeden jest sprytny, drugi głupi, tym niemniej dla przebiegu intrygi ważny. Dlatego też musieli oni znać scenariusz lepiej od innych aktorów. Zawsze są przy tym komiczni, prezentując mieszaninę ignorancji (o ile nie po prostu głupoty...), naiwności, sprytu, znakomitego refleksu i scenicznego wdzięku. Zacytujmy jednego z najważniejszych teoretyków komedii dell’arte, jakim był Andrea Perrucci (1651–1704): „[...] bo jeśli, jak mówi Arystoteles, celem komedii jest śmiech, a tym

¹ Artykuł ten nie powstałby, gdybym zupełnie przypadkowo nie natknęła się w katalogu starych druków Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego na publikację o tajemniczym dla mnie wówczas tytule *Arlequin Sauvage*, opublikowaną w Paryżu w 1722 r. Bardzo szybko okazało się, że jest to jedynie ogniwo w długim łańcuchu tekstów z Arlekinem w tytule. (Patrz niżej.)

² A. Nicoll, *The World of Harlequin*, Cambridge University Press, New York 1963, s. 69. Tamże s. 69–74 charakterystyka postaci-maski.

bardziej jest on celem komedii improwizowanej, to bez wątpienia najważniejszymi jej postaciami są typy komiczne”³.

W przekazach pisemnych postać „drugiego Zanni” pojawiła się na przełomie XVI i XVII w. za sprawą Tristana Martinellogo (1557–1630), zaproszonego do Francji w 1584 przez króla Henryka III Walezjusza, a następnie uświetniającego obchody zaślubin Henryka IV z Marią Medycejską w 1600 r.⁴ (nawet jeśli istnieją dowody na obecność włoskich trup teatralnych we Francji od czasów panowania Franciszka I⁵).

Pierwsze dokumenty świadczące o obecności Arlekina we Francji i zarazem zaczątki stałej sceny włoskiej we francuskiej stolicy sięgają jednak dopiero lat osiemdziesiątych (1584–85) XVI w.⁶ Włoskich aktorów odnajdujemy w siedzibie szklarza włoskiego pochodzenia Jacomo Brambilla (Jacquesa Brambille), przy Grand’Rue du Faubourg Saint-Germain – tam też pojawi się pierwszy stały paryski Arlekin „szklarz”, który odniesie sukces w latach 1585–1586⁷. Jego sceniczna postać (kostium, maska) są znanymi nam atrybutami Arlekina, ale rola, jaką odgrywa jest inna – to prawdziwy szklarz, umieszczony w okolicznościach pasterskiej idylli i takiejż intrydze. Badania ostatnich lat, uwieńczone nowymi rezultatami, dowodzą, że nie był to bynajmniej tekst pierwszy, lecz zaledwie kolejne ogniwo tego łańcucha⁸.

W tym samym czasie i dzięki wspomnianemu wyżej Martinellemu nastąpiło także ostateczne i wyraźne zróżnicowanie postaci obu służących. Są oni siłą napędową, osią przedstawień. Szczególnie ważny staje się służący drugi, który, jako głupszy, ma większą swobodę działań scenicznych. Obsadzany był on zatem chętnie przez najsprawniejszych fizycznie, ale i „wbrew” głupocie reprezentowanej postaci, naj-inteligentniejszych aktorów.

Skoro pierwotnie głupi sługa mówił dialektem z okolic Bergamo albo Mediolanu, w neapolitańskim czy sycylijskim, wszystkich bez wątpienia (i do dzisiaj) trudno zrozumiałymi w innych regionach Włoch, mógł we Francji przy nich z powodzeniem pozostać, lub posługiwać się mieszaniną jakichkolwiek dialektów włoskich i języka francuskiego (literacki tokański był ówczesnie na dworze francuskim znany⁹). Ta mieszanina językowa stała się także jego istotnym wyróżnikiem na tle innych postaci i masek komedii. Postać posługuje się też niejednokrotnie własnym idiolektem.

³ Cyt. za M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell’arte*, Universitas, Kraków 2015, s. 286. Por. także *ibid.*, s. 116.

