

# Rafał Szczerbakiewicz

IFP UMCS w Lublinie

## ***Nowy Świat to nazwa cyrku.*** **Nowocześni przeglądają się** **w obrazach** **Giandomenica Tiepolo**

*Pulcinella*: Chciałbyś, by dzięki mnie twoje miasto – twoje życie – które dawno jest już martwe, ożyło na nowo. Czy nie tego ode mnie chcesz?

*Giandomenico*: Potrzebuję cię raczej po to, by się z nim rozstać, by pozwolić mu odejść w spokoju. Śmierć nie musi być tragiczna, jedynie upieranie się przy życiu jest mimowolnie komiczne, a przecież nie o taki rodzaj komedii mi chodzi. A poza tym, może coś staje się interesujące dopiero wtedy, kiedy przeminie i jego czas się dopełni (Agamben, 2019, s. 11).

### **Maska i karnawał**

Kres dziejów Wenecji w historii europejskich idei jest ostrzeżeniem dla zwolenników liberalnej myśli, emancypacji i wolnych sztuk. Swym lojalnym obywatelom wydawała się wieczna i bezpieczna. Utopianistyczna konstrukcja „niemożliwego” polis na lagunie przetrwała nieatakowana tysiąc lat. Morska republika kupców i korsarzy, której obywatele u swego dziejowego zarania uciekli spod skrzydeł bizantyjskiej satrapii i przez stulecia ćwiczyli się w wyboistej i zdradliwej sztuce wolności. Ale najpewniej obsesja suwerenności i autarkii oraz imperatyw odróżniania się od absolutyzmu sąsiadów doprowadził ją do upadku. Serenissima była nienawidzona i zarazem autodestrukcyjna. Wolność oznacza zawsze folgowanie swym żądom – a te były bezgraniczne. John Ruskin uważał, że co najmniej od XVI wieku Wenecja „psuła” się od środka. Ewa Bieńkowska woli

widzieć w tym procesie zamianę patriarchalnej, przemocowej republiki średnio-wiecznej w liberalną i kobiecą formę miasta (Szczerbakiewicz, 2005, s. 85–100).

Jakby nie było, upadek enklawy wolności okazał się spektakularny. Był dosłownym spektaklem w mieście, które zniosło granice między sceną a publicznymi placami, zaułkami i wodnymi kanałami. Sztuka wenecka wyszła na ulice. Stąd jej spektakle były znacząco *popolare*. Likwidując scenę, zhomogenizowano, uśredniono jednoczesność doświadczenia dramatu i rozrywki (karnawałowej zabawy). Budzi to zainteresowanie nowoczesnych komentatorów, których wypowiedzi złożą się w tym szkicu na centon dążący do odkrycia jakiegoś uogólnienia.

Wenecki finał nie przypomina dramatycznego finału operowego z „tutti” śpiewaków i orkiestry. Zamyka go pokątnie błazen z okropną naroślą nosa, który chce nam wmówić, że zabawa trwa. Wenecja nie umiera, od tej chwili żyje innym życiem, którego mimo wszystkich zmian możemy być dzisiaj świadkami (Bieńkowska, 1999, s. 234).

Bieńkowska zauważa już w tym fragmencie błazna – Pulcinella (u nas znanego za pośrednictwem francuskiego wcielenia – Poliszynela), sygnaturę i głównego bohatera rozważań. Na razie jednak ważna jest dla nas obserwacja obyczajowości XVIII wieku, gdy Wenecja stała się światową stolicą karnawałowej zabawy. Niezwykłej, bo właśnie weneckie rokoko okazało się dla republiki, ważnego symbolu potęgi nowożytnej Europy, intrygującym doświadczeniem dekadentckiego schyłku, od którego nie ma odwrotu. Miasto powoli przekształcało się w scenę opowiadającą o upadku wspólnoty. Uliczna błazenada kamuflowała bowiem przypowieść o Serenissime, Najjaśniejszej Republice, która była największą na świecie morską potęgą handlową, a stała się autoparodią powodzenia, swą własną karykaturą, w której trefnisiem jest i szewc, i doża. To właśnie wtedy Wenecja stała się celem podróży dla mieszkańców z otaczających ją monarchii absolutnych, którzy jednocześnie zazdrościli republice libertyńskich wolności, a zarazem nienawidzili ją za to rozpasanie. Przybywali bawić się tak, jak gdzie indziej nie można było:

(...) rozrywki były tak wesołe, tak urocze, tak smaczne, że poszukiwacze przyjemności z całej Europy – panowie wolnego czasu, finansisci, szlachcice i poszukiwacze przygód – przybywali do Wenecji, aby wziąć w nich udział (Brion, 1952, s. 139; tłum. R.Sz.).

Marcel Brion pisze wprost o oddolnej, demokratycznej kulturze przyjemności w Wenecji, że bierze się w niej udział. Skoro wenecka ulica stała się sceną, zanikł podział na aktorów i widownię. Każdy karnawał w historii tzw. kultury niskiej jest prefiguracją immersyjności i interaktywności naszej popkultury.

Karnawał jest bowiem nowożytnym wcieleniem quasi-misteryjnych rytuałów, których esencją jest udział, partycypacja. Ale w późnej, agnostycznej Wenecji powód karnawalizacji ulicy był inny, był szczególnym objawem republikańskiej metatekstualności, wręcz autorefleksyjnym potrzaskiem zmęczonych wolnością obywateli. Serenissima, znudzona swą wielowiekową tradycją wysublimowanej estetyki, zwróciła się w kierunku powierzchni i cielesności artystycznych praktyk. Ten zwrot rozpoczął się jeszcze w renesansie, gdy Giovanni Bellini dumiał nad cielesnym pięknem swoich Madonn, analogonów miasta na lagunie, ale swój szczyt osiągnął w karnawalizacji całości doświadczenia polis na wodzie właśnie w XVIII wieku. O tym powszechnym „braniu udziału” w spektaklu, który stał się niemal jedynym przejawem cywilizacyjnej aktywności Wenecjan najlepiej pisze Marcel Brion:

Karnawał rozpoczyna się faktycznie w pierwszą niedzielę października i trwał do Wielkiego Postu, z krótką przerwą od Bożego Narodzenia do Objawienia Pańskiego. Innymi słowy, przez sześć miesięcy każdego roku ludzie porzucali swoje zwykłe powołania i chronieni anonimowością masy rzucali się w beztrudne rozrywki, które natychmiast stały się ich głównym zajęciem. Był to uroczy, nierealny sposób życia, który Wenecjanie prowadzili przez te sześć miesięcy, kiedy wszyscy robili, co chcieli, zapominając o wieku i randze, ale z czasem stał się ich jedynym sposobem na życie. W innych krajach i we wcześniejszych czasach karnawał, podobnie jak saturnalia starożytności, stanowił krótką chwilę przyzwolenia i pobłażania każdemu kaprynowi wbrew zwyczajom i prawom, innymi słowy – był orgią i prawdopodobnie użytecznym zaworem bezpieczeństwa; po kilku dniach szalonej rozpusty ludzie wracali do pracy w przyzwoity i uporządkowany sposób (Brion, 1962, s. 139; tłum. R.Sz.).

Odmienność karnawału u kresu istnienia weneckiej państwowości polegała na świadomej teatralizacji placów i ulic miasta. Ten proces był bezpośrednio związany z obsesją wolności obywateli republiki. Zamaskowany karnawał trwający sześć miesięcy w roku jest skrajną emanacją tej wolności. Nowoczesna formuła „zabawmy się na śmierć” pasuje do symptomatycznej autodestrukcyjnej energii „wiecznego karnawału”, radosnego paroksyzmu w śmiertelnym popędzie umierającego miasta. Maski umożliwiały obywatelom i przyjezdnym turystom tanatycznie zorientowaną transgresję. Jean Starobinski przytacza opis weneckiej maski takiego szwajcarskiego przybysza do miasta Philippe Monniera:

W masce można się na wszystko odważyć i wszystko powiedzieć: Republika nie tylko na maskę zezwała, lecz i ją chroni. W masce wolno wszędzie wejść: do salonów, biur i klasztorów, na bal, do Pałacu i do Ridotto (...).

Kawałek białej satyny na twarzy, na ramionach kaptur z czarnej tafty i koronki, spadający na fałdy płaszcza, i oto za sprawą teatralnego kostiumu arystokratyczne miasto przemienia się w demokrację (...). Maską to coś więcej niż przebranie, to incognito, tajemnica, anonimowość, zapewniona bezkarność, to dozwolone szaleństwo i androny (...). Nie wiemy już, kto jest kim i nikt nie wie, kim my jesteśmy (Monnier, 1908, s. 61–62)<sup>1</sup>.

