

Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku

Od komizmu nowoczesnego do ponowoczesnego

Książka *Niść śmiesznego* Tomasza Mizerkiewicza¹ jest próbą spojrzenia z perspektywy historycznoliterackiej na zjawisko komizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Ten ambitny projekt realizuje autor z pełną świadomością faktu, iż podjął się zadania niełatwego, a nawet – jak to określili – karkołomnego. Zdaniem Mizerkiewicza, historyk literatury, który decyduje się na opisanie różnych postaci komizmu, staje bowiem wobec dwóch zasadniczych problemów. Pierwszy wynika z istoty badanego zjawiska, niezwykle dynamicznego, a przy tym trudnego do odtworzenia i uchwycenia z uwagi na silny związek z teraźniejszością. Drugi ma swoje źródło we współczesnych poglądach na temat możliwości pisania o przeszłości, w tym także o przeszłości literatury.

Przedstawiając w skrócie dzieje refleksji nad historycznością komizmu, wyróżnia Mizerkiewicz trzy stanowiska, z perspektywy których pisanie historii komizmu pozbawione było sensu: przedromantyczne, romantyczno-modernistyczne oraz postmodernistyczne. W ramach pierwszego komizm postrzegany był jako niezróżnicowany czasowo, a tym samym dostępny odbiorcom z innych epok, jego zaś ewentualna niezrozumiałość wynikała z wadliwej konstrukcji tekstu komicznego. Dla odmiany w ramach stanowiska drugiego, romantyczno-modernistycznego, zasadność badania dziejów ko-

¹ T. Mizerkiewicz, *Niść śmiesznego*. *Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.

mizmu podważało przekonanie o szczególnej aktualności zjawiska, którego zrozumienie wymagałoby od interpretatora wzbudzenia w sobie wrażliwości nieadekwatnej do rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć. Z kolei w wariancie postmodernistycznym „sam zamiar opisanie historii, uchwycenia jej stałych cech rozwojowych stał się komiczny”, a głównym celem badania dawnych przejawów komizmu okazało się sprawdzenie, czy nie wchodzi one w konflikt ze „strukturą głęboką” dyskursu postmodernistycznego, którą stanowi „komediowa historia o szczęśliwej emancypacji” [s. 34]. Tak scharakteryzowanym stanowiskom przeciwstawia Mizerkiewicz koncepcję inspirowaną refleksją Lee Petersona nad sytuacją historyka literatury, który „winien brać pod uwagę nie tylko «inność» przeszłości, ale też jej «uparty opór przeciw rozumieniu»” [s. 27], oraz propozycją Franklina Ankersmita, postulującego powrót w teorii historiografii do kategorii doświadczenia historycznego postrzeganego jako pokrewne estetycznemu doznaniu wzniosłości. Zdaniem autora *Nici śmiesznego* możemy uzyskać dostęp do przeszłości, w tym także do przeszłości literackiej, nie tylko w wyniku „wzniesłego ułknięcia przez dawność” czy „zdziwienia czymś zaskakująco innym”, ale też na skutek odczucia śmieszności tego, co minione. Historykowi literatury, rozbawionemu jakimś dawnym tekstem, przeszłość literacka objawia się niespodziewanie i tylko na chwilę, nie udostępnia mu się jako zrozumiała całość, lecz dociera do jego świadomości w postaci rozedrganych obrazów. Komizm jest swoistym „eliksirem”, pozwalającym na momentalne uobecnienie się przeszłości, a zarazem zmieniającym samego badacza przez skierowanie jego świadomości ku granicy między współczesnością i dawnością.

Tak postrzegany komizm nie jest zjawiskiem nieodwracalnie przemijającym, co bynajmniej nie oznacza, że może być odtworzony współcześnie w niezmienionej formie – gdyż jak twierdzi Mizerkiewicz – nie istnieje „ponadhistoryczny zestaw technik komicznych, które aktualizują się poza ramami historycznych uwarunkowań” [s. 30]. Co więcej, komizm łatwo podlega „zasadzie «mylnych wzruszeń»” [tamże]. Tekst z przeszłości może nas bowiem śmieszyć nie tylko dlatego, że z taką intencją został zaprojektowany, ale też z powodu naszej, odmiennej od dawnej, wrażliwości. Z tego względu komizm staje się dla każdego badacza literatury „medium uobecnienia nieświadomości współczesnej mu kultury” [s. 31, podkreśl. autora].

