

Karolina Prymlewicz

„Heil-life”, czyli brunatnienie rzeczywistości

„Marxistów i hołotę demokratyczną gna się pieszo na bosaka po specjalnej drodze, wysypanej szkłem i rozpalonej elektrycznością. Tych łajdaków nie żałujemy, zapewniam pana, – Oczywiście – odrzekłem. Musi być przecież gdzieś sprawiedliwość”¹. Słowo stało się ciałem – chciałoby się powiedzieć, czytając opowiadanie autorstwa Zenona Wasilewskiego, drukowane w „Szpilkach” w 1938. „Reportaż” Wasilewskiego to fantazja, reportaże Antoniego Sobańskiego z hitlerowskiego Berlina (1933) i Norymbergi (1936) niestety fantazją nie były. Jaki to ma związek z kabaretem? Ma i to nie błaży bynajmniej. Bowiem, kiedy zagrożenie wisi w powietrzu, nie tylko „mędrcy” i wysoka literatura biją na alarm. Niepokój może wychynąć nagle z każdego kąta, nawet zza kotary teatryku rewiowego czy ze sceny kabaretowej – stąd, gdzie „lud” idzie, żeby zapomnieć... zapomnieć o rzeczywistości, od której kabaret i rewia pozwalały się oderwać, ale niekiedy do tej rzeczywistości odbiorców przyszpilały, stosując humor jako jedyny środek uśmierzający ból.

Powojenny rysunek Karola Ferstera „Niezapomniane Melodie...” to cztery scenki podpisane wersami przedwojennych popularnych piosenek. Przewrotność autora polegała na tym, że przedstawienia nazistów zestawiał z tekstami o treści sentymentalnej bądź wręcz erotycznej. Na przykład zamknięty w klatce grubas w mundurze skojarzony został ze słowami piosenki „Złota pantera” (z rewii „1000 pięknych dziewcząt”, teatr Morskie Oko, 1929): „Jak pantera, co w złotej klatce śpi/ Prężysz swój złocisty kark/ I rozchylasz czerwien warg/ By za chwilę zwisnąć ramionami u mych bark”. Następny rysunek przedstawiający tonący okręt pod japońską banderą i topiącego się żołnierza podpisano słowami refrenu piosenki pochodzącej z filmu „Zapomniana melodia” (1938): „Ach jak przyjemnie kołysać się wśród fal”. Dalej widzimy unoszących się w przestrzeni kosmicznej i heilujących Goebbelsa, Goeringa i być może Hitlera. W tym przypadku za podpis posłużył wers piosenki Andrzeja Własta „Spotkamy się na Nowym Świecie” (1926). Czwarty rysunek przedstawia płaczącego nazistę siedzącego przy radiostacji pod portretem Hitlera. Podpis przywołuje słowa refrenu: „Już nigdy nie usłyszę kochanych twych słów, już nigdy/ do mych ust nie przytulę cię znów. Na zawsze/ pozostaną dni smutku i mąk,/ nie oplecie pieścizotą mnie w krąg/ biel twoich rąk/ już nigdy”. Mamy tu do czynienia z czarnym humorem opartym na kontraście znaczeń obrazów i słów. We wszystkich przypadkach zło zostało, nie bez ironii oczywiście, polukrowane sentymentalnym lub erotycznym kiczem. I, doprawdy, słyhać chichot historii, kiedy ten rysunek zestawimy z fotografią przedstawiającą spaloną Galerię Luxenburga, gdzie mieściła się siedziba teatru Qui Pro Quo.

Satyrycy i twórcy kabaretowi kpili z hitleryzmu, ale też przestrzegali przed rosnącym nacjonalizmem w Polsce. Należeli do nich rysownicy prasowi publikujący w „Szpilkach”, jak również artyści, których

¹ Z. Wasilewski, *Reportaż z Piekla*, „Szpilki” 1938, nr 32, s. 6.

zaangażowana społecznie twórczość miała charakter satyryczny, jak np. Bronisław Wojciech Linke (także publikujący w „Szpilkach”) czy grafik Leopold Lewicki.