Jakże emancypująca jest siła wizerunkowego kłamstwa o sobie samym. Maską uwalniała, szczególnie w epoce, w której represja związana była ze społeczną pozycją i symbolicznie potwierdzaną w społeczeństwie tożsamością. Człowiek w masce pozbywał się wszystkich swych cech, którymi określała go wspólnota. Wolność od obowiązków wobec niej wydawała się tak samo bezmierną wartością doży i prostemu marynarzowi.

Inna rzecz, że maski nie były wówczas wymyślnymi awatarami. Repertuar ról (i narracji kryjących się za nimi) był ograniczony. Nowocześni w XX wieku z niepokojem przyglądają się unifikującej typowości masek, bo przypominają im one oblicza naszej zhomogenizowanej wspólnoty, która pozornie nie ukrywa się przecież za żadnymi maskami. Ale i wtedy zamaskowane społeczeństwo, tak jak teraz zglobalizowane, dziwnie podobnie traciło swe indywidualistyczne cechy. I co więcej, w kolejnej analogii, wolność ukrycia za maską prowadziła ku niebezpiecznej zatracie „ja”.

*Giandomenico*: Świat budzi w tobie śmiech czy przyprawia cię o płacz?

*Pulcinella*: Przyjrzyj się dobrze mojej masce: nie widzisz, że nigdy się nie śmieję ani nie płaczę – albo raczej tak dalece nie oddzielam jednej rzeczy od drugiej, że nie sposób ich od siebie odróżnić? (Agamben, 2019, s. 24).

Nie wiedzieć, kim się jest, było zarazem hojną ofertą maski, jak i jej realnym zagrożeniem, mogącym skutkować „samowymazaniem” społecznie potwierdzonej tożsamości. Brion zauważa niepokojącą biel karnawałowej maski XVIII wieku. Nosili je wszyscy bez względu na pozycję i płeć. Wydatny nos w kształcie ptasiego dzioba służył oddychaniu. „Kiedy dziś spotykamy maskę w muzeach lub kolekcjach dawnych zwyczajów, wydaje się, że jest w niej coś niepokojącego, przerażającego, niemal upiornego” (Brion, 1962, 140). Dehumanizujące wrażenie ptasiego kształtu maski wzmacniała jej intensywna biel. Najczęstszym strojem karnawału był czarny płaszcz, który z nią kontrastował. Dwa śmiertelne kolory. „Tłum ubrany jednolicie na czarno i zamaskowany na biało kredowo wyglądałby żałośnie i pogrzebowo” (Brion, 1962, s. 140; tłum. R.Sz.). Najja-

<sup>1</sup> Cyt. za tłumaczeniem polskim w esej Jeana Starobinskiego, *Królestwo maski* (fragm. z *L'Invention de la liberté*), tłum. M.L., „Zeszyty Literackie” 1992, nr 3(39), s. 133.

skrawszym i bardzo popularnym odróżnieniem od tego mrocznego wzorca znanego z płócien Guardiego i Longhiego było w całości białe przebranie Pulcinella. Właśnie ten karnawałowy charakter posiadał też karykaturalnie najdłuższy nos. Skąd wziął się w weneckim korowodzie? Odpowiedź antropologa weneckich masek sięga zdumiewająco głęboko:

Pulcinella (...) nosił wysoki biały stożkowy kapelusz, szeroką tunikę, ogromne spodnie i kolosalny nos. Ta maska miała długą historię; istniała w czasach rzymskich i mogła być noszona nawet przez Etrusków. Pulcinella to klaun, ale groteskowy i złowrogi klaun, dziwnie związany z legendami o śmierci i seksualności; jego ogromny nos jest fallicznym symbolem. Zwykle pulcinelle chodziły w grupach, pozwalając sobie na wszelkiego rodzaju figle. Zgodnie z tradycją byli żarłocznymi i napychali się, gdy tylko było to możliwe, kosztem innych ludzi. Wykrzykiwali nieprzyzwoite dowcipy i wszyscy ubrani na białą wyglądali jak hałaśliwe lubieżne duchy (Brion, 1962, s. 140–141; tłum. R.Sz.).

Brion anachronicznie nazywa pulcinelle klaunami. Jak zobaczymy, ma w tej hermeneutycznej intuicji zbliżania odległych horyzontów czasowych wiele racji. Pulcinelle stały się w miejskiej tradycji nieodzownym elementem karnawału, pojętego jako kontrkultura dla oficjalnego wyrafinowania Republiki Weneckiej. Ich objawienie w przestrzeni publicznej wywoływało nawet protesty:

Pod koniec XVIII wieku francuski podróżnik do Wenecji napisał, że w mieście rozmnożyły się pulcinelle. Spotykał ich na scenie i w innych miejscach rozrywki, w obrazach i literaturze, a zwłaszcza wśród biesiadników podczas karnawału. Prokurator Marco Foscarini nie pochwałał gruboskórnego zachowania tych przebranych postaci i rozważał zakazanie obecności pulcinellów na placu św. Marka. Pulcinella był też ulubioną marionetką w mieście. W latach 70. XVIII wieku informator rządowy donosił, że dzieci naśladują jego obrzydliwy język (Johnson, 2011; tłum. R. Sz.).

Dla samych Wenecjan i zainteresowanych historią miasta Pulcinella przybył na karnawałową zabawę z nieodległego w czasie i przestrzeni teatru, z weneckiej sceny *commedii dell'arte*. Nie tylko Pulcinella, właściwie wszystkie postacie/typy komedii włoskiej pojawiły się w wesołych korowodach. Pulcinella nie był początkowo ważny w hierarchiach weneckiej ludowej sceny. Miał tam jednak swoistą funkcję, z którą już się nie rozstał i zabrał ją ze sceny wprost na karnawałowe uliczki. Służył w teatrze mediacji między aktorami i publicznością. Umożliwiał publiczności dołączenie do zabawy przebranych aktorów. Agamben, rozważając teatralną funkcję tej postaci, stwierdza, że służyła ona przerwaniu

separacji między spektaklem a widzami. Porównuje Pulcinella do antycznego chóru, który dokonywał w finale starożytnej komedii aktu transgresji: zdejmował maski i mówił bezpośrednio do publiczności. Tyle że parabaza Pulcinella jest jego permanentną własnością.

W komedii Pulcinella, mimo stereotypowej fikcji intrygi, nie ma nic poza parabazą. Pulcinella nie gra w dramacie, nieustannie go przerywa, ciągle go opuszcza, wybierając drogę na skróty lub skręcającą w bok. Jest on parabazą w stanie czystym: zejściem ze sceny, opuszczeniem historii, banalnej, nieważnej perypetii, w której chciałoby się go zamknąć (Agamben, 2019, s. 56).

Jak się zatem okazuje, zejście ze sceny pociągało Pulcinella jeszcze w złotych latach teatru. Było pierwotnym pragnieniem wmontowanym w jego kreację. Ale jest ciekawa różnica z antyczną komedią wobec tego gestu uwolnienia: schodząc ze sceny ku widzom, Pulcinella nie zdejmuje maski, nie demaskuje teatralnego „chwytu”. Podobnie też, kiedy już na zawsze opuszcza scenę, pozostaje zamaskowany. Przekonuje uczestników karnawału, że jego groteskowe oblicze jest prawdziwą twarzą. Właśnie wtedy pojedynczy Pulcinella staje się niepokojącym typem całej rasy pulcinelli:

Do końca XVIII wieku Pulcinella jest po prostu Drugim Zannim, niczym nie różni się od innych, jak Arlecchino, Truffaldino, Tabacchino, Traccagnino, Trivellino, Bertolino, Bagattino i tak dalej. (...) Ale później, pozostawiony sam sobie, ewoluuje i tworzy pulcinellata: solo pulcinellata, grupujące się w pary, i w całe rodziny – duże rodziny pulcinelli (Fava, 2015, s. 112; tłum. R.Sz.).

Te rodziny powoli wypełniały weneckie ulice w nadmiarowym karnawałowym czasie. Kto je jednak wypchnął z teatru? Nowa epoka ideologiczna, „nowy świat” oświeconego postępu. Cieleśna, libidalna commedia dell’arte stała się wstydlivym wypartym europejskiego teatru. Wenecka ludyczna konwencja stała się z dnia na dzień *passé*. Historyk widowisk cyrkowych uogólnia ten proces: „Artyści spod znaku Arlekina (symbolizującego nie tylko zmierzch popularności dell’arte, ale wszystkie aktualne w myśl ideologii postępu praktyki artystycznej), zostali wypchnięci z teatru nowoczesnego, świeckiego, publicznego, narodowego” (Kondrasiuk, 2012, s. 24). Wenecja oficjalna panicznie ratująca swoją zagrożoną państwowość wyparła się bliskości z formą komedii włoskiej. Problem w tym, że Wenecja sama w sobie przypominała już wtedy polityczne wcielenie scenicznej tradycji buffo. Zaludnienie weneckich placów zdegradowanymi kostiumami i maskami commedii dell’arte objawiło symptom kryzysu – miasto pokazało swą błazeńską twarz. Maską Pulcinella okazała się także prawdziwym obliczem Wenecji.

