

## Kobiety i królestwo dwuznaczności. Czarny komizm w *Solistkach*

nie ma rozpaczy, z której nie można by zakpić  
Marta Podgórnik [\*\*\*prawda, że mi już na niczym nie zależy]

Antologia *Solistki* zawiera wiersze czterdziestu jeden poetek, głównie urodzonych w latach 70. minionego wieku, ale ma ambicje stworzenia „opowieści o ostatnich 20 latach poezji w ogóle”<sup>1</sup>. Wśród tekstów wybranych przez redaktorki (i współautorki) książki znalazło się co najmniej kilka utworów, w których można tropić ślady okrutnego humoru. Nie należą one do wyróżnionych przez Stanisława Gajdę „idealnych tekstów komicznych”<sup>2</sup>, przeciwnie – śmieszność, wpleciona w dyskurs poetycki, jest tu raczej dodatkowym składnikiem, stopniowo ujawniającym swój wywrotowy charakter. Wyróżnione przeze mnie wiersze, potraktowane jako wypowiedzi humorystyczne<sup>3</sup>, nie są typowymi realizacjami czarnego humoru: oceniają wybrane elementy rzeczywistości bez jawnej agresji, wykorzystują szyderstwo, kpinę i drwinę oraz ironię w nieoczywisty sposób.

Autorki *Solistek* nader często eksponują niespójny, kontrastowy<sup>4</sup> obraz świata. Odwołują się do stygmatyzujących stereotypów nie po to, by je utrwalać, lecz aby ukazywać ich absurdalny charakter. Zły los, nieszczęście, groza mogą być przewyżczone w opowiadaniu – stąd większość przywołanych wierszy ma charakter narracyjny: jest relacją ze śmiesznej grozy, groźnego żartu.

Poetki dostrzegają w wisielczym śmiechu ambiwalentne narzędzie indywiduacji. Piszą w tej konwencji o zdarzeniach budzących lęk, sytuacjach granicznych, które przerastając

<sup>1</sup> *Solistki bez chóru. Pozytywne refleksje* [w:] *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, pod red. M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńskiej, oprawa graficzna M. Ignerska, rysunki P. Dwurnik i M. Ignerska, Warszawa 2009, s. 223.

<sup>2</sup> Badacz zalicza do dyskursu komicznego gatunki, takie jak dowcip, komedia, humoreska, fraszka, limeryk, felieton; podkreśla jednak coraz powszechniejsze „ukomicznianie” dyskursów niekomicznych. S. Gajda, *Współczesny polski dyskurs komiczny* [w:] *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, pod red. J. Mazura, M. Rumińskiej, Lublin 2007, s. 15.

<sup>3</sup> Według typologii Leszka Tympiakina, *Intencje i gatunkowe realizacje wypowiedzi humorystycznej (aspekty wybrane)* [w:] *Humor w perspektywie kulturowo-językowej*, pod red. M. Karwatowskiej, L. Tympiakina, Lublin 2013, s. 176–177. Za Tomaszem Mizerkiewiczem nie wnikam w różnice między tekstowym komizmem a życiową śmiesznością, jako że w praktyce twórczej są one nieustannie mieszane. T. Mizerkiewicz, *Niść śmieszności. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 12–13. Por. także A. Główniewicz, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013, s. 139–176.

<sup>4</sup> O związku komicznej sprzeczności z makabrą pisze J. Trzynałowski, *Komizm* [w:] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokinić, Gdańsk 2011, s. 371–372. Także Tomasz Bocheński rozszerza kategorię komizmu na śmiech z tego, co gorszące i dziwne. Idem, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza, Lata trzydzieste*, Kraków 2005.

zdolności intelektualne podmiotu, wywołują sprzeczne reakcje emocjonalne<sup>5</sup>. Wydaje się, że groteskowy (a więc, jak pisze Charles Baudelaire, kreacyjny, aksjomatyczny, absolutny<sup>6</sup>) aspekt czarnego humoru jest dla pisarek debiutujących po 1989 roku szczególnie ważny: jako forma prowokacji, sposób uchylecia się przed ciosem<sup>7</sup> lub wymierzenia światu sprawiedliwości – choćby za sprawą wiersza.

## Kobiece – męskie

Autorki antologii w postłowie zaznaczyły swoją niechęć do stereotypów związanych z płcią, utrwalanych w tak zwanej „poezji kobiecej”<sup>8</sup>. Czarny humor pozwala pisarkom na dystans wobec „fantazmatycznego efektu trwałej tożsamości” genderowej, której atrybuty – zdaniem przedstawicielek krytyki feministycznej – są nie ekspresywne, lecz performatywne<sup>9</sup>. Jest to więc sposób na zdefiniowanie swojego miejsca w relacji kobiece – męskie, pozwalający na rewizję, a nawet podważenie tych kategorii.

