

Zdzisław Jastrzębski

Poetyka humoru wojennego : wybrane kwestie

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 28, 293-319

1973

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Instytut Filologii Polskiej
Wydziału Humanistycznego UMCS

Z d z i s ł a w J A S T R Z E Ń S K I

Poetyka humoru wojennego (wybrane kwestie)

Поэтика оккупационного юмора (избранные вопросы)

La poésie de l'humour de guerre (questions choisies)

Zanim wejdziemy w zagadnienie, musimy dać kilka informacji wprowadzających odnośnie do zakresu i charakteru literatury humorystycznej w czasie ostatniej wojny. Trzeba powiedzieć, że rozwijała się ona dosyć bujnie i wszechstronnie — ukazywało się kilkanaście czasopism humorystyczno-satyrycznych (m. in. „Lipa”, „Biały Koń”, „Hak”, „Moskit”, „Na Ucho”, „Sowizdrzał”, „Luźna Kartka”, „Dyliżans”), w wielu pismach poświęcano jej osobne kolumny lub rubryki, wydano kilka broszur z piosenkami i dowcipami (*Posłuchajcie ludzie...*, *Świadectwo prawdzie*, *Anegdota i dowcip wojenny* itd.); wiele utworów i dowcipów krążyło w ustnych przekazach. Równocześnie należy zwrócić uwagę, iż twórczość tego rodzaju była często ściśle powiązana z działalnością — albo towarzyszyła wykonywanym akcjom (zwłaszcza w ramach tzw. małego sabotażu), była ich częścią składową, albo też powstawała jako relacje z akcji.

W różnych wypowiedziach programowych nadawano jej wówczas duże znaczenie, nakładano poważne zadania w ramach walki cywilnej, funkcje propagandowe, sabotażowe, psychologiczne. Wspomnienia powojenne potwierdzają znaczenie przypisywane tej twórczości, istnieją świadectwa, że niejednokrotnie odegrała ona dużą rolę jako czynnik walki z okupantem i samoobrony.

Dominacja funkcji, powiązanie z życiem nasuwa jednak różne problemy teoretyczne i metodyczne. Czy ujmować np. całą humorystykę w kategoriach sztuki użytkowej? Czy traktować ją jako twórczość, która bierze materiał z życia? Czy wreszcie uważać ją za zjawisko pograniczne

między twórczością i działalnością praktyczną, albo sprawę związków potraktować na płaszczyźnie recepcji i przenieść ciężar badań z tekstu na skutki przezeń wywołane, na jego społeczne oddziaływanie? Ażeby jednak tekst oddziaływał, muszą być w nim samym zawarte ku temu przesłanki. Wychodząc z tego założenia będziemy zajmować się twórczością i próbować ustalić, w jaki sposób nastawienie na spełnianie funkcji wyraża się w jej ukształtowaniu; nasuwa się tu również pytanie, o ile użytkowość twórczości (i jakich jej form) przejawia się w podporządkowywaniu walorów literackich czy szerszej — artystycznych celom pozaestetycznym, o ile zaś właściwości kategorii komizmu są dla tych celów wykorzystywane, przydatne niezależnie od swych artystycznych wartości, bez naruszania nadrzędności funkcji estetycznej. Problem ten należałoby również odwrócić: o ile elementy działania (i w jaki sposób) mogą być wykorzystywane dla twórczości komicznej. Idąc zaś dalej, trzeba zdać sobie sprawę, jakie wobec tego są wzajemne relacje między dziełem i działaniem, między płaszczyzną życiową i estetyczną, a także — w ramach już dziedziny sztuki — między formą słowną i plastyczną, ponieważ tekst często współwystępuje z rysunkiem.

Stwierdzenie, że przedmiotem rozważań będzie sama twórczość, nie zaś geneza jej i oddziaływanie, w świetle wszystkich wyżej nasuwających się problemów nie stawia nas jeszcze na gruncie pewnym, powstają bowiem wątpliwości co do jednoznacznego określenia utworu literackiego, który w ten czy inny sposób jest powiązany ze sferą pozaliteracką. Już Julian Krzyżanowski zwracał np. uwagę na trudność przeprowadzenia granicy między komizmem słownym i praktycznym.¹ W tej sytuacji trzeba zająć się oczywiście twórczością z uwzględnieniem wszystkich problemów, jakie ona nasuwa z powodu swojej „niestabilności”, różnych zjawisk towarzyszących i sposobów ich powiązania z twórczością. Wydaje się, że trudność leży w kompleksowości zjawiska i na tej też płaszczyźnie sensowne może być jego ujęcie. W kategoriach symultaneizmu.

Wyjdźmy od zagadnienia, które najbardziej bezpośrednio rzuca się w oczy przy studiowaniu zjawiska humoru w czasie okupacji. Mianowicie tzw. kawał bywał zrobiony albo opowiedziany, albo wydrukowany. Można by sądzić, że chodzi tu o tradycyjny problem czynu i słowa, ale chyba nie tylko i trochę pozornie. Czy nie chodzi tu bowiem raczej o różne postacie tego samego lub odpowiedniego dzieła? O postać wykonaną czy upostaciowaną i przekazaną werbalnie? Wydaje się, iż jeden termin — kawał — oznacza trzy różne postacie nie tyle dlatego, że jako stosowany w mowie potocznej jest globalizująco nieprecyzyjny, ile dlatego, że

¹ J. Krzyżanowski: *Zagadka i jej problematyka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. V, z. 2, Łódź 1962, s. 7.

odzwierciedla pewną cechę łączności czy przekładalności albo wzajemnego dopełniania się kawału-zdarzenia, kawału-relacji i kawału-formy (gatlunkowej). Gdybyśmy ujmowali rzecz w kategoriach mniej familiarnych, musielibyśmy dokonać rozdzielenia pojęć i wtedy kawał zrobiony określilibyśmy jako wprowadzenie kogoś w błąd, zrobienie mu zabawnej niespodzianki, natomiast zrelacjonowany — jako opowiadanie dowcipu.

Rozdzielenie takie będzie wówczas zasadne, kiedy równocześnie rozgraniczymy ściśle sferę działalności praktycznej (kawał zrobiony) od sfery twórczości). Ale nie będzie to miało już takich samych podstaw, gdy zrobienie kawału patraktujemy jako sceniczną (czy dramatyczną), a opowiadanie jako epicką strukturę twórczości; obie oczywiście nacechowane komicznie. Czy jednak zabieg taki ma pokrycie w rzeczywistym stanie, czy nie byłby sztuczną bądź w najlepszym razie wyłącznie teoretyczną konstrukcją? Trudno sprawę rozstrzygnąć, warto wszakże o alternatywie takiej pamiętać. O możliwości znalezienia wspólnej płaszczyzny dla dwu sfer odrębnych, a jednak ciągle się zazębiających.

Zajmując się okresem okupacji, zwłaszcza twórczością komiczną, musimy mieć także świadomość specyficznych ówczesnych warunków, które wypadnie mieć przed oczyma na prawach tła bądź zjawiska towarzyszącego (tu także chyba materiału), a niekoniecznie jako klucza wyjaśniającego charakter twórczości. Jest rzeczą ogólnie znaną, iż życie w czasie okupacji musiało opierać się na ciągłym omijaniu zarządzeń okupanta, na wprowadzaniu go w błąd, na nieuznawaniu stworzonej przezeń rzeczywistości, na prowadzeniu właściwego życia za parawanem konspiracji. Trafnie ujął to Kazimierz Wyka:

„Rzeczywiste życie Generalnego Gubernatorstwa, panujący w nim ucisk gospodarczy i biologiczny, nasilona propaganda sukcesów wojennych niemieckich — wszystko to zostało uznane za sferę życia na niby. Życie natomiast prawdziwe schroniło się gdzie indziej [...]”²

Stan ten był dyktowany egzystencjalną wręcz koniecznością. Ażeby zachować jakiś poziom ludzkiej kultury, nawet aby przeżyć biologicznie, trzeba było stosować cały system wybiegów, forteli. „Tych szkopów trzeba kiwać”, zanotowała charakterystyczną wypowiedź Sabina Dłużniewska jako komentarz do objawu spontanicznej solidarności, zgłaszania się na świadków przy wyrabianiu dokumentów ludzi obcych, znajdujących się „pod ręką”³. Odbывała się gra, zabawa w chowanego przynosząca obok realnych korzyści również satysfakcję z powodu okpienia „szwabów”⁴, stwarzająca nieraz zabawne sytuacje i formy, np. owijano się słoniną,

² K. Wyka: *Życie na niby*, Warszawa 1959, s. 128, zob. też s. 9.

³ S. Dłużniewska: *Pamiętnik warszawski*, Warszawa 1964, s. 165; zob. też H. Rozwadowska: *Wspomnienia ważne i nieważne*, Warszawa 1966, s. 36.

⁴ Zob. np. S. Szefler: *Okupacyjne drogi*, Warszawa 1967, s. 248.

konstruowano zmyślne skrytki w laskach, protezach, humorystyczne pismo „Luźna Kartka” drukowano w postaci wąskich pasków dla kolportowania go w roli owijaczy, dywersanci przedzierzgałi się nieraz w aktorów-gestapowców, by lepiej udała się akcja itd.