⁴ Obecny był on zapewne u samych początków stałej sceny włoskiej, przy Faubourg Saint-Germain. G.-M. Leproux, *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*, Institut d’histoire de Paris, Paris 2018, s. 200–202. F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell’Arte. La memoria delle compagne italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 2007, s. 279–280. Pierwszy opisany jako ważny spektakl włoskich aktorów (z trupy I Gelosi) pochodzi z 1577 r. Na temat pobytu Martinellogo na dworze francuskim patrz też *ibid.*, s. 281–283.

⁵ G.-M. Leproux, *op. cit.*, s. 184–194.

⁶ *Arlecchino a Parigi. Dall’inferno alla corte del re sole*, Delia Gambelli (red.), vol. 3, t. I, Bulzoni, Roma 1993, s. 154 i nn.

⁷ G.-M. Leproux, *op. cit.*, s. 195–197.

⁸ G.-M. Leproux, *op. cit.*, s. 198–199.

⁹ *Ibid.*, s. 192. Niepotrzebne stawiało się zatem zatrudnianie francuskich aktorów – w przeciwieństwie do lokalnych muzyków.

I znowu, paradoksalnie: niby najmniej rozumiała, najdalsza od retorycznych reguł postać, staje się we Francji artystycznie najciekawsza i – co zobaczymy – najbardziej podatna na przemiany, najbardziej żywotna¹⁰.

Pomimo niezaprzeczalnie wielkiego sukcesu, wokół włoskiej sceny istniały we francuskiej stolicy silne napięcia. Stosunek do włoskich aktorów i ich sztuki nigdy nie był nad Sekwaną jednoznaczny: wahał się od entuzjazmu do odrzucenia, od naśladownictwa do oskarżeń o sianie moralnego zepsucia, a nade wszystko niedozwolonej krytyki społecznej ukrytej pod przykrywką scenicznej satyry. Nieporozumienia wynikały nie tyle ze wspomnianych już kwestii językowych, mogących rodzić problemy odbioru¹¹ i odrębnych estetycznych upodobań, ile z trudności w dostosowania i wpisaniu komedii włoskiej w ramy „genealogiczne” i etymologiczne (poszukiwanie pochodzenia imienia, maski...), najwyraźniej na gruncie francuskim potrzebne, a także prób retorycznego ukonstytuowania całej komedii, a co za tym idzie, postaci Arlekina. Być może tutaj upatrywać należy przyczyn wyjątkowej edycji, o której koniecznie trzeba w tym miejscu wspomnieć. Jest to broszura, której miejsce wydania na frontyspisie nazwane jest „le bout du monde” (faktycznie ten „koniec świata” to Lyon, gdzie wydana została w 1601 r.)¹², zatytułowana kwieciste *Compositions de rhétoriques de m. don Arlequin, comicorum de civitatis Novalensis, corrigidor de la bonna lingua francese et latina, conduitier de comediens, connestable de messieurs le badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*. Brzmienie tytułu oddaje doskonale ów językowy sceniczny „bałagan”. Przy tym dziełko, liczące siedemdziesiąt stron i podzielone na trzy części składa się w dużej mierze ze stron... niezadrukowanych. Białe karty skłaniają do interpretacji zapowiadanej w tytule retoryki jako działania pustego, bezzasadnego. Mogą też oddawać „nieostrożnemu” czytelnikowi inicjatywę – wyobrażenie tego, co mogłoby być wydrukowane wygrywa, podobnie jak improwizacja na scenie, z faktycznie zapisanym tekstem. Ta powiązana ze sceniczną obecnością edycja nie była bynajmniej marginalna czy rozpowszechniana potajemnie – dedykowano ją królowej; sprawa miała zatem swoje znaczenie.

Przemiany scenicznej postaci Arlekina dopełnił Domenico Bianconelli (1636–1688)¹³, czyniąc z niego najważniejszą postać scenariuszy w Comédie Italienne, nie tylko najatrakcyjniejszą scenicznie, ale i mówiącą po francusku – wbrew wcześniejszym założeniom¹⁴. Przemiana ta była głęboko przemyślana i zaowocowała popularnością postaci – a zatem samego aktora i jego następców.

¹⁰ Jest to pierwsze udokumentowane nazwisko aktora grającego Arlekina. M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 120–122, 286. A. Nicoll, *op. cit.*, s. 169–170.

