

Bogusław Gryszkiewicz

Śmiech postmodernistów

„Postmodernizm” – jak stwierdził jego niestrudzony badacz Ihab Hassan – należy do tych izmów, które wciąż poszukują swojej koncepcji. W literaturze naukowej i para- czy pseudonaukowej, a tę ostatnią kojarzę przede wszystkim z zawartością licznych, poświęconych mu stron WWW, mnożą się kolejne charakterystyki, jakby na dowód, że nie uzyskaliśmy jeszcze należytego dystansu, by jego spójną teorię zbudować. Łatwo zauważyć, iż główna przyczyna niepewności tkwi w sposobie rozumienia przedrostka post-, mówiąc inaczej – pojmowania relacji, w jakiej postmodernizm pozostaje do swojego poprzednika. Natomiast tym, co w większości znanych mi definicji stanowi element wspólny (choć – trzeba dodać – nie zawsze dany *explicite*) jest przekonanie o konstytutywnej funkcji pierwiastka ludycznego lub komicznego albo nadrzędnej roli takich składników, które wywodzą się z tradycji szeroko rozumianej komiki – myślę przede wszystkim o ironii i parodii. Nawiązując do tytułu tego artykułu powiedzieć mógłbym, że śmiech wyróżnia dzisiaj postmodernistów tak samo, jak kiedyś wyróżniał dadaistów. To porównanie nie jest przypadkowe – nierzadko przecież można spotkać się z próbami utożsamienia postmodernizmu z jakąś postacią neodadaizmu.

Warto w tym miejscu wspomnieć o określeniach funkcjonujących w czasach, kiedy działali już – jeśli wierzyć zwawcom zagadnienia – postmoderniści, ale nie było jeszcze „postmodernizmu” w znaczeniu czy w znaczeniach dzisiaj przyjmowanych. Myślę o latach sześćdziesiątych i o nowej prozie amerykańskiej, której specyfikę usiłowano oddać za pomocą gotowych nazw ze słownika literatury i sztuki komicznej („szkoła czarnego humoru”¹) albo określeń nowych, które budowano wyko-

¹ Por. M.F. Schulz, *Toward a Definition of Black Humor*, [w:] *Comic Relief. Humor in Contemporary American Literature*, ed. S. Blacher Cohen, Urbana 1979, s. 14–27; M. Dickstein, *Czarny humor a historia. Proza lat sześćdziesiątych*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, opr. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 168–205.

rzystując zawartość tego słownika („komiczna apokalipsa”). Nie wnikając głębiej w kwestię charakterystycznego dla tych nazw semantycznego napięcia (lepiej widocznego w niezleksykalizowanym oksymoronie „komicznej apokalipsy”), zauważmy, że dzisiaj większość godnych zainteresowania kontekstów, w jakich pojawia się słowo „postmodernistyczny”, nie tłumii konotacji komiczności czy ludyczności, a nierzadko także owej ambiwalencji, którą zawierało nazewnictwo stosowane kiedyś przede wszystkim w krytyce amerykańskiej.

Często można usłyszeć, że postmodernizm to pewnego rodzaju nastawienie – ironiczne z istoty swojej (bohaterka *Happiness*, gorzkiej komedii Todda Solondza, ukazującej kondycję człowieka postmodernistycznego, powiada: „Żyję w stanie nieustannej ironii”). To nastawienie manifestuje się nie tylko w literaturze, sztuce, popkulturze i stylu bycia, ale także w dyskursie naukowym i filozoficznym. Słowo „postmodernizm” odnosi się – jak wiadomo – również do subkultury intelektualnej, która od początku lat 80. umacniała swe wpływy na licznych wydziałach humanistycznych amerykańskich i europejskich uniwersytetów.

Po ponad dwudziestu latach niedawna herezja stała się ortodoksją. Antydoktrynalny i antykanoniczny postmodernizm zdążył uformować swój kanon; podkopując autorytety obdarzył szczególną powagą pewne koncepcje, pisma i ludzi. Ma swój etos (bądźcie radykalni, wywrotowi i transgresyjni), dogmaty, kanoniczne teksty i autorytety (zwróćmy uwagę na zwyczaj rozpoczynania wywodu od formuły „według Nietzschego... Benjamina... Derridy...”). Ma tradycje, a także instytucje, które stoją na straży postmodernistycznej poprawności. Bycie wyznawcą postmodernizmu nie jest chyba łatwe – nie ma w nim bowiem strategii ortodoksji, są natomiast szczegółowo opracowane scenariusze zachowań „transgresyjnych”. Jego akolici skazani są więc na schematy rodem z dyskursów, przeciw którym programowo występują. Proces przejmowania konwencji języka i myślenia misjonarskiej prawowierności przebiega bez większych zakłóceń w przypadku tych wyznawców, którzy przeszli trening w szkole takiej lub innej ortodoksji. Stąd bierze się np. łatwość i pewność, z jaką obwieszczają próżność „dalszych poszukiwań niekomunalnych podstaw prawdy, sądu i smaku” czy też stanowczość, z jaką za obowiązek współczesnego intelektualisty uznają „upowszechnianie pluralistycznych wizji”. Wspomniałem tu o szkołach ideologicznych i wyniesionych z nich „autorytarnych przyzwyczajeniach”, ale oprócz nich w postawie postmodernisty–misjonarza ujawniają się niejednokrotnie nawyki typowe dla ludzi, którzy po latach funkcjonowania w murach uniwersytetu nie są w stanie wyzwolić się od akademickiej „pozy i prozy”.

