

Jean Onimus

Groteskowość a doświadczenie świadomości

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/4, 319-327

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JEAN ONIMUS

GROTESKOWOŚĆ A DOŚWIADCZENIE ŚWIADOMOŚCI

Groteskowość ciąży jak groźba nad każdą idealistyczną postawą, każdym idealistycznym przedsięwzięciem i twórczością. Czyż nie towarzyszy ona zawsze głębszemu uświadomieniu sobie siebie samego i innych? Jest to „wtórny” stan świadomości, dogłębnie krytyczny. Dlatego też groteskowość, zanim stanie się przedmiotem kontemplacji estetycznej, towarzyszy refleksji na temat życia; zjawia się jako konsekwencja porównania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni, ma ona powołanie „metafizyczne”, odsłania i uwypukla, ponieważ zmusza spojrzenie do wnikięcia w struktury, a na tym poziomie wszelka rzeczywistość zaczyna się mniej lub bardziej wykrzywiać. Jeżeli to prawda, że twórczość artystyczna jest wyrwaniem się, wzlotem, otwarciem na „coś innego”, groteskowość doskonale odpowiada tej definicji, sytuując się jednocześnie na antypodach tego, co pospolicie nazywa się pięknem: marzenia, które rodzi, zmierzają nie do ideału, lecz do koszmaru. To właśnie zapewnia jej dzisiaj swoisty prestiż: proponuje ona plastyczny kontrapunkt świadomości.

*

W twórczości groteskowej da się wyróżnić kilka intencji. Najpierw intencję pierwotną i religijną, którą można nazwać apotropiczną: rysunek, motyw mają wtedy na celu przestraszenie niewidzialnego, wypędzenie demonów, oczyszczenie. Jest to funkcjonalna groteskowość muryńskich masek, greckich gorgon, gotyckich potworów.

Raz rozpięta groteskowa inspiracja wystarcza sama sobie i nie zmierza ku żadnemu praktycznemu celowi; artysta korzysta z tego, brykając do woli poza kanonami oficjalnego piękna i tego, co z góry

[Jean Onimus — francuski krytyk literacki i eseista, autor m. in. następujących książek: *L'Enseignement des lettres et la vie* (Paris 1965), *La Connaissance poétique* (Paris 1966), *Expérience de la poésie* (Paris 1973), ponadto licznych rozpraw rozproszonych w czasopismach naukowych i literackich.

Przekład według: J. Onimus, *Le Grotesque et l'expérience de la „Lucidité”*. „Revue d'Esthétique” 1966, nr 3/4, s. 290—299.]

ustalone jako stosowne. Ta czysto artystyczna i całkowicie bezinteresowna groteskowość rozwija się w najbardziej dostojnych i surowych epokach jako potrzeba życiowa. Wspomnijmy choćby hellenistyczne maski, dziwaczne postaci, jakich pełno w najszlachetniejszych iluminacjach, maski i maskarony rzeźbione w średniowieczu na mostach, domach, meblach, a nawet na stallach w naszych opactwach¹. Przykład tego znajdujemy w bazylice św. Piotra w Rzymie, u samej podstawy kolumn podtrzymujących baldachim, a więc w jednym z najświętszych miejsc chrześcijaństwa. Stopniowo groteskowość mieszała się z fantazją i tak zrodziło się słowo, które ją określa: malarstwo z „grot”, malarstwo anarchiczne i s w o b o d n e, czysto dekoracyjne, nie podporządkowujące się żadnej regule — co zresztą nie przeszkadza powstawaniu szablonów w tym rodzaju twórczości jak w każdym innym.

