

YARASLAVA ANANKA
Uniwersytet Lipski



„Prosta metoda jak skutecznie rzucić rosyjski”

Metalingwizm i autobiografizm we wschodnioeuropejskim stand-upie podczas wojny

STRESZCZENIE

Artykuł wprowadza pojęcie *comedy of emergency* jako typ komedii kryzysowej, który stanowi odpowiedź na katastrofy społeczne. Termin ten opisuje nowe funkcje wschodnioeuropejskiego stand-upu w latach 2022–2023. Stand-up, gatunek z natury autobiograficzny i oparty na negatywnych wspomnieniach, zaczął działać jako forma terapeutyczna, przetwarzając traumatyczne doświadczenia wojny. Wśród tych doświadczeń, oprócz bezpośredniej konfrontacji z realiami wojennymi, jest również radykalna rewizja językowa w ukraińskim społeczeństwie. Metalingwizm, zawsze ważny jako autorefleksyjny zabieg w stand-upie, nabrał nowego znaczenia w kontekście przejścia z rosyjskiego na ukraiński, które stało się dominującym



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 30.07.2024; verified: 17.08.2024. Accepted: 4.09.2024

tematem wystąpień komików w 2022 roku. Ta dekonstrukcyjna „praca nad sobą” została podniesiona do rangi kluczowej techniki obronnej zarówno cielesnej, jak i mentalnej. Artykuł omawia również pokrewne tendencje w emigranckim białoruskim i rosyjskim stand-upie po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji.

Słowa kluczowe

stand-up comedy, inwazja Rosji na Ukrainę, świadectwo, humor

SUMMARY

“An easy way to efficiently quit Russian.” Metalinguistic awareness and autobiographism in Eastern European stand-up during the war

The article introduces the concept of comedy of emergency as a type of crisis comedy that responds to social disasters. The term describes the new functions of Eastern European stand-up between 2022 and 2023. As an inherently autobiographical genre based on negative memories, stand-up began to act as a therapeutic form, processing the traumatic experiences of war. In addition to direct confrontation with the realities of war, these experiences include a radical linguistic revision in the Ukrainian society. Being always important as a self-reflective procedure in stand-up, metalinguism has taken on new meaning in the context of the transition from Russian to Ukrainian, which has become the dominant theme of comedians' performances in 2022. This deconstructive 'work on oneself' has been elevated to the status of a key defense technique, both physical and mental. The article also discusses related trends in expatriate Belarusian and Russian stand-up after the launch of the full-scale invasion.

Keywords

stand-up comedy, Russian invasion of Ukraine, testimony, humour

W artykule badanie świadectw na temat wojny na Ukrainie zostanie przeprowadzone na nie najbardziej tradycyjnym materiale: *stand-up comedy*. Będąc gatunkiem autobiograficznym, odwołując się do bieżących, aktualnych tematów, stand-up w ten czy inny sposób zakłada specyficzny pokaz i krytykę zwyczajów oraz obyczajów określonej kultury. Dominujące są przy tym skecze dotyczące codziennego życia. Jednak w czasach kryzysu – a przypadek wojny w Ukrainie jest tutaj bezprecedensowym przykładem kryzysu – *stand-up* może stać się formatem i forum do wypowiadania i omawiania osobistych i zbiorowych doświadczeń traumatycznych. Żartobliwa autobiograficzna opowieść o poważnych sprawach staje się – literacko, psychoterapeutycznie, socjologicznie – skomplikowanym świadectwem.

Po przedstawieniu kluczowych kategorii i określeniu teoretycznych ram mojej pracy nad stand-upem, postaram się wskazać pewne tematy i strukturalne tendencje w postsowieckim stand-upie czasów wojny.

Szczególną uwagę poświęcę doświadczeniu językowej rewizji i transgresji wyrażonemu w tym formacie: rezygnacji z języka rosyjskiego i przejściu na ukraiński. Wydaje się, że właśnie ten (meta-)językowy aspekt dramatycznie ujawnia jedno z głównych pól dekolonialnych ukraińskich transformacji lat 2022–2023.

Komedia katastrofy i pakt autobiograficzny

Zainteresowanie badawcze stand-upem w ostatnich dziesięciu latach znacząco wzrosło: choć tematycznie i metodologicznie badania te są bardzo różnorodne, nie spotkałam się jeszcze w literaturze naukowej z podejściem do stand-upu jako świadectwa w sytuacji kryzysowej. Niemniej warto zauważyć, że stand-up jako medium krytyki politycznej, społecznej i kulturowej, a także jako narzędzie emancypacji dla grup i mniejszości uciskanych, jest badany bardzo skutecznie i intensywnie¹. W tym przypadku mamy do czynienia raczej ze stand-upem związanym z dyskursem, natomiast w przypadku „kryzysowego” stand-upu chodzi o powiązanie z wydarzeniem, z nagłym wypadkiem: katastrofą, epidemią, wojną, protestami politycznymi itp. Taki stand-up chciałabym nazwać *comedy of emergency* lub *comedy of calamity* – jest to jedna z terminologicznych propozycji tego artykułu. Sama bardziej skłaniam się ku pojęciu *comedy of emergency*, albo po polsku „komedia sytuacji nadzwyczajnej”, ponieważ oprócz konotacji raptownego niebezpieczeństwa, nagłości katastrofy, zawiera ono sugestię koniecznej niezwłocznej reakcji – w naszym przypadku ze strony stand-upu.

Muszę przyznać, że moje zaciekawienie stand-upem jako widza (które później przerodziło się w zaangażowanie badawcze) pojawiło się późno i również pośrednio dzięki kryzysowi: w latach 2020–2021, podczas pandemii i lockdownu (czytaj: bezprecedensowej konsumpcji treści wideo) algorytmy YouTube coraz częściej wynosiły stand-up na szczyty rekomendacji. Jeśli wcześniej stand-up, zajęty problemami Tindera i psychoanalityków, praktycznie nie trafiał w obszar moich zainteresowań, to tematyka szczepień, koronawirusa i dystansu społecznego, czyli ówczesnej pilnej agendy informacyjnej, skłoniła mnie do bliższego przyjrzenia się temu formatowi².

¹ Zob. *Comedy and the Politics of Representation: Mocking the Weak*, eds H. Davies, S. Ilott, Switzerland 2018; *Punching Up in Stand-Up Comedy. Speaking Truth to Power*, eds R. Bhargava, R. Chilana, London 2022.