Opisując sytuację historyka literatury związaną z doświadczeniem komizmu, odwołuje się Mizerkiewicz do Freudowskiej koncepcji dowcipu, zgodnie z którą przez komiczne naruszenie przekazane zostaje świadomości znaczenie czegoś nieświadomego. Pochodzący z przeszłości tekst komiczny jest, zdaniem autora *Nici śmiesznego*, przeżywany przez odbiorcę jako wezwanie do rozumienia, gdyż uzmysławia mu, że „istnieje fragment jego własnych

dziejów, którego nie zrozumiał w pełni i który z tego powodu wymaga skrupulatnej analizy oraz interpretacji” [s. 35]. Komizm okazuje się zatem „szczególnie uprawnionym metodologicznie «medium» poznania historii literatury” [tamże], a fakt, iż umożliwia on efektywny dostęp do przeszłości literackiej, uzasadnia badanie jego różnych historycznych przejawów. Rezultatem tej pracy analityczno-interpretacyjnej nie musi być „linearna” historia komizmu. Przeciwnie, w ujęciu Mizerkiewicza komizm jest kategorią doskonale wpisującą się w nieprogresywistyczny model procesu historycznoliterackiego, w ramach którego zmiana postrzegana jest jako „zdarzenie”; zamiast prawidłowości obserwuje się „tendencje prawidłowościowe”, a także zakłada współwystępowanie równoprawnych poetyk oraz różnorodne tempo przemian mających charakter pulsacyjny bądź eksplozywny.

Scharakteryzowane powyżej rozumienie procesu historycznoliterackiego znajduje odbicie w kompozycji *Nici śmiesznego*, na którą składają się studia traktujące o sposobach funkcjonalizowania komizmu w polskiej literaturze współczesnej w „węzłowych” momentach jej rozwoju. Wprawdzie Mizerkiewicz nie aspiruje do ogarnięcia wszystkich praktyk komicznych uprawianych przez twórców współczesnych, gdyż, jak twierdzi, na tego rodzaju syntezę jest za wcześnie z uwagi na fakt, iż wiele indywidualnych poetyk nie zostało jeszcze od tej strony przebadanych, wyraźnie jednak zmierza do ujęcia całościowego. Swoją wersję dziejów śmieszności w polskiej literaturze XX i XXI wieku rozpoczyna od analizy miejsca komizmu w estetyce futurystycznej, następnie śledzi jego aktualizacje kolejno w twórczości Schulza, Gombrowicza, w literaturze wojenno-okupacyjnej, socrealistycznej i emigracyjnej, w poezji Świrszczyńskiej i Różewicza oraz w literaturze drugiego obiegu. W trzech zaś końcowych rozdziałach książki opisuje przejawy i funkcje komizmu w prozie najnowszej. Kreśląc w ten sposób panoramiczny obraz nowoczesnej i ponowoczesnej twórczości komicznej, wskazuje na pewne tendencje rozwojowe (i recesywne) w jej obrębie, a zarazem podkreśla rozpoznawczy charakter poczynionych spostrzeżeń.

W kontekście deklarowanego przez autora *Nici śmiesznego* dążenia do ujęcia całościowego, zastanawiać może brak osobnych studiów nad komicznym aspektem twórczości takich pisarzy, jak Leśmian, Tuwim, Gałczyński, Witkacy czy Mroźek. Uprowadzając ewentualne wątpliwości czytelnika w tej kwestii, marginalną obecność twórców powszechnie kojarzonych z estetyką komizmu tłumaczy Mizerkiewicz przyjętymi założeniami, a mianowicie chęcią „odnajdywania nieoczywistych obiektów komicznych” oraz przesłanką metodologiczną, zgodnie z którą praca ma „odbijać (a nie tuszować) główne właściwości aktualnego stanu wiedzy o komizmie w polskiej literaturze współczesnej”, tymi zaś są: „nierównomierność rozwoju opisów dotyczą-

cych zagadnień cząstkowych [...] oraz ciągła znacząca otwartość w sferze wniosków ogólniejszych” [s. 15].

