

# Ewa Andruszko

---

## Obecność klowna

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 80-91

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Ewa Andruszko*

### **Obecność klowna**

Jak wiadomo, klown jest komikiem cyrkowym. Choć pojawił się dopiero w ok. 40 lat po założeniu pierwszego cyrku, wkrótce stał się nieodłącznym elementem spektaklu, tak że trudno wyobrazić sobie dziś cyrk bez klowna. Sam klown natomiast zdobył egzystencję samodzielną i funkcjonuje również poza areną. Jest to szczególnie widoczne w naszych czasach, gdy cyrk powoli zanika, klown zaś nie traci na popularności. Stało się to za sprawą artystów, którzy bardzo prędko po pojawieniu się klowna zainteresowali się jego postacią. W XIX w. inspirował poetów i malarzy, w początkach naszego stulecia zawładnął kinematografią, stając się bohaterem niezliczonych burlesek filmu niemego, a obecnie króluje w teatrze. Fascynuje dramaturgów — blisko spokrewniony z klownem król Ubu Jarry'ego, postaci sztuk Becketta, dramaturgia Michela de Ghelderode oraz szereg współczesnych grup teatralnych — awangardowy „Magiczny Cyrk” Jérôme Savary'ego, „Teatr Słońca” Ariane Mnouchkine, teatr klownów z Barcelony „Comediants” występujący na ostatnim wrocławskim Festiwalu Teatru Otwartego, czy też pro-

Klown  
w sztuce

dukujący się tamże zespół z Brna „Divadlo na Provazku”.

Ale kłown poza areną, funkcjonujący w kręgu sztuki staje się symbolem kulturalnym spełniającym różne zadania i odpowiadającym najrozmaitszym fascynacjom twórców. Mamy w ten sposób kłowna melancholijnego (malarstwo Picassa, poematy Rilkego), kłowna tragicznego i samotnego (filmy Felliniego) kłowna poetyckiego (obrazy Chagalla) lub np. kłowna metafizycznego z teatru Becketta. Wszystkie te wcielenia są tylko różnymi próbami interpretacji tej postaci i odbiegają dość widocznie od jej pierwotnego charakteru, ściśle określonego przez cyrkową rzeczywistość. Kłown prawdziwy jest bowiem przede wszystkim śmieszny. Jako parodystyczny obraz człowieka należy do licznej grupy postaci komicznych przewijających się poprzez wieki od starożytnego mima z ludowej farsy *attellane* poczynając. Mim antyczny, średniowieczny zongler, błazen dworski, angielski jester, włoski Arlekin i Pierrot, czy też bezpośredni poprzednik kłowna Merry-Andrew z angielskiego widowiska ludowego, podobnie jak kłown, narodzili się z wrodzonej każdemu człowiekowi i w każdej epoce potrzeby śmiechu i wykpiwania swych bliźnich. Właśnie ta cecha ludzka, zdaniem wielkiego znawcy historii kłownów Tristana Remy'ego, stanowi o swego rodzaju ciągłości między poszczególnymi postaciami komicznymi w różnych wiekach.

Jest rzeczą znamieną, że przynajmniej w początkach swej cyrkowej kariery kłown odcina się wyraźnie od swych poprzedników kómiki popularnej: jest on, podobnie jak ówczesny cyrk, ściśle związany z popisami wołyżerki. Cyrk nowożytny, założony w 1770 r. przez Filipa Astleya naprzeciw mostu Westminster w Londynie, nosił dumną nazwę „Astley's Royal's Amphiteater of Arts”, ale prezentował właściwie tylko jedną sztukę: jazdę konną. Nic więc dziwnego, że pierwsi komicy cyrku Astleya