## Ostatni artysta upadłego miasta

Późny barok w historii weneckiego malarstwa był zwycięstwem sztuczności przedstawięń. Sztuka reprezentowała niemal wyłącznie swe stare gesty. Była z zamierzenia teatralna w metarefleksyjności. Teatr w *Theatrum mundi*. To był proces sięgający złotego wieku republikańskiego ducha weneckiej sztuki. Wszystkiemu winny był „Farbiarczyk”, czyli wielki Jacopo Tintoretto, który malował dla zwykłych obywateli na swych gigantycznych płótnach późnorennesansowe komiksy, przypominające średniowieczną Biblię Pauperum. Po nim teatralna inscenizacyjność niemal dydaktycznego, a w każdym razie ideologicznego malarstwa Serenissimi była już zwyczajową praktyką. Czasem tak wysublimowaną w libertyńskich aluzjach jak u Paolo Veronese’ego, a czasami ludowo-bukoliczną jak w malarstwie barokowych tenebrystów.

W XVIII stuleciu największym mistrzem Wenecji był malarz dożów i królów Giambattista Tiepolo. Kochał kolorystyczną tradycję Veronese’go i naśladował epickie gesty jego malarstwa na sklepieniach rokokowych pałaców. Chciał wskrzesić wielki styl tutejszej sztuki, ale – jak słusznie zauważa Mary McCarthy – jego nawiązania do dawnej sztuki zawierały w sobie konieczny element ironicznego dystansu: „Tiepolo był poetą kosmosu, podobnie jak Veronese, ale nie mógł traktować świata Veronese’go całkiem poważnie, i jego freski na ścianach i sufitach są rodzajem delikatnej opéra bouffe” (McCarthy, 1972, s. 274; tłum. R.Sz.). To ważna obserwacja: w pełen patosu świat jego malarstwa wkrada się groteskowa nuta, subtelnie ujawniany „efekt sztuczności”. Oglądając jego gigantyczne, podniebne apoteozy na sufitach, czujemy, że to – pomimo biblijnej tematyki – wyłącznie teatr. Nie ma tu śladu po religijnej żarliwości przedstawienia *Wniebowziętej* Tycjana.

Tiepolo oparł swą sztukę na owej podwójności: „wysokiego tematu” i zgody na jego umowność. W schyłkowej epoce dożowie satysfakcjonowali się tą nutą ironii. Wenecja traciła fundamenty swej wiary i aksjologii. Sekretom ironicznej sztuki malarz podzielił się z dwoma synami, Giandomenikiem i Lorenzem. Obdarowani fragmentami jego geniuszu, nauczyli się właśnie tej ironicznej nuty i odkryli, że w innych estetycznych rejestrach – powiedzmy w skrócie: w „niższych” – spełnia ona nieoczekiwanie twórczą funkcję<sup>2</sup>. Za życia ojca obydwaj synowie pomagali mu w jego ogromnych projektach, podobnie jak wcześniej dzieci Tintoretta. Ale było coś odrębnego w charakterze ich malowania. Szczególnie

<sup>2</sup> Tiepolo based his life on this ambiguity, to his own satisfaction and to that of his patrons. He shared the secret with two sons — Giandomenico and Lorenzo — both of whom were gifted with fragments of his genius, ready to bring his characters into play once more, on other registers, lower, anonymous, and ironical, like a family recipe (Calasso, 2009).

wyraźnie ujawniało się to w dziełach Giandomenica. To on w końcu został malarzem Pulcinella.

W weneckiej Villa Valmarana ai Nani na obrzeżach Vicenzy znajdują się dzieła ojca i syna. Upadek Wenecji spowodował, że szybko zapomniano o osobności Giambattisty i Giandomenica. W powszechnej świadomości pozostał jeden Tiepolo ze swym rokokowym stylem. Willę odwiedził Goethe i, zachwycony, zdefiniował „wysublimowany” styl części prac oraz „naturalny” pozostałych. Intuicja go nie zawiodła, chociaż odnosił obydwa style do jednego malarza-ojca, pisząc o dwóch rejestrach jego twórczości. Rzecz w tym, że romantyczny poeta bezwiednie i precyzyjnie rozdzielił patetyczne dzieła ojca od tych naturalnych syna. „Goethe wydaje się przyznawać [synowi] wyższą notę, pisząc, że Tiepolo jest lepszy w stylu naturalnym niż wzniosłym, że lepiej maluje sceny wiejskiego życia, które w rzeczywistości wyszły spod pędzla Giandomenica” (Sgarbi, 2016; tłum. R.Sz.).

Ten piękny komplement często powtarzają współcześni komentatorzy dzieł obydwu, np. Romanelli (2003, s. 480; tłum. R.Sz.), który w krótkim szkicu poświęconym wczesnej twórczości Giandomenica zauważa tą samą skłonność do „niskich” tematów, realistycznych ujęć codzienności, przeciwną stylistyce jego ojca. Syn wydaje się bliższy duchowi nowoczesności i zawdzięcza to swej predylekcji do commedii dell’arte właśnie: „(...) poddał się bez zastrzeżeń duchowi arlekinady” – napisała McCarthy (1972, s. 275; tłum. R.Sz.), ale uczciwie byłoby wspomnieć, że to jego ojciec zaczął malować scenki rodzajowe z pulcinellami. Jego melancholijne *Kaprysy* były ujawnieniem skłonności satyrycznej – przejeżdżony kluskami (*macarroni*) Poliszynel leży na wznak, bezwładnie, ze sterczącym go góry brzuchem. Zatem temat buffo syn zapożyczył z prac ojca. Ale przeżył go o 34 lata i temat zmienił wówczas swój charakter na skutek przemian otaczającego go świata.

Giandomenico Tiepolo nie opuszczał Republiki Weneckiej, przebywając w samym mieście albo w odziedziczonej po ojcu willi w Zianigo koło Padwy. Bieńkowska odnosi skromność jego artystycznego projektu do politycznego kontekstu: „Uchodził za dziwaka. Po śmierci ojca, którego był pomocnikiem przy wielkich przedsięwzięciach freskowych, usamodzielniał się, czyli oddalił od jego stylu. Zresztą wobec wstrząsów bez precedensu, jakie przeżywało Miasto, ambicje tego rodzaju straciły aktualność” (Bieńkowska, 1999, s. 233). Właśnie z powodu upadku Wenecji podjął decyzję o uprawianiu sztuki prywatnej, wręcz intymnej. Jej bohaterem zostały m.in. stworzenia mitologiczne, ale przede wszystkim ród Pulcinella.



Skąd się te pokraczne figury biorą u malarza? Niektórzy współcześni badacze zainteresowani historią masek sądzą, że przybywają wprost z komedii włoskiej. Pulcinelle uciekają z opuszczonej sceny wprost na wenecki bruk, w moralny upadek miasta:

Pulcinelle Tiepoła (...) uwalniają się od degradacji „commedii”. Są namiętni w miłości i porywczy w zabawie. Przygotowują posiłki z zapalem i smakiem. Piją wino, drzemią, kłócą się i biją. Kiedy muszą, oddają mocz lub wypróżniają się przy drodze. Nie są pijakami, lubieżnikami, klaunami, półgłówkami ani żarłokami. Nie są zuchwali, wulgarni ani bezczelni, nie ma też oczywistych przejawów nieposłuszeństwa władzy. Nie ma nic demonicznego ani nawet szczególnie destrukcyjnego, w ich maskach czy wybrykach (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

James Johnson znakomicie uchwycił „zwyczajność” tych teatralnych wyznańców. Poza strojem i maską niczym nie wyróżniają się w weneckim tłumie. Starobinski upatruje ich pochodzenia w karnawale – kiedy są już performerami teatru ulicznego:

W świecie Tiepoła akrobaci, których wirtuozeria graniczy z utratą równowagi, popisują się przed pokracznymi widzami, garbaci i brzuchaci bogacze o głupkowatych, wykrzywionych w grymasie twarzach parodiują rytuały dystygowanego towarzystwa, a wszędzie krąży obsesyjna, wszędochyłska postać z jarmarcznej sceny – to Pulcinella, który uciekł z teatru i wmieszał się w życie ulicy, zarażając je swą nierzeczywistością i kpinią (Starobinski, 1992, s. 119).

Pisząc o „nierzeczywistości” ich ulicznej obecności, Starobinski różni się od większości współczesnych komentatorów, którzy widzą w zejściu ze sceny tej teatralno-karnawałowej postaci przewrotne symboliczne wcielenie okrutnego realizmu malarza wobec nadchodzącej epoki. Bez względu na kulturowe pochodzenie Pulcinella jego obecność na weneckiej agorze związana jest u młodszego Tiepoła z twardą i nieprzyjemną naocznością planu historii, której malarz naocznie doświadczał.