Zaprezentowane w książce studia niewątpliwie w sposób istotny modyfikują ów aktualny stan wiedzy o komizmie w polskiej literaturze współczesnej, wzbogacając ją zarówno o analizy „nieoczywistych obiektów komicznych” (Schulz, literatura wojenno-okupacyjna, Świrszczyńska, Różewicz, Straszewicz), jak też o reinterpretacje tych lepiej rozpoznanych (poezja futurystyczna, Gombrowicz, satyra socrealistyczna, literatura drugiego obiegu). O ich walorach decyduje nie tylko warsztat analityczny autora, ale też rozeznanie w modernistycznych i postmodernistycznych koncepcjach komizmu, na tle których rozpatruje on poszczególne poetyki komiczne. Trudno natomiast oprzeć się wrażeniu, że wnioski na temat związków między komizmem i nowoczesną świadomością literacką formułowane są nieco na wyrost. Wydają się one dyskusyjne nie tylko dlatego, że w swoich rozważaniach Mizerkiewicz nie uwzględni wielu pisarzy i poetów, dla których twórczości komizm jest kategorią konstytutywną, ale też z uwagi na obecność w charakterystyce komizmu nowoczesnego i ponowoczesnego elementów wartościujących.

Początki komizmu nowoczesnego dostrzega autor *Nici śmiesznego* w estetyce futuryzmu, wiążąc je z proponowanym przez ten prąd „wejściem w nowoczesność”. Według Mizerkiewicza futuryści podjęli „ryzyko śmiechu”, poszukując takiego komizmu w kulturze nowoczesnej, „który omijałby pułapkę śmiechu «negatywnego», piętującego i konserwującego już uznane poglądy, a stałby się środkiem odblokowania wszelkich zdolności twórczych” [s. 40]. Z upodobaniem wcielali się w rolę bufona pozwalającą im „odkrywać komizm pozbawiony z góry taktyki czy metody”, a więc taki, który „zjawiał się jako element sporny” i kwestionował kompetencje komiczne odbiorcy, uświadamiając mu ograniczenia jego własnej racjonalności [s. 44]. Analogiczną funkcję pełniła również futurystyczna metafora, która będąc dowcipem „wesołym”, a nie „poważnym” (jak w ujęciu Peipera czy Irzykowskiego), oznaczała w istocie „gest antymetaforyczny”, gdyż w jej oddziaływaniu ważniejszy niż tworzenie nowych znaczeń był „efekt zawiedzionego oczekiwania na sens przenośny” [s. 45]. Wskazując na różnorodność futurystycznych dowcipów, Mizerkiewicz uwydatnia te ich właściwości, które świadczą o pokrewieństwie futuryzmu z ogólnymi cechami komizmu, a mianowicie jednokrotność i efekt „szokowy”, osadzenie w „tu i teraz”, mechanizm zaskoczenia, alogiczność wyłaniającej się z żartu interpretacji świata oraz grę słów, będącą realizacją hasła „słowa na wolności”. Zauważa przy tym, że wymienione cechy pozwalają uznać dowcip i żart za „matryce” wypowiedzi futurystycznej. Komizm okazuje się zatem sprawdzianem futurystyczności

tekstu, zabezpieczającym go „przed «osuwaniem» się w dyskursy nefuturystyczne” [s. 49]. O nowoczesności komizmu futurystycznego decydują jednak nie tylko formy jego przejawiania, ale też pełnione funkcje, spośród których dwie wydają się szczególnie istotne. Pierwsza wynika ze ścisłego związku śmieszności z futurystycznym postrzeganiem miasta i teraźniejszości. Obrazowany w poezji futurystów śmiech jest środkiem artystycznego opanowania doznań mieszkańca nowoczesnej aglomeracji, któremu teraźniejszość jawi się jako coś nadmiernego i przekraczającego jego możliwości artykulacyjne. Tekst futurystyczny ufundowany jest na uprzednim wobec niego doznaniu komizmu, odtwarzanym w sposób mimetyczny na płaszczyźnie brzmieniowej i przedstawieniowej. Druga funkcja komizmu w twórczości futurystów wiąże się z odkryciem śmieszności każdego twórcy, wynikającej z faktu, iż wszelka „sztuka «podszyta» jest rzeczą i ciałem” [s. 57], a ściślej z uświadomieniem sobie reistycznego aspektu literatury. W tym wariacie komizm okazuje się „środkiem oswajania owej rzeczowości, sposobem przyswajania urzeczowionego słowa, cielesnego artysty i równie cielesnego odbiorcy” [tamże – podkreśl. autora].

