

Piotr Zdziarstek

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego (PL)
ORCID: 0000-0002-8625-8082

Stand-up, czyli dialog osobliwy

Abstract

Stand-up; or, Peculiar Dialogue

The author analyzes stand-up as a dialogue between the comedian and audience, shaped by a paradoxical dynamic — from winning favour to provoking and creating distance. Drawing on Jan Mukařovský, Mikhail Bakhtin, and Erika Fischer-Lichte, the study highlights the tension between spontaneity and rhetorical preparation. The comedian engages in dialogue not only with the audience but also with the world and themselves, becoming a polyphonic medium where diverse voices, beliefs, and contexts intersect.

Keywords

stand-up, dialogicity, dialogue, monologue, performance, interaction

Abstrakt

Autor analizuje stand-up jako formę dialogu między komikiem a publicznością, opartą na paradoksalnej relacji – od zdobywania sympatii po prowokowanie i dystansowanie się. Odwołując się do koncepcji Jana Mukařovskiego, Michaiła Bachtina

i Eriki Fischer-Lichte, wskazuje na napięcie między spontanicznością a retorycznym przygotowaniem występu. Komik dialoguje nie tylko z publicznością, ale też ze światem i sobą, stając się polifonicznym medium, w którym spotykają się różne głosy, przekonania i konteksty.

Słowa kluczowe

stand-up, dialogiczność, dialog, monolog, performans, interakcja

Po ponad dziesięcioletniej obecności terminu „stand-up” w polskiej przestrzeni komediowej jego znaczenie stało się znane także dzięki temu, że formuła tego typu show wydaje się na pozór banalnie prosta. Występ stand-upowy powszechnie kojarzy się bowiem – i słusznie – z komediowym monologiem samotnie prezentującego się artysty¹. W konwencjonalnej postaci stand-up stanowi więc formę skrajnie minimalistyczną: komik pojawia się na scenie bez rekwizytów, kostiumów czy rozbudowanej scenografii i kieruje swoje wypowiedzi bezpośrednio do publiczności. W konsekwencji to właśnie komik zostaje wyeksponowany jako główny nośnik uwagi i treści. Artyści stand-upowi zwykle nie skrywają się za wyraźnie wykreowaną postacią; odnoszą się do własnych doświadczeń i dzielą się osobistymi refleksjami. Z kolei swobodny, nierzadko wulgarny styl wypowiedzi oraz skłonność do poruszania tematów uznawanych za kontrowersyjne lub tabuizowane w przestrzeni publicznej potęgują wrażenie szczerości przekazu. To właśnie pozorna prostota – jeden człowiek, mikrofon i publiczność – stanowi zarówno istotę, jak i siłę wyrazu tej formy komedii.

I choć – jak wspomniałem – w powszechnym rozumieniu stand-up bywa często utożsamiany z monologiem, to zasadne wydaje się spojrzenie na niego z nieco odmiennej perspektywy. Ian Brodie, folklorysta i badacz stand-upu, w książce *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy* otwarcie nazywa go formą dialogową². Utrzymuje też, że gdyby stworzyć oś, której jednym końcem byłaby nieukierunkowana do nikogo wypowiedź monologiczna, a drugim „czysty” dwustronny dialog, stand-up znajdowałby się po środku tego spektrum³. Ta opinia nie pozostaje odosobniona. O dialogowości stand-upu przekonuje również Oliver Double, który pisze, że „to rozmowa z publicznością, z charakterystycznym dla tej formy rytmem żartu i śmiechu”⁴. Dla brytyjskiego badacza i równocześnie komika jest to rozmowa, bez której „nie ma niczego”⁵.

Te stanowcze acz generalne uwagi nie tłumaczą jednak, z jaką formą dialogiczności mamy do czynienia. Dlatego chciałbym pochylić się nad osobliwą naturą stand-upowego dialogu. W tym celu warto powrócić do zapomnianej już nieco,

¹ Stosuję wymiennie terminy „stand-uper” i „komik”, mimo że to drugie określenie jest bardziej pojemne i obejmuje rozmaite formy komediowe.

² Ian Brodie, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy* (Jackson: University Press of Mississippi, 2014), 34.

³ Ian Brodie, „Stand-Up Comedy as a Genre of Intimacy”, *Ethnologies* 30, no. 2 (2008): 160, <https://doi.org/10.7202/019950ar>.

⁴ Oliver Double, *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy* (London: Bloomsbury, 2020), 40. Jeżeli nie podano inaczej, tłum. P.Z.

⁵ Double, *Getting the Joke*, 189.

strukturalistycznej z ducha koncepcji Jana Mukařovský'ego, który łączy dialogowość ze specyficzną relacją obu stron spotkania komunikacyjnego: podmiotu czynnego i biernego⁶. Stosunek ten, dający się opisać jako relacja między „ja” i „ty”, jest jednym z trzech niezbędnych kryteriów pozwalających na odróżnienie formy dialogowej od monologicznej⁷. Punkt wyjścia stanowi oczywista konstatacja – role słuchacza i mówiącego stale się wymieniają, a ten zmienny, dynamiczny układ wywołuje napięcie, którego nie można przypisać nastawieniu czy postawie któregoś z rozmówców. Napięcie wynika raczej z właściwego dialogowi stanu bycia „pomiędzy”, dzięki czemu buduje się „psychologiczna sytuacja rozmowy”⁸.

Najbardziej oczywistym przejawem dialogiczności w stand-upie byłby więc konieczny bezpośredni kontakt komika z publicznością oparty na relacji „ja–ty” (choć uzasadnione byłyby również określenia „ja–wy” lub „my–ty”). Wypowiedź stand-upowa zawsze jest skierowana do konkretnego widza, cieleśnie obecnego w miejscu show, a nawet wskazywanego przez występującego. Stąd biorą się właśnie charakterystyczne dla stand-upu bezpośrednie zwroty typu: „Czy kiedykolwiek...?”, „Mieście kiedyś tak, że...?”⁹. Przyjmują one formę mniej lub bardziej wyrazistego zagajania, gdyż ukierunkowane perswazyjnie pytania padają nie po to, by wybrzmiały odpowiedzi. Jedną z ich funkcji jest stworzenie retorycznej okazji do zmiany tematu, ale przede wszystkim służą one wytworzeniu przestrzeni porozumienia między komikiem a publicznością. Te pozornie formalne czy rytualne zabiegi wykraczają jednak poza uniwersalne mechanizmy perswazyjnej komunikacji, przede wszystkim decydują o tym, o co toczy się gra w stand-upie – wytwarzają specyficzną aurę emocjonalną, kreują wspólnotę komunikacyjną szczególnego rodzaju.

Z językoznawczego punktu widzenia luźna forma wypowiedzi, skłonność (i akceptacja) do przeskakiwania z tematu na temat cechuje swobodne rozmowy codzienne, zwłaszcza osób powiązanych jakimś typem bliższej relacji¹⁰. Dlatego też – zdaniem Brodiego – stand-up najbardziej przypomina small talk, czyli niezobowiązującą pogawędkę, polegającą na nawiązywaniu i odnawianiu relacji, a nie przekazaniu konkretnej treści i realizacji wyznaczonego celu komunikacyjnego¹¹. Zdarzają się też sytuacje, w których komik aktywnie pyta

⁶ Jan Mukařovský, „Dwa studia o dialogu: Dialog a monolog; O dialogu scenicznym”, tłum. Józef Mayen, w: *Wśród znaków i struktur: Wybór szkiców*, red. Janusz Stawiński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 186.

⁷ Mukařovský, „Dwa studia o dialogu”, 191.

⁸ Mukařovský, 191.

⁹ Brodie, *Vulgar Art*, 24.

¹⁰ Aleksander Wilkoń, „Gatunki mówione”, w: *Porozmawiamy o rozmowie: Lingwistyczne aspekty dialogu*, red. Małgorzata Kita i Jan Grzenia (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003), 56.

¹¹ Brodie, *Vulgar Art*, 31.

o coś publiczność (to znaczy komunikuje się z intencją uzyskania odpowiedzi), eksplorując wraz z nią dany temat. Wytwarza się wówczas improwizowana rozmowa, niekoniecznie bezpośrednio powiązana z resztą programu, w stand-upowym żargonie określana jako *crowd work*¹².

Warto zwrócić uwagę, że sama relacja między komikiem a publicznością jest pełna niejednoznaczności, często bowiem przybiera charakter konfrontacyjny, nawet agonistyczny. Komik i publiczność niejako rywalizują ze sobą, a oczekiwanym zadaniem stand-upera jest zademonstrowanie swej wyższości, przekonanie do swych racji, błyskotliwe ośmieszenie potencjalnego przeciwnika lub jego punktu widzenia, co często wywołuje u widza poczucie dyskomfortu. Może się to odbywać w różny sposób.

Przykładowo, jeden z najpopularniejszych stand-uperów w Polsce, Abelard Giza, w programie *Proteus Vulgaris* (2016) podczas ewidentnie zaplanowanego *crowd worku* komentuje stroje publiczności. Najpierw zauważa ludzi, którzy – jego zdaniem – są ubrani schludnie. Komplementuje ich koszule i marynarki, budując tym samym przyjemną atmosferę. Po chwili jednak zaczepia widza w bluzie i na nim skupia uwagę widzowni:

A ty co tutaj, t-shirt zwykły? Czy jakaś taka bluzka? A nie miałeś nic więcej w domu, nie? [...] Masz w dupie występujących. „A co ja się będę starał. Abelard przyjeżdża, to tam się ubiorę w jakiś śmietnik i jestem”!¹³

Zaczepki Abelarda są oczywiście żartobliwe, ale stają się coraz bardziej złośliwe i wykluczające: „Ja rozumiem, możesz nie mieć czasu, nie mieć pieniędzy, czy coś. Ale nie mogłeś usiąść z tyłu gdzieś?”¹⁴. Następnie prosi publiczność, aby przykładowie ukarała wskazanego widza wybuczeniem. Gdy ta ochoczo realizuje jego prośbę, konstatuje:

I w ten sposób Hitler manipulował ludźmi. [...] Nie możecie tak reagować, ludzie. Jakiś facet w bluzie krzyczy wam, żeby wybuczyć drugiego faceta w bluzie, a wy w ogóle bezrefleksyjnie: „Buuu!”. Połowa z was ma dziury w skarpetach!¹⁵

¹² Istnieją komicy stand-upowi, którzy specjalizują się głównie w *crowd worku*. Ich występy bywają w pełni improwizowane, oparte na dialogu z publicznością. Do grupy takich artystów należą m.in.: Todd Barry, Mark Normand, Andrew Schulz, w Polsce Michał Kutek czy Adam Sobaniec.

¹³ Abelard Giza, „Proteus Vulgaris”, YouTube, 18 lutego 2016, video, 45:55, <https://www.youtube.com/watch?v=W-kxQJ11ZqFv>.

¹⁴ Giza, „Proteus Vulgaris”.

¹⁵ Giza.

W opisanym przypadku celem było wywołanie u widzów emocjonalnego dyskomfortu, a środkiem – manipulacyjna gra podporządkowana zamiarowi dydaktycznemu. Ten, finalnie odsłonięty, przynosi widzom uczucie ulgi i zmniejsza napięcie.

W rezultacie na stałe wpisany w stand-up, mniej lub bardziej zaznaczony w widowisku, antagonistyczny pierwiastek czyni z tej formy performansu paradoksalną formułę gatunkową. Z jednej strony jego integralnym założeniem jest nawiązanie bliskiej relacji między artystą a publicznością, co stanowi warunek powodzenia zadania polegającego na rozbawieniu widza. Z drugiej strony komicy celowo dystansują się od widzów. Wyśmiewają ich, prowokują, konfundują, oburzają i zastawiają na nich pułapki, sięgając po tematy tabu, manifestacyjnie naruszając powszechnie przyjęte normy etyczne i światopoglądowe.

Śmiech stand-upowy z natury nie jest więc „czystym” śmiechem. Wiąże się z tym właściwa tej formie heterogeniczna afektywność i oparty na niej komizm, który polega na wywoływaniu u publiczności różnych, często sprzecznych i nie zawsze przyjemnych emocji oraz reakcji. W środowisku stand-upowym takie niepokorne podejście wykonawcy jest szczególnie cenione i przeciwstawia się je komediowemu populizmowi, chęci zaskarżenia sobie sympatii widowni za wszelką cenę. Dlatego amerykański artysta Patrice O’Neal przekonywał, że „tak naprawdę w komedii nie chodzi o to, by wszyscy się śmiali. Pięćdziesiąt osób powinno się śmiać, kolejne pięćdziesiąt powinno być przerażone”¹⁶. Konfrontacja stand-upowego dialogu może więc przyjmować postać skrajną. Widać to najwyraźniej, gdy dochodzi do wymiany zdań z tak zwanymi hecklerami. Dla stand-upera wartością samą w sobie jest umiejętność szybkiego, błyskotliwego, bezlitosnego żartowania kosztem osoby przeszkadzającej¹⁷. W internecie można znaleźć wiele przykładów potyczek komików z hecklerami cieszących się popularnością wśród fanów gatunku.

Dlaczego jednak widzowie tak bardzo lubią agonistyczną energię stand-upowych występów? Warto odwołać się do koncepcji „relacji żartobliwej” sformułowanej przez Alfreda Radcliffe’a-Browna¹⁸. Termin ten opisuje sytuację, w której jedna osoba ma prawo żartować z drugiej przy założeniu, że druga nie będzie się obrażała. Możemy wyróżnić dwa typy takich relacji: symetryczną, gdy obie strony żartują z siebie wzajemnie, oraz asymetryczną, w której jedna osoba

¹⁶ Patrice O’Neal, *The Green Room with Paul Provenza*, sezon 1, odcinek 2, wyemitowany 16 czerwca 2010, na platformie Showtime.

¹⁷ Zjawisku hecklingu został poświęcony film dokumentalny *Heckler*, reż. Michael Addis (2008).

¹⁸ Alfred R. Radcliffe-Brown, „On Joking Relationship”, *Africa. Journal of the International African Institute* 13, no. 3 (1940): 195.

żartuje, a druga jest obiektem żartów¹⁹. W kontekście stand-upu publiczność jest więc świadoma (zakładając, iż taką relację udało się wytworzyć), że nawet jeśli żart obraża daną osobę czy krytykuje zjawisko, wynika to z konwencji komedii i zniewagi nie należy traktować dosłownie. Dobrym przykładem jest tu zwłaszcza nurt *insult comedy*, w którym specjalizują (specjalizowali) się między innymi: Lisa Lampanelli, Tony Hinchcliffe, Jeff Ross, Don Rickles, a w Polsce Sebastian Rejent. Ich fani wybierają (wybierali) się na występy właśnie po to, by stać się ofiarą żartu lub przynajmniej być świadkiem bolesnego żartowania z innych. Mamy tutaj do czynienia z konkretnym stylem komedii, którego publiczność oczekuje. W wypadku niespełnienia tej stylistycznej obietnicy, to znaczy gdyby komik zaprezentował lekki, niekontrowersyjny materiał, widz niechybnie poczułby się zawiedziony. Ta skrajna postać stand-upu nie tyle jest wynaturzeniem konwencji, ile raczej eksponuje i eksploruje coś, co stanowi trwały wymiar omawianej formy.

Drugą właściwością stand-upu jest wpisane w dialog wrażenie improwizacji, poczucie bycia i dziania się rzeczy „tu i teraz”. W tej kreowanej przecież spontaniczności zauważyć można kolejny, nieodzowny – według Mukařovskiego – aspekt dialogu, jakim jest związek z realną sytuacją otaczającą uczestników w chwili rozmowy²⁰.

Dialog jest [...] ściśle związany z „tutaj i teraz” istotnym dla uczestników rozmowy, a mówiący liczy się w nim z bezpośrednią reakcją słuchacza; dlatego w jednej chwili słuchacz staje się mówcą, a funkcja nosiciela wypowiedzi językowej przenosi się stale z jednego uczestnika na drugiego. Dotyczy to także dialogu scenicznego, w którym występuje jeszcze jeden istotny czynnik – publiczność. Do wszystkich bezpośrednich rozmówców dołącza się tu uczestnik, milczący wprawdzie, ale ważny, ponieważ wszystko, co się mówi na scenie, obliczone jest na niego, na oddziaływanie na jego świadomość.²¹

Dialogiczny wymiar stand-upu jako sztuki słowa wskazuje, że mimo minimalistycznej formy charakteryzuje się złożonością. Jest typem wypowiedzi, która potencjalnie stymuluje estetycznie, intelektualnie, a niekiedy również moralnie widzów, przy czym odbywa się to w aurze zwyczajnej, niezobowiązującej

¹⁹ Ibukun Filani, „On Joking Contexts: An Example of Stand-Up Comedy”, *Humor* 30, no. 4 (2017): 439, <https://doi.org/10.1515/humor-2016-0107>.

²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008), 192.

²¹ Mukařovský, „Dwa studia o dialogu”, 225.

quasi-rozmowy. Aby wyjaśnić, w jaki sposób stand-up godzi ze sobą te sprzeczności, warto przywołać Michała Głowińskiego, który wyszczególnia w obrębie prozy dwa rodzaje monologów odwołujących się do wypowiedzi ustnych: monolog wypowiedziany oraz skaz. Monolog wypowiedziany jest skierowany do konkretnego adresata i często przyjmuje formę wyrażenia zorientowaną na prezentację określonej problematyki czy fabuły. Skaz natomiast wprowadza do narracji element potoczności, wywołując wrażenie spontanicznego wywodu, formowania się komunikatu niejako w trakcie jego wypowiadania²². Choć obie formy się różnią (przykładowo monolog wypowiedziany – w przeciwieństwie do skazu – korzysta chętnie z reguł retoryki), Głowiński zauważa ich cechy wspólne, takie jak wyraźna obecność odbiorcy w tekście czy dominująca rola czynnika oralnego²³. Co więcej, autor nie wyklucza współistnienia retoryki ze skazem, a także pojawiania się elementów skazu w narracji wypowiedzianej, choć nazywa ten fakt „osobliwością”²⁴. Zdaje się, iż z tego samego powodu jest nią również stand-up. Bez wątplenia stanowi przecież formę oralną, w której nacisk kładzie się na uczestnika komediowego show, co niejako warunkuje dialogiczny charakter wypowiedzi komika jeszcze na etapie tworzenia.

Jednak mimo szeregu zabiegów retorycznych i intelektualnego podłoża stand-upowego wywodu komicy dokładają wszelkich starań, aby ich występy były jak najbardziej konwersacyjne i nie przypominały realizacji wcześniej przygotowanego scenariusza. Wypowiedzi mają sprawiać wrażenie żywiołowych i spontanicznych, jakby osoba będąca na scenie mówiła *ad hoc*²⁵. Dlatego też mowa komików zwykle nie należy do wygładzonych i wzniosłych; nie brakuje w niej kolokwializmów, wulgaryzmów, zająknięć i przejęzyczeń. Często jest to świadomy zabieg artystów wzmacniający afektywność występu. Te cechy odsyłają zaś bezpośrednio do skazu nadającego opowieściom kolokwialny, znany z codziennych rozmów, niedbały i chaotyczny charakter. Pozostaje on w opozycji do monologu wypowiedzianego, który raczej wykorzystuje zabiegi znane z przemówień²⁶.

Stand-uperów cechuje zatem coś, co moglibyśmy nazwać pozorowaną spontanicznością. Louis C.K., w kontekście wiarygodności emocjonalnej swoich

²² Michał Głowiński, „Narracja jako monolog wypowiedziany”, w: *Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 108.

²³ Głowiński, „Narracja jako monolog”, 109.

²⁴ Głowiński, 128.

²⁵ Zob. Ben Hudson, „Dead Funny: Posthumous Liveness in Mediatized Stand-Up Comedy Performance”, *Journal of Media Practice* 13, no. 3 (2012): 256, <https://doi.org/10.1386/jmpr.13.3.255.1>.

²⁶ Głowiński, „Narracja jako monolog”, 127.

żartów, wyznaje: „Staram się sprawiać wrażenie, jakby to wszystko się ze mnie właśnie wylewało na scenie, ale tak naprawdę znam wszystkie ruchy, każdy mały detal”²⁷. Ricky Gervais twierdzi wręcz, że „ukrywa żarty”. Jednak mając na uwadze twierdzenie, iż „monolog jest w znacznej mierze *sztuczną* formą, a rzeczywistą swą rolę ujawnia język w dialogu”²⁸, możemy odczuć pewną wątpliwość czy wręcz dysonans.

Ukrywanie żartów i pozorowanie spontaniczności sygnalizują przecież pewien konflikt między czymś autentycznym i sztucznym, między impulsywną ekspresją a pieczołowitym planowaniem; retorycznością monologu wypowiedzianego a niekontrolowanym, dialogicznym skazem. I rzeczywiście – sam fakt wcześniejszego przygotowania materiału komika (dopracowanego estetycznie i retorycznie) wiąże się ze wspomnianą sztucznością, co mogłoby nas skłonić do postrzegania stand-upu raczej w kategoriach przedstawienia aniżeli dialogicznej interakcji. Stand-up jednak zakłada pewien rodzaj niepisanej umowy (nadmierny, nie zawsze dotrzymywanej przez widzów): to rozmowa, ale taka, w której tylko jedna strona powinna być wysłuchiwana. Czy wobec tego rzeczywiście możemy myśleć o stand-upie jako o dialogu?

Nietrudno wyobrazić sobie sytuację, w której przydarzyłoby się nam lub komuś bliskiemu coś niecodziennego lub ważnego. Często występującą w takiej sytuacji reakcją jest chęć podzielenia się z kimś emocjami lub historiami; niezależnie, czy będzie to opowieść podszyta ekscytacją i radością, czy smutkiem i narzekaniem. Możemy wiedzieć o tym już zawczasu; może nawet redagujemy tę opowieść w myślach, zastanawiając się, w jaki sposób ją przekażemy, przewidując potencjalne reakcje rozmówcy. Taką rozmowę możemy zacząć od prostego sformułowania: „Nie uwierzysz, co mi się dzisiaj przytrafiło!” lub od bardziej kolokwialnego: „Słuchaj, muszę ci się wygadać”. Zdania te podkreślają rolę uczestnika dialogu, ale zarazem sygnalizują już na starcie, że wypowiedź będzie dłuższa, a nadmierne przerywanie jest raczej niewskazane. Dialogowość wyraża się wówczas także poprzez reakcje naszego rozmówcy: pełne zainteresowania przytakiwanie, wstrzymanie oddechu, okazywanie fonicznego oburzenia, westchnięcie ze współczuciem czy też wybuch śmiechu.

To dialogowe napięcie i zwrot ku widzowi powracają za każdym razem, kiedy stand-uper występuje na scenie. Nieodłączną częścią stand-upowego performansu jest przecież fizyczna obecność widzów, która ma niebagatelny wpływ na jego przebieg. Co więcej, publiczność nigdy nie jest bierna, nawet jeśli nie

²⁷ *Talking Funny*, reż. John Moffitt (2011).

²⁸ Mukařovský, „Dwa studia o dialogu”, 188.

reaguje lub nie zachowuje się zgodnie z zamierzeniem komika. Zarówno głosowe wyrażanie zadowolenia i zaangażowania, jak i manifestowanie znudzenia lub milczenie stanowią dla komika ważną formę interakcji i niosą niezbędną informację zwrotną. Ta nieskrępowana reakcja publiczności wpływa na kształt występu. Pociąga za sobą artystyczne konsekwencje, bezpośrednio modelując dalsze działania komika. Tym sposobem tworzy się specyficzny rodzaj napięcia, który Erika Fischer-Lichte nazwała autopojetyczną pętlą feedbacku²⁹. To oznacza, że widzowie zawsze wywierają wpływ na performerę i *vice versa*:

Aktorzy grają z większym lub mniejszym zaangażowaniem, ich głosy brzmią głośno i nieprzyjemnie, albo wręcz przeciwnie – coraz bardziej elektryzująco. Czują się zainspirowani do wymyślania coraz to nowych gagów i improwizacji, albo zapominają wejść na scenę lub wykonać jakieś istotne zadania.³⁰

Stand-uper komunikuje się z widzami nie tylko za pomocą słów, ale także (a może przede wszystkim) mowy ciała: gestów, mimiki, postawy. Ironiczny uśmiech lub – wręcz przeciwnie – kamienna twarz lub agresywnie zmarszczone brwi wpływają na widza, jego emocje i odczucia.

Mimo aury pozorowanej spontaniczności stand-up wymaga stałych elementów. Są nimi publiczność oraz określone miejsce i czas. Tony Allen nazywa tę właściwość „agendą terażniejszości” (*now agenda*), gdyż komicy muszą odnosić się do bieżących okoliczności każdego występu³¹. Zjawisko to staje się szczególnie widoczne w przypadku drobnych, a zarazem częstych i nieprzewidywalnych zdarzeń – na przykład gdy ktoś stłucze szklankę, zadzwoni telefon, wystąpią problemy z nagłośnieniem lub oświetleniem, publiczność zareaguje zaskakująco na żart albo na sali pojawi się heckler. Komik stand-upowy zwykle nie ignoruje takich sytuacji, lecz bezpośrednio się do nich odnosi. Tym samym wykorzystuje je jako pretekst do zacieśniania relacji z publicznością, budując poczucie wspólnoty i podkreślając nażywość występu: jego niepowtarzalność i zakorzenienie w aktualnym momencie.

Popularną praktyką wśród wykonawców są krótkie niezobowiązujące rozmowy przed właściwym rozpoczęciem opowiadania żartów. Służą one rozpoznaniu sytuacji, są bezpośrednim odniesieniem do tego, co przykuwa uwagę widzów. Może to być komentarz do własnego wyglądu, atmosfery na sali (nadmierne

²⁹ Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, 58.

³⁰ Fischer-Lichte, 57–58.

³¹ Hudson, „Dead Funny”, 256.

ożywienie lub znudzenie publiczności) czy słów osoby zapowiadającej³². W ten sposób komik niejako „wkrada się” w to, co zajmuje myśli publiczności w danym momencie, a następnie przekierowuje jej uwagę na własny materiał. Taki rodzaj interakcji, którego celem nie jest wywołanie rozbawienia, lecz raczej aktywowanie optymalnego zaangażowania widzów, to – według Jasona Ruttera – jeden z elementów (ukrytej) struktury występu stand-upowego³³.

W Polsce bardzo często temu właśnie służą powszechne żarty z sąsiednich miejscowości oparte na lokalnych stereotypach i animozjach. Komicy śmieją się z Radomia w Warszawie, z Sosnowca na południu kraju, z Torunia w Bydgoszczy (i odwrotnie) czy ze Zgierza w Łodzi, symbolicznie stając po stronie swojej publiczności i „wkupując się w jej łaski” poprzez udział w żartobliwym konflikcie regionalnym. W Trójmieście takim obiektem stało się Wejherowo – do tego stopnia, że Magda Kubicka wykorzystała jego nazwę w tytule jednego ze swoich programów (*Każdy ma swoje Wejherowo*³⁴). To właśnie w takich momentach – w dialogowych interludiach, nacechowanych obecnością „tu i teraz” oraz ukierunkowanych na budowanie relacji z widownią – najpełniej ujawnia się różnica między konwencjonalnym monologiem a stand-upem.

Ponadto stand-uper nie wychodzi na scenę jako postać, jak na przykład w kabarecie, tożsamość wykonawcy jest tu zdecydowanie bardziej skomplikowana. Występuje on jako autor, aktor i bohater swojego show, a granice między tymi rolami pozostają płynne. I choć komik pojawia się na scenie jako „on sam” (bez przebrania i charakteryzacji), widzowie nie mają pewności, na ile to, co mówi, jest zgodne z prawdą i wyznawanymi przez niego prywatnie poglądami. Przede wszystkim zaś należy pamiętać o ironii, która każe brać znaczną część wypowiedzi komików w nawias.

Stand-uper w pełni świadomie i konsekwentnie odrzuca reguły gry realistycznej i konwencję czwartej ściany. W stand-upie nie są one konieczne, gdyż gatunek ten polega na bezpośredniej interakcji z publicznością. Wykonawca nie potrzebuje uzasadniać, dlaczego publiczność go słyszy. Istotą jego występu jest przecież rozmowa z widzami a nie prezentowanie im na przykład skeczu. Aby lepiej to zobrazować, przyjrzyjmy się występowi Eddiego Murphy’ego (1982) w legendarnym talk-show Johnnny’ego Carsona. Gdy gospodarz programu zapowiada Murphy’ego, rozlegają się muzyka i brawa. Uśmiechnięty Eddie pojawia

³² Judy Carter, *The Comedy Bible* (New York: Simon & Schuster, 2001), 139–140.

³³ Jason Rutter, *Stand-Up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues* (Salford: University of Salford, 1997), 186–187.

³⁴ Magda Kubicka, „Każdy ma swoje Wejherowo”, YouTube, 16 kwietnia 2022, video, 1:14:48, <https://youtu.be/HHMHGuAvw8Dw>.

się w garniturze, co – zaznaczmy – nie jest dla niego standardowym scenicznym ubiorem. Rozgląda się i dziękuje za entuzjastyczne przyjęcie. Po ustaniu braw słyszymy jeszcze kilka osób, które nie przestają gwizdać i wciąż wydają okrzyki ekscytacji. Murphy reaguje natychmiast, wypowiadając ostentacyjnie poważnym tonem: „Zamknijcie się”. To wypowiedź z pewnością żartobliwa, gdyż komik śmieje się razem z publicznością zaraz po jej zakończeniu. Jednakże stojąca za nią intencja mogła być absolutnie szczerą. W końcu chodziło o szczególną chwilę dla Murphy’ego – występ na żywo w legendarnym programie w czasie największej oglądalności, gdzie liczy się każda sekunda. Tym zachowaniem Murphy ustanowił swoją dominującą pozycję względem widzów, a równocześnie wskazał na relacyjny charakter sytuacji, w jakiej się znalazł. W efekcie działa na scenie i mówi do publiczności (nawet jeśli miałyby to być tylko gra własnym wizerunkiem). Podkreśla to początek właściwego występu. Stand-uper zaczyna konwersacyjnie, niedbale, wielokrotnie rozpoczynając wypowiedź od nowa. Chaotycznie napomyka, że kupił garnitur, który znalazł w jakimś katalogu, i tak mu się podoba, że nosi go już od trzech dni. Następnie zadaje pytanie: „Widzieliście kiedyś tych facetów z katalogów? Modeli reklamujących ubrania?”³⁵. Eddie wie, że nosi strój nietypowy dla siebie (a co ważniejsze, zdaje sobie sprawę, że tak właśnie mogą pomyśleć widzowie). Ubiór stanowi więc rekwizyt, który nie zamyka artysty w żadnej wyrazistej postaci. Żarty na temat garnituru przybierają zaś formę niezobowiązującego, swobodnego small talku, jakby aktor chciał się nim pochwalić niejako przy okazji. Strój jest też przyczynkiem do rozpoczęcia dowcipnych rozważań na temat modelingu, które następują dopiero po tym wstępie – wraz z właściwymi żartami.

Podczas spektakli kabaretowych wykonawcy najczęściej prezentują zbiór skeczy, czyli miniatur o zamkniętej strukturze. W trakcie występu monologisty, na przykład Marcina Dańca, mogą pojawić się na scenie rozmaite karykaturalne postacie, sytuacje i miejsca. Stand-uper natomiast funkcjonuje w tej samej rzeczywistości scenicznej co publiczność. Nie przedstawia przed widzami programu żartów, lecz mówi do nich. Z kolei ci nie są jedynie biernymi świadkami, lecz uczestniczą w dialogu scenicznym. W takiej sytuacji, jeżeli komik zmieni kolejność żartów lub pominie część z nich, to zazwyczaj z perspektywy widza nie zmieni się nic kluczowego (poza dynamiką występu i potencjalnymi call-backami, czyli nawiązaniami do wypowiedzianych już wcześniej dowcipów), gdyż stand-up nie miewa fabuły. Zdaniem Brodiego żarty są raczej strategią kodowania, izolowanymi jednostkami narracyjnymi, którymi posługują się

³⁵ Eddie Murphy, „Eddie Murphy Makes His First Appearance: Carson Tonight Show”, YouTube, 1 stycznia 1982, video, 6:38, <https://www.youtube.com/watch?v=w1TK6tai7og>.

komicy. Z kolei „artyzm stand-upu polega na łączeniu tych jednostek w spójną całość, której suma jest większa niż jej części i która jest praktycznie nierozłączna z opowiadającym”³⁶.

Poczucie nażywości i wspólnoty dodatkowo podkreśla fakt, iż stand-uper nie udaje, że scena, na której stoi, wcale nią nie jest, ani że nie czuje na sobie wzroku widzów. Nawet jeśli wciela się w postać na potrzebę żartu (na przykład gdy dynamicznie przedstawia rozmowę dwóch osób, odgrywając każdą z nich), stanowi ona jedynie część szerszego kontekstu – występu. Jego podmiotem jest stand-uper we własnej osobie, nie zaś przywoływani przez niego bohaterowie. Tak więc, gdy tacy artyści, jak Robin Williams czy Błażej Krajewski, „żonglują” różnymi postaciami w swoich programach, widz nie obserwuje odgrywanych bohaterów, tylko artystę mówiącego o hipotetycznych sytuacjach. Wówczas tak zwane *impressions*, czyli udawanie głosów i mimiki innych ludzi, pełnią ledwie i aż rolę barwnego cytatu.

Jeśli weźmiemy pod uwagę ostatnie spostrzeżenia, jasne okazuje się, iż integralną częścią stand-upu jest to, co Michaił Bachtin nazywał wewnętrzną dialogicznością wpisaną w język i styl prezentowanej wypowiedzi. Omawiana forma komediowa z definicji pozostaje otwarta na wielość perspektyw i ich wzajemne znoszenie, kwestionowanie, nabudowywanie i mieszanie, by utrudnić widzowi interpretację. Według rosyjskiego literaturoznawcy i filozofa słowo zawsze odnosi się do czegoś, zawiera w sobie ślad innych głosów, ocen i wartości. Co za tym idzie, już samo istnienie człowieka, zrozumienie kogoś, posiadanie opinii na jakiś temat oraz bycie dla kogoś i dla samego siebie oznaczają porozumiewanie się na najgłębszym poziomie³⁷. Rzecz tylko w tym, że u Bachtina:

Całość wypowiedzenia to już nie jednostka języka (i nie jednostka „strumienia mownego” lub „mownego łańcucha”), ale jednostka mownego obcowania, posiadająca nie znaczenie, lecz sens (tzn. sens całościowy, odwołujący się z kolei do wartości – prawdy, piękna itd. – i wymagający rozumienia odzewnego, zawierającego ocenę). Odzwierciedlenie rozumienia całości mownej zawsze posiada charakter dialogowy.³⁸

Stand-uper w Bachtinowskim ujęciu okazuje się zatem medium polifonicznym, gdyż jego wypowiedź mieści w sobie liczne, niezależne od siebie i niespójne

³⁶ Brodie, *Vulgar Art*, 25.

³⁷ Edward Kasperski, „Literatura i nauka o literaturze w polu myśli Bachtina”, w: *Bachtin: Dialog – Język – Literatura*, red. Eugeniusz Czaplewicz i Edward Kasperski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983), 30–31.

³⁸ Michaił Bachtin, „Dialog a wypowiedzenie: Stosunki dialogowe”, tłum. Jerzy Faryno, w: *Bachtin*, 348.

głosy³⁹. Jest nośnikiem światopoglądów, cytatów, odniesień do otaczającej rzeczywistości i aktualnie obecnych idei. Trwa zatem w nieustannym dialogu ze światem i z samym sobą. Dobrym przykładem będzie *one-liner* Tomasza „Borasa” Borkowskiego, który rozpoczynał występy frazą: „Chciałbym zabrać głos w sprawie Smoleńska. Wszystkim”⁴⁰ – w ten sposób nawiązując do kontrowersji związanych z tematem i deklarując niechęć do uczestnictwa w tej debacie.

Stand-uper przedstawia więc cudze lub własne przekonania i poglądy, polemizuje z nimi, wybiera kontrowersyjne tezy i próbuje ich bronić, innym razem zaś sprowadza je do absurdu i wyśmiewa. Odwołuje się do spraw, którymi żyje społeczeństwo (polityka, popkultura, głośne wydarzenia), ale także do tych, o których – z różnych względów – głośno mówić nie wypada, nawet jeśli nieodłącznie przynależą życiu człowieka. W tym znaczeniu występuje zarówno jako podmiot, jak i przedmiot ironicznej konwersacji, która sama w sobie przecież jest dialogiczna, ponieważ ma charakter kontestujący (stan faktyczny różni się od tego, jak go przedstawia osoba ironizująca). Stand-uperzy hiperbolizują zjawiska, parodiują i trawestują świętości, oceniają, doradzają, pouczają. Jest to więc nie tylko permanentne ustosunkowywanie się do samej publiczności (co można dostrzec wyraźnie w performatywnym ujęciu sztuki stand-upowej), ale też do rozmaitych sensów, znaczeń oraz kontekstów.

W stand-upie dochodzi również do nagłych zwrotów znaczeniowych, a to zdaniem Mukařovskiego zdecydowanie odróżnia dialog od monologu⁴¹. Aby lepiej to zrozumieć, pochylmy się nad fragmentami wystąpień stand-upowych, w których komicy bezpośrednio dotyczą kontrowersyjnej kwestii aborcji. Zaczniemy od *Back in Town* George’a Carlina z 1996 roku:

Dlaczego jeśli mówimy o ludziach, to jest to aborcja, a jeżeli o kurach, to jajecznicę? Nagle jesteśmy jacyś lepsi od kurczaków? [...] Wymieńcie sześć rzeczy, w których jesteśmy lepsi od kurczaków... Widzicie? Nikt nie potrafi tego zrobić! Bo kurczaki to porządni ludzie! Nie widujecie kurczaków wkręconych w gangi narkotykowe, co? [...] Kiedy ostatnio słyszeliście o jakimś kurczaku, który wrócił po pracy do domu i spuścił wpierdol swojej kwoce, co? Nigdy. Bo kurczaki to porządni ludzie. [...] A czy płód to istota ludzka? To kluczowe pytanie. Cóż, jeżeli płód jest człowiekiem, to czemu nie obejmuje go spis powszechny? Jeśli płód jest człowiekiem, dlaczego kiedy dochodzi do poronienia, nie robi się

³⁹ Michail Bachtin, „Dialogowa istota polifonii”, tłum. Jerzy Faryno, w: *Bachtin*, 353.

⁴⁰ Tomasz „Boras” Borkowski, „Smoleńsk, Londyn, Recydywista”, YouTube, 5 lutego 2017, video, 13:05, https://www.youtube.com/watch?v=SjPlu_6fk0E.

⁴¹ Mukařovský, „Dwa studia o dialogu”, 192–193.

pogrzebu? Jeśli płód jest człowiekiem, to czemu ludzie mówią „mamy dwójkę dzieci i jedno w drodze” zamiast powiedzieć „mamy trójkę dzieci”?⁴²

Carlin obiera zdecydowaną perspektywę. Jest zwolennikiem aborcji i przeciwnikiem konserwatywnego spojrzenia na macierzyństwo. Nie wierzy w ideę „świętości życia”, wydaje mu się ona pełna hipokryzji. Dlatego nie tylko polemizuje z osobami o przeciwnych poglądach, ale też zachęca do refleksji i odniesienia się do jego argumentów tych, którzy podzielają jego zdanie lub nie mają wyrobionej opinii.

Zestawmy teraz ten fragment z programem 2017 Louisa C.K. Początek tego wystąpienia został poświęcony tej samej kwestii:

Oto, co ja myślę [o aborcji – P.Z.] Myślę... Myślę, że nie powinniście robić aborcji. Chyba że jej potrzebujecie. W takim wypadku... W takim wypadku, koniecznie ją zrób. Serio. Jeśli potrzebujesz aborcji, to ją sobie ogarnij. I lepiej się pośpiesz...⁴³

Louis zaczyna prowokacyjnie, przeskakuje z opinii na opinię, jego przekonania (czy rzeczywiście w tym wypadku możemy w ogóle o nich mówić?) są płynne:

Ludzie nienawidzą aktywistów antyaborcyjnych. Bo są hałaśliwi i okropni. Ale oni wierzą w to, że ludzie mordują niemowlęta. Niby jak powinni się zachowywać? [zmieniając głos – P.Z.] „Ej, to jest niefair... Ale w sumie nie chcę robić afery jak jakiś buc... Nie chcę ludziom psuć humoru, gdy są zajęci nieustannym mordowaniem niemowląt”.⁴⁴

W wypowiedzi pojawiają się kolejne zwroty znaczeniowe, powoli krystalizując (rzekomą) opinię artysty:

Ja nie myślę, żeby aborcja była zabijaniem dzieci. W ogóle. To znaczy, może trochę. To odrobinę jest jak zabijanie dzieci... Odrobinę... No dobra, to jest w stu procentach zabicie dziecka. To jak najbardziej jest zabicie całego dziecka... Ale uważam, że kobiety powinny móc zabijać dzieci. Tak właśnie myślę.⁴⁵

⁴² George Carlin, „Back in Town”, PrimeVideo, program stand-upowy, 1996, 1:00:2, <https://www.primevideo.com/-/pl/detail/George-Carlin-Back-in-Town/oL45IMEE94GgB5HJPJ5W1W68N7>.

⁴³ Louis C.K., „2017”, Netflix, program stand-upowy, 2017, 1:00:14, <https://www.netflix.com/pl/title/80161109>.

⁴⁴ Louis C.K., „2017”.

⁴⁵ Louis C.K.

Ostatecznie trudno nam powiedzieć, jakiego zdania jest rzeczywiście Louis. Prowadzi dialog sam ze sobą, ale również z widzami, zapraszając ich do prowokacyjnej gry, której przedmiotem są obie strony konfliktu. Przy czym ów efekt wzmacnia nie tylko bezlitosny język komika, ale też doprowadzona do absurdu ironiczna puenta.

Inne interesujące przykłady, też związane z problemem aborcji, znajdziemy na polskiej scenie stand-upowej. Tak więc „Boras” w programie *Oldskul* pyta w swoim charakterystycznym zwięzłym stylu: „Jaki sens ma legalizacja aborcji w kraju, gdzie na jakikolwiek zabieg czeka się średnio dwa lata?”⁴⁶. Katarzyna Piasecka w *Moim tabu* deklaruje z kolei, że ta dyskusja w ogóle nie ma sensu, dopóki obie strony sporu nie zrozumieją, z jakimi zmaganiem wiąże się ciąża. Proponuje w związku z tym, aby mężczyznom wszczepiono macice⁴⁷. Natomiast Mieszko Minkiewicz w programie *Żółć* zgadza się z opinią, że aborcja powinna być decyzją kobiety, jednak jego stanowisko wynika bardziej z wygody niż rzeczywistych przekonań: „No ja z tą aborcją to uważam, że to kobiety powinny móc decydować, nie? Bo wtedy ja nie muszę. [...] Aborcja jest jak pralka. Ja nie wiem, jak to działa. To żona się zna. Ja tylko wkładam i wyjmuję”⁴⁸.

Ironię, absurd, kontrowersję bądź paradoks widoczne w tych wszystkich przykładach łączy stylistyczna hiperboliczność właściwa stand-upowej estetyce dialogu:

W przypadku tego typu kontaktu – dowodzi Brodie – udaje się zauważyć możliwość jednoczesnego przyjęcia poglądów wspólnych, komplementarnych i przeciwstawnych, w zależności od omawianego słowa kluczowego. O ile wyłączenie i rozbieżność mogą być destrukcyjne w pewnych formach dyskursu, o tyle stand-up, będący formą zabawy, a nie polemiki, rozwija się właśnie tam, gdzie pojawiają się różnice. Zatem często występujący dystans socjokulturowy między wykonawcą a publicznością, redukowany jest nie poprzez jego negację, lecz zarówno poprzez jego rozpoznanie, jak i rozpoznanie innych zestawów cech wspólnych.⁴⁹

⁴⁶ Tomasz „Boras” Borkowski, „Oldskul”, YouTube, 31 października 2023, video, 34:47, <https://www.youtube.com/watch?v=sAhYjxJtT3U>.

⁴⁷ Katarzyna Piasecka, „Moje tabu”, YouTube, 12 czerwca 2023, video, 1:00:30, <https://youtu.be/1wpmJ6hFQfS>.

⁴⁸ Mieszko Minkiewicz, „Żółć”, YouTube, 10 kwietnia 2023, video, 1:12:54, <https://www.youtube.com/watch?v=j-5nvodh1pX4>.

⁴⁹ Brodie, *Vulgar Art*, 17.

Zdaniem Bachtina dialog nie jest jedynie wymianą zdań, ale polega na wzajemnym kształtowaniu znaczeń i konstrukcji różnych punktów widzenia. Stand-up wydaje się uprzywilejowanym medium dla tego typu działań. Nie możemy mieć pewności, czy coś zostało powiedziane serio, gdyż stand-up sytuuje się na granicy prawdy i udawania, dialogu i monologu, tego, co spontaniczne i co pieczołowicie przygotowane. Wykonawca tej formy prezentuje się jako ktoś znajomy a równocześnie obcy, który nieustannie nas zaskakuje. Zapewnia niespodzianki, za każdym razem oczekiwane i pożądane. Przedstawia swoje refleksje, a czasem przywołuje powszechnie (u)znane poglądy i perspektywy, by je wyśmiać lub wyrazić swoje wątpliwości. Komik prowokuje, podpuszcza, alienuje się i odzyskuje publiczność. Negocjuje z nią, usiłując sprowokować do śmiechu i zaangażowania pomimo ograniczonych środków artystycznego wyrazu.

Powyższe rozważania potwierdzają osobliwość stand-upu jako gatunku. Cel tej formy sztuki polega na rozbawianiu publiczności, jednak źródłem zabawy jest stawianie widza w sytuacji opresji. Pozostaje gatunkiem wiecznie balansującym na granicy – nie tylko ze względu na subwersywny charakter zawartego w nim humoru, ale także z powodów formalnych. Stand-up oscyluje między prawdą a fikcją, ekspresją a kreacją, retorycznym kunsztem a lekkością improwizacji. Przypomina monolog, nie mam jednak wątpliwości, że ignorując ukryte w tej formie performansu pokłady dialogiczności, pozbawimy się możliwości pełniejszego zrozumienia i docenienia jej złożonej struktury. Zwłaszcza że to właśnie publiczność, druga strona stand-upowego medalu (i dialogu), jest jego istotną częścią. Bez tej interakcji i dynamiki, towarzyszących każdemu występowi, stand-upowa wypowiedź byłaby wybrakowana, bo czymże jest dialog bez rozmówcy?



Bibliografia

- Bachtin, Michaił. „Dialog a wypowiedzenie: Stosunki dialogowe”. Tłumaczenie Jerzy Faryno. W: *Bachtin: Dialog – Język – Literatura*.
- Bachtin, Michaił. „Dialogowa istota polifonii”. Tłumaczenie Jerzy Faryno. W: *Bachtin: Dialog – Język – Literatura*.
- Brodie, Ian. *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.
- Brodie, Ian. „Stand-Up Comedy as a Genre of Intimacy”. *Ethnologies* 30, no. 2 (2008): 153–180. <https://doi.org/10.7202/019950ar>.
- Carter, Judy. *The Comedy Bible*. New York: Simon & Schuster, 2001.
- Czaplejewicz, Eugeniusz, i Edward Kasperski, red. *Bachtin: Dialog – Język – Literatura*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

- Double, Oliver. *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. London: Bloomsbury, 2020.
- Filani, Ibukun. „On Joking Contexts: An Example of Stand-Up Comedy”. *Humor* 30, no. 4 (2017): 439–461. <https://doi.org/10.1515/humor-2016-0107>.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Głowiński, Michał. „Narracja jako monolog wypowiedziany”. W: *Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii forma narracyjnych*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Hudson, Ben. „Dead Funny: Posthumous Liveness in Mediatized Stand-Up Comedy Performance”. *Journal of Media Practice* 13, no. 3 (2012): 256–267. https://doi.org/10.1386/jmpr.13.3.255_1.
- Kasperski, Edward. „Literatura i nauka o literaturze w polu myśli Bachtina”. W: *Bachtin: Dialog – Język – Literatura*.
- Mukařovský, Jan. „Dwa studia o dialogu: Dialog a monolog; O dialogu scenicznym”. Tłumaczenie Józef Mayen. W: *Wśród znaków i struktur: Wybór szkiców*, redakcja Janusz Sławiński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Radcliffe-Brown, Alfred R. „On Joking Relationship”. *Africa. Journal of the International African Institute* 13, no. 3 (1940): 195–210.
- Rutter, Jason. *Stand-Up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues*. Salford: University of Salford, 1997.
- Wilkoń, Aleksander. „Gatunki mówione”. W: *Porozmawiajmy o rozmowie: Lingwistyczne aspekty dialogu*, redakcja Małgorzata Kita i Jan Grzenia. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003.

PIOTR ZDZIARSTEK

doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego na Wydziale Filologicznym, związany z Instytutem Badań nad Kulturą uG. Jego zainteresowania naukowe obejmują komizm i kulturę popularną, a w szczególności sztukę stand-upu, której poświęca rozprawę doktorską. Poza działalnością akademicką występuje jako stand-uper (pod pseudonimem Piotr Splin), a także pracuje jako scenarzysta i autor tekstów komediowych.