W 1797 roku, kiedy to nastąpił upadek Republiki Weneckiej, Tiepoło miał 70 lat i był jedynym spadkobiercą wspomnianej rodzinnej willi na kontynencie. Jego ojciec, Giambattista, który zmarł w 1770 roku, na swoje szczęście nie doczekał hańby ojczyzny. Stary i zgorzkniały Giandomenico wyjechał podobno do podmiejskiej willi nazajutrz po upadku Wenecji i od razu zaczął malować. Nie mógł znieść hańby posiedzenia Wielkiej Rady, na której doża namówił możnowładców na oddanie świętej Republiki Weneckiej barbarzyńskim woj-

skom napoleońskim. Gdy doża zaproponował poddanie, tylko 20 członków z 480-osobowej rady było przeciw. Już za chwilę wenecka arystokracja ściągała swe urzędowe stroje i próbowała się ukryć w tłumie na placu św. Marka, lękając się aresztowania przez okupanta. Przypominali wówczas pulcinelle uciekające z teatru. Dosłownie – bo zrzucając oficjalne insygnia, znikali w anonimowym tłumie, odsłaniając swą postpolityczną groteskowość niedookreślenia. Za chwilę u Tiepola będzie ją symbolizować unifikująca maska z długim nosem. Tę straszłą chwilę barwnie portretuje Agamben:

Doża „biega po komnatach, zdejmując z siebie po drodze insygnia”; arystokraci wychodzą na plac św. Marka „bez peruk i tóg”, żeby ich nie rozpoznano. A pierwszy list Jacopa Ortisa, datowany na 11 października 1797 roku, kiedy Bonaparte oddał już Wenecję Austrii, ukazuje, w jaki ponury nastrój popadli ci, którzy żywili nadzieję na demokrację: „Tak więc nasza ojczyzna złożona została w ofierze. Wszystko stracone; a nie odebrano nam życia chyba po to jedynie, byśmy mogli opłakiwać nasze nieszczęścia i naszą hańbę” (Agamben 2019, s. 15).

Powinniśmy zrozumieć nagłą decyzję o wyjeździe Giandomenica do wiejskiej posiadłości. Z jednej strony był zaledwie i aż artystą, nie musiał uciekać przed Francuzami, którzy zabrali się właśnie ochoczo za grabież weneckich arcydzieł. Zapewne nie mógł patrzeć na to, co dzieje się w mieście okupowanym m.in. przez oddziały generała Jana Henryka Dąbrowskiego. Dystans willi w Zianigo ofiarował mu dar autorefleksji. Mógł pomyśleć o sobie i Wenecjanach po upadku Miasta. Pisaliśmy, że ojciec do pewnego stopnia stał za pomysłem tematu Pulcinella. Ale warto też dodać, że sceny mogły być namalowane w zaciszu willi Zianigo, „nabytej przez ojca z jego bynajmniej niemałych dochodów artysty uznanego, obleganego i sownie opłacanego” (Romanelli, 2003, s. 480; tłum. R.Sz.). Syn, porównując się do ojca, widział i upadek wspólnoty, i degradację jednostki, jej wtórność. Wszystko, co reprezentował i co posiadał było patriarchalnym dziedzictwem.

Wtedy w rodzinnym zaciszu Giandomenico wpadł na demoniczny pomysł, w jaki sposób może domknąć swą jałową egzystencję i zarazem historię tysiącletniej Najjaśniejszej Republiki Weneckiej. W innym miejscu w tym samym czasie dogorywała paralelna Najjaśniejsza – Rzeczpospolita Obojga Narodów. Ale nikt tam nie podjął się prześmiewczego podsumowania jej istnienia. Tiepolo to zrobił, bo miał świadomość, że jest zarazem świadkiem, jak i wcieleniem upadku zawinionego przez pokolenia rodaków. „Pięćset lat zajęło weneckim patrycjuszom wydawanie kapitału zgromadzonego w «chwalebnej» epoce; kiedy wreszcie się wszystko roztrwoniło, nie ma już po co żyć” (McCarthy, 1972, s. 256; tłum. R.Sz.).

Ta świadomość budzi podziw komentatorów. Nie jest typowa. U nas do samego końca, ale też i po rozbiorach (naszej wersji upadku) w reakcjach dominował okropny elegijny patos patriotycznych uczuć. Nie była do pomyślenia atmosfera karnawałowej „pracy żałoby”. Tiepolo musiał być zarazem załamany i wściekły, targany nim sprzeczne emocje. W takim stanie ducha odnalazł „niski” język swej malarskiej diagnozy „ja” i świata:

Jak gdyby Giandomenico w napadzie złego humoru czy w przystępie jaśnowidzenia, które jest zawsze aktem pesymizmu, wykrakał Miastu czekający je los. Pulcinella, z małżonką i Pulcinellowymi dziećmi, w końcu niewinny w swojej niewiedzy i braku kompleksów, jest może historycznym odwetem na Mieście zbyt dumnym i arystokratycznym, które nawet ze swoim ludem rozmawiało wyszukany językiem malarstwa i architektury. Giandomenico nie może dalej wierzyć w przeznaczenie tej Wenecji, o której jeszcze opowiadają dzieła jego ojca – na jego oczach wszystko się niesławnie skończyło (Bieńkowska, 1999, s. 234).

Zapełnił ściany willi przekornymi freskami, a pergaminowe karty grafikami, które zatytułował przewrotnie *Rozrywka dla dzieci*<sup>3</sup>. Świat jego malarskiej wyobraźni zaludnił się zamaskowanymi pulcinellami. Większość komentatorów tych dzieł łączy ich genezę z polityczną katastrofą Wenecji. Johnson napisał, że: „*Rozrywka dla dzieci* wynika z upadku państwa i osobistego wycofania się artysty” (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.). Agamben zestawiał katastrofę egzystencji miasta ze starością malarza: „Ponoć przed oczyma umierającego człowieka dokonuje się w jednej chwili – powtarza – całe jego życie. Zanim zniknie, jak widmo Wenecji w swoim płynnym grobowcu” (Agamben, 2019, s. 17). Spojrzenie Agambena jest osobiste. Wykładał całe życie na Uniwersytecie Ca’ Foscari. Już wcześniej napisał esej *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w którym portretował swoje miasto jako koronny przykład sygnaturalnego widma na lagunie (Agamben, 2009b).

Jak w istocie wygląda ten cykl pulcinellów, po raz pierwszy świadczący o kresie oficjalnego państwowego triumfalizmu w opowiadaniu o Wenecji? Nawet melancholijne weduty Francesco Guardiego czciły absolutne piękno Wenecji.

<sup>3</sup> Karty *Rozrywki dla dzieci* przetrwały sprzedane na aukcji w Sotheby’s w 1921 roku, dzisiaj są rozproszone w różnych muzealnych i prywatnych kolekcjach na świecie. Freski w willi Zianigo zostały odkryte przez historyków sztuki dopiero w XX wieku, kiedy to zakupili je Francuzi. Przed opuszczeniem Włoch uchroniła je decyzja prezydenta. Pieczołowicie przeniesiono je z podmiejskiej willi do pałacu Ca’ Rezzonico przy Canal Grande – siedziby osiemnastowiecznych dożów, które przekształcono w muzeum rokokowej sztuki Wenecji. Pałac udekorowany jest sufitowymi freskami jego ojca, Giambattisty. W ostatnich pokojach ekspozycji umieszczono freski z Zianigo. Efekt jest porażający – zwiędzenie jawi się jako spójna opowieść o kresie sztuki weneckiej. Ewa Bieńkowska napisała: „Dwie Wenecje, ojca i syna, obecne pod jednym dachem, w pałacu poświęconym weneckiemu «Settecento», mówią o jeszcze innym rozdzieleniu, z którym naszej cywilizacji jest coraz trudniej się uporać” (Bieńkowska, 1999, s. 234–235).