¹¹ Na temat kwestii językowych ciekawa uwaga bezpośredniego uczestnika wydarzeń Th-S. Gueulette, *Notes et souvenirs sur le théâtre-italien au XVIII^e siècle*, Slatkin Reprints, Genève 1976, s. 29.

¹² « Le bout du monde » – to może być też w piekle. Łączyłoby się to z szatańską jakoby proveniencją czarnej maski Arlekina o „diabelskich” właśnie, małych oczkach... Por. F. Taviani, M. Schino, *op. cit.*, s. 21–22.

¹³ M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 120–122.

¹⁴ Niezwykle cenny jest tu zbiór świadectw zawartych w D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi, Lo scenario di Domenico Bianconelli, Parte seconda, edizione critica, introduzioni e note*, vol. 3, t. I, Bulzoni, Roma 1993. Tom zawiera 44 scenariusze, a 17 spośród nich posiada w tytule postać Arlekina. Jest on naturalnie obecny jako postać sceniczna we wszystkich tekstach zbioru.

W ciągu całego XVII stulecia Arlekin obecny był na scenach włoskich we Francji w swojej pierwotnej roli, a kolejne pokolenia aktorskie dostarczały wybitnych odtwórców tej postaci. Byli to, wspomniani już Tristano Martinelli i Domenico Bianconelli, a następnie Evaristo Gherardi, Tommaso Visentini, Carlo Bertinazzi (Carlin), Antonio Sacchi¹⁵. Nie piszemy tu jednak historii teatru włoskiego w Paryżu (ta została już zresztą napisana)¹⁶, przyglądamy się jedynie ewolucji postaci, jednej z najbardziej emblematycznych dla tego teatru – od ważnego motoru akcji i nośnika komizmu, do ostatniego świadka odchodzących nieubłagane w przeszłość teatralnych przedstawień¹⁷.

Arlekin stał się niekwestionowanym bohaterem komedii wystawianych w teatrze włoskim po powrocie teatru do Paryża (w Hôtel de Bourgogne, ówczesne poza ścisłym centrum miasta). Pogłębia się wówczas tendencja, którą dostrzeżliśmy już w scenariuszach Bianconellego¹⁸.

Ta sztuka: ani ludowa, ani wysoka, ani klasycystyczna, ani pozbawiona korzeni, z trudem odpowiadała na francuskie oczekiwania teoretyczne, święcąc zarazem tryumfy wśród bardzo różnorodnej publiczności¹⁹. Wyraźnie widać zatem chęć „oswojenia” retorycznych koncepcji (czy raczej ich braku) odmiennych od francuskich przyzwyczajęń. Wszystkie zabiegi zdradzały niewątpliwie fascynację postacią Arlekina: tajemniczą i niejednoznaczną. Kryzys tego teatru nie oznaczał zatem zniknięcia Arlekina. Jemu, praktycznie jako jedynej postaci z *commedii dell'arte* udaje się na scenie pozostać. Rodzi się pytanie: za jaką cenę?

Pojawiają się w tym czasie stopniowo teksty sceniczne już nie improwizowane, a napisane w całości – pierwszym z nich jest *Arlequin poli par amour* (Arlekin w szkółce miłości) Marivaux, w roku 1720²⁰. Największą popularność zdobył, począwszy od pierwszego wydania w 1721 r. *Arlequin Sauvage – Arlekin dzikus*²¹. Naturalnie nie zawsze samo odwołanie do Arlekina oznaczało sukces. Odnotować trzeba też

¹⁵ M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 120–122, F. Taviani, M. Schino, *op. cit.*, s. 293–294. Na temat innych jeszcze nazwisk związanych z „nową” komedią włoską patrz T.-S. Gueulette, *op. cit.*, s. 64.

¹⁶ Po blisko stu latach obecności włoskich komediantów w Paryżu od 1662 r. (stałą siedzibę w Hôtel de Bourgogne posiadali od 1660 r.), zostali oni wygnani w roku 1697, by wrócić po 20 latach (1716). Kryzys okazał się jednak definitywny, trwał w latach 1735–1762 i teatr ten nigdy nie powrócił już do dawnej świetności, przekształcając jednak udanie formy przedstawień. F. Taviani, M. Schino, *op. cit.*, s. 287–291, 297–299; T.-S. Gueulette, *op. cit.* s. 26–32; C. i F. Parfaict, *L'Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, 2 wyd. Rozet, Paris [1753] 1767. Wykaz innych dzieł z XVIII w. patrz *ibid.*, s. 15, także przyp. 4. Patrz też A. Nicoll, *op. cit.*, s. 184–191; G.-M. Leproux, *op. cit.*, s. 184–192.

