

Dyskursy śmiechu – między presją ideologii a twórczym oporem na przykładzie polskiego pisma satyrycznego „Szpilki”

MARCIN JAWORSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
mjawor@umk.pl

Wprowadzenie

Śmiech, rozumiany jako ważny element kultury, a szczególnie kultury zabawy, tradycyjnie niósł ze sobą wiele różnych odcieni humoru, znaczeń i wymagał stworzenia odpowiednich form na ich wyrażenie. Był twórczym i spontanicznym aktem podmiotu, który w ten sposób prezentował swój stosunek do siebie lub otaczającego go świata. Tego rodzaju śmiech nie służył też perswazyjnym celom władzy, lecz radosnej afirmacji rzeczywistości lub jej krytyce¹.

Wbrew tej tradycji, w minionym stuleciu śmiech jako kategoria kultury podlegał szczególnie silnej i zorganizowanej instytucjonalnie presji ze strony władzy. Pokusa jego politycznej instrumentalizacji wynikała nie tylko ze spodziewanych korzyści mających z tego płynąć, ale – jak się zdaje – z nietolerowania w przestrzeni życia społecznego zjawisk, które potencjalnie mogły zagrażać ideologicznej stabilności systemu władzy i stanowić źródło możliwego oporu. Wspomniana instrumentalizacja przybierała różne formy, ale miała je-

¹ Więcej na ten temat pisze autor rozdziału w książce *Zabawa, święto, profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem* (Jaworski 2015b).

den główny cel – wspieranie władzy. Śmiech podlegający instrumentalizacji był nie tylko kontrolowany, niekiedy reglamentowany, lecz i bardzo jednostronny, a przez to pozbawiony głębszego waloru kulturotwórczego. Oprócz tego, że był on odpowiednio ukierunkowany, to również wymierzony był w podmioty zdefiniowane przez władze jako wrogie wobec panującego porządku. Można powiedzieć, że tego rodzaju przedmiotowe wykorzystywanie śmiechu do celów pozaludycznych nie tylko niweczyło jego wspomnianą kulturotwórczą wartość, ale i głęboko zakorzenioną potrzebę człowieka do przeżywania bezinteresownej radości.

Celem autora rozdziału jest zwrócenie uwagi na podobne mechanizmy zachodzące w polskiej kulturze popularnej po II wojnie światowej, kiedy kontekst polityczny determinował dominujące funkcje i znaczenie wielu aspektów rzeczywistości, w tym również ludycznych wytworów kultury. W odniesieniu do tego mowa będzie o jednym tylko fragmencie owego rozległego obszaru, a mianowicie o rysunku satyrycznym, precyzyjniej zaś, o polskim piśmie satyrycznym „Szpilki”. Na tym wybranym przykładzie możliwe będzie ukazanie samego mechanizmu wewnętrznej dynamiki ścierania się odgórnie narzucających wymogów satyry z ich oddolnym negocjowaniem przez redaktorów pisma, autorów i czytelników. Warto wszelako odnotować, że szczególny wymiar okresu powojennego (silna instrumentalizacja ideologiczna) nie powinien stwarzać mylnego wrażenia, że relacje między prasą panującej ideologii a oporem dotyczyły tylko minionego wieku, o którym Gustaw Herling-Grudziński słusznie stwierdził w jednej z medialnych wypowiedzi, że był przeklętym wiekiem ideologii. Tego rodzaju napięcie (choć być może słabiej) występowało od zawsze i brało się z bardziej podstawowej przyczyny niż partykularne potrzeby takiej lub innej władzy. Wspomniane napięcie wynikało bowiem z prób ograniczania lub instrumentalizowania kulturotwórczej natury śmiechu i ważnego znaczenia zabawy jako istotnej kategorii kultury. Taką tendencję widać też w kulturze współczesnej. Narracją, która w najbardziej dotkliwy sposób wypacza kulturotwórczy status wspomnianej kategorii poprzez sprowadzenie tego rodzaju aktywności do merkantylnie ukierunkowanego celu jest konsumeryzm. Instrumentalizacja zabawy polega w takim wypadku na budowaniu wśród konsumentów przekonania, że możliwa jest ona dopiero po dokonaniu jej zakupu. Najlepszą zaś jej formą i tym, co przynosi najwięcej radości jest rzekomo jej kupowanie, czyli *shopping*.

Zanim przedstawione zostaną mechanizmy i sposoby instrumentalizacji śmiechu w polskiej rzeczywistości powojennej, należy najpierw wyjaśnić (odwołując się do perspektywy zarysowanej przez socjologię kultury), na czym tradycyjnie

polegała postulowana wysoka pozycja zabawy (i płynącego z aktywności ludycznej śmiechu) jako wytworu kultury. Warto poruszyć ten wątek, tym bardziej, że z tego bazowego zasobu korzystali polscy twórcy żartów rysunkowych, stawiający twórczy opór opresyjnej rzeczywistości w okresie powojennym, posiłkując się przy tym kategorią śmiechu.

Kulturotwórczy wymiar praktyk ludycznych

Z punktu widzenia socjologii kultury ważne znaczenie zabawy jako kategorii kultury polega na tym, że obok sztuki, nauki i religii przynależy do grupy dziedzin kultury symbolicznej. W kontekście rozpatrywanego problemu instrumentalizacji śmiechu zasadnicze znaczenie ma fakt, że strukturalnie wymienione dziedziny kultury symbolicznej odznaczają się tym, że:

mają charakter autoteliczny, a jedynie drugorzędnie mogą mieć pewne odniesienia do praktyki życiowej. Kulturę symboliczną cechuje zatem powiązanie charakteru autotelicznego stanowiącego jej wyróżnik gatunkowy, z pewnymi funkcjami instrumentalnymi, które wypada uznać za wtórne (Filipiak 2002: 53).