Nikt dotąd nie odmalowywał brzydoty weneckiej, choćby miała być „wewnętrzna”. Późne dzieła Giandomenica schodzą w tym znaczeniu ku deziluzji egzystencji mieszkańców upadłej Republiki Weneckiej:

(...) mroczne pożegnanie z Republiką dokonało się w kolekcji rysunków, które [Tiepolo] nazwał *Rozrywką dla dzieci*. Wbrew tytułowi nie są one ani proste, ani niewinne. Sto cztery obrazki, które składają się na cykl, przedstawiają rasę pulcinellów żyjącą pośród zwykłych Wenecjan. Ich życie przypomina życie innych. Zakochują się, żenią i wychowują dzieci; pracują jako stolarze, krawcy, fryzjerzy i nauczyciele; śpiewają, piją, tańczą i umierają (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Umierają już w umarłym mieście. Taki jest historiozoficzny sens cyklu – pokazać apokaliptyczny koniec świata poprzez dzieje Pulcinella: „Pulcinella bowiem jest (...) w swoich cechach dobrych i złych, w chwale i hańbie, tym, co przetrwało po końcu – jeśli nie świata, to przynajmniej jego świata, figurą tego, co dobiega własnego kresu” (Agamben, 2019, s. 17). Jest everymanem czasów upadku. Wystarczyło spojrzeć na Wenecję osiemnastowiecznego karnawału, by doznać iluminacji, że szaleńcza zabawa obywateli okrutnie prefigurowała na ulicach katastrofę Najjaśniejszej. Subtelny komentator dzieła Tiepolo powiedział kiedyś, że zbiór jest „świadectwem rozczarowania, umierającym społeczeństwem, nieświadomym własnego końca” (cytowana wypowiedź Adriana Mariuza, za: Mariuz i Pavanello, 2003, s. 32; tłum. R.Sz.). Wykrwawiające się, umierające państwo poprzez zabawę obwieszczało swój kres:

(...) jest jedna zasadnicza różnica, która oddziela powtarzającą się sezonową przemoc [karnawału] od trwałego zniszczenia Republiki, co Tiepolo dobrze rozumiał. Upadek tego miasta-karnawału nie przyniósł odkupienia. Śmierć karnawałowa, odgrywana bez końca, przyniosła gorycz realnych popiołów (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

## Życie i śmierć Pulcinella

Opowiadanie o cyklu jest trudne. Współcześni komentatorzy radzą sobie z tym, jak potrafią, ale nie unikają przy tym aporii i sprzeczności. Najpewniej dlatego, że pulcinelle wiodą jałową egzystencję spowodowaną historyczną katastrofą. W tym sensie rysunki i freski Tiepolo opowiadają nam przerażająco o trudnym do zdefiniowania „czasie, który pozostał”<sup>4</sup>, o czasie, który nazywamy współcześnie „postapokaliptycznym”. Ale z tego samego powodu życie zamaskowanych postaci rozgrywa się już poza linearnie pojmowaną historią:

<sup>4</sup> Nawiązuję do tytułu mesjańskich wykładów Giorgia Agambena *Czas, który zostaje* (2009a).

Giandomenico wprowadza do starczego świata postaci dzieci, jakby chcąc nas przekonać, że dziecięce próżniactwo Pulcinella jest głęboką prawdą tego społeczeństwa, którego historyczna rola już się skończyła. Można by sądzić, że wskutek nagłej mutacji w każdej rodzinie urodził się mały Pulcinella, skazany przez resztę życia nie na pracę i zajęcia pożyteczne, lecz na absurdalną gestykulację wiecznego święta (Starobinski, 1992, s. 119).

Mimo że Tiepolo ponumerował kolejne karty, porządek opowieści wymyka się wymogom linearnej, jasnej narracji. Obrazy pozbawione są też tytułów. Na pierwszym rysunku Pulcinella rodzi się w stajni z indyka – to humorystycznie wyjaśnia pochodzenie jego ptasiego nosa. Pulcinella Tiepola jest w pewnym stopniu wcieleniem istnieniowej otwartości (Agambenowskie *Aperto*), istotą podwójną: *l'uomo e l'animale* (Agamben 2002). „Pulcinella jest postacią filozoficzną, której historię mniej niż ludzką – półwierzęcą lub niemal boską – opowiada Rozrywka” (Agamben, 2019, s. 54). Stąd w willi w Zianigo dzielił ściany z mitologicznymi istotami półludzkimi i półwierzęcymi. Na jednej z kart Pulcinella je kluski z satyrem. Na innej ujeżdża satyra. A poza tym bawi się jak uliczny kuglarze. Pulcinelle na ściennych freskach jak akrobaci huśtają się na linie. Na innym fikają koziołki przed rozbawioną publicznością. Ale poznajemy też jego quasi-ludzką rodzinę, żonę i dzieci Pulcinella.

Malarz akcentuje zastępcze człowieczeństwo, jakiś jego erzac. Nie interesuje go obsceniczny humor Pulcinella z karnawałowego korowodu. „Tiepolo zhumanizował Pulcinella, integrując go z życiem obywatelskim i przywiązaniem do rodziny” (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.). Stąd też widzimy go w towarzystwie ludzi. Przygląda się kramarzom, tłumowi obserwującemu widowisko, nawet weneckim patrycjuszom. Przede wszystkim jednak Pulcinella pełni się nam przed oczami – jego ród zdaje się opanowywać świat. Niektórzy, jak Starobinski, chcą w tym widzieć kres tradycyjnego pojmowania człowieczeństwa:

To już nie pojedyncza postać, tylko jakaś pasożytnicza horda. W swej koszarnej i burleskowej wizji Giandomenico wyobraża sobie, że zaborcza rasa pulcinellów, dla której życie sprowadza się do żalosnych figli, wypędza z Wenecji resztę rodzaju ludzkiego (Starobinski, 1992, s. 119).

Inaczej to ujmuje znawca historii masek. Woli widzieć w cyklu radość czystą, choć pozbawioną ideologicznego umocowania. Humor bez satyry, psikusy bez przemocy, piękno bez patosu. Posługując się formułą biopolityczną, byłyby to czyste formy „nagiego życia”, idealnie apolityczne po upadku mocarstwowych złudzeń<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> Rozważania o nagim życiu zob. (Agamben, 2008, s. 16–19).

Obrazy wywołują uśmiech, ale to humor niełatwy do sklasyfikowania. Żartują kosztem pulcinellów, ale te nie robią sobie kawałów. Chociaż są postaciami zniekształconymi przez garby i sterczące brzuchy, nie są karykaturami. Przerysowania nie kpią ani nie ośmieszają. Scenom publicznym brakuje zjadliwej satyry Hogartha. Obrazy przemocy są dalekie od okrucieństwa Goi. Rys elegancji – na przykład w orszaku weselnym Pulcinella (...) nie ma uroku Watteau. Faktura przedstawień działa przeciwko oczarowaniu czy zmysłowej rozkoszy. Linia drży, cienie są poplamione (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Transparentność ich przedstawionego istnienia możliwa jest tylko dlatego, że rojące się pulcinelle wyrażają pleniące się życie w stanie czystym, apolitycznym. Spojrzenie Johnsona świetnie koreluje z inną opinią. Użyłem już w kontekście cyklu Agambenowskiej formuły „nagiego życia”. Wenecki filozof właśnie tak opisuje posthistoryczne przygody Pulcinella:

Przeżywa on życie poza wszelkim bios (...) rysunki Giandomenica wiernie przedstawiają (...) zwykłe życie: rodzi się, bawi, zakochuje, żeni, ma syna, podróżuje, wykonuje wiele zawodów, zostaje aresztowany, ma proces, zostaje skazany na śmierć, rozstrzelany, powieszony, rozchorowuje się, umiera, zostaje pochowany i na koniec kontempluje własny grób (Agamben, 2019, s. 148).

Życie nieopowiedziane, ale pokazane jest prawdziwie nagą egzystencją. „Jest” przed zniekształcającym procesem mityzującej opowieści. „Jest” ahistoryczne i dlatego tak łatwo konkretyzuje się w postapokaliptycznym mesjańskim czasie zaraz po upadku Miasta. „Pulcinella – życie – jest blisko, bardzo blisko – następnie się oddala; oddala... To życie – zamieszkujące” (Agamben, 2019, s. 170).

Oczywiście nie oznacza to, że oglądając cykl, możemy choć na chwilę zapomnieć o dziejowym okrucieństwie. Dla nas, obserwatorów, kontekst historyczny jest koniecznym anamorficznym punktem odniesienia wmontowanym przez artystę w akt kontemplacji obrazów. Jest naszą ideologiczną „ślepą plamką” w polu widzenia, która nie pozwala nam na niezawinioną pozycję naiwnej niewiedzy Pulcinella, który nie wie na przykład, dlaczego czasem cierpi i zawsze w końcu umiera.

Wydaje się znaczące, że w przedstawienia wplecione są migotliwe nawiązania do upadającej Wenecji i prześladowań okupantów francuskich. Na karcie z numerem 33 Pulcinella zostaje aresztowany przez funkcjonariuszy noszących dwurożne kapelusze, ulubione przez Francuzów nakrycia głowy. Nienumerowana grafika (pomyślana zapewne jako nr 34) przedstawia Pulcinella w więzieniu.

Numer 35 przedstawia Pulcinella przed trzyosobowym trybunałem. Następny rysunek (nr 36) sugeruje widzom wygnanie, bo Pulcinella żegna się ze swymi krewniakami na nabrzeżu Riva degli Schiavoni przed więzieniem pałacu Dożów:

Być może te cztery rysunki są nieistotne politycznie. Pulcinella może być i złodziejem, i wichrzycielem. Ale nie pokazano wcześniej zbrodni. A jaki reżim aresztuje i więzi wichrzyciela tylko po to, by mu wybaczyć i zesłać na wygnanie? Możliwą odpowiedzią byłby reżim, który chce zastraszać (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Niestety, nagość życia objawia się w przede wszystkim w kruchości istnienia. Giandomenico proponuje zatem okrutniejsze alternatywy losu kolejnych wcieleń Pulcinella. Plan zdziczałej historii dopuszcza dwukrotnie gwałtowną śmierć klauna. Na jednej z kart rozstrzelanie przed plutonem egzekucyjnym. Niemal wszyscy komentatorzy zastanawiają się nad paralelnością przedstawienia do wiele późniejszego sławnego obrazu Francisca Goi. Czy rzeczywiście rysunek mógł być bezpośrednią inspiracją romantycznego już płótna?

W drugiej wersji kary śmierci widzimy powieszenie Pulcinello. Przedstawienie przykuwa uwagę wyraźnymi aluzjami pasyjnymi. Historycy sztuki twierdzą, że to metaaluzje do własnego cyklu obrazów. Do właściwego samodzielnego debiutu młodego malarza, który namalował dziwnie uwspółcześniony cykl *Drogi krzyżowej* w weneckim kościele San Polo. Punktem wspólnym tych wczesnych obrazów i prac z Zianigo jest wenecka gawiedź przypatrująca się ciekawie zarówno męce pańskiej, jak i wiele lat później cierpieniu pajaca z commedii dell'arte. Teatralność przedstawienia cyklu mesjańskiego powtarza się zatem po latach w innych gestach i postaciach powracających w opowieści o życiu i śmierci Pulcinella. I tak u stóp szubienicy naszego antybohatera, pośród ciżby innych pulcinelli, stoi chłopiec. W innym powtórzeniu sportretowana jest dziewczyna:

Ten chłopiec jest również obecny w *Drodze krzyżowej* Tiepoła. Widziany od tyłu, patrzy w górę, gdy jego matka przemawia do Chrystusa. Z kolei na rysunku *Przed plutonem egzekucyjnym* na pierwszym planie dziewczyna odwraca wzrok i rozczapierza w przerażeniu rękę. Ta sama ręka, z wygiętym do tyłu kciukiem i klinem cienia na dłoni, unosi się nad głowami widzów w jednej ze stacji *Drogi krzyżowej*, gdy Chrystus upada (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Ponieważ chrystologiczne odwołania w ogóle łatwo wychwycić na wielu rycinach w *Rozrywce dla dzieci* i można mnożyć ich przykłady (np. triumfujący Pulcinella na osle pośród towarzyszy przywołuje z pewnością wjazd Chrystusa do Jerozolimy; pogrzeb Pulcinella – zdjęcie z krzyża, a lejąca się z dzbana kluski

według niektórych komentatorów są parodią wylewania wina i przywołują ofiarę eucharystyczną), należy zadać pytanie, czy Giandomenico w swych demitologizacjach nie posuwa się za daleko. Czyżby Chrystus już u zarania jego twórczości prefigurował niską figurę Pulcinella? Raczej nieświadomie. Wydaje się, że profanacyjny potencjał zdegradowanych historii świętych w opowieści o „białym pajacu” pełni katarską rolę dopiero u kresu życia artysty. Wskazuje wówczas na mesjańskie podobieństwa, ale i różnice życia w świecie po katastrofie. Agamben nie bez powodu „nagie życie” Pulcinella kojarzy z ulubioną filozoficzną figurą *homo sacer*:

Pod koniec *Homo sacer*, po przywołaniu serii krótkich biografii – (...) Führer w Trzeciej Rzeszy, muzułman w Auschwitz, człowiek w głębokiej śpiączce na sali reanimacyjnej – w których *dzoe* i *bios*, ciało biologiczne i ciało polityczne, egzystencja prywatna i egzystencja publiczna wydają się tragicznie z sobą niepowiązane, próbowałem określić formę życia jako *bios* będący jedynie swoim *dzoe*. W wypadku Pulcinelli nie istnieje życie wegetatywne odmienne i możliwe do oddzielenia od formy-życia, *dzoe*, odrębne od *bios*. Prawdę mówiąc, nie jest on ani jednym, ani drugim. Jest raczej czymś trzecim, pojawiającym się w ich zbieżności (Agamben, 2019, s. 173–175).

Przekroczenie progu *homo sacer* możliwe jest dzięki profanacyjnej sile zabawy, „używania” życia. Oczywiście nie uciekniemy w ten sposób tragicznemu przeznaczeniu, ale oznaczając los Pulcinella poza historią, Tiepolo ukazuje możliwość egzystencji niezaangażowanej pomiędzy brutalnością despoty i żalną figurą *homo sacer*. Johnson, w swych antropologicznych rozważaniach, zdaje się myśleć równoległe z filozofem, wtedy gdy przypomina świadectwo Philipa P. Fehla, wybitnego malarza, historyka sztuki i eseisty, który uciekł z Wiednia, gdy szturmowcy przetrząsali miasto w poszukiwaniu Żydów. Uciekinier z Zagłady znalazł w cyklu rysunków o ucieczce ze sceny komedii włoskiej zarówno radość, jak i groźbę. Sztuka pomaga nam docenić te sprzeczne doświadczenia. Dla Fehla stanowią one „niewerbalne uobecniające się wyłącznie naocznie w «capriccio», najbardziej znaczące zastosowanie poezji: pociechę, jaką daje nam, odważnie mierząc rzeczywistość i mrugając do nas okiem” (Fehl, 1979, s. 782; tłum. R.Sz.).

### **Dlaczego *Nowy świat* będzie tylko i aż cyrkiem?**

Nowocześni przyjeżdżają do Wenecji i próbują konfrontować jej widmowy, muzealny kształt dzisiejszy z dawnymi reprezentacjami w malarstwie osiemnastego stulecia. Także odwrotnie – amerykańska pisarka anachronicznie chce ujrzeć na freskach Tiepola sztukę cyrkową.



Płótna Canaletta, Guardiiego i Longhiego przenoszą nas z powrotem na plac zabaw, z gondolami jak zabawki, domkami, maskami i koronkowymi szalami, podczas gdy obrazy Tiepola w kredowej tonacji przenoszą nas do cyrku, w którym każdy jest klaunem lub artystą na trapezie, w białym makijażu teatralnym i w scenicznych kostiumach (McCarthy, 1972, s. 184; tłum. R.Sz.).

Co wynika ze wszystkich tych aktualizujących lektur pisarzy dwudziestowiecznych? Co jest istotą permanentnej aktualności malarskiego cyklu Pulcinella? W swoim pięknym esej o Wenecji Mary McCarthy wprost napisała, że świat po katastrofie historii jest cyrkiem powszechnym, w którym zanika podział na publiczność i scenicznych artystów. Oczywiście właściwy cyrk jeszcze nie istniał w XVIII stuleciu, ale intuicja nie zwiodła amerykańskiej pisarki. Tiepolo właściwie zidentyfikował sferę, w której najwięcej dowiemy się od niego o naszej nowoczesnej kondycji.

Współczesnych najbardziej przejmującą największy fresk przeniesiony z willi do pałacu Ca' Rezzonico zatytułowany *Nowy świat*. Sugestywna wizja artysty immersyjnie wciąga nas w modelowy obrazek obyczajowy wydarzenia, jakim jest uliczne widowisko. Nie widzimy dokładnie, co jest pokazywane, bo znajdujemy się w ostatnim rzędzie obserwatorów. Widzimy przed sobą tłum współczesnych Giandomenicowi Wenecjan odwróconych do nas tyłem. Patrzą się w stronę morską bezkresu na horyzoncie, ale na brzegu niewątpliwie trwa jakieś przedstawienie. Wszyscy tutaj, mimo wyrafinowania ubiorów, są anonimowymi widzami spektaklu – nowego spektaklu. Nawet podskakując, nie zdołamy dostrzec, kto występuje na nadmorskiej scenie. Współcześnie komentatorzy uznają czasem *Nowy świat*, do pewnego stopnia słusznie, za metaforę zbliżającego się nowego paradygmatu nowoczesnej cywilizacji:

(...) poruszający do głębi *Nowy świat* (Cywilizacja) z tłumem widzów ujętych od tyłu, obserwujących możliwy świat – wizję świata nadziei bądź koszmaru – które winny rysować się na tajemniczym, niewidocznym horyzoncie (Romanelli, 2003, s. 480; tłum. R.Sz.).

Z drugiej strony Giandomenico Romanelli słusznie zwraca uwagę na ułomność wszelkich interpretacji treści widowiska i w związku z tym rozważań o nim. Dominuje naoczna siła oddziaływania fresku, który odmawia literackiej werbalizacji. Wszystko okazuje się banalne wobec sugestywnej hipnozy tłumowi gapiów zapatrzonych w nieznaną horyzont. Problem w tym, że nikt nam wprost nie mówi, czy jest to gorzka metafora niedającego się uśmierzyć niepokoju, czy poetycka transpozycja widm i koszmarów przeszłości, czy też projekcja nadziei, które ożywają w związku odnowieniem cywilizacji. *Nowy*

*świat* jest zatem niedopowiedzianą historią przyszłości – ale też nie wiemy, czy eutopijną, czy może dystopijną. Zapewne sam Tiepolo nie wiedział, dręczony pewnością fundamentalnego kryzysu dziejowego, w którym uczestniczy.