² Liczba wyświetleń stand-upów o COVID-19 wskazuje, że nie chodzi tu tylko o moje osobiste doświadczenie nieoczekiwanej preferencji, ale o masowe zjawisko: w 2021 roku, kiedy społeczeństwo zaczęło stopniowo wychodzić z paniki pierwszego roku covidowego, zaczął się stand-up o pandemii. Występ odesskiego komika Dmitrija Romanova *Życie po pandemii* zgromadził ponad 4 miliony wyświetleń i jest obecnie najpopularniejszym filmem na jego kanale. Por. D. Romanov, *Życie po pandemii*, YouTube, 29.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=1u6YZWAKt6E>. Wideo Slavy Komissarenko *Jak przeszedłem koronawirusa* obejrzało około 7 milionów użytkowników, zob. S. Komissarenko, *Kak ja perebolel koronavirusom*, YouTube, 28.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yQyNo-lu9D4>. Więcej wyświetleń zdobył tylko występ *Nowe o Czyk-Czyryku* (13 mln), poświęcony protestom na Białorusi i satyrze na Aleksandra Łukaszenkę, zob. tenże, *Novoe pro Čyk-Čyryka*, YouTube, 4.01.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8vrfK95HnjA>. Przykłady te potwierdzają znaczne poszerzenie widowni w przypadku odniesienia komika do tematyki kryzysowej. Warto jednak zauważyć, jak szybko starzeje się *comedy of emergency* właśnie ze względu na swoją zależność od

Jeśli potraktujemy stand-up o COVID-19 jako przykład *comedy of emergency*, to już tutaj pojawia się oczywisty problem natury etycznej w recepcji takiego materiału: na ile w ogóle dopuszczalne jest śmianie się z pandemią, która pochłonęła miliony istnień? Gdzie przebiega granica między ironią a cynizmem? W jakim stopniu śmiejący się z ostrej, aktualnej satyry widz uczestniczy w relatywizacji i deprecjacji katastrofy? Te i inne pytania natury etycznej regularnie pojawiają się u odbiorców stand-upu, gatunku, który od samego swojego powstania w USA w latach pięćdziesiątych XX wieku żył i żyje wyraźnym protestem przeciwko moralizatorstwu, konserwatyzmowi i hipokryzji. Stand-up to sztuka ustna, oparta na permanentnej retorycznej odwadze i prowokacji. Stand-up zwraca uwagę na tematy zakazane, przemilczane lub wyparte i programowo łamie tabu. Regularnie testując granice satyrycznej dopuszczalności, komicy często spotykają się z ostrą krytyką ze strony mediów, jednak należy oddać dziennikarzom sprawiedliwość, że uznają specyfikę gatunku i najczęściej obiektem *cancel culture* stają się nie prowokujące żarty jako takie, ale wypowiedzi i działania artystów poza ramami show.

I choć rola analityka zwalnia z konieczności wydawania bezpośrednich ocen moralnych dotyczących poszczególnych żartów, szara strefa etyki humoru często trafia w pole zainteresowania badaczy stand-upu. Przede wszystkim jako wyraźna linia napięcia między nadawcą a odbiorcą: między komikiem a publicznością. Niezależnie od tego, jaką gatunkową sankcję na łamanie tabu posiada komik, ile metapoetyckich (technicznych) zasobów i technik ma w swoim arsenale, to wyłącznie widz pozostaje ostatecznym miernikiem stosowności i skuteczności humoru. A śmiech widza staje się głośnym sygnałem współudziału, podzielonej odpowiedzialności nawet za najbardziej kontrowersyjny lub bluźnierczy żart.

Czasami jednak takie dzielenie odpowiedzialności jest niewystarczające i publiczność lub media zaczynają krytykować komika za ten czy inny lapsus etyczny. Bhargava i Chilana podają ciekawy przykład: jeden z niebinarnych fanów odnoszącego sukcesy indyjskiego komika Vira Dasa zarzucił swojemu idolowi niestosowny żart skierowany przeciwko społeczności transgenderowej, po czym komik szczerze przeprosił na Instagramie³. Ten przypadek jest dla mnie ważny nie jako przykład godnego zachowania i umiejętności przyznawania się do błędu, lecz jako ilustracja tego, co folklorysta i teoretyk stand-upu Ian Brodie określa jako *non-comedic performance*⁴. Komik ustanawia i rozwija od występu do występu swój sceniczny komediowy wizerunek, związany z obietnicą autobiograficzności. Oprócz tego wizerunku w mediach społecznościowych i wywiadach formuje się jeszcze jeden (również w pewnym sensie biograficzny), ale tym

aktualnych wydarzeń, a szczególnie gdy nagle pojawia się nowa sytuacja nadzwyczajna. Tak było na początku wojny na Ukrainie, gdy jednym z często powtarzanych dowcipów różnych komików było retoryczne pytanie: „A pamiętacie, był koronawirus?” – zob. F. Red’ka, *Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 24.03.2022, https://www.youtube.com/watch?v=FrPt_lyXhCE&t=10s, min. 4:24; S. Bu, *Stendap „Cherson – ce Ukraïna”*, YouTube, 29.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mYWF-LS4aLI>, min. 2:13.

³ R. Bhargava, R. Chilana, *Introduction*, [w:] *Punching Up in Stand-Up Comedy...*, s. 19.

⁴ Zob. I. Brodie, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand Up Comedy*, Jackson 2014, s. 94.

razem niekomediowy protagonista, który budzi żywe zainteresowanie publiczności. Co ciekawe, w przypadku Vira Dasa przeprosiny skierowane do społeczności transgenderowej zostają złożone nie na scenie, a w mediach społecznościowych: niekomediowej osobowości przypisuje się rolę rzecznika prasowego lub impresaria osobowości komediowej.

Pojęcie (nie)komediowej osobowości używam tutaj ze świadomym odniesieniem do formalistycznych analiz kategorii „osobowości literackiej” (*literaturnaja ličnost*)⁵. „Osobowość literacka” (znacznie upraszczając) to wizerunek poety (pisarza), którego wyobrażona lub rzeczywista biografia jest (od)tworzona przez czytelnika podczas czytania dzieł autora⁶. Kwestia przenikania się, (nie)zgodności tych dwóch osobowości – komediowej (literackiej) i niekomediowej – wymaga dalszych analiz. Dla moich rozważań bardzo istotne jest jednak uchwycenie tego aspektu, że jako źródła do badań nad stand-upem (w tym również jako świadectwa) nie tylko uzasadnione, ale i konieczne jest używanie oraz rozróżnianie kategorii „komediowej”, jak i „niekomediowej” osobowości performera. Dla mnie jako literaturoznawczyni o formalistycznym zacięciu, starającej się skrupulatnie przestrzegać rozdziału między faktami literackimi a pozaliterackimi i bardzo ostrożnie odwołującej się do materiału biograficznego, bezwarunkowa akceptacja tej okoliczności nie jest łatwa.

Tym trudniejszy w kontekście stand-upu staje się problem działania i skuteczności paktu autobiograficznego⁷. Pakt autobiograficzny zakłada zawarcie „umowy” między czytelnikiem a autorem jako równorzędnymi uczestnikami aktu estetycznego. Umowa opiera się na założeniu, że autor/narrator dzieła autobiograficznego jest identyczny z bohaterem, a czytelnik bezwarunkowo zgadza się z tym kontraktem tożsamości (*contrat d'identité*)⁸ i traktuje go jako oczywistość. Pakt autobiograficzny jest nierozzerwalnie związany z paktem referencyjnym (*pacte référentiel*)⁹, czyli obowiązkowym ukierunkowaniem na rzeczywistość zarówno przy tworzeniu tekstu, jak i przy jego recepcji. Autor dzieła autobiograficznego (dokumentalnego, świadectwa) zobowiązuje się mówić prawdę i tylko prawdę¹⁰, w przeciwnym razie jego wypowiedź jest traktowana nie jako fikcja, ale jako kłamstwo.

⁵ Ju. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskwa 1977, s. 279. Z koncepcją „osobowości literacka” pracowałam już metodologicznie w ramach mojej monografii o poezji Władysława Chodasiewicza (por. Ja. Ananko, *Kanikuly Kaina. Poëtika promezutka v berlinskih stichach V. F. Chodaseviča*, Moskwa 2020, s. 44–65). W zastosowaniu tego formalistycznego konceptu do stand-upu widzę duży potencjał do badania autobiograficznego i poetologicznego substratu gatunku, i zamierzam to przeprowadzić w ramach pracy szerzej pomyślanej niż ten artykuł. Jednocześnie chciałabym z wdzięcznością odnotować znaczenie rozdziału *Who Is This Stand-Up Comedian?: The Performance of Self* w książce I. Brodie, *A Vulgar Art...*, s. 90–128, a także jego opracowanie pojęcia *comic persona*, pokrewnego formalistycznej osobowości literackiej.