Antenaci

Na koniu  
i pieszo

Billy Saunders i Fortinelli rozbawiali publiczność niezręcznością w dosiadanu konia, licznymi upadkami zakończonymi zwykle paniczną ucieczką przed rozdrażnionym zwierzęciem. Dopiero w początkach XIX w. pojawia się kłown pieszy, który w sposób mniej lub bardziej świadomy zaczyna sięgać do bogatego arsenału tradycji ludowego widowiska komicznego. Dość szybko następuje też specjalizacja na akrobatykę, zonglerkę, tresurę lub pantomimę komiczną, która w ojczyźnie cyrku, Anglii, wiele zawdzięcza słynnemu mimowi końca XVIII w., Joeemu Grimaldiemu. Odznaczał się on jaskrawym strojem i makijażem, gwałtownością i przesadnością gestów i mimiki, a ponadto wprowadził modę na posługiwanie się rekwizytami trikowymi. Kłown francuski różnił się dość znacznie od swego angielskiego kuzyna. Słynny akrobata komiczny cyrku Franconiego (ok. 1820 r.), Auriol, zachwycał widzów przede wszystkim elegancją i lekkością ruchów, subtelnością i wirtuozerią. Pantomima francuska, kontynuująca wyraźnie tradycje *commedii dell'arte*, obdarzyła cyrk postacią Pierrota. Istotną rolę odegrał w tym znany mim Debureau, który zachowując tradycyjny kostium (biały kapelusz, biały obszerny kostium z kryzą) oraz makijaż (białą twarz, karminowe policzki i usta oraz wiecznie uniesione brwi), zmodyfikował znacznie charakter postaci.

Biały  
z Augustem

Z prostego, naiwnego wieśniaka, jego Pierrot stał się istotą inteligentną, złośliwą, nader zręcznie parodiującą rozmaitych przedstawicieli hierarchii społecznej. Te właśnie cechy Pierrota, podobnie jak i wygląd przejął cyrkowy kłown Biały, który wraz ze swoim partnerem Augustem tworzą klasyczną parę komików cyrkowych. August, jak wieść głosi, zawdzięcza swe narodziny chłopcu stajennemu Tomowi Bellingowi, który pewnego wieczoru podpiwszy sobie niezgorzej, stawił się na arenie przebrany w za duże wieczorowe ubranie, swą niezręcznością

i zataczaniem się wywołując głośne wybuchy śmiechu zebranej publiki. Podobnie też jak Tom, kłown zwany Augustem nosi pretensjonalny i karykaturalny strój eleganta i światowca, ma wiecznie czerwony, wielki nochal, zaspane oczka i potargane włosy. Jego wygląd jak i niezdarne, fajtlapowate ruchy tworzą jaskrawy kontrast z nienaganną elegancją i wirtuozerią klowna Białego. Podobnego rodzaju antyteza istnieje w odniesieniu do charakteru obu nierozłącznie związanych z sobą partnerów. Inteligencja, złośliwość, a nawet okrucieństwo klowna Białego pozostają w opozycji do bezgranicznej głupoty, naiwnego zarozumiałstwa i infantylności Augusta. Do najsłynniejszych par należeli: Footit i Chocolat, Antonet i Beby, Dario i Bario, Pipo i Rhum, a duet ten został rozszerzony na trzy głosy przez Braci Fratellini, w czym naśladowali ich filmowi Bracia Marx.

Wypada jednak porzucić dywagacje natury historycznej, by powrócić do klowna jako takiego; tylko charakterystyka jego sztuki może bowiem wyjaśnić przyczyny tak wielkiej popularności tej postaci. Biorąc pod uwagę zasadniczo odmienny charakter obu przedstawionych partnerów, wyjaśnić należy, że zarysowany niżej portret odnosi się w przeważającej mierze do Augusta. Chociaż uważa się na ogół, że spełnia on funkcję *faire-valoir* w stosunku do klowna Białego, to właśnie August z uwagi na ogromny potencjał komiczny, mimo swego pozornego upośledzenia, odgrywa rolę główną w tym tandemie.

Kłown wzbudza śmiech już w chwili pojawienia się na arenie. Źródłem komizmu jest bowiem przede wszystkim jego przesadny i karykaturalny wygląd. Wszystkie elementy jego stroju i akcesoria są albo o wiele za małe, albo o wiele za duże, lecz nigdy w sam raz. Jeden z najbardziej znanych angielskich kłownów Little Tich — bardzo niskiego wzrostu, za to z długim pomalowanym na czerwono nosem — zwykł ozdabiać szczotkę rudych włosy