¹⁷ T.-S. Gueulette, *op. cit.*, s. 26–32. Na temat wyraźnych przemian scenicznego smaku, szczególnie s. 28.

¹⁸ Patrz wyżej, przyp. 14.

¹⁹ Więcej na temat dzieł teoretycznych patrz M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 260–292, E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 50 i nn.

²⁰ Do dzisiaj obecny na francuskich scenach, np. Théâtre National de la Bretagne, Rennes 2007, Théâtre Jeu de Paume, Avignon 2020, Théâtre des Célestins, Lyon 2024.

²¹ Por. wyżej, przyp. 1.

i klęski artystyczne, szczególnie długich scenariuszy Lelia (L. Riccoboniego) obecnych w pierwszym piętnastoleciu odnowionej Comédie Italienne²².

Autor najpopularniejszego wówczas *Arlekina dzikusa* Louis-François Delsile de Drevetièr (1682–1756) to pisarz dzisiaj nie tylko nie czytany, ale nieco zapomniany także przez badaczy. Jego życie jest mało znane, a spośród niezbyt licznych dzieł jedynie właśnie *Arlekin Dzikus* i *Tymon Mizantrop* (nota bene także z Arlekinem w jednej z głównych ról) zasługują jednak na pamięć. Pozornie dlatego, że znaczą otwarcie nowej epoki w dziejach francuskiego teatru premierą 17 czerwca 1721 r. Dramat zszedł ze sceny po dopiero 170 spektaklach, ale zniknął z niej definitywnie dopiero w roku 1778. Oznacza to, że nie pojawił się już na scenie po połączeniu w 1779 Théâtre Italien z Opéra-Comique. Wystawiany był także przez konkurencyjną trupę w Chantilly w 1740, a w roku 1792 powrócił do „rodzinnej” Ameryki – do miasta Québec²³. Wydania książkowe natomiast zdają się świadczyć o pewnej pamięci: w XVIII stuleciu było ich jedenaście²⁴, zaś jeszcze XIX wiek przynosi dwa wydania, przy czym ostatnie notujemy po 150 latach od ukazania się pierwodruku, w 1878 r.

Sukces frekwencyjny twórczości teatralnej Delisle’a jest ogromny, przewyższający dokonania Marivaux. Zbiegają się w czasie debiuty nie tylko tych dwóch autorów, także Voltaire’a z jednej, a Riccoboniego z drugiej strony, co pozwala jeszcze lepiej zrozumieć, jak bardzo w owych latach teatr poszukiwał nowej formy. Spośród napisanych przez Delisle’a komedii sukces odnosiły tylko dwie: *Arlekin Dzikus* i *Tymon Misanthrop*²⁵. Kolejne utwory, począwszy od 1725 r. ponosiły regularne klęski, ale teatr utrzymywał kontakt z Delisle’em, wystawiając nieodmiennie *pièces à succès*²⁶. Teatr włoski potrafił zachować dobre stosunki tak z aktorami, jak z autorami i zapewnić sobie trwałą obecność w paryskich pejzażu artystycznym tamtych lat²⁷.

Nieznane są dotychczas przyczyny niepowodzeń późniejszych utworów (było ich aż jedenaście oraz jeden napisany wspólnie z Flaminia, żoną szefa teatru – Riccoboniego). U ich źródeł mogły stać sprawy prozaiczne, jak choćby odejścia aktorów z trupy, powodujące braki obsadowe. Gdy zabrakło Francesca Riccoboniego i jego żony Flaminii, wystawianie nowych sztuk stało się problematyczne, a sukces

²² M. de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion-Slatkine, Paris/Genève 1988, s. 250.

²³ Szczegóły dotyczące liczby i terminów spektakli, oraz liczby widzów zob. D. Trott, „Wstęp”, [w:] L.-F. de La Drevetièr Deslile, *Arlequin sauvage*, Espaces 34, Montpellier [1996] 2003, s. 9.

²⁴ Dwa z nich, z lat 1722 i 1752 dostępne są na platformie Gallica.

