

HUMOR I SZTUKA

Uwagi
typ(k)ologiczne

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

SZKICE DO KLASYFIKACJI

————— Słownikowe definicje humoru akcentują to, że jest to jakość bycia zabawnym lub komicznym. Gdyby skupiać się na niektórych teoriach humorystyki, można byłoby zwrócić uwagę na takie tej dziedziny klasyfikacje, które są walentne dla samej sztuki. Już XIX-wieczny poeta-dandys Charles Baudelaire ciekawie zarysował różnicę między ekskluzywnie artystyczną „groteskowością jako komicznością absolutną” a pospolicie obecną wśród ludzi „komicznością oczywistą”¹. Choć, z dzisiejszego punktu widzenia, wątki popularne, czyli egalitarne (tj. oczywiste), nakładać się mogą na elitarne czy absolutne; podział ten w jakiś sposób podnosi tak długo spychany na margines aspekt humoru w sztuce.

Z punktu widzenia współczesności przywykło się przedstawiać trzy typy ujęć zagadnienia humoru². Pierwszy obejmowałby postawy nadrzędności lub krytycyzmu z mniej lub bardziej negatywnym podejściem do celu żartu i z sugerowaniem agresywnego charakteru śmiechu. Jeśli u filozofów w grę wchodziłyby tu np. wcześniejsze teorie komizmu (od Arystotelesa po Thomasa Hobbesa), to u artystów XX–XXI wieku ten typ mieściłyby się np. w satyrze czy szerszej rozumianej strategii podważania zastanych schematów sztuki lub kpin z propozycji konkurentów. Typ drugi, z teoriami wyzwalającymi lub psychoanalitycznymi (tu ważna była rola Sigmunda Freuda), lokowałby humor kierowany ku odbiorcom tak, aby zamieniać impulsy tabu lub agresywne w działania spokojne i akceptowane. Z punktu widzenia sztuki niejednokrotnie humor tego typu mamy np. w dadaizmie i surrealizmie (łącznie z tzw. czarnym humorem). W typie trzecim byłyby teorie niestosowności lub sprzeczności, np. z elementami przeskoków kontekstów skojarzeniowych wywołujących komiczny efekt zaskoczenia. Mieściłyby się tu teorie humoru powstałe stosunkowo niedawno: od Arthura Koestlera po Salvatore Attardo, a także bogactwo „chryi” w twórczości artystów współczesnych. W ostatnich latach

argumenty zyskała też zbudowana na bazie asteizmu aksjologiczna teoria akcentująca w sztuce z jednej strony wybitnie pożądane „pojednanie dowcipu i bystrości”, a z drugiej – jakby nieco negatywne – „fikcyjne wymyślanie samego dowcipu”³.

Gdyby bardziej szczegółowo śledzić wspomniane typy teorii humoru „zastosowane” w praktyce artystów kilku ostatnich indyktów (użytecznie stosowanych przez archeologów okresów 15-letnich), to czasy od tekstów Freuda o żarcie i Bergsona o śmiechu poprzez dadaizm do surrealizmu określić można, za Jennifer Higgie, jako *Playful Judgements* (sądy pełne dowcipów). Dla lat 60. i wczesnych 70., z ich neo-dadaizmem i pop-artem otwierającymi sztukę na zbliżenia z życiem codziennym i kulturą materialną, widzieć można paralełę z trudnym do przetłumaczenia fragmentem „rytmu niani” *Pop Goes the Weasel* (Pop! Idzie łasica). *Punchlines* (puenty) określałyby natomiast, zdaniem tej autorki, trajektorie sztuki sprzężonej z humorem od późnych lat 70. po wczesne 90. Byłyby to m.in. czasy pionierskich performansów feministycznych, a potem wzrostu znaczenia konceptualizmu. Okres od późnych lat 90. do czasów aktualnych to *Infinite Jest* (Nieskończenie wiele żartów) – trajektorie ekspansji roli humoru w różnorodnych, nie do końca jeszcze zdefiniowanych typach praktyki artystów, swobodnie stosujących różne media⁴.

Za Jerroldem Levinsonem wymienić można przy tym wyróżniające się, choć nakładające się na siebie co do znaczeń gatunki humoru takie m.in. jak: pośmiewisko, dowcip, satyra, farsa czy żart⁵. Do tej listy dodałbym jeszcze: ironię, parodię, kawał, chryję, błazenadę, karykaturę, komedię i komedię slapstickową (rozumiane nie tyle jako gatunki teatralne czy filmowe, ale jako sytuacje społeczne) itd. itd. Wyróżniłbym także i psikus. Jeśli sam żart przywykło się traktować jako „coś co jest wypowiedane lub zrobione dla wywołania śmiechu” to psikus byłby „aktem łagodnie psotnym lub złośliwym” i też w konsekwencji budzącym śmiech. I żart, i psikus byłyby

gatunkami znaczącymi w pracy artystów. Tyle, że w dawnej twórczości ich miejsce było ograniczone do wyobrażeń utrwalanych. Natomiast we współczesności, w związku z poszerzeniem się sztuki o działania rozłożone w czasie czy efemeryczne, skala ich wykorzystywania niepomiaralnie wzrosła, a dziś obecne są niejednokrotnie w wersji politycznej czy „wywrotowej”. Wymienione wyżej pojęcia nie wykluczają się wzajemnie, a zakresy ich znaczeń w różnym stopniu dublują się i nakładają (stąd też i w tytule niniejszego tekstu zawahanie wobec klasyfikacji z obecnością, po pierwsze – poważnych typów oraz, po drugie – oceanów żartów i psikusów prezentowanych nam nieustannie przez indywidua, które określić można jako „typki”). Ponieważ humor jest zjawiskiem wielce pojemnym, nie zamyka go z wyłączością jedno tylko ujęcie, a poszczególni autorzy stosują wobec niego zróżnicowane określenia i klasyfikacje.

