

Estera Głuszko-Boczoń
Uniwersytet Rzeszowski

ZDRADLIWE OBLICZE KLAUNA – NA PRZYKŁADZIE MARIO I CZARODZIEJ THOMASA MANNA I ZWIERZEŃ KLOWNA HEINRICHA BÖLLA

Klaun, pajac, błazen, żartowniś, przebieraniec, artysta, pierrot, aktor, komediant... To tylko kilka z całej gamy określeń opisujących wyjątkowego artystę cyrkowego, artystę dysponującego niezwykle umiejętnością – umiejętnością zabawiania i zajmowania swoją osobą tłumów. Nie dziwi zatem, iż pierwsze skojarzenia dotyczące cyrku nasuwają na myśl właśnie tę osobliwą figurę. Klaun to postać barwna, charakterystyczna, z założenia śmieszna i – co frapujące – wielowymiarowa. Zabawianie widzów jest dla klauna priorytetem, a niewyszukane żarty i błazenada to jego chleb powszedni. Ale czy cyrk i prezentowane w nim umiejętności – chociażby talent iluzjonisty czy właśnie klauna – mogą być niebezpieczne? Czy pod pretekstem dostarczania beztroskiej rozrywki skrywać się mogą przewrotne i zatrważające zamiary? I czy klaun to tylko niefrasobliwy żartowniś?

Mroczne oblicze sztuki cyrkowej zaprezentował niemiecki noblista Tomasz Mann w noweli *Mario i czarodziej*. Ten opublikowany w 1930 r. utwór odczytywany jest na różnych płaszczyznach, a warstwa interpretacyjna i zastosowane nietypowe zabiegi stylistyczne potwierdzają znakomity kunszt pisarza i charakterystyczne dla niego wycucie nastrojów społecznych i politycznych. Ów krótki utwór prozatorski uznawany był jednak przez współczesnych za mało znaczące osiągnięcie Manna na tle takich jego dzieł, jak chociażby *Buddenbrookowie*, *Śmierć w Wenecji* czy *Czarodziejska góra* [por. Honsza 1993: 79]. Nic bardziej mylnego... Tomasz Mann celowo tak prowadzi narrację, iż początkowo opowiadanie sprawia wrażenie beztroskiej relacji z rodzinnego

urlopu, błahego sprawozdania z kilku epizodycznych zdarzeń, mało wciągającego opisu plaży, urlopowiczów, pogody i kuchni hotelowej. Nie jest to jednak tylko wspomnienie z wakacji bądź anegdota o zbyt pobłażliwych rodzicach, którzy ulegają namowom dzieci i pozwalają im oglądać niestosowny występ iluzjonisty [por. Kurzke 2005: 298]. To wnikliwa analiza mechanizmu rodzenia się dyktatury i oddziaływania charyzmatycznej jednostki na masy. To opowieść o upokorzeniu i poddaństwie, o bezwoli i apatii, o fascynacji i odrzucie, o zauroczeniu i obrzydzeniu. To w końcu prawdziwie „wstrząsająca wizja ahumanistycznej postawy moralnej” [Honsza 1993: 79].

Okoliczności powstania noweli *Mario i czarodziej* dowodzą, iż dobry pisarz czerpie nieustannie z własnych i cudzych przeżyć. Wszędzie doszukuje się materiału, który mógłby literacko opracować, wykorzystać, któremu mógłby nadać nowy wymiar. I tak, jak to było zwyczajem Manna, autor wziął pomysł wprost z życia¹. Był taki urlop i była taka miejscowość. Czarodziej bynajmniej nie był wytworem fantazji, istniał naprawdę [por. Kurzke 2005: 298]. Forte dei Marmi, w której pisarz wraz z rodziną spędził wakacje we wrześniu 1926 r., ludzaco przypomina Torre di Venere z jego opowiadania. A czteroosobowa rodzina to prawdopodobnie nie kto inny, jak Mann z żoną Katią i dziećmi...