To był styl życia, sfera działalności, w której potrzebną dyspozycją był spryt⁵, w której gra, fortel były środkami dla osiągnięcia praktycznego celu, wykonania określonych zadań. Powodzenie akcji, pomysłowe „wykiwanie” wroga dawało niejednokrotnie uboczny produkt estetycznej uciechy, materiał dla wesołych dykteryjek. Prócz tego jednak „robienie kawałów” rozwijało się bez konkretnego celu (chyba że za taki cel uważać sianie zamieszania wśród Niemców, manifestowanie, że „Polska żyje”), inaczej mówiąc kawał bywał nie tylko koniecznym sposobem, ale także celem samym w sobie. Osiągano go przede wszystkim za pomocą podszywania się pod oficjalne niemieckie instytucje, dzięki różnym sposobom naśladowania, mistyfikacji. Ogłoszono więc np. wycieczkę do Oświęcimia, urządzono pobór volksdeutschów do wojska, wydawano podrabiane dodatki nadzwyczajne do tzw. prasy gadzinowej, tj. wydawanej w języku polskim przez Niemców itd. W akcjach tego rodzaju dadzą się przy tym wyróżnić dwa jak gdyby etapy czy piętra. Pierwsze to sam np. afisz-dzieło dotyczące wycieczki, z odpowiednio wystylizowanym — komicznym — tekstem i układem graficznym, drugie to spowodowanie rozwieszenia takiego afisza, zwłaszcza przez samych urzędników niemieckich. Sprawozdania w prasie konspiracyjnej z takich akcji specjalnie podkreślały wypadki, kiedy okupanci dawali się nabrać.

Opisane wyżej zjawisko zahacza już o sprawę twórczości. Mamy w nim do czynienia z dwoma różnymi faktami: ze stworzonym tekstem i z kompleksem czynności, z akcją. Oba jednak fakty wzajemnie się warunkują, ponadto akcja (akcja, a nie formalna czynność, jak w czasach normalnych) pozwala na dopełnienie dzieł przynależną mu właściwością, jaką jest rozplakatowanie, może też reżyserować dodatkowe komiczne sceny. Czy jednak dzieło to można włączyć do literatury?

Formalnie tekst afisza (podobnie wezwania do wojska, pisma nakazujące przywóz jajek na urodziny führera itd.) ma charakter pisma administracyjnego, użytkowego. Ale taka jego funkcja jest pozorna lub ściślej mówiąc chwilowa i jednostronna (dla pośrednika-urzędnika), jego użytkowe przeznaczenie i informacje w nim zawarte fikcją, literacką konstrukcją. Fikcyjność ujawnia się w konfrontacji znaku i znaczenia, użytkowego charakteru, jaki ma forma afisza, oraz sensu w nim zawartego, samego przedmiotu i żartobliwej stylizacji. Rozumienie afisza jako żartu

⁵ Nie bez podstaw zaraz po wojnie S. Szumań ogłosił rozważania: *O sprycie („Twórczość” 1947, z. 4)* oparte głównie o doświadczenia wojenne.

nie wymaga komentarza (klucza spoza tekstu) ani uzupełnienia przez działalność. Jest utworem samoistnym, w którym struktura użytkowa jest środkiem żartobliwej ewokacji. Ale niezależnie od tego utwór ma też rzeczywisty plan użytkowy, który da się poznać dopiero po przywołaniu faktów spoza tekstu. Jeśli umieści się go w kontekście niemieckiej propagandy, okaże się, że jest on do niej paralelny, polemiczny i kontrpropagandowy. Z aspektu literackiego plan ten — po spełnieniu doraźnego zadania — pełni rolę wyjaśniającą pomysł i genezę afisza, ale zarazem w pewnym stopniu wzbogaca jego sferę znaczeń i wzmacnia ekspresję żartobliwą, z tym że konfrontacja odbywa się częściowo poza tekstem, na płaszczyźnie przedmiotowej; częściowo, gdyż jeden człon mieści się w tekście (Oświęcim), drugi poza nim, jako fakt rzeczywisty i przedmiot publicystyki goebbelsowskiej. Wydaje się, łączenie obu sfer było możliwe dzięki nakierowaniu znaczenia w tekście na przedmiot.

Nieco inny charakter ma typ tekstu powołującego do wojska, chociaż też należy do pism quasi-administracyjnych. Jego właściwe znaczenie ujawnia się dopiero po spełnieniu zadania zgodnego z jego użytkową funkcją, w konfrontacji fikcyjnego i rzeczywistego nadawcy. Zgodność celu użytkowo-pomocniczego z „kawałowym” sprawia, że jest on tylko środkiem mającym spowodować działanie i wytworzyć komiczną sytuację, jej komponentem. Właściwego charakteru tekstu nie da się odczytać bez uwzględnienia zdarzenia przezeń wywołanego, nawet po spełnieniu zadania i ujawnieniu dwu planów nadawczych. Literacką wartość oraz pełne znaczenie tekst ten uzyskuje jako materiał (wraz ze zdarzeniem) dla relacji, przyjmującej postać anegdoty.

Rozpatrzmy zagadnienie jeszcze na przykładzie jednej akcji, śledząc nawarstwiające się jej dzieje. Otóż w sierpniu 1943 r. podziemie polskie dokonało przy placu Zamkowym napadu na transport pieniędzy, zdobywając 105 milionów złotych. Taki jest punkt wyjścia, płaszczyzna faktów. Powodzenie akcji, sprawność jej wykonania i nieponiesienie strat oraz jej niespodzianność, wszystko to spowodowało, że akcja wywołała dużo uciechy, relacjonowano ją sobie jako dobry kawał. Wkrótce jednak doszły dalsze elementy: okupanci rozplakatowali ogłoszenie podające okoliczności napadu i wyznaczające nagrodę za pomoc przy wykryciu sprawców; tym samym potwierdzili udanie się akcji i wieści ustnej (plotce) nadali walor informacji, a pośrednio przyznali się do strat oraz zdemaskowali swoją bezradność. Dostarczało to społeczeństwu polskiemu dodatkowego materiału do satysfakcji, zwłaszcza w kontekście nałożonej na nie wcześniej milionowej kontrybucji.

Satysfakcja ta manifestowała się psychologicznie — jako żywa reakcja przekazywania sobie informacji na ten temat i wesołych komentarzy, a

także w formie wykonywania dalszych akcji; zespół zdarzeń związanych z napadem, stworzony „przy okazji” realizacji celu praktycznego, sprowadzony do kawału stał się podstawą dla urządzania dalszych, specjalnych kawałów (nie mających już celu praktycznego). W nawiązaniu np. do niemieckiego obwieszczenia powstało ogłoszenie-odpowiedź rzekomego świadka, który zgłasza gotowość wskazania sprawców, ale dyktuje warunki, chce innej nagrody: żeby go Hitler osobiście pocałował na placu Piłsudskiego cztery razy w d[...]. Powstał więc kawał-wykonanie oraz tekst, który można uważać za gatunkową formę dowcipu. Wzajemna relacja między utworem i działaniem da się tu ująć z punktu utworu w ten sposób, iż działanie jest sposobem jego upowszechnienia, ale wykonanie kawału całkowicie do tej roli się nie sprowadza ze względu na okoliczności związane z sytuacją.

Z kolei ten sam schemat dowcipu zyskał inną wersję (chętym do wydania sprawców jest król Zygmunt na kolumnie, pocałowanie go — przez gestapowców — ma się odbyć bez użycia drabiny) oraz inną postać słowną — jest to rodzaj anegdoty ujętej w formę prasowej informacji, w której podane są faktyczne okoliczności zajścia, a obok nich, na tych samych prawach informacji, został przytoczony list króla, jaki wpłynął do policji. Inny znów tekst ma postać komunikatu-fraszki, w której podmiot liryczny występujący w roli Zygmunta III przekomarza się, iż wszystko widział, ale nic nie powie. Wreszcie Aleksander Maliszewski podejmując ten sam motyw napisał wiersz *Świadek naoczny*, który jest żartobliwo-lirycznym komentarzem na temat całego zajścia, zakończonym strofą:

Któż to zabrał miliony?
Ot, dopiero zagadka.
Świadek mruknął: „To oni”.
Zapytajcie się świadka.

Kto jest owym świadkiem, utwór bezpośrednio nie mówi, ale jest opatrzony mottem-informacją, że z powodu zamachu na placu Zamkowym „policja niemiecka poszukuje naocznego świadka”, a także dopełniony rysunkiem przedstawiającym ptaszka na drzewie oraz Niemców wirujących z bronią wokół kolumny. To znaczy realia, których utwór dotyczy, umieszczone są poza właściwym tekstem.

Ten fragmentaryczny przegląd materiału potwierdza sygnalizowane uprzednio niejasności co do ustalenia przedmiotu badania, ram utworu oraz co do wzajemnych stosunków między faktami żywymi i artystycznymi, związanymi z tą samą sprawą, mającymi wspólny temat. Niejasności dotyczą też stosunku między tekstem literackim, w ścisłym sensie, formą „usceniczną” i formą plastyczną. Pozostaje również kwestia otwarta, czy i o ile utwory tego rodzaju, jak nacechowane zwykle kpina

relacje z udanej akcji z dodanym nieraz dowcipem (lub skonstruowane w formie dowcipnej) istnieją samoistnie; relacja taka bowiem z jednej strony tworzy słowną, zamkniętą całość, oderwaną od realnego faktu (który *ex post* przybiera może wartość przyczyny sprawczej, okazji?), z drugiej strony jest częścią, produktem ubocznym zdarzenia i w jego kontekście znajduje pełne uzasadnienie, gdyż ma charakter informacji o nim (tu rozstrzygające byłoby ustalenie, co dla nadawcy-autora i odbiorcy-słuchacza jest ważne: sama relacja, czy chęć przekazania i dowiedzenia się o zdarzeniu, ale czy da się to obiektywnie wykazać?). Z kolei utwór, który można bez wątpienia uważać za utwór poetycki — *Świadek naoczny* — i który ma wobec tego podstawy, aby tłumaczyć się „sam z siebie”, został mimo to wsparty wprowadzeniem faktograficznym i uzupełnieniem rysunkowym. Jaka jest rola tych elementów z aspektu wiersza? Ponadto można by się zastanawiać, czy przekaz ustny i utrwalony pisemny traktować na tych samych prawach

Jedno jest pewne, bezpośrednio oczywiste — że wszystkie elementy związane z omawianą wyżej akcją (a także innymi) dotyczą faktów prawdziwych, świata przedmiotowego, gdyż nawet rzeczy wymyślone, skonstruowane, jak ów list króla Zygmunta, mają za punkt wyjścia to, co zaistniało, same są albo transpozycją, albo metaforycznym komentarzem, poza tym fakty wymyślone zyskiwały materializację wykonania (król był też maską rzeczywistego autora listu). Podobnie było np. z wypadkami pod pomnikiem Kopernika. Rozklejony tekst: „W odwet za zniszczenie pomnika Jana Kilińskiego zarządzam przedłużenie zimy o sześć tygodni — Mikołaj Kopernik, astronom”, jest w swej warstwie dosłownej literacką konstrukcją, fikcją, ale opiera się na rzeczywistych przesłankach czy inaczej mówiąc wyraża stan faktyczny (ostra i przedłużająca się zima, usunięcie pomnika Kilińskiego...), wiąże się też z miejscem zdarzeń. Tekst wykorzystuje fakty w nowej kombinacji, a właściwie niezależne od siebie fakty wiąże przyczynowo. W każdym razie elementy fikcyjne odnoszą się ściśle do autentycznych faktów, włączają się w rzeczywisty kontekst, wprowadzają realia (abstrahując tu od sposobu wykorzystywania tych powiązań).