⁶ Zob. E. Toddes, A. Čudakov, M. Čudakova, *Kommentarii*, [w:] Ju. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury...*, s. 512.

⁷ Zob. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1996. Zob. również polskie tłumaczenie artykułu Lejeune’a ze związanym podsumowaniem jego koncepcji: P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.

⁸ Tamże, s. 33.

⁹ Tamże, s. 36.

¹⁰ Zob. tamże.

Z kolei czytelnik (w przypadku stand-upu będzie to widz) nie ma prawa wątpić w szczerść i przylapywać „autora” na sprzecznościach. Oczywiście, mowa tu o autorze jako formalnej personifikacji dzieła literackiego, w którego autobiograficzność zgadza się wierzyć czytelnik. W związku z tym istotnym staje się również pytanie o stosowalność teoretycznych opracowań *theatre of witness* w multimedialnych warunkach interakcji komediowej (autobiograficznej) i niekomediowej (biograficznej) osobowości. Interesujące pole badań otwiera także temat ekspansji performansu w codzienność i codzienności w performans, zwłaszcza w tak trudnym przypadku, jak „komedia sytuacji nadzwyczajnej” z jej zasadniczą lokalizacją w kryzysowej codzienności.

Konieczność odwoływania się do „niekomediowych” źródeł budzić może kolejne obawy formalistycznie nastawionego filologa. Żonglując na napiętej linii etycznej w komunikacji między komikiem a widzem kryzysowej komedii, badacz prędzej czy później jest zmuszony scharakteryzować na przykład czasową trafność dowcipu, gotowość publiczności do śmiania się z bolesnego materiału oraz opisać odbiorcę. W takim przypadku istnieje duże ryzyko wyjścia poza ramy czystej estetyki recepcji i pozwolenia sobie na przykład na wulgarną (dyletancką) ocenę socjologiczną. I tutaj z pomocą przychodzi przede wszystkim gatunkowa fiksacja stand-upu na samym sobie, z całą jego aprioryczną autoreferencyjnością i metapoetyką – wiernymi towarzyszami i pochodnymi autoironii, a także refleksyjne i (już praktycznie) odruchowe dążenie stand-upu do „bezodpadowej produkcji”: obietnica autobiograficzności nie tylko kusi komików do przekształcania każdej emocji, wydarzenia i szczegółu w materiał występu, ale także do późniejszego omawiania technologii tego przekształcenia już ustami niekomediowej osobowości¹¹.

Oprócz tego istotna staje się specyficzna labilność i wielofunkcyjność postaci komika. Jako jednocześnie autor i wykonawca (medium) swojej sztuki, komik bezpośrednio staje w obliczu krytycznej, oceniającej reakcji publiczności i w tych okolicznościach jest zmuszony nie tylko do kreatywnego prezentowania swojego kunsztu aktorskiego, ale także do „socjometrycznych” pomiarów swojej widowni w ramach tzw. *crowdwork*¹². Termin ten w tym kontekście oznacza różne formy bezpośredniej konfrontacji

¹¹ Najbardziej wymownym przykładem takiej „bezodpadowej produkcji” w kontekście (nowej) etyki, a także odporności stand-upu na przetwarzanie każdego kryzysu w materiał, jest przypadek legendarnego komika Louisa C.K., który został „anulowany” w 2017 roku z powodu niewłaściwego zachowania seksualnego wobec pięciu kobiet. Por. M. Ryzik, C. Buckley, J. Kantor, *Louis C.K. Is Accused by 5 Women of Sexual Misconduct*, „The New York Times” 2017, nr z 9.11, <https://www.nytimes.com/2017/11/09/arts/television/louis-ck-sexual-misconduct.html>. W 2021 roku triumfalnie powrócił na scenę z show *Sorry* o swoim osobistym (auto)biograficznym doświadczeniu kultury anulowania, a w 2022 roku otrzymał Grammy za album komediowy o tym samym tytule. Ciekawe jest, że w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianego przypadku Vira Dasa, podmiotem „przepraszającym” staje się osobowość komediowa, a sam akt refleksji nad anulowaniem przenoszony jest na przestrzeń performansu stand-upowego.

¹² Komicy często proszą publiczność o oklaski podczas występu w odpowiedzi na „pytania socjometryczne”: kto pierwszy przyszedł na stand-up, ile kobiet jest na widowni, ilu imigrantów itp.

i interakcji z całym audytorium lub z poszczególnymi widzami, pytania fatyczne do publiczności z prośbą o reakcję w postaci oklasków, improvizacje dialogowe itd. Mówiąc językiem formalistycznym, „gotowa rzecz” – gotowy żart – zanim trafi na finałowy koncert, przechodzi długi darwinowski proces ewolucji: dociekliwą kontrolę i wielokrotne praktyczne weryfikacje poprzez różne próbne wykonania, znacznie wykraczające poza osobisty gust i intuicję komika. I w przeciwieństwie do sztuki literackiej czy teatralnej z ich niedostępnym dla odbiorców procesem powstawania i próbami, droga gotowego produktu w stand-upie już od najwcześniejszych etapów jest publiczna, właśnie z powodu bezpośredniej interakcji z odbiorcą oraz programowego burzenia czwartej ściany¹³. Dlatego stand-up, jak żaden inny rodzaj sztuki, uwielbia pokazywać swoje laboratorium, tworzyć z praktycznej gimnastyki humorystycznej, fazy powstawania i dojrzewania autonomicznego produktu (żartu) – robocze, pomocnicze i jednocześnie niekiedy samodzielne podgatunki, takie jak *open mic*, „testowanie materiału” itp.¹⁴

W samej istocie tych podgatunków leży towarzysząca im intensywna praca analityczna – uważne śledzenie reakcji widzów, którzy mogą być różni i mogą prezentować zdecydowanie odmienne postawy, przynajmniej w czasach *emergency*. Takie sytuacje komunikacyjne wymagają od komika szczególnej delikatności. Białoruska komiczka Irina Prichod’ko w jednym z pierwszych wywiadów po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji – wywiadzie ukazującym jeszcze zagubienie w nowej sytuacji – opowiada o swoich próbach testowania materiału na temat wojny w języku rosyjskim. Zauważa, że na sali w Stambule byli zarówno Ukraińcy, Rosjanie, jak i Białorusini, i że rosyjscy widzowie „wstydzą się śmiać w obecności Ukraińców”¹⁵. Kod (antywojenny) okazuje się niewystarczającym wspólnym mianownikiem, ważniejsze jest przynależność (odbiorców) do określonej wspólnoty narodowej.

Jednocześnie, przynajmniej w oczach Prichod’ki i publiczności, która przysłała na jej koncert, w tym Ukraińców, wciąż istniała iluzja wspólnego i uniwersalnego kanału – języka rosyjskiego. Taka niespójność kodów przy jednoczesnej akceptacji kanału jest typowa dla sytuacji zaraz po rozpoczęciu inwazji. Nie minie kilka miesięcy, a w centrum uwagi znajdzie się nie pytanie o kod, ale pytanie o kanał. Kanał, który jest czymś więcej niż kanałem.