²⁵ Badacze, którzy zastanawiali się nad przyczynami sukcesu komedii *Arlequin Sauvage*, którą oceniali jako literacko słabą, zapewne nie doceniali teatralnego kontekstu: umiejętności aktorskich, przyzwyczajeni publiczności, która miała tutaj do czynienia z czymś dawnym i nowym równocześnie.

²⁶ O. Forsans, *Le Théâtre de Lelio: étude du répertoire du Nouveau Théâtre Italien de 1716 à 1729*, Voltaire Foundation, Oxford 2006, s. 27–28.

²⁷ H. Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1972, s. 386–387, 412–413.

zapewniał jedynie znakomity sceniczny Arlekin: Thomassin, potem zaś Carlin²⁸. Nawet niekompletny spis wystawianych w Théâtre Italien po 1716 r. sztuk pozwala dostrzec szczególną obecność Arlekina²⁹.

Nowy repertuar, budowany na przestrzeni lat 1716–1729 balansuje nieustannie między tekstami zapisanymi przez Gherardiego, a już wyraźnie nowymi oświeceniowymi ideami i potrzebami. Również w *Tymonie mizantropie* Delisle’a, w której Arlekin występuje jako jedna z ważnych postaci, nie jest on typem komedii włoskiej, lecz pełnokrwistą, jeśli można tak powiedzieć, postacią sceniczną. Tę innowacyjność docenił zresztą w pełni recenzent *Mercure de France*, a także Marmontel w *Supplément de l’Encyclopédie (aux Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers)* w 1776 r. Pierwotna ciekawość Arlekina urasta tutaj do ciekawości natury ludzkiej i osiągnięć cywilizacji, realizm w ocenianiu sytuacji staje się smutkiem i płaczem nad własną kondycją. Na scenie pozostaje atrakcyjny, bo nie wyzbył się włoskich cech maski: zręczności, umiejętności przemian (nie tylko trywialnych czy konwencjonalnych „przebieranek”), inteligencji wyzierającej spoza pozornej naiwności, umiejętności wychodzenia z trudnych sytuacji, w których się znalazł...

Arlekin nadal postrzegany jest jako najważniejsza postać włoskiego teatru: współcześni przydają mu starożytne korzenie, poświęcając równie dużo miejsca tradycyjnym scenariuszom, jak choćby *Arlequin valet de deux maitres* (z 18 lipca 1718 r.), co premierze *Arlequin Sauvage* (z 17 czerwca 1721)³⁰.

Arlekin dzikus przybywa z „dzikich” amerykańskich lasów, ale jego protoplasta przybywał z położonego na obrzeżach ówczesnej włoskiej cywilizacji Bergamo, nosił czarną maskę, miał jakoby „diabelskie” korzenie, potrafi też spadać z księżycy i wcielać się w wiele postaci. Zdążył już sobie „wyrobić markę” obcego, dziwnego, którą Delisle podchwycił, obdarzając jednak Arlekina nową rolą, jaką jest moralizujące spojrzenie na społeczeństwo i stosunki społeczne we Francji (Europie), a szczególnie na małżeństwo i stosunki pieniężne. Prosta, romansowa intryga prowadzi do naturalnie szczęśliwego zakończenia, w którym obie zakochane pary (w tym Arlekin i Violette) łączą się węzłami małżeńskimi³¹. Istotny jest fakt, że po raz pierwszy, właśnie pod postacią Arlekina wchodzi na scenę „dobry dzikus”, którego rok wcześniej Marivaux „wygładzał” za pomocą miłości³². Już na samym początku jeden

²⁸ O. Forsans, *op. cit.*, s. 12.

²⁹ T.-S. Gueulette, *op. cit.*, s. 16 i przyp. 1.; H. Lagrave, *op. cit.*, s. 586–588, 602–605. Por. R. Tomlison, *La fête galante, Watteau et Marivaux*, Éditions Droz, Genève/Paris 1982, s. 80.

³⁰ J.-A.-J. Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, 4 vol. [Lacombe, Paris 1769] Slatkine Reprints, Genève 1968. Swoją obszerną pracę autor dedykuje, kulałym nieco czterowerszem, aktorom, dzieje teatru włoskiego kształtuje zaś na wzór mityczny, dzieląc je na cztery epoki: złotą, srebrną, erę brązu i żelaza. Tu szczeg. s. 19–20, 236–244, 490–506.