Trzeba jeszcze zaznaczyć, że autentyczność w twórczości komicznej, zwłaszcza w dowcipach, jest wprowadzana jako konstrukcja celowa, co znajduje zewnętrzny wyraz w dosyć częstym programowym opatrywaniu utworu uwagą: „autentyczne” albo „zdarzenie prawdziwe”. Tu nasuwa się — chociażby z formalno-retorycznego względu postawione — pytanie, czy byłoby sensowne sprawdzanie wiarygodności takich zapewnień o autentyczności, czy z punktu literackiego tekst uległby zmianie, gdyby np. okazało się, że zapewnienia są fikcyjne? Niezależnie od tego,

czy odpowiedź będzie pozytywna, czy negatywna, praktyka takich adnotacji musi mieć jakieś uzasadnienie.

Sprawa nie jest jednoznaczna, choćby dlatego, że np. zarządzenie Kopernika było fikcyjne (wykorzystując fakty prawdziwe), opowiadanie wszakże dowcipu jako dowcipu (faktu) autentycznego, iż zarządzenie takie lub list Zygmunta III się ukazały, jest zasadne. I nie będzie to to samo, co ukazanie się powieści fantastycznej i twierdzenie na tej podstawie, że fakty w niej przedstawione są prawdziwe, bo ukazanie się powieści będzie oznaczało tylko jej udostępnienie, natomiast naklejenie karteczki na pomniku czy afiszu jest nie tylko udostępnieniem tekstu, lecz również stworzeniem pociągającym ewentualnie dalsze zdarzenia.

Można jednak zauważyć także, iż wykorzystywane są przede wszystkim takie elementy prawdziwe, które wywołały ogólne zainteresowanie, stały się przedmiotem rozmów i plotek, a więc zyskały byt słowny. Ponadto zdarzenia są przywoływane w niektórych utworach za pośrednictwem innej postaci słownej, tj. jako cytaty z komunikatów prasowych, umieszczone zwykle w roli motto. Sfera rzeczywistości, „autentyczność” wchodzi więc do utworu jako gotowy materiał utrwalony w znaku, mający określone już znaczenie i publiczny charakter. Autentyczność występuje też jako — w tradycji ustalona — wartość sama w sobie, zwłaszcza w roli „empirycznego” czynnika przekonywającego, podnoszącego sugestywność. Utwór odwołuje się do tak przygotowanych — sformułowanych — faktów wciągając je niejako w swoją służbę, ewokując znaczenia w nich zawarte, ewentualnie sam poddaje je procesowi nadawania znaczeń. Fakty służą też jako punkt odniesienia, jako partner dla przeprowadzenia konfrontacji.

W takiej funkcji występuje np. adnotacja do wiersza *Świadek naoczny*; tekst jego podejmuje ten motyw, który jest zawarty w niemieckim obwieszczeniu (przytoczonym w adnotacji), jest żartobliwym komentarzem i odpowiedzią nań, wyreżyserowaniem nowej sytuacji (król na kolumnie jako świadek). Adnotacja (motto) jest zarazem wprowadzeniem do utworu, odsyłaczem do zaistniałego zdarzenia oraz daje możliwość konfrontacji dwu sytuacji: rzeczywistej i wierszowej. W ten sposób przytoczenie w formie motto informacji prasowej (najczęściej) stanowi integralną część utworu i to przede wszystkim jako środek ekspresji humorystycznej.

W czym jednak leży przydatność tworzywa autentycznego w poetyce komizmu twórczości okupacyjnej? Wydaje się, iż głównie w możliwości świadomego wyboru przedmiotu. Tworzenie sprowadza się tu w dużej mierze do wychwytywania z rzeczywistości sytuacji i elementów komicznych czy szerzej — dających radość, takich jak pomyślny wynik akcji bez ujemnych skutków (niewspółmierność bilansu pozytywów i negatywów),

jak złośliwość zatrzymywania się nad sprawami kłopotliwymi dla okupanta albo ośmieszającymi go, jak niezgodność zastosowania przezeń środków z faktyczną potrzebą (np. gdy zorganizowano ekspedycję przeciw malarzom odnawiającym most, bo jakiemuś Niemcowi zdawało się, że są to dywersanci spadochroniarze) itd. W tym nastawieniu na wybieranie faktów komicznych manifestuje się humorystyczna postawa autora, który utożsamia się niemal z obserwatorem, taką postawę ma podmiot liryczny lub narrator, postawa taka jest wszakże wyznaczona przez obiektywny świat znaczeń. Wartość więc przekonywająca takiej humorystyki polega na tym, że nie opiera się na subiektywnych stanach, lecz na obiektywnej rzeczywistości i że jest w takim razie dostępna dla wszystkich. Rolę obiektywnej rzeczywistości — i to w czasie dominacji subiektywizmu — jako podstawy śmiechu podkreślał już kiedyś Stanisław Brzozowski. I choć jego wywody mają charakter eseistyczny, warto je tutaj przytoczyć:

„Tylko kłamstwo, złudzenie, pozór — są zawsze poważne”; „[...] gdyby pojawiło się przężliwe, młode, nie lękające się śmieśzości, umiejące się śmiać życie. Groźną rzeczą i pełną zapowiedzi jest śmiech — oznaką rzeczywistości.”⁶

Sfera obiektywna ograniczając lub eliminując podmiotowość nadaje równocześnie takiej twórczości dramatyczną bezpośredniość, wciąga także adresata, stwarza możliwość elastycznej sytuacyjności oraz konfrontacji, co stanowi ważną zasadę czy podłoże komizmu. Niezależnie od tego wykorzystywanie faktów znanych, „zsemantyzowanych” pozwala na oszczędność, na skrótową zwartość utworu, ponieważ zwalnia od konieczności wprowadzania realiów do utworu przy pomocy ekspozycji albo wstawek.

Z nakierowaniem na świat obiektywny w tematyce i tworzywie wiąże się też problem wzajemnych relacji między twórczością i działalnością praktyczną. Z punktu widzenia literackiego działalność występowała w funkcji konstruowania fabuły i dostarczania tematów, pomysłów sytuacyjnych dla utworu. Twórczość w takim ujęciu była jak gdyby zapisem odegranej scenki lub epickim przekazem zdarzeń — i tu obojętne jest, czy materiał ten stanowi uprawdopodobnioną fikcję, czy werystyczny zapis. Zdarzeniowość, działanie jest bodaj nieodłącznym elementem tej twórczości. Przypomnijmy dla ilustracji, iż porywająca humorystyka w *Trylogii* Sienkiewicza ogniskuje się prawie wyłącznie wokół bezpośredniej działalności Zagłoby albo jego opowiadań o swoich perypetiach, obojętnie, prawdziwych czy zmyślonych.

Nie tylko jednak do tematyczno-materiałowej strony ogranicza się powiązanie obu sfer. Pewne inne jego elementy widoczne były chociażby w całej akcji dotyczącej pomnika Kopernika, wyraźniej może jeszcze ukazuje je przypadek wiersza *Wróżba* Eugeniusza Kolanki. Musimy tu wy-

⁶ S. Brzozowski: *Legenda Młodej Polski*.

różnić, uwzględnić oprócz sfery samego wiersza również okoliczności związane z jego opublikowaniem, czyli sferę działania praktycznego. Konstrukcja wiersza została przystosowana do tego, żeby przy jego akcentach patriotycznych (a właściwie dla tych akcentów) można było wykonać działanie, tzn. ogłosić go w gadzinówce. W tym celu został zastosowany akrostych, który brzmi: „Polska”, a ponadto aluzje (sam tytuł, wyrażenia w tekście, np. „Przyszła z Nowym Rokiem miłowana nadzieja”). Wydrukowanie tego wiersza w takiej gazecie, jak wydawany przez okupanta „Dziennik Radomski” sprawiło, że fakt ten stał się kawałem zrobionym okupantowi i jako kawał został wówczas przyjęty.⁷ Sam natomiast wiersz bezpośrednio nie zawiera elementów humorystycznych ani w strukturze, ani w temacie. Pośrednio jednak zawierał przesłanki dla wywołania ekspresji komicznej, zwłaszcza w zakonspirowanym znaczeniu patriotycznym, ale uwzględniał jako współczynnik i katalizator tej ekspresji również miejsce publikacji. Współdziałanie obu sfer nadawało utworowi pełny wydźwięk i manifestacyjny, i humorystyczny. Wyizolowanie go z kontekstu gadzinówki ograniczyłoby go, jeśli nie pozbawiło, tego wydźwięku. Czy znaczy to, że poza pierwotnym miejscem druku nie da się go w pełni zrozumieć bez komentarza, bez tła? Czy to może raczej okoliczności lub ściślej mówiąc konsytuacja przynależy do wiersza jako jego integralna częśćka znaczeniowa, uwzględniona już w zamiarze twórczym. Bez niej wiersz byłby nie tyle niezrozumiały, ile niepełny. Konsytuacja stanowi punkt odniesienia, a także środek aktywizacji wartości tkwiących w wierszu, ona nadaje im właściwy sens.

