

W OPARACH HUMORU - PRZEDMIOT SURREALIS- TYCZNY



AGNIESZKA BANDURA

Nasze głowy są okrągłe, aby nasze myśli zawsze mogły zmienić kierunek.

Francis Picabia

————— Jak mówić czy pisać o humorze, by nie być traktowanym jak ktoś go pozbawiony? I by nie stracić poczucia humoru, o ile się takowe szczęśliwie posiada? Filozofia humoru (o ile istnieje) nierzadko kastruje nas z dobrego samopoczucia, dowodząc przy tym własnej niemożliwości. Nieustannie grozi jej, że – parafrazując Tadeusza Boya-Żeleńskiego – wraz z teorią dostarczy praktyki. Northrop Frye podejrzewa, że z tego właśnie powodu Arystoteles porzucił pomysł dopisania drugiej księgi *Poetyki*.

Co znaczy „mieć poczucie humoru”? Dowcipniejsi ode mnie wyłamali zęby mądrości na problemie humoru. Bo jak opisać, racjonalnie przybliżyć, właściwą działaniu humoru sytuację intelektualnego, emocjonalnego, praktycznego czy zmysłowego zawieszenia – czy władza humoru nie myśli, nie intelektualizuje, nie poddaje się afektom, nie odczuwa przyjemności czysto zmysłowej itd., będąc wyłącznie „sposobem rozkoszowania się przedmiotem dla niego samego”¹?

Wielu teoretyków humoru (*sic*) zgadza się w tej kwestii. Humor pojmują po Kantowsku – jako podmiotową władzę (na wzór estetycznej władzy sądenia), zdolność czy poczucie (humoru), subiektywną predyspozycję podmiotu do odczuwania zjawisk ogólnie komicznych². Związaną z bliżej nieokreślonym stopniem indywidualnej wrażliwości i wyszukania (w analogii do smaku czy *bon esprit*).

Podobny konsensus panuje w kwestii „autohumoru” – według wielu poczucie humoru nieodłącznie związane jest z autorefleksją, umiejętnością zdystansowania się do samego siebie, innymi słowy – z umiejętnością autoironizowania czy śmiania się z siebie (Dziemi-dok, Szuman, Tatarkiewicz, Kołakowski i in.)³.

Czy ta antropocentryczna (skupiona na władzy podmiotu) perspektywa nie zaciemnia zbytnio faktu, że humor to zasługa tak

człowieka, jak rzeczy(wistości)? Gdy jednak po stronie przedmiotu szukamy genezy humoru, ostrze naszej filozoficznej elokwencji zaczyna się tępić i szybko topnieją pokłady naszej racjonalności. Theodor Lipps doświadczenie niezwykłego skontrastowania wartości w przedmiocie określa słowami *psychischen Stauung* – „psychicznego korka” czy „zatoru”⁴. Z kolei Julian Krzyżanowski (tropiąc komizm w literaturze) pisze o „niezwykłym i nieoczekiwanym kontraście cech w zjawisku, które śmiech wywołuje”, który jest *raczej chwilowy, przemijający, niestały, i to taki, że zaskakuje on obserwatora w sposób niespodziewany wprawdzie, ale niezbyt gwałtowny i wskutek tego przyjemny, nie wywołujący zbyt silnego wstrząsu psychicznego*⁵, właściwie nie precyzując przyczyn humoru – bo czym miałyby on właściwie być: zdolnością? odczuciem „przyjemnego dysonansu”? który jest, za chwilę już go nie ma?

Gros objaśnień tego typu idzie śladem Schopenhauerowskiej *Inkongruenz* (jako przyczyny humoru) – sprzeczności czy (lepiej) niezgodności między wyobrażeniem bądź pojęciem przedmiotu a konkretnym realnym przedmiotem, który wydaje się mieć niektóre z cech przypisywanych mu przez pojęcie i równocześnie cechy, które się z nimi wykluczają⁶ (jak powaga i komizm, uczuciowość i chłód, dziwaczność i banał itd. według Pio Barojji⁷). Podobnie John Morrell, w książce o poważnie brzmiącym tytule⁸, opisuje „rozkoszowanie się sprzecznością” (*enjoyment of incongruity*), ale taką, która nas nie irytuje czy deprymuje. Jerrold Levinson pisze, że *modelowe przykłady humoru opartego na sprzeczności obejmują podstawową unifikację rozbieżnej treści, łączenie ze sobą w nośniku humoru sprzecznych elementów, a nie po prostu ich przeciwstawienie. Innymi słowy, najlepszy humor oparty na sprzeczności zawsze zawiera oś, na której humor się obraca, racjonalizującą widocznie sprzeczne elementy, które zostały ze sobą zestawione*⁹ – w przypadku humoru surrealistycznego tę oś zastępuje raczej spirala.