W polskim życiu naukowym postmodernizm nie ma – i zapewne mieć nie będzie – takich jak w Stanach czy w Wielkiej Brytanii instytucjonalnych reprezentacji. Krajowi dekonstrukcyjniści, podobnie jak niegdyś hippisi spod Piaseczna, nie tworzą subkultury porównywalnej z amerykańską. Nie można więc odnosić do nich tego, co napisano – zwłaszcza w związku z mistyfikacją Alana Sokala – na temat wyspecjalizowanego w autoreklamie towarzystwa wzajemnej adoracji, które w stosunku do przeciwników najchętniej posługuje się zmnową milczenia, kpina, upoko-

rzeniem i ostracyzmem². Możemy natomiast zetknąć się – zwłaszcza jeśli jest wśród nas więcej niż jeden wyznawca „pomo” – z charakterystyczną dla tego kręgu mentalnością. Częściowo ją opisałem, a ponieważ moim celem nie jest wszechstronna charakterystyka tego skądinąd intrygującego socjologicznie i psychologicznie zjawiska, ograniczę się do wskazania jego wybranych pod kątem tematu mojej rozprawki rysów. Sądząc na podstawie teorii, którą postmodernista głosi, należałoby się spodziewać, że w praktyce manifestować będzie ludyczność, ironiczność, parodyjność, frywolność etc., słowem – wszystko to, co powinno cechować wypowiedź, która rodzi się z głębokiego przekonania o braku istotnej różnicy między poważną teorią a przedsięwzięciem rozrywkowym. Na ogół jednak postmodernistyczni uczeni zawodzą oczekiwania nie należące do ich wspólnoty odbiorcy. Zamiast angażować jego zmysł komiczny i ludyczne dyspozycje, z reguły usiłują narzucić mu wrażenie powagi własnej i reprezentującego ją dyskursu. W kółko, z namaszczeniem, *ad nauseam* powtarzają wciąż te same komunały, zaklęcia i paradoksy, a kiedy ktoś nie wytrzyma i po imieniu nazwie lub – jak Alan Sokal – zacznie przedrzeźniać ten dyskurs (który, jak to ktoś powiedział, charakteryzują się oryginalnością i trafnością, z tym tylko zastrzeżeniem, że to, co jest w nim oryginalne nie może być uznane za trafne, a to, co trafne – za oryginalne), reagują z oburzeniem – jak przystało na obywateli jedyne w ponowoczesnym świecie królestwa pewności. I wtedy możemy usłyszeć ich śmiech: przykry, zimny, szydyczny.

Ale oczywiście przesadą byłoby twierdzić, że wszyscy zachowują się identycznie. Pomijając wcale liczne grono tych przedstawicieli postmodernizmu, którzy produkują parodie niezamierzone, można przecież wskazać uczonych takich jak Jacques Derrida, który świadomie i konsekwentnie akcentuje ludyczny charakter swojej twórczości. Znamienne są jego oparte na grze słów podpisy: „Reb Derrisa” – homonim wyrażenia „Reb de risée” – „rabbi śmiechu” czy „śmiejący się rabin”, ale przede wszystkim strategie dyskursu, które można – udowodnił to Robert S. Gall³ – zestawiać z konwencjami i strategiami komediowymi, albo też – jak niedawno zaproponował w interesującym artykule Robert Phiddian⁴ – traktować jako zabiegi w istocie nie różniące się od parodii. Sposób, w jaki Derrida realizuje swą dekonstrukcyjną strategię, nie ma wielu konsekwentnych naśladowców, ale to właśnie on, a nie kanonizujący jego pisma „prawodawcy”, pozostaje w zgodzie z logiką postmodernistycznego myślenia. Phiddian, którego *nb.* trudno posądzić o uprzedzenia wobec szkoły dekonstrukcji, pisze o heroicznych wysiłkach tych komentatorów Der-

² Rzetelną charakterystykę tych środowisk znaleźć można w artykule Barbary Epstein *Postmodernism and the Left* („New Politics” 1997, vol. 6, no. 2, dostępny na stronie: www.wpunj.edu).

³ R.S. Gall, *Living On (Happily) Ever After: Derrida, Philosophy and the Comic*, „Philosophy Today” 1994, vol. 38, s. 167–180.

⁴ R. Phiddian, *Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?*, „New Literary History” 1997, vol. 28.4, s. 673–696.

ridy, którzy – tak jak Culler, Spivak czy Leitch – za wszelką cenę usiłują uczynić ze swojego francuskiego mistrza „poważnego teoretyka”⁵.

Tyle – w wielkim skrócie – o śmiechu w związku z kręgiem współczesnych intelektualistów, badaczy literatury przede wszystkim, którzy zwykli się nazywać lub są nazywani postmodernistami. Pożegnajmy się z tym kręgiem osobliwości życia intelektualnego i przejdźmy do postmodernistycznej twórczości literackiej. Wiele napisano już o analogiach i zależnościach między interesującymi nas tutaj obszarami postmodernizmu: literackiego i teoretycznego. W kształtujących popularny obraz tych związków komunałach bardzo często słowem–kluczem wskazującym tożsamość znaczących przejawów kultury postmodernistycznej staje się „parodia”. Ktoś, kto zwykł parodię uważać za odmianę komicznej parafrazy, wydać się może, iż to właśnie z jej uprzywilejowaną pozycją wiązać trzeba specyfikę „śmiechu postmodernistów”. Zauważmy jednak, że w świetle dyskusji, jakie toczą ze sobą autorzy najbardziej wpływowych teorii postmodernistycznej parodii (a właściwie parodii jako modelu postmodernistycznej twórczości), owa zależność nie jawi się jako coś oczywistego. Chodzi tu przede wszystkim o poglądy Lindy Hutcheon i Fredrica Jamesona, dwojga prominentnych anglosaskich badaczy postmodernizmu, których książki i artykuły⁶ są głównym źródłem zarówno wspomnianych stereotypów, jak też inspiracji w rozważaniach nad relacją postmodernizm – parodia. Zdaniem Hutcheon, literacki postmodernizm charakteryzuje się „skrajną autorefleksyjnością i jawnie parodystyczną intertekstualnością”⁷. W epice reprezentuje go metapowieść, zwłaszcza metapowieść historiograficzna. Tę zaś kanadyjska uczona utożsamia z „rodzajem poważnie ironicznej parodii, która osiąga oba cele: interteksty historii i fikcji przybierają równorzędny (aczkolwiek nie równy) status w przeformowaniu tekstualnej przeszłości zarówno świata, jak literatury” [podkr. B.G.]. Mamy tu więc wspomnianą opinię o parodii jako reprezentatywnej formie literatury i sztuki postmodernistycznej. Warto jednak zauważyć, że Hutcheon, która pragmatyczny sens parodii pojmuje bardzo szeroko, awansując ją do rangi normy postmodernistycznej twórczości, chce w niej widzieć przede wszystkim formę poważną: formę „wewnętrznej samowiedzy literatury” oraz krytykę literackiego poznania. Mamy więc prawo twierdzić, że dokonującej się w teorii nobilitacji parodii towarzyszy rozluźnienie jej związków z komizmem. Wyróżniona zaszczytem formy modelowej nabrała powagi twórczości realizującej cele teorii i edukacji literackiej.