Ograny temat wojny płci odświeża Wioletta Grzegorzewska w *Amazonkach* z tomu *Orinoko*:

„W internacie rytuał obcinania paznokci,  
roztocza mają ucztę, kiedy dziewczynom  
z filologii łuszczy się po solarium naskórek.  
W kabinie prysznicowej rozkleiła się podpaska,  
bordowa strużka płynie po płytkach jak Orinoko.  
W nocy pora polowań, deszcze niespokojne,  
w tropikach giną koledzy z politechniki” (s. 196)<sup>10</sup>.

Odprawiane przed bitwą rytuały upiększania kobiecych ciał opisane zostały z werystyczną dokładnością, a jednocześnie – wzięte w potrójny nawias skojarzeń (mitologicznych – za sprawą plemienia Amazonek wykorzystujących seksualnie, a potem zabijających mężczyzn; geograficznych – tropikalna dżungla porastająca Amazonię jako sceneria gorących, erotycznych uniesień; popkulturowych – początkowe słowa piosenki towarzyszącej serialowi *Czterej pancerni i pies* kojarzą się z ubarwioną wersją wojennej epepei). Śmierć jest co najwyżej „małą śmiercią”, w rozerotyzowanych akademikach przelewana jest tylko krew miesięczna.

<sup>5</sup> H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, tłum. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004. Cyt. za: T. Mizerkiewicz, op. cit., s. 107). Zob. także uwagi S. Golwarza o przechodności śmiechu i płaczu, *Hedonistyczna hipoteza komizmu* [w:] B. Dziemidok, op. cit., s. 216–217.

<sup>6</sup> Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, tłum. J. Guze [w:] ibidem, s. 324–325.

<sup>7</sup> O wyzwalającym z lęku groteskowym śmiechu pisał Lee Byron Jennings, *Termin „groteska”* [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 48–62. Zob. także rozdział *Wokół aksjologicznego modelu komizmu groteskowego* [w:] A. Głowczewski, op. cit., s. 119–138.

<sup>8</sup> *Solistki bez chóru...*, s. 222. O związkach komizmu i języku stereotypów pisze A. Głowczewski, op. cit., s. 50–51 i 80–82.

<sup>9</sup> J.P. Butler, *Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie*, tłum. K. Kłosińska, K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 529.

<sup>10</sup> *Solistki...*, op. cit., s. 196. Wszystkie wiersze podają za tym wydaniem, umieszczając w nawiasie numer strony.

Nieoczywisty komizm sytuacyjny wiersza *Nie lubię śledzi* Moniki Mosiewicz, ukryty w powtórzonem dwukrotnie obrazie łapczywego zjadania marynaty przez ciężarną, okazuje się czymś więcej niż kontestacją dyskursu na temat piękna kobiecego ciała<sup>11</sup>. Staje się pretekstem do poetyckiej analizy mechanizmu poczucia winy i wstydu:

„Śledzie prześlizgiwały się przez mój przetyk bezwiednie,  
patrzyłam w okno grzebiąc ręką w słoiku  
i myślałam o dzielących się komórkach.  
(...)

To wstyd,  
myślę gładząc się z czułością po brzuchu  
tłustą od śledzi ręką,  
dziecinny wrośnięty  
w każdą komórkę wstydu  
i uczucie zdrady” (s. 58).

Narzucanie dziewczynom sztywnego modelu grzeczności powraca we wspomnieniach podmiotu jako szereg napomnień: „Musicie być bardziej poważne/ (...) / musicie uważać na błoto./ Jak jecie./ Jak idziecie./ Jak siadacie” (s. 58). Bohaterka wbrew tym zasadom i dotychczasowym upodobaniom pochłania śledzie w sparodiowanym przez niski kontekst akcie naruszenia przyzwyczajień. Wydaje się, że towarzyszące tej czynności wspomnienie pierwszej miesiączki – kłopotliwego prezentu dla jedenastolatki na Boże Narodzenie – wzmacnia biologiczną tożsamość przyszłej matki. Ciężarna, „zdradzona” przez ład, w którym „nigdy nie udaje się ukryć/ wielowątkowych pęknięć” (s. 58), doświadcza płci kulturowej jako przymusu odrzucanego w śmiesznym geście przekroczenia.

Judith P. Butler podkreśla, że „restryktywne ramy maskulinistycznej dominacji oraz przymusowej heteroseksualności” mogą się utrzymywać dzięki podtrzymywanym społecznie grom (*performances*)<sup>12</sup>. Tego rodzaju kłamstwo mające chronić przed nieakceptowaną społecznie tożsamością seksualną obnaża Aleksandra Zbierska. Jej wiersz *bluff*, utrzymany w popkulturowej poetyce, szydzi z lęku „twardych facetów”, którzy

„(...) boją się  
posądzania o pedałstwo, więc wybijają to sobie z głowy  
tępą łyżwą – jak tom hanks w kasteleju (...)” (s. 20).

