# Streszczenie

Rozprawa dotyczy stand-upu – solowej formy komediowej, która w ostatnich dwóch dekadach stała się jedną z najpopularniejszych form rozrywki, także w Polsce. Punktem wyjścia jest problem definicyjny: forma pozornie skrajnie prosta – komik, mikrofon i publiczność – jest bardzo trudna do jednoznacznego zdefiniowania. Praca traktuje stand-up jako performans i zarazem praktykę kultury popularnej. Pyta, co jest dla niego charakterystyczne, kto mówi ze sceny i jak buduje wiarygodność swojego głosu, czy publiczność jest tylko odbiorcą, czy także współtwórcą występu, czym charakteryzuje się stand-upowy śmiech, gdzie przebiegają granice gatunku i czy polska odmiana stand-upu ma własną specyfikę. Posługuje się metodologicznym kolażem, którego elementy – badania nad performansem, dotychczasowe badania nad interakcją komika z publicznością, retorykę, teorie humoru, teorie zabawy Johana Huizingi i Rogera Cailloisa, bachtinowskie kategorie dialogowości i karnawału oraz rozróżnienie agonizmu i antagonizmu Chantal Mouffe – podporządkowuje pytaniu o relację komika z publicznością. Materiałem są przede wszystkim nagrania występów anglojęzycznych i polskich, uzupełnione wypowiedziami komików oraz obserwacjami autora z polskiej sceny klubowej. Rozdział pierwszy porządkuje dotychczasowe ujęcia stand-upu w czterech perspektywach – formalno-strukturalnej, interakcyjnej, retorycznej i kulturowej – i proponuje relacyjną definicję, w której stand-up jest zrytualizowaną, ale otwartą grą z publicznością, z własną tożsamością, ze znaczeniem słów i z normami społecznymi. Rozdział drugi wprowadza model trzech figur stand-upera – Autora, Performera i Awatara – ze szczególnym uwzględnieniem Awatara jako ramy interpretacyjnej, która działa także poza sceną. Rozdział trzeci analizuje specyfikę stand-upowego śmiechu: wiarygodność komika (etos w sensie retorycznym) i komediową licencję, wspólnotę i komiczną perspektywę, osobliwą dialogowość formy, zabawę i karnawał, rozróżnienie prowokacji, satyry i subwersji, przejście od agonizmu do antagonizmu oraz sytuacje, w których licencja przestaje działać. Rozdział czwarty sprawdza granice gatunku na trzech przypadkach – specialu Drew Michaela nagranym bez publiczności, albumie Andrew Dice'a Claya nagranym wbrew niej oraz programie Nanette Hannah Gadsby. Uzupełniający rozdział piąty przykłada wypracowane narzędzia do polskiej sceny, opisując jej spór z kabaretem, rozwój poza telewizją, pozorne i rzeczywiste subwersje, programy autobiograficzne oraz wejście do głównego nurtu.

Praca pokazuje, że stand-upu nie da się zdefiniować przez stały zestaw cech formalnych, bo jego sens nie mieści się ani w tekście żartu, ani w osobie komika, ani w reakcji sali, lecz

powstaje w relacji między nimi. Jest to relacja ambiwalentna i ulotna, w której publiczność na bieżąco udziela komikowi przyzwolenia, ogranicza je albo cofa. Z niej wynika potencjał komunikacyjny, komiczny i subwersywny formy. O subwersji rozstrzyga przede wszystkim kierunek żartu, a nie samo naruszenie normy, a jej siła rośnie, gdy żart wystawia na próbę przekonania samej publiczności. Śmiech nie jest warunkiem koniecznym stand-upu, ale pozostaje jego punktem odniesienia. Polska scena posługuje się tymi samymi mechanizmami co anglojęzyczna, a różni się raczej ich nasileniem, zakresem i lokalnym kontekstem, dlatego trafniej mówić o „stand-upie po polsku" niż o polskim stand-upie jako odrębnej odmianie gatunku.
**Słowa kluczowe:** stand-up, komizm, śmiech, performans, publiczność, persona sceniczna, licencja komediowa, subwersja, kabaret, polski stand-up

# Summary

The dissertation examines stand-up comedy, a solo comic form that over the last two decades has become one of the most popular forms of entertainment, in Poland as well. Its starting point is a problem of definition: a seemingly minimal form – a comedian, a microphone and an audience – is remarkably difficult to define. The dissertation approaches stand-up as performance and, at the same time, as a practice of popular culture. It asks what is characteristic of the form, who speaks from the stage and how that voice gains credibility, whether the audience is merely a recipient or also a co-creator of the performance, what is specific to stand-up laughter, where the boundaries of the genre lie, and whether the Polish variety of stand-up has a distinct character. It uses a methodological collage – performance studies, existing interactional and ethnographic studies of stand-up, rhetoric, theories of humour, Johan Huizinga's and Roger Caillois's theories of play, Mikhail Bakhtin's concepts of dialogism and carnival, and Chantal Mouffe's distinction between agonism and antagonism – whose elements are subordinated to the question of the relationship between comedian and audience. The material consists primarily of recordings of English-language and Polish performances, supplemented by comedians' own statements and the author's observations of the Polish club scene.

Chapter one organises existing approaches to stand-up into four perspectives – formal and structural, interactional, rhetorical and cultural – and proposes a relational definition in which stand-up is a ritualised yet open game played with the audience, with one's own identity, with the meaning of words and with social norms. Chapter two introduces a model of three

figures of the stand-up comedian – the Author, the Performer and the Avatar – with particular attention to the Avatar as an interpretive frame that also operates off stage. Chapter three analyses the specificity of stand-up laughter: the comedian's ethos and comic licence, community and the comic perspective, the peculiar dialogism of the form, play and carnival, the distinction between provocation, satire and subversion, the shift from agonism to antagonism, and situations in which the licence ceases to work. Chapter four tests the boundaries of the genre through three cases – Drew Michael's special recorded without an audience, Andrew Dice Clay's album recorded in defiance of its audience, and Hannah Gadsby's *Nanette*. The complementary chapter five applies these tools to the Polish scene, examining its conflict with cabaret, its development outside television, apparent and genuine subversion, autobiographical programmes and its entry into the mainstream.

The dissertation shows that stand-up cannot be defined by a fixed set of formal features, because its meaning lies neither in the text of the joke, nor in the person of the comedian, nor in the reaction of the room, but emerges in the relationship between them. This relationship is ambivalent and ephemeral: the audience grants, limits or withdraws the comedian's licence as the performance unfolds. It is the source of the form's communicative, comic and subversive potential. Whether a joke is subversive depends above all on its direction rather than on the mere violation of a norm, and its subversive force grows when it puts the audience's own beliefs to the test. Laughter is not a necessary condition of stand-up, yet it remains its point of reference. The Polish scene relies on the same mechanisms as the English-language one and differs mainly in their intensity, scope and local context; it is therefore more accurate to speak of "stand-up, Polish style" than of Polish stand-up as a separate variety of the genre.

**Keywords:** stand-up comedy, the comic, laughter, performance, audience, stage persona, comic licence, subversion, cabaret, Polish stand-up