W ujęciu autora *Nici śmiesznego* konstytutywne dla nowoczesnej świadomości literackiej jest rozumienie komizmu na sposób bachtinowski, tj. jako uzdrawiającego i regenerującego humoru. Zdaniem badacza twórcy rozwijali tę świadomość o tyle, o ile takie właśnie funkcje komizmowi przypisywali. Gdy natomiast widzieli w nim wyłącznie środek służący ośmieszeniu, robili niejako krok wstecz. Niedostrzeganie odnowicielskiego aspektu komizmu oznacza bowiem według Mizerkiewicza „«wyjście» ze świadomości modernistycznej, regres tej świadomości z powodu uproszczonego stosunku do komizmu” [s. 65]. Takim „wyjściem” było porzucenie dyskursu futurystycznego na rzecz marksistowskiego dyskursu alienacyjnego, którego etyczność była zapóźniona w stosunku do tej zaproponowanej przez futuryzm, a polegającej na tym, że komizm futurystyczny „podtrzymywał [...] autonomię [...] dialogizujących ze sobą stron”, nie przyznając „pierwszeństwa ani rzeczowej literaturze, ani całkowicie autarkicznej twórczości [...]. Ani rzecz (czy ciało) nie zyskiwała przewagi nad człowiekiem, ani odwrotnie, obydwie strony były [...] zmuszane do współlistnienia” [s. 67].

Według Mizerkiewicza twórca nowoczesny docenia wartość etyczną i poznawczą komizmu oraz szczególną funkcjonalność w wyrażaniu doświadczenia trudnego do wysłowienia z powodu jego niezrozumiałości. I tak, o nowoczesności Schulzowskiego komizmu, analizowanego w kontekście Freudowskiej teorii dowcipu, decyduje fakt, iż jest on narzędziem poznania rzeczywistości, umożliwiającym zbliżenie się „do ontologicznego fundamentu realności, jakim jest mit, archetyp” oraz odkrywanie „tajemnic [...]

świadomości i zatraconych, sekretnych mocy języka” [s. 85–86]. Z kolei Gombrowicz w okresie międzywojennym jest wynalazcą humoru „totalnego” i „niegotowego”, przeciwstawiającego się alienującemu komizmowi degradacji wytwarzanemu samorzutnie przez formy, przy czym jego nowatorstwo w dziedzinie humoru nie zostało w swoim czasie rozpoznane z tej racji, iż w modernistycznym dyskursie o śmiechu dominowało właśnie przekonanie o degradacyjnej naturze komizmu.

Szczególną rangę wśród omawianych wariantów komizmu nowoczesnego przyznaje autor *Nici śmiesznego* komizmowi przejawiającemu się w literaturze wojenno-okupacyjnej, zwracając uwagę na jego związek „z negatywną siłą doświadczenia wojennego” [s. 107]. Zdaniem Mizerkiewicza teksty komiczne przedstawiające to doświadczenie są epifanią negatywną doznania przekraczającego zdolności językowe piszącego. Komizm, służący przekazaniu tego, co w doświadczeniu wojennym niepojęte, okazuje się wyjątkowo enigmatycznym i niesystemowym „językiem” człowieczeństwa. Oddziałuje również inspirująco na refleksję komizmoznawczą, gdyż ma „prawo i formującą «moc» niezbędną do weryfikowania wcześniejszych i późniejszych sądów o komizmie” [s. 135].

Kontynuację przemian, jakie dokonały się w sposobach funkcjonalizowania komizmu za sprawą twórców okresu wojny i okupacji, dostrzega Mizerkiewicz w poezji Anny Świrszczyńskiej, która docenia odnowicielską siłę śmiechu i oswaja za jego pomocą „doświadczenie «śmierci» porządków kultury” [s. 200]. Wyjątkowość tej wizji śmiechu i komizmu – zdaniem badacza – polega na tym, iż na negatywne doświadczenie odpowiada poetka pozytywnie, ukazując w swoich utworach podmiot, który stale „rozpada się” w obliczu nicości i odbudowuje się w ekstatycznym śmiechu.