¹³ Por. R. Bhargava, R. Chilana, *Introduction*, [w:] *Punching Up in Stand-Up Comedy...*, s. 2.

¹⁴ Na przykład podczas testowania materiału występu często realizuje się nagranie wideo, aby dać komikowi możliwość obejrzenia i obiektywnej oceny show oraz reakcji publiczności, już bez stresu, jako towarzyszyi jednoczesnej obecności na scenie. W tym miejscu warto zaznaczyć pewien mankament w moim badaniu ukraińskiego stand-upu wojennego: z powodów oczywistych nie mam możliwości przeprowadzania badań w ukraińskich klubach stand-upowych i w ten sposób monitorowania fazy powstawania żartu, w przeciwieństwie, na przykład, do mojego doświadczenia z berlińskim stand-upem, gdzie miałam możliwości obserwować ten sam żart w różnych kontekstach, sformułowaniach, wykonaniach. Źródłem mojej wiedzy o ukraińskim stand-upie są głównie występy komików publikowane na YouTube, czyli przykłady już stosunkowo gotowego (i stosunkowo udanego) materiału.

¹⁵ I. Prichod’ko, *Ot’ezd iz Rossii i molčanie komikov*, YouTube, 20.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6cO8nHwxtzE>, min. 6:19

Stand-up ze schronu przeciwlotniczego. Teatr świadectwa dla świadków

O terapeutycznych aspektach stand-upu napisano już wiele¹⁶. Sama lakoniczność środków – mikrofon, publiczność i osoba opowiadająca intymne historie ze swojego życia – sprawia, że występ przypomina sarkastyczną publiczną spowiedź, w której każdy widz mgliście rozpoznaje siebie lub bliskie osoby. Taka komediowa mieszanina publicznej autodeprecjacji i jednocześnie manifestacyjnego narcyzmu, otwartego wyrażania własnych lęków i pokonywania ich za pomocą autoironii, zamienia stand-up w akt psychoanalizy nie tylko dla samego komika, ale i dla całej publiczności. Popularna w środowisku wskazówka techniczna dla początkującego stand-upera brzmi: podczas pisania numeru przede wszystkim odwołuj się do sytuacji, w których sam odczuwasz negatywne emocje – gniew, irytację, smutek, zagubienie lub strach. Stand-up jest rozumiany jako humor oparty na złych wspomnieniach, a autoironiczne dyskursywne przetworzenie takiego wspomnienia pozwala je zdekonstruować, a tym samym przewyciężyć.

Właśnie ta wewnętrzzgatunkowy terapeutyczny komponent okazał się niezwykle pożądanym przez ukraińską publiczność po rozpoczęciu wojny¹⁷. Już po dwóch tygodniach, w marcu, sumscy komici Felix Red'ka, Il'ja Guščenko i Kostija Jacenko dają pierwszy koncert w nowym – wojennym – formacie: stand-up ze schronu przeciwlotniczego¹⁸. Niegdyś undergroundowy gatunek znów powrócił pod ziemię. Wbrew pierwszemu wrażeniu, ten stand-up odbywał się nie pod bezpośrednim ostrzałem, gdy mieszkańcy Sum byli zmuszeni ukrywać się w schronach, lecz zorganizowano go z wyprzedzeniem, chociaż, według samego Red'ki¹⁹, o publicznym występie na zwykłej scenie nie mogło być mowy ze względów bezpieczeństwa. Dlatego efektowna, wydawałoby się, lokalizacja na pierwszą próbę „komedii sytuacji nadzwyczajnej” została wybrana z konieczności, jako jedyne możliwe miejsce występu w obłożonym przez armię rosyjską mieście. Przebywając w Niemczech, chyba dopiero dzięki temu nagraniu po raz pierwszy zobaczyłam jak wyglądają ukraińskie schrony: rzędy materacy, zasłane kocami, i widzowie w zimowych ubraniach (co sygnalizuje, że w tym wnętrzu jest raczej zimno). Improwizowaną sceną stały się niewielkie schody, zamiast tła sceny – drzwi do damskiej toalety. Całe wydarzenie ukazuje się jako gorzka forma teatru świadectwa dla samych świadków.

¹⁶ Por. J. Wyatt, *Therapy, Stand-Up, and the Gesture of Writing*, New York 2018. Jest to napisana przez terapeutę refleksja metodologiczna nad własnym doświadczeniem praktykującego komika i aktywnego widza stand-upu, który poprzez *story-telling* i analizę własnego doświadczenia komediowego przetwarza swoje traumy. Teoretycznie monografia czerpie z nowego materializmu jako wyzwania dla psychoanalizy ze strony Deleuze'a i Guattariego, a także z interdyscyplinarnych opracowań i rozwoju *affect theory*.

¹⁷ Znaczenie stand-upu nie tylko dla wewnętrznych dyskusji o wojnie, ale także dla promowania sprawy ukraińskiej za granicą pokazuje niedawno opublikowany film w języku angielskim *Comedy of War: Laughter in Ukraine*, YouTube, 3.06.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=O-L9rSzW0TI>

¹⁸ Zob. F. Red'ka, *Stendap v bomboubežišče, i tenže, Novyj Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 6.04.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=gYpgjldDMno>

¹⁹ Por. N. Kondrat'ev, „My, stendapery, zaščiščaem pravo vyskazyvat'sja.” *Ukrainskij komik Feliks Red'ka daet koncerty v bomboubežišče, poka ego gorod blokiruet rossijskaja armija*, [w:] *Media-zona* 28.03.2022, <https://zona.media/article/2022/03/28/redka>

Dramatycznego napięcia występowi w schronie dodaje także okazjonalne narracyjne zapętlenie: jeden z fragmentów komik Jacenko poświęcił estetyce piwnic, w których teraz Ukraińcy są zmuszeni spędzać tak dużo czasu i które pracowicie i starannie urządzają, czyniąc je bardziej przytulnymi za pomocą roślin doniczkowych, hamaków, leżaków i lamp stojących²⁰.

Niezależnie od dramatu, który naznaczył życie całego społeczeństwa, ukraiński stand-up stanął przed nowym realnym problemem: wszystkie żarty napisane przed wojną w jednej chwili stały się przestarzałe. Dlatego występy ukraińskich komików w pierwszych miesiącach wojny stanowią dość unikalny materiał monotematyczny: wiele autorskich głosów i narracji niemal reportażowo relacjonuje bieżące wydarzenia – tutaj i teraz. Na ukraińskiej scenie ujawnił się zatem kolejny potencjał gatunkowy stand-upu: obecnie nagrania występów komików stanowią gotowe, bogate archiwum świadectw dotyczących pierwszych miesięcy wojny. Wiele wątków tych *stand-up-testimonies* różnych autorów nakłada się i powtarza: są to zarówno opowieści o tym, jak dowiedzieli się o wojnie, jak i o kolejkach ochotników do obrony terytorialnej, kontrolach na punktach blokadowych, a także doświadczenia pierwszego wybuchu i pierwszego alarmu lotniczego.