Niezależnie od wielości form komizmu, jest w nich sfera, co do której niemal wszyscy jego teoretycy i praktycy są zgodni. Mimo bardzo szerokiej obecności zmiennych jego form w życiu wszystkich ludzi, tzw. przednie żarty czy mocno zapamiętywane psikusy są rzadkością i w dużej mierze eksplorowane bywają w kulturze. Nie wnikając w ważkie role komizmu w dziejach różnych dziedzin i skupiając się tylko na znaczeniu humoru w obrębie sztuki, to z tego zawężonego punktu widzenia widać, jak niemal do XIX wieku niezbyt wysoki był w malarstwie czy rzeźbie prestiż dowcipów czy żartów. Mogły one istnieć raz po raz np. jako dydaktyczne składniki symboli czy scen rodzajowych. Ale w głównych tematach z mitologii, historii, krajobrazu czy portretu, sfer pobudzania do śmiechu najczęściej nie wyróżniano. Znaczące byłoby np. to, że jeszcze Immanuel Kant, traktując humorystykę jako pewnego rodzaju rozrywkę, nie wiązał jej ze sztukami pięknymi. Pisał: *Humor w dobrym tego słowa znaczeniu oznacza mianowicie talent, dający możliwość umyślnego wprawiania się w pewną dyspozycję umysłu, w której o wszystkich rzeczach wydaje*

się sąd zupełnie inny (a nawet przeciwny) niż zwykle, a przecież zgodnie z pewnymi obowiązującymi w takim nastroju umyśłu zasadami rozumowymi... Ta maniera należy jednak raczej do sztuki przyjemnej niż do pięknej⁶. Bergson, jako klasyk teorii humoru⁷ stwierdzał, po pierwsze, że to, co nas rozśmiesza, wiąże się z mechaniczną bezwładnością nakładającą się na element życia. Po drugie, sztuka tak mocno związana z tym, co Bergson nazywa *elan vital* (pędem życiowym), reprezentuje doświadczanie wejścia artysty w bezpośrednią więź z rzeczami i z samym sobą – dlatego siła ta bardziej jest związana z tragedią niż z komedią. Według niego humor tylko okazjonalnie sprzymierza się ze sztuką jako sferą ducha. Wydaje się, że Bergson miał tu na myśli bardziej komedię jako gatunek teatralny, a ze sztuki mógł obserwować satyrę. Pod koniec XIX wieku szerzej pojęty humor, który miałyby sens „szalonego błazeństwa” poprzez śmiech przynoszącego wolność, nie był jeszcze przyswojony, choć pojawiał się w „sztuce niekoherentnej”. Dobrze zrozumieli to dopiero artyści XX wieku (od dadaistów przez sytuacjonistów, sensybilistów czy fluxusowców po twórców performansów, konceptualistów). Późniejsze po Bergsonie teorie (Susan Langer, Joseph Campbell), wiążąc humor z żywiołem kosmicznym czy z afirmacją niezniszczalnej energii życiowej, bardziej otwały się na działania artystów dokonujących poprzez swoje ujęcia humoru zmiany form w sztuce.

Spoglądając na dzieje sztuki, elementy humorystyki odnajdujemy we wszystkich epokach i cywilizacjach. Obserwujemy, jak występowały z różnym natężeniem, a także ze zróżnicowaną wyrazistością (od mgławicowych aluzji po dobitną prześmiewczość), a ich obecność dostrzegamy i w malarstwie wazowym Greków, i w groteskach rzeźb romańskich. O żartach zaświadczają też np.: średniowieczne iluminacje, grafiki Jacquesa Callota, wyczyny nowożytnych ekscentryków. Specjalne poczucie humoru podnosi romantyzm ze swoim niedoścignionym mistrzem żartu i groteski, jakim był Ernest Teodor

Amadeusz Hoffmann (uwielbiany przez Baudelaire'a). A sztuka graficzna z elementami komizmu w XIX wieku zyskała z jednej strony dzieła takich satyryków wysokiego lotu jak Honoré Daumier, a z drugiej – przyniosła plebejskość *Imagerie d' Epinal*. Zaznaczyć można przy tym, że u artystów XX wieku humor nie tylko stopniowo wysuwał się w ich strategiach na plan pierwszy, lecz także niejednokrotnie inicjował pewne zmiany form wyrazu. I dochodzimy w ten sposób do sytuacji aktualnej, w której obecność żartów i psikusów staje się oczywistością w propozycjach sztuki.