Najbardziej interesuje nas trzeci aspekt groteskowości, ten, o którym wspomnieliśmy na początku, a którego jawnym celem jest demaskowanie codziennej rzeczywistości. Jak to zobaczymy w odniesieniu do kłowna, chodzi zarazem (i jednocześnie) o u w y p u k l e n i e ukrytych struktur bytów i o rozbitcie naturalnego porządku. Paradoksalnie bowiem artysta, ukazując wyraźniej istotne zarysy rzeczy, czyni je dziwaczными i śmiesznymi. Karykaturzysta podkreśla i potęguje cechy twarzy, stroju, zwykłych gestów: zbliża się do rzeczywistości i dlatego można mówić o odsłanianiu. Karykatura jest rodzajem prześwietlenia! Ale czyniąc to, zacierza „przejścia”, odcienie, łagodzące marginesy, wszystko, co uspokajało i oswajało spojrzenie. I dlatego jego dzieło, choć jest fascynującą prawdą, niepokoi, budzi zdziwienie, a w chwili zaskoczenia ujawnia istnienie innej rzeczywistości. Zaskoczenie i doznanie analogiczne do przeżyć, jakie wywołują sztuki zwane pięknymi: w obydwu wypadkach sztuka otwiera bezkresne linie, rozszerza dekorację, uchyla horyzont.

Różnica między groteskowością a fantastycznością polega na tym, że jedna rozśmiesza, a druga pobudza tylko do marzeń. Malarz fantastyczny zbiera okruchy rzeczywistości i składa je według nakazów swego poetyckiego instynktu. Przez długi czas groteskowymi nazywano dzieła, które polegały jedynie na fantastyczności i wyobraźni², na tym wszystkim, co było nieoczekiwane, oryginalne i dziwaczne. A więc Altdorfer, gdy miesza świat zwierząt i roślin, ludzi i minerałów, Hugo w swych dziwacznych rysunkach, Goya w swym szaleństwie, wszyscy oni nie są groteskowi, lecz fantastyczni. Groteskowy jest Callot i Daumier, Toulouse-Lautrec i cała plejada karykaturzystów. Tak to rozumiał Hugo, gdy przeciwstawiał groteskowość wzniosłości i brał za wzór Fal-

¹ Por. np. opactwo Saint-Bertrand-de-Comminges.

² W takim znaczeniu T. Gautier używał tego słowa w swej książce o poetach francuskiego preklasycyzmu.

staffa. Refleksja na temat groteskowości prowadzi więc do ogromnego problemu śmiechu; ale chodzi o śmiech bardzo szczególny, o śmiech terroryzujący, który najmniejsza refleksja wnet zmienia w niepokój. Gdyż groteskowość jest zaborcza: wiadomo, że może czepić się wszystkiego. Jest w tym przedsięwzięciu z góry założony cynizm, który — jak zobaczymy — nie wyklucza wcale poezji i patosu, ale którego twardość razi przy pierwszym zetknięciu. Groteskowość jest zawsze okrutna, gdyż nie pozwala się oszukiwać, ponieważ posuwa się do ostateczności i czujemy niejasno, że ciąży ona nad każdym istnieniem, drwiąc za jego plecami.

Czemuzby groteskowość nie miała być najaktywniejszą kategorią współczesnej sztuki? Znajdujemy się pod każdym względem w pełni kryzysu świadomości, a więc i buntu. Naszą jedyną odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez rzeczy jest śmiech: u kresu gniewu pojawia się humor, czarny humor. Nasz los wydał nam się tak dziwacznym, że nie pozostaje nam nic innego, jak uczynić go jeszcze bardziej dziwacznym, podkreślając to, co jest w nim śmiechu warte i patetyczne, dwa efekty ściśle ze sobą związane we współczesnej sztuce. Tu jest właśnie jeden z niewielu punktów stycznych między artystami tak różnymi pod każdym względem, jak Picasso i Henri Michaux, między mizerabilizmem Buffeta i okrutną fantastyką takiego np. Kooninga... Groteskowość służy jako przekaźnik wewnętrznej gwałtowności, pasji „zmieniania życia” (czyż Rimbaud, mając 15 lat, nie rozpoczął od takich właśnie szkiców, jak np. poemat *À la musique*, ośmieszający spokojnych mieszczan z Charleville?). Poczucie groteskowości, zanim stanie się kategorią estetyczną, zakłada zatem sąd, przyjęcie dystansu, postawę odrzucenia, a nawet oszczerstwa. A potem, na koniec, groteskowość doprowadza śmiech do ostateczności, aż do łkania, i oczyszcza miejsce dla nowego patosu — patosu bez czułości i bez litości, jedyne, jaki nasz ból istnienia zdolny jest może jeszcze znieść.