³¹ O. Forsans, *op. cit.*, s. 30–31.

³² Na temat pokrewieństw i wpływów między Watteau i Marivaux oraz komedią włoską patrz R. Tomlison, *op. cit.*, s. 8–15. Warto też wspomnieć, że już w 1703 r. ukazały się *Dialogues curieux entre l’auteur et un Sauvage* autorstwa barona La Hontana.

z bohaterów, Lelio, objaśnia główną myśl utworu. Widzimy tu faktycznie Rousseau *avant la lettre*: natura przeciwstawiać się miała prawom, sztuce i nauce, co stanowiło miało szczególny kontrast. Podstawą moralności mają być zatem prawa natury, niekoniecznie zaś religii. Rozważania filozoficzne sąsiadują z intrygą miłosną, nowość z konwencją sceniczną. Pojawiają się także postaci alegoryczne, również tańczące: Miłość i Hymen, co znacząco zmienia charakter przedstawienia. Właściwie jedyną sytuacją, w której pojawiają się znane gesty i miny Arlekina jest scena, w której podnosi on upuszczone lusterko i odkrywa w nim siebie, stroi do swego odbicia miny. Kiedy dowiaduje się, że zmienił się jego status – pozornie korzystając z osiągnięć europejskiej cywilizacji, z wolnego dzikusa staje się sługą i niewolnikiem – płacze nad samym sobą. Arlekin zdejmuje maskę i prawdziwie cierpi – oto jest istotna nowość³³.

Choć nadal wystawiano część sztuk z tradycyjnego zbioru scenariuszy Gherardiego, jednakże to nowe sztuki wyznaczały sukcesy frekwencyjne. Oba nurty współistniały, jednak Arlekin coraz chętniej przybiera różne role i nowe funkcje. To co stanowiło o jego naturze: przebieranki sceniczne, humor wynikający z gestu, z *lazzi*, humor sytuacyjny zmienia się niemal w groteskę, albo paradoksalnie zanika. Arlekin przebiera czy przemienia się coraz bardziej, wcielając się nierzadko w postaci bardzo mało prawdopodobne. A ponieważ sztuki są coraz częściej w pełni napisane, to bawi on publiczność raczej tym, co (i jak, oczywiście) mówi, niż tylko tym, jak się zachowuje. Mówi raczej już po francusku: spośród postaci / typów komedii włoskiej towarzyszą mu tylko czasami Pantalone albo drugi *zanni*, z którymi może rozmawiać po włosku, także o miejscu (scenie), w którym się znaleźli, stawiając swoje działania jakby w metateatralnym nawiasie. Wkrótce jednak zostaje spośród dawnych postaci sam, stanowiąc jedyny znak pokrewieństwa nowego teatru włoskiego z komedią improwizowaną. Ani Riccoboni, ani później Goldoni nie zdołali wprowadzić w Paryżu założeń swoich propozycji reform teatralnych: publiczność nie chciała odnowionego teatru włoskiego – chciała teatru francuskiego, z wyraźnymi śladami molierowskimi, z nową wrażliwością sentymentalną, wzmożoną uczuciowością, potrzebą moralizowania, z wkraczającymi na scenę filozoficznymi dociekaniem. W tej sytuacji Arlekin wystarczał w zupełności jako jedyny znak ‘włoskości’, tradycji tego teatru i łącznik z tym, co przemijało, a także jako niezbędna gwarancja pewnej dawki scenicznego humoru³⁴. Pojawiać się będzie zresztą coraz rzadziej jako protagonista, by praktycznie zniknąć definitywnie ze sceny wraz z połączeniem teatru włoskiego z Opéra-Comique w 1779 r.

Ów nowy, odnowiony francuski Arlekin stał się również znany w Europie. Istnieją wersje holenderska (*De Amerikaan*, tłum. Henrik van Ervelvert, wyd. Amsterdam 1773) oraz niemiecka (*Der Bauer aus dem Gebirge in Wien*, tłum. Franz Heufeld, dwa wyd. Wiedeń 1776). Wersje polskie są co najmniej trzy: Franciszka Bohomolca, *Arlekin na świat urażony*, 1755³⁵, Franciszka Zabłockiego, *Arlekin Mahomet albo taradajka latająca*, z 1785 (wystawiona co ciekawe we Wrocławiu w Teatrze Polskim,

³³ O. Forsans, *op. cit.*, s. 35–37.