Wynika z tego, że zabawa (i płynący z niej śmiech), pojmowana jako część kultury symbolicznej, wyróżnia się dwojaką strukturą, podstawowym elementem autotelicznym, który decyduje o tym, że określone praktyki ludyczne mieszczą się w obszarze kultury symbolicznej oraz obszarze instrumentalnym. Wielu przedstawicielom władzy ten drugi komponent wydaje się niestety bardziej interesujący i w oparciu o niego najczęściej działają, szczególnie wtedy, gdy można wykorzystać zabawę, śmiech dla własnych, instrumentalnie rozumianych celów. Taki układ jednak zaprzecza zabawie pojmowanej jako swobodna twórczość podmiotu. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo, że stanie się ona pasem transmisyjnym dla przekazywania określonych, pożądaných przez władzę treści. Śmiech w takiej sytuacji nie wyraża spontanicznej radości podmiotu, ale zostaje podporządkowany rzekomo wyższemu celom, a przy tym podlega odpowiedniemu ukierunkowaniu i reglamentacji. Tymczasem, jak zauważył słusznie Johan Huizinga, kulturotwórczy wymiar zabawy polega na tym, że:

Zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunko-

wo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość „odmienności” od „zwyčajnego życia” (Huizinga 1985: 48-49).

Zabawy, o ile ma być praktykowaniem kultury, nie można więc nakazać, nie wolno łamać jej wewnętrznych reguł, tak jak nie powinno się zapominać, że stanowi ona oddzielną sferę rzeczywistości. Nie trzeba dodawać, że identycznie rzecz ma się z pochodną zabawy, czyli śmiechem. Śmiech wymuszony lub taki, którego intencją jest wyłącznie atak (a więc służący przemocy) trudno uznać za kulturotwórczy. Nawet śmiech kpiący, satyryczny i służący krytyce nie może niszczyć przeciwnika. Ma bowiem uzdrawiać rzeczywistość, a nie przyczyniać się do jej dalszej degradacji.

Model zabawy instrumentalnej w okresie powojennym

W Polsce okresu powojennego panowała oczywiście tendencja do instrumentalnego traktowania zabawy i śmiechu. Aktywność ludyczna nie miała być czynnością dobrowolną ani celem samym w sobie. Zamiast tego praktyki ludyczne miały być powiązane z panującą polityką kulturalną państwa i była to zasada nienaruszalna. Z drugiej strony jej realizacja w praktyce życia społeczno-politycznego ówczesnej Polski nie miała jednolitego charakteru. Dobrą tego ilustracją mogą być dzieje powojennego komiksu w Polsce. Przybliżenie – nawet w ogólnym zarysie – tej problematyki pozwoli lepiej zrozumieć logikę ścierania się tendencji władzy i oporu w kontekście polskiego rysunku satyrycznego.

Kiedy zakończyła się II wojna światowa, w latach 1945-1948, a więc w okresie, gdy władza prowadziła jeszcze ze społeczeństwem i międzynarodową opinią publiczną grę pozorów co do przyszłych losów kraju, druk komiksów nie był zabroniony ani przesadnie reglamentowany. Dopiero wraz z nastaniem okresu stalinowskiego, w latach 1948-1956, komiks niemal wyrugowano z przestrzeni publicznej i opisywano jako odrażający przykład zdegenerowanej kultury Zachodu. Był to najbardziej prymitywny rodzaj instrumentalizacji, polegający po prostu na radykalnej krytyce, co było częścią szerszej kampanii propagandowej krytykującej kapitalistyczny Zachód. Na szczęście presja ideologiczna wywierana na kulturę popularną nie była przez cały okres PRL tak samo silna. Wewnętrznym mechanizmem regulującym zmiany na tym polu były potrzeby bieżącej polityki kulturalnej. I tak, wraz z liberalizacją systemu

po przełomie październikowym w 1956 roku, krytyka komiksu zelżała do tego stopnia, że pozwolono wreszcie na jego druk. Jednocześnie wyznaczono temu medium określone funkcje pozaludyczne, które w oczach decydentów partyjnych usprawiedliwiały istnienie w przestrzeni publicznej amerykańskiego wytworu kultury popularnej. Były to funkcje wychowawcze, propagandowe oraz ekonomiczne².

Ustalono zasadę, że komiks może być drukowany tylko wówczas, gdy takie funkcje spełnia. Korygowanie tych zadań wiązało się, jak wspomniano, z cyklicznie następującymi zmianami w bieżącej polityce kulturalnej państwa. Raz była ona bardziej represyjna (na przykład po 1968 roku), a kiedy indziej bardziej liberalna (na przykład po 1970 roku). Z raz wprowadzonej zasady instrumentalizacji nie zrezygnowano jednakże do końca istnienia PRL. Nie oznaczało to pełnego podporządkowania się twórców komiksów nakazom wydawanym odgórnie przez partyjnych decydentów, wydawców. Opór jednak nie mógł być jawny już choćby z tego względu, że ze strony autorów nie była to otwarta konfrontacja. Przyjęta strategia polegała raczej na czujnym wyczekiwaniu korzystnych zmian, na badaniu granic tego, co w danym okresie społeczno-politycznym było możliwe, nieustannej grze z funkcjonariuszami cenzury. Inaczej mówiąc, twórcy komiksów starali się pogodzić wymogi państwowych wydawców i jednocześnie ocalić, w ramach zmieniających się możliwości systemowych, autoteliczną radość kreowania opowieści komiksowych, co w dużej mierze udało się osiągnąć. Warto dodać, że w tym dziele sprzyjały im nie tylko okresowe koniunktury polityczne, ale także forma komiksowa oraz afirmująca pracę rysowników publiczność. Mówiąc bowiem o oporze w kulturze popularnej okresu PRL, trzeba pamiętać, że jego źródłem nie były deklaracje polityczne, ale przede wszystkim wybory estetyczne. Istnienie w przestrzeni wydawniczej (a więc i publicznej) amerykańskiej estetyki komiksu – samo w sobie – było elementem wywrotowym. Przypominało bowiem o świecie, od którego Polacy byli odcięci, a do którego tęsknili. Komiks był jednym z takich elementów – i to niezależnie od niekiedy propagandowo-dydaktycznych treści w nim zawartych. Komiksowa publiczność kierowała swoje zainteresowanie na zachodnią estetykę, nie zaś na ideologiczną treść.