*

Aby wyjaśnić tę społeczną, moralną i niejako metafizyczną rolę groteskowości, dobrze byłoby zastanowić się nad funkcją tych „błaznów”³, którzy niegdyś przebywali na królewskich dworach Wschodu, a których wyprawy krzyżowe sprowadziły na Zachód. O ile wiemy, jedynie komedia elżbietañska, Hugo i Musset, oraz kilku współczesnych właściwie ocenili ludzki (filozoficzny i poetycki) wymiar takich postaci. Błazen, będąc zgodnie z hipotezą obcy poważnej zbiorowości, znajdując się „na zewnątrz”, wygląda zrazu na istotę całkiem nieszkodliwą: to, co robi,

³ [„Błazen” i „szalencie” są w języku francuskim oznaczane tym samym słowem „fou”, co prowadzi do skojarzeń semantycznych występujących w tekście Onimusa, a niemożliwych do dokładnego przełożenia na język polski. (Przyp. tłum.)]

i to, co mówi, zdaje się nie pociągać za sobą żadnych konsekwencji. Dlatego też może on pozwalać sobie na najgorsze niestosowności: nikt nie będzie miał o to do niego pretensji, bo on po to właśnie jest, by bawić. Co więcej, jego fantazja i cynizm pozwalają ludziom na stanowisku „uwolnić się” za jego pośrednictwem od własnych zahamowań. Królewski błazen może królowi powiedzieć to, czego nikt inny nie ośmieliłby się nawet pomyśleć; w znudzonym i nadętym społeczeństwie reprezentuje żywotność, naiwność, dzikość. Wiadomo, jaką rolę grają święta w życiu zbiorowości: na jeden dzień wszystkie zakazy zostają odwołane, chaos odzyskuje swoje prawa i w liturgicznie ustanowionym bałaganie „odradza się” żywotność. Błazen w środowisku, gdzie etykieta zabija spontaniczność, przyjmuje na siebie niezbędną rolę młodości lub raczej naiwności. Dawni książęta, otoczeni bez przerwy ceremoniałem, cenili sobie to wytchnienie w towarzystwie istoty odrębnej (wskutek swej brzydoty, swego wyobcowania ze społeczeństwa, swego infantylizmu naturalnego lub udawanego), z którą można było pozwolić sobie na wszystko, bez żadnych konsekwencji.

Ale błazen królewski nie jest nieszkodliwy: podobny do nieznośnych dzieci, ma władzę „terroryzującą”. Widzi to, co inni przestali już zauważać, ponieważ patrzy na wszystko od zewnątrz. Dane mu jest również dziwić się, a jego zdziwienie skłania do refleksji. Jego pytania są tak ciężkie, że zniechęcają niekiedy do jakiegokolwiek odpowiedzi, jego naiwność jest tak potężna, że burzy niekonsekwencje, zakłamanie, konwencje, które scalają społeczeństwo. Błazen posuwa się więc o wiele dalej niż poważni ludzie — prawdę mówiąc, niszczy całą powagę i obnaża prawdę życia aż do tragizmu, aż do absurdu. Ludzie normalni posiadają częściowe prawdy, które uniemożliwiają im widzenie całości lub raczej chronią ich od widzenia całości. Błazen udaje, że nie zna tych prawd ochronnych, że rozumie je na opak, że chce gorszyć, gwałtownie odmawiając rozumienia. Ale jeśli odrzuca prawdy częściowe, znaczy to, że wrażliwy jest na całość. Prawdy nie chronią go przed Prawdą, znaczenia ograniczone — przed absurdem. Jego obecność stawia wszystko pod znakiem zapytania, osacza i niweczy wszystkie wartości. W oczach filozofa szaleństwo błazna przybiera niekiedy postać najwyższej mądrości: czyż to nie on ujrzał jasno? Czyż jego śmiałość nie jest rezultatem jego świadomości? Jego błazeństwa zatem większą mają wagę niż zdania najrzeczniejszych polityków: on sam kwestionuje wszystko. Co więcej, mocą dziwnego przeniesienia jego grymasy zakłócają najpoważniejsze rzeczy i sprawiają, że i one zaczynają stroić miny: powaga wydaje się frywolna, a szaleństwa stają się poważne. Nie dziw, że tylu zręcznych myślicieli, od Rabelais’go do Diderota, od Erazma do Dostojewskiego i Giraudoux, posługiwało się autentycznymi lub udawanymi szaleńcami, aby skłonić do refleksji mędrców i pogrążyć faryzeuszów. W łonie niewiedzy tkwi Prawda, prawda niewinnych, dzieci, serc czy-