ŚMIECH, NIE-ŚMIECH

Z problemem stosowania elementów komicznych w różnych formach aktywności wiążą się niejednokrotnie skomplikowane strategie. Pierwszą byłoby sterowanie śmiechem i powagą zarówno w obrębie prezentowanych wytworów, jak też i w ich odbiorze. Jeśli jakimś szczególnym mistrzostwem jest zachowanie kamiennej powagi przy doprowadzaniu do wybuchów śmiechu u widzów w teatrze czy kabarecie, to w obrębie sztuk wizualnych mamy sytuację innego typu. Jest to bowiem takie prowadzenie gry „zamrożonych” wyobrażeń (obrazów, grafik, obiektów itd.), aby w skumulowanej postaci zawarły możliwie duży potencjał śmieszności. A granica jest tu trudna do wyważenia i nawet można stwierdzić, że szczególne mistrzostwo wiąże się tu z umiejętnością jej nieprzekraczania. Każdy bowiem przeskok owej granicy prowadzić może do tzw. grubych czy jawnie głupich kawałów itd. Jeśli tu przywołamy odbiór polskiej wystawy *Żart i władza sądzienia (asteizm w Polsce)* z 2007 roku, to zauważyc możemy, iż w większości wystawionych dzieł, przy pomijaniu w nich zbyt nachalnego (czytaj oczywistego) humoru i z wydobyciem intelektualnych subtelności preferowanego przez kuratora asteizmu, w odbiorze zaistniało zrozumienie, iż nie tyle chodzi o efemeryczne w gruncie rzeczy salwy śmiechu, co o wciąż ponawiany „ledwie

dostrzegalny uśmiech”. W tym punkcie można dostrzec element sporu. Jedni uważają, że żart zwykle uzyskuje jedną szybką reakcję w formie wybuchu śmiechu i nic więcej. Jeśli powstał w tym celu, traci zupełnie swą siłę, gdy wpływa na całe generacje następnych artystów⁸. Inni stają w obronie niektórych dzieł z wciąż ponawianym (a nawet czasem rosnącym) „potencjałem śmiechu”.

Do tego mamy jeszcze jedną kwestię. Jeśli w praktyce artystów od wieków są do wyłowienia żarty i psikusy, to jednak przez wiele stuleci (nie wyłączając wieku XX niemal do lat 80.) bardzo rzadko towarzyszą im bezpośrednio próby przeniknięcia tego, w jaki sposób dowcipy stają się konstytutywne dla sztuki. Wspomniane tezy o asteizmie mogą tu być wyjątkiem. Ale w większości wypadków mamy szczegółowe analizy samych dzieł i kierunków krytycyzmu ich autorów. Natomiast nie podnosi się tego, jak „poczucie humoru” artystów pozwala im na wydobywanie takich, a nie innych form. I ten brak podejścia do modalności humoru w sztuce daje się odczuć zarówno w tym, co pisano o mistrzu psikusów George Maciunasiu, jak i np. o wybitnie prześmiewczych artystach ostatnich lat, takich jak Jiří Kovanda czy Andrea Frazer. W ciekawym skądinąd tekście o Kovandzie tylko marginalnie wspomina autorka o czymś, co dla tego postkonceptualisty wydaje się być najważniejsze, tj. o jego „złośliwym humorze”⁹. Także i pisząc o Frazer, artystce prześmiewczej i nadzwyczaj mocno akcentującej parodię, nie podnosi się anatomii owej figury komizmu w jej twórczości¹⁰. Na szczęście, pewne wyakcentowanie komizmu w sztuce współczesnej stopniowo rozwinęły (niestety nieliczne) wystawy i sympozja od lat 80. XX wieku¹¹. Można tylko postulować dalsze tego typu próby.

W kilku wypowiedziach Marcela Duchampa jest wskazówka odnośnie humoru wprowadzanego do dzieł „dla dodania im powagi”. Są to ważne stwierdzenia, gdyż wiemy, jak ten artysta toczył pewnego rodzaju walkę o to, aby jego *ready-mades* z użyciem zwykłych

obiektów nie były ani nadmiernie dekoracyjne, ani też nie epatowały egzotycznością czy jednostkową unikalnością. A zaakcentowane w nich (czy przez nie) elementy wyrafinowanego humoru były właśnie jakby umocnieniem ich znaczenia. W rozmowie z Guy'em Viau, Duchamp przyznał jednocześnie, że w przeciwieństwie do „humorystyki” (typu „ha, ha, ha”), humor był dla niego czymś *bardziej poważnym i bardziej przenikliwym i trudniejszym do zdefiniowania. To nie jest tylko coś o śmiechu. Istnieje też (przecież) [...] czarny humor, który [...] nie jest w ogóle przyjemny*¹². A w innym miejscu stwierdził kapitalnie, że nie traktuje humoru w znaczeniu „humorystycznego” humoru, ale humoru „humorowo” humorystycznego¹³. Sprawdzając w takim kontekście obecność żartów w sztuce, nie możemy nie uwzględnić tej charakterystyki, skoro podejmowana była i jest przez różnych artystów. O kwestii ofensywności humoru i nadużyć z nim związanych pisał Berys Gaut w 1998 roku¹⁴. Na gruncie sztuki w naszym kraju znaczenie z tego punktu widzenia uzyskała wystawa *Dowcip i władza sądzienia (asteizm w Polsce)* w 2007 roku¹⁵.