Podczas gdy Hutcheon radykalnie rozszerza zakres terminu, rozluźniając przy tym związki – postmodernistycznej zwłaszcza – parodii z dziedziną komiki (w po-

⁵ Ibidem, s. 675.

⁶ Chodzi tu przede wszystkim o *A Theory of Parody: The Teachings Of Twentieth-Century Art Forms* (London 1985) L. Hutcheon oraz rozprawę *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne* F. Jamesona (przel. P. Czaplinski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, opr. R. Nycz, Kraków 1997, s. 190–213).

⁷ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przel. J. Margański, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 378.

dobny sposób postępuje u nas Ryszard Nycz⁸), Jameson idzie w przeciwnym kierunku, ograniczając ten zakres do zjawisk komicznego naśladowania o funkcji polemicznej. Jedną z podstawowych kategorii, jakimi posługuje się w swoim, prowadzonym z pozycji lewicowych, sporze z kulturą postmodernizmu, staje się pastisz, a więc strategia intertekstualna pozbawiona intencji polemicznej wobec komunikowanej struktury. Pastisz, czyli wypowiedź, która – jak to zwięźle ujmuje Stanisław Balbus – „jest raczej sztuką zabawy w komunikację niż rzeczywistą przedmiotową komunikacją. Faktycznie komunikuje on tylko «obcy» styl”⁹, zostaje przez autora *Postmodernizmu albo kulturowej logiki późnego kapitalizmu* uznany za wzorcową formę postmodernistycznej literatury i sztuki. Pamiętając, że Hutcheon podporządkowuje swą teorię parodii afirmacji, a Jameson – krytyce postmodernistycznej twórczości, zauważmy, że jego nacechowana aksjologią opozycja parodia – pastisz nie jest aż tak ostra, jak to się na ogół sądzi. Świadczą o tym peryfrazy, przy pomocy których próbuje przekazać sens określenia, mówiąc: „pusta [blank] parodia” lub „parodia pozbawiona poczucia humoru”¹⁰.

Wedle Hutcheon, konstytutywną własnością postmodernistycznej parodii jest ironiczny dystans wobec przywoływanych wzorców, ułomną – rzecz by można – parodię Jamesona cechuje brak normy, stosownie do której mógłby się dokonywać komiczny osąd naśladowanych struktur. Z mojego punktu widzenia ważniejsze od tego, co dzieli spierające się strony jest to, w czym są one sobie bliskie – myślę o tendencji do traktowania – z różnych powodów – postmodernistycznej parodii jako formy, której istota nie ma nic wspólnego z komizmem. Czy tak jest rzeczywiście? Obroniwszy się przed pokusą, by w tej marginalizacji komizmu dostrzegać świadectwo stępionego poczucia humoru przywołanych autorów, zaczynamy się zastanawiać, czy komiczność jest wykluczona z twórczości, którą – jak chcą jedni – cechuje brak wiary w osiągalność indywidualnego stylu lub – jak twierdzą inni – poważna autorefleksyjność. Czy jedyną niezmarginalizowaną postacią śmiechu może tu być, mówiąc językiem Bachtina, śmiech zredukowany? Ale dlaczego wielu bezinteresownych – w przeciwieństwie do Hutcheon i Jamesona – czytelników sięga po książki postmodernistów właśnie dlatego, że uważa je za „zabawne”?

Zgodzić się trzeba z kanadyjską badaczką, że spora liczba dzieł zaliczanych do największych osiągnięć literatury ponowoczesnej to „historiograficzne metafikcje” (już sama ta etykieta wystarczy, by wybić nam z głowy myśl o możliwości komizmu w dziele, które tak zostało nazwane). Mamy wśród nich utwory, które – jak np. po-

⁸ Por. R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 151–188.

⁹ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 55.

¹⁰ „Pastisz, podobnie jak parodia, jest naśladownictwem specyficznego czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem; jest jednak neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania, pozbawionym ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, przesměwczosci, drzemiącego gdzieś odczucia, że istnieje przecież coś *normalnego*, w porównaniu z czym obiekt naśladowania okazuje się komiczny. Pastisz to pusta parodia, to parodia, która zatraciła poczucie humoru” (F. Jameson, *Postmodernizm...*, op. cit., s. 195).

wieści Thomasa Pynchona czy naszej Magdaleny Tulli – napisane zostały z myślą o odbiorcy szukającym w literaturze substytutu teoretycznoliterackiego czy filozoficznego seminarium. Ale są też takie, w których celem zasadniczym stają się stylistyczne przebieranki, symulowanie chwilowych tożsamości, wywoływanie estetycznych spięć, igranie z oczekiwaniami odbiorcy, słowem – zabawa, której nie patronują Paul de Man, Stanley Fish czy Ryszard Nycz, ale Madonna, Jeff Koons albo któryś z naszych rozbestwionych ludycznie telewizyjnych lub radiowych prezenterów.

Zdają sobie sprawę, że nie należy stawiać znaku równości między ludycznością a komizmem. W związku z postmodernistyczną parodią mówi się niekiedy o „zabawowości bez śmiechu”, i to sformułowanie wydaje się trafne w odniesieniu do utworów, u których podstaw znajdujemy traktowane serio orzeczenia Lyotarda, Baudrillarda i innych proroków ponowoczesności. W świecie, jaki ci myśliciele projektują, jedynym możliwym rodzajem śmiechu mógłby być ten, który Adorno rozpoznał w sztukach Becketta: „śmiech nad śmiesznością śmiechu i rozpaczą”¹¹.