Arthur Koestler za przyczynę humoru podaje „szok bisocjacyjny”, zdolność twórcy (*inventor*) do „przełamania stereotypowej rutyny myślenia”, „wstrząs mentalny spowodowany niekompatybilnością matryc” – światów, które artysta jest w stanie połączyć w „paradoksalnej syntezie”, chwilowej fuzji, a które w odbiorcy, w wyniku kolizji, wywołują śmiech¹⁰. Najbliższy zwyczajnej intuicji w kwestii humoru wydaje mi się być Helmuth Plessner, który ogólnie określa przedmiot humorystyczny jako coś, co odbiega od subiektywnego poczucia normalności¹¹.

Jakże interesująco przy tych filozoficznych rozważaniach wypada etymologiczna analiza i zabawy „humorem”, który pojawił się w naszym słowniku za sprawą starożytnej i średniowiecznej patologii fluidalnej! Od Hipokratesa „humoru” (łac. *umor* – wilgoć, płyn, sok) używamy na określenie jednego z czterech ludzkich płynów organicznych (krwi, flegmy czy śluzu, czarnej złej i dobrej żółtej żółci), od których ilości i proporcji zależy tak zdrowie (w starożytności), jak i temperament człowieka (w średniowieczu: sangwinik, flegmatyk, choleryk i melancholik). W nowożytności (XVI i XVII w.) „humor” oznacza już ogólnie nastrój duszy, usposobienie czy stan umysłu człowieka.

Jednak do prawdziwej językowej rewolucji dochodzi – za sprawą dadaistów i surrealistów – w pierwszej połowie XX w., kiedy to kwestię humoru decyduje się napocząć wpierw Jacques Vaché, a po nim André Breton. Vaché w liście do Bretona (pisanym z frontu w 1917 roku) proponuje odróżnić „humor” od surrealistycznego „umoru” (*l'umor*), będącego kwintesencją tego pierwszego (humorem w stanie czystym? *pure humour?*), pozbawioną patafizycznego zadęcia i patafizycznego „h”: *Prosi mnie pan o definicję umoru [...]. Oto przykład: wie pan, jak straszne życie wiedzie budzik – potwór ten zawsze przerażał mnie tym, jak patrzy mu z oczu i sposobem, w jaki wykwinął ów mierzy mnie wzrokiem, ledwie wejść do pokoju. Czemuż więc tyle w nim umoru, czemu? Tak jednak właśnie jest, nie inaczej. Jak się pan przekona, w umorze sporo jest też wspianego ubizmu. [...] umor zbyt wywodzi się z doznania, by łatwo go wyrazić.*

To uczucie. Chciałoby się niemal powiedzieć zmysł teatralnej nieużyteczności świata. [...] Jesteśmy geniuszami, mamy bowiem poczucie umoru. Wszystko więc – nigdy pan w to chyba nie wątpił – jest nam dozwolone¹².

Zainspirowany młodym dadaistą Breton (który wierzył, iż Vaché jest jego podświadomym *alter ego*) kilkanaście lat później „wymyśla” (podejmując XIX-wieczną refleksję Huysmansa) czarny humor (*humour noir*) – odtąd znak firmowy większości tworzonych przez surrealistów obiektów. Często makabryczny (według niektórych – bez poczucia humoru? – dziwaczny czy wręcz chory), przewrotnie inteligentny humor surrealistyczny jest w stanie, wedle Bretona, ogarnąć wszystko, a nawet... nic¹³. Podobnie jak przedmiot surrealistyczny jest rzeczą do niczego – w podwójnym rozumieniu: przeznaczoną do zniszczenia, tj. „rzeczą na nic” (*à de-faire*) bądź/i „rzeczą beзуżyteczną” (*à faire rien*) – jak i do wszystkiego. Zatem do rzeczy (od rzeczy).