stych, które oglądają Boga! Panurg, królewski błazen, Książę Głupców, Kuzynek mistrza Rameau, jak również niejaki Piórko u Henri Michaux, niezależnie od tego, czy ich naiwność jest udana, czy nie, ich zachwałość umyślna, czy spontaniczna, ich dojrzałość umysłowa niższa niż pospolity zdrowy rozsądek, czy przeciwnie, przewyższa go dzięki głębokiemu doświadczeniu, w każdym wypadku dają oni, moim zdaniem, świadectwo pewnej Rzeczywistości, która stawia pod znakiem zapytania całą rzeczywistość.

Oto dlaczego pod wesołymi i fantazyjnymi pozorami postać ta jest w końcu tragiczna; bo jak czarodziej — z porządku czyni bałagan, a z chaosu drogę dziwnie otwartą na coś Całkiem Innego. Podobny widzianemu ślepcowi jest on, jak Tyrezjasz, motorem ukrytym w głębi tragedii. Bez cynicznego włóczęgi krążącego po pałacu Agamemnona Elektra Giraudoux nie byłaby tak groźna. To ów włóczęga jest odpowiedzialny za katastrofę, gdyż — niezależnie od tego, czy jest w końcu kloszardem, czy przebranym bogiem — to on widzi tajemną grę serc i siłą ją ujawnia. Tak więc błazenstwo może być załączkiem tragizmu. Przychodzi chwila — i spotkać to można u Rabelais'go — gdy porywa jak burza wszystkie wartości, pozostawiając tylko opustoszałą ziemię, na której śmiejąc się do rozpuku, umieramy z pragnienia. Jeżeli Hamlet udaje szaleńca, to dlatego, że jego szaleństwo jest niewątpliwie najpotężniejszą dźwignią, jaką dysponuje jego słabość, aby podważyć kłamstwa innych. Podobnie Fantazjo [w komedii Musseta *Fantazjo*] dzięki swej czapce z dzwoneczkami ma najwięcej możliwości zetknięcia się z rzeczami poważnymi i — jak to dziś mówimy — „spełnienia” swojej świadomości.

Świadomość jasna i zraniona, charakteryzująca współczesnych, przyznała pariasom, ludzkim wrakom, żebrakom i chorym pierwszoplanową funkcję w literaturze, teatrze i kinie. G. Marcel w swoim esej *Homme de la baraque*⁴ jasno wykazał, że nędzny uciekinier żyjący bez ojczyzny, rodziny, bez planów i przyszłości w obozie koncentracyjnym, ma większą wagę w oczach filozofa niż człowiek, któremu się powodzi, który jest szanowany, odznaczany i pełen projektów. Pierwszy widzi realność rzeczy, ponieważ wszystko stracił; drugi ograniczony jest wszystkim, co posiada. Beckettowi potrzebne są beznogie kaleki i żebracy. Sartre'owi bezsilni Roquentinowie, Antonioniemu zbłąkani, idący bez końca, aby zgubić się bezpowrotnie, itd. Ci wykolejeńcy, ci nienormalni są paradoksalnie zdrowsi niż sprawiedliwi i silni, do których uśmiecha się sumienie i dla których los jest hojny: to są dworskie błazny XX wieku i z niepokojem śledzimy ich spojrzenie; oni widzą to, czego my już nie zauważamy.

*

⁴ G. Marcel, *L'Homme problématique*, 1955.