W praktyce literatury i sztuki postmodernistycznej pesymizm znamieny dla niektórych postmodernistycznych filozofów i krytyków kultury gra zdecydowanie mniejszą rolę niż slogan „Nothing matters, everything goes” zestrojony z ideałami współczesnego hedonizmu i „wartościami młodzieżowymi” – by skorzystać z celnego określenia Alaina Finkielkrauta¹². Potwierdzeniem tego hasła są modne dzisiaj ataki na dojrzałość, powagę i elitaryzm, których narzędziem stają się środki gromadzone przez lata w arsenałach *Campu*. Wśród nich parodia, którą w analogii do rozróżnienia, jakie w dziedzinie ironii przeprowadził kiedyś W. Booth, nazwać by można „niestabilną”, albowiem pozbawiona jest oparcia w jakiejś stylistycznej normie i nie ludzi nas obietnicą odnowienia języka i świata.

Trudno przyznać rację tym, którzy postmodernistycznej parodii odmawiają poczucia humoru. Często bowiem znamienne dla niej „rearanżacje i rekontekstualizacje” zmierzają zdecydowanie w kierunku silnego efektu humorystycznego, nierzadko według wzorów czerpanych z ciągle żywej – jak się okazuje – tradycji niskiej burleski i komicznej trawestacji. Należy tu również pamiętać, że pastisz, o którym z taką abominacją pisze Jameson, żywi się chętnie różnego pochodzenia tekstami humorystycznymi, w efekcie czego odbiorcy otrzymują coś, co nazwać by można śmiechem w cudzysłowie. Nie popełnimy chyba błędu zakładając, że właściwy humorystycznym pierwowzorem pastiszu ładunek komiczny zachowuje swą moc wówczas, gdy czytelnik nie dostrzeże osłabiających ten potencjał znaków cudzysłowu.

Najbardziej zauważalnym rysem postmodernistycznej parodii nie jest – jak sądzić – brak poczucia humoru, ale jej nienasycony apetyt oraz zrozumiała w takim przypadku niewybredność. „Jednakże nie tylko literatura i historia – zauważa Hutcheon – kształtują dyskursy postmodernizmu. Wszystko – od książek humory-

¹¹ Th. W. Adorno, *Czy sztuka jest zabawą?*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, wyb. K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 293.

¹² A. Finkielkraut, *Jesteśmy światem, jesteśmy dziećmi*, [w:] tegoż, *Porażka myślenia*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1992, s. 113–136.

stycznych i baśni po almanachy i gazety – dostarcza historiograficznej metapowieści kulturowo znaczących intertekstów”¹³.

To stwierdzenie można by przyjąć bez dyskusji, gdyby nie wątpliwości, jakie budzi końcowa ocena zasiedlanych przez parodię – metapowieść „intertekstów”. Otóż wydaje się, że twórca postmodernistyczny, jeśli nie programowo, to na pewno świadomie odwołuje się do wielu z nich właśnie jako do „kulturowo nieznaczących”. Zwróćmy uwagę, jaką karierę nie tylko w anglojęzycznych komentarzach do literatury i sztuki doby postmodernizmu robią dwa, powiązane ze sobą znaczeniowo, słowa: *recycling* i *trash*. Pierwsze znamy już całkiem nieźle, drugie – zajmujące wysoką pozycję w słowniku frekwencyjnym postmodernizmu – nie ma pojedynczego ekwiwalentu w polszczyźnie. Oznacza m.in. odpadki, śmiecie, ale także tandetę, kicz, szmirę, nonsens, bzdury. W niektórych kontekstach wskazuje społeczny margines lub – ogólniej – ludzi bezwartościowych. W połączeniu *trashy talk* oznacza wulgarnie zachowania językowe.

Postmodernizm – co wynika z jego ideowo-artystycznych założeń – konsekwentnie eksploruje te peryferyjne obszary, których niezwykle pojemnym określeniem stał się *trash*, a także słowa mu pokrewne, należące do tematycznego kręgu śmieci i ich eksploatacji. Do postmodernistycznych fascynacji rzeczywistością kulturowego śmietnika powrócę w dalszej części tych rozważań, tymczasem chciałbym podkreślić, że w repertuarze należących do owego kręgu wzorców pastiszu i parodii znajdziemy sporo takich, które Wojciech Tomasiak w nawiązaniu do koncepcji „znaków «pustych»” Aleksandra Wilkonia charakteryzuje jako nie utrwalone w świadomości językowej na tyle, by ich cechy „skutecznie funkcjonowały w wypowiedzi jako «znaki stylizacyjne»”¹⁴. A to pozwala sądzić, że w przypadku postmodernistycznej parodii (pastiszu) zwiększa się towarzyszące zawsze lekturze tekstów stylizowanych ryzyko literalnego odczytania, możliwość, że „aparatura” odbiorcza, niekoniecznie ustawiona przez slogan „wszystko jest parodią (pastiszem)”, nie zarejestruje „podwójnego zakodowania” czy „ironicznego dystansu”. Jeśli takim ułomnym „znakiem stylizacyjnym” jest wypowiedź o charakterze humorystycznym, to ze sporym prawdopodobieństwem można przewidzieć, że jej pierwotny potencjał komiczny nie zostanie osłabiony (i tu śmiech możemy potraktować jako nagrodę pocieszenia dla odbiorcy, któremu nie udało się zidentyfikować redukujących czy wręcz neutralizujących pierwotną komiczność sygnałów parodii lub pastiszu). Natomiast jeśli interteksty nie mają charakteru humorystycznego, jest mało prawdopodobne, by śmiech mógł się pojawić w sytuacji, gdy czytelnik nie dostrzega budujących parodię substytucji tematycznych, zmian leksykalnych, składniowych lub stylistycznych.

Postmodernistyczna parodia najczęściej jednak stanowi źródło komizmu, a nie czynnik go osłabiający. Biorąc pod uwagę jej ekspansywność możemy zaryzykować

¹³ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść...*, op. cit., s. 393.

¹⁴ W. Tomasiak, *Stylizacja – po polsku*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, pod red. T. Michałowskiej, Z. Golińskiego, Z. Jarosińskiego, Warszawa 1996, s. 581.

też, że komizm postmodernistów ma zazwyczaj charakter intertekstualny. Jego skuteczność – to chyba oczywiste – zależy w istotnej mierze od literackiej i kulturowej kompetencji odbiorcy, a zakres oddziaływania regulowany jest przez dobór tekstów odniesieniowych. Pisałem już o roli, jaką w ludycznych przedsięwzięciach postmodernizmu odgrywa asymilacja kultury masowej, tutaj wspomnieć warto, iż w praktyce wykorzystywania intertekstów popkultury częste są odwołania do filmu i telewizji – w czym widzieć trzeba nie tylko dowód ironicznego dystansu wobec świata mediów, ale i przejaw egalitarnego nastawienia tej twórczości.