Na przykład komik Slava Bu opowiada, jak podczas pierwszego alarmu lotniczego musiał na chwilę wrócić do mieszkania i złapał się na tym, że czuje, jakby tę „grę” (alarm lotniczy) można było wstrzymać, na przykład, żeby zrobić sobie kawę²¹. Iluzja gry w czasie wojny pojawia się u wielu komików: Sveta Nemoneżyna porównuje narodowy wzrost i jedność podczas wojny do „gry w Ukrainę”²², a Artur Petrov używa metaforyki piłkarskiej: jeśli Siły Zbrojne Ukrainy to międzynarodowa reprezentacja Ukrainy, to obrona terytorialna to typy, które każdego wieczoru walczą w lokalnej lidze (w każdej dzielnicy mają swoje własne zasady, bramki, nie mają jednolitych strojów itp.)²³.

Geograficznie te świadectwa stand-upowe obejmują cały kraj – wielu stałych uczestników stołecznego stand-upu w pierwszych tygodniach wojny wyjechało do rodziców na prowincję. Osobnym wątkiem, który pojawia u różnych komików, jest sposób postrzegania wojny przez ich babcię. Dla babci Artura Petrova to już druga wojna, dlatego uważa się za kompetentną w kwestii przetrwania (na przykład, powinny być co najmniej studnia i konserwy), tym bardziej, że zamierza przeżyć Putina²⁴. Natomiast rodzina Slavy Bu nie mówi jego chorej babci nic o wojnie i okupacji Chersonia, tworząc wokół niej cały świat opiekuńczego oszustwa, jak w filmie *Good Bye Lenin* (2003). Ponieważ babcia uważnie śledzi sytuację na Ukrainie, troskliwy wnuk podsuwa jej na *YouTube* wiadomości z 2021 roku²⁵.

Jednak najbardziej charakterystycznym wątkiem ukraińskiego stand-upu wojennego, powtarzanym dosłownie w każdym występie, stało się doświadczenie przejścia na język ukraiński.

²⁰ F. Red’ka, *Novyj Stendap v bomboubeżišče*, min. 2:06.

²¹ Zob. S. Bu, *Stendap „Cherson – ce Ukraina”*, min. 18:27.

²² Zob. *Pidpilnij stendap. Vypusk #5 / Petrov, Nemoneżyna, Kačura*, YouTube, 26.06.2022, min. 15:01, <https://www.youtube.com/watch?v=sUdcREf4lqo>

²³ Tamże, min. 00:26.

²⁴ Zob. tamże, min. 5:02.

²⁵ Zob. S. Bu, *Stendap „Cherson – ce Ukraina”*, min. 13:18.

Kryptowaluta językowa

Język ukraiński jest bardzo bogaty [...]. Język rosyjski jest ograniczony, można nim najwyżej powiedzieć „Nie wojnie”. A teraz i tego już nie można. Po co uczyć się języka, którym można tylko milczeć?²⁶

To zasadne pytanie metajęzykowe, które dotyka jednego z aspektów zdyskredytowanego kanału, zadaje w swoim show ukraiński komik Anton Tymośenko. W ten sposób nie tylko sarkastycznie tematyzuje wojenną cenzurę w Federacji Rosyjskiej czy bezsilne mamrotanie „nie wojnie” Rosjan-przeciwników inwazji, ale także bezpośrednio odwołuje się do aktualnych wówczas (i do dziś, bądźmy szczerzy) wewnątrzukraińskich debat językowych.

Będąc gatunkiem autobiograficznym, stand-up zawsze rozumiał siebie jako sztukę w najwyższym stopniu metapoetycką: autoironia programowo zakłada ciągle odskoki na metapozycje, dlatego żarty dotyczące języka, kompozycji własnego wystąpienia, intonacji czy wyglądu zawsze były ważnym atrybutem każdego numeru. Jednak dopiero po rozpoczęciu wielkiej wojny w centrum tego gatunkowego metapoetyzmu znalazł się metalingwizm. Ukraińska *comedy of emergency* stała się eksperymentalnym polem rygorystycznej rewizji językowej, przestrzenią zabawową, ale nie mniej poważną, dla ostrych dyskusji na temat przejścia z rosyjskiego na ukraiński oraz dla pilnej refleksji nad politycznie uwarunkowaną zmianą języka, która jest istotna zarówno dla samego gatunku, jak i dla całego ukraińskiego społeczeństwa.

Sama ilość wyznań językowych konwertytów od 2022 roku tylko podkreśla fakt, jak bardzo rosyjskojęzyczny był ukraiński stand-up wcześniej. Trudno powiedzieć, na ile ten przeskok był spontaniczny, jako wynik nieformalnej umowy branżowej czy skoordynowana akcja solidarności, ale do jesieni 2022 roku praktycznie wszyscy ukraińscy stand-uperzy przeszli na język ukraiński. Jedyne rosyjskojęzyczne performansy, który udało mi się znaleźć i który, jak się wydaje, zyskał tolerancję publiczności i kolegów, został wykonany przez donieckiego Azera Dżejchuna Safarova²⁷. Jednak nawet on już w październiku 2022 roku dał solowy koncert zatytułowany *Stand-up w języku ukraińskim od Azera*²⁸.

Stand-up pierwszych trzech miesięcy wojny to odkrycie nie tylko dla antropologów, ale także dla filologów. Pełen jest tematów i technik meta- i translingwistycznych: komici i komiczki opowiadają o swoim językowym zagubieniu między dwoma językami i o niemożności znalezienia właściwego ukraińskiego słowa, budują zdania i wypowiedzi według rosyjskojęzycznych wzorców z wyraźnymi „szwami”, dosłownie tłumaczą rosyjskojęzyczną

²⁶ A. Tymośenko, *Ja żartuju*, YouTube, 20.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=z4qwwORBHwU>, min. 15:15.

²⁷ Zob. Dz. Safarov, *Stendap vo vremja vojny ot azerbajdżanca s Donbasa*, YouTube, 15.06.2022, https://www.youtube.com/watch?v=XMlmUkbU_R0

²⁸ Tenże, *Stendap ukraińs'koju vid azerbajdżantsja pro kavkaz'ki stereotypy*, YouTube, 29.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=n7eE5nPjJag&t=23s>

idiomatykę na ukraiński, przy tym, śmiejąc się z własnych błędów leksykalnych i artykulacyjnych²⁹, ironicznie łącząc i kontaminując nowe słowa.

Oprócz tego ukraiński stand-up z 2022 roku operuje także obrazami i porównaniami, które metaforycznie (i metonimicznie) opisują swoje (między)językowe przygody i przełączania. W ramach tego artykułu niemożliwe jest wymienienie wszystkich, dlatego ograniczę się jedynie do kilku tendencji.

Na przykład podstawowy system operacyjny staje się techniczną metaforą niedoskonałości językowe: Kateryna Fedorkova porównuje swoją wcześniejszą rosyjskojęzyczność i unikanie przejścia na ukraiński do ustawień smartfona czy komputera, których aktualizację odkładasz na później³⁰. W tej zabawnej i na pierwszy rzut oka niewinnej metaforze kryje się duża doza autoironii: nawet po 2014 roku ukraińskie społeczeństwo usuwało na dalszy plan kwestię językową.