Być może te uwagi pomogą nam lepiej usytuować kłowna. Z racji swego zawodu tkwi on w tym zwrotnym punkcie, gdzie śmieszność doprowadzona do paroksyzmu pozwala ujrzeć cały tragizm, jaki w sobie nosi. Toteż ucieleśnia on najważniejsze doznanie naszej generacji. Nasz bunt przeciw skandalowi istnienia bezustannie waha się między błazeństwem a gniewem, między szaleńczym śmiechem a łkaniem. W tym właśnie punkcie niepewności, na wierzchołku, gdzie spotykają się dwa zbocza, czyha na nas nasza świadomość i dlatego instynktownie rzutujemy samych siebie na tragikomiczną rolę kłowna. Nasza godność, nasz honor wymagają wręcz, byśmy przyjęli tę rolę. Jasność widzenia skazuje nas na stanie się aktorami, a świadomość odgrywania życia jak farsy sprowadza nas do „kondycji” kłowna, do modelu, który kłown nam proponuje.

Ten model możemy przeżywać na trzy sposoby, na sposób komiczny, tragiczny lub poetyczny.

Komiczność wynika bezpośrednio z powtórnej gry: oderwać się od tego, co bezpośrednio obecne, przyjąć dystans i stwierdzić istnienie swej postaci. Nic się nie oprze temu aktowi uświadomienia! Kłown jest najpierw mimem, odtwarza zwykłe gesty; wystarczy, że je naśladuje, aby zaczęły się wykrzywiać, i to jedynie dlatego, że je odtwarza w pustce, że je odgrywa. Być może wyjaśni się kiedyś, dlaczego słowa i gesty ludzi nie znoszą dokładnego odtwarzania... Rozmowa powtórnie usłyszana z magnetofonu jest okrutnym żartem! Kłownowi wystarczy mechaniczne powtórzenie kilku codziennych stereotypów, aby rozśmieszyć. Jego sztuka polega więc najpierw na podwojeniu istnienia, na odgrywaniu dla nas roli, którą odegrać powinna być może nasza świadomość. W ten właśnie sposób rodzina Smithów u Ionesco czyni z mieszczańskiego życia cyrkową scenę: absurd zagnieżdża się w samym sercu powszedniości i przydaje jej blasku na przemian śmiesznego, okrutnego i poetycznego.

Ale na razie mówmy tylko o śmieszności. Wierne zwierciadło, które kłown obraca wokół nas, a czasem zuchwale nam podaje, jest również zwierciadłem deformującym: rozciąga, przesadza, stylizuje. Gestykulacja, szybka lub ogłupiała mowa, gagi, pozornie bezinteresowne pomysły — zmuszają prawdę do wyjścia z ukrycia i właśnie to wtargnięcie prawdy nas rozśmiesza. Współczesny teatr absurdu posługuje się nieustannie efektami cyrkowymi: u Vitrac'a, Becketta, Ionesco, Dürrenmatta, Genêta, Tardieu, de Obaldia, Viana, jest ich pełno, ponieważ rzeczywistość, w którą mierzą, jest „olbrzymia”, nieokrzesa, maszynowa: jedynie kłown ma dość siły, by nią manipulować. Razi ona delikatnych, jest nieprzyswajalna, dzika, obca wszelkiej kulturze, a jednak całkiem bliska, sąsiadująca ze światem Rabelais'go i *fabliaux*. Powrót najbardziej intelektualnego teatru do tych cyrkowych efektów powinien

nas skłonić do refleksji: oznacza on rozpaczliwy wysiłek wyjścia poza świat mowy i skonfrontowania nas z dzikością rzeczywistości.