Interesujące, chociaż dyskusyjne, są spostrzeżenia na temat modalności i funkcji komizmu w poezji Tadeusza Różewicza. Według autora *Nici śmiesznego* poetę cechuje „bardzo dynamiczny stosunek do śmieszności”, co sprawia, iż „jakikolwiek model wyjaśniający całość jego wielotorowej refleksji nad komizmem będzie, rzecz jasna, skazany na niekompletność, a więc i nieużyteczność” [s. 205]. Ową wielotorowość refleksji Różewicza nad komizmem ukazuje Mizerkiewicz, omawiając „trzy projekty komiczności”, które autor *Lamentu* realizuje w swojej liryce na różnych etapach jej rozwoju. Pierwszy, świadczący o tym, iż „komizm okazywał się dla Różewicza jakością niesprzeczną z przeżyciem wojennym” [s. 207], wpisany został w twórczość satyryczną zebraną w *Uśmiechach*, zarzuconą najprawdopodobniej z powodu reakcji krytyki, która „stawiała w niepożądanym świetle wizerunek twórcy i powodowała niezrozumienie sensu jego zamierzeń artystycznych w dziedzinie poezji współczesnej” [s. 211]. W ramach drugiego „projektu” komizm

jest nierozzerwalnie związany z sytuacją poety po Holocauście. Tworzenie poezji okazuje się możliwe „pod warunkiem nieustannego doświadczenia śmieszności bycia poetą” [s. 216] oraz zrozumienia, iż komizm poezji tkwi w jej arbitralności. Wreszcie trzeci „projekt” komizmu, realizowany przez Różewicza w ostatnim okresie twórczości, wiąże się z obecnością w wierszach „empirycznie-tekstowego autora” i przejawia się jako „poczucie humoru” okazywane przez „Różewicza” [s. 234].

Trzeba zauważyć, że podkreślając tak mocno odmienność kolejnych „projektów” komizmu, autor *Nici śmiesznego* przeocza fakt stałej obecności w poezji Różewicza żywiołu satyrycznego, który manifestuje się wprawdzie z różną wyrazistością, ale może być uznany za konstytutywny dla całej twórczości poety². Dostrzeżenie tego wymaga jednak redefinicji pojęcia satyry, którą, jak można wnosić z całej książki, Mizerkiewicz pojmuje dość wąsko.

Odrębny wariant komizmu nowoczesnego wypracowała zdaniem autora *Nici śmiesznego* literatura emigracyjna, reprezentowana w książce przez Gombrowicza i Straszewicza. Pisarze ci podjęli wyklęty przez XIX-wiecznych emigrantów temat śmiechu w sytuacji klęski narodowej, dokonując rewizji „śmiechu polskiego”. Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* remedium na narodowe fobie znajduje w komizmie barokowym, osadzonym w nieuświadomianych przez czytelnika „pokładach polskiej mentalności zbiorowej” [s. 169]. Z kolei Straszewicz, odczuwający śmieszność emigracyjnej polszczyzny, przez komizm, „umocowany w języku, ale odnoszący się [...] do całego kompleksu spraw przez język poświadczanych i kształtowanych” [s. 183], próbował kształtować od nowa polską świadomość zbiorową. Mimo zasadniczych różnic między tymi formułami komizmu, obaj pisarze, jak zauważa Mizerkiewicz, „w równym stopniu przyczynili się do reformy «śmiechu polskiego» na emigracji” [s. 185].

Według autora *Nici śmiesznego* również literatura krajowa musiała uporać się z tendencjami recesywnymi w twórczości komicznej, które szczególnie silnie zaznaczyły się w okresie socrealizmu. Uznając jałowość socrealistycznego dyskursu o śmieszności za świadomie zaprojektowaną, Mizerkiewicz wyraźnie podkreśla, iż należy odróżnić to, co można było powiedzieć o komizmie oficjalnie, od tego, w jaki sposób bywał wyzyskiwany przez twórców, gdyż nie występował on wyłącznie w wersji zideologizowanej. Doktrynalny komizm socrealizmu był tak niewydolny, że jakakolwiek twórcza koncepcja komizmu musiała być antysocrealistyczna. Paradoks komizmu socrealistycznego polegał na tym, że zgodny z doktryną tekst satyryczny łatwo prze-

² Takie spojrzenie na satyryczność w poezji Różewicza proponuję w artykule *Formy satyry w poezji Tadeusza Różewicza*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 3, s. 157–169.

kształcał się w satyrę na satyrę socrealistyczną, bowiem „żywiół komiczny” odwracał znaczenia „poprawnych” konstrukcji ideologicznych.