August jaki  
jest

Żelazny  
repertuar

sów maleńkim melonikiem, chętnie wkładał obcisłą kraciastą marynarkę i bardzo obszerne, przydługie spodnie oraz olbrzymie buty, na które modę wprowadził inny komik angielski, Billy Hayden. August Beby z wymienionego powyżej duetu Antonet — Beby pojawił się w kręgu światła areny ustrojony w garnitur w dużą, bardzo kolorową kratę, olbrzymi kaszkiet, który wiecznie spadał, ukazując rudą perukę z komicznie upiętym we włosach kwiatem, nosił przy tym na ręku zegarek o rozmiarach sporego budzika. W parze z wyglądem kłowna idą jego gesty, sposób poruszania się i reagowania. Gest kłowna jest zawsze silnie zaakcentowany, reakcje przesadne i gwałtowne, gdyż podobnie jak marionetka kłown sygnalizuje swe uczucia w sposób fizyczny. Szlocha głośno i rozpaczliwie, gdy jest smutny, tarza się po ziemi ze śmiechu, skacze wysoko lub fika koziołki, by wyrazić radość, a rozzłoszczony na partnera ucieka się zwykle do rękoczynów. Kuksańce, kopniaki i uderzenia w twarz należą do żelaznego repertuaru każdego kłowna i nigdy ich partnerowi nie żałuje. Znamienny w tym względzie jest np. epizodzik ze skeczu pt. *Butelka*, w którym bierze udział para Simeon (kłown Biały) i Bouboule (August). Nieoczekiwanie ukarany przez kogoś za nadmierną ciekawość, Simeon dostaje batem po rękę, którą zaczyna sobie rozcierać. Ubawiony tym Bouboule wybucha głośnym śmiechem. Mocno z tego niezadowolony Simeon wymierza mu natychmiast siarczysty policzek. Bouboule pokornie nadstawia tylną część ciała na zemstę partnera, który daje mu kopniaka i spokojnie odchodzi. Dość często zdarza się, że kłown reaguje ze znacznym opóźnieniem. W tym samym skeczu Dario (kłown Biały) uderza Bario (August) batem po głowie. Bario zaskoczony zdejmuje najpierw kapelusz, starannie wygładza wgniecione od uderzenia denko, powoli odchodzi na bok z kapeluszem w objęciach, nagle przypomina sobie o doznanej zniewadze i

bólu głowy i wybucha gwałtownym łkaniem. Do podstawowego zasobu gestów klowna należą także tzw. gesty chybione, czyli upadki, poślizgnięcia, potknięcia itp.

Gesty chybione

W skeczu pt. *Kelner Mimile* (August), rozzłoszczony na klienta, chce uderzyć pięścią w stół, oczywiście jednak trafia w talerz z zupą, opryskując siebie, gościa i partnera, za co zostaje srogo ukarany. Gest klowna bywa też czasem bezpodstawny, zaskakujący, gdyż pozbawiony jest wszelkiego związku z tym, co zdarza się przedtem i potem. Nie mając celu ani żadnego widocznego znaczenia, staje się wartością samą w sobie, gestem „w stanie czystym”. Wspomniany *Mimile* na przykład, przebierając się za kelnera w tym samym skeczu, nagle okręca fartuch na głowie i zaczyna tańczyć taniec brzucha. Sporo gestów i reakcji klowna wynika również z jego infantylności. Klowen płacze, bo zgubił rękę w zbyt długim i obszernym rękawie ubrania, wystawia język skarcony przez partnera, lub też staje za jego plecami, przedrzeźniając po kryjomu jego ruchy.

Obok gestów istotnym źródłem komizmu klowna są także rekwizyty. Budzą one śmiech przez swoje rozmiary. Słynny klowen Grock pojawiał się na arenie, wlokąc za sobą z widocznym wysiłkiem walizkę, z której ku wielkiej uciechu publiczności wyciągał z pietyzmem maleńkie skrzypeczki. Rekwizyty mogą też śmieszyć przez swą nadmierną ilość — znany gag, w którym klowen przymierza coraz szybciej około dwudziestu kapeluszy, z których żaden nie pasuje na jego głowę, albo przez sposób użycia — krzesło zawsze jest odsuwane w ostatniej chwili tak, by partner z rozmachem usiadł na ziemi. Podobnie stałe przeznaczenie miał stół talerzy, który nieodwołalnie, zgodnie z tradycją gagu wprowadzonego przez Begessena, musiał ulec rozbiciu na drobne kawałki. A skoro już mowa o sposobach użycia rekwizytów, wspomnieć trzeba również o