Przyjrzyjmy się jeszcze jednej odmianie tego zagadnienia. Chodzi np. o napisy w rodzaju „1918”, „Polska walczy” lub „Ludu Warszawy, jam tu — Jan Kiliński”). Same teksty nie są komiczne, ale wykorzystując je jako znaki, które objęły całe zespoły znaczeń o ustalonej wartości, i nakładając na nie znaczenia podyktowane przez nowe okoliczności oraz wydobywając poprzez konsytuację przeciwstawności, organizują komiczną sytuację, ukierunkowują jak gdyby cały zespół zjawisk komicznie. Szczególną rolę odgrywa tu współdziałanie sensu tekstu z odpowiednim jego umieszczeniem. Sformułowanie „Polska walczy” ma historycznie ustalone, ale ogólny (potencjalny) sens, w odniesieniu do stanu okupacji sens ten aktualizuje się i ściiera się z owym stanem oraz zyskuje potwierdzenie, gdy wbrew okupacji zostaje upowszechnione, a już szczególnej wymowy i komicznego charakteru nabiera, gdy zostaje umieszczone w miejscach strzeżonych, niebezpiecznych dla jego wykonania. Plastycznie sens

⁷ Zob. *Wróżba noworoczna*, „Biuletyn Informacyjny” 1943, nr 2.

ów przedstawił Henryk Chmielewski ilustrując wiersz Tadeusza Hollendra *Uśmiech Warszawy*.⁸

Zatrzymajmy się jeszcze przy sprawie pomnika Kilińskiego. Fakt, że Niemcy usunęli go w odwet za akcję kopernikowską, należał do sfery działania i był przykry, to zaś, że trzymali jego los w tajemnicy, było denerwujące. Gdyby tajemnicę odkryto i puszczono o tym wiadomość, wówczas powstałaby informacja mniej lub bardziej rzeczowa bądź plotkarska. Tymczasem w kontekście owego usunięcia, tajemnicy oraz poruszenia wśród ludności, zaskakujące pojawienie się napisu w miejscu właściwym oraz wystylizowanie go słowne w postaci eksklamacyjnego powiadomienia pochodzącego niby od samego Kilińskiego — wszystko to razem złożyło się dopiero na pełny sens napisu i na jego wymowę komiczną. A więc znów widoczne jest połączenie elementów literackich (czy słownych) oraz życiowych (działanie), ze wsparciem także środków technicznych przez fakt niezmywalności farby, jaką napis został wykonany.

Wydaje się, iż cały plan zdarzeniowy wiąże się tu dwojako z planem literackim: w części jako element przygotowawczy i jako przyczyna sprawcza dowcipu, w części zaś jako jego komponent konsytuacyjny (miejsce napisu, realia) i jako rodzaj rekwizytów czy oprawy analogicznie do scenografii w sztuce teatralnej.

Trudniejszy do określenia jest charakter takich tekstów, jak np. sfingowane obwieszczenia czy imienne wezwania. Mają one strukturę pism administracyjnych, użytkowych, poza tym ich cel jest bardziej doraźny niż omówionych poprzednio, a także pomocniczy — za ich pomocą dochodzi do wykonania kawału. Równocześnie jednak z aspektu właściwej funkcji pism administracyjnych są literacką konstrukcją opartą na stylizacji albo parodii, są nieraz ujęciem niby serio, oddziałują podchwytliwością zestawienia warstwy werbalnej i znaczeniowej, dając efekty komiczne (ale dopiero po praktycznej realizacji), są fikcją. Wszystko to każe widzieć w nich cechy literackie i komiczne.

Kto wie, czy dla tego rodzaju tekstów nie byłoby najbardziej właściwe zachowanie nazwy: teksty paraliterackie. Jeżeli badać je w aspekcie literatury, wówczas plan obiektywnej rzeczywistości i praktycznego działania winien być traktowany (i są ku temu podstawy) nie tyle jako tło czy źródło inspiracji lub jako przypadłościowy współczynnik okolicznościowości, ile jako strukturalny i ekspresyjny komponent — i to obojętnie, czy świat pozaliteracki determinuje ukształtowanie utworu, czy też utwór ów świat organizuje, podporządkowuje swoim prawom. Komponent ten spełnia, wydaje się, podobną rolę, co temat i tzw. treść (według dawniejszej terminologii) bądź zawartość problemowa w twórczości o tra-

⁸ „Demokrata” 1943, nr 1, przedr. G. Załęski: *Satyra w konspiracji 1939—1944*, Warszawa 1958, s. 38 (dalej cyt.: Zał.).

dycyjnej raczej, przedstawieniowej strukturze.⁹ Za tym jednak, żeby utwory takie uważać za paraliterackie, a nie literackie *sensu stricto*, przemawia to, iż literackość nie jest w nich ani nadrzędna, ani przynajmniej rozwinięta w dostatecznym stopniu.

Przedmiotem i tworzywem okupacyjnej twórczości humorystycznej jest nie tylko rzeczywistość, świat zewnętrzny, lecz również konkretność; świat ten jest konkretny, „realistyczny”, a może ściślej, w twórczości tej widoczne jest dążenie do konkretyzacji — znak nie istnieje tu z reguły „sam w sobie”, odnoszony jest do desygnatu. W tych też kategoriach desygnatu występuje świat zewnętrzny w swoich relacjach do literatury. Przemawia to za tym (niezależnie od innych konsekwencji tego dążenia), żeby konsytuację traktować jako integralną część utworu, ewentualnie jako świat odrębny, ale ściśle zazębiający się (wzajemnie) ze światem utworu.

Na zasadzie konkretyzacji wydaje się funkcjonować koegzystencja literatury z formami plastycznymi, w praktyce głównie z grafiką. Postać graficzna występuje często niejako w zastępstwie rzeczywistości realnej, stanowi punkt odniesienia i konfrontacji z tekstem. W takiej roli wykorzystywano zwykle rysunek w odniesieniu do komunikatów niemieckich (prasowych) lub ich propagandowych sloganów. Słowna część takiej konstrukcji była powtórzeniem informacji wroga, część rysunkowa przedstawiała rzeczywistą sytuację. Np. tekst zaczerpnięty z gazety brzmiał: „W tańcu wojennym na froncie wschodnim armia niemiecka wykazuje nieprawdopodobną zręczność”, rysunek zaś obok niego przedstawiał karykaturę tańczącego Hitlera, a za nim roześmianego Rosjanina z biczem w jednej i nożem w drugiej ręce. Gdy Niemcy swoje cofanie się wyjaśniali peryfrastycznie pojęciem elastyczności frontu, rysunek w „Demokracie” ukonkretniając to pojęcie ukazywał nogę kopiącą Hitlera w dolną część ciała, wskutek czego głowa odchylała się do tyłu, druga więc faza rysunku pokazywała rękę uderzającą w tę głowę pałką; podpis brzmiał: „Elastyczny front”.

W ten sposób rysunek, stanowiąc kontrpropagandową interpretację rozpowszechnianych znaczeń dotyczących bieżących zdarzeń, był powiązany z tekstem na zasadzie nie dwu systemów znaków, lecz stosunku zna-

⁹ Trzeba tu zaznaczyć, że uwzględnienie — w takim ujęciu — rzeczywistości pozaliterackiej nie oznacza badania genezy, podobnie jak realizacja dowcipu, wykonanie napisu nie są równoznaczne ze społecznym oddziaływaniem utworu, z jego recepcją. Oddziaływanie to taki proces, jaki przedstawił np. Sienkiewicz w *Latarniku*, natomiast napis na murze to sposób opublikowania, który może nadać tekstowi dodatkowe znaczenie i którego „publikacja” jest sama w sobie figlem-czynnością. Dopiero etap następny to oddziaływanie.

czenia do znaku. (Niezależnie od tego rysunki były nacechowane literaczością, tzn. dawało się je opowiedzieć, zawierały fabułę, sens).

W ramach ogólnej tendencji do przedmiotowości i konkretności empirycznej można wyróżnić inną jeszcze odmianę powiązania formy słownej i plastycznej: rysunek sprowadzał (przekładał) pojęcie do rzeczy i sens metaforyczny do dosłownego; np. kocioł oznaczający okrażenie jest przedstawiany jako kocioł kuchenny (w kotle Hitler lub żołnierze niemieccy, pod nim się pali). W takim ujęciu rysunki albo nadawały słowom nowy sens, albo sens ich uściślały, ponadto przez swą wizualność — zwykle karykaturującą — uwydatniały, wzmacniały ekspresję. To znaczy współdziałanie sztuki plastycznej w twórczości literackiej polegał, prócz partnerstwa w roli świata empirycznego dzięki swemu charakterowi przedstawieniowemu, na interwencji w sferę znaczeń słownych. Inaczej mówiąc, słowo wykorzystując atrybuty znaku plastycznego za jego pomocą nakłada na siebie nowe znaczenie albo wyręcza się nim dla wprowadzenia nowych elementów. Czasem polegało to na tym, że rysunek dawał sytuację ekspozycyjną, wprowadzającą do utworu lub kontynuował to, co mówił wcześniej utwór, a czasem był też prostą jego ilustracją, rodzajem przekładu znaku słownego na plastyczny.

Zjawisko omawianych tu związków, współzależności i swego rodzaju synkretyzmu należałoby uzupełnić wskazaniem na jeszcze jedno zagadnienie, które można by nazwać wielopostaciowością czy nawet symultaneizmem, mającym zresztą rozmaite odmiany. Chodzi zwłaszcza o „popularność” pewnych tematów bądź schematów, o podejmowanie tych samych ujęć, motywów przez różne typy utworów i w różnych formach działalności oraz o etapowe rozwijanie tego samego pomysłu, o ogniowe tworzenie nowych form zależnie od nowych okoliczności tej samej sprawy.