Dwa rysunki Linkego eksponowane na wystawie i pochodzące ze zbiorów Muzeum Karykatury – „W strasznych mieszkaniach straszni mieszczanie” (1937) oraz „Ciernista droga do zasiłku” (1931) to z jednej strony uniwersalny obraz niepokoju egzystencjalnego, a z drugiej – artystyczny dokument epoki – realnego poczucia strachu, beznadziei i nędzy. Bronisław Linke sympatyzował z Warszawską Grupą Plastyków, znaną również pod nazwą Czapka Frygijska, która w swoim programie z 1936 deklarowała m.in., że „pragnie dać plastyczny wyraz ideałom i dążeniom świata pracy”, przeciwstawia się hasłu „sztuka dla sztuki” i „wysuwa postulat sztuki tematycznej”². W jednej z recenzji wystawy grupy w 1937, w której Linke uczestniczył, padły szczególnie ostre słowa właśnie pod jego adresem: „Niektóre prace (pana Linkego) są [...] szkodliwe z punktu widzenia ideologii społecznej jako destrukcyjne przez nihilizm i negację wszelkich zdobyczy kultury. Poza tym twórca zdaje się nie wiedzieć o tym, że pornografia społeczna jest tak samo szkodliwa, lecz bardziej niebezpieczna, bo „mniej znajoma”, jak ta erotyczno-seksualna”³. Jedną z prac Linkego – „Dwa obozy (Dzisiaj)” (1932; w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie) przedstawia manifestację i sama w sobie jest manifestacją polityczną. Widzimy stojące naprzeciw siebie dwie grupy: umundurowanych ludzi w maskach przeciwwgazowych pod sztandarem w postaci banknotu dolarowego z szarfą z napisem „BUK i OJCZYŻNA” oraz prawdziwą „masę robotniczą” – rozlewający się twór z licznymi oczami i ustami, manifestujący pod hasłami: „CHLEBA”, „PRACY”, „PRECZ Z WOJNĄ”.

Artyści identyfikujący się z „lewicą”, uprawiający sztukę zaangażowaną, dokumentujący i komentujący sytuację społeczno-ekonomiczną i polityczną, byli na cenzurowanym. Twórcy I Grupy Krakowskiej, do której należał grafik Leopold Lewicki, przekonywali, że „nie ma dzieła sztuki, które nie byłoby społecznym”⁴. Lewicki działał w Komunistycznej Partii Polski i uczestniczył w akcjach artystycznych o charakterze politycznym i antyfaszystowskim. W 1932 roku znalazł się wśród studentów krakowskiej ASP, których prace władze uczelni zdecydowały się usunąć z wystawy „z powodu antypaństwowych i antyreligijnych tytułów i niewłaściwej interpretacji artystycznej”. Jego mieszkanie rewidowano, a „wywrotowe” prace konfiskowano⁵. Nie jest zaskakującym więc fakt, że kabaret robotniczy nie pozostawił wielu namacalnych dowodów swojego istnienia i działalności. Trzeba było wszystko przygotowywać w konspiracji, sprawnie wystawić i uciekać z miejsca zbrodni. Ryszard Marek Groński pisał o kabarecie „Czerwona Latarnia” (działający od 1931 przez siedem lat): „Stale zmieniane adresy, przestrzeganie pozorów spotkań towarzyskich, możliwie najszybsze pamięciowe opanowywanie tekstów, by nie dostarczyć szpiclom dowodu rzeczowego w postaci maszynopisu czy rękopisu [...].

² Cyt. za: M. Berman, „Czapka Frygijska”, [w:] *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960, s. 71.

³ Cyt. za: M. Berman, dz. cyt., s. 83.

⁴ Cyt. za: K. Kulpińska, *Graficzna twórczość Leopolda Lewickiego w Krakowie lat 30. XX wieku i powojennym Lwowie*, Acta Universitatis Nicolai Copernici: „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, t. XLIV, s. 487.

⁵ K. Kulpińska, dz. cyt., s. 489.

Konieczność grania w warunkach nielegalności zdecydowała o rezygnacji ze scenografii i kostiumów. Kabaret operował wyłącznie słowem i muzyką, zredukowaną w praktyce do najprostszych rodzajów akompaniamentu: harmonia, okaryna...⁶.