Obrazy pochodzą ze współczesnych dyskursów. Jednym z przykładów jest „finansowe” porównanie tych, którzy wcześniej mówili po ukraińsku z tymi, którzy „w odpowiednim czasie zainwestowali w bitcoiny”³¹. Ci, którzy mieli mniej szczęścia z taką „kapitalizacją”, opisują często swoją dawną rosyjskojęzyczność jako wrodzoną wadę, naturalny defekt fizjologiczny, który można jednak usunąć. Komiczka Sveta Nemoneżyna wykorzystuje tu subtelnie metaforę odchudzania:

Ludzie, którzy od dzieciństwa posługują się ukraińskim, [...] którzy [na przykład] pochodzą z zachodniej Ukrainy, budzą we mnie uczucie, jakbym miała do czynienia z naturalnie szczupłą dziewczyną, która nie musi nic robić, żeby być szczupłą. A ty siedzisz na diecie od rosyjskich słów, żeby się nie złamać. [...] Inna sprawa to osoby mówiące *surżykiem*. To *body positivity* w świecie języka!³²

W języku stand-upu takie asocjacyjne bloki metaforyczne, które literaturoznawcy zdefiniowaliby jako rozbudowaną metaforę, nazywane są *mix*: kiedy zadany problem (w naszym przypadku przejście na ukraiński) porównuje się z jakimś zjawiskiem z innego szeregu semantycznego i szczegółowo się rozwija. Zazwyczaj *mix* zaczyna się od konwencjonalnej frazy: „To tak, jakby...”, „To podobne do tego, jak...”³³.

W podobnej poetyce dietetyczno-ascetycznego powstrzymywania rozwija swój żart komik Anton Tymošenko, porównując rezygnację z języka rosyjskiego z rezygnacją z palenia³⁴. Czasami, wprawdzie w towarzystwie przyjaciół, po wypiciu można się złamać – powiesz coś po rosyjsku, a potem

²⁹ Zob. z dowcipem Kateryny Fedorkovej o „pierwszym poziomie ukraińskiego”, kiedy po prostu zamieniasz „i” na „y” [u] w rosyjskich słowach. Zob. *Pidpilnyi standap, Vypusk #6 / Stepanyko, Fedorkova, Korotkov*, YouTube, 17.07.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=TRGMcGV9A5o>, min. 14:26.

³⁰ Zob. tamże, min. 13:26.

³¹ A. Tymošenko, *Ja żartuju*, min. 14:50.

³² *Pidpilnyi standap, Vypusk #5*, min. 23:09.

³³ Por. J. Carter, *The comedy bible: from stand-up to sitcom*, New York 2001, s. 94–95.

³⁴ Por. A. Tymošenko, *Ja żartuju*, min. 15:43.

czujesz się źle – „palce śmierdzą Puszkinem”. Ponadto, według ukraińskiej wojennej „statystyki, rosyjskojęzyczni umierają częściej”³⁵:

Dlatego po prostu myślcie o zdrowiu, gdy wybieracie język. Już nie mogę się doczekać, kiedy ukaże się ta książka Alana Carra *Prosta metoda jak skutecznie rzucić rosyjski*³⁶.

Rezygnacja z języka rosyjskiego wydaje się problemem, którego rozwiązanie wymaga wysiłku, ale jest możliwe. W pierwszej fazie przejścia trudne jest uświadomienie sobie i wyrażenie sztuczności własnej intonacji, jakbyś wygłaszał referat w klasie języka ukraińskiego w szkole. Nigdy wcześniej wspomnienia o nauczycielkach języka ukraińskiego nie były tak liczne w ukraińskim stand-upie, jak w 2022 roku. Charakterystyczna jest także opowieść Nemoneżynej o tym, że ostatni raz rozmawiała po ukraińsku na zajęciach z mowy scenicznej na uniwersytecie, a więc po przejściu na ukraiński jej język brzmiał bardzo patetycznie i sztucznie³⁷.

Wojna i przejście na język ukraiński – jak zauważa Nemoneżyna – dają komikowi nowe narzędzie satyry: „żeby pokazać kogoś głupiego, wystarczy, że przejdę na język rosyjski”³⁸. I to narzędzie jest szeroko wykorzystywane: *surżyk* i celowo brutalne rosyjskojęzyczne wstawki, najlepiej z parodystycznym moskiewskim lub donieckim akcentem, same w sobie brzmią jak gwałtowna i barbarzyńska rosyjska inwazja na ukraińską mowę. Makaronizmy od dawna były stałą cechą gatunków humorystycznych. Zwykle komizm budowany jest na ingerencji języka obcego w rodzimą mowę. Tutaj mamy do czynienia z efektem komicznym interwencji rodzimego i odrzuconego pierwszego języka w język drugi, w *foreign native language* (czy może *native foreign language*?).

Jednak największą tragedią dla komików przechodzących na ukraiński jest to, że teraz przestali być rozumiani przez swoje domowe zwierzęta³⁹. W wymarzonym monojęzycznym świecie ukraińskiego stand-upu rosyjskojęzyczne pozostałyby tylko psy.

Mobilizacja i mobilność: stand-up uciekający

Pokrewne procesy są również widoczne w białoruskim stand-upie: po tym, jak Rosja ogłosiła swoje cele jako wojenne wyzwolenie rosyjskojęzycznej ludności Ukrainy, kilku znanych białoruskich komików nagrało występy w języku białoruskim⁴⁰. Znacząca różnica w porównaniu z przypadkiem Ukrainy polega jednak na tym, że ci białoruscy komici z powodu politycznych prześladowań znajdują się na emigracji, co radykalnie ogranicza ich

³⁵ Tamże, min. 16:09.

³⁶ Tamże, min. 16:27.

³⁷ Por. *Pidpilnyi standap, Vypusk #5*, min. 21:36.

³⁸ Tamże, min. 25:10.

³⁹ Zob. *Pidpilnyi standap, Vypusk #6*, min. 14:03 i 22:40.

⁴⁰ Por. S. Kamisaranka, *Usė Zrazumela*, YouTube, 14.09.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Az1pAMrWLDm>; I. Mirzalizade, *Smešna ci ne*, YouTube, 28.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=XQiRL5FL4i8>

publiczność: stand-up w języku białoruskim mogą rozumieć jedynie sami Białorusini za granicą. Oczywiście, białoruskojęzyczność stand-upu kształtuje tematykę wystąpień: oprócz wojny, obejmuje to represje po protestach z 2020 roku, specyficzny status języka białoruskiego, którym na co dzień posługują się bardzo niewiele osób, a także problemy językowe o charakterze autotematycznym – czy można śmiesznie żartować w języku, który nawet w samej Białorusi jest postrzegany jako rodzaj muzealnego artefaktu, przez dziesięciolecia poddawany nieustanej rusyfikacji i słabo obecny w codziennej komunikacji?

W związku z tym białoruskojęzyczny stand-up można traktować jedynie jako przypadki jednorazowych eksperymentalnych testów kodu i kanału komunikacyjnego, na wypadek gdyby Rosja postanowiła bronić rosyjskojęzycznych Białorusinów. Slava Komissarenko, zapewne najbardziej znany białoruski komik, który zrobił karierę w Rosji, wymownie nazwał swój białoruski występ dla nielicznej publiczności białoruskich migrantów *Усё зразумела* [Wszystko jasne]⁴¹: wśród Białorusinów istnieje nieformalny konsensus, że „wszystko jasne” jest w kwestii protestów z 2020 roku, wojny i innych wyzwań współczesności.

Jeśli chodzi o Rosję, to obecnie w tym kraju wolny stand-up jest prawie niemożliwy: w warunkach totalnego zakazu krytyki politycznej i niemożności mówienia bezpośrednio o wojnie, stand-up ostatecznie zdegenerował się do humoru estradowego. Ocenzurowana szczerowość brzmi fałszywie, autobiograficzny pakt z publicznością przestał działać: milcząc o wojnie, stand-uper jakby nie dostrzegał nieboszczyka na sali, a żarty wyłącznie dotyczące codzienności, które kiedyś były śmieszne, w obecnych warunkach stały się śmieszne w sposób żaloszny. Maksimum aktualnego humoru, na który decydują się stand-uperzy, którzy pozostali w Rosji, to cyniczna ironia na temat sankcji i wycofanych z rynku marek odzieżowych i gadżetów.