Wszystkie te odmiany występują kompleksowo np. w głośnej akcji „V”. Symbol ten stał się punktem wyjścia dla podstawiania podzeń (w wypadku, gdy nadawcą jego była strona niemiecka) różnych haseł-znaczeń, jak „verloren”, „verspielen”, „Verfall”; ten sam zabieg odbywał się na płaszczyźnie rysunkowej, tyle że innymi środkami: zostawiano sam symbol, ale zmieniano znaczenie przez „zmaterializowanie” go, np. w postaci podniesionych rąk żołnierza niemieckiego, otwartej brzytwy (z uzupełnieniem słownym — przytoczeniem przysłowia „Tonący brzytwy się chwyta”). Wykorzystano również sam proces malowania tego symbolu przez okupanta z faktami życiowymi, z tym, że Hitler był malarzem, co np. stało się osnową fraszki *Niefortunny malarz*, który:

„V” malował na ścianie,
no i dostał tęgie lanie.

Fraszka ta była zilustrowana równocześnie odpowiednim rysunkiem. Podobnie było z hasłem propagandy goebbelsowskiej „Sieg um jeden

Preis". Spotkało się ono z reakcją w postaci dyskursywnych, ale zwykle z akcentami kpiny bądź pogardy, komentarzy politycznych, w postaci ilustracji graficznych, wreszcie ucinków poetyckich, jak np. fraszka Tadeusza Hollendra z owym hasłem jako tytułem, zapytująca w odpowiedzi, co na to urząd kształtowania cen?

W akcjach tego rodzaju poszczególne formy i działania powstawały i występowały czasem niezależnie od siebie, ale często też miały wspólny schemat (pominąwszy wspólne źródło) albo zapożyczały od siebie pomysły. Były jednak również tematy, które rozwijały się w jednym łańcuskowym ciągu zdarzeń oraz utworów, i właśnie przez skupianie się wokół tego samego tematu oraz rozwijanie go etapowe, na zasadzie wynikania, można poszczególne formy uważać za luźniej lub ściślej powiązane ogniwa jednej całości, chociaż jednocześnie są czy mogą być w swym charakterze różniące się i zdolne do samodzielnego występowania. Przykładem takiego zespołu utworów (współzależnych zarazem z działaniem) jest wspomniana rozgrywka o Kopernika. Pierwszy jej etap to manifestowanie (rozmaitymi sposobami) przez okupanta niemieckości astronoma. Następny (nazwijmy go — dywersyjny) to zlikwidowanie niemieckiej tablicy na pomniku. Jako odpowiedź na tę polską reakcję nastąpiło rozebranie pomnika Kilińskiego. Z kolei w czasie rozbiórki strona polska umieściła na cokole tekst głoszący, żeby Jaś się nie dał i podał się za volksdeutscha, potem znów, gdy pomnik został schowany, w wysłedzonym miejscu pojawił się odpowiedni napis-informacja. Dalszy etap to zarządzenie niby Kopernika o przedłużeniu zimy, wreszcie żartobliwe wierszyki-komentarze w rodzaju refleksji, że „potęga to krucha, bo się zlekli szabli Kilińskiego zucha” czy:

Nad straconą Kennkartą Kopernik się biedzi,
Bo astronom zawinił, a szewc za to siedzi.

Jeżeli traktować to zjawisko całościowo, wówczas można porównać (a nawet zaliczyć) ze strukturą przymówek, żartobliwych pojedynków słownych, znanych w tradycji sąsiedzkich stosunków polsko-niemieckich.¹⁰

Kompleksowość, wzajemne warunkowanie się różnych sfer, systemów znaków i środków ma dalsze jeszcze oblicza i konsekwencje. Jak

¹⁰ Zob. K. Lück: *Der Mythos vom Deutschen in der polnischen Volksüberlieferung und Literatur*, Leipzig 1943, s. 157, 262, 272—273. W ostatnim miejscu określa je jako Streitgespräche. „Dabei bemüht sich der Deutsche oft, polnische Antworten zu dichten, der Pole, deutsch zu radebrechen”; „Wer die Lacher letzten Endes auf seiner Seite hatte, zog stolz wie ein Spanier davon”. Cytuje różne takie rymowanki-przymówki, np. z Wołynia w szynku:

Szwaby / mają w d[...] zaby

A Polaki / mają w d[...] robaki itd.

widzieliśmy, na wartość utworu i jego strukturę składa się nie tylko sam tekst słowny, lecz również jego powiązania oraz konsytuacja. Aktywnym czynnikiem stał się też — w głównej chyba mierze w związku z konsytuacją — „sposób istnienia” twórczości humorystycznej. Jedyny niemal w czasach normalnych i niejako sam przez się zrozumiały sposób istnienia jako publikacja, nie mający wpływu na tekst, stracił nie tylko swą pozycję wyłączną, ale też nawet równorzędną z innymi (czy ściślej — równie ważną). Publikacje schodziły nieraz do roli albo przekąznika, albo rejestratora. Wśród głównych sposobów ich istnienia w czasie wojny można wyróżnić: przekazy ustne według praw plotki (dowcipy, „powiedzanka”) oraz według praw przeboju (piosenka uliczna), napisy w miejscach publicznych, wykorzystujące owe miejsce i realia życiowe dla uzyskania skrótowości i ekspresji, na miejsce tematu czy opisu sytuacji fabularnej, np. przez umieszczenie napisu „nur für Deutsche” na latarniach lub bramach cmentarzy, przed „ZOO”, u wejścia do parku zarezerwowanego dla Niemców itd. W sposobie istnienia ważne było więc także miejsce, w którym utwór został umieszczony, a także czas, dostosowanie do rozwijających się wypadków lub okoliczności.

Ten „nietypowy” sposób istnienia właściwy jest prawie wyłącznie dla twórczości humorystycznej, można więc uznać go za jej cechę. Jego atrybutem, prócz wyżej wymienionych, jest utożsamienie w pewnym stopniu aktu publikacji z upowszechnieniem. Można powiedzieć też, że ów sposób istnienia polegał na życiu w zbiorowisku. W zbiorowisku jednak również w dużym stopniu literatura ta się rozwijała. Do ważniejszych zbiorowisk, podnoszonych w wielu wspomnieniach, należały, zwłaszcza w Warszawie, tramwaje.

„Stąd rozchodziły się plotki, tu rodziły się dowcipy, które później obiegały miasto” — pisał Jacek Wołowski.¹¹

Musimy zdawać sobie sprawę, że poszczególne zasady i cechy tej twórczości nie występują w izolacji czy w stanie czystym. Wykorzystywanie w tej lub innej formie materiału autentycznego, łącznie z tendencją do przedmiotowości korelowało z wprowadzaniem elementów życiowych i konkretnych albo pojęciowych przetłumaczonych na konkretne i codzienne, np. *victoria* potraktowana jako imię kobiety, a stąd wyciągane dalsze konsekwencje anegdotyczne oparte na przewrotnym rozumowaniu: Hitler głosi swoje zwycięstwo, to znaczy ożenił się z Wiktoria, a więc urodzi małe Niemcy; pojęcie osi jako paktu przełożona na oś pojazdu, ekspansję na obżarstwo itd. Taki obraz ukonkretniony bywał następnie

¹¹ J. Wołowski: *Tak było*, Warszawa 1964, s. 157. Por. też m.in. M. Ruth-Buczkowski: *Warszawski dowcip w walce*, Warszawa 1947, s. 62 n.; K. Brandys: *Miasto niepokonane*, Warszawa 1948, s. 137, 222; K. Konarski: *Krzywe Koło*, Warszawa 1957, s. 88; Rozwadowska: *op. cit.*, s. 27, 30.

znów odnoszony do spraw politycznych i militarnych. Równocześnie konkretność wsparta rolą zbiorowiska dopełnia się wzajemnie z potocznością, a także ze strukturą kolokwialną uwarunkowaną również nieutralną postacią, w jakiej wiele typów utworów wówczas występowało. Z mówionością (lecz także z wielopostaciowością i uwzględnianiem sytuacji) koreluje tendencja tej twórczości do ujęć wariantowych. Z kolei wariantowość ma wspólną podstawę również z aktualizacją, która skądinąd rozwija się w ramach wewnątrzroliterackich, bowiem punktem wyjścia i kośćcem jest w niej często forma znana lub konkretny, spopularyzowany już utwór (stąd do ważnych środków należy parafraza czy parodia).

Wszystkie te cechy przypominają w dużym stopniu cechy charakterystyczne dla twórczości ludowej, niektóre wręcz pokrywają się. Wszystkie one jednak stanowią równocześnie podstawę funkcyjności bądź są jej strukturalnym wyrazem. Cechy te oraz wzajemne między nimi relacje wymagają nieco bliższych określeń oraz podjęcia próby znalezienia wewnętrznych racji ich występowania, przyjrzenia się ich artystycznym kształtom.

Już w 1943 r. Maria Kann zwróciła uwagę na jeden z najistotniejszych procesów, jakie nastąpiły w twórczości konspiracyjnej, w ten sposób trafnie ujmując zjawisko:

„Czasy się zmieniły: dawniej kredą na parkanie pisali ulicznicy i pewien poeta; dziś mury stały się łamami pism, wypowiedzią tłumów. Mury krzyczą: Polska walczy. A rolę parkanu objęły szmatławce.”¹²

Prócz murów wykorzystywano także miejsca ustronne, dostosowując odpowiednio do miejsca typ haseł i wierszyków ustępowych; angażowano wymowę miejsca i w temat „ustępowy” wstawiano realia wojenne i polityczne („[...] na wszystkich Niemców na świecie, tylko nie na deskę przecie”).