Tutaj właśnie śmiech zamiera i ustępuje miejsca niepokojowi: gra kłowna niweczy bezpieczeństwo i konfrontuje z nieludzką. Wystarczy do tego lekkie przesunięcie, odrobina przesady, dodatkowa doza błazeństwa. Nie jest rzeczą przypadku, że największy aktor naszych czasów był kłownem: jeżeli Charlie tak wzruszał, to dlatego, że śmiejąc się z jego psot, ludzie zanurzali się wraz z nim w głębię własnej egzystencji i ocierali się o jej otchłanie. Dla tego, kto przestał się śmiać, kłown jest obrazem nędzy, a jego wysiłki, aby być śmiesznym, wydają się żałosne. Nieprędko zapomnimy tę umączoną i bolesną twarz w filmie Bergmana *Wieczór kuglarzy* w momencie, gdy kłown odkrywa, że ukochana kobieta go zdradza. Nieprędko zapomnimy prostego linoskoczka z filmu *La Strada* czy wychudłych i melancholijnych arlekinów Picassa z r. 1907, czy zbolalego mima, którego grał Barrault w filmie *Komedianci*. Można by powiedzieć, że smutek jest bardziej przejmujący, gdy wyłania się spod blichtru wesołości. Już w XVIII w. Watteau uzewnętrznił tę melancholię poświęconego dnia, malując swego Gilles'a z pełnym zadumy spojrzeniem: każdej frywolnej zabawie jako kontrapunkt towarzyszy makabryczny taniec ludzi „jak gdyby smutnych w swych fantastycznych przebraniach”. Kłownowi przypada ciężki los zawodowego wesołka: cóż kryje on pod swą szminką? Stał się mistrzem w sztuce rozśmieszania: rozłożył tryby tego mechanizmu, igra z nim dowoli, ale co sam czuje? Czy ten technik śmiechu jest wesoły? Zbyt dobrze wie, jak się fabrykuje wesołość i od jakich chwytów ona zależy. Gdy światła sceny gasną, staje się na powrót sobą: jest znowu tylko człowiekiem, „b i e d n y m k ł o w n e m”. Trzeba długo wpatrywać się w biednego kłowna Rouaulta, o wielkich, czarnych źrenicach, zapadniętych policzkach i pełnych rozczarowania ustach. Farba spływa jeszcze po jego bladym czole, a z głowy nie zdjął jeszcze śmiesznej czapeczki. Właśnie zszedł z areny. Przed chwilą był rozśmieszaczem i przewodził zabawie w cyrku życia... Któż nie zauważy metafizycznego rezonansu takiego obrazu, jego religijnej głębi? Któż by nie rozpoznał w sobie samym tego milczącego kłowna z wielkimi pytającymi oczami i kto nie współczułby jego skardze i milczeniu? Przekształcenie śmiechu w zawód nie uchodzi bezkarnie, gdyż śmiech już dawno spustoszył wszystko jak pożar, którego nic nie powstrzyma: pozostawia po sobie popiół i bezbarwną ziemię. Rozśmieszając, kłown stracił wszelkie powody do śmiechu.

Czy to masochizm każe nam z kłowna robić bohatera, żywe świadectwo naszego losu? Współcześni ludzie tak boją się być oszukanymi, tak są czujni, tak surowi dla siebie, takiej doznają potrzeby czystości, że instynktownie zwracają się ku istocie najbardziej ogołoconej, ku temu, który nigdy niczego nie brał na serio, który wokół siebie spotykał tylko

śmieszność i którego świadomość, cynizm czy naiwność uchroniły od wszelkich złudzeń. Henri Michaux marzy o tym dniu katastrofy (a może zwycięstwa?), gdy uda mu się nareszcie podjąć immanentną dla każdej rzeczy pustkę; pasja absolutu, która rodzi raz straceńców, a raz mistyków, która atakuje wszystkie wartości, aby, być może, otworzyć pewnego dnia świadomość na Wartość. To wyrzeczenie i to powtórzenie symbolizuje poeta w sposób naturalny w obrazie kłowna „zabijającego pośród drwin, wybuchów śmiechu i groteski pojęcie własnej ważności, jakie wyrobił sobie wbrew wszelkiej wiedzy”⁵. Tak więc, gdy cofamy się do krańców nieistnienia i depersonalizacji, spotykamy zagadkową postać — niehumaniczną lub zbyt ludzką? — której zawód polega na przepuszczaniu wszystkiego przez miażdżącą maszynę śmieszności, anioła naiwności czy też anioła zniszczenia, ale na pewno oszałamiającą obecność, otwierającą przepaść: gdy zostanę kłownem, zanurzę się — pisze Michaux —

Zanurzę się
 Bez sakiewki w nieskończoność — z duchem wewnątrz otwartym dla
 wszystkich
 Sam otwarty na nową i niewiarygodną rosę
 bo jestem żaden
 i goły...
 i śmieszny...