³⁴ O. Forsans, *op. cit.*, s. 27–28.

³⁵ Egzemplarz znajduje się w zbiorach Biblioteki Ossolineum.

w reżyserii Zygmunta Hübnera w 1962 r.) oraz anonimowa, *Dziki Amerykanin*, wydana w Warszawie w 1778 r.³⁶

Sam Arlekin pozostanie obecny na scenach francuskich także w latach rewolucyjnej zawieruchy. W jaki sposób przedstawiciel dawnego świata dostosował się do nowych warunków? Do Arlekina odwołują się bowiem chętnie i często francuskie sceny tego czasu³⁷. Czy był on wyrazicielem nostalgii za dawnymi czasami czy – przeciwnie – naiwny i pozornie głupawy służący to idealny przedstawiciel aspirujących do wolności uciśnionych klas społecznych? A może po prostu najlepiej śmieszył teatralną publiczność poszukującą rozrywki niezależnie od politycznych uwarunkowań – być może szczególnie potrzebnej w trudnych i niepewnych czasach? Ta potrzeba musiała być duża, skoro w latach 1789–1795 odnotowujemy aż 67 tytułów z Arlekinem w tytule, szczególnie w pierwszych trzech latach. Najczęściej pojawiają się one na scenach tylko jeden raz, kilka jednak zdobywa większą popularność i powraca na deski sceniczne po wielokroć, nawet kilkadziesiąt razy³⁸.

Następnie jednak o Arlekinie z paryskiej Nowej Komedii Włoskiej najwyraźniej niemal całkowicie zapomniano. Pozornie przemieniony jedynie w ozdobną porcelanową figurkę³⁹ – nie schodzi jednak, samotny i jako jedyna postać dawnego teatru, ze sceny⁴⁰. Arlekin został bowiem stworzony, by śmieszyć. Współcześnie odrodził się w tej roli dzięki wyjątkowej inscenizacji *Sługi dwóch panów* (*Truffaldino servitore di due padroni*) Carla Goldoniego Giorgia Strehlera z Piccolo Teatro di Milano⁴¹.

³⁶ Egzemplarz znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej.

³⁷ Dziękuję doktorowi Tomaszowi Wysłobockiemu za zwrócenie mojej uwagi na ten cenny trop.

³⁸ A. Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Éditions Droz, Genève 1992, s. 214–215, 392–395, 2002, s. 334, 389–392.

³⁹ Zob. Z. Raszewski, „Porcelanowa arlekinada”, *Pamiętnik Teatralny* 1957, z. 1 (21), s. 121–130.

⁴⁰ Patrz O. Forsans, *op. cit.*

⁴¹ Giorgio Strehler stworzył w 1947 r. wizję będącą syntezą tradycyjnej komedii improwizowanej oraz hybrydowego tekstu Carla Goldoniego, który z jednej strony odchodzi od coraz bardziej już anachronicznej w połowie XVIII w. tradycji teatralnej i buduje podwaliny pod nowy mieszczański teatr realistyczny i komedię charakterów, ale z drugiej, konstruując fabułę, nie odrywa się od tradycji, zarówno jeśli chodzi o jej przebieg, jak o wprowadzane na scenę postaci. Udaje się przy tym Strehlerowi skonstruować dramat – komedię niezmiennie atrakcyjną dla widza, nieprzerwanie obecną na scenie mediolańskiej (i scenach całego świata w niezliczonych *tournées*) od blisko 70 lat. Nie będąc formalnym eksperymentem, nie trzymając się też kurczowo tradycji (która zdążyła zresztą od dawna, to jest od około dwóch stuleci, na dobre zniknąć ze scen), inscenizacja zapewniła Arlekinowi drugie teatralne i kulturowe życie. Uczyniła to zresztą niejako wbrew samemu Goldoniemu, u którego postać Arlekina wcale się nie pojawia, a tyleż sprytny co naiwny sługa nosi imię Truffaldina. Spektakl staje się w oczach dwudziestowiecznego i współczesnego widza wiarygodny, dlatego że jest zabawny. Najślynniejsi aktorzy, którzy wcielali się przez długie lata w rolę Truffaldina w tym spektaklu to Marcello Moretti, a potem Ferruccio Soleri. Historia, pamięć i sukces tej inscenizacji znaczone są więc, jak przed wiekami, nazwiskami słynnych aktorów. A. Zieliński, „Strehler i ‘scena ludowa’”, [w:] G. Strehler, *O teatr dla ludzi*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 5–30. Por. E. Bał, *op. cit.*, s. 31, przyp. 31; tamże wskazówki na temat dostępności spektaklu w Internecie.