Ludowo-uliczny charakter tej twórczości zarówno „parkanowej”, jak ustnej, ma niewątpliwie swoje uzasadnienia w warunkach, jakie narzucił stan okupacji: w braku instytucjonalnych form życia, w niedostępności normalnych publicznych środków przekazu i form podawczych (radio, prasa, film, publikacje książkowe), w konieczności stosowania zasad konspiracji (unikanie zapisu, osobistego posiadania tekstów „obciążających”, anonimowość itd.). Chyba jednak nie tylko dlatego, ponieważ równolegle rozwijała się nielegalna prasa, nawet o kilku i kilkudziesięciotysięcznych nakładach, tajne wydawnictwa, a przecież niezależnie od nich rozwijała się twórczość uliczna, co więcej — teksty przekazywane w formie druku były tworzone na użytek ulicy (np. zbiorek pieśni *Posłuchajcie ludzie...*), inne znów zawierały często elementy poetyki i motywy ludowe. Można po-

¹² [M. Kann]: *Świadectwo prawdzie*, Warszawa 1926 [recte: 1943], s. 14.

wiedzieć, iż twórczość wojenna, przede wszystkim humorystyczna, podlegała swoistemu krążeniu: ktoś celowo konstruował tekst (dowcip, fraszkę)¹³, ewentualnie „improvizował” go układ sytuacji, następnie tekst ten żył na prawach pieśni gminnej, z kolei zbieracz lub literat zapisywał go i publikował dla utrwalenia i rozpowszechnienia, stąd potem znów przechodził w żywot uliczny.

Moment takiego obiegu i przybrania ludowego charakteru przez utwór *sensu stricto* literacki uchwycił Aleksander Maliszewski na przykładzie fragmentu z *Jeńców* Lucjana Rydla (był przedrukowany w prasie konspiracyjnej) oraz własnej *Ballady o przegranych Mussolińszczaku*; zarejestrował obrazek, jak na ulicy w otoczeniu gromadki rozbawionych ludzi jeden chłopak:

„[...] wypiskuje słowa piosenki, drugi podmucha mu w ucho melodię na organkach”; „Publika huczy z uciechy, rośnie stosik monet w leżącej na chodniku czapce; dorzucam i ja skromne honorarium za wykonanie — to przecież moja *Ballada o przegranych Mussolińszczaku*, zawędrowała już na ulicę.”¹⁴

Nielatwo wszakże w wielu wypadkach ustalić moment wyjściowy, proveniencję takiego ulicznego utworu, jeszcze trudniej wszystkie kolejne ogniwa obiegu. Na trudność prześledzenia egzystencji takiej twórczości składają się różne czynniki, np. anonimowość, modyfikowanie „po drodze” tekstu i dostosowywanie do lokalnych sytuacji, podkładanie melodii, dorabianie dalszego ciągu poprzez ustne przekazy.

Należałoby się zatrzymać nad zagadnieniem, w jaki sposób utwór poetycki w rodzaju wspomnianej ballady Maliszewskiego stawał się utworem ludowym i „publicznym”. Otóż wydaje się, że okolicznością sprzyjającą była konspiracyjna anonimowość publikacji. Anonimowość ta miała również bardziej wewnętrzne umotywowania w ogólnej tendencji ówczesnej twórczości do przedmiotowości, do zacierania rysów indywidualnych, łączenia się podmiotu lirycznego ze zbiorowością, co zresztą wówczas podkreślano¹⁵, w sięganiu do tematów i przeżyć wspólnych. Sięganie po twórczość ze świata zewnętrznego, obiektywnego, ograniczanie podmiotowości, jak widzieliśmy, jest widoczne szczególnie w twórczości humorystycznej.

¹³ Z. Ziółek w rozmowie z piszącym te słowa zaznaczał, że sam z innymi ludźmi wymyślał i puszczał w obieg dowcipy celowo, z czego zdawali sobie sprawę okupanci; gub. Fischer np. ostrzegał swych urzędników, że polskie podziemie rozpowszechnia wśród Niemców 10 dowcipów dziennie, by osłabić w nich ducha oporu — zob. *Niemcy między sobą*. „Biuletyn Informacyjny” 1943, nr 35; *Przemówienie gub. Fischera do urzędników*, „Dokumenty Chwili” 1943, nr 4.

¹⁴ A. Maliszewski: *Na przekór nocy*, Warszawa 1968, s. 262—263.

¹⁵ Zob. antologię *Pieśń niepodległa*, Warszawa 1942, s. 7, 9: „Przeżycia osobiste poszczególnych ludzi schodzą na plan dalszy, a raczej nie ma już przeżyć wyłącznie osobistych”.

Oprócz tego wiersz jest ukształtowany według zasad popularnej ballady ulicznej, to znaczy jest sfabularyzowaną opowieścią, z przytoczeniem dialogów przeplatanych relacją o towarzyszących rozmowie zdarzeniach i scenerii; zdarzenia ujęte są w sposób naiwny, ponadto wiersz jest pisany gwarą warszawską (formy gramatyczne, słownictwo, zwroty), posiada regularną, tradycyjną rytmikę (10-zgłoskowiec przeplatany kadencyjnym 8-zgłoskowcem), która pozwala równocześnie na podłożenie tekstu pod popularną melodię:

„Królu, ach, królu, co robić mamy,
 bałagan rośnie co chwilę,
 wszystko w drobiezgi pójdzie z bombany
 Hurhyl zabiera Sycylie”.
 A król go rugnął temy słowamy
 i sklął jak jasna cholera: itd.

Omówiona ballada (podobnie jak inne tego samego rodzaju) jest utworem długim. Trzeba zwrócić na to uwagę, ponieważ objętość utworu jest sprawą nie bez znaczenia w poetyce wesołej twórczości okupacyjnej. Dłgie mogły być utwory właśnie balladowe, śpiewane, często „otwarte”, to znaczy, iż możliwe było dorabianie do nich dalszego ciągu lub wstawek. Ułatwiała to stosowana nieraz kompozycja kronikarska lub mozaikowa, której klasycznym przykładem może być wiersz-piosenka *Siekiera, motyka...*; kompozycja ta związana jest też z inną cechą — z elastycznością i wariantowością, poręczna była w ulicznym istnieniu, gdyż możliwe było dowolne przestawianie zwrotek i zaczynanie od któregośkolwiek miejsca. W zasadzie jednak istniała tendencja do krótkich form, do maksymalnej lapidarności, która dochodziła nieraz do jedno-, dwuwyrzawowych haseł czy literowych symboli, czasem w postaci kryptogramów (popularna „kotwica”).

Znaczenie i popularność krótkich form oraz ich ulicznej egzystencji wynikają przede wszystkim z poręczności. Twórczość tego rodzaju nie wymagała wielkich środków i zaplecza technicznego poza dużą ostrożnością i zręcznością, pozwalała na szybkie, spontaniczne akcje i kontrakcje. Ponadto była dostępna dla wszystkich i to w sensie zarazem tworzenia i publikowania (andrus poprawiający afisz stawał się autorem i wydawcą), nawet pasażerka tramwaju mogła wydrapać paznokciem na zamarznętej szybie tekst: „Im słońce wyżej, sikorka bliżej”¹⁶ (inna rzecz, iż większość napisów ulicznych, jak wiemy, była dziełem zorganizowanym).

Wydaje się, że ów powszechnie dostępny i publiczny charakter omawianej twórczości należy powiązać z dwoma jeszcze zjawiskami. Otóż w czasie wojny odbywał się proces wyrównywania, mieszania warstw spo-

¹⁶ Zob. J. Żwirska: *Jaki masz pseudonim?* Warszawa 1963, s. 67.

łycznych, prawo obywatelstwa zyskał styl życia tzw. dołów społecznych, które przejawiały dużą inicjatywę, uczyły odporności i nielegalnych form życia. Byli to gazeciarze, szmuglerzy, „kiciarze”, konduktorzy itd. Czynnikiem drugimi to powszechne zainteresowanie tym, co się wokół i w świecie dzieje, osobiste niejako zaangażowanie oraz potrzeba bezpośrednich znaków, informacji.

Walory formy parkanowej polegały jeszcze na tym, że ulica była terenem zarówno „neutralnym”, jak masowym, wspólnym, w wymiarach też ulicznych były dostępne, łatwo osiągalne materiały okupanta (plakaty, rozporządzenia), z którymi można było podjąć „polemikę” (zdzieranie, retuszowanie tekstu, dopiski...), zmienić ich sens użytkowy w żartobliwy. Zgodnie z patriotycznym „protokołem dyplomatycznym” była to jedyna właściwa płaszczyzna dostrzegania okupanta i nawiązywania doń — poprzez kpinę i nieobowiązującą swobodę życia ulicznego.

Styl tej twórczości jest w pewnym sensie kontynuacją ludowej tradycji znaków magicznych powiązanych z konkretyzacją codziennego doświadczenia, skontaminowanej z wielkomijskim stylem szyldów i reklam. Umieszczane na murach i płotach napisy przemawiały wizualną wyrazistością i narzucającą się komunikatywnością. Eliptyczne, mające semantycznie powszechny zasięg, były hasłami wywoławczymi, które ewokowały określone emocjonalnie i znaczeniowo wartości, podsuwały wyobraźni obrazy, i które stawały się osnową dla dalszych utworów.

Obok plakatów zretuszowanych i haseł trzeba wspomnieć rymowane dwuwiersze, które miały zresztą dużą rozpiętość budowy składniowej i stylistycznej, w pewnej jednak mierze przypominały w strukturze i funkcji przysłowia.

Plotkarz ozorem miele,
a cierpią przyjaciele.

(„Nowy Dzień” 1942 nr 324)

Roosevelt — orze, Churchill — sieje,
Stalin — młóci, Hitler — wieje...¹⁷

Pewną kontynuacją i dopełnieniem, życiowym odpowiednikiem magicznych znaków w sztuce był uliczny styl porozumiewawczych mrugnięć, uśmiechów, dwuznacznych sentencji-dowcipów, język wtajemniczony oraz transferyzmy słownikowe, które z kolei stawały się tematem żartów i anegdot, jak przygoda pana, który chciał kupić rozpylacz, a szmugler pokazał mu broń.¹⁸

¹⁷ Tekst ten ma też rysunkowy odpowiednik (zob. Zał. s. 180), który na sposób ludowy kontaminuje pojęcia rolnicze z wojennymi.