² Komiksy, a w zasadzie i cały segment prasy bulwarowej, która pojawiła się po liberalizacji sytemu po 1956 roku, uważano za ważny element rynku wydawniczego. Ze względu na swoją popularność, a więc i dużą sprzedawalność, tego rodzaju wydawnictwa pozwalały władzom finansować gazety partyjne (Jaworski 2015a: 162-181).

Podobnie było w wypadku humoru. Śmiech również poddany był silnej presji ideologizacji. W taki sam sposób wpływały nań zmiany polityczne i tak samo, jak w odniesieniu do komiksów, redaktorzy, rysownicy i czytelnicy uprawiali z władzą (na ile było to możliwe) rodzaj gry, reagując na korzystne zmiany w systemie. Przy czym bronią twórców komiksów i ich czytelników była fascynacja zachodnią formą komiksów i ich estetyką. Natomiast autorzy żartów rysunkowych w „Szpilkach” dysponowali kulturotwórczą siłą śmiechu, który powodował, że wcale nie było łatwo go instrumentalizować w ramach doktryny socrealizmu. Zanim jednak wątek źródeł oporu zostanie rozwinięty, trzeba najpierw przedstawić źródła opresji, czyli bardziej szczegółowo omówić próby instrumentalizacji humoru po II wojnie światowej w Polsce.

Presja instrumentalizacji humoru

Powojenna presja wywierana na obszar satyry w Polsce przebiegała według opisanego w odniesieniu do komiksu politycznej amplitudy, to znaczy cyklicznie następujących po sobie przesileniach politycznych, skutkujących zaostrzeniem lub poluzowaniem opresyjności systemu. Ten sam mechanizm działał w odniesieniu do pisma satyrycznego „Szpilki”.

Pismo powstało w 1948 roku i było najważniejszym periodykiem satyrycznym w kraju. W ten sposób postrzegała go również władza. W 1953 doprowadzono do administracyjnego połączenia „Szpilek” i innego pisma satyrycznego, „Muchy”. „Szpilki” stały się (wtedy) jedynym pismem satyrycznym w kraju. Nic więc dziwnego, że władze oczekiwały od członków redakcji czynnego zaangażowania w sprawy społeczno-polityczne kraju; wszak satyra wydawała się doskonałym medium dla przekazu pożądanego przez oficjalne czynniki treści i do krytyki ideologicznych wrogów. Pod tym względem pismo satyryczne wydawało się skuteczniejszym i bardziej naturalnym medium dla realizacji takich celów niż komiks, który już swoją amerykańską formą, zachodnią estetyką stawiał opór treściom, które chciano w nim umieszczać. Nic zatem dziwnego, że kiedy nastąpił okres stalinowski, periodyk otrzymał od władzy zadania związane ze spełnianiem płynących odgórnie zapotrzebowań propagandowych. Powstały zalecenia, które miały to ułatwić i które były kierowane również bezpośrednio do redakcji „Szpilek”. Dotychczasowy model satyry oskarżano między innymi o prawicowo-nacjonalistyczne odchylenie, zbyt słabe zaangażowanie polityczne, niedostateczny realizm, a za duży formalizm i naturalizm, za małą komunika-

tywność; stawiano także zarzut „płaskiej rozrywki” (Kopciński 2004b: 307), schlebianie burżuazyjnym gustom, krytykowano przedwojenny „pornografizm” i „ferdydurkizm” (Kopciński 2004b: 307).

W dziedzinie rysunku satyrycznego wymogi socrealizmu przedstawił w 1950 roku Jan Lenica:

W momencie mobilizacji wszystkich sił do walki z imperialistyczną agresją karykatura polityczna ze zwiększoną siłą musi przemawiać do każdego człowieka, musi ze szczególną pasją odkrywać zbrodnicze machinacje kapitalistycznego świata, musi budzić czujność wobec wroga klasowego, musi przemawiać prostym, realistycznym językiem (Kopciński 2004b: 307)³.

Natomiast w domenie pisarstwa satyrycznego nowy wymiar humoru sformułował Tadeusz Borowski: „Wykrywanie sprzeczności imperializmu i zohydowanie jego urządzeń, walka z jego ideami, demaskowanie jego agentur i ukazywanie ich istotnego, makabryczno-komicznego oblicza – oto zadanie satyry naszej epoki” (Kopciński 2004b: 307)⁴. Akcentując cele polityczne satyry i jej zdecydowanie ideologiczny charakter, Jacek Kopciński zauważył, że: „Zupełnie poważnie pytano, czy satyra powinna być śmieszna” (Kopciński 2004b: 308). Prezentowany w „Szpilkach” humor dostrojony został zatem do dominującego, a więc napastliwego, piętnującego, demaskującego i oskarżającego tonu przekazów medialnych. Krytyka dotyczyła głównie zachodnich polityków (Winston Churchill, Harry Truman), przedstawicieli polskiej emigracji, wydarzeń rozgrywających się na arenie międzynarodowej (na przykład wojna w Korei), ale również krajowych przeciwników (bikiniarzy, kułaków, biurokratów). Stałym wrogiem była też amerykańska kultura popularna. Poza tym pismo było zaangażowane w gloryfikowanie ważnych dla państwa rocznic, świąt oraz takich przedsięwzięć, jak na przykład obchody siedemdziesiątych urodzin Józefa Stalina w 1949 roku. Cztery lata później, po śmierci radzieckiego przywódcy, sytuacja polityczna zaczęła się jednak zmieniać, ponieważ pod wpływem przemian w samym Związku Radzieckim powoli zmierzała ona ku liberalizacji systemu. Wtedy, oprócz stałych rubryk polityczno-propagandowych, na przykład

³ Cytując Lenicę, Kopciński odwołał się do tekstu umieszczonego w trzecim numerze „Nowej Kultury” z 1950 roku.

⁴ Cytat z Borowskiego Kopciński zaczerpnął z tekstu umieszczonego w czwartym numerze „Nowej Kultury” z 1951 roku.

postaciowanych poprzez agresywne i ideologicznie zaangażowane karykatury, ukazujące zachodnich przywódców politycznych, zaczęły pojawiać się i inne wątki. Choćby takie, jak negatywny bohater odwilży październikowej, czyli aparatczyk. Wkrótce też jednostronność satyry z czasów stalinowskich, która realizowała cele *stricte* propagandowe władzy, została zrównoważona przez humor obyczajowy, a nawet parodie literatury socrealistycznej (Alichnowicz 2004: 340). Jak zauważył Karol Alichnowicz:

Wydaje się, że pozycja „Szpilek” w komunikacji realizmu socjalistycznego była osobliwa: będąc na usługach komunistycznej władzy, dysponowały jednocześnie pewnym (wątplym) marginesem koncesjonowanej wolności. Z jednej bowiem strony profil pisma określała odrzucona w socrealizmie tradycja literacka Dwudziestolecia, z drugiej – traktowane niekiedy przez redakcję z dużym dystansem postulaty wysuwane wobec satyry i karykatury w dyskusji w latach 1948-53 (Alichnowicz 2004: 339-340).

Można więc powiedzieć, że redaktorzy „Szpilek” postanowili przetrwać najmroczniejszy okres stalinowski płacąc za to cenę włączenia się w ogólny nurt panującej propagandy. Z drugiej jednak strony starali się maksymalnie korzystać z bardzo wąskiego marginesu wolności, jaki im dano. Kiedy więc tylko stało się to możliwe, zaczęli niwelować pola narzuconej im instrumentalizacji na rzecz humoru, który nie miał wzbudzać śmiechu z wrogów ideologicznych, lecz po prostu śmiech. Trzeba oczywiście pamiętać, że nie oznaczało to wyzwolenia z obowiązków nakładanych wówczas przez władzę na pismo satyryczne, czyli z obowiązków pozaludycznych, jakie miała ze sobą nieść satyra w socjalizmie. Ideologiczny dział, w którym publikowano bardzo krytyczne i politycznie nacechowane karykatury czy żarty rysunkowe przedstawiające zachodnich polityków, istniał w „Szpilekach” przez cały okres funkcjonowania PRL. Na przykład w latach osiemdziesiątych częstym bohaterem tej rubryki był stały wróg ideologiczny bloku wschodniego, zaciekły krytyk komunizmu – prezydent Stanów Zjednoczonych, Ronald Reagan. Przykładem jest żart rysunkowy z 1985 roku, autorstwa Jerzego Lachowicza (1985: 12), komentujący kontrowersyjną wizytę tegoż prezydenta na cmentarzu wojskowym w miejscowości Bitburg w RFN. Sprzeciw (także amerykańskiej opinii publicznej, a zwłaszcza środowisk żydowskich) dla tej inicjatywy amerykańskiego polityka wynikał z tego, że złożył on kwiaty na cmentarzu wojskowym, na którym pochowani byli między innymi żołnierze z formacji Waffen-SS. Dla propagandy polskiej był to doskonały pretekst pozwalający przedstawiać Reagana jako mi-

łośnika tej zbrodniczej formacji wojskowej. Oczywiście w gronie przeciwników ideologicznych nie mogło zabraknąć zachodnioniemieckich polityków, którym przypisywano skłonności rewanżystowskie. Na omawianym rysunku wyobrażono jednego z nich, ówczesnego kanclerza RFN, Helmuta Kohla.

Widać więc, że pomimo rozmaitych zmian w polityce kulturalnej państwa, zasada instrumentalizacji w satyrze obowiązywała do końca trwania PRL. Im bardziej jednak system zmierzał w stronę fazy schyłkowej (choć zapewne wtedy nikt się jeszcze nie spodziewał jego rychłego końca), tym wyraźniej widać było, iż takie żarty były coraz bardziej odseparowane od zasadniczo satyryczno-rozrywkowej, a nawet krytycznej wobec rzeczywistości linii pisma. I zapewne podobnie odbierali to czytelnicy, którzy nie nabywali „Szpilek” ze względu na wspomnianą rubrykę międzynarodową. O wiele bardziej interesujące były innego rodzaju żarty rysunkowe, teksty satyryczne lub prezentowane na ostatniej stronie pisma przedruki dowcipów z pism zachodnich, których atrakcyjność (przynajmniej dla niektórych) podnosiły zdjęcia nagich modelek (co w purytańskiej rzeczywistości PRL nie było często spotykane). Skoro wyjaśniono, na czym polegały próby instrumentalizacji pisma satyrycznego „Szpilki”, warto wymienić dwa zasadnicze czynniki, które służyły stawianiu oporu tym tendencjom i sprzyjały procesowi odwrotnemu, a więc odzyskiwania humoru, śmiechu dla kulturotwórczego spożytkowania.

Mechanizmy oporu

Pierwszy z tych czynników związany był ze wzmiankowanym potencjałem kulturotwórczym humoru. Rychło bowiem okazało się, że ten, tak wydawałoby się obiecujący dla władzy jako skuteczny nośnik treści propagandowych, wcale nie poddawał się łatwo tego rodzaju instrumentalizacji. Więcej nawet, stanowił on dla rządzących wyzwanie. Szczególnie w latach pięćdziesiątych, w czasie oficjalnych wystąpień lub też na łamach prasy, toczyła się zaciekle dyskusja na temat miejsca satyry w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej. W trakcie tej debaty równie wiele, jak o szansach związanych z wykorzystaniem humoru do budowania nowego ładu społeczno-politycznego, mówiono o „problemie humoru”. Jak zauważył Kopciński: „Humor jako kategoria estetyczna okazał się dla prawodawców realizmu socjalistycznego prawdziwym problemem” (Kopciński 2004a: 72). Najwyraźniej żywioł ów nie pasował do topornej doktryny socrealizmu, aczkolwiek instrumentalizacja humoru ze strony wła-