W popularnym sensie bywa uważany humor za dążność do ujawniania sprzeczności między prawdziwym charakterem zjawisk a ich zewnętrznymi przejawami. Może to być więc na przykład określenie pospolitości (czy nawet wulgarności) tego, co imponuje swą zewnętrzną formą albo też wydobyć cennych treści, które na pierwszy rzut oka wydają się być obojętne, wulgarne czy godne politowania. Humor pojawia się także czasem i wtedy, gdy wokół jest nuda, tępa bezmyślność czy marazm. Jest wówczas w stanie ożywić sytuację i prowadzić do zmian. Trochę w nawiązaniu do tej ostatniej roli humoru, w sztuce XX/ XXI wieku zdobył on jeszcze jedną cechę: dodawania powagi elementom banalnym, które dzięki tej formie komizmu zdają się zyskiwać nowe znaczenia. W tym właśnie punkcie następuje odyseja uwag Duchampa podsumowujących w 1960 roku znacznie wcześniejsze idee dadaistyczne i surrealistyczne. Szerzej

pojęty humor rodem z tendencji z pierwszej ćwierci XX wieku, traktowany jako istotny składnik sztuki następnych dziesięcioleci (głównie od lat 60. XX wieku), przeszedł ciekawą drogę od chryi i zgrywy artystów niekoherentnych w XIX wieku po żart wiodący do iluminacji (istotne określenie Freuda). Potem – od dadaizmu ku wyrafinowanemu aspektowi sztuki współczesnej, z tzw. głupim zachowaniem w performansach, aktywizmem, mutacjami *street art'u*, gestom wyrotowym itd⁶.

OD SATYRY DO PSIKUSA

Jak wspomniałem powyżej, pierwszą tradycyjną teorią humoru byłaby teoria wyższości, nadrzędności czy krytycyzmu. W dużym stopniu wiązać z nią można satyrę. Choć obecna na różnych planach kultury, raz po raz zyskiwała znaczenie i dla samej sztuki. Jako środek tendencyjny i demaskatorski miała różne realizacje w literaturze – w niektórych formach spektakli i najczęściej w tych kontekstach bywała interpretowana. Tutaj można natomiast wspomnieć jej przykłady z grafiki czy malarstwa, w których wyraz krytycznego stanowiska wobec społecznej rzeczywistości prowadził do pewnych odkryć. Bardziej niż np. zwykły żart czy dowcip, satyra bywa uwikłana w moralizatorstwo i dydaktykę, stąd jej rola polityczna lub edukacyjna. Satyra ośmiesza i piętnuje ludzkie wady, przywary czy słabości. Odnosi się więc do obyczajowości, stosunków społecznych, postaw politycznych itd. W sztuce zyskuje na znaczeniu, gdy za jej sprawą dokonuje się czasem przemiana zastanych środków wyrazu albo też wprowadzanie nowych. Na przykład u Williama Hogartha (i jego kontynuatorów), przy dominacji w XVIII wieku zdecydowanie wysokiego prestiżu malarstwa, poniekąd dzięki pasji satyrycznej artysty znajdującego trafność ujęć w miedziorytach, rośnie ranga grafiki uznanej za istotne medium sztuki. Ukazując w seryjnie wydobywanych narracjach następstwa wydarzeń, Hogarth utrwalił znaną

już wcześniej metodę pracy wariantami odbitek w tekach, przenosząc w sposób znaczący poszczególne pomysły w zmieniających się kontekstach wydarzeń.

W zbliżonym sensie podnosi się ranga akwafort i akwatint dzięki Francisco Goi, przedstawiającemu skoki paradoksalnych i groteskowych sytuacji niemożliwych do wydobycia w inny sposób i stających się pewnym wzorem dla XX-wiecznego ekspresjonizmu. Przy rozpowszechnieniu się ujęć satyrycznych w XIX-wiecznej litografii, dydaktyka u Daumiera wiedzie artystę poprzez karykatury ku kształtom obłym, płynnym, jakby utopionym w jakimś fantastycznym akwarium. W jego humorystycznych litografiach i obrazach postacie wynurzają się, ociekając swą satyryczną zawartością. Ma to wpływ na formy obrazów i rzeźb porzucających iluzjonistyczne cyzelowanie, co jest jedną z dróg odkrywania immanentnych cech malowania w następnych dziesięcioleciach.

Gdyby sięgać po przejawy humoru zgodne z teoriami wyzwalającymi czy psychoanalitycznymi, widać je w sztuce w wielorakich funkcjach. Więcej można znaleźć ich w średniowieczu niż w renesansie. W irlandzkich iluminowanych rękopisach występuje na przykład postać człowieka w humorystyczny sposób wynurzającego się z barwnego ornamentu jak z zalewu fal. W iluminacjach żydowskich pojawiają się czasem śmieszne kolofony i mikrografie, w których ożywieniu tekstu towarzyszą litery zamieniane w postacie. Także chrześcijańskie ilustracje w rękopisach często operują groteską. W Anglii w XVIII wieku występuje specyficzny humor u ekscentryków, jak na przykład zabawna „teoria kleksów” Aleksandra Cozensa czy program wizualnych żartów w książce *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Życie i myśli JWP Tristrama Shandy) wielkiego humorysty Laurence Sterne’a.

W odniesieniu do sztuki radykalnej przełomu XX i XXI wieku zapewne nie można bezpośrednio używać terminu „satyra polityczna”.