LUKSUSOWY WYWÓZ ODPADÓW

W wypowiedzi z 1935 roku Oscar Dominguez postawił znak równości między przedmiotami zwanymi beзуżytecznymi a tymi, które czemuś służą: *Nie istnieją przedmioty beзуżyteczne (inutiles). Te, które się takimi wydają, dowodzą jedynie naszego nędznego pojęcia o tym, co realne. Beзуżyteczne = użyteczne¹⁴.* Pozorna beзуżyteczność stanowić ma dowód naszej ignorancji w pojmowaniu tak zwanej realności. Dwa lata później Dominguez wjechał na artystyczne salony Paryża *Brouette capitonnée* – wyściełaną purpurowym ałasem taczka *de luxe* (taczko-fotelem), która w kolejnych latach robiła już niezależną karierę fotograficzną (między innymi uwożąc w czasie sesji modelki-manekiny w sukniach od Lucien Lelong, portretowane przez Mana Raya).

Inaczej tę względną, powiedzmy, (bez)użyteczność przedmiotów surrealistycznych postrzegał Hans Richter: *Efekt zbyteczności ukazuje rzeczy od innej, można by powiedzieć, ludzkiej strony. Działa wyzwalająco! Rzeczy potrafią nas poruszyć, przemówić do nas swoim liryzmem*

właśnie wtedy, kiedy są zbędne, niepotrzebne¹⁵. Innymi słowy, humor surrealistyczny znosi utylitaryzm rzeczy, by pomóc nam je autentycznie poznać. Dodatkowo uruchamia wyobraźnię, która nie tyle osłabia czy zastępuje racjonalność w eksplorowaniu rzeczywistości, co ją zasadniczo wspomaga, „płasząc wokół prawdy” (Chesterton), zawieszając „odpowiedzialność myślenia” (Daumal), mówiąc o tym, co może być (Breton), delikatnie łaskocząc ją przy tym piórkiem surrealności, prowokując do śmiechu. Ta atmosfera zabawy nie zwalnia jednak od myślenia w ogóle, częściej – od jednoznacznych prób wtłoczenia z natury zmiennej i dynamicznej rzeczywistości w gorsety pojęć i reguł. Im śmieszniej niefunkcjonalny przedmiot, tym bardziej podatny na surrealistyczny recykling¹⁶.

CIEPŁO CIEPLEJ BOLI!

Luksusowa taczka Domingueza pokonała drogę wcześniej przetartą przez zadziorne żelazko Mana Raya. Jego *Podarunek/ Niespodzianka (Cadeau)* z 1921 roku to solidny kawałek *ready-made*, którego pierwotne przeznaczenie kwestionuje rząd drapieżnych gwoździ, przebiegających pionowo płaszczyznę do prasowania. Niespodziewanie uderza nas intuicja, że przedmiot codziennego użytku może być tym i czym innym, a rzeczywistość wymyka się zero-jedynkowej rachubie. W języku francuskim wiarę w ten rachunek oddaje przysłowie *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (którego autorem jest Alfred de Musset) – *Drzwi są zamknięte lub otwarte*. W 1927 roku Marcel Duchamp podważył ten aksjomat, wstawiając do swego mieszkania przy ulicy Larrey 11 w Paryżu narożne drzwi, które w tym samym czasie, w zależności od położenia, zamykały bądź otwierały drogę do jednego z dwóch pokoi (*Porte, 11 rue Larrey, 1927*). Duchamp z humorem i prostotą „rozwiązał” wcześniejszy problemat: *Il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème* (*Niepotrzebne nam rozwiązanie, gdyż nie ma problemu*).