Niwecząc wszystkie złudzenia „powagi”, kłown przygotowuje puste miejsce, ale czy dla Nicości, czy dla czego innego? Niepokój, który budzi, przyspiesza reakcje czysto religijne: Pascal i Kierkegaard mogliby się doń przyznać!

Ale czy to prawda, że kłown skazuje człowieka „na ogołocenie i śmieszność”, niszcząc całą jego godność i wszystkie złudzenia? Chcielibyśmy, kończąc, ukazać siłę poetycką tego elfa, któremu śmiech każe tańczyć na szarzyźnie i głupocie życia. On przedłuża rzeczywistość, rozciąga ją i wyolbrzymia aż do fantastyczności: tworzy świat, gdzie okropność staje się cudownością, gdzie okrucieństwo, zazdrość, gniew są tylko dziwactwami, gdzie przeciwieństwa się łączą, rozbijając pospolite prawdopodobieństwa i tworząc czystszy świat. Przypomnijmy sobie Chaplina, tego banalnego człowieczka, w którym każdy mógł siebie rozpoznać: brał nas za rękę i pociągał w sposób naturalny w nierzeczywistość, rozświetlał naszą prozę dziwną poezją, którą zdawał się czerpać właśnie z tej prozy. Kłownowi udaje się sprawić, że codzienne gesty stają się zaskakujące, nowe, niesamowite — a czyż to nie jest właściwa funkcja poety? Jego śmiech jest chrztem życia! I tak ten niszczyciel sprawia jednocześnie wrażenie odnowiciela: zabawa, jaką wznieca, jest zdrowa i silna. Biję z niego siła, siła unosząca, którą Teodor de Banville symbolicznie przedstawił w obrazie swego sławnego kłowna, potężnym skokiem przebijającego dach namiotu; naprzeciw biednego kłowna zjawia się ta

⁵ H. Michaux, *Clown*. „Peintures”, 1939.

cudowna istota, którą śmiech uczynił niepokonaną i która dzielnie wyzwała się z nędzy życia. Kłown nie jest ani widmem w rodzaju bohaterów Becketta, ani degeneratem, ani chorym. Przeciwnie, tym, co uderza, jest jego żywotność. Jeśli potyka się i rani o kanty naszej cywilizacji, to dlatego, że żadne ramy nie odpowiadają jego rozmiarom. Marzenie, do jakiego pobudza, jest pełne sympatii: ma taki pogodny sposób przyjmowania nieszczęść, że nas rozczula, a jego obecność wpływa kojąco: w samym sercu absurdu tkwi więc podstawowa żywotność, która p r z e k s z t a ł c a b e z s e n s w p o e z j ę.

Kłown jest pod każdym względem istotą fascynującą: z którejkolwiek strony byśmy na niego patrzyli, posuwa się do ostateczności i narusza spokój: jest w nim coś straszego, prawie świętokradczego, gdyż nic go nie powstrzymuje, żaden wstyd, żaden szacunek: jego funkcja polega na miażdżeniu wszystkiego w żarnach śmiechu, wszystkiego, aż do ostatecznego wyboru między nicością i absolutem. A jednak czujemy, że jest nam bardzo bliski. Jakaś zmowa łączy nas z nim, jak gdyby nasze sumienia rozpoznawały się i ujawniały w nim, jak gdyby on nam objawiał naszą własną tajemnicę. Wymyślając tego straszliwego zabawiacza, ludzie sądzili, że się rozerwą. Dziwna rozrywka, która w końcu prowadzi ich na powrót do Prawdy i zmusza do patrzenia na to, co chcieli przed sobą ukryć.

Przełożyła *Krystyna Falicka*