Są to często np. przejawy aktywizmu czy mutacji tego, co określa-
no m.in. jako „sztuka krytyczna”. Ale niejednokrotnie wprowadzany
przez artystów wątek komiczny upoważnia do porównań ich dzieł
z tymi znanymi z odniesień do satyry. Mogą to być np. figury grote-
ski czy błazenady z elementami zaczerpniętymi z trywialnej, disne-
jowskiej ikonografii o wcale głębokiej wymowie egzystencjalnej, jak
u Paula McCarthy’ego. Choć artysta reprezentuje humor spleciony
z szokującym wyzwaniem *second thoughts*, deklaruje: *moje dzieło
bardziej jest o byciu klaunem niż szamanem*¹⁷. Z takim charakterem
humoru wiążą się też agresywno-feministyczne połączenia tekstu
z obrazem fotograficznym w instalacyjnych wyklejankach wydru-
ków Barbary Kruger czy maskaradowe zakapturzenia Guerilla Girls
występujących z tzw. przerażającymi gorylimi maskami. Przewija
się ten wątek też w parodiach uroczych przebieranek Cindy Sherman
i Yasumasa Morimury. „Dezorganizuje” spokój wieczorów centrów
metropolii w atakach diapozytywowymi interwencjami i zmonu-
mentalizowanymi projekcjami wideo Krzysztofa Wodiczki. Może też
biec linią performansowego kaznodziei Billy’ego Talena, znanego
jako Reverend Billy – lider prześmiewczego, ale i antykonsumpcjo-
nistycznego *Church of Stop Shopping* (Kościoła Stop dla Kupowania).

Typ teorii humoru skoncentrowanego na sprzecznościach obej-
muje wspomniany już psikus czyniony trochę „kosztem innych”, na
przykład przy zastawianiu na kogoś pułapki czy nawet wyrządzaniu
drobnej szkody, a czasem małej przykrości. Psikus to inaczej figiel
czy psota, niejednokrotnie włączająca elementy satyry, kalamburów,
dowcipów bez puenty, bon motów, śmiesznych rymowanek, wierszy-
ków częstochowskich, limeryków, mistyfikacyjnych akcji, śmiesz-
nych zawłasczeń itd.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na mocno prekursorskich
kpiarzy – tzw. „figlarzy z Paryża”¹⁸, działających pod koniec XIX stu-
lecia. Tworzyli oni persyflażowo szydercze dzieła, które powstawały

głównie w latach 1879–1887, a ich autorami byli artyści z kręgu kabaretów. Kluczowe znaczenie ich psikusów artystycznych miał cykl wystaw zorganizowanych w latach 80. przez pisarza Julesa Lèvy'ego w jego apartamencie pod hasłem *Les arts incohérents* (Sztuki niekoherentne). Wystawiano tam dzieła parodiujące znanych twórców. M.in. Paul Bilhaud pokazał pierwszy w sztuce monochrom – czarny prostokąt pod krotocwilnym tytułem *Murzyni walczący nocą w piwnicy*. W 1883 i 1884 roku Alphonse Allais rozszerzył te działania o obrazy takie jak *Manipulacja ochrą przez żółtaczkowego rogacza* (obraz żółty), *Pomidorowe żniwa apoplektycznych kardynałów na plaży Morza Czerwonego* (obraz czerwony). Tytuły tych dzieł przypominają późniejsze teksty Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego), pełne humorystycznych odniesień. A do idei monochromu nawiązywał Yves Klein w swych *Yves peintures* (1954). Może artysta znał prace Allais? Tę prześmiewczą aktywność nazwano *fumisme*.

Drugim ciekawym fumistą był Sapeck. Poeta Emil Goudeau opisał jego twórczość jako *rodzaj lekceważenia wszystkiego [...] wewnętrzne szaleństwo ujawnione na zewnątrz przez rozliczne bufonady*. Ów twórca proto-performansu zwykł przechadzać się po mieście z głową pomalowaną na niebiesko, co było prekursorskie wobec działań rosyjskich futurystów. Praca *Mona Lisa paląca fajkę* Sapecka to coś więcej niż zwykle wyśmiewanie arcydzieła. Zapowiadała ona już sens zbliżony do znaczeń sztuki Duchampa.

Podobnie jak twórca *ready-mades*, fumiści uwielbiali słowno-obrazowe kalambury, często z aluzjami seksualnymi. Na przykład Eugène Mesplès użył linii pionowej dla przedstawienia kobiety uczciwej, a linii poziomej – dla „tej innej”, czyli prostytutki. Wydany przez Julesa Lèvy'ego w 1884 roku katalog „niekoherentnych” był formą parodii wydawnictwa szacownego Salonu Towarzystwa Artystów Francuskich. Emil Cohl – fotograf, ilustrator i innowator kina – w filmie *Le peinture néo-impressioniste* (1910) ukazał wizytę

kolekcjonera w pracowni malarza, który prezentuje mu monochromatyczne obrazy z tytułami w stylu Allais. Są one przez gościa przyjęte entuzjastycznie. Wystawy fumistów stanowiły model późniejszych radykalnych ekspozycji. Np. w 1910 roku odnotowano wystawienie przez Raphaëla Boronali mistyfikacyjnego obrazu *Zachód słońca nad Adriatykiem*, namalowanego ogonem osła Lolo¹⁹. Czasy dadaizmu spotęgowały obecność bufonady i skandali jako prezentacji manifestacyjnie odcinających się od rzekomo racjonalnej rzeczywistości sprowadzającej przecież na ludzi okropną wojnę. Znamienny był wtedy nonsens manifestowany przez Hugona Balla w Kabarecie Voltaire w 1916 roku, gdy występował w stroju kubistycznym, recytując foniczną poezję zgłosek.