Najbardziej reprezentatywną postacią opartego na grach intertekstualnych komizmu jest połączenie chwytów parodii, burleski i trawestacji. W tej konwencji mieści się, współtworzące bardzo często postmodernistyczną groteskę, operowanie postaciami i motywami „wypożyczonymi” zarówno ze światów fikcyjnych, jak i z rzeczywistego – czemu niejednokrotnie towarzyszy sugestia, że bez względu na pochodzenie wszystkie te obiekty odznaczają się – mówiąc językiem Baudrillarda – „dyskretnym urokiem symulaków”. Rodzimi postmoderniści mogli w tej dziedzinie wiele skorzystać z przykładów Witkacego czy Parnickiego, wydaje się jednak, że dla ich groteskowo-komicznych metanarracji podstawowego wzoru dostarczyła literatura obca – przede wszystkim nieźle u nas znana, tkwiąca w tradycji surrealizmu i burleski, proza Donalda Barthelme¹⁵. Najczęściej posługuje się tym wzorcem Natasza Goerke, ale jej fantazja komiczna nie wykracza na ogół poza granice, jakie wyznaczyli w naszej literaturze Gałczyński i Janusz Minkiewicz. Czymś, co autorkę *Księgi pasztetów* różni zdecydowanie od poprzedników, jest forsowna obscenicność, jak choćby w parodiującym romantyczną lirykę wyznania wierszu, który Adam z *Upiornej strofy* przedstawia do oceny Marylce:

Och, jak mi ciężko – nędzne ze wspaniałym
 Spłotło się życie jak lilja z moczarem.
 Lżejsza od puchu, marniejsza od kału
 Swym pustym wabi białogłowa czarem!
 Na cóż me strofy? Dusza jej toporna,
 Śmiech figlarny; cóż za pizda upiorna!¹⁶

Źródłem popularności opartej na zasadzie heterosyntezy techniki, w której montażowi towarzyszą różnego rodzaju zabiegi stylizacyjne, jest łatwość jej stosowania. Trudno więc dziwić się, że chwyt ten, przez niektórych czytelników brany za szczyt artystycznego wyrafinowania, jest szczególnie preferowany przez osoby terminujące w warsztacie prozy ponowoczesnej.

Przykład wzięty z opowiadania Goerke przypomina, by obok intertekstualności w charakterystyce głównych cech komizmu postmodernistów nie zapomnieć o czymś,

¹⁵ Lista możliwych źródeł inspiracji jest tu bardzo długa i obejmuje, oprócz wzorów literackich, takie m.in. formy jak rysunek satyryczny, fotomontaż, kolaż, a z nowszych zjawisk tzw. film kompilacyjny oraz efekty uzyskiwane dzięki zaawansowanym technologiom komputerowym i wideo.

¹⁶ N. Goerke, *Upiorna strofa*, [w:] tejsze, *Fractale*, Poznań 1994, s. 47.

co oni sami najchętniej nazywają „transgresyjnym”. Transgresyjność uznawana jest często za rys znamieny postmodernizmu, cechę odzwierciedlającą antydoktrynalne i relatywistyczne nastawienie kierunku. Tego rodzaju opinię głosi m.in. Lance Olsen, znawca i twórca literatury – przedstawiciel ugrupowania określającego się jako Avant-pop, autor książki *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*. Wywód Olsena opiera się na przywoływanym już tutaj przekonaniu o bliskich analogiach między postmodernizmem a komizmem. Dla komizmu – zaznacza – podobnie jak dla postmodernizmu, wszystko jest czystą grą i nie ma nic świętego. Głównym celem staje się demaskowanie, obalanie, szokowanie, niszczenie. Jeśli wierzyć Olsenowi, postmodernizm niczego nie afirmuje, jest raczej impulsem niż dowodzeniem, nie reprezentuje żadnego stanowiska. Jego norma głosi: bądź impulsywny, ofensywny, atrakcyjny, wywrotowy i destruktywny¹⁷.

To wystąpienie jednego z głośnych twórców „pomo”, w którym widać nawiązania do Bachtina (a właściwie do wykorzystującej idee rosyjskiego uczonego książki Petera Stallybrassa i Allona White’a *The Politics and Poetics of Transgression*), słychać echa manifestacji dadaistycznych i ekstatyczny ton pism Nietzschego, wpisuje się w dobrze znany schemat postmodernizmu. Często bowiem możemy w związku z nim czytać o przełamywaniu różnorodnych tabu, przekraczaniu granic, obalaniu hierarchii, znoszeniu różnic, a także o tym, co Mike Featherstone określa jako „narcystyczne rozpasanie”¹⁸, a co równie dobrze nazwać by można syndromem Józefa Jowialskiego¹⁹. Postmodernista przedstawia się nam jako aktor, inscenizator, w jednej osobie *homo rhetoricus* i *homo ludens* wyciągający praktyczne wnioski z komicznej koncepcji świata. Bardzo podobnej do tej, którą Manuela Gretkowska w *Buddyjskim safari* opisuje w kategoriach kosmicznego żartu.

Uwagi o komicznych transgresjach postmodernistów poprzedzić chciałbym krótkim komentarzem do wypożyczonego od nich terminu. Używam go tutaj w znaczeniu szerokim, wskazującym na naruszenie norm kulturowych, które może mieć wymowę polityczną, społeczną lub obyczajową, a niekiedy – jak np. w parodii – jedynie estetyczną. Literatura transgresyjna zaś to dzieła, które stworzono z zamiarem przekroczenia linii oddzielającej obszar konwencjonalnego społecznego *decorum*. R.M. Rosen i D.R. Marks zauważają, że literatura, zajmując fikcyjną, nieokreśloną pod względem ontologicznym przestrzeń, może być transgresyjna w swej formie lub treści, a zarazem nie uzyskiwać statusu transgresyjnej w obrębie danego środowiska kulturowego. Mówiąc innymi słowy, jej „wykroczenie” wobec określonych

¹⁷ Por. L. Olsen, *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Detroit 1990, s. 18–23.