Wywrotowy charakter komizmu wyzyskany został również w twórczości drugiego obiegu, w obrębie którego dokonało się – jak to określa Mizerkiewicz – „przesilenie komizmu antykomunistycznego” [s. 248, podkreśl. autora] spowodowane zmęczeniem absurdalną śmiesznością komunizmu, a przejawiające się w poddawaniu refleksji sytuacji twórcy „drugoobiegowego”. Autor *Nici śmiesznego* wskazuje na kilka wariantów komizmu w literaturze niezależnej: komizm antyreżimowy – występujący w anonimowej satyrze antykomunistycznej, komizm „bezzasadny” – niezamierzenie wytwarzany przez teksty funkcjonujące w obiegu oficjalnym (tego typu komizm wydobył np. Barańczak w *Książkach najgorszych* i Mrożek w *Donosach*), komizm „przypadkowego” konfliktu z komunizmem – wynikający z nieuniknionego rozdźwięku między literaturą wartościową a polityką. Ten ostatni typ komizmu przejawia się również w twórczości pisarzy należących do „trzeciego obiegu”, programowo zrywających z politycznymi zobowiązaniami drugiego obiegu i akcentujących wartość komizmu niezideologizowanego, ale też nieświadomych tego, że jest to w istocie komizm o rodowodzie drugoobiegowym.

Osobny rozdział zatytułowany *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności* poświęca Mizerkiewicz postmodernistycznemu dyskursowi o komizmie, poprzedzając prezentację poglądów na temat modalności komizmu ponowoczesnego zwięzłą charakterystyką ponowoczesności jako epoki ludycznej, w której „nastąpiła ekspansja zasad estetyki w świat społeczny” [s. 274], a człowiek „niepostrzeżenie oddał się w niewolę śmiechu” i to śmiechu niebędącego formą myślenia, lecz ogłupiającego i uniemożliwiającego „rozpoznanie naszej sytuacji w świecie” [s. 277]. Następnie omawia koncepcję Jean-François Lyotarda na temat roli satyry we współczesnej sztuce awangardowej oraz opisany przez Susan Sontag fenomen kampu. Odwołując się do rozważań Hegla na temat komizmu, zarówno w satyrze, rozumianej przez Lyotarda jako styl metamorficzny, jak i w kampie, który według Sontag proponuje komiczną wizję świata ufundowaną na doświadczeniu niepełnego zaangażowania, dostrzega Mizerkiewicz cechy typowe dla „negatywnej śmieszności heglowskiej”, a mianowicie bawienie się „kosztem tych, którym może wcale nie być do śmiechu” [s. 282]. Jego zdaniem w obu koncepcjach wyraża się znamienne dla ponowoczesności dążenie podmiotu do odnajdywania obiektów komicznych poza sobą, które ostatnio poddawane jest coraz częściej krytyce. W refleksji nad komizmem przedmiotem zainteresowania staje się śmiech oparty na autoironii, odsłaniający „nieusuwalne wybrakowanie istot ludzkich” [s. 286], a zarazem rekreujący podmiotowość.

Literackie formy przejawiania się komizmu ponowoczesnego analizuje Mizerkiewicz w dwóch ostatnich rozdziałach książki. W pierwszym, zatytułowanym *Marginalizacje śmiechu ponowoczesnego w polskiej prozie współczesnej*, zauważa, iż diagnozy ponowoczesności dokonane przez pisarzy i pisarki na początku lat 90. XX wieku, nie były ani zbyt wszechstronne, ani przenikliwe. Komizm w prozie twórców należących do formacji „brulionowej”, służąc przede wszystkim komunikacyjnej grze, „odegrał [...] zasadniczo pozytywną rolę jako czynnik formujący nowe oczekiwania odbiorcze, ostro rewidujący sensowność różnych konwencji literackich, bezlitośnie osądzający przydatność różnych instytucji życia literackiego”, rzadko jednak „zasługiwał na miano «ponowoczesnego»” [s. 294]. Problematyka komizmu ponowoczesnego pojawia się w polskiej literaturze właściwie dopiero pod koniec lat 90., kiedy to zaczęto dostrzegać negatywne aspekty upowszechnienia się w kulturze praktyk komizmotwórczych. Analizując *Ucieczkę przed śmiechem* Marka Sieprawskiego, *Farciarza* Andrzeja Horubały i *47 na odlew* Nataszy Goerke, dochodzi Mizerkiewicz do wniosku, iż ich autorzy nie zdołali odpowiednio sfunkcjonalizować komizmu, wydaje się on bowiem w tych utworach „elementem niesystemowym, «dzikim», nie dość oswojonym w kompozycji powieściowej” [s. 304]. W sposób bardziej efektywny wyzyskany został natomiast komizm przez takich pisarzy, jak Wojciech Kuczok, Michał Witkowski czy Zbigniew Kruszyński, którzy uczynili zeń środek neutralizujący pornograficzność i przywracający, niszczoną w geście odsłaniania, skrytość erotyzmu.