Fabula utworu jest właściwie mało skomplikowana. Rodzinny urlop w uroczej nadmorskiej miejscowości we Włoszech dramatycznie przecina jedno fatalne w skutkach zdarzenie – występ sztukmistrza. Rodzice przychylają się do natarczywych prośb dzieci i mimo późnej godziny wieczornego spektaklu postanawiają zobaczyć występy wędrownego wirtuozu sztuk tajemnych. Stanowi to miłą odmianę podczas nieco nużącego już monotonią powszednich dni urlopu. Złaknieni prostej rozrywki i odświeżających wrażeń rodzice wraz z dziećmi zasiadają w sali wypełnionej równie rozemocjonowaną publicznością. Ekscytacja, ciekawość, nastrój pełen wyczekiwania... Gdy na scenie pojawia się (celowo spóźniony) iluzjonista Cipolla, wszystko się zmienia. Atmosfera staje się duszna. Napięcie, niechęć, rozdrażnienie i gniew wiszą w powietrzu. Cipolla nie

¹ Osobiste doświadczenia pisarza były również kanwą powstania takich utworów, jak m.in. *Czarodziejska góra* czy *Śmierć w Wenecji*.

jest prostodusznym błaznem ani wędrownym klaunem dostarczającym nieskomplikowanej rozrywki gawiedzi, lecz charyzmatycznym i niebezpiecznym „czarodziejem”, wodzirejem nastrojów ludzkich, „ptasznikiem” czyhającym na łup. Jego metody wywierania wpływu na publiczność są druzgocące i upokarzające. Starannie wybiera cel ataku, a potem ośmiesza, niszczy, depcze ofiarę. Nie pozostawia cienia wątpliwości, iż to on jest w posiadaniu tajemnej mocy, która łamie wolę, obnaża słabości, zrywa maski – „[...] było jasne, że ten garbus nie czarował; przynajmniej nie w znaczeniu zręczności, i że to nie było dla dzieci” [Mann 1992: 127].

Wszelkie próby oporu Cipolla dusi w zarodku i wkrótce okazuje się, iż można się mu jedynie podporządkować. Kuglarz wydaje się dysponować onnipotentną władzą, na oczach widowni przeobraża się w nie-człowieka, demona zniszczenia, plujące jadem monstrum. Nikt nie może się mu przeciwstawić, nikt nie może uwolnić się od tej złowrogiej siły, która za sprawą iluzjonisty zawładnęła publicznością, a on sam tłumaczy ten fenomen cierpliwie i z naciskiem:

[...] zdolność wyzbycia się samego siebie, stania się narzędziem, posłuszeństwo w najbezwzględniejszym i doskonałym sensie jest tylko odwrotną stroną owej innej woli chcenia i rozkazywania; jest to jedna i ta sama zdolność, rozkazywać i słuchać to tylko jedna zasada, nierozzerwalna jedność; kto umie słuchać, umie też rozkazywać, i odwrotnie [Mann 1992: 130].

Czarodziej-tyran pastwi się zatem nad kolejnymi ofiarami – wprawia je w odrętwienie, hipnotyzuje, wymusza intymne wyznania, insynuuje podłe skłonności, a nawet niewierność i zdradę. Nikt jednak nie opuszcza sali, nikt dobrowolnie nie przerywa tych dzikich igrzysk samowoli i wszechwładzy:

To, żeśmy zostali, trudno usprawiedliwić, jak i wytłumaczyć. [...] Czy bawiliśmy się sami? Tak i nie, nasze uczucia względem cavaliere Cipolla były w najwyższym stopniu różnorakiej natury, ale takie były, jeśli się nie mylę, uczucia całej sali, a jednak nikt nie odchodził. Czy ulegliśmy fascynacji, która biła od tego w tak osobliwy sposób zarabiającego na chleb męża także poza programem, także między pokazami i paraliżowała nasze postanowienia? W taki sam sposób można to było wpisać na rachunek czystej ciekawości [Mann 1992: 134].