¹⁸ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 326.

¹⁹ Bohatera komedii Fredry zinterpretowanego przez Jerzego Stempowskiego w szkicu *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*: „Wszystkie sprawy ludzkie, nie wyłączając najsmutniejszych, obraca on w żarty, w przedmiot swej zabawy. W swym magicznym talencie przerabiania smutnego na wesołe okazuje nie tylko pomysłowość, ale i śmiałość niewymowną. Świat istnieje dla jego zabawy” (*Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*, opr. J. Timoszewicz, Kraków 1999, s. 82).

norm i konwencji kulturowych niekoniecznie musi wywoływać sprzeciw publiczności, która na podstawie tych norm kształtuje swoje poczucie społecznego porządku. Zawsze oczywiście znajdą się ludzie, dla których akt transgresji będzie obrazą uczuć i skandalem, na ogół jednak nie należą oni do kręgu głównych odbiorców transgresyjnego dzieła. Z drugiej strony ta zgorziona publiczność, a raczej – jej wyobrażenie, stanowi niesłychanie ważny element układu, jaki transgresyjny pisarz tworzy ze swymi rzeczywistymi odbiorcami. Przywoływani autorzy wskazują, że występuje tu sytuacja podobna do komunikacji ironicznej, coś, co Erving Goffman określa ogólniej jako „komunikację opartą na zмовie” [*collusive communication*], tzn. utrwalającą więź między nadawcą i odbiorcą poprzez wykluczenie kogoś, komu przypadła rola ofiary ironii²⁰.

Sądzę, że naruszający społeczne *decorum* dowcip rzadko oburza osobę, która manifestuje swą tożsamość kulturową poprzez świadomą decyzję o lekturze książki, która ma opinię transgresyjnej. Jest to dla mnie oczywiste w tym samym stopniu, co przekonanie, że siła komicznego efektu tego dowcipu zależy od wyobrażenia szoku, jaki przeżyłby ktoś, kto do kręgu prymarnych odbiorców nie należy. Skorzystajmy z konkretnego przykładu – Manuela Gretkowska, mistrzyni skalkulowanych transgresji, realizuje strategię skandalu w układzie z publicznością, której reprezentatywną część stanowią wykształcone i wyzwolone, jak by to kiedyś powiedziano, młode kobiety. Ale więź między „gorszycielką” a zafascynowanymi jej śmiałością intelektualistkami cementuje ktoś inny – przeciwieństwo manifestującej swą nowoczesność czytelniczki „Elle” czy „Twojego Stylu”, osoba, której hipotetyczne święte oburzenie jest czynnikiem wzmacniającym ludyczną solidarność i zarazem siłę komicznego przekazu.

Niektóre z komicznych transgresji postmodernizmu opisać można w kategoriach czarnego humoru. Nie mam wystarczających podstaw do uogólnień, opierając się na dość ograniczonym zestawie lektur mogę przypuszczać, że u rodzimych postmodernistów nie cieszy się on uznaniem tak wielkim, jak np. wśród pisarzy anglosaskich. Niedługo sprzyjające warunki jego rozwoju tworzyli redaktorzy „bruLionu”. Dzisiaj znajdziemy go m.in. u Nataszy Goerke, ale przede wszystkim w opowiadaniach Marka Gajdzińskiego, gdzie służy komunikowaniu absurdalności przedstawianego świata²¹. Moda na ten typ komizmu w kulturze popularnej sprawiła, że statystyczny konsument jej produktów jest dość dobrze oswojony z repertuarem jego chwytów i motywów. Świadomość konwencji jest jeszcze większa w przypadku odbiorcy prozy postmodernistycznej, który – myślę, że go nie przeceniam – ma w zakresie swych doświadczeń lekturowych klasykę dwudziestowiecznej literatury światowej: *Czekając na Godota*, *Blaszany bębenek*, *Paragraf 22*, *Lolite*, *Rzeźnię numer 5*, *Sto lat samotności*, *Kompleks Portnoya*. Jeśli oglądał do tego *Latający Cyrk* lub inne produkcje Monty Pythona, to taka elementarna kompetencja

²⁰ Por. R.M. Rosen and D.R. Marks, *Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry*, „New Literary History” 1999, vol. 30.4, s. 897–928.

²¹ M. Gajdziński, *Głowa konia. Opowiadania*, wstęp L. Bugajski, Warszawa 1996.

wystarczy, by zdyskwalifikować jako mało oryginalne większość pomysłów, którymi usiłuje nas zaskoczyć krajowy postmodernista. Zwłaszcza jeśli komicznym ujęciem tego, co zwykliśmy traktować z powagą lub lękiem, nie towarzyszy próba przekazania jakichś – jeśli nie istotnych, to przynajmniej intrygujących z naszego punktu widzenia – treści. Zawrotna kariera, jaką zrobiła wśród krajowych czytelników pewna anomalia kobiecej anatomii, świadczy w ostatecznym rachunku o dość ograniczonych możliwościach naszych „czarnych” humorystów. W sytuacji, kiedy bogactwo atlasów teratologicznych zostało komicznie wyeksploatowane tak samo jak zawartość trumien i żołądków ludożerców, poetyka czarnego humoru przestaje być atrakcyjnym środkiem epatowania publiczności. A sposobem komunikowania ważnych prawd chyba nigdy wśród naszych postmodernistów się nie stała.