Niewątpliwie przyjęcie perspektywy historycznoliterackiej w analizie komizmu daje ciekawe rezultaty, a proponowane przez autora *Nici śmieszności* interpretacje zarówno poszerzają wiedzę o roli śmieszności w twórczości konkretnych pisarzy, jak też wnoszą wiele do rozumienia fenomenu komizmu. Wydaje się jednak, że perspektywa ta jest przez Mizerkiewicza absolutyzowana i przesłania uniwersalny wymiar zjawiska. Trudno oprzeć się wrażeniu, że pewne odmiany śmieszności badacz ceni wyżej od innych. Wychodząc z założenia, iż „komizm dobrze nadaje się do śledzenia konfliktu procesów unowocześniających i anachronizujących [...] świadomość literacką” [s. 16], za recesywne uznaje te jego przejawy, które pozbawione są elementu odnowicielskiego. Takie wartościowanie stawia pod znakiem zapytania trafność dokonywanych rozpoznań o charakterze syntezy. Na podstawie przeprowadzonych analiz można bowiem sformułować wniosek o stałej obecności w polskiej literaturze nowoczesnej komizmu satyrycznego czy też komizmu zideologizowanego, służącego wprawdzie wyrażeniu odrębnych światopoglądów, ale wykazującego wyraźne podobieństwa na poziomie poetyki. Dzielenie poetyk komicznych na nowoczesne i ana-

chroniczne, nieodparcie nasuwa skojarzenia z funkcjonującym w dyskursie socrealistycznym przeciwstawieniem komizmu „postępowego” komizmowi „wstęcznemu”.

Pewnym mankamentem książki jest również brak precyzji terminologicznej, która w pracy o ambicjach syntetyzujących – nawet jeśli są one obwarowane zastrzeżeniami podkreślającymi otwarty charakter formułowanych wniosków – wydaje się niezbędna. Zważywszy na fakt, iż komizm jest zjawiskiem przejawiającym się w wielu tonacjach, a przy tym uwikłanym w złożone relacje z fenomenami estetycznymi definiowanymi za pomocą takich terminów, jak satyra, humor, groteska, parodia czy ironia, trudno opisywać jego konkretyzacje i śledzić przemiany, jakim podlega, bez wyraźnego określenia, jak się te pojęcia rozumie i jak postrzega się zależności między nimi. Tymczasem Mizerkiewicz poprzestaje na dość ogólnikowych stwierdzeniach na temat tych relacji i nie precyzuje zakresu znaczeniowego stosowanych przez siebie terminów. I tak, na przykład decyzję posłużenia się kategorią komizmu w odniesieniu do twórczości Gombrowicza, analizowanej najczęściej za pomocą pojęcia groteski, tłumaczy następująco:

Głównym powodem, dla którego warto i trzeba uzupełnić wiedzę o grotesce w literaturze XX wieku wiedzą o komizmie w tej literaturze, jest ich odmienna genealogia. To przeszłość komizmu i groteski każe zapytywać o nie oddzielnie i śledzić, jakie przedłużenia i jakie modyfikacje wprowadzili do nich twórcy współcześni. Niektóre sensory zabiegów komicznych będą czytelne dopiero po uwzględnieniu rozwijanej przez wieki refleksji o komizmie, po uznaniu owych zabiegów za nawiązania i negacje wcześniejszych historycznie postaci komizmu. Groteska posiada inne rodowody, stąd będzie aktualizować w dziele odmienne znaczenia (czasem tylko nieco odmienne) niż komizm. [s. 13–14]