WSZYSTKIE DROGI PROWADZĄ DONIKĄD

Ukazana z humorem niejednoznaczność przedmiotu codziennego pożytku przybiera bardziej radykalne formy w kanonicznych realizacjach Meret Oppenheim i Wolfganga Paalena oraz bardziej współczesnych – Marcela Broodthaersa czy Nancy Fouts. Zabawna konsekwencja tezy, iż te same drzwi prowadzą w różne miejsca, kulminuje się w fakcie, że mogą one również nigdzie nie prowadzić (prowadzić donikąd), a przedmiot może mieć jakąś funkcję i równocześnie jej nie mieć. W 1938 roku Paalen wystawił, a właściwie wywiesił, tragiczną powagę samobójstwa na pośmiewisko w szubienicy z piorunochronem (rysunek *Potence avec paratonnerre*, 1938). W mniej więcej tym samym czasie „wynalazł” parasol z naturalnej gąbki – rzetelną gwarancję przeżycia ulewy (*Nuage articulé II*, 1940), przesiąkniętego autentyzmem. Kilka lat później Oppenheim proponowała nam przechadzkę w parze porządnie zasznurowanych, lecz skierowanych do siebie noskami trzewików (*Le couple*, 1956 – na wystawie surrealistów EROS w 1959 roku fotografia obuwia jej autorstwa nosi podtytuł-wskazówkę *A délacer*, tj. *Do rozwiązania*, akcentując uczuciowy, ale i erotyczny wymiar tego gestu). Ponad dekadę później mogliśmy (próbować) odpocząć w wyściełanym jajami krześle Broodthaersa (*Chaise lilas et oeufs*, 1966). Zmodyfikowane przez artystów przedmioty określonego przeznaczenia gwarantują: „spocznij, a nie odpoczniesz” (w wersji mobilnej: „ruszaj, a nie dotrzesz”). W podobnym klimacie utrzymany jest dizajn dla zwierząt Fouts (*Untitled*, 2010), której najeżona ostrymi szpikulcami budka-karmnik dla ptaków w wyjątkowo zabawny sposób komentuje miejską epidemię grodzienia się przed nimi, obnażając przy tym naturę ludzkiej gościnności.

Zaledwie kilka wybranych przeze mnie ilustracji obrazuje surrealistyczną strategię **dywersji** wobec rzeczy(wistości) – sztuka z ukrycia (pod płaszczykiem użyteczności) przypuszcza atak na tradycję, przyzwyczajenia, schematy oraz intelekt i tak zwany zdrowy

rozsądek odbiorcy. Działanie to nie ma jednak na celu zdyskredytowania myślenia, lecz wstępną dywersyfikację (rozum-nierozum, przydatność-nieprzydatność itd.), po której nadchodzi refleksja: możliwe, że stanowią one rewers i awers jednej monety. Powszechną walutą, którą operuje surrealizm, okazuje się absurd, a przedmiot surrealistyczny cechuje równocześnie *rozwydrzenie logiki aż po absurd, eksploracja absurdu aż po rozum* (Eluard).

LUSTERCZKO! LUSTERCZKO?

Zdarza się często, że przedmioty surrealistyczne markują przydatność, naginając niewygodną rzeczywistość do naszych potrzeb. Tak jest w przypadku skandalizującej twórczości belgijskiego surrealisty Marcela Mariëna, twórcy Teorii optymalnego wypróżnienia (*Théorie de l'emmerdement maximal*) czy serii wyjątkowo twarzowej bielizny na głowę (*Underwear on Head*, 1980 i in.). W kontynuowanym latami cyklu fotograficznych kolaży z lustrami, Mariën, jak w kalejdoskopie, podsuwa kolejne propozycje (auto)portretu kobiecej intymności (*The Renaissance*, 1980; *Le grillon du foyer*, 1986 z twarzą Freuda w miejsce lustrzanego odbicia waginy; in.). Podobnie do osobistych wymagań dostosowuje zwierciadło Jacques Carelman (np. w *Lustrze dla mitomana* z lat dziewięćdziesiątych, w którym lustrzaną taflę zastąpiono wizerunkiem Napoleona – humor *par excellence* francuski). A Broodthaers tworzy mikroatlasy dla megalomanów-artystów i wojskowych (*La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, 1975) – możliwość świata w zasięgu ręki, a nawet we własnej kieszeni.