¹⁸ Por. też rozmowę pijaków ([M. K a n n]: *op. cit.*, s. 9): „A jja ci mmówię, że nie na Prragę! Do Niepodległości jadziem wszyscy...” (inna wersja w dowcipie *Dwu-znaczna linia*); R u t h - B u c z k o w s k i: *op. cit.*, s. 60.

Z warunkami konspiracyjnymi i z poważnym stanowiskiem twórczości ulicznej (ulicznej w sposobie istnienia i w stylu) koresponduje mówioność. Ogromna część tekstów była utrwalana tylko w pamięci, przekazywana ustnie — nawet wówczas, gdy czasem pierwotny przekaz miał formę publikacji. Lecz mówioność posiada inne jeszcze oblicze: stylistyczne i ekspresywne. Zanim jednak przyjrzymy się jej, wpieryw zatrzymajmy się nad pojęciem. Styl mówiony bywa utożsamiany z potocznym (nie licząc innej jego odmiany — przemówienia)¹⁹; w płaszczyźnie struktury wypowiedzi oba terminy będą traktowane wymiennie (przy zastrzeżeniu, że potoczność ma szerszy zakres, dotyczy też wyboru materiału i sposobu widzenia świata). Wypowiedź potoczna to wypowiedź formułowana bezpośrednio w powiązaniu z codziennym życiem, z czynnościami i emocjami wypowiadającego. W takim sensie spotkać ją można również w wielu tekstach literackich utrwalonych, nie tylko zapisanych „na żywo”, w których ewentualny zapis jest wtórny.

Trudno rozstrzygać bezspornie, czy potoczność jest zdeterminowana ówczesnymi warunkami, czy też jest celową artystyczną konstrukcją, w każdym razie jest ona ważnym elementem humorystycznej twórczości czasu grozy oraz cechą adekwatną do tego stylu i tych postaw, ku jakim w życiu społecznym i kulturalnym wówczas zmierzano. Jest z pewnością konsekwencją i wyrazem, odzwierciedleniem uaktywnienia mas społecznych oraz ścisłego i różnorodnego sięgania twórczości do życia, do działania.

Można przyjąć, iż w pewnym stopniu potoczność była warunkowana okolicznościami ulicznego rozwoju i życia oraz udziałem w twórczości ludzi nie posługujących się językiem literackim i słowem pisanym, w większej jednak mierze wprowadzana była na zasadzie świadomego wyboru, o czym świadczyłoby chociażby stosowanie stylizacji, np. w przytaczanej balladzie Maliszewskiego. Osiągnano przez to co najmniej dwa artystyczne cele: sugerowano realistyczną i rodzajową atmosferę ówczesnego życia, wywoływano naturalną bezpośredniość, a równocześnie rozszerzano krąg adresatów i wciągano wszystkich (adresata) w proces twórczy, a może ściślej — do wspólnej walki i zabawy. Przede wszystkim jednak potoczność dostarcza środków, w tradycji ustalonych, dla osiągnięcia humorystycznych efektów artystycznych.

Mówioność, potoczność przejawiała się w różnorodny sposób. Przede wszystkim stwarzały ją tradycyjne metody ukształtowania słownego. Dostyc często wprowadzane były elementy gwarowe, ale takie, które zyskały charakter konwencji ogólnoliterackiej czy mówiąc dokładniej, były „osłuchane”, spopularyzowane jako formy komiczne na estradzie lub w

¹⁹ Zob. H. Kurkowska, S. Skorupka: *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1959, s. 234.

stałych audycjach radiowych (np. warszawski Wiech, lwowski Szczepcio i Tońcio, śląskie audycje Ligonia).²⁰ Oto gwara śląska w wykonaniu Franciszka Pilarka:

Biedny ptozek Adolf zmartwienie mo nowe,
Gości wyczekuje: ptoki raketowe.
Oj dana, dana,
Przylecą kiejs z rana,
Oj dana, da.

Rzecz do Hermanna: Zaniedboleş, brachu,
Twierdzo europejsko jest, psiokrew, bez dachu.
Oj dana, dana,
Schlaganfall dostana.

(„Luźna Kartka” 1944, luty)

Wprowadzane było także słownictwo środowiskowe, zwykle o dość silnym zabarwienie emocjonalnym i obrazowości konkretnego. Poprzez nie głównie, wykorzystując tak charakterystyczną, wydaje się, tendencję języków środowiskowych do „nieparlamentarności” wyrażenia, przejawiał się komizm dosadności lub rubasznosci (dupa, ryjok, zdechnąć, granda, gadzinowiec...). Wykorzystywano też skłonność tego języka do nie liczących się z prawami języka przekręceń, łącznie z adideacją, kontaminacjami oraz do redukcji znaczeń do potocznego doświadczenia. Viszy zmieniono więc na wisi, Nietzschego na niczego, Włosi to włosy, które wylażą, znajdujemy foksa, dorzynki itd.; „Tatuś to się jakoś źle wyraził, bo oni przecież nie robią, tylko mają bezmyślne mordy”, pisze w pamiętniku niby uczennica („Lipa” 1941, nr 7). A oto *Menu wigilijne* Niemiec, ustalone przez pismo „na Ucho”:

Przystawka: Sałatka à la Berlin
Zupa: Barszcz z rury działa 42 cm
I wy-danie: ostatni dech
II d[r]anie: hitler, frank itp. w sosie propagandowym
Deser: 24 godziny wolne od nalotów.

Rzadkie jest jednak przy tym słownictwo o bezpośredniej silnej wymowie emocjonalno-oceniającej, wyzwiskowe, jak łajdak, kanalia. Raczej stosowane jest słownictwo o charakterze protekcyjnym lub lekceważącym, wplatanie w relacje (Adolfek, kabotynek-Hitlerzyna, szkopy, kamrat, odbilizacja...), a także ze świata zwierzęcego dla określenia pewnych typów ludzi, a zwłaszcza ich zachowań (goryl, baran, osioł, świnia, Kun-

²⁰ Zob. Z. Bednorz: *Ludowe żniwo literackie*, Wrocław 1966, s. 122—125; T. Muras: *Na wojennej lwowskiej fali. Wybór piosenek, wierszy i humoru*, Oprac. W. Budzyski, [W. Brytania] 1947.

delvolk), jak np. w *Bajce* uzasadniającej, dlaczego „baran, świnia i osioł/ /Wędrowali za osią” („Nowy Dzień” 1942, nr 334) czy w dowcipie tłumaczącym, czemu w Niemczech brak mięsa:

Woły są w rządzie,
Świnie w partii,
A barany na froncie!

(„Luźna Kartka”)

Bardziej wyraziście odzwierciedla się potoczność na płaszczyźnie frazeologicznej. Posługiwano się utartymi zwrotami dokonując przesunięć semantycznych, odnosząc je do spraw aktualnych („oś mi nawaliła” lub: „dupa mi przymarzła”, „stanął jak Hitler pod Stalingradem”, „se poszli na kielbachę”). Współgra z tym posługiwanie się spopularyzowanymi strukturami, czy to na zasadzie parafraz znanych wierszy, jak *Chory kotek* Stanisława Jachowicza, którego odpowiednik Aleksandra Maliszewskiego zaczyna się: „Pan volksdeutsch był chory i leżał w łódeczku”²¹, czy przez podstawienie nowego tekstu pod szlagierową melodię, czy wreszcie przez uwzględnienie obu sposobów, jak w *Piosence o szczupaku* z „Luźnej Kartki” (grudzień 1943) lub w *Piosence wiejskiej* z tomiku *Posłuchajcie ludzie...*:

Żywie Maciek, żywie i dobrze się rucha,
Już go nie pogrzenie niemiecki psiajucha —
Bo w Mazurze taka dusza,
Tęgo Nientcom da po uszach —

Proces ten obejmował również gatunki, zwłaszcza te, które z istoty swej opierały się na parafrazie i aktualizacji, jak kołęda i szopka, gatunki potoczne; ponadto wprowadzono gatunki i struktury „użytkowe”, jak przepis („Weź Hitlera ciemne włosy...” — *Rasa*) czy komunikat prasowy, nie licząc typowo mówionych gatunków, takich jak dowcip. Przeważnie formy te już jako materiał miały charakter humorystyczny, a humorystyczność tę jeszcze wzmacniano lub aktualizowano przez konfrontację ze współczesną sytuacją, przez zaskakującą opalizację znaczeń.

Jednym ze środków potoczności jest również (w powiązaniu z tendencją do korespondowania z działaniem) sięganie do języka publicystyki — głównie w sensie cytowania formuł bądź informacji prasowych, jak „Das OKW gibt bekannt”, „wojska niemieckie zbliżają się do Syberii” itd. Przeważnie przytaczane z prasy zdania stanowią część wprowadzającą do utworu albo podpis pod rysunkiem. Potoczność w sensie stylistycz-

²¹ Osa [A. Maliszewski]: *Bajka*, „Moskit” 1943, nr 4.

nym polega tu na tym, że zdania nie są poddawane artystycznym modyfikacjom, mają składniowo postać prostych zdań oznajmujących. Podobnie jest z przytaczaniem haseł propagandowych.

Hamburg, Orzeł, Catania
— więc to pewnie stąd ten
bojowy slogan Rzeszy:
— Liegt an allen Fronten.²²

Łączą się z tym elipsy w składni, jej niepoprawności, np. gdy Goebels mówi o bombardowaniu gmachu swego ministerstwa: „Pali mi się — Propaganda” („Nowy Dzień” 1943, nr 536), gdy nawiązanie do „Völkischer Beobachter” brzmi: „Gdy w «Völkischer» czytają”. Tu można też wskazać na zanieczyszczenia (o wymowie kpiącej) wskutek bezpośrednio wplatania słów niemieckich („Pewnie ci i Lebewohl”, „Verfluchte Italia”, „I przyszedł Herr Doktor: Morgen, volksdojczeczku!”).