U Duchampa psikus mógł być rozumiany na trzy sposoby. Po pierwsze: jako zakłócenie oczekiwań wobec tzw. dzieła sztuki. Po drugie: jako figiel estetyczny wobec tzw. sztuki nowoczesnej. I po trzecie: jako psikus wobec następnych pokoleń, poprzez sprowadzenie na manowce możliwych interpretacji. Od 1997 roku Rhonda Roland Shearer rozwija tezy, mówiące że wszystkie tzw. *ready-mades* Duchampa były w wymyślny sposób preparowane, zmieniane, opracowywane²⁰. Nie były więc do końca tzw. obiektami gotowymi! Imitacje Duchampa są w pewnym sensie precyzyjną mimikrą imitacji, krok po kroku odsłaniającą swój piętrowy naśladowczy charakter. Podobne do działań Duchampa były persyflaże Witkacego z nazwami nowych kierunków, takimi jak „piurblagizm”, czy cały „system” komercyjnej „Firmy Portretowej”. Duchamp, wykorzystując metody prezentacji komiwojażera, wciągał w obręb sztuki klisze właściwe sferze komercji. Już sam termin *ready-mades*, którym posługiwał się od 1913 roku, nasuwa skojarzenia z domem towarowym. Jego słynne *Box in a Valise* (1935–1941), tak jak walizka komiwojażera, zawierało repliki własnych prac artysty, jakby to były próbki ofert handlowych. *Ready-mades*, ukazujące prozaiczne przedmioty, były w twórczości

Duchampa ironiczną grą z zachłannością amerykańskich handlowców, ukazując komercję w postaci absurdalnej. Słynny pisuar, czyli *Fontanna* z 1917 roku, to gest podważający mitomanię sztuki „całkowicie” oryginalnej. Przesłany na wystawę bez *jury* przez rzekomego R. Mutta, został następnie dziwnie odrzucony wbrew zasadzie salonu otwartego. Pikanterii dodają pojawiające się informacje o tym, że mógł to być obiekt z przedziwnej kolekcji-graciarni kuriozów poetki dadaistki, baronowej Elsy von Freytag-Loringhoven, jako psikus zaferowany na wystawę, a zawłaszczony potem przez Duchampa. Jest to prawdopodobne o tyle, że za samą ideą *ready-mades* kryją się też pomysły tej bardzo interesującej „figlarki” i performerki. Fikcyjne nazwisko „R. Mutt”, to przy tym parafraza nazwy Mott – producenta urządzeń sanitarnych, przechwalającego się, że jego towary to „caddillaki łazienek”. W kręgu nowojorskich dadaistów doszukiwano się też konotacji *Fontanny* z płynnym kształtem figury siedzącego Buddy. Wskazywano przy tym na analogię z uproszczoną gładkością formy rzeźb Constantina Brancusiego. W awangardowym piśmie „The Blind Man” opublikowano anonimowy protest przeciwko odrzuceniu tej pracy, pisząc, że *jedynymi dziełami sztuki, jakie dała Ameryka, są jej urządzenia sanitarne i mosty*. Słowa te w ewidentny sposób nawiązywały do tekstu z komercyjnego pisma „Trenton Potteries Company”, który ukazał się w maju 1915 roku: *Ktoś powiedział, że wielkim wkładem Ameryki do sztuki jest czysta, biała amerykańska łazienka. Z pewnością jednym z głównych wkładów Ameryki do sprawy ochrony zdrowia i komfortu jest jej ceramika sanitarna*. W tym samym czasie Mott Company donosiła, że jej pokazy są „artystyczne i piękne”, a jedno z czasopism pisało o owych wystawach, że „są to dzieła sztuki”²¹.

Duchamp wyraźnie odwoływał się do dwóch różnych pojęć rozumianych pod słowem „sztuka” – do sztuki „niskiej” i „wysokiej” (*low* i *high*), a także akcentował takie terminy, jak *installing*, *plumbing*, *display*. Kiedy tworzył swoją *Fontannę*, świat produkcji oraz instalacji

urządzeń hydraulicznych znajdował się już na etapie idei prezentacji, które przekraczały zwykłe znaczenie użytkowe. Myślenie o toaletach w kategoriach „sztuki” stało się normą, ale wiodło jedynie do nagród na pokazach lub ocen katalogowych. Duchamp pokazał, że ta sama praktyka może działać w odwrotną stronę, że można myśleć o sztuce jak o toaletach. Jego perfidny zabieg stał się wehikułem dla najbardziej długotrwałych i gorących debat intelektualnych na temat sztuki w XX wieku. W końcu cała idea „redukcji” (patrz – tezy Clementa Greenberga) oraz nieustanne dążenia do odrzucania ze sztuki wszelkich „zabrudzeń” (od unizmu Strzemińskiego poprzez artystyczną sterylność Włodzimierza Borowskiego aż po *Czyszczenie sztuki* w Galerii „Repassage” w 1972 roku) mają bezpośredni związek z ideą „higieny” zainicjowaną przez wielkiego dadaistycznego żartownisia. Osobnym zagadnieniem stało się rozszerzenie samego terminu „instalacja” aż po sferę stworzenia z niego pod koniec XX wieku nowego gatunku sztuki. Z psikusów słynął też Piero Manzoni, tworząc w 1960 roku linię o długości 7.200 m. Nadał w ten sposób nowy wymiar rysunkowi. Figłem wyrządzonym przesadnemu w nowoczesnej sztuce kultowi „artysty” było jego sławne *Merde d'artiste* (1961).