Drastyczny obraz nawiązuje do znanej sceny z filmu *Poza światem* w reżyserii Roberta Zemeckisa, w której grający rozbitka amerykański gwiazdor używa łyżwy i kamienia, aby uwolnić się od bolącego zęba. Brutalność i komizm sytuacji przekładają się na przywoływaną w wierszu sesję terapii behawioralnej prowadzonej przez „agentkę skali” (Dana Scully z serialu *Z archiwum X* pracuje w komórce FBI badającej szczególnie trudne, niewyjaśnione sprawy). Mężczyźni traktują swoje homoseksualne pragnienia

<sup>11</sup> Mit piękna kobiecości analizuje A. Buczkowski, *Społeczne tworzenie ciała: płeć kulturowa i płeć biologiczna*, Kraków 2005, s. 283–296. Zob. także np. A. Miś, *(Nie)naturalna kobieta w świecie sztucznego piękna – podejście językoznawczo-kulturowe* [w:] *Język–natura–cywilizacja*, pod red. E. Laskowskiej, B. Morzyńskiej-Wirzosek, W. Czechowskiego, Bydgoszcz 2012, s. 161–169.

<sup>12</sup> J.P. Butler, op. cit., s. 529.

jak fizyczną dolegliwość, której chcą się pozbyć na wszelkie sposoby i za wszelką cenę. W końcu „odprawiają piętaszka/ daleko, daleko za drzwi”, potwierdzając męskość w kłamliwej, patetyczno-militarystycznej retoryce:

„spójrz, ile kryje się za nimi  
próżnego, jak się unoszą próbując opiewać czołgi, markując  
wysokie »c«” (s. 20).

Bohdan Dziemidok podkreśla, że większość teorii komizmu wiąże jego istotę z „niezgodnością”, „niewspółmiernością”, „odchYLENIEM od normy”<sup>13</sup>. W wypadku przywołanych wierszy wyeksponowanie owej niezgodności ośmiesza samą normę, a jednocześnie eksponuje siłę jej społecznego oddziaływania. Stąd wisielczy humor towarzyszący portretowaniu zmagania ze stereotypem płci.

## Spółcezeństwo, jednostka, bunt

Czarny humor towarzyszy często tym poetyckim scenom, których bohaterki pod presją otoczenia nakładają maski. Sztuka społecznej mimikry prowadzi do frustracji, a ta wymaga odreagowania – często w groteskowej formie.

Kamila Janiak w wierszu *fuckin' failure* odtwarza banalną sytuację towarzyską, w której próba dostosowania się do tonu zdawkowej rozmowy pomiędzy obcymi sobie ludźmi prowadzi do poczucia absurdalności i nienaturalności całego zdarzenia. Tytułowe niepowodzenie dotyczy odegranej przy eleganckim obiedzie komedii: wymianie uśmiechów i konwencjonalnych formuł grzecznościowych nie towarzyszy ani zaangażowanie, ani porozumienie obu stron. Obnażenie niedostosowania bohaterki do sytuacji (zgodnie z Bergsonowską koncepcją komizmu jako dyscyplinującego stróża społecznej normy)<sup>14</sup> nabiera cech komicznych poprzez surrealistyczne zestawienie kulturowych gestów jedzenia, przywdziewania odpowiednich strojów („jako dusza towarzystwa/ zmieniłam suknię po przystawkach. śliczna!”, s. 7) i prowadzenia konwersacji („zamieniłam słowo z żoną męża,/ proszę na dziękuję”, s. 7). Kobieta – wbrew sobie – staje się obiektem towarzyskiej konsumpcji („pyszności od stóp/ do głów”) i reaguje ciągiem ekscentrycznych skojarzeń:

„na końcu każdego patyczka był kiedyś trupek żabki.  
(...)  
(...) a na końcu

każdego zdania zdaje się uśmiech,  
(...)  
i taka wtykam koniec patyczka,  
i ściele się trupek na końcu patyczka.  
i grubo się ściele, a ja taka śliczna” (s. 7).

<sup>13</sup> B. Dziemidok, op. cit., s. 54–64.

<sup>14</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 2000, s. 160–161. Krytycznie o koncepcji Bergsona pisze George McFadden, *Discovering the Comic*, Princeton 1982, s. 128–130.

Zrównując kończący „każde zdanie” uśmiech ze zwfokami („trupek żabki” oznaczać może zjadane podczas obiadu żabie udka, ale także przywoływać – poprzez „kiedys” w inicjalnym zdaniu – wspomnienie okrutnych zabaw z dzieciństwa), Janiak buduje obraz pobojojowiska. Zdrobnienia („trupek”, „patyczek”) i infantylizmy („a ja taka śliczna”) odbierają scenie powagę, ale ich ironiczne ostrze – dzięki okrutnemu komizmowi<sup>15</sup> – skierowane jest ostatecznie przeciwko bohaterce wplątanej w grę pozorów, ubezwłasnowolnionej przez kłamstwo.

„Praca to wspaniałe zwierzę, które jednocześnie wozi/ mnie na grzbiecie i wlecze za sobą” – ta paradoksalna definicja oddaje ambiwalentne odczucia bohaterki Łucji Abalar wobec zatrudniającej jej instytucji (*zbrodnia w firmie*, s. 50). Korporacyjna anonimowość („najpiękniejsze w mojej firmie jest to, że rzadko widzę/ szefa”) nie zmniejsza presji, której poddawany jest szeregowy pracownik. Wiersz jest zapisem marzenia sennego, będącego reakcją na napięcie towarzyszące podmiotowi na jawie<sup>16</sup>. Praca

„(...) jest snem,

w którym ktoś podrzyna mi gardło, ale ja nie krwawię choć

nie mogę także uciec, to śmieszna sytuacja, tak patrzeć, gdy ktoś

stoi przed tobą z nożem wbitym w twoją grdykę, a ty możesz śpiewać

i drwić sobie z tej zbrodni, możesz, bo to jest sen i prawda,

że rano obudzisz się wypoczęty, pozostanie jedynie uporczywe drapanie w przetyku” (s. 50).

Uwalniany w stanie rozluźnionej samokontroli sadystyczny obraz bezkrwawej jatki, zabarwiony surrealistyczną swobodą skojarzeń, szyfruje stan uwięzienia bohaterki na jawie (jest „snem i prawdą” jednocześnie). Mechanizm marzenia sennego, analogiczny – zdaniem Freuda – do technik dowcipu myślowego, wzbogaca go o „aurę osobliwości”<sup>17</sup>. Ofiara drwiąca z kata nie przestaje być ofiarą: śmiech, nawet absurdalny śpiew z nożem w gardle nie pozwalają na ucieczkę przed kaźnią. Drapanie w przetyku jako nieusuwalny, fizyczny ślad psychicznej opresji każe wątpić w terapeutyczną moc „śmiesznej sytuacji”, onirycznej parafrazy codziennej udręki.

W wierszu *pogrzeb* Marii Cyranowicz trudno dopatrzeć się komizmu, jednak wyrażenie odnosi się on do koncepcji „świata na opak”. Poetka zapisuje moment, w którym podmiot rozpoznaje własne niedostosowanie do norm społecznych. Inspiruje ją scena pogrzebu z filmu *Fanny i Alexander* Ingmara Bergmana, w której chłopiec powtarza wszystkie znane sobie przekleństwa, buntując się przeciwko śmierci i sankcjonującym ją rytuałom. Kontestowane od wewnątrz uczestnictwo w religijnym obrzędzie okazuje się próbą niezależności i miarą wyobcowania „ja”:

<sup>15</sup> Jak przypomniał McFadden, czarny humor dodaje do ironii pewną dozę pozbawionego zafalszowań samopostzegania („a measure of undecieving selfperception”). Ibidem, s. 25.

<sup>16</sup> Humor wisielczy, „śmiech przez łzy” Zygmunta Freuda kojarzy z zaoszczędzonym wysiłkiem przeżywania negatywnych afektów (współczucia, gniewu, bólu, wzruszenia itd.). Z. Freud, *Humor* [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 205–211.

<sup>17</sup> Wiedeński psychiatra wymienia ponadto techniki przesunięcia, błędu w myśleniu, absurdu, przedstawienia pośredniego przez przeciwieństwo. Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieswiadomości* [w:] ibidem, s. 83.

„i wtedy rozumiałam  
ja jestem aleksander a to on jest fanny  
to ja idę wciąż idę za nieobecnym ojcem  
powtarzam do cholery jasnej i same najgorsze  
(...)  
(...) jestem dziecko stamtąd  
(niech mnie nie poprawiają)  
stamtąd nie można wrócić  
tam się zostaje na zawsze  
opuszczonym do wewnątrz  
pomalowanym jak śnieg  
wyświęconym na wspak  
(...)  
podczas gdy role dyskretnie  
odwracają się do nas plecami  
idziemy za pogrzebem z balonikami w rękach” (s. 136).

Kontestowanie żałobnej uroczystości za sprawą baloników rodem z festynu i wulgaryzmów, wzmocnione zamianą imion (i płci)<sup>18</sup> oraz sygnałami inwersji (pomalowany śnieg – symbol niewinności, blasfemiczne poświęcenie „na wspak”) można zestawiać z Bachtinowską koncepcją karnawalizacji świata jako warunkiem społecznej równowagi<sup>19</sup>. U Cyranowicz jest raczej obrazoburczym gestem aksjologicznym<sup>20</sup>, który pozwala na dookreślenie tożsamości „ja” – jako osobnego, pozostającego na zawsze osieroconym dzieckiem zakrzepłym w postawie sprzeciwu wobec zastanego porządku.

## Chorowanie, umieranie

Wydobywanie komicznych aspektów sytuacji skrajnie trudnych, jak choroba i śmierć, to najczęstszy wariant wykorzystywania czarnego humoru do rozładowania psychicznego napięcia<sup>21</sup>. Wisielczy śmiech z absurdów śmierci nie tworzy jednak wspólnoty. Tomasz Bocheński zaznacza, że „czarny humor projektuje społeczność monad, samotników śmiejących się z własnej i innych bezradności w sytuacjach ostatecznych”<sup>22</sup>. Bywa również formą myślenia magicznego, zaklęcia rzeczywistości.

Bohaterka wiersza Janiak za chorobowy odejmą ci projektuje swój szyderczy antyna-grodek. Gdy koc chorej „przylega /jak sarkofag”, petryfikując ją za życia, ulgę przynosi ruch wyobraźni:

<sup>18</sup> O podważaniu, kwestionowaniu lub renegocjowaniu ról przypisanych płci pisze sama autorka w przywoływanym już posłowie do antologii. *Solistki bez chóru...*, op. cit., s. 228.

<sup>19</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Go-reniowie, Kraków 1975.

<sup>20</sup> Komizm literacki jako gest aksjologiczny analizuje A. Głowczewski, op. cit., s. 42 i nast.

<sup>21</sup> Freud jako pierwszy pisał o „postawie humorystycznej, dzięki której człowiek wzbrania się przed cierpieniem, podkreśla niemożność pokonania »ja« przez świat realny (...) nie schodząc z gruntu zdrowia psychicznego”. Z. Freud, *Humor*, op. cit., s. 267.

<sup>22</sup> T. Bocheński, op. cit., s. 7.

„(...) mogłabym być nie własnym

pomnikiem, ale jego plastikową reprodukcją  
dla chińskich turystów, rumianą i całkiem  
łysą po miesiącu” (s. 11).

Łatwość rozpadu tandetnych pamiątek produkowanych w Chinach odsyła – w makabrycznym ciągu skojarzeniowym – do łysienia jako skutku chemioterapii. Rozsypujący się plastik i podlegające chorobie ciało są jednakowo podatne na destrukcję. W ostatecznym rozrachunku kpina z własnego cierpienia przynosi ulgę – doraźną „jak gripex, // fervex, rutinoscobinum i wszyscy święci” (s. 11).

Konfrontacja ze śmiercią bliskich pojawia się w *Solistkach* zwykle w postaci pełnych powagi wierszy żałobnych, jest jednak w antologii jeden tekst służący oswojeniu śmierci poprzez wydobywanie jej tragikomizmu. Utwór Agnieszki Kuciak *Na nieudane umieranie* czerpie swą humorystyczną siłę z suspensu. Po stosownych obrzędach, tych uprzywatnionych („sakramentalne” słowa ojca, „poświęcenie” odchodzącej też) i tych usankcjonowanych zasadami religijnymi („Ksiądz odprowadził modły”, s. 107), spodziewana śmierć matki nie nadchodzi:

„Lecz ona miała jeszcze wstać, zjeść tosta,  
jeszcze zapagnąć zrobić pranie, zostać  
w dniach pod obecność bólu i obłoków,  
powtarzać klasę, jak ostatni łobuz” (s. 107).

Zaskoczenie rodziny miesza się z radością, ale powrót do życia, opisany jako udział w przyziemnej codzienności i porównany do łobuzerskiego wybryku, okazuje się także powrotem do „bólu”. Zgon matki, antycypowany w wierszu, jest – tak czy inaczej – nieuchronny. Jego chwilowe odroczenie nie usuwa tej pewności, nie pozwala myśleć o długim i szczęśliwym życiu bohaterki.

Podobna nieuchronność cechuje polecenia w wierszu-hipertekście<sup>23</sup> [\*\*\* raz dwa trzy baba jaga patrzy] Anety Kamińskiej. Zdania „nie zapomnij umrzeć”, „czytaj albo zgin” (s. 118) i wyróżnione pogrubioną czcionką szeregi niepokojących wyrazów (np. „przeświecam – dobijanie – ściskam – trzaskanie – zgrzytanie – coś – przelewa – ściska – zginąć”, s. 114) prowadzą czytelnika do leksji<sup>24</sup> w postaci rozbudowanej listy schorzeń, poprzedzonej komendą „żeby wybrać chorobę kliknij” (s. 119). Autorka prowadzi perwersyjną grę ze „zmultiplikowaną tożsamością” możliwą w interaktywnym świecie cyfrowym<sup>25</sup>. Nieodparty śmiech budzi właśnie potraktowanie choroby jako opcji i zestawienie poważnych dolegliwości z mniej znanymi, lecz brzmiącymi komicznie („schizofrenia” obok „świerzbiczki”, s. 119), a także alfabetyczne ciągi absurdalnych przypadłości

<sup>23</sup> Można go znaleźć na stronie: <http://www.czary-i-mary.pl/hipertekst.html> [dostęp: 20.09.2014]. O nielinearnej budowie całego tomu zob. A. Jawor, *Na co patrzy baba jaga – „czary i mary” Anety Kamińskiej*, <http://literackie.pl/recenzje.asp?idautora=55&lang=PL> [dostęp: 21.09.2014].

<sup>24</sup> Leksja – podstawowa wyróżniona, spójna jednostka hipertekstu, zob. np. M. Pisarski, *Hipertekst – punkt węzłowy*, <http://techsty.art.pl/warsztaty/lexia.htm> [dostęp: 21.09.2014].

<sup>25</sup> Zob. B. Myrdzik, *Rola humoru w rozwoju tożsamości osobowej* [w:] *Humor w perspektywie kulturowo-językowej*, s. 20–21.

(„Bąbel; Błędne koło; Ból głowy” czy „Rodzinne przedwczesne dojrzewanie męskie; Rozpadlina skóry; Rozstrzelanie oskrzeli”, s. 119). Tekst zamyka (o ile można tak powiedzieć w wypadku utworu nieliniowego)<sup>26</sup> utrzymane w kategoriycznym tonie, powtarzane trzykrotnie polecenie „zachowuj” z pozorną alternatywą „teraz albo teraz” (s. 119). Ostatnim hipertekstem jest formuła „raz dwa trzy wychodź ty” (s. 119), która w tytułowej zabawie eliminuje dziecko z gry, a w omawianym utworze przypomina jednocześnie o możliwości opuszczenia strony przez kliknięcie i o kończącej chorobę śmierci.

Poetką, która najpełniej wykorzystuje możliwości czarnego humoru w swoim piarstwie, jest Justyna Bargielska. Jej skłonność do ujawniania absurdalnego komizmu codziennych sytuacji ma swój dramatyczny wymiar. Jak pisze Aleksander Głowczewski:

„Przeżycie komizmu prowadzi w takich przypadkach od »zadomowienia« do poczucia »wydomowienia«, do świadomości, że świat, w którym przebywam, nie jest światem »moim«, bliskim mi, dostępnym memu poznaniu i doświadczeniu, dającym mi poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa”<sup>27</sup>.

Zamieszczony w *Solistkach* wiersz *Trauma o piesku* to przykład finezyjnej gry z makabrą, wzmocnionej samoświadomością własnych lęków i obsesji:

„Myliśmy zęby i powiedziałam do męża:  
boję się, czy poznam, że umarłam. Bo  
czy umrzeć to jest śnić sny jakby nie swoje,  
czy może bardziej jak dwieście tysięcy  
czarnych perełek, które toczą się za nami  
do zsyphu. Keep dying, powiedział mąż,  
przekonasz się. Żegluj, jasny spłachetku,  
dopowiedziałam sobie, nie myśl teraz  
o dziurawym oku, przez które cię obserwują  
pod kątem abordażu. Ale bardzo mnie wystraszył  
ten pojedynek pieska z tramwajem,  
gdy mąż powiedział: nie patrz, a za kartką dłoni  
piesek podniósł się, był taki wielki  
i zapraszał nas wszystkich do swojego  
rozprutego brzucha, w którym już czekał ksiądz,  
nagie drzewa i z piasku usypane miasto” (s. 144).

Surrealistyczna wyobraźnia poetki nie pozwala czytać wiersza według prostego klucza autobiograficznego, choć można w nim odnaleźć powtarzające się w poezji autorki *Nudelmana* wątki sennych koszmarów, gwałtownej śmierci, pogrzebowych rytuałów, nieporozumień małżeńskich. Utwór poprzez retrospekcyjny bieg skojarzeń prowadzi kapryśną poetycką narrację – od scenki rodzajowej w łazience z pozornie absurdalną wymianą

<sup>26</sup> Dodatkowym źródłem komizmu, podobnie jak w wierszach futurystów, jest naruszenie przyzwyczajenia czytelnika (np. złudzenia, że włącza się on w strumień cudzych myśli i uczuć) przez zabiegi typograficzne. Zob. T. Mizerkiewicz, op. cit., s. 62–63.

<sup>27</sup> A. Głowczewski, op. cit., s. 226.



zdań, przez namysł nad kruchością własnej egzystencji, po wspomnienie potrąconego psa. To ostatnie, w naśladowującym technikę filmową nadrealistów obrazie cmentarza wyłaniającego się z rozprutego brzucha zwierzęcia, uzasadnia głęboki niepokój bohaterki. Wystraszona „pojedyńkiem psa z tramwajem” odczuwa tragikomiczną dysproporcję pomiędzy swoim kruchym istnieniem a perspektywą zawsze możliwej śmierci (oddaje ją topos życia-żeglugi zderzony z obrazem śledzącego ją „dziurawego oka” – alegorii ułomnej opatrności). Ironiczna rada męża: „keep dying”, bagatelizująca obawy kobiety przed „abordażem”, zrzuconiem „do zsypu”, śmieszy tylko pod warunkiem, że uznamy bohaterkę za nadwrażliwą neurotyczkę.

Bocheński udowadnia, że czarny humor „objawia w formie czystej groteskowej natury śmierci – straszną i śmieszną”<sup>28</sup>. To „śmierć-pomyłka, śmierć-dowcip, śmierć-idiotyzm”<sup>29</sup>. Przywołane wiersze są oskarżycielskim gestem sprzeciwu przeciw jej panowaniu – śmiesznym w swojej bezsilności.

### **Prawda, zmyślenie i śmiech**

Okrutny komizm nader często staje się dla poetek probierzem autentyczności własnego głosu. Pozwala testować granice wiarygodności w literaturze, pytać o wartość i koszty postmodernistycznych gier z tradycyjnym modelem liryki wyznania.

Wiersze Agnieszki Kuciak pochodzące z jej tomiku *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących* łączy – oprócz pastiszowego zacięcia – kpiarski stosunek do fikcyjnych biogramów, którymi opatrzyła utwory. Balansują one na granicy dobrego smaku, epatując absurdalnie spiętrzoną, życiowym nieszczęściem. Sylwia, autorka banalnego wiersza [\*\*\* *Lubię myśleć, że jest ze szczęśliwej historii...*] została przedstawiona jako

„Poetka urazy, jak bohaterowie Dostojewskiego »zła i sentymentalna«, ale płytka jak jezioro łez. W gruncie rzeczy okaz zdrowia psychicznego i biologicznego szczęścia, wymyśliła sobie dla pieniędzy ciężkie dzieciństwo, ojca alkoholika, matkę narkomankę i rzekome kłopoty psychiczne (w czym solidarnie pomagała jej rodzina, łasa na prawa autorskie). Cynicznie twierdząc, że poezja »to ostatni zakon żebraczy«, a »ludzie słuchają poetów jedynie, ażeby im współczuć...“ (s. 111).

Schizus Ch. to:

„Poeta schizofrenik, wyleczony schizofrenik albo schizofrenik tylko z urojenia – nikt nie wie, w jakim stanie duszy pisał i pisze swoje wiersze. Lubiany przez media »zawodowy wariat« i wygodna dla środowiska psychiatrów »reklama środków psychotropowych«. Jego wiersze, prawie wyłącznie religijne, stanowią krzyż prawdziwy dla Kościoła” (s. 109).

Przypisany mu tekst *W domu duszy* opiera się na toposach życia-snu i chorego z urojenia, tyle że utożsamiający się z Chrystusem podmiot naprawdę jest pacjentem szpitala psychiatrycznego:

„Mam urojenie, że żyję i całkiem chodzę po świecie,  
a tak naprawdę leżę w domu duszy.

Wciąż ukazują mi się tutaj ludzie,

<sup>28</sup> T. Bocheński, op. cit., s. 140.

<sup>29</sup> Ibidem.

a nie anioły. Mówią językiem człowieczym

słowa: »Dzień dobry, co u pana słychać?«.

A ja: »Dziękuję« – mówię – »Słuchać głosy«.

(...)

Mam takie banalne omamy (woń trawy i świergot jaskółek),

że pan doktor słucha mnie znudzony” (s. 109).

Podwójne podważenie wiarygodności zapisanych wyznań daje efekt komicznego zaburzenia logiki przekazu i odbioru<sup>30</sup>. Norma okazuje się urojeniem, szaleństwem – codziennym doświadczeniem podmiotu. Kuciak eksponuje przeświadczenie, iż szczerść jest fałszywą kartą przetargową na rynku literackim. Czytelnik zostaje wciągnięty w ponowoczesną grę pozorów, literacką błazenadę, a jednocześnie zaproszony do pytań o prawdę przeżyć zapisaną w wierszu.

Większość przywoływanych utworów nie jest szczególnie komiczna. Śmiech częściej bywa relacjonowany (jako pointa zabawnej sytuacji) niż – prowokowany w akcie lektury. Zwykle wydaje się częścią literackiego rytuału oczyszczenia, jak w poetyckiej psychodramie Samantha Kitsch gęby:

„rozdziawiają się we mnie gęby

(...)

czkają szlochom gardła

(...)

śmieją się hieny cynizmu i zaraz

same zagryzają się płacząc” (s. 217).

Trudne sytuacje, traumatyczne przeżycia i towarzyszące im gwałtowne uczucia domagają się odreagowania. Równie często płaczem, jak śmiechem – zwykle zresztą te reakcje występują obok siebie lub przechodzą jedna w drugą. „Ja”, zdystansowane wobec przerysowanego zapisu wewnętrznej walki, rozpoznaje i dookreśla jej kataraktyczny charakter. Gęby chcą

„rozwikłać spętłony kłęb uwolnić

mnie od siebie siebie ode mnie

wydrążyć oczyścić otworzyć” (s. 217).

Taki „akt autode tronizacji” pozwala przemówić błaznowi, „który domaga się intro-nizacji umysłu rozumiejącego własne ograniczenia (...)”<sup>31</sup>. Okrutny humor okazuje się drogą do oczyszczenia ze złych emocji i sposobem na testowanie granic pisarskiej otwartości, nawet za cenę ciągłego podważania szczerości własnych intencji twórczych.

\*\*\*

Komizm, jak pisze Gajda, „zakłada świadomy, aktywny odbiór i ma względny charakter, z determinowany psychicznie (poczucie humoru), sytuacyjnie, społecznie i kulturowo”<sup>32</sup>. Zdaniem badacza postmodernizm, z jego eklektyzmem, decentracją,

<sup>30</sup> Mamy do czynienia z wariantem komicznej „inwersji logicznej”. B. Dziemidok, op. cit., s. 90–91.

<sup>31</sup> T. Bocheński, op. cit., s. 13.

<sup>32</sup> S. Gajda, op. cit., s. 14.

fragmentaryzmem w oglądzie świata, zacieraniem granic między kulturą wysoką a popularną, sprzyja ludyzacji i karnawalizacji dyskursu<sup>33</sup>. Poezja tworzona przez „solistki” w swej warstwie humorystycznej bazuje na wymienionych przez językoznawcę właściwościach – jest intertekstualna, autoteliczna, polistylowa. Cechuje ją wyekspozowany liberalizm językowy, rozumiany jako „osłabienie zewnętrznej i wewnętrznej cenzury, norm społecznych (...), a położenie większego nacisku na kreatywność<sup>34</sup>.” Co uderzające, nie ma w tych wierszach śmiejącego się przez łzy „ja”, jak na przykład w ekstatycznej poezji Anny Świrszczyńskiej<sup>35</sup>, przez co trudno mówić o odrodzielskiej, karnawałowej funkcji czarnego humoru w antologii. Pierwszym efektem, jaki budzi on w czytelniku, jest poruszenie, które z kolei przyjmuje rozmaite formy: zaskoczenia, emocjonalnej i estetycznej dezorientacji. Paradoksalny obraz świata, prowokacyjnie ekspozowany w wierszach poetek średniego pokolenia za sprawą okrutnego komizmu, każe pytać o kwestie podstawowe i niezbywalne: prawdę, sprawiedliwość, szczęście, wolność.

Mimo iż „komiczna estetyzacja” budzących grozę zjawisk może powodować zastrzeżenia natury etycznej<sup>36</sup>, splątanie żartu i makabry ma w sobie burzycielski potencjał. Negowanie ról społecznych i płciowych, spetryfikowanych reguł towarzyskich, tradycyjnych obyczajów czy obrzędów – wszystkie te funkcje czarnego humoru odnaleźć można w wierszach poetek debiutujących po 1989 roku. Anarchistyczny charakter okrutnego komizmu można by powiązać z fascynacją postmodernistycznym uwolnieniem od literackich norm, gdyby nie uderzająco krytyczna samoświadomość autorek. Tematyzują one i twórczo eksplorują obszary owej wolności, by szybko dotrzeć do jej granic.

*Postlitania* Izabeli Filipiak to jeden z zamieszczonych w *Solistkach* wierszy manifestacyjnie ujawniających proces przechodzenia od poetyckiego żartu do pełnych powagi egzystencjalno-filozoficznych konstatacji. Apostrofa „O Slawoju Žižku/ módl się za nami// O profesorze ze Słowenii/ Szczęśliwi ci którzy cię posiadają” (s. 174) wprowadza – oprócz stylistycznych i składniowych gier z tytułowym gatunkiem – pochwałą filozofa jako „Króla fundamentalnych dwuznaczności”<sup>37</sup> i prośbę:

„Naucz nas sztuki gładzenia kota pod włos i łapania iskier  
łączenia pogardzanego ze wzniostym  
Krotochwilnego z nagrobnym  
Obscenicznego ze scenicznym” (s. 174).

Ten manifest czarnego komizmu ujawnia świadomość paradoksalnej podmiotowości<sup>38</sup>. Bohaterka, utożsamiająca się z „rzeczywistym”, „niesamowitym”, „repetycją” i „zagadką”, pragnie „zostać sobą/ Bez złudzeń” (s. 175). Nie cofa się przed chwytnością

<sup>33</sup> Ibidem, s. 17–18.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>35</sup> T. Mizerkiewicz, „Można się śmiać, umierając”. *Komizm i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej* [w:] idem, *Niś śmieszego*, s. 186–203.

<sup>36</sup> T. Mizerkiewicz, op. cit., s. 274–277.

<sup>37</sup> Przykładem tekstu eksplorującego granice czarnego humoru jest artykuł S. Žižka, *Komedia obozowa*, tłum. A. Chmielewski, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 135–141.

<sup>38</sup> Zob. uwagi T. Mizerkiewicza, op. cit., s. 287.

„na łowiskach kultury” niepewnych, migotliwych obrazów, wśród których jest „grymas twarzy topielca” (s. 174). Może grymas bólu, śmiechu – a może obu naraz?

### **Women and the Kingdom of Ambiguity: Black Comedy in *Solistki* (Female Soloists) (summary)**

The paper discusses the uses of black humour in women's poetry after 1989, collected in the anthology *Solistki* (2009). The humour underlying these poems is subversive. A cruel joke may serve the purpose of individuation, provocation, or protection from suffering. Poetic narratives highlight the grotesque aspects of the world in order to uncover the stigmatising stereotypes of gender or the pressure of social norms grounded in lies. They become axiological gestures, stressing the independence of heroines. Tragicomic laughter is occasionally a form of casting a spell on reality, playing with the macabre – a protest against illness and death. A clownish mix of humour and terror consciously disrupts the logic of communication, showing the blurred limits of frank confession in postmodern poetry. Poetic works by the 'female soloists' are intertextual, autotelic, polystyle. They are characterised by an exaggerated creativity of imagery that reflects a paradoxical, fluid reality. Poetry by women moves from a poetic joke to a serious existential and philosophical statement.



Stasys Eidrigevičius, *Ilustracja z książki Hans Naselang*, James Kruss