Dlatego wielu headlinerów stand-upu opuściło Rosję zaraz po rozpoczęciu wojny. Jeśli ukraiński stand-up dość szybko odzyskał równowagę po pierwszym szoku, to rosyjski stand-up w pierwszych miesiącach agresji był sparaliżowany milczeniem. Dopiero latem 2022 roku zaczęły rozbrzmiewać głosy przeniesionego z Rosji stand-upu za granicą: wielu komików zaczęło próbować swoich sił w występach anglojęzycznych. Przejście na język angielski również postawiło komików przed wyzwaniem i zmianami: na przykład, dla większego efektu komicznego i autentyczności, zaczęto podkreślać specyficzną wymowę, a sam występ musiał być napisany w maksymalnie prostym, by nie powiedzieć – prymitywnym angielskim, aby był zrozumiały dla publiczności o różnym poziomie znajomości języka⁴².

Mobilizacja we wrześniu 2022 roku spowodowała, że rosyjscy stand-uperzy stali się jeszcze bardziej mobilni. Nadeszła kolejna fala ekspatów i relokantów, tym razem w kierunku krajów Kaukazu i Azji Centralnej. Uciekający przed mobilizacją komicy przybyli do tych krajów z bogatym, gorzkim doświadczeniem uciekinierów, a więc z praktycznie gotowym

⁴¹ Zob. S. Kamisaranka, *Usë Zrazumela*.

⁴² Por. I. Prichod'ko, *Ot'ezd iz Rossii*, min. 5:00.

materiałem. I natychmiast próbowali wpasować się w lokalne sceny stand-upowe, z różnym powodzeniem – w zależności od regionu. Tak więc Armenia i Gruzja przyjęły stosunkowo dużą liczbę rosyjskich uciekinierów przed mobilizacją, ale odnoszono się do nich z różnych powodów ostrożnie. Kluby w Erywanii i Tbilisi często odmawiają komikom możliwości występów z powodu ich rosyjskiego pochodzenia: rosyjskojęzyczny stand-up na Kaukazie Południowym często odbywa się w formacie „domówek” – niewielkich koncertów w prywatnych mieszkaniach. Nieprzyjazne nastawienie do Rosjan jest ostrożnie dokumentowane w stand-upie:

Podoba mi się obecna wojna na graffiti między Rosjanami a miejscowymi. Na [tbiliskich] ścianach piszą „Fuck Russia”, a Rosjanie przyjeżdżają, przekreślają i piszą: „[Fuck] Putin”. Niedawno widziałem, jak miejscowi dopisali na dole „...and Russia”⁴³.

Rosjanie po raz pierwszy sami poczuli się uciskaną mniejszością, jaką w Rosji byli mieszkańcy Kaukazu – i ten wymiana ról postkolonialnych, a także różne przejawy samoorientalizacji Rosjan są tematyzowane w (nie) komediowym performansie⁴⁴.

Najlepiej rosyjskich stand-uperów przyjęto w Kazachstanie. Już w listopadzie 2022 roku Permianin Andrej Ajrapetov dawał liczne występy, opowiadając o własnym wyjeździe z Rosji i adaptacji w nowym kraju pod bezlitosnym, autoironicznym tytułem *Obyknovennyj turizm [Zwyczajna turystyka]*⁴⁵, nawiązującym do filmu Michaiła Romma *Obyknovennyj fašizm [Zwyczajny faszyzm]* (1965).

Jednak najbardziej udana była integracja z kazachstańską sceną w przypadku komików z Tatarstanu i Jakucji. Specyfika kazachstańskiego stand-upu polega na programowej dwujęzyczności: przeważnie rosyjskojęzyczny, ten stand-up lubi i oczekuje okazjonalnych wstawek w języku kazachskim jako wyraźnych markerów lokalnej autentyczności⁴⁶. Jakuccy komici Vasja Gabyšew i Maksim Slepcev oraz tatarscy komici Viktor Kapanica i Artur Šamgunov, którzy swobodnie posługują się lub przynajmniej rozumieją swoje narodowe (turkijskie) języki, także skutecznie zainwestowali w walutę językową. To, co w Rosji, z jej polityką jednojęzyczności, było postrzegane jako atawizm czy regionalny nadmiar, dla ekspatów w Kazachstanie okazało się nagle kapitałem⁴⁷.

⁴³ Idrak Mirzalizade i Kostja Širokov / *Ot'echavšie*, YouTube, 11.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=EzP6R02ihfY>, min. 9:12.

⁴⁴ Zob. „Zrozumiałem, jak było Kaukazczykom w Rosji. [...] Wcześniej rozumiałem, że uprzedzenia są na każdym kroku, [...] ale nie rozumiałem, jak to jest. [...] W Rosji byłem taki: «Dajcie prawa kobietom! Dajcie prawa mniejszościom!» A teraz tutaj jestem taki: «Dajcie prawa mnie...»”, zob. w *Ariana Lolaeva i Il'ja Ovečkin / Ot'echavšie*, YouTube, 16.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=YzKqAZY3Fyc>, min. 1:43.

⁴⁵ Zob. A. Ajrapetov, Andrej, *Obyknovennyj turizm*, YouTube, 3.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=zRMSfnzwxdl>

⁴⁶ Zob. A. Machmetov, *Kak vyžit' v Almaty*, YouTube, 28.07.2022, https://www.youtube.com/watch?v=eE_vTvaCnog&t=355s, min. 2:20.

⁴⁷ Podobnym kapitałem językowym jest znajomość języka białoruskiego dla emigrantów w Polsce.

Oprócz porównań swoich języków z kazachskim oraz szczególnej słodyczy, z jaką komici wypowiadają kazachskie wstawki, osobnym tematem jest zewnętrzne podobieństwo do Kazachów oraz nagle odkryty topos braterstwa turkijskiego, który często przyjmuje formy bezpośredniego dyskursywnego separatyzmu:

Tatarstan to coś jak Kazachstan, tylko jeszcze się całkowicie nie oddzieliśmy [od Rosji] (Artur Šamgunov)⁴⁸.

Największa różnica między Jakutami a Kazachami polega na tym, że Kazachowie stworzyli swoje własne państwo. [...] Prawie wszystkie tureckie narody mają swoje osobne państwa: Turkowie, Kazachowie, Uzbeki. Tylko my i Tatarzy w latach 90. spieszyliśmy (Maksim Slepcev)⁴⁹.

W jakim kierunku będzie się rozwijać stand-up po wojnie – trudno powiedzieć, a teraz nie czas na wróżenie, lecz na życie teraźniejszością. I ta teraźniejszość dla postradzieckiego stand-upu, jak próbowałam pokazać, jest najbardziej trans- i metajęzykowa w jego historii. I oczywiście najbardziej polityczna i najbardziej etyczna; to moment wspólnej i prywatnej tragedii, walki i solidarności ze wszystkimi przynależnymi im patetycznymi tonami. A tragiczny patos najlepiej rozładowuje się i ratuje przez ironię, co i praktykowali komici z Ukrainy, Białorusi i Rosji w swoich komediach.