Uczestnicy tego kuriozalnego spektaklu nie mogli i nie chcieli opuścić sali. Ich wolę pętała siła oddziaływania iluzjonisty, a czysta, ludzka ciekawość pragnąca dociec, jaki będzie dalszy ciąg programu, skutecznie uniemożliwiała dobrowolną rezygnację z występu. I w końcu wszyscy przybyli tu w określonym celu – po rozrywkę. Tak więc, pomimo jawnych aktów tyranii tajemniczego sztukmistrza, mimo jego agresywnego zachowania i nieskrywanej nawet nienawiści, publiczność dzielnie trwała na miejscu. A ów kuglarz bynajmniej nie był jedynie zręcznym iluzjonistą, ale – jak relacjonuje ojciec rodziny – „najsilniejszym hipnotyzerem, jakiego spotkałem w życiu” [Mann 1992: 135]. Upiorny pokaz zawierał w sobie wszystko, co zaliczyć można do mocy tajemnych i budzących grozę. Efektowne sztuczki za sprawą Cipollego przeobrażały się w zdumiewające i wykraczające poza ludzkie poznanie zjawiska. Niepozorna powierzchowność sztukmistrza i potworność jego magii tworzyły odstręczającą, aczkolwiek zniewalającą całość. Publiczność była z jednej strony absolutnie uwiedzona talentami hipnotyzera, z drugiej jednak – odczytywała w tych ponadprzeciętnych umiejętnościach pogardę dla odbiorców i coś „osobliwie hańbiącego, co tkwiło dla jednostki i dla wszystkich w tryumfach Cipolli” [Mann 1992: 135]. Mroczny kunszt szarlatana uwłaczał godności ludzkiej [por. Honsza 1993: 81], drażnił zmysły, ranił sferę uczuć wyższych i nie oferował nic w zamian, prócz upokorzenia i żenującej rozrywki.

Punktem kulminacyjnym wynaturzonego przedstawienia było wprawienie publiczności w ekstatyczny taniec, deliryczny trans. Ta orgiastyczna scena jeszcze bardziej podkreśla upodlenie i zniewolenie tłumu. Na zakończenie występu Cipolla zaprasza na scenę kelnera Mario. Zręcznie posługując się siłą sugestii, przekonuje chłopca, iż oto stoi przed nim jego ukochana i czeka na pocałunek. Mario poddaje się woli hipnotyzera. Wyrwany z transu, ośmieszony i wygwizdany przez tłum, sięga po pistolet i zabija czarodzieja, „uwalniając zebranych od koszmaru bestialstwa, tyranii i zhańbienia” [Honsza 1993: 81].

Wydaje się, iż Mann, kreując postać czarodzieja-tyrana, czarodzieja-dyktatora, wyczuwał zaostrzające się już z końcem lat 20. XX w. narodowosocjalistyczne nastroje społeczne. Nie sposób nie zauważyć, iż Cipolla, postać całkowicie skupiona na sobie, na zaspokajaniu własnych żądz, pragnień i dewiacji, uparcie dąży do zawładnięcia tłumem.

Jego sztuka to sztuka iluzji i kłamstwa, która służy tylko jednemu celowi – zdobywaniu władzy. Panowanie nad masami, terror i wymuszanie ślepego posłuszeństwa składają się na techniki stosowane przez jednostkę, będącą „egzemplifikacją gatunku budującego hierarchiczne struktury władzy i zależności” [Honsza 1993: 80]. Postać magnetycznego, charyzmatycznego, ale i śmiertelnie niebezpiecznego szarlatana jest ucieleśnieniem wszelkich cech i właściwości leżących u podstaw osobowości dyktatorskiej. Proroczo wręcz odgadł Mann nastroje społeczne i polityczne, a także skłonność do uległości i fanatycznego posłuszeństwa wobec silnej, wpływowej jednostki. Pisarz umiejętnie nakreślił psychologiczny portret tyrana, wnikliwie opisał struktury mechanizmu władzy, rodzenia się terroru, obnażył też ludzkie słabości. Nie pozostawił cienia wątpliwości, iż w każdym z nas tkwi niepokojące pragnienie poddania się woli „hipnotyzera”, pójsia za tłumem, konformizmu. Iluzja i deziluzja. Wolność i zniewolenie. Władza i poddaństwo. Oto scena świata – cyrk, w którym wszyscy wcielamy się w mniej lub bardziej zręcznych kuglarzy.