Równie ogólnikowe są uwagi na temat relacji między komizmem i groteską formułowane przy okazji analizy twórczości Schulza. Mizerkiewicz, stwierdziwszy, iż dotychczasowi interpretatorzy (notabene bliżej nieokreśleni), uznając efekty komiczne występujące w prozie tego pisarza za służebne wobec ironii i groteski, „pozostawiali zjawisko Schulzowskiego śmiechu w obrębie świata przedstawionego opowiadań”, zauważa, że „komizm pełni także pewne samodzielne funkcje w obrębie twórczości autora *Sklepowów cynamonowych*”, odgrywając doniosłą rolę „w ogólnym planie antropologicznym owej twórczości” [s. 85]. Jak przedstawia się zależność między tak postrzeganym komizmem a groteską i ironią, pozostaje niejasne. Z kolei w rozdziale o literaturze wojenno-okupacyjnej komizm okazuje się służebny wobec groteski rozumianej tu (na co wskazuje sposób użycia terminu) jako

kwalifikacja znaczeniowa utworu, gdyż za jego pośrednictwem wyrażany jest drugi biegun dialektycznej relacji nadwrażliwości-niewrażliwości, określającej postawę piszącego groteskę.

Szczególnie problematyczny jest brak uściśleń w kwestii rozumienia przez autora *Nici śmiesznego* pojęcia satyry i humoru. Mimo iż oba terminy są w książce wielokrotnie wykorzystywane, uzasadniając we *Wstępie* wybór kategorii komizmu do analizy twórczości realizmu socjalistycznego opisywanej z reguły przy użyciu terminu „satyra”, Mizerkiewicz poprzestaje na stwierdzeniu, iż „komizm to pojęcie szersze znaczeniowo od satyry i parodii, przez co warto sprawdzić jego wartość w opisach uogólniających, sumujących sens poszczególnych praktyk komicznych” [s. 14], a terminu „humor” w ogóle nie objaśnia. A przecież i satyra, i humor są zjawiskami o bardzo nieostrych granicach³, trudno więc posługiwać się nimi sensownie bez podania jakiejś definicji operacyjnej.

Zrozumienie interesujących rozważań utrudniają niekiedy znaczne skróty myślowe. Autor *Nici śmiesznego* antropomorfizuje komizm, przypisując mu szczególną aktywność („Komizm wojny i okupacji świadom jest swej obcości i ową obcość chce uchronić [...]” [s. 110]) i ukazując jako siłę sprawczą, a nie efekt określonych działań artystycznych („Podkreślić wypada rolę komizmu jako narzędzia urefleksyjnienia stosunku do komunikacji, informacji, przekaźnika, czy też zwyczajnie konwencji mówienia literackiego, gdyż to on spowodował dużą popularność pastiszu, cytatu, stylizacji w ich [chodzi o pisarzy i pisarki formacji „brulionu”] twórczości” [s. 292] czy: „W swych nowych wcieleniach komizm komplikuje przedsięwzięcia pisarskie, stawia twórcom trudne pytania i dlatego okazać się może kluczowym czynnikiem zmian w literaturze współczesnej” [s. 304]).

Mimo wskazanych powyżej niedociągnięć, książka Tomasza Mizerkiewicza w istotny sposób wzbogaca wiedzę o komizmie w polskiej literaturze współczesnej. Jest to praca ważna m.in. z tego względu, iż ukazując zjawisko komizmu w perspektywie historycznej, dostarcza materiału do refleksji teoretycznoliterackiej, którą można rozwijać nie tylko w kierunkach wyznaczonych przez jej autora, postrzegającego komizm jako medium umożliwiające literaturoznawcy efektywny dostęp do przeszłości literackiej i uobecniające nieświadomość współczesnej mu kultury. Niewątpliwie *Nic śmiesznego*

³ „Proteuszowy” charakter zjawiska satyry oraz nieostrość terminów „satyra” i „humor” ukazuje Tomasz Stępień w książce *O satyrze* (Katowice 1996) w rozprawie „*Satyra jaka jest każdy widzi?*” *O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, jak też w artykułach poświęconym konkretnym przejawom satyry i humoru w literaturze i na jej pograniczach.

prowołuje do dyskusji, a przy tym uświadamia potrzebę wypracowania bardziej precyzyjnego języka opisu komizmu literackiego, ale paradoksalnie to właśnie pewne niedostatki czynią ją inspirującą.

From Modern to Postmodern Comicality

Summary

The paper discusses the book by Tomasz Mizerkiewicz devoted to the phenomenon of humour in the Polish literature of the 20th and 21st centuries. Evaluating highly historical-literary merits of the work, the author draws attention to the need of a more precise defining the relation between humour, satire, comicality and grotesque. She also points to Mizerkiewicz marginalizing the satire resulting from understanding it in an exceedingly narrow sense.