Chwileczkę, ale gdzie jest Poliszynel? Nie zauważamy go w ludzkiej ciżbie od razu, a przecież jawi się jako jeden z nielicznych ukazujących oblicze. Jego zamaskowaną twarz z profilu widzimy w lewym dolnym rogu fresku, jak sygnaturalne autoportrety mistrzów *quattrocento*. Po drugiej stronie obrazu przypatrują się uczestnikom zgromadzenia dwaj mężczyźni identyfikowani czasem jako autoportret malarza i elegijny portret jego (nieżyjącego już wówczas) ojca. To widomy sygnał, że malarskie opowieści o Poliszynelu, które zapoczątkował Giambattista, a kontynuował Giandomenico, są tutaj kluczowe. *Nowy świat* widowiska należy do pulcinellów. Zapewne oni znajdują się także na niewidocznej scenie. Czy można jednak skutecznie zidentyfikować spektakl, który skutecznie zasłania nam tłum? Starobinski unika jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, ale to właśnie on zwraca uwagę na mocną obecność Pulcinella:

Wszechobecność Pulcinella, płaczącego się wśród postaci z mitologii i niedobitków patrycjuszowskich rodów, można uznać za symbol pomieszania, które burzy wszelkie hierarchie i wszelkie tradycyjne podziały: jest on aktywnym narzędziem radosnego powrotu do chaosu. *Nowy świat* to dla ciżby Giandomenica iluzoryczne widowisko. Nie będzie nowego świata: widzowie cisną się przed kłamliwymi obrazami, lud ulega fascynacji nędzną, jarmarczną sceną... (Starobinski, 1992, s. 119)

Jesteśmy już niemal u celu tej wieloautorskiej opowieści: a co, jeśli jarmarczne widowisko, separujący świat spektaklu jest jedynym światem, który będzie udziałem przyszłych pokoleń po upadku Wenecji? Nie będzie już z całą pewnością możliwości świata na starych zasadach – ale jakaś ułomna jego forma, rodzaj świata manekinów Brunona Schulza. Czyż widowiskowa wolność karnawałowych praktyk nie zapowiadała w ludowych, *popolare*, weneckich zabawach – masowej sztuki przyszłego świata? Może fresk jest w swej istocie autotematyczny? Ostatni artysta Wenecji profetycznie zapowiada, że zaraza egalitaryzmu nowych, niskich sztuk zarazi teraz całą Europę? „Mój cykl jest pierwszym filmem, burleskową opowieścią o świecie zdegradowanym”. Agamben zdaje się zgadzać z podobną interpretacją, uznając, że weneccy mieszczaństwo zachwycają się wynalazkiem kosmoramy, czyli prefiguracją nowych sztuk wizualnych właściwie:

W salonie w Zianigo Giandomenico przedstawił samego siebie, podczas gdy przygląda się nieuważnie, u boku ojca, „nowemu światu” profetycznie ucieleśnionemu w technologicznym wynalazku, kosmoramie, którą

można uważać za zapowiedź kina. Słuszne jest – to, co nowe, pozbawione jest bowiem jeszcze twarzy – by wszystkie postaci – a jest ich wiele, różnych płci, wieku i klasy społecznej – odwrócone były plecami, z wyjątkiem dwóch obserwujących ich malarzy, przedstawionych z profilu, oraz, w centrum, dziecka (do niego będzie należeć świat, który nadejdzie) (Agamben, 2019, s. 70).

Wenecki myśliciel dostrzega jeszcze dziecko ironicznie przyglądające się beźmyślnemu zagapieniu tłumu. Ono pochodzi już z przyszłości i w związku z tym ma dystans do sztuczek *Nowego świata*. Wie, że za efektywnym widowiskiem ukrywa się właściwie pustka. Podobne przecucia zawiera wenecki esej McCarthy, tyle że pisarka mocniej – bo modernizująco, jednoznacznie i oburzająco anachronicznie – identyfikuje pokazywane jarmarczne widowisko:

Taki fresk jak *Nowy świat* w Ca' Rezzonico, z długą linią postaci zwróconych ku morzu, czekających w kolejce na pokaz „peepshow”, jest redukcją ad absurdum starego weneckiego wyobrażenia karnawałowego korowodu (...). Malarz przedstawiał jarmarczne tematy w uniwersalnie popularnym guście ze stadami zamaskowanych postaci i klaunów (McCarthy, 1972, s. 275; tłum. R.Sz.).

Dlatego też nie można uznać, że tłum patrzy do przodu, na morze i nawet za morski horyzont. Wszyscy patrzą „tu i teraz”, kultura powierzchni i doraźności zastąpi świat historyczny:

Dziwna jest linia postaci na obrazie Giandomenico, pozornie wpatrujących się w morze, w kierunku rzekomego Nowego Świata za horyzontem, gdy tak naprawdę pozwalają odciągnąć swą uwagę sztukmistrzowi. Ta scena symbolizuje kłopoty Wenecji (McCarthy, 1972, s. 276; tłum. R.Sz.).

Te przybliżenia i oddalenia odnajdują teoretyczne uogólnienia bądź brutalne aktualizacje przedstawione na fresku. Tymczasem Pulcinella chyba wiedział, w jakiego rodzaju sztukach znajdzie zatrudnienie na przełomie XVIII i XIX stulecia. Skąd w Wenecji mógł wziąć się ten gęsty tłum uczestniczący w karnawałowych pokazach? Skąd wzięła się nowa „próżniacza klasa” znudzonych obywateli? Historycy kultury popularnej świetnie identyfikują powody zmiany obyczaju wyzwalającej się masowej wspólnoty:

W tym właśnie okresie – kiedy nowożytna Europa „wynała” wolny czas mieszkańców swoich miast, kiedy wyganiano Arlekina ze sceny, aby mógł się tam rozwinąć teatr, i kiedy definitywnie „oznaczono” cyrk, odmawiając mu większej wartości, rozpoczyna się (...) historia cyrku (Kondrasiuk, 2012, s. 25).

Dokładnie takie przekonania co do charakteru prezentowanego na fresku widowiska wyraża Bieńkowska, która – miast budyneczku – przed widzami kreatywnie dostrzega nawet cyrkowy namiot:

Pewną sławą cieszy się fresk Giandomenika (...) zatytułowany *Il Mondo Novo*. Przed namiotem zgromadził się nieduży tłumek gapiów, oglądamy ich od tyłu w różnych pozycjach, są więc dla nas postaciami bez twarzy. Nowy Świat to nazwa cyrku, który zaraz rozpocznie przedstawienie. W ten sposób zamyka się czterechsetletnia epopeja malarstwa weneckiego (...) upiorne i bezduszne Pulcinelle są legalnymi spadkobiercami wielkich figur, które ciągle patrzą na nas z obrazów w Akademii, z obrazów ołtarzowych (Bieńkowska, 1999, s. 233–234).

Cyrk jest przeznaczeniem Pulcinella. Co więcej – jest naszym przeznaczeniem jako sztuka zdegradowana specjalnie dla nas, istot zamieszkujący postheroiczną epokę. A zatem pulcinelle występują we wczesnym cyrkowym przedstawieniu. A ich maski hipnotyzują tłum, zwiastując mu koniec epoki indywidualizmu. Uliczna sztuka umarłej Republiki Weneckiej zaczyna nas edukować w kwestii naszych zachowań interpasywnych. Maską Pulcinella jest wyjątkowa dlatego, że nic nie ukrywa, gdy wszyscy kryjemy się za nią pośród cyrkowej publiczności. Wręcz przeciwnie, nie-ukrywając, pokazuje, że jesteśmy tautologicznym tłumem konsumujących i bezosobowych widzów:

Dziwność maskowania weneckiego w osiemnastym wieku – to obsesja pustki, absurdalne łączenie wesołości i powagi, samomultiplikującej się unifikacji – wszystko to uchwycone w rysunkach. W *Rozrywce dla dzieci* Tiepolo obejmuje maską całe życie, zarówno publiczne, jak i prywatne. Pulcinelle przychodzą na świat, zajmują się swymi sprawami i są składane w grobie z zamaskowanymi twarzami (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

A opowiadają nam o tej nieheroicznej egzystencji w cyrkowym namiocie. Albo, póki co, w obrazach Giandomenica, na weneckiej *piazza*. Bieńkowska dodaje do tej porażającej diagnozy kolejne uwagi.

Tłum Pulcinelli oddaje się różnym zajęciom, pokazuje sztuczki, buja się na ogrodowych huśtawkach, urządza groteskowe potyczki; rozrasta się w pulcinellowe rodziny i wydaje na świat pulcinellowe potomstwo. To ostatnie znane wcielenie Wenecjanina: odindywidualizowane i żałośnie śmieszne (Bieńkowska, 1999, s. 233).