Równie zaskakujący i wykraczający poza standardowe wyobrażenia obraz artysty cyrkowego przedstawiony został – ponad trzydzieści lat później – przez Heinricha Bölla w jednej z jego najbardziej znanych powieści – w *Zwierzeniach kłowna*. Od klauna zazwyczaj nie oczekuje się refleksji, filozoficznych dywagacji, życiowych mądrości... Jak wspomniałam na wstępie, do jego zadań i powinności należy dostarczanie ludziom nieskomplikowanej rozrywki, rozweselanie ich i umikanie im czasu. Ale protagonista powieści Bölla, Hans Schnier – tytułowy klaun, nie bawi i nie chce zabawiać publiczności. Ten klaun ma czelność zadawać niewygodne pytania i krytykować postawę moralną rodaków. Hans Schnier poddaje surowej ocenie otaczające go społeczeństwo i powojenną rzeczywistość, w której przyszło mu żyć. Zmusza do samooceny i refleksji, stawia trafną (ale i, niestety, gorzką) diagnozę kondycji społecznej, nie pozostawia obojętnym. Wszystko to czyni jednak jakby od niechcenia, z braku innego zajęcia, przytłoczony melancholią i beznadzieją, bez perspektyw na lepsze jutro.

Kolejny już raz niemiecki noblista czyni bohaterem swoich utworów artystę. Sztuka i pozycja twórcy w świecie, jego stosunek do otaczającej rzeczywistości i ranga społeczna często są tematem

rozważań Bölla. Architekt, poeta, malarz – to tylko kilka „zawodów” artystycznych wykorzystanych przez pisarza do unaocznienia tej problematyki [por. Berger 1967: 325]. Intrygujący wydaje się zabieg autora, który – w przypadku omawianej powieści – protagonistą czyni klauna, tym samym osadzając artystę na samym skraju sztuki, w jej mało podniosłym i znaczącym obszarze. Przypisuje mu rolę błazna, wesołka, żartownisia, co jeszcze bardziej uwypukla jego umiejscowienie w świecie na pozycji outsidera, banity i wręcz osoby wykluczonej (bądź dobrowolnie wykluczającej się) ze społeczeństwa [por. Berger 1967: 326].

Nie mniej interesująca jest struktura powieści, która opiera się w całości na monologu bohatera. W hotelowym pokoju protagonista przez kilka godzin wspomina, telefonuje i oddaje się nieśpiesznym rozmyśleniom, które dotyczą jego osobistych przeżyć, poglądów i oczekiwań. Czas narracji odpowiada właściwie czasowi fabuły, a styl określić można jako gorzko-sarkastyczny. Wiele elementów osobowości i zachowania Hansa Schniera autor wzoruje na własnej postaci, na własnej biografii, dlatego wymowa utworu jest niebywale osobista.

Już początkowe zdania powieści dają wgląd w skomplikowaną i niewesołą sytuację głównego bohatera. Hans Schnier – bez grosza przy duszy, upojony alkoholem, cierpiący na chroniczną migrenę, wyczerpany, opuszczony przez przyjaciół, zdradzony przez ukochaną – siedzi w hotelowym pokoju i telefonuje do rodziców oraz znajomych, błagając o pieniądze. Sam tak się przedstawia:

Jestem kłownem, oficjalna nazwa zawodu brzmi: komik; nie należę do żadnego Kościoła, mam dwadzieścia siedem lat, a jeden z moich numerów, zatytułowany: „Przyjazd i odjazd”, jest dość długą (niemal zbyt długą) pantomimą, przy czym widzom do samego końca myli się przyjazd z odjazdem [Böll 1987: 8].

Antidotum na złamane serce, kłopoty finansowe (wynikające z wątpliwej jakości występów) i w końcu na samotność, melancholię i bóle głowy upatruje Schnier w alkoholu. Jak stwierdza jednak: „Klown, który zaczyna pić, stacza się w dół szybciej niż pijany dekarz z dachu” [Böll 1987: 8]. I tak los Hansa zamyka się w błędnym kole.