Inna sprawa, że każdy gatunek czy dyskurs zużywa się i automatyzuje. Począwszy od połowy 2023 roku, ukraiński stand-up coraz częściej powraca do klasycznego przedwojennego humoru o relacjach, zwierzętach domowych, antydepresantach i różnicach płciowych. Bombardowania, wolontariat, alarmy powietrzne pojawiają się w opowieściach komików już raczej jako sporadyczne błyski rzeczywistości, rutynowo sygnalizując dramatyczne okoliczności, w których cały kraj nadal żyje – i żartuje. Temat językowy również stopniowo zszedł ze sceny i tylko sporadycznie jest aktualizowany.

Jeśli chodzi o białoruskich i rosyjskich komików na emigracji, ich komedia również wychodzi z trybu nadzwyczajnego i w większym stopniu zajmuje się tematem tułaczki, oswajania nowych krajów i, w konsekwencji, nowych języków i biurokratycznych przeszkód. Co ciekawe, wszyscy wspomniani wyżej komici z Tatarstanu i Jakucji – z wyjątkiem Viktora Kapanicy – wkrótce wrócili do Rosji, a tym samym do poprzedniego pola dyskursywnego z poprzednimi rolami, pola, które było tak intensywnie przez nich krytykowane ze sceny kazachstańskiej jesienią 2022 roku. Ten trend odwracalności jeszcze raz potwierdza wyjątkową sytuacyjność i indywidualną autobiograficzność „komedii sytuacji nadzwyczajnej”.

⁴⁸ A. Šamgunov, *Stendap pro mobilizaciju i Kazachstan*, YouTube, 12.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KaIfqKpZQOk>, min. 2:32.

⁴⁹ M. Slepcev, *Stendap iz Kazachstana*, YouTube, 9.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=9vUbBWFtY-8&t=49s>, min. 3:09.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

- Ajrapetov A., *Obyknovennyj turizm*, YouTube, 3.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=zRMSfnzwxDI>
- Bu S., *Stendap „Cherson – ce Ukraïna”*, YouTube, 29.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mYWF-LS4aLI>
- Comedy of War: Laughter in Ukraine*, YouTube, 3.06.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=O-L9rSzW0TI>
- Kamisaranka S., *Usë Zrazumela*, YouTube, 14.09.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Az1pAMrWLdM>
- Komissarenko S., *Kak ja perebolel koronavirusom*, YouTube, 28.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yQyNo-Iu9D4>
- Komissarenko S., *Novoe pro Čyk-Čyryka*, YouTube, 4.01.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8vrfK95HnjA>
- Machmetov A., *Kak vyžit' v Almaty*, YouTube, 28.07.2022, https://www.youtube.com/watch?v=eE_vIvaCnog&t=355s
- Mirzalizade I., *Smešna ci ne*, YouTube, 28.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=XQiRL5FL4i8>
- Nastojasčee Vremja. Dok, *Idrak Mirzalizade i Kostja Širokov / Ot'echavšie*, YouTube, 11.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=EzP6R02ihfY>
- Nastojasčee Vremja. Dok, *Stendap v Gruzii: Ariana Lolaeva i Il'ja Ovečkin / Ot'echavšie*, YouTube, 16.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=YzKqAZY3Fyc>
- Pidpilnyj stendap, Vypusk #5 / Petrov, Nemonežyna, Kačura*, YouTube, 26.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=sUdcREf4lqo>
- Pidpilnyj stendap, Vypusk #6 / Stepanys'ko, Fedorkova, Korotkov*, YouTube, 17.07.2022, min. 14:26, <https://www.youtube.com/watch?v=TRGMcGV9A5o>
- Prichod'ko I., *Ot'ezd iz Rossii i molčanie komikov*, YouTube, 20.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6cO8nHwxtzE>
- Red'ka F., *Novyj Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 6.04.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=gYpgj1dDMno>
- Red'ka F., *Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 24.03.2022, https://www.youtube.com/watch?v=FrPt_lyXhCE&t=10s
- Romanov D., *Žizn' posle pandemii*, YouTube, 29.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=1u6YZWAKt6E>
- Safarov Dž., *Stendap ukraïns'koju vid azerbaidžantsja pro kavkaz'ki stereotypy*, YouTube, 29.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=n7eE5nPjJag&t=23s>
- Safarov Dž., *Stendap vo vremena vojny ot azerbaidžanca s Donbasa*, YouTube, 15.06.2022, https://www.youtube.com/watch?v=XMIImUkbU_R0
- Šamgunov A., *Stendap pro mobilizaciju i Kazachstan*, YouTube, 12.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KaIfqKpZQOk>
- Slepcev M., *Stendap iz Kazachstana*, YouTube, 9.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=9vUbBWfY-8&t=49s>
- Tymošenko A., *Ja žartuju*, YouTube, 20.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=z4qwwORBHwU>

Bibliografia przedmiotowa

- Ananko Ja., *Kanikuly Kaina. Poëtika promežutka v berlinskich stichach V. F. Chodaseviča*, Moskva 2020.
- Bhargava R., Chilana R., *Introduction*, [w:] *Punching Up in Stand-Up Comedy* *Punching Up in Stand-Up Comedy. Speaking Truth to Power*, red. R. Bhargava, R. Chilana, London 2022.
- Brodie Ia., *A Vulgar Art: A New Approach to Stand Up Comedy*, Jackson 2014.
- Carter J., *The comedy bible: from stand-up to sitcom*, New York 2001.
- Comedy and the Politics of Representation: Mocking the Weak*, red. H. Davies, S. Ilott, Switzerland 2018.
- Kondrat'ev N., „My, standapery, zaščičaem pravo vyskazyvat'sja.” *Ukrainskij komik Feliks Red'ka daet koncerty v bomboubežišču, poka ego gorod blokiruet rossijskaja armija*, „Mediazona” 2022, nr z 28.03., <https://zona.media/article/2022/03/28/redka>
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris 1996.
- Lejeune, P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.
- Ryzik M., Buckley C., Kantor J., Louis C.K. *Is Accused by 5 Women of Sexual Misconduct*, „The New York Times” 2017, nr z 9.11., <https://www.nytimes.com/2017/11/09/arts/television/louis-ck-sexual-misconduct.html>
- Toddes E., Čudakov A., Čudakova M., *Kommentarii*, [w:] J. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Moskva 1977.
- Tynjanov Ju., *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Moskva 1977.
- Wyatt J., *Therapy, Stand-Up, and the Gesture of Writing*, New York 2018.

Yaraslava Ananka – pracuje w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu w Lipsku. Jej zainteresowania badawcze obejmują relacje kulturowe i literackie między Polską a wschodniosłowiańskimi krajami w XIX wieku, rosyjską emigrację w Niemczech w latach 20. XX wieku, współczesną poezję białoruską i kulturę protestu, *stand-up comedy* w Europie Wschodniej, dyletantyzm jako technikę oraz ikonoklastyczne praktyki oporu na Ukrainie. Ostatnio opublikowała: *Kanikuly Kaina: Poëtika promežutka v berlinskich stichach V.F. Chodaseviča* [Wakacje Kaina: Poetyka interwału w berlińskich wierszach Władysława Chodasiewicza], Moskva 2020 oraz *Heu auf dem Asphalt. Topoi belarussischer Selbstverortungen* [Siano na asfalcie. Toposy białoruskich samokalizacji], oprac. razem z M. Marszałek and H. Kirschbaum, München 2021. E-mail: yaraslava.ananka@uni-leipzig.de