Bibliografia

Źródła

- F. Bohomolec, *Arlekin na świat urażony*, Warszawa 1755.
- [L.-F. Delisle de La Drevetière] *Dziki Amerykanin*. Komedia, Drukarnia Nadworna Jego Królewskiej Mości, Warszawa 1778.
- , *Arlequin sauvage*, présentation de D. Trott, Espaces 34, Montpellier (1996) 2003.
- , *Arlequin sauvage*, texte établi par O. Forsans, Société des Textes Français Modernes, Paris 2000.
- Théâtre inédit de [Louis-François] La Drevetière Delisle (1723–1739)*, <http://archive-setmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc57044d/cd0e3465> (dostęp: 11.08.2025).
- F. Zabłocki, *Arlekin Mahomet albo taradajka latająca* (1785), [w:] *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. IV, *Świat na opak*, opr. J. Pawłowiczowa, Ossolineum, Wrocław 1996, s. 153–218.

Opracowania

- E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- J.-A.-J. Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, 4 vol. [Lacombe, Paris 1769] Slatkine Reprints, Genève 1968.
- O. Forsans, „Le Théâtre de Lelio: étude du répertoire du Nouveau Théâtre Italien...”, *Studi Francesi*, n° 154 (LII/I), 2008, <http://journals.openedition.org/studifrance-si/9207> (dostęp: 03.09.2025).
- D. Gambelli (red.), *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del re sole*, vol. 3, t. I, Bulzoni, Roma 1993.
- Th.-S. Gueulette, *Notes et souvenirs sur le théâtre-italien au XVIII^e siècle*, Slatkin Reprints, Genève 1976.
- H. Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1972.
- G.-M. Leproux, *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*, Institut d'histoire de Paris, Paris 2018.
- A. Nicoll, *The World of Harlequin*, Cambridge University Press, New York 1963.
- F. et C. Parfaict, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression*, Rozet, Paris, 2. wyd. (1753) 1767.
- Z. Raszewski, „Porcelanowa arlekinada”, *Pamiętnik Teatralny*, z. 1 (21), 1957, s. 121–130.
- M. de Rougemeont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion-Slatkine, Paris/Genève 1988.
- K. Solga, „The Savage Ambivalence of Delisle de la Drevetière”, *The Eighteenth Century*, vol. 43, n° 3, „Theater and Theatricality”, 2002, s. 196–209.
- G. Strehler, *O teatr dla ludzi*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.
- F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 2007.

- A. Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, t. I, : Éditions Droz, Genève t. I, 1992, t. II, 2002.
- R. Tomlison, *La fête galante, Watteau et Marivaux*, Éditions Droz, Genève/Paris 1982.
- A. Zieliński, „Strehler i ‘scena ludowa’”, [w:] G. Strehler (red.), *O teatr dla ludzi*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 5–30.

Słowa kluczowe

Komedia, śmiech, teatr, funkcje metateatralne, popularność

Abstract

When Harlequin Stops Making Laugh. Between “Silly John” and “The Good Savage”

The Harlequin was, and remains, one of the most recognisable and emblematic characters of Italian commedia dell’arte. However, the character-mask transformations that took place over the course of his centuries-long presence on the stage took place primarily in France, where he became the favourite protagonist of countless screenplays and – from the 1720s onwards – of full-text comedies (Marivaux, Delsile de La Drevetière). His popularity was also ensured by generations of the most talented actors who played the role. The Harlequin gradually began to perform a variety of functions, including metatheatrical ones, and he maintained his popularity even during the French Revolution. In modern times, he has returned to theatrical life thanks to Giorgio Strehler’s exceptional staging in the Piccolo Teatro di Milano.

Keywords

Comedy, laughter, theatre, metatheatrical functions, popularity