Również satyrycy prasowi podlegali szczegółowej cenzurze. W „Szpilkach” co rusz spotykamy białe plamy. Poza karykaturami polskich rysowników w czasopiśmie tym publikowano m.in. rysunki Geoga Grosza. Oddają one jeszcze rzeczywistość Republiki Weimarskiej, kiedy szalała inflacja i skok dolara każdego dnia wywoływał fale samobójstw. Tę sytuację dosadnie opisał Erich Maria Remarque w „Czarnym obelisku”. W powieści tej pojawia się motyw, który warto przywołać, jako że przenosi nas w sferę kabaretu i historycznych paradoksów. To postać duetystki – Renée de la Tour, śpiewającej sopranem i basem, dialogującej z samą sobą. Jawi się ona jako figura symboliczna. Jest metaforą rozdwojenia, zaprzeczania sobie, negowania faktów. Bo jak racjonalnie wyjaśnić to, że w 1939 roku, w sierpniu, tuż przed wybuchem wojny, konfiskowano prasowe materiały antyhitlerowskie, a i całe numery „Szpilek”? Numer 26 (po konfiskacie numeru 25; z dnia 6 VIII 1939) po raz pierwszy nie wyszedł w kolorze. Czarna okładka jest tym bardziej złowieszcza. W tekście wstępnym redaktor Jan Szelaąg (właśc. Zbigniew Mitzner) zwraca się do Stephena King-Halla, który zorganizował akcję wysyłki dziesiątek tysięcy listów do obywateli Niemiec – akcję uświadamiającą, skierowaną głównie przeciw niemieckiej propagandzie antybrytyjskiej. Szelaąg nazwał każdy z tych listów „papierowym pociskiem prawdy”, dodając z goryczą: „Popełniliśmy, Panie King Hallu, wiele błędów. A największy z nich polega na tym, żeśmy nie docenili morderczej roli kłamstwa [...]. Listy Pańskie dotarły zapewne do setek tysięcy Niemców. To jednak nie załatwia całości sprawy. Nie wrywa wszystkich Niemców z pod panowania Goebbelsa. To nie załatwia sprawy kłamstwa gdzie indziej. Szerzy się ono bowiem nie tylko w państwie Hitlera⁷. W tym miejscu ingerowała cenzura, nasza polska cenzura..., i biała plama zamiast dalszej części tekstu jest niezwykle wymowna. Tu należy zadać pytanie o funkcję humoru, i to nie tylko tę katartyczną, pozwalającą rozładować napięcie, ale również edukacyjną i uświadamiającą zagrożenia. Z tym zadaniem humoryści radzą sobie nierzadko skuteczniej niż publicyści. W ostatnim przedwojennym numerze „Szpilek” Mitzner właśnie na ten aspekt działalności kabareciarzy i satyryków zwraca uwagę: „Powstanie i wielkie powodzenie, jakim się cieszą teatrzyki rewiowe w Warszawie w liczbie dotychczas niespotykanej, dowodzą, iż istnieje duże zapotrzebowanie społeczne na humor. A każdy przyzna, iż jest to lepsze od zapotrzebowania na maski gazowe, chusteczki do nosa i krepę na żałobę”. Dalej redaktor pyta o „patriotyczne artykuły” publicystów narodowych: „Gdzie ich wielki głos patriotycznego uniesienia, głos, który by nie był tylko pokątnym warczeniem, ale przemawiającym do takich przynajmniej mas, które zapełniają sale Wielkiej Rewii i „Tiptopu”? Więc co? Więc znów my?

⁶ R. M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*, Warszawa 1978, s. 198.

⁷ Jan Szelaąg, *7 dni chudych*, „Szpilki” 1939, nr 26, s. 2.

My musimy być wszystkim? Raz masonami, żydokomuną, marazmem i rozkładem, a teraz znów krzepą, siłą i wiarą? [...] Żeby inni mieli czas na robienie patriotycznych morałów”⁸.

Oczywiste jest, że ani patriotyczne artykuły, ani kabaretowe numery nie zmieniłyby biegu historii. Jednak to, co działo się w kraju, wyraźna faszyzacja życia publicznego, również było przedmiotem tekstów kabaretowych i tekstów satyrycznych publikowanych przez „Szpilki”. Zamieszczona w niniejszym katalogu „Ballada” Mariana Hemara nie była wyjątkiem. Odpowiada jej satyra autorstwa Tadeusza Hollendra pt. „Narrodowcy”:

*Ulicami idą chłopcy
i śpiewają bycze pieśni,
żeby Polskę wszyscy obcy
opuścili jak najwcześniej...
Idą, idą szeregami
i tak piszą na parkanach:
– Precz z komuną! Precz z żydami!
cała Polska zapisana.
Wali marszu tupot, stukot,
aż to serce chce wyskoczyć,
temu szybką bombką stłuką,
tego pięścią między oczy.*

[...]

*Każdy z nich ojczyzny broni,
toteż patrzeć na nich miło,
pewnie gdyby dziś nie oni,
już by Polski tej nie było.
Przed komuny wrażą tonią
oni dierżą straż nad Wisłą,
oni jedni dzisiaj bronią
i rolnictwa i przemysłu.
Oni kupców katolików
podtrzymują dzielnie sami,
oni nawet robotników
bronią przed robotnikami.
Dzięki nim dziś Polska idzie*

⁸ Jan Szelaąg, *7 dni chudych*, „Szpilki” 1939, nr 30 [z dnia 27 VIII; ostatni przedwojenny numer pisma], s. 2.

*pełnić misję swą na zachód,
im bogaci nawet żydzi
pomagają dziś ze strachu.
Z pomocą Boską i z niemiecką
oni górą będą wszędzie,
jak dorośniesz, moje dziecko,
narodowcem takim będziesz.*

[...]

Kwestią dyskusyjną jest siła perswazji podobnych piosenek i wierszyków. Tadeusz Boy-Żeleński uważał wręcz, że piosenka polityczna ociepla de facto wizerunek polityka. Natomiast współpracujący ze „Szpilkami” Stanisław Jerzy Lec w 1936 roku napisał fraszkę „Na tandetę piosenek”, czyniąc aluzję do nazwiska Emanuela Schlechtera, autora wielu przedwojennych przebojów: „Schlechter to oznacza gorzej/ Ale gorzej być nie może”⁹. Rok później Lec wystąpił przeciw szlagierom, zdecydowanie wyolbrzymiając i ideologizując znaczenie popularnych piosenek w życiu społecznym: „Od lat śpiewa prawie cała ludność Polski, mieszczaństwo, drobnomieszczuchy, proletariat i nawet część chłopstwa tak zwane szlagiery, przeboje [...]. Powstaje jedna, ponadklasowa dziedzina. Wspólność piosenki. Powstaje wspólny klimat uczuciowy. I o tym wie dobrze burżuazja. Tylko że ona ma pokrycie w warunkach społecznego bytowania dla tych „marzeń piosennych”. Nie o melodie tu idzie. O słowa. Terror piosenki trzyma w karchach przeżycia duchowe wielkiej części proletariatu, zwłaszcza jej części żeńskiej. Wypacza życie duchowe tych ludzi, wykoślawia je nienaturalnie. „Szlagier to opium dla ludu” – można by sparafrazować słynne zdanie Marksa. Bo czym innym da się wytłumaczyć, że na przykład zazarty oenerowiec po skończonej robocie (biciu Żydów) śpiewa sobie najspokojniej „Rebeke” albo inną aktualną „Salome”, a niestety także najbardziej uświadomiona społecznie proletariuszka wyśpiewuje kretynstwa o nieszczęśliwych, porzuconych dziewczętach”¹⁰. W tym czasie Lec, nie bez autoironii, komentował aktywność satyryków wobec działalności narodowców: „To my jesteśmy tubą propagandową „prawicy narodowej”. Bo czym jeszcze przejawia ona swoje istnienie? Nie można przecież uważać takiej a takiej liczby pokrwawionych tygodniowo Żydów za objaw endeckiej działalności politycznej. Umówmy się bowiem, że to u Żydów takie prawo biologiczne, krwawić raz tygodniowo. Przyroda zna przecież podobne kaprysy [...]. Więc ta działalność polityczna prawicy odpada [...]. To my, satyrycy, rozdmuchaliśmy tę „prawicę” do niebywałej popularności”¹¹. I nie tylko treść jest problematyczna, ale też, może nawet bardziej, forma. Marek Groński krytykował twórców kabaretowych parających się łagodną satyrą, która służyła bardziej popularyzacji polityków

⁹ Cyt. za: L. Kośka, *Lec. Autobiografia słowa*, Warszawa 2015, s. 122.

¹⁰ S. J. Lec, *Do mordu, z piosnką na ustach!*, „Dziennik Popularny” 1937, nr 38. Cyt. za: L. Kośka, dz. cyt., s. 122–123.

¹¹ Cyt. za: L. Kośka, dz. cyt., s. 126.

niż recenzowaniu ich działalności. Według niego kabaret i satyra mieszczańsko-inteligencka cechowała się tym, że „zręczność konstrukcji zastępowała często brak myśli. Pomysłowość mistyfikowała ostrość i celność ataku”¹². „Popisom poetyckich linoskoczków” przeciwstawiał komunikatywność tekstów „Latarni”¹³. Wydaje się to dzisiaj przesadą, ale warto wspomnieć, że w okresie socrealizmu dostanie się satyrze, w tym i „Szpilkowej”, za burżuazyjne gry słowne i kalambury rodem z międzywojnia. Trzeba pamiętać jednak, że kiedy zanegujemy formę, satyra straci swój związek ze sztuką i rozplynie się w publicystyce. Z drugiej strony, jeśli uznamy nawet, że produkcja kabaretowa miała jedynie rozrywkowy charakter, to nie oznacza to, że każde nośne hasło musi być kojarzone z prymitywną, ogłupiającą paplaniną. Dowodem na jakość i wagę twórczości „mieszczańsko-inteligenckiej”, również w kontekście społeczno-politycznym, są drukowane w niniejszym katalogu fragmenty tekstów. I warto zauważyć, że „poetycki linoskoczek” Marian Hemar w tekście „Przekleństwo inteligencji” z humorem, a jednocześnie z przenikliwością filozofa opisał konsekwencje jałowych dywagacji i myślowego zapętlenia, które to słabości intelektualistów często krepują ich zdolność działania, kiedy jest ono konieczne:

„Rzecz w tym właśnie – że można i tak

I siak można, i także na wspak.

Tędy można, tamtędy, jak chcesz.

I tak samo. I przeciwnie też.

I tu można, i nie tu, i tam,

I gdzie indziej – jak uważasz sam.

Można prosto i w górę, i w dół.

Na całego i można przez pół.

I dlatego, bo widzisz i wiesz,

Że tak można i na opak też,

[...]

I dokoła, i naprzód, i wstecz –

Z tego potem się bierze ta rzecz:

Że już wcale nie można. Ni tak

Ani siak, ani owak, ni wspak,

Ani w głąb już nie można, ni wszecz,

Tu nie można, tam nie można też,

¹² R. M. Groński, dz. cyt., s. 194.

¹³ Tamże, s. 195.

*Ani w górę, ni w dół, ani w przód,
Ani wprost, ni na przelaj, ni w bród,
Ani w bok, ni na przekór, ni wstecz –
Jakżeż trzeba?
A właśnie: w tym rzecz*¹⁴.

Trochę o moralności rysownika prasowego

Dlaczego rysownicy publikujący m.in. w „Szpilkach” – piśmie antyfaszystowskim, walczącym z antysemityzmem, niejednokrotnie współpracowali z prasą skrajnie antysemicką? Czy powinniśmy zaniechać zadawania sobie tego pytania i uznać rysownika prasowego za kogoś w rodzaju najemnika, który za określone pieniądze wykonuje konkretne zlecenie? Dariusz Konstantynów dostrzega znaczenie aspektu finansowego, ale jednak zastrzega, iż „wydaje się, że już samo tworzenie wyszukanych wizualnych figur retorycznych służących obrażaniu, wyszydzaniu i szerzeniu wrogości wobec Żydów [...] pozwala na wyciągnięcie wniosku, że artyści współpracujący z pismami, w których programach antysemityzm zajmował miejsce naczelne, przynajmniej częściowo podzielali głoszone przez nie poglądy, a jeżeli nie, to z pewnością nie czuli moralnego dyskomfortu, publikując na ich łamach”¹⁵. W zależności od profilu ideologicznego gazety ten sam rysunek może się wydawać antysemicki albo po prostu humorystyczny. Ten rozdzźwięk w percepcji i interpretacji wynika z kontekstu, w jakim publikowane były karykatury. „Przyjąć więc można – twierdzi Konstantynów – że o tym, czy rysunek zalicza się do antysemickich, czy też nie, decyduje przede wszystkim miejsce jego publikacji”¹⁶. Również w niniejszym katalogu prezentujemy karykatury mogące kojarzyć się z niezwykle popularnym wówczas, także w kabarecie, szmoncesem, jak i z antysemicką satyrą, posługującą się konwencją szmoncesu. Dwuznaczność związana jest też z eksponowaniem semickich cech etnicznych.

Należy tu wspomnieć o praktyce redakcyjnej związanej z zamawianiem rysunków. Nie chodzi mi o usprawiedliwianie artystów, ale być może trzeba na gazetową satyrę spojrzeć jako na wytwór intelektualny więcej niż jednej osoby. Tadeusz Wittlin wspominał, że w redakcji „Cyrulika Warszawskiego” pomysły na rysunki, zwłaszcza tematy polityczne, wynajdywali redaktorzy – najpierw sam Jan Lechoń, potem Jerzy Paczkowski. Wittlin pisał: „Zaruba to podpora „Cyrulika” nie tylko dlatego, że jest świetnym artystą malarzem, ale ponieważ przynosi również własne pomysły. Innym rysownikom Paczkowski, oprócz podania tematu, często musi objaśniać, co karykatura ma na celu, na czym polega jej dowcip, jaki jest sens kalamburu i jak mają stać, siedzieć lub wyglądać występujące

¹⁴ M. Hemar, *Przekleństwo inteligencji*, [w:] R. M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*, Warszawa 1978, s. 83.

¹⁵ D. Konstantynów, *Antysemickie rysunki z prasy polskiej 1919–1939*, [w:] „*Obcy i niemili*”. *Antysemickie rysunki z prasy polskiej 1919–1939* [kat. wystawy], Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2013, s. 38–39.

¹⁶ Tamże, s. 39.

w niej postaci; wymienia też rozmiary i kolory takiego dzieła”¹⁷. Z opisu metody pracy można wyciągnąć wniosek, że nawet jeśli rysownik nie znalazł ostatecznego podpisu pod rysunkiem, musiał znać przesłanie rysowanej przez siebie karykatury.

Freud by tego nie wyśnił

Nóżki girlsów jakąś diabelską sztuczką przeistoczyły się w nogi maszerujących żołnierzy, zabawiające tańcem dziewczyny w niosących śmierć mundurowych, taniec w parademarsch. Czy ta sztywność, schematyzm, wzory tworzone przez nóżki jednych i nogi drugich nie są sobie bliskie? Nie przypadkiem kompozycja graficzna Konstantego Sopoćki „Parademarsch (Europe girls)” (1933) ukazuje żołnierzy w marszowym wyroku, prezentujących protezy. Echo przedwojennych wyobrażeń pobrzmiwa też w kompozycji Herberta Sandberga „Strach”, gdzie nad przerażoną twarzą widać maszerujące nogi w żołnierskich butach.

Nóżki tańczących w szeregu girlsów czy też maszerujących żołnierzy, multiplikowane, tworzą wzór, a więc coś, co abstrahuje, odhumanizowuje ciało. Mamy tu do czynienia z „ornamentem z ludzkiej masy”. Siegfried Kracauer zauważył analogię między występami girlsów a stadionowymi pokazami „o takiej samej geometrycznej dokładności”. „Nośnikiem ornamentu jest ludzka masa” – pisał w 1927 roku. Figury te zdaniem autora „wyrastają [...] zawsze ze wspólnoty [...]. Natomiast ludzie [...] pojmujący samych siebie jako poszczególne osobowości o własnej duszy, zawodzą w tworzeniu nowych wzorów [...]. Wzory na stadionach i w kabaretach [...] zestawione [są] z elementów będących tylko cegiełkami i niczym ponadto. Przy wznoszeniu takiej budowli chodzi tylko o wymiary cegiełek i ich ilość. Stosuje się do tego ludzką masę. Ludzie są tu tylko jej członkami, elementami figury, a nie, jak im się zdaje, uformowanymi wewnątrz jednostkami”¹⁸. „Strukturę masowego ornamentu” autor zestawiał z „zasadą kapitalistycznego procesu produkcji”, wedle której: „Każdy wykonuje swój zabieg przy taśmie produkcyjnej, swoją funkcję cząstkową, nie znając całości. Podobnie jak w przypadku wzoru na stadionie, ponad masami stoi organizacja, monstrualna figura, ukryta przed jej sprawcą [...]”¹⁹. Wychowanie obywatela w społeczeństwie utylitarnym, nie mówiąc już o państwie totalitarnym, staje się produkcją cegiełek, cegiełek państwowotwórczych, które nie muszą wiedzieć, a nawet nie powinny być świadome tego, jak działa mechanizm, którego są częścią. Elementy państwowotwórcze to dobrze działające trybiki. „Nie myśl, pracuj” – to hasło mrówki robotnicy z dramatu Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej.

Problematyka ciała odsyła nas do innego wątku, a mianowicie do zagadnienia heroizacji wizerunku ciała człowieka w sztuce hitlerowskich Niemiec. Sylwetce człowieka w rzeźbie niemieckiej nadano nadludzką skalę i proporcje. Przed pawilonem niemieckim na Wystawie Światowej w Paryżu

¹⁷ T. Wittlin, *Ostatnia cyganeria*, Warszawa 1989, s. 21.

¹⁸ S. Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy* [1927], [w:] *Wobec faszyzmu*, wybrał i opatrzył wstępem Hubert Orłowski, Warszawa 1987, s. 11.

¹⁹ Tamże, s. 13–14.

w 1937 roku wystawiono monumentalne nagie postaci, których wygląd dał asumpt do żartów prasowych. W „Szpilkach” znajdujemy karykatury przedrukowane z francuskiego „Le Rire”, niepozbawione podtekstu seksualnego.

W kwietniu i maju 1938 roku w Warszawie miała miejsce „Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich”. Ekspozycję, podobnie jak katalog, otwierały popiersia Hitlera autorstwa Arno Brekera i Piłsudskiego autorstwa Josefa Thoraka. W tekście katalogowym dr Werner Rittich²⁰ wyjaśnia, że zadaniem ekspozycji jest zapoznanie polskiej publiczności z aktualnymi tendencjami w sztuce niemieckiej. Przyznaje, że zmiany wprowadzone w Niemczech przez Hitlera objęły również życie kulturalne, a wódz osobiście zatroszczył się o usunięcie „wpływów obcych narodowi i jego duszy”. Wstęp Ritticha jest dosyć subtelny w treści i w formie, biorąc pod uwagę fakt, że prawie rok wcześniej w Monachium dokonano słynnej, haniebnej manifestacji nienawiści do sztuki, jaką była wystawa „Sztuki zdegenerowanej” („Entartete Kunst”). W tekście katalogowym nie pada słowo „degeneracja”. Autor pisze jedynie o „stylu wykazującym upadek”, o „poszukiwaniu sensacji” przez artystów, co spowodowało, że ich twórczość była „nie do przyjęcia przez większość odbiorców”. Stan rzeczy zmienił się, ale... „należało wskazać cel, do którego artyści mieli dążyć”, co Hitler zrobił, przemawiając podczas Parteitagu i przy okazji otwarcia Domu Sztuki w Monachium. Chociaż przywódca III Rzeszy określił sztukę jako „wniosłą misję graniczącą z fanatyzmem”, to okazało się, według narracji Ritticha, że nowa twórczość zaczęła wzbudzać entuzjazm wielu Niemców, którzy dotychczas w ogóle nie interesowali się sztuką. Postawiono bowiem na celowość twórczości artystycznej, w tym przede wszystkim rzeźby jako najlepiej sprawdzającej się służbie propagandy i najpełniej wcielającej ideał nadczłowieka. Przykładem tego była eksponowana na warszawskiej wystawie rzeźba „Prometeusz” Arno Brekera. Ten wizerunek tytana doskonale koresponduje z karykaturą Oskara Garvensa „*Der Bildhauer Deutschlands*” („Rzeźbiarz Niemiec”), opublikowaną w 1933 w „Kladderadatsch” – nazistowskim wówczas piśmie satyrycznym. Tu Hitler nadrzeźbiarz, z masy wielu wątlých figur, wyrzeźbionych przez artystę o wyraźnie semickiej fizis, lepi jednego, ale za to mocarnej postury człowieka. Bo pamiętajmy, że „sztukę zdegenerowaną” – m.in. ekspresjonizm posługujący się deformacją rzeczywistości – kojarzono z psychiczną i fizyczną słabością. Z drugiej strony sztuka i literatura nastawione pacyfistycznie, przestrzegające przed konfliktem zbrojnym i przypominające o tragedii minionej wojny, bynajmniej nie przygotowywały mentalnie obywateli do walki i poświęcenia.

„Akcja przeciwko nieniemieckiemu duchowi” przeprowadzona w Niemczech 1933 obejmowała akt spalenia tysięcy książek. Był to dokładnie zaplanowany rytuał, podczas którego recytowano dziewięć zaklęć, m.in.: „4. Mówca: Przeciwno demoralizującemu duszę przecenianiu instynktów, za szlachetność ludzkiej duszy! Oddaję płomieniom pisma Sigmunda Freuda [...]. 7. Mówca: Przeciwno literackiej

²⁰ Dr Werner Rittich, *Rzeźba Niemiecka*, [w:] *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, 23 kwietnia – 15 maja 1938 r. [kat. wystawy], Berlin 1938.

zdradzie żołnierzy wojny światowej, za wychowanie w duchu obronnym! Oddaję płomieniom pisma Ericha Marii Remarque'a"²¹.

W roju i pod butem

Z wielu piosenek kabaretowych wyziera tęsknota za lepszym życiem, ucieczką od głodu, chłodu i ubóstwa ku... sławie filmowej. To „marzenia piosenne” o uszmkowanej rzeczywistości. Mamy tu też do czynienia z modą na celebrities. I tak dziewczyna pracująca w fabryce czy panna sklepowa chce być taka jak Nora Ney. I nagle staje się cud, i zjawia się gwiazda, która naiwną dziewczynę w sposób nie mniej naiwny przekonuje, że prawdziwe szczęście to nie blichtr ekranu:

[...]

*Ach! Pół życia dałabym ci swego
I fotosy swe, i toalety,
I partnera najpiękniejszego,
Wszystką sławę i wszystkie podniety,
Żebym mogła znów tak wierzyć jak ty!
I jak ty być tak wielką artystką,
Tak rozumieć marzenia i łzy,
I uśmiechy, i miłość, i wszystko!*

[...]”²².

Marzenia o sławie, o byciu wyjątkowym, związane są z poczuciem unifikacji i zaniku indywidualności. Powszechnym wydaje się wrażenie, że człowiek współczesny żyje w społeczeństwie masowym, że życiowe scenariusze „szarych” ludzi są łądząco podobne. Te problemy w swoich dramatach poruszyła Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, wykazując niezwykły zmysł satyry. W „Mrówkach”²³ z 1936 poddała analizie problem organizacji społecznej, użyteczności jednostki we wspólnocie oraz kwestie kobiece, jak macierzyństwo i prawo kobiet do decydowania o rozrodczości. Mrówki robotnice uosabiają porządek i racjonalizm: „– Rozum mrowiska jest wielki i państwotwórczy” – poucza jedna z nich. Mrowisko posłużyło tu za metaforę społeczeństwa uylitarnego i państwa o bezdusznym prawie, gdzie nawet zjawiska takie jak promień słońca są ideologizowane. Podczas gdy rozmarzoną „księżniczkę” zachwyca „pocałunek słonecznego ciepła”, robotnicę wzburza „ten erotyzm we wszystkim” i zarzuca jej brak szacunku dla „iluminatora pracy”. Miłość i szczęście są zbędne,

²¹ J. Schönwiesner, *Język jest bronią: palenie książek i jego następstwa*, [w:] *Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy*, Międzynarodowe Centrum Kultury [kat. wystawy], red. Barbara Górska, Judith Schönwiesner, Kraków 2011, s. 86.

²² M. Hemar, *Gwiazda i dziewczyna*, [w:] R. M. Groński, dz. cyt., s. 151–152.

²³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Mrówki*, [w:] Tejże, *Dramaty*, tom 1, zebrała i opracowała Anna Bolecka, wstępem opatrzył Stefan Treugutt, Warszawa 1986.

a radość i zabawa budzą zgorznienie wśród robotnic. Z entuzjazmem należy tylko rodzić – ale nie mrówki szczęśliwe, a państwowotwórcze. Piękno jest podejrzane, a potrzeby estetyczne świadczą o próżności. Wszystko musi mieć swój cel...

Groteskowa „Baba-Dziwo”²⁴ z 1938 jest już satyrą Jasnorzewskiej na faszyzm. Autorka przeprowadza tu psychoanalizę dyktatorki – zakompleksionej i pozbawionej poczucia humoru Validy Vrano. Strój tytułowej baby rządzącej Prawią to na poły uniform wojskowy, na poły strój sado-maso: mundur, krótka spódnica, wysokie, sznurowane buty z ostrogami. Główna bohaterka Petronika jest naukowcem i jako kobieta bezdzietna podlega szykanom instytucji państwowych. W kraju dyktatorskim inwigilacja sięga tak głęboko w życie prywatne, że mąż Petry, w przekonaniu, że Valida Vrana potrafi czytać w myślach obywateli, nie chce już myśleć, tylko posłuszenie „żyć i pracować”. W społeczeństwie tępieni są tak zwani „odstający ludzie”, ponieważ nie potrzeba „wyjątków”, ale „ogólnego poziomu”. Podobnie jak w mrowisku, tak w państwie Baby-Dziwo liczy się tylko wypełnianie społecznych obowiązków i... powaga: „– Nie róbmy z życia papki dla bezzębnych!” – mówi dyktatorka...

Nie ma miejsca na humor w państwie rządzone przez dyktatora. A kiedy poczucia humoru brakuje rządzącym, a śmiech jest wywrotowy, zaczyna robić się niebezpiecznie. Pozostaje mi więc zakończyć cytatem z tekstu Felixa Zandlera zamieszczonego w „Szpilkach” w połowie lipca 1939 roku: „Ktoś powiedział, że Niemcy przegrali wojnę światową, dlatego, że nie mieli poczucia humoru. W tym – zdawać by się mogło – paradoksalnym twierdzeniu jest dużo prawdy. Niemcy są narodem wyjątkowo ponurym i pozbawionym poczucia śmieszności, przede wszystkim własnej [...]. Wyobraźmy sobie, jak wyglądałaby mowa tego niezmordowanego mówcy [Goebbelsa] gdyby nagle odzyskał dobry, zdrowy humor... [...]: „– Szanowni panowie i takie same panie. Jak dotąd nasze kawały, jakie urządzaliśmy Europie doskonale się udawały... Sąsiadujące z nami państwa dawały się nam nabierać... Robiliśmy anchluss za anchluss, ale teraz już schluss z anchlussami! Polska powiedziała „nie”. A więc żeby nie becknąć, musimy się wycofać bez wojny – zanim byśmy musieli cofać się podczas wojny!... [...] Od jutra zaczynamy inne życie! Naszym hasłem zamiast „Armaty zamiast masła!” będzie – „Masło zamiast armat!” [...] Tak wyglądałaby mowa Goebbelsa, gdyby miał on poczucie humoru [...]. Ale nie ludźmy się, żeby doszło do takiego wystąpienia. I właśnie dlatego, że Niemcy nie mają poczucia humoru, muszą znowu przegrać wojnę. O ile wywołają!”²⁵.

²⁴ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, [w:] Tejże, *Dramaty*, tom 2, zebrała i opracowała Anna Bolecka, wstępem opatrzył Stefan Treugutt, Warszawa 1986.

²⁵ F. Zandler, *Dlaczego Niemcy przegrały WOJNĘ*, „Szpilki” 1939, nr 22, s. 4.