ŚNIADANIE W FUTRZE

Obiekty surrealistyczne to także szereg bezwzględnie bezużytecznych przedmiotów, których absurdalność wprowadzać może (na pewno miała) w konsternację – pasujące do rzeczywistości, jak „włos do zupy” (*venir comme des cheveux sur la soupe*).

Swój włos dorzuca w 1936 roku Oppenheim pod postacią legendarnego już zestawu śniadaniowego (*Le Déjeuner en fourrure*, 1936), jawnie inspirowanego *Śniadaniem na trawie* Maneta i *Wenus w futrze* Sader-Masocha, składającego się z włochatych (obciążniętych naturalnym króliczym futrem¹⁷) filiżanki oraz fallicznej łyżeczki. Proponowana przez artystkę zastawa śniadaniowa budzi co najmniej sprzeciw potencjalnego konsumenta, a dodatkowe skojarzenia seksualne mogą posiłek obrzydzić (choć to akurat zależy od preferencji).

Kompletnie nie wiadomo też, co zrobić z *Przedmiotem trudnym do rzucenia* (a nawet chwycenia) Alberto Giacomettiego (*Objet désagrable à jeter*, 1931) i jego *Przedmiotem niewidzialnym* (*Objet invisible*, 1934) oraz replikowanymi przez Mana Raya od lat dwudziestych *Przedmiotami niezniszczalnymi* (*Objet indestructible* 1923, 1933, 1965), a także – gdzie ustawić mebel Marcela Jeana *Drzewo z szufladami* (*L'arbre à tiroirs*, 1941 – brzmienie tego tytułu inicjuje skojarzenie słowne z *armoire* – szafą).

Cóż, cel został osiągnięty: „rzeczy do niczego” wykorzystują kolejną surrealistyczną strategię wobec rzeczywistości – radykalnej **inwersji**, wywrócenia ich sensu (sensowności) na nice, których nie-dorzeczność (a może właśnie „odrzecznosc”) ogłusza absurdem nasze poczucie sensu, ale – paradoksalnie – nie poczucie humoru.

POKAŻ MI SWÓJ PEJCZ, A POWIEM CI, JAK SKOŃCZYSZ

We wspomniany wcześniej przez Richtera nurt ucłowieczania rzeczy wpisują się też mocno fetyszystyczne przedmioty surrealistyczne. Jak *ready-made* Duchampa, przedstawiające dziwnie obce, a jednak znajome „coś” o fallicznym kształcie klamki bądź męskiego członka – tytułowego żądła, jednak ewidentnie w stanie spoczynku (*Objet-dard*, 1951) – ponownie mamy do czynienia z typową dla surrealizmu grą skojarzeń słownych: tytuł ten można usłyszeć jako „*objet d'art*”; do świata sztuki wszedł on, zwyczajowo, na mocy decyzji Duchampa –

wcześniej służył jako element podtrzymujący konstrukcję panny młodej w *Etant donnés*¹⁸. W latach dziewięćdziesiątych XX w. rezerwuar erotycznych gadżetów surrealistycznych wzbogacił rozdwojony pejcz z dwóch pięknych, młodych blond warkoczy autorstwa Mimi Parent (*Maîtresse*, 1996).

Przedmioty surrealistyczne nie były z pewnością świętoszkowate, nie były też jednak perwersyjne w dosłownym sensie (zбочzone) – artyści starali się zdemistyfikować liczne tabu erotyczne i seksualne, narosłe w naszej ugrzecznionej (dziś politycznie poprawnej) kulturze wokół (właśnie) „alkowy”. Z jednej strony objawiały wybitnie ludzką twarz seksu, a drugiej – składały się na portret epoki i nas samych. Ponadto Duchampowskie „coś” miało prowokować wyobraźnię, a także inwencję lingwistyczną – zmuszać do tworzenia języka frywolnych niewulgaryzmów i posługiwania się nim się bez hipokrytycznych pąsów.