dzy zmierzała nie tylko do transmitowania określonych treści ideologicznych poprzez ludyczne medium, ale i do tego, aby różnorodne i niemożliwe do zdefiniowania zjawisko humoru jednoznacznie określić. Źródłem tej niejednoznaczności humoru było to, że u podłoża tego rodzaju aktywności ludycznej leżała autoteliczna potrzeba. Z takiego punktu widzenia humor i śmiech były dla ideologów socrealizmu, przyzwyczajonych do instrumentalizowania wszystkiego dla celów prymitywnej propagandy, strukturalnie niezrozumiałe, nieuchwytnie – a przez to trudne do ideologicznego opanowania i skutecznego użycia. Powołani do stworzenia sposobów propagandowego używania humoru urzędnicy nie rozumieli, że choć można zadekretować wiele aspektów życia społecznego, a nawet prywatnego, to jednak nie można tego uczynić ze śmiechem, wszak niemożliwe jest uruchomienie tego procesu na rozkaz. Innymi więc słowy, byli oni bezradni wobec kulturotwórczego potencjału humoru, jego niedefiniowalności i głęboko antropologicznego wymiaru. Jak bowiem słusznie zauważył Simon Critchley: „Humor potwierdza ekscentryczną pozycję istoty ludzkiej w przyrodzie” (Critchley 2012: 60) i wymyka się tym samym prostym (a zwłaszcza prostackim) kategoryzacjiom.

Poza tym jednak wykorzystanie humoru i śmiechu do celów pozaludycznych nie było łatwe ze względu na bogatą i różnorodną tradycję humoru i satyry w kulturze i sztuce polskiej (Słonimski 1989: 61-62). Twórcy „Szpilek” dążyli do zachowania tego kulturotwórczego zasobu śmiechu, odwołując się do tradycji literackiej dwudziestolecia międzywojennego i związanych z tym typów humoru. Ten istotny potencjał reprezentowali wybitni autorzy obecni w „Szpilekach”. Z literatów należy w tym kontekście wymienić między innymi Jana Brzechwę, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Jurandota, Stanisława Jerzego Leca, Antoniego Słonimskiego, Stefana Wiecheckiego, czyli popularnego Wiecha. Do grona grafików należeli choćby Eryk Lipiński, Kazimierz Grus, Karol Ferster (Charlie), Jerzy Zaruba. Rysunki zamieszczali w piśmie także Jan Lenica i Zbigniew Lengren. W kolejnych dekadach „Szpilki” zasilali świetni polscy satyrycy, pisarze, poeci, tacy jak: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Janusz Kofta, Maria Czubaszek, Krzysztof Daukszewicz czy Krzysztof T. Toeplitz. Z liczego grona rysowników należy wymienić takie nazwiska, jak: Sławomir Mrozek, Antoni Chodorowski, Bohdan Butenko, Andrzej Czeczot, Andrzej Dudziński, Andrzej Mleczko, Jerzy Flisak, Mirosław Hajnos, Szczepan Sadurski, Julian Bohdanowicz, Juliusz Puchalski, Zbigniew Jujka, Grzegorz Szumowski, Edward Lutczyn, Marek Polański czy Zbigniew Ziomecki. To oni stali się gwarantem tego, że po najtrudniejszym okresie

stalinowskim i w kolejnych dekadach to najbardziej znaczące polskie pismo satyryczne konsekwentnie oscylowało w stronę swobodnej ekspresji śmiechu o różnych odcieniach humoru. Włącznie z tym krytycznym wobec otaczającej autorów rzeczywistości. Warto podkreślić, że byli to nie tylko niezwykle utalentowani artyści żartu słownego i rysunkowego, ale także ludzie, którzy w trudnych warunkach społeczno-politycznych przechowali i kontynuowali kulturotwórczą tradycję śmiechu rozumianego jako autoteliczna potrzeba. W dziele tym starali się nawiązywać do różnych tradycji humoru polskiego, a także wzbogacać ją o nowe odmiany. Dobrym tego przykładem był Andrzej Mleczko, który w brutalno-prześmiewczy sposób opisywał polską rzeczywistość lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale jednocześnie odwoływał się do formy satyry wypracowanej w latach sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych przez amerykańską kontrkulturę, a więc styl *undergroundowy*. Warto podkreślić, że to właśnie twórcy stanowią drugi bardzo ważny czynnik generujący opór przed presją władzy, wywieraną na polską satyrę – w tym konkretnie na „Szpilki”. Należy przy tym dodać, że kiedy mowa o tym czynniku w kontekście oporu, ów generowany przez piszących i rysujących dla „Szpilek” przenosił się na czytelników. Oni również niecierpliwie wypatrywali wszelkich pozytywnych zmian systemu, które pozwalały na poszerzenie zakresu humoru w ich ulubionym piśmie. Zachodziła więc tutaj podobna wspólnota dążeń, jak w wypadku artystów komiksowych i ich czytelników, ponieważ obie strony chciały, aby dominował w nich duch radosnej ludyczności, przygody i zachodniej estetyki, a nie wątki propagandowe lub wychowawcze. I tak samo twórcy „Szpilek” zmierzali w swojej pracy do tego, aby na szpaltach ich periodyku było jak najwięcej różnorodnego humoru, który rodził bezinteresowny śmiech. Na takie bogate spectrum humoru czekali właśnie czytelnicy „Szpilek”, znużeni jednostronnością satyry zideologizowanej. Dochodziło zatem do milczącego współnictwa obu grup, niepisanego sojuszu, który umacniał opór. Kolejny fragment narracji poświęcony zostanie przedstawieniu kilku wybranych typów humoru prezentowanych w piśmie satyrycznym „Szpilki”.

Humor kontestujący

Ze względu na ograniczoność rozdziału ukazane zostaną tylko wybrane przykłady humoru rysunkowego. Pierwszy typ humoru można określić jako kontestujący, ponieważ wymienione żarty rysunkowe były nie tylko krytycznym

komentarzem do rzeczywistości, lecz i zmierzały do jej jednoznacznej oceny (a nawet osądu). Stanowiły najbardziej wyrazisty, a zarazem oczywisty sposób stawiania oporu poprzez jawną krytykę, zjadliwą ironię czy kpinę z przedstawicieli ówczesnego *establishmentu* politycznego oraz z sytuacji, jaką swoimi rządami stworzyli w kraju. Wydaje się, że mottem dla tego rodzaju prac mogłoby być stwierdzenie Stefana Kisielewskiego, który obserwując życie społeczno-polityczne PRL, zanotował w dzienniku: „Trzeba im kupić szklany nocnik – żeby zobaczyli, co narobili” (Kisielewski 1996: 67). Warto przy tym zwrócić uwagę na daty powstania zamieszczonych prac, bowiem z obecnej perspektywy widać także wymiar dokumentujący sytuację w ówczesnej Polsce. Jeden z rysunków autorstwa Zbigniewa Ziomeckiego (1981: 3) przedstawiał odchodzącego ze sceny politycznej wiekowego, zużytego sprawowaną władzą polityka, który jakby przeczuwając, że zbliża się do niego młodszy następca z dokumentem dymisjonującym, powiada do zebranych: „Będę mówił krótko...”. Praca, datowana na koniec kwietnia 1981 roku, może obrazować zbiorowe nadzieje Polaków na realne zmiany, jakie miał przynieść karnawał Solidarności, na odejście starego i przyjście nowego porządku.

Fakt, że stało się niestety inaczej, a nadzieje Polaków rozwiały się wraz z wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981, świetnie ilustrował rysunek Szczepana Sadurskiego (1985c: 4), na którym przedstawiono mężczyznę, który pyta zdziwionego recepcjonistę: „Kiedy skończy się kryzys?”. A to dlatego, że zamiast wolności Polacy otrzymali jeszcze bardziej dojmujący regres nadziei na zmiany i ten bardziej namacalny – gospodarczy. Zapewne nikt nie oczekiwał od władzy odpowiedzi na tak postawione pytanie, jednak obywatele wciąż o to pytali siebie. Na przekór oficjalnej propagandzie, która (wbrew oczywistym faktom) starała się rzeczywistość rysować w możliwie jasnych barwach, Sadurski postanowił o taką palącą kwestię zapytać oficjalnie, bo na łamach „Szpilek”.

Rok później (w 1986) Jerzy Flisak (1986: 3), w rubryce „Z kraju”, trafnie ukazał przepaść ziejącą pomiędzy realną rzeczywistością, w której widać było fatalne skutki permanentnego (i wielorakiego) kryzysu, a tak zwaną rzeczywistością medialną, wytwarzaną przez rządowe środki przekazu (zwłaszcza przez telewizję). Na ekranie telewizora, w który wpatrują się kobieta i mężczyzna widać początek propagandowego Dziennika Telewizyjnego, co mężczyzna, skomentował prześmiewczo: „Żeby oderwać się od rzeczywistości, lubię obejrzeć sobie dziennik”.

W 1988 roku władza zaczęła sobie powoli uświadamiać, że nie sposób dalej sprawować rządów dotychczasowymi metodami. Jednak pomysł, by

podzielić się władzą z opozycją, wydawał się jeszcze daleki od realizacji, tak samo, jak idea wolnych, demokratycznych wyborów. Niemniej Zbigniew Jujka w aluzyjny, ale czytelny sposób postawił pytanie o to, czy „pionek” (czyli opozycja) może podjąć walkę z „królem” (władzą). Kobieta, widząc grających szachistów, zapytała towarzyszącego jej mężczyznę: „Czy to prawda, że pionek może zagrozić królowi?” (Jujka 1988: 13).

Humor satyryczny

W konwencję satyry, a więc równie krytycznego, ale szerokiego (nie tylko politycznego) komentowania rzeczywistości wpisywały się inne prace publikowane w „Szpilekach”. Dziełami, które oscylowały na granicy diagnozy politycznej i komentarza satyrycznego były rysunki Tomasza Rzeszutka, które cechowały się dosadnością i ostrym krytycyzmem. W poetyce były bliskie spojrzeniu na rzeczywistość, jakie prezentował Andrzej Mleczko, odsłaniały więc ciemne strony polskiej codzienności, pełne odstręczających postaci: alkoholików, partyjnych urzędników, biurokratów, hierarchów kościelnych. Przedstawiane tam figury miały przesadnie, karykaturalnie wyolbrzymione ciała i prymitywne fizjonomie, posługiwali się ponadto prostackim językiem – bądź to propagandową nowomową, bądź językiem ulicy. Postacie pozytywne były w tym bezwzględny świat skazane na przegraną, zdominowane przez wszechobecne chamstwo i przemoc. W wypadku Rzeszutka była to więc satyra pełna gorzkiego humoru, aczkolwiek odważna i bezkompromisowa. Na jednym z rysunków skonfrontowano dwie postacie. Artystę-satyryka i partyjnego decydenta, który, trzymając w ręku mały biczek, wrzeszczy: „Tylko bez przesady z tym biczem satyry!” (Rzeszutek 1987b: 4).

Odmienny rodzaj satyry prezentował Julian Bohdanowicz. Jedna z prac artysty opublikowana została w numerze nawiązującym do obchodów trzydziestej piątej rocznicy powstania PRL (Bohdanowicz 1979: 6). Pełen niejednoznaczności rysunek, ukazujący onieśmiałą, ale i w pewnej mierze uradowaną Polkę, która wyznaje: „Mam tyle lat, co Polska Ludowa”, świetnie ilustruje pełną świadomej ambiwalencji taktykę postępowania „Szpilek” w odniesieniu do aktualnej rzeczywistości społeczno-politycznej. „Mam tyle lat, co Polska Ludowa!” to tylko pozornie pochwała tej okrągłej rocznicy, a w istocie rzeczy parodia obchodzonego hucznie święta państwowego.

Cały okres istnienia PRL cechował się mniejszymi lub większymi problemami z zaopatrzeniem w dobra materialne. Szczególnie dotyczyło to lat osiem-

dziesiątych. Sankcje gospodarcze, nałożone na Polskę przez świat zachodni po wprowadzeniu stanu wojennego, panująca apatia społeczna, wynikająca z załamania się nadziei obywateli na zmiany ustrojowe po upadku Solidarności i wreszcie towarzysząca temu zapaść ekonomiczna i gospodarcza – wszystko to generowało stan permanentnego braku nawet podstawowych dóbr materialnych i wymagało komentarza satyrycznego, od którego w „Szpillkach” nie stroniono. Symbolem wspomnianych niedoborów była niedostępność na rynku papieru toaletowego, dlatego miarą sukcesu (jeśli nie życiowego, to codziennej zaradności i sprytu) była w tamtym czasie umiejętność zdobycia tego cennego towaru. Antoni Chodorowski skomentował tę kwestię w dowcipny (i nieco cyniczny) sposób: „Każdemu według sprytu...” – oświadcza zadowolony z siebie posiadacz rolek z papierem toaletowym, nawiązując do marksistowskiego hasła: „Każdy według swych zdolności, każdemu według jego potrzeb” (Chodorowski 1985: 5)⁵.

W podobnym duchu satyrycznej krytyki gospodarki niedoboru (w tym wypadku braku środków antykoncepcyjnych) wypowiedział się rysunkowo także Sadurski, gdzie zdesperowany król apelował: „Królestwo za prezerwatywę!” (Sadurski 1985b: 5).

Humor abstrakcyjny

Bardzo interesującym typem humoru był humor abstrakcyjny. Nawiązywał do popularnego przed II wojną światową w Polsce humoru brytyjskiego. Oczywiście w zdominowanej przez politykę rzeczywistości PRL nawet żarty surrealistyczne wielu czytelników skłonnych było interpretować jako aluzyjne komunikaty odnoszące się do otaczającej rzeczywistości społeczno-politycznej. Jednak ich istotą był żart odwołujący się raczej do tkwiącego głęboko w człowieku poczucia absurdu, umowności relacji międzyludzkich i względności konwencji oraz ról społecznych.

To uniwersalne i dojmująco przygnębiające poczucie absurdu życia zaprezentował w jednej z prac Andrzej Mleczko (1980). Uczynił to zgodnie z preferowanym przez siebie naturalistycznym stylem, nawiązującym do amerykań-

⁵ Być może Chodorowski nawiązał do innego źródła, a mianowicie do konstytucji ZSRR z 1936 roku, w której napisano: „Od każdego według jego zdolności, każdemu według jego pracy” (Długosz-Kurczabowa 2006).

skiego *undergroundu*. Był to więc żart rysunkowy, który z całą dosadnością i swoistą antyestetyką ukazywał bolesną prawdę o wycinku polskiej rzeczywistości społecznej początku lat osiemdziesiątych: „Witaj Michalski, to ja, twoja rzeczywistość” – słyszy polski statystyczny „Michalski”, kiedy budzi się rano i otwiera okno. Z kolei Sadurski postanowił w parodystyczny sposób nawiązać do świata baśni, w absurdalny sposób interpretując tę o smoku pożerającym dziewczycę: „Jezu” – woła zdesperowany smok na widok kolejnej niewiasty, którą mu przyprowadzono do konsumpcji – „żeby chociaż raz naleśniki z serem...” (Sadurski 1985a: 4).

Mistrzem humoru absurdałnego był oczywiście Sławomir Mrozek, regularnie zamieszczający żarty rysunkowe w „Szpilkach”. Na jednym z nich widać mężczyznę, który wychyla się z przerębla. Na widok łyzwiarza chowa się, po czym znowu wychyla i stwierdza: „Nie lubię świadków” (Mrozek 1981: 19). Biorąc pod uwagę niemal legendarną niechęć pisarza do bezpośrednich kontaktów interpersonalnych, była to być może praca do pewnego stopnia autoironiczna.

Humor obyczajowy

Szczególnie bogato reprezentowany w „Szpilkach” był humor obyczajowy, to znaczy odnoszący się do codziennego zachowania Polaków, ich wzajemnych relacji. Wartością tego rodzaju żartów rysunkowych było z jednej strony umieszczanie w krzywym zwierciadle humoru zwykłych sytuacji (i możliwość zobaczenia ich z odmiennej perspektywy), a z drugiej strony nadawanie im uniwersalnego wymiaru, co wynikało z obserwacji pewnych niezmiennych cech natury ludzkiej.

Na pograniczu humoru absurdałnego i obyczajowego lokował się rysunek Edwarda Lutczyna, w którym artysta ostrzegał przed konsekwencjami zbyt bliskich związków świata ludzi i zwierząt. Na rysunku widać chłopca-hybrydę (zamiast nosa ma on słoniową trąbę), który smutno stwierdza: „No i jak mam uwierzyć, że mama nigdy nie była w zoo?” (Lutczyn 1985: 15). Bohdanowicz niejednokrotnie potrafił udowodnić, jak świetnym był obserwatorem codzienności, chociażby sytuacji towarzysko-komunikacyjnych. Egzemplifikuje to rysunek ukazujący mężczyzn, pasażerów w autobusie komunikacji miejskiej, którzy powodują sztuczny tłok tylko po to, aby nie spuszczać z oczu atrakcyjnej kobiety (Bohdanowicz 1980: 17).

Równie wnikliwym, ale i brutalnym obserwatorem rzeczywistości był Młeczko (1979: 9). Na jednej z grafik przedstawił on pielęgniarzkę rzucającą patyk starszemu mężczyźnie na wózek inwalidzkim. Ten, zadowolony z takiej formy aktywności, aportuje.