Gdyby szukać figli artystycznych po II wojnie światowej w tej części Europy, to na uwagę zasługiwaliby wrocławscy sensybiliści, sytuujący się w samym centrum artystycznych prowokacji. Działając od 1955 roku (Kazimierz Głaz, Michał Jędrzejewski i inni), w 1957 roku, ciesząc się świeżą dawką wolności politycznej i zarazem artystycznej, utworzyli Teatr Sensybilistyczny, prezentując przedstawienie oparte na totalnym bałaganie, zmierzające do zmęczenia i zdezorientowania widzów. Działalność sensybilistów była parodią ruchu umysłowo-artystycznego, a typowymi jej przejawami stały się humbugi prasowe ogłaszające sensacyjne wydarzenia oraz absurdalne wydawnictwa. Kontynuatorem tej postawy stał się Zbigniew Makarewicz, pod powłoką bufonady odsłaniający prawdziwy kształt fałszów rzeczywistości tamtych lat.

Jeśli sensybilizm był w gruncie rzeczy elitarny, to rozwijająca się dzięki inicjatywom Majora Fydrycha Pomarańczowa Alternatywa otwarła się ku szerokim rzeszom mieszkańców Wrocławia. Wprzęgåła w latach 80. w swe prześmiewczo-polityczne happeningi tłumy młodzieży na humbugowe „obchody” i „manifestacje”. Znanymi przeszkadzaczami byli m.in.: poeta „sygnalizacyjny” Andrzej Partum, który w „wygłupach” zwykł kontestować ówczesne hierarchie oraz Anastazy Wiśniewski, sytuacyjnie kpiący ze sztuczności i mielizn życia artystycznego. Za ich sprawą znaczenie zyskały powielane deklaracje. U Partuma mogły to być np. epitety wysyłane indywidualnie różnym znaczącym w kulturze osobom (takie jak kartoniki określające: „Jesteś ignorantem kultury i sztuki”) czy afisze lub kartki z manifestami nowych, kierunków artystycznych.

Tego typu działania (znane już w latach 60. w kręgach Fluxusu) włączyła w swój obszar sztuka konceptualna, w pewnym stopniu je „nobilizując”. Wśród artystów szczególnie otwartych w Polsce na artystyczne psikusy wymienić można Józefa Robakowskiego, wymyślającego w latach 60. fikcyjnego artystę i prezentującego jego „dzieła”. Od lat 70. aktywna jest Łódź Kaliska – grupa słynna z performansów i inscenizowanych fotografii z wielką dawką śmieszności. W ostatnich latach aktywnie wykorzystują humor w Polsce artyści znani ze swych parodystycznych wydawnictw (Honza Zamojski) czy malarze (Krzysztof Wałaszek). Czechy i Słowacja jako „zagłębia dowcipów” mogą pochwalić się kilkoma już generacjami humorystów sztuki, teraz postkonceptualistami: Jiřim Kovandą, Milanem Kohoutem, Romanem Ondákiem i innymi.

Gdyby próbować bardzo wstępnie i prowizorycznie zreasumować powyższe uwagi, można przede wszystkim odwołać się do propozycji Beauvaisa Lyonsa, który na konferencji *The Art of Pranks* (Sztuka psikusów) w 2011 roku w Nowym Jorku zaproponował, nie bez pewnej racji, aby w całej historii sztuki wyróżnić wielkich twórców psikusów,

a historię modernizmu uformować na nowo w oparciu o „teorię psikusa”²². Na pewno należałoby na nowo przyrzeć się modalności w stopniu użycia elementów humoru przez artystów i dawnych i współczesnych. Opierając się na wymienianych powyżej niektórych przykładach, można byłoby ukierunkować zarówno nową ocenę niektórych dzieł, jak też i (co najważniejsze) próbować odpowiedzieć na pytanie o to, jakie wartości przyniosło zastosowanie w sztuce elementów komicznych. Na pewno dałoby się potwierdzić wciąż minimalne, jak dotąd, zwrócenie uwagi na sam problem w tzw. „klasycznej” historii sztuki. Następnie można byłoby niejednokrotnie zauważyć trwałość niektórych form wprowadzanych przez artystycznych kpiarzy. Chodziłoby tu np. o samą ideę *ready-mades*, pochodzących z psikusów. Zwracałaby też uwagę konceptualna zwięzłość mocno wpływająca z pewnej ekonomii dobrych czy udanych żartów. Dalekosiężnym i wciąż odnawialnym efektem stosowania humoru w sztuce staje się istotne podważanie skorup przyzwyczajęń tłumiących kreatywność. Na pewno otwiera się wówczas pole możliwości, którego nie ma przy śmiertelnej powadze i zaciśniętych zębach.

SŁOWA KLUCZOWE: **IRONIA, HUMORYSTYKA, DADAIZM, MARCEL DUCHAMP, FLUXUS, SENSYBILIZM**

-
1. Charles Baudelaire, *O istocie śmiechu i ogólnej komiczności w sztukach plastycznych*, tłum. Marek Bieńczyk, „Literatura na świecie”, nr 10–11, 1999, s. 181.
 2. Typy te prezentował m. in. Arvo Krikmann. Patrz tegoż autora: *Contemporary Linguistic Theories of Humour*, <http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf>, dostęp: 01.04.2015.
 3. Kazimierz Piotrowski, *Acutum ingenium. Asteiologiczny motyw w estetyce i sztuce*, „Estetyka i Krytyka”, t. 24, nr 1, 2012, s. 153.
 4. Jennifer Higgie, *Introduction // All Masks Welcome*, [w:] Jennifer Higgie red., *The Artist's Joke*, w serii *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, The MIT Press, London – Cambridge, Mass. 2007, s. 12–19.
 5. Jerrold Levinson, *Pojęcie humoru*, tłum. Monika Bokiniec, [w:] Bohdan Dziemidok red., *O komizmie. Od*