ROZDZIAWIONA MAMONA

Last but not least, przedmiot surrealistyczny często stanowił humorystyczny komentarz socjologiczny do procesów ogólnej konsumpcji dóbr materialnych (na marginesie – również bezkrytycznej wiary w ich trwałość). Celnie podsumowuje to przedmiot kombinowany Fouts (*Untitled*, 2010) – żarłoczna portmoneta, składająca się z niepozornej skórzanej torebki i doskonałej sztucznej szczęki w miejsce otworu na pieniądze. Brak jej, co prawda, języka – mimo to przekaz jest zrozumiały: choć nie potrafimy analitycznie rozpoznać sprzeczności, nie jesteśmy w stanie zrekonstruować łańcucha rozumowań, „rozumiemy” błąd logiczny, myślimy skrótem czy „refleksem” (Boy-Żeleński) i równie odruchowo reagujemy na ostrzeżenie i zagrożenie.

Mamy do czynienia z kolejną strategią oporu-umoru przedmiotu surrealistycznego względem rzeczywistości, mianowicie **subwersją**. Rozgrywającą się w obszarze języka – cytującą słowa-obrazy wbrew ich pierwotnej wersji czy znaczeniu (Butler), a także operującą

w obszarze krytyki sztuki, polegającą na powtórzeniu (skopiowaniu) przedmiotu, a następnie „delikatnym przesunięciu znaczeń” między oryginałem a repliką (Dziamski).

Z podjętych prób dookreślenia enigmy i humoru przedmiotu surrealistycznego wynika, że *z przedmiotu surrealistycznego możemy wyciągnąć inne, jak z czarodziejskiego kapelusza*¹⁹, a i powody do śmiechu (aspekty humorystyczne) są nieodgadnionej natury.

Nie jest to humor wynikający z bezcelowości (wyjątkowe przypadki) bądź z przesady (czy to *in minus*, czy *in plus*: ani z karykatury, ani z hiperboli), ile raczej z opisywanej z niezgodności i odczucia, że coś nie pasuje oraz zaskoczenia powodowanego funkcjonowaniem przedmiotu na różnych planach, w różnych światach i w różnym stylu. Właśnie to pozytywne zaskoczenie jest elementem kluczowym, który odświeża nasze spostrzeganie świata i w nim działanie. Tylko czasami efektem ubocznym czy korelatem humoru przedmiotu surrealistycznego i subiektywnej wrażliwości jest śmiech – *odruch luksusowy, który mógł powstać jedynie u istot, których rozum uzyskał pewien stopień autonomii od pragnień emocjonalnych, dzięki czemu mogą one postrzegać swoje własne emocje jako zbędne, by zorientować się, że zostały nabrane*²⁰.

Humor surrealistyczny bawi bez poczucia wyższości – jeśli już, to raczej „niższości” (podmiotu wobec przedmiotu), choć bez popadania w kompleksy – stąd jego funkcja katartyczna. Umożliwiająca nie tyle oswojenie, co przybliżenie nienormalności, która może nagle i na chwilę okazać się znajoma, ludzka. Choć na humor tego rodzaju nie można się przygotować ani go przyswoić, to sama niedorzeczność może okazać się pozorna – zatem od rzeczy do rzeczy.

Przedmiot surrealistyczny zachowuje autonomię w transparentnym i dalece ztechnicyzowanym świecie rzeczy, którymi się otaczamy. *Jeśli się go fetyszyzuje, staje się niezrozumiały. Jeśli uważa się go za zrozumiały, traci się go*²¹.

Humor słusznie i szczęśliwie zbija z tropu współczesnego człowieka – „władczego bohatera”, stanowiąc dla niego równocześnie powszechne panaceum, „najwszechstronniejsze antidotum” na brak racji bytu: *Humor jest przyglądaniem się chybotaniu wszystkich rzeczy, ich ulotności i konwencjonalności, sposobowi, w jaki upadają one w nicłość, jeszcze zanim się to stanie, i w jaki powiązane są z absurdem, choćby tak nie uważano, oraz jak mogłyby być czymś innym lub istnieć w inny sposób...*²².