Natomiast rysunek Rzeszutka, ukazujący grupkę alkoholików, z których jeden, uniesiony porywem patriotyzmu, krzyczy do zamroczonych alkoholem kompanów: „Na Kijów!” (Rzeszutek 1987a: 10) – był świetnym (i bezwzględny) komentarzem do alkoholowo-nacjonalistycznych rojeń Polaków na temat ich minionej mocarstwowości.

Podsumowanie

W tym krótkim przeglądzie nie sposób było wymienić wszystkich autorów „Szpilek”, którzy na swój sposób stawiali opór ideologicznej jednostronności panującej w PRL. Jak można się było przekonać, ich poczucie humoru bardzo często szło pod prąd oficjalnej propagandzie władzy. Artyści reprezentujący pismo na przestrzeni kilku dekad zręcznie wykorzystywali wszelkie pojawiające się szanse, aby zgodnie z własnymi odczuciami komentować satyrycznie rzeczywistość społeczno-polityczną Polski. Robili to nie tylko z zaangażowaniem, ale i z wielkim talentem, prezentując wiele różnych odcieni humoru, stylów rysunkowych, temperamentów artystycznych. Niektóre z przedstawionych w rozdziale egzemplifikacji żartów rysunkowych można było uznać za wręcz niecenzuralne. Można byłoby w związku z tym zauważyć (nie bez pewnej dozy podejrzliwości), że ostre, a nawet bezkompromisowe rysunkowe komentarze do rzeczywistości zaskakująco często ukazywały się na łamach ogólnopolskiego pisma mimo działalności cenzorskiej. Wydaje się, że był to efekt zręcznej gry z cenzurą. Poza tym nie wiadomo, jak wiele prac kontrowersyjnych z punktu widzenia władzy nigdy nie zostało opublikowanych. Bardziej jednak interesujące (od wspomnianej podejrzliwości) wydaje się spojrzenie na „Szpilki”, jak na ważny tekst kultury, który w specyficznych warunkach PRL wpisywał się w dawną tradycję kultury śmiechu i opozycyjności, jaką reprezentowała figura błazna, postać komiczna, ale zarazem i tragiczna. Komiczna dlatego, że jego funkcją było bawić innych (a zwłaszcza władcę), zaś tragiczna, ponieważ bawiąc władcę i mówiąc mu w bezpośredni sposób o jego wadach i popełnianych błędach (co było wszak przywilejem błazna), krytykując go jako reprezentant milczącej większości poddanych podległych tej władzy, równocześnie legity-

mizował władzę, która wszak na taką otwartą krytykę pozwalała. Być może z podobnymi dylematami mieli do czynienia na przestrzeni wielu lat autorzy „Szpilek” w swoich relacjach z rządzącymi Polską. Wszystko to na pewno skłania do głębszej refleksji na temat niejednoznacznego wymiaru oporu poprzez śmiech oraz kulturotwórczego potencjału popularnych tekstów kultury, takich jak analizowane pismo satyryczne „Szpilki”. Ich intrygująco ambiwalentny charakter powinien zachęcać badaczy tego obszaru polskiej kultury drugiej połowy XX wieku do podjęcia wnikliwych analiz na ten temat. Tym bardziej, że dzieje polskich pism satyrycznych i ich twórców wciąż czekają na opracowanie.

Źródła cytowań

- ALICHNOWICZ, KAROL (2004), ‘Szpilki’, w: Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 338-341.
- BOHDANOWICZ, JULIAN, rys. (1979), *Szpilki*: 29, s. 6.
- BOHDANOWICZ, JULIAN, rys. (1980), *Szpilki*: 35, s. 17.
- CHODOROWSKI, ANTONI, rys. (1985), *Szpilki*: 25, s. 5.
- CRITCHLEY, SIMON (2012), *O humorze*, przekł. Tomasz Mizerkiewicz, Iwona Ostrowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- DŁUGOSZ-KURCZABOWA, KRYSZYNA (2006), ‘Co oznacza zwrot „Każdemu według potrzeb?”’, online: <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Kazdemu-wedlug-potrzeb;7193.html> [dostęp: 20.03.2019].
- FILIPIAK, MARIAN (2002), *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- FLISAK, JERZY, rys. (1986), *Szpilki*: 24, s. 3.
- HUIZINGA, JOHAN (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa: Czytelnik.
- JAWORSKI, MARCIN (2015a), *Urodzony, żeby rysować. Twórczość komiksowa Jerzego Wróblewskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- JAWORSKI, MARCIN (2015b), *Zabawa, święto, profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- JUJKA, ZBIGNIEW, rys. (1988), *Szpilki*: 11, s.13.
- KISIELEWSKI, STEFAN (1996), *Dzienniki*, Warszawa: Wydawnictwo „Iskry”.

- KOPCIŃSKI, JACEK (2004a), 'Humor', w: Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 72-74.
- KOPCIŃSKI, JACEK (2004b), 'Satyra', w: Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 307-311.
- LACHOWICZ, JERZY, rys. (1985), *Szpilki*: 23, s. 12.
- LUTCZYN, EDWARD, rys. (1985), *Szpilki*: 43, s. 15.
- MLECZKO, ANDRZEJ, rys. (1979), *Szpilki*: 12, s. 9.
- MLECZKO, ANDRZEJ, rys. (1980), *Szpilki*: 2, tylna okładka.
- MROŻEK, SŁAWOMIR, rys. (1981), *Szpilki*: 17, s. 19.
- RZESZUTEK, TOMASZ, rys. (1987a), *Szpilki*: 41, s. 10.
- RZESZUTEK, TOMASZ, rys. (1987b), *Szpilki*: 42, s. 4.
- SADURSKI, SZCZEPAN, rys. (1985a), *Szpilki*: 15, s. 4.
- SADURSKI, SZCZEPAN, rys. (1985b), *Szpilki*: 15, s. 5.
- SADURSKI, SZCZEPAN, rys. (1985c), *Szpilki*: 25, s. 4.
- SŁONIMSKI, ANTONI (1989), *Alfabet wspomnień*, Warszawa: PIW.
- ZIOMECKI, ZBIGNIEW, rys. (1981), *Szpilki*: 17, s. 3.