Ogólnie można powiedzieć, iż potoczność przejawiała się w okazjonalności (sięganie do spraw aktualnych w tematyce i w słownictwie, sementyczna i funkcjonalna konkretność, uwzględnianie życiowego kontekstu) oraz w unikaniu staranności czy inaczej mówiąc w dbaniu o pewną niedbałość, naturalność ujęć; wynikało to z postawy swobody, wykraczania poza oficjalność i sformalizowaną poprawność.

Osobne miejsce w ramach omawianej cechy — i to szczególnie znamienne dla humorystyki wojennej — zajmuje wykorzystywanie stykania się z obcą mową (głównie niemiecką) oraz wzajemnego nierozumienia języków. Opierało się ono w większości zabiegów na schemacie fonetycznego upodobnienia i rozdziwienia: sfera brzmieniowa była niemiecka czy włoska, semantyczna — polska. Było to możliwe w języku mówionym. Dzięki słuchowemu podobieństwu podstawiano pod brzmienie obce sens polski, zwykle dosadny, „butem w mordę” na miejsce „Guten Morgen”²³. Stawało się to nieraz formą kalamburowych igraszek, osią konstrukcyjną dowcipów, np. gdy Tońcio przekonuje Szczepcia, iż Niemcy „bałakają” po polsku i by to wykazać, zwraca się do jednego: „— Ty szwab, pocałuj mnie w d[...] — Was? — pyta Niemiec. — Pewnie, że nas”.²⁴ Eksploatowano też różnice między wymową i pisownią, co pozwalało np. na przeklinanie „tego H.”, którym dla oficera SS okazywał się „ten H... Churichill. A pan o kim myślał, panie gestapowy?”. Był też Czerczil, fiurer, Gieryng.

²² [S. R. Dobrowolski]: „*Deutschland siegt an allen Fronten*”, „Demokrata” 1943, nr 3.

²³ Zob. M. K a n n: *Niebo nieznanie*, Warszawa 1968, s. 119.

²⁴ *Znajomość języka [w:] Anegdota i dowcip wojenny*, Warszawa 1943; „*So-wizdrzał*” 1943, nr 1.

Nieco inny sposób polegał na swoistej mistyfikacji funkcjonalnej, zakładającej nieznaną języka polskiego przez Niemców. Chodzi o niezgodność między funkcją ustaloną i nadaną, między sensem słów i miejscem ich umieszczenia, jak w liście z Niemiec podpisanym słowami „Sam Gruz” czy w deklaracji lojalności podpisywanej nazwiskami: „Jan Pieswas, Zygmunt H[...] wam w duszę”.²⁵

Należy wspomnieć jeszcze o upodobnieniach do danego języka, jak w popularnych telegramach po niepowodzeniach armii włoskiej („Dupo obito! Tutto perditto”, „alevam viano”) czy w określeniu Trzeciej Rzeszy niby po japońsku: „Sama Jama”. Przekształceniom podlegał też sam język niemiecki. Opierały się one na fonetycznym podobieństwie przy nieznaności sensu słów (w niby zamiarze miała być tożsamość). Językowo można w nich wyróżnić kalambury, upodobnienia leksykalne, adideacje: Tod — TODT, siegt — liegt, führer — firer (przekręcenie „vier” — cztery). W charakterystycznych dla języka niemieckiego złożeniach wymienia jeden z członów, tworząc neologizm zbliżony do pojęcia wyjściowego brzmieniowo, ale różny, deprecjonujący je znaczeniowo (Lebensraum — Todesraum, Herrenvolk — Kundelvolk). Tu trzeba jeszcze wymienić formy analogiczne, jak Fornalen zamiast Goralen, Generalbombardelement obok Generalgouvernement itd., rozbijanie złożenia na dwa pojęcia, jak we fraszce w *Klabautermannie*:

Hitler am Hacken und Goebbels am Kreuz:
Das ist das schönste Hackenkreuz.

Obraz potoczności (a także ludowości) zawarty w płaszczyźnie leksykalno-stylistycznej jest zintegrowany z ogólną konstrukcją świata w tej twórczości, ale tu pojęcie potoczności wykracza poza mówioność, wiąże się z konkretnością. Jednym z podstawowych przejawów tej konstrukcji jest sprowadzenie faktów i zdarzeń historycznych do wymiarów zwyczajności, przedstawianie ich jako czynności codzienne i konkretne. Opis np. aneksji Czechosłowacji wygląda w ten sposób:

Hitler Hachę wziął pod pachę
i se poszli na kielbachę.

Niemiecka akcja zbiórki złomu i makulatury została przełożona na obraz Hitlera-szmacciarza. Również wydarzenia polityczne i militarne państw są często przedstawiane jako zwykłe czynności, osobiste niepowodzenia Hitlera, Goeringa, sukcesy Churchilla, to te osobistości często bezpośrednio między sobą załatwiają porachunki. Na prawach żywych postaci biorą też udział w zdarzeniach pomniki.

²⁵ Wołowski: *op. cit.*, s. 127.

W sumie można powiedzieć, iż przedmiotem twórczości humorystycznej czasu wojny są sprawy rzeczywiste i aktualne. Równocześnie jednak ten autentyczny materiał wchodził do twórczości już jako wartości określone społecznie, o charakterze znaków, razem — i na równych prawach — ze strukturami i utworami skonwencjonalizowanymi. Taki materiał, mający ustalone znaczenia, nierzadko komiczne, podporządkowywany był zasadom konstrukcji nowego utworu i w obrębie utworu następowała konfrontacja znaczeń wniesionych ze znaczeniami wynikającymi z kontekstu utworu, relacja między znaczeniem lub sytuacją wyjściową i „dojściową” — przy posługiwaniu się szerokim wachlarzem komicznych chwytów.

Р Е З Ю М Е

Настоящая работа является модифицированной и расширенной частью четвертой главы докторской диссертации Здислава Ястжебского, умершего перед ее окончанием. Сам автор во время работы над диссертацией дал ей рабочее название „Смех на войне”. Диссертация в скором времени будет опубликована под названием „Поэтика военного юмора”.

В первой части диссертации приводятся программные высказывания периода войны, подчеркивающие роль юмора как формы самообороны и борьбы с захватчиками, и одновременно клеймящие навязываемые аккупантами формы легкого искусства. Как свидетельствуют реакции немцев и послевоенные воспоминания, смех играл огромную роль в жизни оккупированной Польши. Однако эта область пока еще разработана недостаточно, а материалы и библиография собраны только частично. Это явление подсказывает нам также существенные теоретические проблемы.

Вторая часть является попыткой сопоставления обширной документации. Это не столько библиография в точном значении этого слова, сколько контур исторического развития (начало рождения юмора представлено в статье: „Возникновение шутки среди террора”, опубликованной в журнале „Przegląd Humanistyczny”, 1970, № 1), хроника событий вместе с обсуждением фактов и библиографическим списком публикаций. Вследствие очень тесной связи принимаются во внимание как тексты, так и формы деятельности.

В следующей части рассматриваются различные аспекты юмора в подопле, его информационно-публицистические, диверсионные, пропагандистские, психологические функции. Речь идет не столько о рецепции, сколько о структуральной форме произведений, позволяющей играть различные функции, открывать функциональность, вписанную в произ-

ведение. Иначе говоря, это попытка определения воздействия языкового знака на действительность. В этой же части диссертации речь идет об обратном — от явления к знаку.

В последней, третьей части работы все внимание сосредоточено на самом знаке, рассматривая при этом подробно виды юмора в литературном творчестве *sensu stricto* и то в творчестве, в общем тематически не связанном с войной, структуральную функцию юмора, его влияние на развитие польской литературы военного периода.

R É S U M É

Le présent travail c'est une ample, modifiée partie du quatrième chapitre de la dissertation d'habilitation de l'auteur, qui est mort avant la publier. L'auteur même, en train de préparer la dissertation l'intitulait „Le rieur à la guerre”. À présent la dissertation entière paraîtra sous presses intitulée de même que le chapitre quatrième présenté ci-dessus. Le premier chapitre de la dissertation assortit diverses éconciations de programme pendant la guerre, qui accentuaient l'importance de l'humour comme de la forme de se défendre et de lutter contre l'invasisseur et qui en même temps condamnaient l'art de divertissement imposé par l'occupant. En effet, comme des réactions de l'occupant et des souvenirs d'après-guerre le montrent, les formes de rire jouaient un grand rôle. Toutefois ce domaine n'a pas été élaboré plus amplement, et sous le rapport de matériel et de bibliographie on a fait seulement des confrontations partielles. Ce phénomène suggère aussi des problèmes théoriques essentiels.

Le deuxième chapitre est un essai de mettre ensemble de la documentation possiblement vaste. Ce n'est pas la bibliographie au sens stricte que plutôt le contour du développement historique (les premiers éléments de ris ont été présentés dans l'article *L'origine de la mocquerie au milieu de la terreur*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, n° 1), la chronique des événements renfermant la confrontation et la discussion des faits ainsi que la liste bibliographique des publications. On a pris en considération les textes ainsi que les formes d'activité par égard à des liens étroits entre eux.

Dans le chapitre suivant on examine divers aspects liés au phénomène de l'humour dans la conspiration, ses fonctions d'information et de „journalisme”, de diversion, de propagande, d'influence psychologique. Pourtant, ce n'est pas la question de la réception, mais celle de la conception de structure des ouvrages, qui les rend aptes à accomplir diverses fonctions, celle de la découverte de l'aptitude de fonctionnement inscrite dans l'oeuvre. En autres termes c'est un essai de déterminer l'influence du signe sur la réalité. Par contre, dans le chapitre présenté ci-dessus il s'agit de la conception du sens inverse — de la réalité au signe.

Enfin le dernier chapitre se concentre sur le signe même, réfléchit au lieu et aux personnages de l'humour dans la création littéraire *sensu stricto* et précisément dans la création non liée en général par le sujet avec la guerre, sur la fonction de structure de l'humour, sur son inspiration du développement de la littérature du temps de guerre.