By zagłuszyć pustkę i uniknąć pogrążenia się w całkowitym marazmie, mężczyzna sięga po trunki, ale pod ich wpływem samotność bynajmniej nie jest mniej bolesna, a pokazy przekształcają się w kpinę, karykaturalny zestaw tych samych (żałosnych) min i gestów: „Kiedy jestem nietrzeźwy podczas występu, wykonuję niedokładnie ruchy, które można usprawiedliwić tylko ich precyzją, i popełniam najokropniejszy błąd, jaki może się przytrafić kłownowi: śmieję się z własnych dowcipów. Cóż za straszliwe poniżenie!” [Böll 1987: 9].

Hans Schnier stopniowo obniża poziom występów i rezygnuje z bardziej wyrafinowanych sztuczek. A że swoje talenty prezentuje wyraźnie „pod wpływem”, na konsekwencje nie trzeba długo czekać. Po trwającej trzy tygodnie pijackiej fazie nawet dla niego staje się jasne, że oto jego kariera artystyczna stanęła pod znakiem zapytania. Obsługa hotelowa przestaje traktować go jak gościa wyjątkowego (o kwiatach w pokoju może zapomnieć), „skończył się koniak, była już tylko żytniówka” [Böll 1987: 9] i w końcu zmuszony zostaje do zamiany luksusowych hoteli na tanie pensjonaty, motele, ba, suterenami też nie gardził. Występując na nędznie oświetlonych scenach, w podrzędnych spelunkach, Schnier zabawia proletariat, żołnierzy, gospodynie domowe, a „żłopiący piwo oficerowie Bundeswehry, którym miałem uprzyjemnić zakończenie jakiegoś kursu, nie wiedzieli, czy wolno im się śmiać, czy nie, kiedy popisywałem się smętnymi resztkami numeru” [Böll 1987: 9]. Niejako kropką nad „i”, ostatnią kroplą przelewającą czarę goryczy, jest występ dla młodzieży, kiedy to podchmielony klaun przewraca się podczas wykonywania parodii Chaplina i nie jest już w stanie się podnieść: „Na sali nie rozległy się nawet gwizdy, tylko szmer współczucia, a ja, kiedy wreszcie kurtyna spadła, pokuśtykałem prędko ze sceny, zebrałem manatki i nie rozcharakteryzowując się pojechałem do mojego pensjonatu” [Böll 1987: 9–10].

Leżąc na łóżku i dopijając resztkę wódki, mężczyzna zaczyna snuć melancholijne rozważania o minionych kilku latach i dochodzi do ciekawych wniosków. Przede wszystkim roztrząsa swój nieudany związek z Marią. Winą za fiasko tej relacji obarcza ultrakatolickich przyjaciół partnerki, w których słowach, poglądach i poczynaniach dostrzega jedynie fałsz, obłudę i w końcu małostkowość. Konformizm

tej społeczności, jej miałość i bezkrytyczne uwielbienie dla sztywnej tradycji działają na Schniera odpychająco i zarazem wyzwala ją w nim krnąbrną, buntowniczą postawę. Mniej lub bardziej świadomie, ale celowo przekornie, prowokuje on żywiołowe dyskusje teologiczne i polityczne przy okazji spotkań, za każdym razem jednak jego opinie są niemal „zakrzyczane” przez rozhisteryzowanych uczestników tychże debat. Maria natomiast, wyraźnie zauroczona skrajnie radykalnym środowiskiem, bezrefleksyjnie poddaje się wpływom fanatycznej indoktrynacji. Dla Hansa sytuacja staje się nie do zniesienia. Na każdym kroku wykazuje partnerce hipokryzję i podwójną moralność jej nowych przyjaciół, ale ta pozostaje ślepa i głucha na jego argumenty. W końcu odchodzi od Schniera i poślubia „jednego z nich”, uzasadniając swój wybór troską o dobro nienarodzonych jeszcze dzieci. Dla Marii bowiem główny problem – prócz „życia w grzechu” – stanowi niepewność o to, w jakiej religii będzie wychowywane jej przyszłe potomstwo. Dziewczyna żąda od Hansa pisemnego zobowiązania, że dzieci z ich związku wzrastać będą w duchu katolickim. Dla Schniera taki warunek jest nie do przyjęcia. W przeciwieństwie do Marii i grona zagorzałych katolików, Hans uważa, iż prawdziwa miłość nie potrzebuje urzędowego poświadczenia ani trzymania się drętwych konwenansów, lecz dwojga ludzi związanych prawdziwie transcendentalnym uczuciem. Miłość do Marii to jego sakrament i jego cyrograf [por. Hengst 1972: 28]. Tym trudniej przychodzi mu pogodzić się z utratą ukochanej. I tym łatwiej wzbiera w nim niechęć do otoczenia, a wizja przyszłości – jego przyszłości – rysuje się w ponurych barwach:

[...] rozmyślałem o Marii, o chrześcijanach, o katolikach [...]. Myślałem także o ryszotkach, w których kiedyś będę leżał. Kiedy kłown zbliża się do pięćdziesiątki, istnieją dla niego tylko dwie możliwości: ryszotek albo pałac. Nie wierzyłem w pałac, a do pięćdziesiątki musiałem przeżyć w jakiś sposób jeszcze przeszło 22 lata [Böll 1987: 12].

Nie tylko krąg katolików poddany zostaje surowej ocenie Schniera – równie uważnie śledzi on kariery byłych nazistów, popleczników i aktywnych działaczy partii faszystowskiej. Nie bez zdumienia stwierdza, że w nowej, powojennej rzeczywistości wiedzie im się równie

dobrze, jak w czasie zawieruchy wojennej, a może nawet lepiej. Przyobleczeni w kostium pacyfistów, z twarzami wykrzywionymi fałszywym, „antynazistowskim” uśmiechem, znakomicie radzą sobie „na rynku”. Zamożni, usatkwani, syci wygłaszają ogólnikowe tezy wyrażające ich rzekome potępienie niechlubnej przeszłości Niemiec. Hans Schnier nie daje się jednak zwieść tej niby dobroduszej otoczce pocziwych, (nie)uczciwych obywateli i z całą wyrazistością dostrzega, jak łatwo przyszło im zapomnieć o swych dawnych przekonaniach i jak szybko dostosowali się do nowych/starych realiów. Niegdyś zdeklarowani naziści, teraz śmiało występują w obronie praw obywatelskich, w obronie wolności jednostki, w obronie (o ironio!) człowieczeństwa. Prawdziwa maskarada. Niedorzeczny cyrk. Aż chciałoby się zapytać za Schnierem – i kto tu jest klaunem?

Nie bez powodu zatem Böll bohaterem swojej powieści uczynił artystę – klauna. Z racji wykonywanego zawodu (marginalizowanego w świecie „wielkiej” sztuki) i z powodu trudnego charakteru Hans Schnier znajduje się niejako na obrzeżach społeczeństwa. Wyróżnia go inność, zmysł obserwacji, poczucie humoru i tragizmu. Wyczulony na hipokryzję, za fasadą pseudo-moralności dostrzega fałsz i obłudę. Ma odwagę obnażyć prawdę, odsłonić to, co ukryte i wstydlive. Strój błazna służy mu jako pretekst do przekazania niewygodnych, acz słusznych racji w zawołowanej formie [por. Światłowski 1983: 159].

Klaun jest zatem nie tylko artystą-błaznem, żartownisiem i przebierańcem, lecz także ma do wypełnienia ważną misję – misję „oczyszczającą i odkrywczą”, bowiem podaje on w wątpliwość wszystko, co uważane jest powszechnie za naturalne i zgodne z obowiązującymi standardami [por. Kołakowski 1961: 276f]. Jest jedynym „żyjącym pośród umarłych”, którzy sami złożyli się w ofierze w imię zachowania konwenansów i w imię tak zwanej normalności [por. Światłowski 1983: 160]. Sztuka uprawiana przez klauna nie spełnia żadnych społecznych oczekiwań, wykracza poza utarte wyobrażenia i ociera się o tabu. Przede wszystkim stoi w obronie „głosu serca” [Światłowski 1983: 160], w obronie miłości.