SŁOWA KLUCZOWE: **HUMOR, ABSURD, NONSENS, PRZEDMIOT SURREALISTYCZNY, KATHARSIS**

-
- 1 Por. R. Scruton, *Aesthetic Understanding*, London 1983, s. 165.
 - 2 Por. R. Scruton, dz. cyt., s. 162 i in.; J. Trzynadłowski, *Komizm*, „Studia Literackie”, 1955, s. 77 i in.
 - 3 Por. B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj* (z antologią przekładów pod red. M. Bokiniec), Gdańsk 2011, s. 117 i in.
 - 4 Por. T. Lipps, *Komik und Humor*, Lipsk 1922.
 - 5 J. Krzyżanowski, *Studia z dziejów kultury*, Warszawa 1949, s. 563.

- 6 Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2009, s. 10 i in.
- 7 Por. P. Baroja, *Jaskinia humoru*, [w:] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, dz. cyt., s. 228.
- 8 J. Morreall, *Taking Laughter Seriously*, New York 1983, s. 35 i in.
- 9 J. Levinson, *Pojęcie humoru*, [w:] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, dz. cyt., s. 226.
- 10 Por. A. Koestler, *Błazen*, [w:] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, dz. cyt., s. 365.
- 11 Por. H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, tłum. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004.
- 12 Cyt. za: A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 59.
- 13 Por. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966, s. 11 (Breton doprecyzował pojęcie „czarnego humoru” w 1936 roku i kolejno w 1940 roku w pierwszym, ocenzonego, wydaniu *Antologii...*).
- 14 Cyt. za *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, pod red. D. Ottingera, Paris 2013, s. 55.
- 15 H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. Buras, Warszawa 1983, s. 168.
- 16 Francuscy badacze surrealizmu – idąc tropem zarysowanym w Bretonowskim *Kryzysie przedmiotu...* – zauważają, że przedmiot surrealistyczny pozostaje zawsze „intruzem” czy „nomadą” w tzw. rzeczywistości, i że nie ma przedmiotów, których nie można byłoby poddać surrealistycznemu recyklingowi: tak obiekty abstrakcyjne, jak konkretne ulegają metamorfozie i nie są nigdy identyczne z samymi sobą (jest w nich niepewność, hybrydyczność, mieszanina, podwójna artykulacja, kolaż, kombinacja itd.; por. E. Guigon, G. Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Dijon 2013, s. 56 i in.
- 17 Oppenheim w liście do MoMA, które nabyło *Śniadanie...* do kolekcji, radziła, by przechowywać jej eksponat z kulkami naftalinowymi (smacznego).
- 18 Wydaje się, że Duchamp zupełnie serio podchodzi do funkcji humoru w dziele sztuki – uprawia go nie dla rozrywki czy unieważnienia rzeczywistości, lecz traktuje raczej jako sposób „zbliżenia się bezpośrednio do realnego znaczenia rzeczy” poza granicami logiki oraz percepcji (por. Ph. Sers, *L'Enigme Marcel Duchamp. L'Art à l'épreuve du cogito*, Paris 2014, s. 37.
- 19 E. Guigon, G. Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Dijon 2013, s. 9.
- 20 A. Koestler, *Błazen*, dz. cyt., s. 368.
- 21 E. Guigon, G. Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, dz. cyt., s. 163.
- 22 R. Gómez de la Serna, *Humor*, [w:] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj* dz. cyt., s. 246.

Agnieszka Bandura

In the Clouds of Humor – Object of the Surreal

Due to the limitations of the subjective (own competence) and the objective (article's volume), I decided to focus on the phenomenon or rather a sense of humor and surrealism. I understand humor as a specifically human power, sensitivity and individual way of feeling different comic phenomena (including absurd and ironic phenomena). Surrealism in visual arts (broadly – in the art of interlaced threads of the surreal) in the right way is testing the recipient's (as creator) sense of humor. Surreal humor suspended between intellect, emotions and pleasure rarely becomes frustrating; more often – cathartic. It does not include any depreciating properties of laughter which may arise when there is a sense of superiority over the others. Humor contributes to taming the absurd, which is, nolens volens, an integral part of our lives. I search for answers to the following question: 'What does surrealistic humor purifies in us?'. I analyze functions (anti-functions?) in surrealist objects by Man Ray, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Oscar Dominguez, Marcel Jean, Marcel Marien and others.

KEYWORDS: HUMOR, ABSURD, NONSENSE, SURREAL OBJECT, CATHARSIS