Rekwizyty...

i ich  
metamorfozy

Człowiek-  
-automat

tym, że przedmioty w rękach kłownów mogą ulegać metamorfozie. Dzieje się tak, gdy kłown posługuje się nimi niezgodnie z ich pierwotnym przeznaczeniem, pozbawiając je w ten sposób ogólnie przyjętej i powszechnie uznawanej funkcji. W skeczu *Fryzjer* Tonio zamienia szczotkę do mycia ścian w pędzel do golenia, a w skeczu *Skrzypeczki* tenże Tonio posługuje się klarnetem jako lunetą, która z kolei staje się butelką pełną ulubionego przez Tonio pernodu. Równie często jednak, zamiast triumfować nad przedmiotami, kłown staje się ich ofiarą, całkowicie przez nie sterroryzowaną. Przypomina się tu klasyczny gag polegający na rozpaczliwej i beznadziejnej walce kłowna z lepem na muchy. Na podobnej zasadzie był oparty numer pt. *Złodziej rowerów* wykonywany przez Joego Jacksona. Nieszczęścia rozpoczynały się w momencie, gdy Joe usiłował wsiąść na rower, by prędko uciec. Najpierw zaczepiał rękawem o siodełko roweru, potem zelówka buta zahaczała się o pedał, kierownica kręciła się w kółko, siodełko opadło w dół, zrywał się łańcuch, a na koniec uchodziło powietrze z koła. Bywa również i tak, że funkcje rekwizytu przejmują na arenie człowiek, jak w popularnym skeczu *Fryzjer*, w którym szarpany, tarמושony, polewany strumieniami wody i przewracany nieustannie przez obu kłownów nieszczęsny klient zatracą cechy człowieka, zamieniając się w żywy przedmiot. Człowiekiem-przedmiotem może być również sam kłown. Komizm oparty na automatyzmie gestów nadających człowiekowi cechy maszyny wprowadzili jako pierwsi Bracia Hanlon-Less, słynna trupa akrobatów komicznych. Specjalizowali się oni zwłaszcza w seriach szybkich, zsynchronizowanych do perfekcji gestów, których łańcuch doprowadzał do skutków równie zaskakujących, co nieprzewidzianych. Bracia Hanlon-Less wzbogacili w ten sposób komikę cyrkową o dwie bardzo cenione w XX w. właściwości: automatyzm i akcelerację.



W równie swoisty sposób jak rekwizytami kłowna zwykł posługiwać się językiem. „Wypowiada się” za pomocą np. gwizdów, dźwięków trąbki czy uderzeń w bęben, natomiast za pomocą słów pozbawionych właściwego znaczenia naśladuje dźwięki i odgłosy. Na skutek tego typu mieszania słów i dźwięków mowa zatracą właściwość znaku, stając się po prostu materią dźwiękową, czymś w rodzaju rekwizytu. Język w użyciu kłowna ulega często dezartykulacji również na skutek ciągłego wykorzystywania polisemi, asonansów, tudzież kalamburów. Wdzięczne pole do opisu stanowił w tym względzie język obcy, którego używanie stało się jednym z podstawowych źródeł komizmu słownego kłownów. Technika dialogu kłownów była dość bogata i urozmaicona, wykorzystywała na nowo szeregi znanych już dawnej farsie chwytów, m. in.: wielokrotne, zupełnie mechaniczne powtarzanie danego słowa lub zdania, dialog głuchych, nieudolne, deformujące używanie „uczonych” wyrazów, mówienie niedorzeczności, dosłowne pojmowanie zwrotów czy wyrazów użytych w sensie przenośnym. Język służy do podkreślenia cech kłowna sygnalizowanych jego wyglądem, gestyką i reakcjami — głupoty, naiwności, skłonności do przesady i przechwałek — kłown np. deklaruje, że trafi kulą w lewe nozdrze muchy przelatującej o 50 kroków od niego. Dorzucimy jeszcze tchórzostwo, złośliwość, upór, przekorę, czasem okrucieństwo i otrzymamy niemal pełny obraz cech i uczuć stanowiących potężną sprężynę komizmu. Środkiem do wywoływania śmiechu jest więc również ukazywanie w sposób przesadny i bez osłonek uczuć określonych mianem niskich, czy też raczej negatywnych. Podobnie jak w farsie, *commedii dell'arte* czy spektaklu jarmarcznym śmiejemy się z chciwości, próżniactwa, zarozumiałstwa, głupoty naszych bliźnich sprowadzonych do kilku karykaturalnych cech.

Rodzaj komizmu uprawianego przez wszystkie ga-

Język-rekwizyt

Z czego się śmiejemy

Reguła  
dystansu

tunki niskie określić można mianem komizmu niepowodzeń. Śmiejemy się z niezręczności kłowna, jego pomyłek, upadków i porażek. W wymienionym już skeczu *Skrzypce Tonio* (August) kilkakrotnie „zacina się” przy otwieraniu i zamykaniu ust, Lulu (kłown Biały) ratuje go w opresji, wymierzając mu za każdym razem energicznie uderzenie batem w głowę. Czy w tym przypadku śmiech nie graniczy z okrucieństwem? Masochistyczny aspekt popisów kłowna i sadystyczne nastawienie śmiejącej się z niego publiczności bywają dość wyraźnie podkreślone w niektórych monografiach tej postaci. Nie wdając się w szczegółowe rozważania na ten temat, ograniczymy się do stwierdzenia, że śmiech z kłowna możliwy jest dlatego, że u podstaw jego spektaklu leży reguła dystansu widza wobec kłowna (*la distanciation*). Widz nie identyfikuje się nawet w najmniejszym stopniu z postacią, która jest tak przesadna i karykaturalna, że w niczym go nie przypomina (przynajmniej we własnym widza mniemaniu). Stosunki na linii widz — kłown są więc pozbawione jakiegokolwiek reakcji osobistej, afektywnej. Ściśle z tym związane jest zjawisko gry, czyli takiego użycia konwencji, że doprowadza do złamania iluzji, co charakteryzuje zresztą wszystkie gatunki komiki popularnej, w których na plan pierwszy wysuwa się schemat i stereotyp. Składa się na to konwencjonalności postaci (stroje i makijaż kłownów, sztywny podział ról Biały — August, „petryfikacja” typów: inteligencja, zwinność — głupota, nieudolność itp.) oraz konwencjonalność sytuacji — obowiązująca w spektaklu kłownów zasada symetrii kontrastowej (August usiłuje bez powodzenia powtórzyć sztuczkę, którą zrobił kłown Biały), wielokrotnych powtórzeń (kilkakrotne wyjście i powroty Augusta) oraz zasada inwersji sytuacji (rewanż Augusta na kłownie Białym). Partycypacja widza w tego rodzaju spektaklu oparta jest nie na zasadzie identyfikacji czy uleganiu iluzji, lecz na świadomym akceptowaniu kon-

wencji i znajomości reguł gry. Tworzy to swoisty rodzaj porozumienia między widzem a kłownem. Najbardziej istotne jest jednak to, że całkowity brak identyfikacji pozwala na to, by widz mógł śmiać się ze wszystkich aspektów rzeczywistości parodiowanych przez kłowna, w wyniku czego doznaje wrażenia całkowitej bezkarności oraz poczucia pełnego wyzwolenia.

Wrażenie  
bezkarności

Kłown to aktor „w stanie czystym”, nie interpretuje on bowiem żadnej roli, lecz jest tym, kto prezentuje po prostu swój numer polegający na parodii człowieka, jego życia i doświadczeń. Kłown funkcjonuje na zasadzie pryzmatu deformującego prezentowane przez siebie wydarzenia. Ma więc funkcję demistyfikacyjną, polegającą na dewaloryzacji czynów, gestów i słów. Dewaloryzacji i destrukcji ulegają również akceptowane powszechnie normy społeczne, przyjęte ogólnie hierarchie wartości i sposoby myślenia. Kłown rozumując posługuje się sylogizmem, w wyniku czego posuwa się w swym rozumowaniu za daleko, prezentując przykład logiki pozornie precyzyjnej, która w końcu przeczy samej sobie, prowadząc do absurdu. Za wynalazców tzw. *imbarazzo assurdo* uważani są Bracia Fratellini celujący w dialogach tego typu:

Absurdalne  
sylogizmy

Paolo zwraca się do Alberto — Czy jesteś w Mediolanie? (scenka ma miejsce w Rzymie). — Nie. — Jesteś w Londynie? — Nie. — A może jesteś w Berlinie? — Nie. — Jeśli nie jesteś ani w Mediolanie, ani w Londynie, ani w Berlinie, to chcesz powiedzieć, że jesteś gdzie indziej? — Tak. — Skoro jesteś gdzie indziej, to znaczy, że cię tu nie ma. Alberto zbiera się do wyjścia. — Dokąd idziesz? — pyta Paolo. Odpowiedź brzmi: — Idę się poszukać.

Inny przykład logiki, która w konsekwencji prowadzi do absurdalnych wniosków, oferuje scenka w wykonaniu słynnej pary kłownów występujących jako Footit (kłown Biały) i Chocolat (August). Chocolat wnosi na arenę inkubator, w którym umieścił niemowlę Footita. Zajęty pokazywaniem

różnych sztuczek publiczności, Chocolat zapomina o inkubatorze, a gdy po upływie dłuższego czasu z okrzykiem przerażenia przypomina sobie o swym partnerze i otwiera inkubator, wychodzi z niego Footit z długą siwą brodą.

Kłown posługuje się też chętnie czystym nonsensem jako pointą skeczu.

Nino (kłown Biały) udaje grę na klawirze, na którym w rzeczywistości gra Charly (August) schowany w dużej skrzyni. Gdy po skończonym występie reżyser każe zabrać skrzynię, jego oczom ukazuje się siedzący po turecku Charly. Zdumiony reżyser pyta: — A pan co tu robi? Odpowiedź Augusta brzmi: — Ja? Czekam na autobus.

August jest przykładem człowieka społecznie niezaadaptowanego, który w miejsce zdrowego rozsądku obdarzony jest bujną wyobraźnią, co doprowadza go do postępowania kwestionującego ogólnie przyjęte konwenanse i zwyczaje. Jego niezręczność jest również wyrazem nieprzystosowania do rzeczywistości, a w konsekwencji do jej negacji. „Filozofia kłowna polega na pokazywaniu jako wątpliwe tego, co uchodzi za niepodważalne, skierowuje ona uwagę na sprzeczności tkwiące w rzeczach pozornie oczywistych i w ten sposób ośmiesza zdrowy rozsądek doprowadzając go do absurdu” — powiada filozof. Negując i ośmieszając codzienną rzeczywistość, kłown odnosi nad nią triumf i dowodzi, że nie zawsze ma ona rację. Tym samym zachęca nas do śmiania się zarówno z naszych porażek, jak i sukcesów, z naszych obaw i nadziei. Tym samym spektakl kłownów, podobnie jak np. farsa, realizuje w całej pełni cel komedii, którym jest wywołanie u widza poczucia pełnego oderwania się od rzeczywistości oraz wyzwolenia od niej, wyzwolenia poprzez śmiech.

Człowiek, śmiejąc się ze swego losu, odnosi w ten sposób nad nim zwycięstwo i dzięki temu może go zaakceptować. W świecie, w którym nastąpiło załamanie czy nawet zniknięcie wszelkich hierarchii wartości, relatywizacja niepodważalnych dawniej

Nieprzysto-  
sowanie

kryteriów, świadomość nieuchronności śmierci, jedynym słowem w epoce nam współczesnej śmiech staje się jedyną możliwą bronią człowieka wobec poczucia nonsensu i absurdu. Tym należałoby tłumaczyć charakterystyczne dla literatury, przede wszystkim dramaturgii obecnej, zainteresowanie niskimi gatunkami komizmu, zwłaszcza farsy, która służy dziś do przekazywania treści metafizycznych. W tym stanie rzeczy należy również szukać ogólnych przyczyn mody na klowna i nieprzemijającej popularności tej postaci. Tak właśnie tłumaczy modę na klowna Wolfgang Zucker; uważa on, że w świecie współczesnym, który zmierza do absolutnej mechanizacji i w którym następuje zderzenie z mitem niezmienności reguł, klowna, dawniej nieistotny, staje się nam nieodzownie potrzebny. Jest on bowiem tym, który afirmuje negując.

Jedyna możliwa broń