Zarówno bohater noweli Manna – Cipolla, jak i wykreowany przez Bölla – Hans Schnier, to artyści, których powołaniem jest dostarczanie publiczności wydawałoby się mało wyrafinowanej rozrywki. Obaj

protagoniści nie wpisują się jednak w powszechny stereotyp artysty-iluzjonisty, artysty-klauna. Kształtują oni własną rzeczywistość, bezlitośnie obnażają ludzkie słabości, dotkliwie oceniają oraz osądzają społeczeństwo wraz z jego ustalonymi regułami i zasadami postępowania. Urągają prześmiewczej kreacji klauna. Wycofują się świadomie z życia publicznego i – pozostając w cieniu – „pociągają za sznurki”, manipulując i wykorzystując (Cipolla) bądź też krytykując i odsłaniając niewygodną prawdę w krzywym zwierciadle (Schnier). Obaj protagoniści stają się karykaturami samych siebie, przejawskrawionymi, znękanymi, niespokojnymi duchami. Zdystansowani i pozornie obojętni, szyderczo wytykają palcem ludzkie ułomności. Ich magnetycznej sile oddziaływania nie sposób się oprzeć. Budzą lęk, grozę, niesmak, odrazę i niezdrową fascynację zarazem. Przyciągają i odpychają, zniewalają i odstręczają... Utwory Thomasa Manna i Heinricha Bölla są niejednoznaczne i wielowymiarowe, a odczytywane na wielu płaszczyznach, skłaniają niewątpliwie do głębszej refleksji.

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie innego, zaskakującego oblicza klauna. Jego postać wydaje się jednoznaczna. Ma on bawić publiczność, rozśmieszać i sprawiać przyjemność. Nie oczekuje się od niego refleksji czy życiowych mądrości. Tym bardziej zastanawia obraz klauna przedstawiony w opowiadaniu Thomasa Manna *Mario i czarodziej* oraz w powieści Heinricha Bölla *Zwierzenia kłowna*. Postacie klauna i kuglarza dalece wykraczają poza narzucone im role, łamią stereotypy, zmuszają do refleksji i odsłaniają prawdziwie zaskakujące i często niebezpieczne oblicze.

Słowa kluczowe: klaun, krytyka społeczeństwa, zagrożenie, manipulacja, wyobcowanie.

**A CLOWN'S TRUE COLORS
IN THOMAS MANN'S SHORT STORY MARIO
AND THE MAGICAN AND HEINRICH BÖLL'S NOVEL
THE CLOWN**

Summary

The aim of this paper is to present a different, unknown side of the clown's personality. At first sight the character of the clown seems to be unambiguous. He is supposed to entertain the audience, make people laugh and be funny. The clown is not expected to reflect or have wisdom... Therefore, the clown characters presented in T. Mann's short story *Mario and the Magician* and in H. Böll's novel *The Clown* seem to be even more interesting. They go far beyond their expected roles, break stereotypes, bring reflection and show the true side of their personality which often turns out to be surprising or even dangerous.

Keywords: clown, criticism of society, danger, manipulation, alienation.

Bibliografia

- Berger Karl-Heinz, 1967, *Heinrich Böll. Leben und Werk*, [w:] *Schriftsteller der Gegenwart*, Hrsg. Gerhard Dahne, Karl-Heinz Berger, Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin.
- Böll Heinrich, 1987, *Zwierzenia kłowna*, przeł. Teresa Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa.
- Hengst Heinz, 1972, *Die Frage nach der Diagonale zwischen Gesetz und Barmherzigkeit*, „Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur”, Nr. 33.
- Honsza Norbert, 1993, *Tomasz Mann – arystokrata ducha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Kołąkowski Leszek, 1961, *Der Mensch ohne Alternative*, Piper, München.
- Kurzke Hermann, 2005, *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa.
- Mann Thomas, 1992, *Mario i czarodziej*, przeł. Leopold Staff, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław.
- Światłowski Zbigniew, 1983, *Der westdeutsche Roman 1945–1980*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów.