

Czarny humor w prozie polskiej po 1989 roku

W drugiej połowie XX wieku czarny humor zaczął tracić ciężar, upowszechnił się i spospoliał. Jeszcze w teatrze absurdu, w twórczości egzystencjalistów czy w dojrzałych dziełach surrealistów pobrzmiwał w czarnym humorze sakralny architekt, przynoszący cień bluźnierstwa lub choćby tylko naruszenia społecznej normy. Brzmiała też powaga losu, który naznacza istnienie. W drugiej połowie XX wieku desakralizacji i medykalizacji śmierci towarzyszy czarny humor w kulturze popularnej. Kiedy śmiech ze śmierci przestaje oburzać i poruszać, traci skandaliczny sens, skandaliczny w rozumieniu Bretona – wywrotowy, pierwotny, wymierzony w istnienie. Staje się jedynie popularną terapią, upowszechnionym konceptem, dowcipem bez egzystencjalnego znaczenia. Gdy Breton mówi ze smutkiem Buñuela: „skandal już nie istnieje”¹, zapewne chciał także powiedzieć: „skandal się sprzedaje” i „skandal spospoliał”. W przedmowie (1939) do *Antologii czarnego humoru*² papież surrealizmu mógł wymienić zaledwie kilka filmów czy znanych obrazów, po dwudziestu latach mógłby wymienić dziesiątki, po czterdziestu wymieniłby zapewne tysiące czarnych fikcji. Rozmnożyły się również czarne biografie, stała „fantastyczność istnienia” (określenie Witkacego), rozpowszechniły się absurdalne pojedynki z istnieniem. Czarni święci surrealizmu, w większości artyści bez dzieła jak Arthur Cravan czy Jacques Vaché, znaleźli swoich niezliczonych naśladowców, w rockandrollowym, punkowym czy grunge’owym stylu.

W ujęciu Bretona czarny humor właściwie oznaczał humor bez śmiechu, bliski patafizycznym koncepcjom Jarry’ego, humor nieprzynoszący pociechy, gdyż wynikający z ironicznej formy samej egzystencji i ze sceptycznej ironii wobec wszelkich form kultury. W *Antologii czarnego humoru* znalazły się teksty od Swifta do Carrington, w większości utwory, które zwykle czytano, nie dostrzegając humoru, jak choćby *Przemiana* Kafki czy niektóre wiersze Apollinaire’a. Breton zaproponował nowy styl lektury modernistycznych tekstów, uwzględniający czysty nonsens egzystencji. W ten sposób czarny humor stał się zasadniczym, choć dyskretnym, składnikiem poświeceniowej sztuki i literatury³. W *Antologii* i we wcześniejszych od niej manifestach surrealizmu została ustanowiona wspólnota ludzi humoru, właściwie niedostępna dla większości osób, które w śmierci widziały patetyczne, sentymtalne bądź wytłumaczalne zdarzenie. Koncepcja Bretona, nieuwzględniająca ludycznych form śmiechu ze śmierci, łączyła w sobie szyderstwo

¹ L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie*, tłum. M. Braunstein, Warszawa 1989, s. 109.

² A. Breton, *Anthologie de l’humour noir*, Paryż 1966, s. 14–15. Breton wymienia m. in. *Psa andaluzyjskiego* i *Złoty wiek Dalego* i Buñuela, *Entr’acte* Picabii, wczesne filmy Chaplina (dla wytwórni Macka Sennetta).

³ Zob. Ch. Graulle, *André Breton et l’humour noir une révolte supérieur de l’esprit*, Paryż 2000, s. 26–28, 32–60.

z nowoczesnej uzurpacji rozumu i fascynację pierwotnym rozumieniem śmierci jako humorystycznej pomyłki. Można dostrzec w tej koncepcji rodzaj regresu do pierwotnego ujmowania śmierci niczym idiotycznego błędu, regresu, który lekceważył sobie chrześcijańską naukę o złamaniu boskiego nakazu. Ten regres ma sprzyjać ocaleniu poezji, podstawowego składnika istnienia cudownego i nadzwyczajnego. U Rimbauda – jednego z ulubionych autorów Bretona – wspaniale łączą się ze sobą: nieusuwalny nonsens istnienia, kpina z transcendencji i pochwała nadzwyczajnego zbiegu okoliczności. Czarny humor w interpretacji Bretona staje się zatem surrealistycznym remedium na powszechne spospolicenie wyobraźni, pamięci, wzruszenia, spojrzenia, wypowiedzenia... Fantastyczność istnienia i nonsens śmierci współlistnieją w tej koncepcji, fantastyczność w istocie modernistyczna i nonsens w istocie pierwotny. Nie trudno teraz zrozumieć słowa Eliadego, który analizował pierwotne mity opisujące śmierć jako „głupi przypadek”:

„odnosimy niemal wrażenie, jakbyśmy czytali jakiegoś francuskiego egzystencjalistę. Prawdę mówiąc, przejście z bytu do niebytu jest czymś tak rozpaczliwie niezrozumiałym, że »wytłumaczenie« komiczne bardziej przekonuje, bo jest śmiesznie absurdalne”⁴.

Oczywiście łatwiej dostrzec humor umierania niż czarny humor samej egzystencji, łatwiej dostrzec absurdalną śmieszność śmierci Samsy – karakona niż śmieszność przemiany opisywanej z mechaniczną dokładnością. Niełatwo też dostrzec humor nadzwyczajnego przedstawienia realności. Breton umieścił w *Antologii* choćby taki wiersz Apollinaire’a:

„*Poemat*

Wszedł

Usiadł

Nie patrzy na siarkę rudowłosą

Zapałka płonie

Wyszedł”⁵.

Piękny wiersz o przeoczeniu? Raczej nie, gdyż tak odczytany, byłby tylko awangardową satyrą na miłą egzystencję (Wszedł Usiadł Wyszedł). Trzeba dodać, że Ważyk wprowadził zbyt wiele rozsądku do tłumaczenia, przekładając „le pyrogène à cheveux rouges” jako „siarkę rudowłosą”. Pospolita siarka z zapałki zastąpiła „pirogen”, czyli substancję wywołującą gorączkę, przenośnie – wzniciającą ogień. Tłumaczenie Ważyka przypomina racjonalizowanie nonsensownych konceptów. „Czyż nie jest prawdą, że mortadellę produkują ślepi?”. Jak mówił Buñuel, to pytanie Péreta jest magicznie prawdziwe⁶. Kto napisze interpretację tego konceptu, będzie mimowolnie śmieszny. Czarny humor surrealistów wymaga dyskrecji i enigmatyczności.

⁴ M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 41.

⁵ Tłumaczenie Adama Ważyka. Zob. G. Apollinaire, *Wybór pism, wybrat, wstępem i notami opatrzyl A. Ważyk*, Warszawa 1980, s. 324; A. Breton, *Anthologie...*, s. 317.

⁶ L. Buñuel, op. cit., s. 214.

Bretonowskie rozumienie czarnego humoru rzadko mieści się w definicjach, które szeroko pojmują ciemną odmianę śmieszności⁷. Nowoczesny śmiech ze śmierci, umierania, cierpienia, kalektwa częściej bywa ludyczny niż ironicznie sceptyczny, gdyż staje się coraz powszechniejszy. Jeśli rozpatruje się czarny humor jako jedną z odmian modernistycznego komizmu w jego wysokiej odmianie, wskazuje się na wyrażony w teoretycznych ujęciach komizmu pesymistyczny, tragiczny aspekt śmiechu⁸. Jeśli próbuje się objąć terminem czarny humor wszelkie aspekty nowoczesnego ciemnego komizmu, wskazuje się także na ludyczny, terapeutyczny aspekt humoru. Dlatego często spotykane definicje czarnego humoru, rozumianego jako tematycznie wydzielona odmiana komizmu, mogą nie uwzględniać charakterystycznego dla patafizyki, surrealizmu, egzystencjalizmu czy teatru absurdu odczucia komizmu banalnego istnienia. W antologii zatytułowanej *Le grand livre de l'humour noir* Philippe'a Héraclès'a nie znajdziemy żadnego utworu z *Antologii Bretona*. Książka zawiera wybór sentencji, zabawnych epitafiów, powiedzeń, anegdot, dowcipów autorstwa wybitnych pisarzy, znanych balladzystów, humorystów, satyryków itd. Ostatecznie łączy te teksty śmiech ze spraw ostatecznych. Wspomniała antologia Sternberga, dowcipniejsza i z trafniej dobranymi tekstami niż zbiór Bretona, zaczyna się od Petroniusza (mogłaby od komedii greckiej bądź – później – od Apulejusza), nie opuszcza Rabelais'go czy Lautréamonta i dodaje groteski Cami, guerillas Gomeza de la Serny, makabreski Viana, Topora czy Bataille'a. W antologii Sternberga znalazł się też fragment *Traktatu o manekinach* Schulza i dwie miniatury Mrożka⁹. Antologie czarnego humoru zawierają właściwie materiały do filozoficznych czy antropologicznych studiów nad nowoczesnym humorem czy w ogóle nad zmieniającym się współcześnie stosunkiem do śmierci, umierania i cierpienia. Widocznym znakiem tych zmian nie jest już kino Buñuela, malarstwo Freuda czy proza Topora albo Vonneguta, ale filmy Tarantino i Rodrigueza, performanse Orlan i proza Pielewina oraz setki stron internetowych z czarnymi dowcipami. W tej multiplikacji niektórzy pisarze dostrzegali łatwość, która zagaduje grozę i w konsekwencji lekceważy albo nawet wymazuje tragizm istnienia. Ta lekkość współczesnego dowcipu oburzała już Witkacego, jednak nie była to jeszcze lekkość czarna. Ceronetti, który jak Witkacy widział w istnieniu przerażającą tajemnicę, wyrażoną na przykład przez „matematyczny cmentarz, jakim jest milczenie nieożywionego ruchu gwiazdowego”¹⁰, sarkastycznie komentował upowszechnienie czarnego humoru:

⁷ J. Friedman, *Introduction* [w:] idem, *Black Humor*, Nowy Jork 1965; J. Sternberg, *Préface* [w:] idem, *Les chefs – d'oeuvre de l'humour noir*, pod red. T. Maya, J. Sternberga, Paryż 1970; M. Hellenthal, *Schwarzer Humor: Theorie und Definition*, Essen 1989; S. Brugnolo, *La tradizione dell'umorismo nero*, Rzym 1994; D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paryż 1997 oraz wiele, wiele innych. Bibliografia czarnego humoru liczy tysiące opracowań. W języku polskim zob. m. in. B. Grysiewicz, *Bruno Schulz a tradycja czarnego humoru* [w:] *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 śmierci*, Lublin 2003 oraz (proszę wybaczyć autocytat) T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego*, Gombrowicza, Schulza. *Lata trzydzieste*, Kraków 2005.

⁸ Por. D. Grojnowski, op. cit., s. 23–37.

⁹ *Les chefs – d'oeuvre de l'humour noir*, Paryż 1970, collection dirigée par J. Sternberg.

¹⁰ G. Ceronetti, *Drzewa bez bogów*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 253.

„W miarę jak pograżamy się w tragiczności, poczucie tragizmu zanika. Najważniejsza staje się rola fool, błazna. Śmiejący się błazen to tragic w przebraniu – ostatnie jego wcielenie, wyposażone w przepustkę. Brakuje nam Sofoklesa, mamy za to tysiące czarnych humorystów”¹¹.

Miłosza czarna literatura razita „tanioczną”, to znaczy lekceważeniem rzeczywistości „mocy Zła”. Właściwy czarnemu humorowi rys bluźnierstwa lub tylko naruszenia normy społecznej wydawał się poecie niestosowny, nieprzyzwoity – był czymś w rodzaju wyzywania na pojedynek wielkiego przeciwnika, który może jednym palcem zmiażdżyć śmiałka, lecz chwilowo nie chce. Miłosz tylko częściowo odwołuje się do „historycznego młyną”, który narody Europy Środkowej nauczył ważyć cierpienie i śmierć, gdyż wydaje mu się, że swoją niechęć do makabrycznego humoru i rozumienie powagi spraw ostatecznych zdobył poprzez lekturę ewolucjonistów. W argumentacji poety ważną rolę odgrywają poglądy na komizm Baudelaire’a, czyli uzmysłowienie sobie rozdarcia – jak streszcza Miłosz – między „idealnym obrazem” a istotą ludzką z natury „cielesną i smrodliwą”¹². Ta znana teoria komizmu przeobraża się w *Ziemi Ulro* w manichejską opozycję i właściwie umożliwia zaledwie mówienie o humorze, paraliżując odczucie komizmu. Tak spotykają się w poglądach Miłosza dwa krańce komizmu – łatwy i tani humor z tragizmem paraliżującym śmiech. Wydaje mi się, że to nie lekceważenie zła przesądza o trywializacji czarnego humoru, lecz infantylizacja i stechniczowanie śmierci oraz cierpienia. Miłosz mówi jednak mimo woli o niesłuchanie poważnej kwestii – bez cienia tragedii trywializować się musi czarny humor. Ten cień tragedii można rozumieć oczywiście wąsko jako tragiczną historię małych narodów Europy Środkowej, w szczególności jako rudymenty historiozofii romantycznej, jako pozostałości mitologii ofiary. Łatwo zauważyć w kulturze polskiej po 1989 roku, że pojawieniu się nowego mitu „jagiellońskiej” szczęśliwości towarzyszy medykalizacja śmierci i cierpienia.

Tragiczny rys czarnego humoru w kulturze zachodniej traci znaczenie od połowy XX wieku na rzecz ludycznych form groteski, jakby tradycja Swiftowska ustępowała miejsce tradycji Rabelaisowskiej. Dla literatury polskiej po 1989 roku ta zmiana jest raczej nowością niż dokonany proces. Krótko mówiąc, wraz z demokracją przyszła modernizacja obyczajów, również – obyczajów śmiania się i umierania. Znakiem tej przemiany było pokolenie „bruLionu”, które demonstrowało potrzebę uwolnienia się od „młyną historii” i fascynację czarnym humorem jako formą buntu wobec społecznych tabu. Wbrew pozorom bruLionowcy pozostawali w nurcie dziewiętnastowiecznych konwencji rozumienia historii i cielesności. Komicznie obrazoburczy, nie wyszli poza krąg tradycyjnych fobii i uprzedzeń. Manuela Gretkowska, która stworzyła najbardziej wyraziste obrazy komicznych tragedii, przedstawiała zawsze cielesność w duchu konwiktów jezuickich – jako sferę autodegradacji i fascynacji. *Kabaret metafizyczny* zamieniła w tyradę przeciw tyranizującym wyobrażeniom dziewictwa, menstruacji, rozkoszy, genitaliów, seksu... W efekcie te tyranizujące mity dziewiętnastowiecznej religijności w jej księżce infantyliżują koncepty rodem z Bataille’a, gdyż zawsze nadają im ideologiczny, wyzwalający posmak.

¹¹ Idem, *Milczenie ciała. Materiały do studiów medycznych*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2004, s. 35.

¹² Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 49–61.

Absurdalna, cudowna zbyteczność blasfemii niedostępna jest Gretkowskiej. Nawet w scenę odgryzienia jednej z dwóch łechtaczek musi Gretkowska włożyć komentarze na temat autentycznej tożsamości i dziewictwa, jakby wątpiła w samą siłę śmiechu¹³. Wydawało się, że w *Podręczniku do ludzi*, w którym umieściła między innymi oświeceniowe przykłady czarnego humoru, choćby samobójstwa Potockiego, zmierzy się z dziewiętnastowieczną hipokryzją i jej natrętną obecnością we własnej twórczości, że choćby autoironicznie skomentuje swój nowy mizoginizm. Wbrew przywoływanym lekturom, choćby Kristevej, czarne koncepty Gretkowskiej opierają się zawsze na wstręcie do cielesności, choć wstręt to efekt formowania ciała przez ideologiczny dyskurs.

Gretkowska nie napisała ironicznej autobiografii jak Stasiuk, który w *Jak zostałem pisarzem* pragnął zdemistyfikować heroiczne formowanie twórcy. Zaskakujące, że zapomniał o mizoginicznych lękach, o *machismo*, o mitach śmierci i umierania, z którymi zmagata się kultura *beat generation*, tak bliska Stasiukowi. Niewiele też wziął z sarkazmu Ciorana, często przez siebie cytowanego, upraszczając go do zwolennika regresu w pierwotność. Właściwy debiut Stasiuka – *Obowiązkowy zeszyt*, krótkie wspomnienie z wojska umieszczone w podziemnej antologii *Książeczka wojskowa* – zawiera zaskakujące przemieszanie lęku przed okrucieństwem i fascynacji nim, charakterystyczne dla całej twórczości pisarza. W efekcie absurdalny komizm peerelowskiej armii zostaje przeobrażony w sentymentalną opowieść o słabym podmiocie lękającym się utraty tożsamości¹⁴. Późniejsze *Mury Hebronu* przynoszą zapisane w duchu Céline'a miniatury czarnego śmiechu, w których udawany cynizm zabił kiczowaty wydzźwięk. Dopiero jednak w *Grochowie* i *Dzienniku pisanym później* znajdziemy humorystyczne obrazy nowoczesnego umierania. Stasiuk kontrastuje formy stechniczowanej śmierci z dawnymi rytuałami funeralnymi. W *Suce* refleksję nad nowoczesną bezbronnością wobec śmierci łączy z groteskową wizją konduktu pogrzebowego:

„Dziwna ta nasza cywilizacja. Ratuje, chroni, przedłuża życie. A jednocześnie czyni nas bezbronnymi wobec śmierci. (...) Kłopot mamy z wyprowadzaniem psa, a co dopiero z umierającymi. A jak znieść trumnę z ósmego piętra? Wieźć ją windą w pionowej pozycji? A potem? Co z konduktem w miejskim ruchu? W korku do kościoła, do kaplicy i potem na cmentarz? Trąbiąc, migając światłami, żeby reszta żałobników nie zgubiła drogi?”¹⁵.

W drugiej części *Dziennika pisanego później* Stasiuk w kaznodziejskim tonie wypowiada niekończącą się diatrybę na temat współczesnej polskiej kultury. Te mimowolnie śmieszne przemowy wyglądają jak parodia Rymkiewiczowskiego pragnienia krwawego widowiska – fundamentu cywilizacyjnej tożsamości; parodia, gdyż pisarz wypowiada ją również przeciwko własnemu sentymentalnemu pisarstwu, przeciwko własnemu lękowi przed „męskim” okrucieństwem, przeciwko pragnieniu regresu i powrotowi do matki, przeciwko stereotypom, którymi ciągle się posługuje:

¹³ Por. M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994, s. 109–110.

¹⁴ Por. *Książeczka wojskowa. Antologia wspomnień z LWP*, Siedlce 1987. Większą część *Antologii* zajmują wspomnienia Antoniego Pawlaka.

¹⁵ A. Stasiuk, *Grochów*, Wołowiec 2012, s. 37–39.

„Mój kraj przywykły do łomotu, do dziejowego wpięrdolu, do krwiodawstwa, jak kania dżdżu wygląda masakry, czuwania, optakiwania i funeberiiów. A niech nas, kurwa, zabiją, żebyśmy zapamiętali! Jak już niczego nie potrafimy, to się rzucimy pod pociąg dziejów, żeby choć na moment stanął, żeby choć na moment stanął, aż nasze krwawe ścierwo wydostaną i dopiero ruszą. A niech spalą w piwnicach miasta, żeby smród wsiąkł w mury na wieki. I niech zapomną w kanałach, żebyśmy gnili i gnili i żeby potem musieli pić, pić i pić tę trupią wodę”¹⁶.

Ten stereotypowy, humorystyczny fragment skrywa całkiem nienowoczesny lęk przed istnieniem anachronicznym, niedostosowanym do czasu. Czarny humor jako forma istnienia kultury polskiej anachronicznej w nowoczesnym świecie? Tak wydaje się Stasiukowi, który polskość tak uprościł, zafatszował i przeobraził w hipostazę, że przestonił siebie – melancholijnego pisarza jednego fundamentalnego tematu – nowoczesnego odczarowania rzeczywistości.

Tradycja baudelaire’owskiego postrzegania humoru widzi śmieszność w przestrzeni między ideałem a realnością, między boskością a ziemskością. Niedoskonałe z zasady istnienie ludzkie ujrane z perspektywy transcendentnej jawi się jako zabawne w swej ułomności. Jeśli chrześcijańskie wyobrażenie boskości zastąpimy wyobrażeniem idealnego świata, tylko wierzący w utopię będzie znajdował śmieszność jedynie w ludzkiej niedoskonałości, a nie w karykaturze ideału. Uniwersalny sens czarnego humoru, który ujawnia się w absurdalności śmierci jako kary za istnienie, w społeczeństwach poddanych komunizacji przyjmuje głównie formę drwiny z rozumu, który stworzył utopię i z samej utopii jako konkretyzacji ułomnego wyobrażenia. Można powiedzieć, że w socjalistycznej Polsce czarny humor znajdował swoją oczywistą konkretyzację w postaci absurdu zrealizowanej utopii. Inaczej niż na Zachodzie w miejsce opuszczone przez Boga wszedł uzurpator-utopista, który spowodował powszechną utratę znaczenia – życia jednostkowego i cywilizacyjnych celów całego społeczeństwa. Poczucie drwiny z istnienia w socjalistycznej antyutopii znajdowało zatem swoją przyczynę – socjalistycznego, złośliwego demiurga. Czarny humor znajdował przeciwwagę w tragiczności istnienia pozbawionego wyczuwalnego sensu. Dopiero rok 1989 mógł przynieść zmianę, gdy laicyzujące się społeczeństwo miało szansę doświadczyć podwójnej straty oparcia – traciło wiarę w transcendencję i w złego demiurga antyutopii, w Boga i w Komunę. To przejście od jednej nierealności do drugiej przenikliwie opisał Gustaw Herling-Grudziński w *Pradze Kafki* (1973). Bohater tego opowiadania przyjeżdża z Zachodu, gdzie czarny humor jest konceptem literackim, do Pragi, gdzie żyje się w realności czarnego humoru. Na wieczorze poświęconym Kafce były profesor Uniwersytetu Praskiego Karel Popradek, zatrudniony z konieczności w szalecie, uświadamia swoim rodakom, że żyją w absurdalnej nierealności, w społeczności spełnionego nonsensu. Dodajmy, że słuchacze z Zachodu żyjący w świecie zamaskowanej śmierci niewiele rozumieją z wykładu Popradka. Bohatera i narratora opowiadania jeszcze raz w Pradze łapie strach przed powszechną w zniewolonym społeczeństwie przemianą w karakona:

¹⁶ Idem, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2012, s. 138.

„Spałem na moim łóżeczku źle, przewracałem się z boku na bok, wciąż mający mi się na ścianach i na suficie ogromny karaluch pokryty szlamem. Obudziłem się wreszcie o trzeciej po północy z krzykiem: *Samsik, Gregor Samsik!*”¹⁷.

Banalne odczytania Kafkowskiego koszmaru przywołują znane publicystyczne treści: totalitaryzm, biurokrację, inwigilację czy opresywną władzę. Herling-Grudziński wykorzystuje te oczywiste interpretacje, by pokazać lęki i obsesje nowoczesnej prywatności, powszechnie kwestionowanej, upublicznianej, upolitycznianej, zachęcanej do przejrzystego funkcjonowania. Kafkowska przypowieść w *Pradze Kafki* patronuje konkretowi i bliskości, także obsesji i lękowi, jako niejasnym, podstawowym formom istnienia. Humor chroni wieloznaczność, a zatem zasadniczy sens każdej opowieści. Przywołane opowiadanie pokazuje ekspansję totalizujących, wszystko wyjaśniających dyskursów: dyskursu przejrzystości i czystości (Amerykankę oburza śmierzący profesor wprost z szaletu), dyskursu upolitycznionego istnienia, języka nowoczesnej biurokracji. Te języki zaczynają przemawiać niezauważenie przez uczestników życia publicznego, kradnąc prywatność. Czarny humor rodem z Kafki broni jednostkowości, choćby tylko ograniczonej do cienia, niejasności, złożoności, konkretności. Herling-Grudziński, podobnie jak Nabokov¹⁸ czy Kundera¹⁹, czyta Kafkę jako autora opowieści o nowoczesnym istnieniu, które niezauważalnym dla zmechanizowanych osobników humorem broni swej kruchej tożsamości, swojego prawa do fantazji.

Reportaże Mariusza Szczygła czy Mercedes Benz Pawła Huelle odwoływały się do tradycji czeskiej literatury, również do tradycji czarnego humoru pozbawionego chrześcijańskiego resentymentalnego napięcia. Przeczytać Szczygła jako egzemplifikację przemian nowoczesnego komizmu? Można, ale wbrew wyrażonym wprost intencjom pisarza, który zamierzał napisać bezpretensjonalne reportaże. Dlatego formował losy bohaterów w duchu łagodnej groteski. W *Gottlandzie* i *Zrób sobie raj* znajdziemy wiele czarnych opowieści o przejściu z jednej kafkarny do drugiej²⁰. Pierwszy świat nonsensu to komunizm – tam amerykańskiej badaczce Kafki sugeruje się, by nie używała nazwiska autora, o którym pisze. Drugi świat nonsensu to laicka demokracja, w niej nie odbiera się coraz częściej urn z prochami bliskich, a jakiś policjant boi się, że zwolni go z pracy, bo przytapano go na modlitwie. Szczygieł wydobywa czarny humor opowieści w stylu Haška, akcentując ironię biegu rzeczy. Ten chwyt powtarza się zbyt często w tych reportażach, to zastosowanie powiedzenia: „*Chcesz rozśmieszyć Boga, opowiedz mu o swoich planach. W śróde dostałem wiadomość, że umarł rano na ulicy*”²¹. W narracji o śmierci zestawia Szczygieł

¹⁷ G. Herling-Grudziński, *Opowiadania zebrane*, Poznań 1991, s. 173.

¹⁸ Oto fragment Nabokovowskiej interpretacji *Przemiany*: „Z mojego punktu widzenia każde wybitne dzieło sztuki jest fantazją o tyle, że odzwierciedla jedyny w swoim rodzaju świat jedynej w swoim rodzaju jednostki”. Zob. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, tłum. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 327.

¹⁹ Zob. M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1993. Szczególnie rozdział o Kafce *Kastrujący cień świętego Garty* oraz *Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa* [w:] idem, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.

²⁰ Szczygieł podaje jedną z możliwych definicji. Kafkarna to „niedający się racjonalnie wyjaśnić absurd”; zob. M. Szczygieł, *Gottland*, Wołowiec 2010, s. 241.

²¹ Idem, *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010, s. 198.

tytuł prasowy *Śmiertelny papieros w łóżku Bondy'ego* z linkami, które umieszczono pod informacją – reklamami łóżek²². W ironii biegu rzeczy zaskakująco niewiele miejsca poświęca autor „biegowi” czy zmienności historii. Wydaje się, jakby absurd rzeczywistości nie miał formy historycznej, tylko uniwersalną, jakby nie zmieniał ciężaru. Szczygieł, Pilch czy Huelle w swych pastiszowych grach z Hrabalem, Pavlem czy Čapkiem śnią o czeskiej lekkości humoru, która lekceważy sobie historię. Szczygieł tę lekkość opisuje również jako ambiwalentną utratę poczucia czarnego humoru. W komunizmie trudno było znaleźć cmentarz, by pochować dysydenta (grabarz daje mu swoje miejsce na cmentarzu), w demokracji trudno znaleźć miejsce w pamięci, by dbać o zmarłych (urny wsypane do masowych grobów). Czechy opisane przez Szczygła są krajem humoru, co znaczy, że żyje się tam wewnątrz kafkowskiej wizji. Brakuje w kafkarnie powagi śmierci, więc trudno wyzwolić się z istnienia absurdalnego. Wspaniale wyrażają to czarne istnienie słowa bohaterki, która nie potrafi pojąć *Procesu*: „Synu, naprawdę to jest czyste oszustwo! Żadnej wskazówki! W gatunku ta książka to horror, a człowiek w horrorze, po tylu stronach ma przecież prawo znać przyczynę tej grozy!”²³. Wyśmiana suplikacja należy do znanych motywów humorystycznych, choć pewnie nikt przed Szczygłem nie zamienił złego demiurga w Kafkę, a niezrozumiałe boskie przestanie – w *Proces*.

W literaturze polskiej po 1989 roku najciekawsze przykłady czarnego humoru znajdziemy u Magdaleny Tulli, Sławomira Mrożka²⁴, Wiesława Myślińskiego, Zbigniewa Kruszyńskiego i Bolesława Świderskiego. Kiedy używam tych oceniających epitetów, mam na myśli oryginalne formy komizmu, uwzględniające cywilizacyjne zmiany w odczuwaniu spraw ostatecznych. Świderski swoją drugą powieść, *Asystenta śmierci*, oparł na koncepcie narracyjnym, który w całości należy do czarnego humoru. Bohater-narrator znajduje pracę w hospicjum – ma czuwać przy łóżku pacjenta w śpiączce, prawdopodobnie Polaka, i opowiadać. Dwie bezduszne instytucje usiłują wpłynąć na narrację bohatera, by pogrążyć w letargu pacjent umarł bądź dalej egzystował. Świderski wydobywa bezosobowe, pozornie niewinne okrucieństwo cywilizowanych społeczeństw. Temu okrucieństwu przeciwstawia bohater przyjaźń dwu samotnych ludzi – narratora i słuchacza, którego (dodajmy) trzeba ożywić. We wspaniale dwuznacznej narracji Świderski bawi czytelnika (pogrążonego w letargu) subtelnym humorem:

„Uświadomiłem sobie bowiem, że Umierający i ja staliśmy się... proszę, zrozumcie mnie dobrze – parą. Ni mniej, ni więcej. Ułomną? Tak. Utrzymującą zawsze pewien dystans? To prawda. Niezbyt wobec siebie wylewną? Zgoda, ale jest to jedyny związek, na jaki mnie stać?”²⁵.

Jeśli *Asystent śmierci* wywołuje śmiech, to nie jest to śmiech ze śmierci, raczej z bezradności współczesnej zachodniej cywilizacji wobec śmierci i wobec obcego. Świderski zadaje jedno z najważniejszych pytań dla kultury, która przestała zakładać transcendencję: „Jak można ciągnąć fabułę, której nie rozwija żaden z bohaterów? I której koniec

²² Ibidem, s. 39.

²³ Idem, *Gottland*, s. 197.

²⁴ W ostatnim akcie *Miłości na Krymie*.

²⁵ B. Świderski, *Asystent śmierci. Powieść o karykaturach Mahometa, o miłości i nienawiści w Europie*, Warszawa 2007, s. 195–196.

jest każdemu znany?”²⁶. W finale powieści duńska urzędniczka dusi chorego w śpiączce, zabijając śmierć „nieoswojoną, dziwną i dziką”. Bohater-narrator czuje, że będzie następny, zbędny w zdezynfekowanym społeczeństwie ze swą ironią, z potrzebą poszukiwania siebie w opowiadanych historiach, z pragnieniem przyjaźni, z chęcią poznania bliźniego. Ostatni obraz *Asystenta* pokazuje ponad bohaterami śmierć: „Nad nami kołysała się uśmiechnięta, niezabita śmierć”²⁷. Kolonialne centrum, które zabija w przybyzsu z prowincji nadzieję na spotkanie i na godność wynikającą z empatii? Czarny humor jako wyraz sprzeciwu wobec bezosobowej likwidacji ostateczności? Świdorski przeciwstawił się trywializacji ciemnego komizmu, trywializacji, która bierze się z lekceważenia współczucia wobec cierpienia i umierania. Uniknął też stereotypowej opozycji między empatyczną prowincją a zimnym centrum. Śmieszny go i przeraża nowoczesna mieszanka czarnego humoru, profesjonalnego okrucieństwa i jedynie deklarowanego współczucia.

Prozę Kruszyńskiego wyróżnia metaironiczna refleksja – niepowstrzymany mechanizm falsyfikacji wartości i uczuć. Jego książki pełne są błyskotliwych, musilowskich fraz – miniatur subtelного humoru. Od debiutu zajmuje go absurdalność i paradoksalność ludzkich losów, pojmowanych jako modalności świata wewnętrznego. Szaleństwo działających monad – nazwijmy w stylu dojrzałego modernizmu ten temat. W *Ostatnim raporcie* autor znalazł niezwykle punkt widzenia, który pozwolił zdemistyfikować heroizm lat osiemdziesiątych – donosiela, opozycjonistę i wybitnego stylistę czelującego donosy. Fragmenty opisujące oburzenie czulego szpicla na esbeków niedoceniających flaubertowskich subtelności składanych przez niego raportów to arcydzieła subtelного czarnego humoru w prozie polskiej w ogóle:

„Przed wyjazdem wpadł mi dokument sporządzony na podstawie moich raportów. Co za bełkot? Co za herezje. Żadnych półtonów, wszystko roztrąbione. Nie przetrwało nic z bezinteresownych opisów, śladu epifanii. Przepadły wewnętrzne rymy, paralelizmy, nazwiska jeśli nawet zostały, to pozbawione akcentów. Czym jest proza, która nie ocala doznań?”²⁸.

Ironia Kruszyńskiego zwraca się przeciw słownikowym oczywistościom, przeciw samoruchowi mówienia i wyznaczania miejsca przedmiotom. Styl prozy chce sprawdzić, co jeszcze żyje i co już ostatecznie zostało pogrzebane w martwych wyrażeniach. Jakież kontrast z felietonowymi spostrzeżeniami Stasiuka! Choćby w opisie zwyczajów funeralnych:

„Na pogrzeb przyszły tłumy, tłumy. Kiedy odwróciłam się i spojrzałam w stronę bramy, zobaczyłam morze głów, rozlane, ludzie szli bokami wśród grobów, bo alejki nie mogły ich pomieścić. Zatrzymano ruch przed cmentarzem, korki dochodziły podobno do ronda. Stałyśmy dwie godziny, nim odeszli ostatni. Kwiaty sięgały gałęzi rosnącego za mogiłą drzewa, na wysokość jednego piętra, przykrywając sąsiednie groby, jak gdyby tamci zmarli umarli od nowa. Goździki białe, czerwone, róże i chryzantemy. Hieny cmentarne kradły stąd jeszcze po tygodniu, sama rozpoznałam wiązankę z oderwaną szarfą, sprzedaną przy bramie. Nawet po śmierci musiał podzielić się dorobkiem”²⁹.

²⁶ Ibidem, s. 307.

²⁷ Ibidem, s. 499.

²⁸ Z. Kruszyński, *Ostatni raport*, Kraków 2009, s. 192.

²⁹ Idem, *Na ładach i morzach. Opisy i opowiadania*, Warszawa 1999, s. 51.

W czarnym humorze istotną rolę odgrywa rozumienie metafory. Trywializacja ciemnego śmiechu wynika z powtarzanej demitologizacji rytuałów śmierci i umierania. Ten „bluźnierczy” rys Bretonowi wydawał się już zużyty, nawet u Lautréamonta, którego cenili (lecz nie umieścili go w *Antologii*). Karnawałowy gest ukonkretnienia metafory przestaje śmieszyć, kiedy staje się metodą humorystyczną. Kruszyński szuka metaforycznych znaczeń w przejrzystych, zużytych wyrażeniach, inaczej niż na przykład Varga, Karpowicz, Sieniewicz czy nawet Dukaj. Wroniec Dukaja to przykład banalnego czarnego humoru w pastiszowej baśniowej formie. „– Schodzę do Podziemia. I zapadł się pod ziemię”³⁰, kruki (z Żeromskiego) rzeczywiście wydziobujące oczy, Wroniec ucieleśniający WRON i dziesiątki podobnych konceptów³¹. W realizacji Vargi czy Dukaja czarny humor staje się stereotypową, przewidywalną rozrywką.

W *Ostatnim rozdaniu* Myśliwskiego czarny humor oznacza stratę losu. Jednostka spóźnia się, głównie powstrzymywana przez czas, by pojąć wagę swojego życia. W tym sensie narrator powieści przekonuje, że nie każdemu dany jest los, a nawet – można dodać – los coraz częściej nie jest dany jednostkom, tylko – istnienie. Niezrozumiały, choć możliwy do pojęcia wymiar istnienia wyprzedza samo istnienie i dlatego można go nazwać nowoczesnym. Nowoczesne formy istnienia pośpieszne jak cała cywilizacja, nieustannie postępowe, z punktu widzenia losu wydają się komiczne, oddzielone od tego, co ważne. Bohater powieści, który tylko częściowo ulega trywialnym i pospiesznym formom, i tak spóźnia się na siebie mądrego, i na rozmowę z ludźmi losu. We wspaniałych fragmentach Myśliwski opisał grę w karty ze zmarłym na cementarnym nagrobku i rozterki malarza, który wybrał temat powieszonych. Subtelne, poetyckie, pełne humoru i czułości sceny. Pisarz unika wszystkich niebezpieczeństw, które niesie czarny humor, przede wszystkim zasadniczej słabości – by kpić z umarłych, pogrzebu, cierpienia, a nie z niestosowności ludzkich form żałoby, z ciągłego braku czasu na spotkanie i na żałobę:

„– Gdzie się pan nauczył tak tasować? – jakbym słyszał jego głos.

– Gra się czasem tu i tam, panie Antoni, jeśli czas pozwoli. Ale coraz mniej mam czasu. Od pańskiej śmierci jeszcze nie grałem. Chciałem nieraz przyjechać, ale nie dało rady. Interesy, rozumie pan. Wpadałem tylko czasem do matki, ale i matka już nie żyje.

– No, niech pan jeszcze trochę potasuje. Opowiadał tu czasem, jak pan tasuje”³².

Skomplikowane i wieloznaczne sceny czarnego humoru zapisała też Magdalena Tulli we *Włoskich szpilkach*. W tej powieści złożonej z opowiadań bohaterka chce wywikłać się z losu, który przydzieliła jej matka dziedziczka traumę obozu koncentracyjnego. W pięknych scenach narratorka pokazuje, jak trauma pożera wszystkie narracje, jak je spycha na margines jako nie dość znaczące i dramatyczne, jak zjada same osoby

³⁰ J. Dukaj, *Wroniec*, Kraków 2009, s. 139.

³¹ Humor we *Wrońcu* nazwał Tomasz Burek „poważną zabawą konwencjami onirycznego koszmaru”, widząc w tej baśni sokrateską rozmowę na temat kształtowania się przyszłych dorosłych w strasznych czasach stanu wojennego. Dydaktyczny cel (?) demaskuje – moim zdaniem – płaski charakter humoru tej opowieści o przeciwniej wymowie, niż sądzi Burek. Por. T. Burek, *Niewybaczalne sentymenty*, Warszawa 2011, s. 289–292.

³² W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 125–129.

doświadczony traumatycznie. Córka godzi się na amnestyczny kanibalizm, choć sama pada jego ofiarą. Godzi się na zniknięcie ze świadomości wraz z całym światem po holokauście. Tulli mocniej niż Bożena Keff, bo w subtelniejszej, bardziej skomplikowanej i w zasadzie pozbawionej publicystycznych akcentów formie, pokazała uzurpację narracji o ofierze, narracji nie do zlekceważenia, jednak osaczających i niszczących:

„Trzeba przyznać, że świat jest urządzony nie bez współczucia: ludzie nie mogą przedwcześnie zajrzeć za kulis, tam, gdzie przyjdzie im wydać ostatnie tchnienie. (...) Wtedy jednak, kiedy wszystko powywracało się do góry nogami, sprawy potoczyły się innym trybem, powiedzmy, że awaryjnym, który pozwalał losowi na sporo zamętu, na pewną liczbę rozstrzygnięć już zatwierdzonych, a potem anulowanych. Przez te usterki głównego mechanizmu sceny niektórzy wrócili zza kulis, co w zasadzie nie powinno mieć miejsca”³³.

Tulli pięknie się bawi niestosownością relacji o Zagładzie, eufemizmami i katachrezmami, by na końcu cytowanego fragmentu dać przenikliwą definicję czarnego humoru. W tej definicji można tylko osłabić wyrażenie „wrócili zza kulis” i napisać „zajrzeli za kulis”. Nic dziwnego, że posługują się czarnym humorem.

Po 1989 roku kultura polska przeszła przyspieszony kurs produkcji, wyprzedza i powielania. Wartości wysokiego modernizmu, w tym czarny humor, podlegały coraz większej presji kultury masowej. W Polsce na wzór społeczeństw rozwiniętych zaczęto masowo produkować narracje, również narracje humorystyczne. Czarny humor multiplikowany przez kulturę masową stopniowo tracił funkcję terapeutyczną, stając się tylko jeszcze jednym wyrazem technicznego i pornograficznego pojmowania śmierci³⁴. Nie trzeba przekonywać, że produkcja narracji o śmierci stanowi zagrożenie dla prozy artystycznej. Dlaczego autor, który rozumie pisanie jako formę poznania, miałby uczestniczyć w sparodiowanym i strywalizowanym modernistycznym naruszaniu tabu śmierci? Dlaczego miałby rywalizować z mediami w produkcji pornograficznych narracji? Najwybitniejszych polskich pisarzy od Myśliwskiego po Tulli zajmuje proces banalizacji śmierci i w konsekwencji banalizacji samego czarnego humoru. Paradoksalnie, kiedy humor staje się łatwy, przestaje śmieszyć. Podobnie można mówić o prozie, że przestaje przemawiać, kiedy się ją wyrabia masowo. Narracja może obejść się bez naruszania tabu śmierci, ale nie może się obejść bez odczucia tragedii. W *Asystencie śmierci*, *Ostatnim raporcie*, *Ostatnim rozdaniu* czy we *Włoskich szpilkach* humorystyczny staje się nie idiotyzm śmierci jako niezrozumiałej pomyłki, ale współczesne narracje o śmierci i cierpieniu, ametafizyczne, racjonalistyczne, dydaktyczne, terapeutyczne. Nie dostrzegać śmieszności własnego, pozornie racjonalnego wyjaśnienia tragedii, czyż może być coś bardziej śmiesznego i przerażającego?

Czarny humor w prozie Świderskiego, Kruszyńskiego, Tulli czy Myśliwskiego jest reakcją na „humorystyczne” traktowanie człowieka twórczego przez coraz mniej twórczą cywilizację, która inwencję wykorzystuje głównie w sferze techniki. W tej cywilizacji

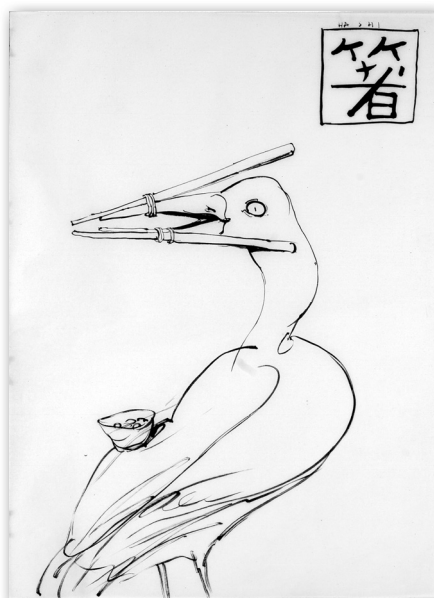
³³ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011.

³⁴ Zob. B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Łódź 2006.

strywializowany śmiech ze śmierci traci swoją wyzwalającą siłę i raczej współgra z depersonalizującymi celami, niż je podważa. Staje się rutynową terapią pragmatycznych cyników. Spełnia się zatem czarny sen Bretona, który tępił wszelką produkcję artystyczną, bo spodziewał się, że handlowanie terapią zapowiada koniec jednostkowości. Szczęśliwie wybitna sztuka chroni się zawsze w enklawach, by bronić suwerenności jednostki przy pomocy czarnego humoru, o oryginalnym smaku – rzecz jasna.

Black humour in Polish fiction after 1989 (summary)

The article examines the differences between black humour in the work of André Breton and the reinterpretation of this category in contemporary Polish literature. For Breton, the aesthetic of black humour was a blasphemous gesture against the mediocrity of culture and society, against a sentimental approach to life and death. By contrast, recent conceptualizations of black humour are often linked with the carnivalesque and ironic aspects of culture, which are interpreted as a sign of forgetting about the nonsense of existence and death. The literary works by authors like Manuela Gretkowska, Krzysztof Varga and Ignacy Karpowicz only confirm these observations. The article is also concerned with the writings by Zbigniew Kruszyński, Wiesław Myśliwski and Magdalena Tulli, whose uses of black humour signify resistance against trivialization of eschatological issues.



Stasys Eidrigėvičius, *Z cyklu japońskiego*, papier, tusz, 1987