



SPOŁECZEŃSTWO
EDUKACJA
JĘZYK

Tom 6/2017, ss. 99–107
ISSN 2353-1266
e-ISSN 2449-7983
DOI: 10.19251/sej/2017.6(7)
www.sej.pwz.plock.pl

Marcin Radomski

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

WIZUALNA FILOZOFIA. DOŚWIADCZENIE LIMINALNE W „SZALONYM PIOTRUSIU” GODARDA

VISUAL PHILOSOPHY. THE LIMINAL EXPERIENCE
IN GODARD'S „PIERROT THE MADMAN”

Streszczenie

„Szalonemu Piotrusiowi” Jeana-Luca Godarda warto się przyjrzeć, odwołując się do terminu liminalności, stosowanego przez Victora Turnera. Film zrealizowany został w 1965 roku, a zatem wpisuje się w nurt Francuskiej Nowej Fali. Najistotniejsza w konstrukcji dzieła kina francuskiego tego okresu była nowatorska forma. Charakteryzuje ją odmienny styl kadrowania, sposób montażu, używanie trzęsącej się kamery „z ręki” czy rezygnacja ze sztucznego oświetlenia na rzecz naturalnego. Artykuł analizuje film Godarda odwołując się do antropologicznych teorii rytuałów przejścia w kulturze.

Słowa kluczowe: Szalony Piotruś, Jean-Luc Godard, liminalność, Victor Turner, Francuska Nowa Fala, rytuał przejścia, antropologia

Abstract

„Pierrot the madman” Jeana-Luca Godarda is worth looking at referring to the limitation term used by Victor Turner. „Pierrot the madman” was made in 1965 and therefore belongs to the trend of the French New Wave. The most important issue of French cinema was the innovative form - different style of framing (not focusing on the beauty of the place but on its real appearance), the way of assembly (breaking the continuity on the axis of movement), using a shaking camera from the hand or abandoning artificial lighting to the natural. The article analyzes Godard's film by referring to the rite of passage in culture.

Keywords: Pierrot the madman, Jean-Luc Godard, limitation, Victor Turner, French New Wave, rite of passage, anthropology

1. Wstęp

Krytyk filmowy Konrad Eberhardt pisząc o „Szalonym Piotrusiu”, użył dwóch przymiotników - piękny i poetycki. Uznał również, że *to film głęboko godardowski* [Eberhardt, 1970, s. 81], czyli taki, który poszukuje nowych form i technik opowiadania. W istocie, forma wydaje się być kluczowa dla reżysera. Jean-Luc Godard tworząc „Szalonego Piotrusia”, wykorzystuje możliwość łączenia fragmentów filmu. Nieustannie powtarzanie obrazów i słów, liczne cytaty, odniesienia, skojarzenia, podział filmu na rozdziały, używanie plansz z napisami, fragmentaryczne wykorzystywanie muzyki zostały określone przez Susan Sontag jako ucieleśnienia abstrakcyjnych idei. Godard mówi: *Zawsze cechowało mnie zamiłowanie do cytatów. Dlatego mam to sobie wyrzucać? Ludzie w życiu mają prawo cytować kogo zechcą* [Sontag, 2002, s. 152-153]. Utwór ten, jak większość filmów z tzw. Nowej Fali, inspirowany był amerykańskim kinem gatunków. W „Szalonym Piotrusiu” odnajdziemy film drogi, gangsterski, komedię i musical. Dzieło Godarda powstało na motywach amerykańskiej powieści „Opętanie” Lionela White’a. Film opiera się na kontraście świata burżuazyjnego i wolności, idei poszukiwanej przez głównych bohaterów - Ferdynada (Piotrusia) i Marianne. Istotna dla nich jest ucieczka od rzeczywistości i celebrowanie teraźniejszości. Jak zauważa Eberhardt, Ferdynand jest *Robinsonem, który daleko za sobą pozostawił ojczyznę, rodzinę, pracę i przyjaciół* [Eberhardt, 1970, s. 88].

Jak wiadomo, w „Szalonym Piotrusiu” Godard po raz ostatni zatrudnił swojego ulubionego aktora Jean-Paula Belmonda. Wielu historyków kina [Eberhardt, 1970, s. 92] uważa, iż Belmondo, wcielając się w postać Piotrusia, jest *alter ego* Godarda. Podobieństwa dopatrywano się w realizacji własnych, egoistycznych programów i społecznym anarchizmie (ale nie trudno zauważyć, iż ten sam typ bohatera występuje np. we wcześniejszym „Do utraty tchu”). W rolę Marianne wcieliła się ówczesna partnerka reżysera Anna Karina.

Istotnego znaczenia, w kontekście tytułu filmu, nabiera imię głównego bohatera. To Marianne nadaje Fryderykowi imię Piotruś. Nie szukając daleko wystarczy sięgnąć po tytułowego bohatera książki Jamesa Matthew Barrie „Piotruś Pan” z 1904 roku. Jej bohater chciał uciec do magicznej krainy Nibylandii, w której dzieciństwo trwa wiecznie. W psychologii ukonstytuowało się pojęcie syndromu Piotrusia Pana, czyli mężczyzny niechącego dorosnąć, unikającego odpowiedzialności, skupionego na sobie i niezdolnego do budowania trwałych więzi [Kiley, 1993, s. 43]. Taka charakterystyka idealnie opisuje protagonistę „Szalonego Piotrusia”. *Piotruś jest przecież dalekim kuzynem Arlekina, figurą z „comedia dell’arte”, postacią mającą rozśmieszyć, innymi słowy: postacią w jakimś sensie szablonową* [Eberhardt, 1970, s. 91].

Piotruś jest również Pierrotem, czyli smutną i przepełnioną romantyzmem postacią z pantomimy francuskiej. Godardowski Piotruś ma jak Pierrot białą koszulę, a zamiast czarnych guzików czerwony krawat.

Już sama afiliacja do przemiany bohatera, a właściwie zmiany imienia w trakcie filmu, przywołuje skojarzenia z obrzędami przejścia francuskiego badacza kultury Arnolda van Gennepa, a przede wszystkim okresem przejściowym - fazą liminalną,

opisywaną przez Victora Turnera [Turner, 2005, s. 121]. Należy jednak na początku przyjrzeć się okresowi, w którym powstał film Godarda.

2. *La nouvelle vague* – Nowa Fala

„Szalony Piotruś” zrealizowany został w 1965 roku, a zatem wpisuje się w nurt Francuskiej Nowej Fali [Lubelski, 2001, s. 32]. Po latach pisano, że:

„Szalony Piotruś” spotkał się z uwielbieniem mniejszej części publiczności, a z niechęcią większej: można powiedzieć, że natychmiast wszedł do kategorii filmów kultowych. Dla dość wąskiej, lecz raczej homogenicznej społeczności przedmiot kultowy staje się idealną reprezentacją wspólnej tożsamości symbolicznej [Esquenazi, 2007, s. 6].

Pojęcie to wiązało się z zastosowaniem określenia „nowa fala” przez liberalny tygodnik „L’Express” w 1957 roku. Dotyczyło zmiany nastrojów społecznych i politycznych końcówki lat 50-tych i początku 60-tych XX wieku we Francji. Czasopismo publikowało artykuły dotyczące istotnych ówczesnie problemów społecznych, jakie zgłaszali redakcji czytelnicy. Zatem „nowa fala” definiowała zjawiska związane z nowym pokoleniem, które prezentowało odmienną wizję świata niż poprzednia generacja. Jak zauważa Jerzy Płażewski, początkowo określenie to nie miało nic wspólnego z kinem [Płażewski, 1989, s. 310]. Było tak do czasu, gdy grupa krytyków, skupiona wokół czasopisma filmowego „Cahiers du Cinéma”, nie sformułowała pojęcia polityki autorów - *la politique des auteurs*. Po raz pierwszy tego terminu użył Andre Bazin, tłumacząc, iż *polityka autorska polega na odszukaniu w twórczości artystycznej czynnika osobistego; na przyjęciu go za kryterium; potem na postulowaniu jego trwałości, a nawet na rozwoju tego czynnika w każdym kolejnym dziele* [Bazin, 1963, s. 187].

W dużej mierze powstanie nurtu Nowej Fali było reakcją na system produkcyjny Hollywood, gdzie w owym czasie decydujące zdanie o kształcie filmu miał producent. Zdaniem Bazina *każdy reżyser amerykański płynie na tej samej potężnej fali, jego droga artystyczna kształtuje się w sposób naturalny, w zależności od kierunku tej fali, a nie jakby płynął wedle własnej woli po spokojnym jeziorze* [Bazin, 1963, s. 187]. Metaforyczne określenie stylu pracy amerykańskiego reżysera, odwołujące się do pojęcia fali, mówi o postępowaniu zgodnie z wytyczonymi konwencjami i określonymi regułami. Polityka autorska, a zarazem Nowa Fala Francuska sprzeciwia się takiemu myśleniu. W tej koncepcji to reżyser odpowiada za ostateczny kształt obrazu filmowego, korzystając z wszystkich dotychczasowych nurtów światowej kinematografii, często postępując wbrew ustalonym normom. Zdarzało się, że jedna osoba była producentem, scenarzystą i reżyserem swojego dzieła filmowego. Głównym założeniem nurtu było zerwanie z „kinem papy”, realizowanym na podstawie literatury, w studiu z dużym budżetem. Nowofalowe filmy tworzone w plenerze, za małe kwoty, z nieznanymi aktorami. Najistotniejsze było oddanie prawdy oraz kontakt z rzeczywistością. Reżyserzy korzystali zatem z włoskiego neorealizmu oraz amerykańskiego kina gatunków. Tendencję tę tłumaczy Tadeusz Lubelski:

Kiedy bowiem ucieczka od rzeczywistości w konwencję baśni czy gatunkową stylizację, w czasie okupacji – usprawiedliwiona a nawet godna pochwały czy zachwytu,

zaczęła być obowiązującym stylem również po wojnie, znaczyło to, że dawne nadzieje zostały zawiedzione. Prawdziwy dialog z własnym społeczeństwem, próbę pokazania prawdy o nim – wszystko to Truffaut i jego rówieśnicy znajdowali po wojnie, owszem, ale u Włochów [Lubelski, 2001, s. 39].

Twórcy chcieli opowiadać o nurtujących ich problemach społecznych i obyczajowych. Głównymi bohaterami filmów uczynili młodych ludzi zagubionych w otaczającej ich rzeczywistości.

Istotną kwestią okazała się również zmiana języka filmu. Dominowały długie ujęcia, montaż nie konstruował metafor ani symboli, a składał się z przeskoków i nieciągłości. Autorzy filmów tłumaczyli, że wszystkie sklejki montażowe są niedemokratyczne, gdyż arbitralnie łączą to, co w rzeczywistości było rozłączone i mogą oszukiwać widza [Płażewski, 1989, s. 330]. Głęboka refleksja nad sztuką filmową oraz wyrażanie sprzeciwu tradycji skonwencjonalizowanego kina francuskiego wynikało z posiadania przez nowofalowych twórców silnego podłoża teoretycznego. Francois Truffaut, Claude'a Chabrol i Jean-Luc Godard prowadzeni byli przez wspomnianego wcześniej Andre Bazina, redaktora „Cahiers du Cinéma”. Godard mówił o krytykach i artystach, których reprezentował: *Nowa fala była silna, ponieważ ludzie dyskutowali między sobą. Nie można robić kina bez dyskusowania, malarstwo albo coś innego - można, ale nie kino* [Mościcki, 2010, s. 317].

Za pierwszy film nurtu uznaje się powstały w 1958 roku debiut Claude'a Chabrola „Piękny Serge”, większe wątpliwości budzi natomiast data końcowa. Niektórzy historycy kina uznają cesurę roku 1968, inni jak Richard Neupert [2002, s. 118] uznają, że Nowa Fala nie skończyła się nigdy. Wśród najbardziej znanych przykładów filmów nowofalowych wymienia się „Czterysta batów” Francoisa Truffauta, „Do utraty tchu” Jeana-Luca Godarda i „Hiroszima, moja miłość” Alaina Resnaisa.

Najistotniejsza w konstrukcji dzieł kina francuskiego tego okresu była nowatorska forma. Odmienny był styl kadrowania (nie skupiano się na oddaniu piękna miejsca, ale na jego realnym wyglądzie), sposób montażu (zerwanie ciągłości na osi ruchu), używanie trzęsącej się kamery „z ręki” czy rezygnacja ze sztucznego oświetlenia na rzecz naturalnego. Idea ta opierała się przede wszystkim na osobistej ekspresji twórcy i jego wizji świata. Trafnie odnotowuje ten charakter Jerzy Płażewski, pisząc: *Ta odmieniona zasada reżyserii dowierzała inteligencji widza, zapraszała go do współtworzenia dzieła* [Płażewski, 1989]

3. Liminalność Piotrusia

„Szalonemu Piotrusiowi” warto się przyjrzeć, odwołując się do się do terminu liminalności, stosowanego przez Victora Turnera. Należy zauważyć, że takie podejście badawcze nie zostało do tej pory zaproponowane w stosunku do tego filmu w polskiej literaturze filmoznawczej. Turner wyjaśnia, iż

termin „liminalność” zaczerpnął od Arnolda van Gennepa z jego opisu obrzędów przejścia, „rites de passage”, które towarzyszą każdej zmianie statusu lub pozycji społecznej lub niektórym zdarzeniom związanym z wiekiem. Obrzędy te cechują się

trójfazowością, na którą składają się: wyłączenie, marginalizacja lub limen – ten łaciński wyraz oznaczający próg (...) i ponowne włączenie [Turner, 2005, s. 195-196].

Wymienione trzy fazy idealnie wpisują się w postępowanie Ferdynanda Grifona, głównego bohatera „Szalonego Piotrusia”. Film został podzielony na rozdziały, które porządkują historię. Pierwsze z nich obrazują zniechęcenie Ferdynanda dotychczasowym życiem oraz pragnienie ucieczki od monotonii. Świadczą zatem o chęci odezwania się od dotychczasowej grupy społecznej. Główny bohater, czytając tekst Elie Faure’a o Velazquezie, właściwie mówi o sobie: *Świat, w którym żył, był smutny, zwyrodniały król, głupcy, karły, kalecy, paru błaznów przebranych za książąt, którym kazano się śmiać z samych siebie i zabawiać innych łączyły ich wyznania i wyrzuty sumienia.* Słowa te można odnieść również do rozmowy z żoną, podczas której bohater zauważa, iż dzisiejszy świat nas oglupia, a za przykład służy mu reklama w gazecie popularyzującej zmianę w intymnym ubiorze kobiet. Ferdynand zauważa: *Była cywilizacja ateńska, był renesans, a teraz wkraczamy w cywilizację dupy.*

Pierwsze sceny filmu ukazują rozgoryczenie bohatera, którego kulminacyjnym momentem jest wizyta na przyjęciu organizowanym u rodziców żony Ferdynanda, państwa Exspresso. Goście *cocktail party* rozmawiają językiem reklamy, jedna z kobiet mówi: *Chcesz czuć się świeżo, używaj mydła i perfum*, a jej mąż zachwala ulubioną markę samochodu. Godard rozbija konwencjonalną narrację, próbując wyjść poza schemat, aby uzmysłowić, że współbiednicy nie umieją się porozumieć, włączyć w rytm normalnej rozmowy. Ferdynand spotyka amerykańskiego reżysera i producenta Samuela Fullera, który przygotowuje się do realizacji adaptacji „Kwiatów zła” Charles’a Baudelaire’a. Mówi mu, że film jest jak pole bitwy: *miłość, nienawiść, akcja, przemoc i śmierć. Jednym słowem jest emocją.* Godard przewrotnie nawiązuje do tworzącego w rzeczywistości niezależnego amerykańskiego reżysera o takim nazwisku. Prawdopodobnie, jak już wiele osób wcześniej wykazało, Ferdynand jest *porte parole* Godarda. Reżyser interesował się kinem gatunków, a filmy Fullera były w swojej wymowie mu bliskie, ponieważ dotyczyły kłamstw, oszustw i fałszu. Ferdynand wychodząc z przyjęcia cytuje Wiktora Hugo, konstatując zastaną sytuację słowami: *O smutku Olimpii.*

Bohater filmu nie odczuwa jedności umysłu z ciałem, ma wrażenie, że jest wielością pozbawioną struktury. Wszystko to według niego spowodowane jest samotnością. W ostatniej scenie Ferdynand rzuca ciastem prosto w twarz żony. To ujęcie świadczy o zakończeniu pierwszego etapu, czyli elementu wyłączenia z dotychczasowego stanu, a zarazem utratę posiadanego statusu. Granicę tę podkreśla kończący się drugi rozdział oraz fajerwerki, które mają oddawać wewnątrz bohatera, jego zadowolenie z zakończenia męczącego etapu życia. Ferdynand głosem z *offu* mówi, iż teraz *będzie poszukiwał minionego czasu.* Bohatera cechuje nostalgia za tym, co już minęło. Dostrzec można powszechnie stosowaną przez twórców nowofalowych narrację pierwszoosobową tzw. *voice-over*. Protagonista filmu przemawia z za kadru, dzięki czemu zdradza odczucia i przemyślenia bohatera, nawiązując do obrazów, które widzimy na ekranie. Należy również zwrócić uwagę na kolory występujące w sekwencji ujęć na przyjęciu. Na kamerę nałożone zostają filtry barw monochromatycznych: czerwony, biały i niebieski. Jak

wiemy, to kolory flagi francuskiej (kontekst ten opisuje Ewa Mazierska [2010]). Wydaje mi się stosowna dalsza interpretacja mówiąca, że Godard charakteryzuje w ten sposób stan i mentalność społeczeństwa francuskiego. Kolory te służą również utrzymaniu w napięciu naszej uwagi, by prowadzić z nami rodzaj gry intelektualnej, mniej natomiast angażując nas uczuciowo [Książek-Konicka, 1972, s. 35-37].

Rytuał przejścia, jakiemu poddany zostaje Ferdynand oznacza zmianę jego pozycji społecznej. Bohater opuszcza rodzinę, oferując odwiezienie opiekunce Mariannie. Okazuje się, że nie planuje już powrotu do domu. Jadąc samochodem, tak jak na początku filmu pali papierosa. Rytuał ten czyni go wolnym, gdyż w poprzedniej scenie to żona odradzała mu palenia. Kolejnym elementem świadczącym o wyłączeniu jest nadanie mu nowego imienia. Marianne uważa, że odpowiednim będzie Piotruś, ponieważ to ono pasuje idealnie. Postanawiają pojechać do mieszkania dziewczyny. Bohaterowie zabijają brata Marianne i uciekają. Ferdynand mówi: *Nadszedł czas, aby opuścić ten zgniły świat*. W scenie tej dostrzec można wykorzystanie charakterystycznych dla nowofalowców, a w szczególności Godarda, przeskoków montażowych. Reżyser powtarza tę samą akcję – Ferdynad wskakuje kilka razy do samochodu, za każdym razem inaczej. Zabieg ten sprawia, iż widz musi skoncentrować się na akcji filmu. Jerzy Płazewski odnotowuje:

Porwana narracja mogła wydawać się błędem, polegającym na nie dość płynnym przechodzeniu od jednej sceny do następnej. Gdy jednak stawiała się zasadą opowiadania w całym filmie – nadawała mu pewien nieznaną dotąd rytm, koncentrację wewnętrzną. Wyostrzała użyte środki, pozwalała eliminować wiele przestarzałych konwencji [Płazewski, 1989, s. 318].

Rafał Syska zauważa, iż aktywny odbiór filmu, włączenie widza w świat chaosu i braku związków przyczynowo – skutkowych został wprowadzony już przez twórców kina *noir*, np. w filmie „Wielki sen” Howarda Hawksa. Nowa Fala przejęła i w znacznym stopniu rozwinęła taki sposób prowadzenia narracji.

Moment ucieczki z domu rozpoczyna fazę liminalną, w której status postaci jest zawieszony. Ferdynand opuścił żonę, ponieważ chciał spróbować innego życia z dala od konsumpcjonizmu i snobizmu. Godard, konstruując ten fragment filmu, korzysta m.in. z amerykańskiego gatunku *road movie*. Strategia narracji filmu drogi obecna była w filmach *noir* np. w „Bezdrożach” Edgara G. Ulmera, gdzie bohater poszukuje własnego przeznaczenia. Podobnie postępuje Ferdynand. Trop ucieczki wiąże się także z opozycją kultury i natury. Para ucieka ze zurbanizowanej przestrzeni miasta na łono natury, a dokładnie nad morze. Reżyser korzysta z amerykańskiego gatunku, jednak trawestuje go na własne potrzeby. Bohaterowie używają chwytów ze *slapstickowej* komedii „Flip i Flap”, aby nie płacić za benzynę. Nocna ucieczka samochodem przywołuje skojarzenia ze wspomnianym wcześniej filmem *noir* (m.in. podobne kadrowanie bohaterów zza przedniej szyby). Ferdynand i Marianne, aby zatrzeć ślady przed policją (ścigającą ich za morderstwo), inscenizują wypadek - podpalają samochód i uciekają przez rzekę. Za chwilę kradną kolejne auto, którym ruszają w dalszą podróż. Ta sekwencja z kolei kojarzy się z filmami gangsterskimi, w których istotną rolę odgrywają pościgi i strzelanina. Para Francuzów, aby zarobić pieniądze, postanawia wystawić monodram dla turystów

z USA. Ona udaje Wietnamkę Ho, on natomiast stereotypowego amerykańskiego oficera. Zarobione pieniądze pozwalają wyruszyć w dalszą wędrówkę. Piotruś twierdzi, że jego życie jest smutne, ale zawsze jest piękne. *Poczułem się wolny*. Chce wybrać się na tajemniczą wyspę, ale Marianne stwierdza, że będą się tam nudzili. Oznajmia:

Co mam robić, nie wiem, co mam robić. Mam dość morza, słońca, piasku, konserw. Wszystkiego! – mówi – Chcę stąd odejść. Wystarczy tych powieści Juliusza Verne'a. Zaczniemy jak na początku. Powieść kryminalna. Z samochodami, rewolwerami, klubami nocnymi.

Rozmowy dotyczące związku przeplatają fabułę filmu. Marianne pragnie żyć chwilą, nudzą ją książki nieustannie czytane przez Piotrusia. Francuski historyk kina twierdzi: *Ferdynand ma wszystkie cechy solipsysty: wierzy tylko we własne myśli i nie potrafi porozumieć się z bliźnimi inaczej niż przez chwilowy udział w ułożonych przez innych grach* [Esquenazi, 2007, s. 18] Piotruś podporządkowuje się wszystkim działaniom Marianny. Przez wielu określany jest jako melancholik. Wydaje się jednak, że to niejednoznaczność najlepiej opisuje bohatera. Niepewny pyta Marianne, czy go nigdy nie opuści. Nie wierzy jej jednak, otrzymując odpowiedź, że nie. Bohaterka filmu patrzy wtedy prosto do kamery, co w daleko idącej interpretacji mogłoby świadczyć, że mówi te słowa do samego Godarda.

Wejście Piotrusia w rolę „pasażera” zawieszającego swoje dotychczasowe życie, potwierdza wyruszenie w podróż z Marianne. Dzięki niej bohater pragnie przejść z sytuacji „bycia pomiędzy” do nowego stanu. Całość związana jest z odczuwaniem kryzysu życiowego. Stan ten wiąże się z nieograniczonnością działania i wolnością, o której marzył główny bohater. Marianne i Piotruś mają jednak odmienne wizje postrzegania rzeczywistości, on odbiera świat słowami z książek, godzi się na wszystkie propozycje dziewczyny (warto zauważyć, że większość nielegalnych wybryków wymyśliła Marianne), ona odbiera rzeczywistość emocjami, uczuciami. Reżyser „Do utraty tchu” w szaleństwie odnajduje poświęcenie dla drugiej osoby, jednak nie odpowiada jednoznacznie, czy wiąże się ono również z miłością. Jean-Pierre Esquenazi twierdzi wręcz, że: *Ferdynand zdecydowanie nie jest Piotrusiem, zdecydowanie nie jest szalony, w każdym razie nie szaleństwem, o jakim marzy Marianna* [Esquenazi, 2007, s. 18]. Fazę liminalną kończy postanowienie Marianne o ucieczce, której powodem jest znudzenie monotonią życia z Piotrusiem oraz spotkanie z Fredem. Para widzi się ostatni raz w porcie. Marianne odpływa statkiem, Piotruś rusza za nią na wyspę. Zabija Freda i niechcący postrzela ukochaną, kończąc tym samym etap przejściowy. W ostatniej sekwencji ujęć po raz kolejny istotną rolę odgrywa kolor. Analizując film zauważamy, że prawie w każdej scenie fazy przejściowej pojawia się kolor czerwony. Piotruś ma czerwony samochód, czerwoną koszulę, w klubie znajdują się czerwone krzesła, w scenie zabójstwa pojawia się krew itd. Według francuskiego krytyka *Jean Luc Godard, w odpowiedzi na głosy krytykujące jego liberalny stosunek do filmowej przemocy, po premierze „Szalonego Piotrusia” powiedział: Przecież to nie krew, to czerwień* [French, 1996, s. 28]. Na ważną rolę koloru w całym filmie zwraca uwagę także Ewa Mazierska, pisząc:

Szczególne znaczenie ma kolor czerwony, między innymi zapowiadający śmierć, którą kończą się prawie wszystkie filmy reżysera z tego okresu. Taką funkcję pełni barwa czerwona w Szalonym Piotrusiu, jednak jej rola – jak i innych barw w tym filmie – jest dużo szersza [Mazierska, 2010, s. 74].

Kolor czerwony symbolizuje zarówno miłość, jak i nienawiść, życie i śmierć. Wszystkie te stany występują w filmie Godarda i zaznaczone zostają czerwonym elementem. Emblematyczne zastosowanie tej barwy podkreśla również liminalność bohatera, ponieważ początkowo czerwony przypisany był Mariannie, dopiero później Piotrusiowi.

4. Wolność twórcza

Tradycyjnie fazę liminalną kończy moment ponownego włączenia lub uzyskania nowego statusu. Człowiek przyjmujący nowe wcielenie, otrzymuje wyższą lub niższą pozycję społeczną. Zakończenie „Szalonego Piotrusia” wskazuje, iż w tym przypadku jest inaczej. Wprawdzie bohater po raz pierwszy od opuszczenia rodziny interesuje się jej losem, co wskazywałoby na pragnienie powrotu do poprzedniego statusu. Telefонуje do żony. Pada pytanie: *Co z dziećmi?* Gdy nie otrzymuje odpowiedzi, odkłada słuchawkę. Nie może powrócić już do poprzedniej rzeczywistości, a jego nowa ukochana umiera. W tej sytuacji decyduje się na ostateczne rozwiązanie. Wokół głowy owijają zwoje dynamitu i popełnia samobójstwo. W ostatnim ujęciu kamera obejmuje spokojne morze i niebo. Nowy porządek nie może zostać ustanowiony. Wszechogarniająca woda zdaje się natomiast oznaczać nieskończoność. To z kolei jednoznacznie odpowiada powtarzalności podobnych historii i *godardowskiej mitologii wolności*, o której pisze Eberhardt [1970]. Grzegorz Królikiewicz określa to pojęcie wolności:

Widzimy teraz kim jest Godard. Jest świadomy groźby rozpadu kompozycji filmu. Wolność jest jednoznacznie początkiem ruchu odśrodkowego. Aby ukazać związek między ideą, jaką jest wolność, a środkami techniczno – narracyjnymi, należy właściwie rozsypać ten utwór na szereg zintegrowanych epizodów, to, co najważniejsze w akcji – zredukować, to, co nieważne – rozciągnąć [Królikiewicz, 2010, s. 40].

Dlatego też wydaje mi się stosowne rozumieć wolność w odniesieniu do filozofii Hegla jako samookreślenie [Pełczyński, 1998, s. 109]. Piotruś znajdujący się w procesie rytuału przejścia, w fazie liminalnej, nie mogąc dokonać procesu samookreślenia, decyduje się na ostateczny krok. Godard wyraża jego pragnienie wolności poprzez nowofalową konstrukcję obrazu i montażu. Uzmysławia bowiem, iż jest wizualnym filozofem *nie skrępowanym żadną gramatyką kina odwracającym, gdy mu się zachce sprawdzone reguły o 180 stopni, dowodząc, że żadne niewzruszone reguły w filmie nie istnieją* [Płażewski, 1989, s. 335-336].

W „Szalonym Piotrusiu” zawarta zostaje filozofia kina Godarda, którą wielu widzów krytykuje, uznając za wręcz niedbałą. Nie brakuje jednak odbiorców zafascynowanych subiektywizacją narracji wykorzystywaną w każdym filmie reżysera. Podążając za myślą Pawła Mościckiego uważam, iż „Szalonego Piotrusia” uznać można za

filozoficzne wydarzenie, a tym samym jeden z najbardziej frapujących obrazów Francuskiej Nowej Fali.

Bibliografia:

- Bazin André. 1963. *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Eberhardt Konrad. 1970. *Jean-Luc Godard*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Esquenazi Jean-Pierre. 2007. „Ferdynand rozdarty. „Szalony Piotruś” Jean-Luca Godarda w polu kultury”, tł. Elżbieta Lubelska, *Kwartalnik Filmowy*, nr 60.
- French Karl. 1996. Introduction. W *Screen Violence*, red. Karl French. London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Kiley Dan. 1993. *Syndrom Piotrusia Pana. O nigdy nieodjrzewających mężczyznach*. Warszawa: Wydawnictwo System.
- Książek-Konicka Hanna. 1972. „Dramaturgiczna funkcja koloru”. *Kino* nr 1.
- Lubelski Tadeusz. 2001. *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*. Kraków: Universitas.
- Mazierska Ewa. 2010. *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*. Kraków – Warszawa: Korporacja Ha!art.
- Mościcki Paweł. 2010. *Godard. Pasaże*. Kraków – Warszawa: Korporacja Ha!art.
- Neupert Richard. 2002. *A History of French New Wave Cinema*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Olchowska-Schmidt Iwona. 2006. „Kilka słów o czerwieni”. *Dyskurs* nr 4.
- Pełczyński Zbigniew. 1998. *Wolność, państwo, społeczeństwo. Hegel a problemy współczesnej filozofii politycznej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Płażewski Jerzy. 1989. *Historia filmu francuskiego 1895-1989*. Warszawa: Editions Spotkania.
- Sontag Susan. 2002. *Styles of radical will*. New York: Penguin Books.
- Syska Rafał. 2009. *Złote dekady kina hollywoodzkiego*, Kraków: Universitas.
- Turner Victor 2005 *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tł. W. Rusakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

W przygotowaniu pracy pomógł autorowi zapis dyskusji, która odbyła się w Instytucie Francuskim: *Dlaczego Godard jest najbardziej wolnym i próżnym artystą XX wieku?* W dyskusji udział wzięli: dr Paulina Kwiatkowska, Wiktor Rusin, prof. Grzegorz Królikiewicz, dr Paweł Mościcki. www.orgiamysli.pl/godard (dostęp: 21.11.2017)