Czy eseistka nie nadinterpretuje, czy ma jakąkolwiek rację, widząc w postaci Pulcinella prefigurację sztuki cyrkowej? No cóż, wtóruje tej, wydawałoby się,

karkołomnej tezie, wybitny znawca komedii włoskiej Antonio Fava w eseju o ponownym odkryciu Poliszynela po upadku weneckiego teatru:

Kiedy pojawia się współczesny cyrk, widzimy „infarinato” (charakter „o twarzy z mąki”) z commedii dell’arte, postać, która odnajduje idealny nowy dom w świecie namiotu, tak różnym od świata sceny. Czy ktokolwiek dostrzeże realną różnicę między tak zwanym „białym klaunem” a „infarinato” z komedii włoskiej? Są tak bardzo do siebie podobni (Fava, 2015, s. 109; tłum. R.Sz.).

Oczywiście Pulcinella zmienił się zewnętrznie, rozwinął charakterologicznie, upodobnił się do nas. Ale to, czym jest obecnie w cyrku – „białym klaunem” – zgadza się istotowo z wizjami Giandomenica na jego rysunkach i freskach:

Okropnie brzydka z zewnątrz i nieopisanie piękna w środku! Taki jest tylko Pulcinella, ponieważ żadna z pozostałych masek nie miała dostępu i możliwości adaptacji w romantyzmie (...). Pulcinella posiada potężną (...) siłę życiową, która dopiero dzisiaj jest zrozumiała, gdy widzimy, jak niestrudzenie wędrował on pieszo od dziewiętnastowiecznego romantyzmu do „pośpiesznego” sentymentalizmu współczesności. Takiego jak w operze; jak w kinie. Dobra robota, Poliszynelu. Naprawdę bardzo dobrze odrobiłeś lekcję. *Bravo Pulcinella. Bravissimo* (Fava, 2015, s. 112; tłum. R.Sz.).

Fava w swym eseju interesująco scala cyrkowe skojarzenie Bieńkowskiej z nowomiedialnymi intuicjami McCarthy i Agambena. Pulcinella zasługuje na podziw, bo otworzył „puszkę Popkultury” z jej tanim „powierzchniowym” sentymentalizmem, kulturą naskórkowych afektów, która jest żywiołem „dziecinnych” zabaw uwolnionych ze sceny commedii dell’arte. Historyk teatru łączy i precyzuje charakter kontynuowania – czy też permanentnego doświadczania – poetyki komedii włoskiej w popkulturowych praktykach nowoczesności:

Antonio Fava słusznie odróżnia commedia dell’arte od pantomimy, tańca, pantomimy, klaunów cyrkowych i przedstawień ulicznych, choć zauważa, że gatunek ten „obejmuje wszystkie techniki i dyscypliny różnych form teatru”. Mel Gordon pisze o obecności energii komedii włoskiej, przywołując „najpopularniejsze rozrywki pierwszej połowy XX wieku”, w tym „Charlie Chaplina, W.C. Fieldsa, Berta Lahra, braci Marx, Jacka Benny’ego czy Flipa i Flapa”, z których wszyscy są komikami (Foley, 2015, s. 177; tłum. R.Sz.).

Agamben twierdzi, że świat commedii dell’arte, który w nowych sztukach popularnych i mediach ofiarował nam przychodzący z przeszłości pierwszy nowoczesny artysta uliczny – Pulcinella, jest do pewnego stopnia dziecinną arkadią doraźności i nieświadomości spowijającego nas *horror metaphysicus*. Cyrk jest za-

tem taką zastępczą arkadią, której bohaterowie żyją doraźnie i popisują się próżnie, a potem umierają niepostrzeżenie. „Ale zło nie jest stłumione – śmierć jest zawsze obecna w Arkadii” (Fehl, 1979, s. 781). W świecie cyrku nie ma paruzji, dane jest nam tylko przedłużane, multiplikowane i powtarzane popowe widowisko, które w życiu kończy się nieoczekiwanie śmiercią. „Ostatni rysunek *Rozrywki...*, wybitnie burleskowy, zaprzecza powściągliwej mądrości ojca: dla kogoś, kto nie potrafi umrzeć («nie potrafię umrzeć»), lecz po prostu umiera, śmierć nie jest przedmiotem kontemplacji, a jedynie zapomnienia i strachu” (Agamben, 2019, s. 110).

Patrząc na freski Tiepola, odkrywamy naszą niepokojąco podobną pozycję spektatora, również zamieszkującego Nową Arkadię, czyli krainę zamieszkaną przez zastępy nowych-ludzi pozbawionych potrzeby autorefleksji. Emancypując i egalitaryzując się – uwolniliśmy się od wszelkiego bagażu sensu i niepokoju. Cytowany współczesny malarz, Fehl, wtóruje Agambenowi, precyzując, co odkrywamy, oglądając cyrkowe sztuczki Pulcinella, który „mieszkał i został pochowany w Arkadii, a teraz stoimy przy jego otwartym grobie” (Fehl, 1979, s. 782). Co widzimy? W tym rzecz, że Pulcinella skutecznie nauczył nas niczego konkretnego nie dostrzegać. Dla naszego dobrze (nie)pojętego dobra.

*Giandomenico*: Jesteś ideą, ale czego?

*Pulcinella*: W tym właśnie rzecz: jestem ideą, której brakuje owego czegoś (Agamben, 2019, s. 83).

## Bibliografia:

- Agamben, G. (2002). *L'aperto: L'uomo e l'animale*. Turyn: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2008). *Homo sacer. Suwerenna władza I nagie życie*, przeł. M. Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Agamben, G. (2009a). *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Agamben, G. (2009b). *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] idem, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B..
- Agamben, G. (2019). *Pulcinella, czyli „Rozrywka dla dzieci” w czterech odstępach*, przeł. J. Ugniewska. Warszawa: Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego.
- Bieńkowska, E. (1999). *Co mówią kamienie Wenecji?* Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Brion, M. (1962). *Venice. The Masque of Italy*, translate N. Mann. London: Elek Books.
- Calasso, R. (2009). *Tiepolo Pink* (e-book), translate A. McEwen. New York: Alfred A. Knopf.

- Fava, A. (2015). *Official Recognition of Pulcinella. The One Who Saved the Commedia from Extinction by Securing Its Continuity to the Present Day*, translate M. Perlman, [w:] J. Chaffee, O. Crick (eds.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. London: Routledge.
- Fehl, P.P. (summer 1979). *Farewell to Jokes: The Last Capricci of Giovanni Domenico Tiepolo and the Tradition of Irony in Venetian Painting*, „Critical Inquiry”, no. 4.
- Foley, B. (2015), *Principles of Comedy for Commedia dell'Arte*, [w:] J. Chaffee, O. Crick (eds.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. London: Routledge.
- Johnson, J.H. (2011). *Venice Incognito. Masks in the Serene Republic* (e-book). Berkeley: University of California Press.
- Kondrasiuk, G. (2012). *O cyrku w świecie widowisk*, [w:] G. Kondrasiuk (red.), *Cyrk w świecie widowisk*. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.
- Mariuz, A., Pavanello, G. (2004). *Tiepolo: Ironia e comico*. Venice: Marsilio Editori.
- McCarthy, M. (1972). *The Stones of Florence and Venice Observed*. London: Penguin Books.
- Monnier, Ph. (1908). *Venise au XVIIIe siècle*. Brussel–Paris: Parrin.
- Romanelli, G. (2003). *Giovanni Domenico Tiepolo*, [w:] *Wenecja. Arcydziela malarstwa*, przeł. G. Scripe Nepi, A. Gentili, G. Romanelli, Ph. Rylands. Warszawa: Arkady.
- Sgarbi, V. (2016). *Giandomenico Tiepolo. Il sublime e il naturale*, [w:] idem, *Dall'ombra alla luce Da Caravaggio a Tiepolo* (e-book). Milano: La nave di Teseo.
- Szczerbakiewicz, R. (2005). *Dwie kobiety – Bienkowska i Wenecja. Portret miasta i autoportret autorki w tomie „O czym mówią kamienie Wenecji”*, [w:] E. Durys, E. Ostrowska (red.), *Gender: Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*. Kraków: RABID.
- Starobinski, J. (1992). *Ostatnie blaski Wenecji* (fragm. 1789. Emblèmes de la Raison), tłum. M.L., „Zeszyty Literackie”, nr 3(39).

### Abstract

The 18th century Venetian Republic reconfigured the pop-cultural modernity with its collapse. On the sketches and frescoes of Giandomenico Tiepolo, the figures of Commedia dell'Arte banished from the city scene transform the erstwhile carnival into an inkling of the New World, the art of the circus. In the 20th century, authors and philosophers uncover a terrifying prophecy of the collapse of universal values from those visionary works.

**Keywords:** Giandomenico Tiepolo, Venice, Carnival, Commedia dell'Arte, Circus