Jak wcześniej zauważyłem, czarny humor nie zajmuje nadrzędnej pozycji w zestawie komicznych transgresji polskiej literatury „pomo”, co daje się interpretować i jako przejaw szacunku dla czytelnika, i dowód pogłębionej świadomości literackiej. Ale jeśli brać pod uwagę istnienie długiej, sięgającej czasów antyku tradycji literatury transgresyjnej²², to z góry można założyć, że także te uprzywilejowane przez naszych pisarzy sposoby ewokowania śmiechu poprzez odwołanie do tego, co gorszące i zakazane, zawsze będą naznaczone mniej lub bardziej czytelnym piętnem powtórzenia. Wiadomo, jak znaczącą rolę w kształtowaniu ponowoczesnych programów i projektów literackich odgrywała i nadal odgrywa inspiracja Bachtina. Przykładem może być wspomniana tutaj książka Lance’a Olsena. Biorąc pod uwagę popularność niektórych motywów, można podejrzewać, że *Twórczość Franciszka Rabelais’go* to ulubiona książka również polskich postmodernistów, czerpiących – by tak rzec – programowo z dołu materialno-cieleśnego. Pamiętając o Bachtinowskich semiotyzacjach ludzkiego ciała, a także o tym, że we współczesnej kulturze tabu analne należy do najsilniejszych, nie powinniśmy być zaskoczeni rolą, jaką w tekstach postmodernistów (a w tym miejscu należałoby koniecznie dodać – i postmodernistek) odgrywają motywy analne i skatologiczne. Posługuje się nimi Gretkowska, u Goerke ironiczny monolog kobiety – proktologa egzemplifikuje postmodernistyczną grę ze stereotypem różnic płciowych²³. Gajdziński śmiało sygnalizuje obszar swych zainteresowań już w tytułach takich opowiadań, jak *Nocne wiatry* i *Po grecku*²⁴. Te, wydawałoby się, zdrożne upodobania odkrywamy również w prozie obcej, m.in. w operującym na szeroką skalę motywiką skatologiczną powieściopisarstwie jednego z najwybitniejszych autorów i teoretyków kanadyjskiego postmodernizmu – Roberta Kroetscha.

Wątpię, by to, co np. Freud napisał na tematy analne pomogło nam zrozumieć, skąd w twórczości postmodernistycznej bierze się popularność tego zespołu motywów, z reguły komicznie potraktowanych. Nie wyczerpiemy również kwestii zakładając, że poprzez naruszenie tabu pisarz gwarantuje sobie jakże cenną z komercyj-

²² Por. R.M. Rosen, D.R. Marks, *Comedies of...*, op. cit., s. 903–910.

²³ N. Goerke, *Wizyta*, [w:] *Fractale*, op. cit., s. 120–121.

²⁴ M. Gajdziński, *Głowa konia...*, op. cit.

nego punktu widzenia opinię zbrojca i skandalisty. Analiza tych transgresji musi zahaczać o fundament założeń ideowo-artystycznych postmodernizmu. Zacytujmy wspomnianego Kroetscha, który w wywiadzie dla „Literatury na Świecie” stwierdza:

Myszę, że każde pojęcie czystości jest niebezpieczne. Ma to związek z tym, co kultura klasyfikuje jako odpadki. Będąc pisarzem, interesuję się tym, co inni ludzie nazywają odpadkami. Zajmuje mnie, na przykład, muzyka country, bo poważna kultura ją ignoruje. Sądzę też, że niepokój, jaki się w nas rodzi z powodu podobnych zjawisk, wynika z tego, iż komunikują one coś, co nam zagraża. Poza tym, nawiązałbym oczywiście do powieści Margaret Laurence, *The Diviners (Odkrywcy)*, w której pojawia się wysypisko śmieci i to właśnie tam musi udać się artysta²⁵.

Śmietnisko, o którym mówi Kroetsch (*nb.* autor nawiązującego do teorii Bachtina szkicu *Karnawał i przemoc*), jest w przestrzeni zewnętrznej tym, co odpowiada dolnej strefie groteskowego ciała karnawału – reprezentuje Inność, ogół rzeczy wykluczonych z kultury poważnej. Wejście w granice śmietnika jest jedną z najważniejszych metafor postmodernistycznej komicznej transgresji.

Przewrotne komplementy, jakimi obdarza obiekt swych badań pani proktolog u Goerke, czy małżeńskie dialogi o skutkach spożywania bobu, wyjaśniające tytuł *Nocnych wiatrów*, opowiadania, którego humor wywodzi się z tradycji *fart jokes*, stanowią potencjalne źródło konfuzji lub niesmaku. Zarazem jednak te przypomnienia o wstydliwych miejscach i czynnościach organizmu mają nas włączać w dziedzinę Innego, w rzeczywistość będącą przeciwieństwem wysublimowanej kultury. U Goerke zwłaszcza dają się też odczytywać jako jeden jeszcze znak typowego dla postmodernizmu „zacierania granic”, w węższym znaczeniu – radykalnego odrzucenia tradycyjnych opozycji estetycznych: wysokie – niskie, piękne – brzydkie, dopuszczalne – zakazane, dojrzałe – niedojrzałe.

Kusi jeszcze jedno, już nie tak lojalne wobec transgresyjnych i wywrotowych artystów, odczytanie. Inwazja złego smaku i fizjologii w dziedzinie literackiej komiki postrzegana być może w związku z upowszechnianiem się we współczesnej kulturze młodzieżowego stylu bycia²⁶, a co za tym idzie – młodzieżowego stylu komedii. Krytycznie nastawiony do tych tendencji, które w USA można było już wiele lat temu obserwować na przykładzie rosnącej popularności *Campu*, Earl Rovitt mówił o „humorze wieku dorastania”, wymieniając takie m.in. jego wyróżniki, jak słoniowata subtelność, groteska, obsesyjne zainteresowanie funkcjami cielesnymi i otworami ciała, ostentacyjna nieodpowiedzialność, radośnie paranoiczne atakowanie wszystkiego, co nie jest nim samym, rozpaczliwe uzależnienie od maszynarii parodii²⁷. Szukając odniesień dla transgresyjnych zabaw postmodernistów moglibyś-

²⁵ W *krajobrazie*. Z Robertem Kroetschem rozmawia Dorota Filipczak, „Literatura na Świecie” 1998, nr 4/5, s. 404.

²⁶ Autor *Porażki myślenia* nazywa to zjawisko po imieniu: „Młokos jest teraz wszędzie: wystarczyło dwudziestu lat, żeby dysydencja stała się normą, autonomia przemieniła w hegemonię, a młodzieżowy styl życia wyznaczył drogę całości społeczeństwa” (A. Finkielkraut, *Jesteśmy światem...*, op. cit., s. 130).

²⁷ E. Rowitt, *College Humor and the Modern Audience*. [w:] *Comic Relief...*, op. cit., s. 240–248.

my wejść również w dziedzinę humoru dziecięcego. Rzecz jasna nie tego, którym dorośli pisarze zabarwiają idylliczne obrazki ze świata istot szczęśliwych i niewinnych, lecz tego spontanicznie i na ogół bez przyzwolenia rodziców tworzonego przez dzieci dla dzieci. Humor, w którym głównym źródłem podniety są: defekacja, kopulacja oraz przemoc.

Gdybym nie wiedział, że naruszanie tabu stało się jednym z najczęściej wykorzystywanych we współczesnym przemyśle rozrywkowym środków zdobywania odbiorcy, mógłbym naiwnie sądzić, że w skłonności do komizmu opartego na analnych, genitalnych lub im pokrewnych skojarzeniach ujawnia się jakiś mechanizm kompensujący doświadczenia dzieciństwa. Wyobraźnia podsuwałaby mi widok zalanej łzami siedmioletniej Manueli lub Nataszy, której ojciec zareagował okrutnie na „brzydkie” słowa dziewczynki i ukarał ją zabraniając oglądania niedzielnej dobranocki. Ale psychologia nie ma tu żadnego zastosowania. Kiedy w grę wchodzi sfingowane perwersje i skalkulowane naruszenia obyczajowej normy, znacznie więcej do powiedzenia mają specjaliści od marketingu i reklamy.

W większości sensownych definicji postmodernizmu, tych zwłaszcza, które usiłują objaśnić jego relację do modernizmu, wymienia się jako jedną z jego cech istotnych programowe dążenie do łączenia gatunków i stylów, upodobanie do kontaminowania elementów kulturowo heterogennych. Można usłyszeć opinię, iż postmodernizm rządzi się logiką charakterystyczną dla ekлекtycznej kultury amerykańskiej, wieloetnicznej kultury, której istotą było zawsze zestawienie tego, co różnorodne, a symbolem – *variety show*, rewiowe widowisko, w którym każdy mógł znaleźć coś dla siebie²⁸. Teza, że prototypem postmodernizmu jest teatryk różnorodności nie przekonuje, nie ulega natomiast kwestii, że metafora *variétés* dość trafnie oddaje specyfikę dzieła postmodernistycznego. Co dla nas najważniejsze, zasadę różnorodności odkrywamy w doborze składników realizujących zadania komiczne. Śmiech postmodernistów – moglibyśmy powiedzieć w nawiązaniu do tytułu tego referatu – to połączenie dźwięków z różnych rejestrów; w tym samym utworze obok przykładów wyrafinowanych żartów intertekstualnych, subtelnej ironii, zniewalających *bons mots* i paradoksów przypominających najlepsze osiągnięcia Oskara Wilde’a, pojawia się rubaszna facecja, „świński kawał” i grubiańska inwektywa. Próbujący odróżnić modernizm od postmodernizmu szukają niekiedy analogii w dziedzinie chorób psychicznych i przywołują opozycję: paranoja – schizofrenia. Coś w tym jest na rzeczy – komiczny tekst postmodernizmu przywodzi na myśl przypadek „Miss Beauchamp” – kobiety „rozszczepionej na liczne podosobowości, różniące się między sobą, rozmaicie łączące się pod wpływem hipnozy i często ze sobą skłócone”²⁹. Zacytowałem tutaj Kennetha Burke, który w tym „rozgadanym rozszczepieniu” wi-

²⁸ Jest to opinia amerykańskiego socjologa Todda Gitlina zawarta w artykule *Postmodernism: Roots and Politics*, [w:] *Cultural Politics in Contemporary America*, ed. I. Angus and S. Jhally, London 1989, s. 347–360.

²⁹ K. Burke, *Retoryka Mein Kampf*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Nowa Krytyka. Antologia*, opr. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 353–354.

dział alegorię demokracji przeżywającej złe dni. Relacje elementów podporządkowanych funkcji zabawowej np. *Podręcznika do ludzi* – włącznie z otwierającym tę książkę wyborem niezbyt wyszukanych dowcipów rysunkowych (pastiszów twórczości „kloacznej”?) – są również demokratyczne, albowiem żaden z nich nie zajmuje pozycji uprzywilejowanej.

Jak już wcześniej zaznaczyłem, w zaliczanych do sztuki wysokoartystycznej utworach postmodernizmu znaczny udział mają elementy przejęte bezpośrednio z dorobku kultury popularnej, a w interesującym nas obszarze zjawisk – z folkloru słownego. Wraz z tekstami anonimowymi przenika do tych dzieł sporo materiału z sygnaturą pierwszego nadawcy, głównie osób z towarzyskiego kręgu autora lub autorki (i jakkolwiek nie ośmielimy się opisywać tekstów postmodernistycznych w kategoriach literatury środowiskowej, to z pewnością skłonni będziemy widzieć w nich – a najłatwiej dostrzec to u Jerzego Pilcha – odzwierciedlenie jakiejś wspólnoty ludycznej czy środowiskowej kultury śmiechu). Obok cytatów pojawiają się pastiszowe naśladownictwa, przy czym w niemałej liczbie przypadków nie jesteśmy w stanie odróżnić przytoczenia od jego zręcznej imitacji. Bez względu na to, skąd pochodzą, muszą być interpretowane jako wyraz potrzeby szerszej publiczności. Skuteczność ich działania jako przynęty zwiększa parataktyczna składnia elementów budujących postmodernistyczne dzieło – na ogół bowiem komiczny potencjał pojedynczego składnika jest czymś niezależnym od jego tekstowego otoczenia. Powiedzmy więc na koniec, że śmiech postmodernistów jest śmiechem wabiącym, bez żadnych zazwyczaj syrenich podstępów...

Post-modernists' laughter

Abstract

The work refers to comedy as one of the most essential indicators of post-modernist literary output. Arguing with the views of researchers who, especially in the theory of post-modernist parody and pastiche, marginalise the role of the comic and ludic component, the author attempts to determine both its particular importance and its literary and cultural specificity. On the basis of some selected works (Gretkowska, Goerke, Gajdziński, Pilch) he proves that post-modernist comedy is determined by its intertextual character, transgression (including the poetics of the so-called 'black humour') and the tendency to join elements originating from various spheres of the culture of laughter.