- Arystotelesa do dzisiaj*, (cz. II); antologię oprac. Monika Bokinić, Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2011, s. 220.
- 6** Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. Jerzy Gałęcki, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964, s. 276.
- 7** Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. Stanisław Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977. W tym tomie jako wprowadzenie: Stefan Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*.
- 8** Francis Naumann cytowany w: Ann Landi, *The Joke's on Us*, „Art News”, December, 2011, s. 95.
- 9** Pavlina Morganová, *Bez tytułu*, [w:] Jiří Kovanda, *Jeszcze tu nie byłem*, tłum. Julia Różewicz, Muzeum Współczesne, Wrocław 2013, s. 7–16.
- 10** Patrz np. teksty w: Andrea Frazer, katalog wystawy, red. Yilmaz Dziewior, Kunstverein, Hamburg 2003.
- 11** Można tu przywołać kilka ekspozycji ukazujących problematykę humoru w sztuce współczesnej. Podejście feministyczne pojawiło się w 1982 na wystawie *The Revolutionary Power of Women's Laughter* kuratorstwa Jo Anny Isaak w Protetch McNeil Gallery w Nowym Jorku, przenoszonej w inne miejsca w USA i Kanadzie, a w 1995 roku ponowionej w kontynuacji pod nazwą *Laughter Ten Years After*. Jakby na zasadzie kontrastu, ujęcie maskulinistyczne dała w 2006 wystawa *Dada Boys: Identity and Play In Contemporary Art*, kuratorstwa Davida Hopkinsa we Fruitmarket Gallery w Edynburgu. W 2005 roku zwróciła uwagę ekspozycja *When Humour Becomes Painful* kuratorstwa Heike Mundera i Felicity Lunn w Migros Museum für Gegenwartskunst w Zürichu. Wydobyła ona elementy śmieszności w sztuce interpretowane etycznie. Do problematyki moralnej humoru w sztuce odwołała się również wystawa z 2007 roku *Dowcip i władza sądzienia (asteizm w Polsce)* kuratorstwa Kazimierza Piotrowskiego i z konsultacjami Józefa Robakowskiego w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, a potem w innych miejscach. W 2005 zwracała uwagę wystawa *Situation Comedy; Humour in Recent Art*, której kuratorami byli Dominic Molon i Michael Rooks. Pokazano ją w The Contemporary Museum w Honolulu, a potem w innych miastach USA i Kanady. W 2011 znaczenie zyskała poświęcona sztuce psikusów konferencja *The Art of Pranks* w College Art Association w Nowym Jorku.
- 12** *To Change Names, Simply*, interview of Marcel Duchamp by Guy Viau, tłum. ang. Sarah Skinner Kilborne, Canadian Radio Television, July 17, 1960, http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.htm/, dostęp: 01.04.2015
- 13** Tamże.
- 14** Berys Gaut, *Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humour*, „Philosophy And Literature”, t. 22, nr 1, 1998, s. 51–68.
- 15** Chodzi o wspomnianą w przypisie nr 1 wystawę *Dowcip i władza sądzienia*, grupującą prace 75 polskich artystów od lat 30.po rok 2007.
- 16** Ann Landi, dz. cyt., s. 95.
- 17** Magnus af Petersen, *Paul McCarthy's 40 years of hard work – an attempt at a summary*, *Head Shop/Shop Head*, Steidl Verlag, Göttingen 2006, s. 20.
- 18** Bruce Altshuler, *The Pranksters of Paris*, „Art in America”, February, 1977.
- 19** <http://www.aworldelsewhere-finn.blogspot.com/2013/03/joachim-raphael-boronali-aka-aliborn.html>, dostęp: 18.04.2015.
- 20** Rhonda Roland Shearer, *Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other „Not” Readymade Objects: A Possible Route of Influence From Art to Science*, cz. 1: „Art & Academie”, t. 10, Nr 2, 1997, s. 78–95; cz. 2: www.marcelduchamp.org/mail/u/o/?pli=inbox (2000), dostęp 02.04.2015.
- 21** Kirk Varnedoe i Adam Gopnik, *High @Low: Modern Art Popular Culture*, Museum of Modern Art, New York 1990, s. 272–278.
- 22** Ann Landi, dz. cyt., s. 93.

Andrzej Kostołowski

Humor and Art. Characters and Sketches

In different historic periods, artists used the element of humor in their works of art and the results of their interest can be considered as aesthetic category. Humor was often combined with irony, self-irony, satire etc. Also, it was used as independent form. In popular and not necessarily in artistic work, humor played rather secondary role in the culture. Immanuel Kant and many later authors did not consider, however, humor-art as art-form. The Dadaists and other artists active after the 1960's did not follow those gloomy ideas of their predecessors. As the result of that change, humor gained a new meaning. Today, the art forms which gained originality and significance because of humoristic content, are considered as important manifestations of art. Among them, special attention should be paid to art-form which gained strength because of their humor. Hence, we might say, as did Marcel Duchamp, paradoxically, that humor contributed to the seriousness of art. Also, we might highlight the role of practical joke.

KEYWORDS: **IRONY, HUMOR, DADAISM, MARCEL DUCHAMP, FLUXUS, SENSIBILISM**