

KAROLINA PRYMLEWICZ
MUZEUM KARYKATURY IM. ERYKA LIPIŃSKIEGO W WARSZAWIE

SŁOWO I OBRAZ W KARYKATURZE OBYCZAJOWEJ W POLSKIEJ PRASIE OKRESU I WOJNY ŚWIATOWEJ I PO ODZYSKANIU PRZEZ POLSKĘ NIEPODLEGŁOŚCI

Historia rysunku satyrycznego silnie związana jest z historią prasy. Zapotrzebowanie na rysunkowy krytyczny komentarz aktualnych wydarzeń spowodowało wykształcenie się zawodu na poły artystycznego, na poły publicystycznego. Prasa, jako medium popularne (niekoniecznie przymiotnik „demokratyczne” tu pasuje), może być badana pod różnym kątem. Przede wszystkim satyryczny rysunek prasowy stanowi materiał źródłowy dla historyków zajmujących się historią polityczną. Niekiedy służy analizie o charakterze socjologicznym. Historyk sztuki staje jednak przed zadaniem całkiem innym, nie zatrzymuje się na tematyce przedstawienia. Nie pyta jedynie o to, „co” karykatura przedstawia, ale również, a może przede wszystkim, „jak”. I ma to związek nie tyle z formalną analizą, czy też formalistycznym podejściem do sztuki w ogóle, ile bardziej z pytaniem o język przekazu, przekazu publicystycznego. Rysownik prasowy natomiast mierzy się z problemem czytelności swojego wytworu (funkcja użytkowa) z jednej strony, z drugiej – z wyborami czysto artystycznymi (styl rysunku, konwencja przedstawienia).

Warto pamiętać o tym, że rysownicy prasowi wymknęli się konwencji akademickim. Karykatura, rodząc się w chwilach odprężenia, chęci odpoczynku, zabawy, zgrywy – mówiąc kolokwialnie – ustanowiła swój własny status, w pewnym sensie karnawałowego gatunku sztuki. Mam tu na myśli eksces – nadmiar, naddatek – przejawiający się w gramatyce przedstawień karykaturalnych (deformacja, groteska, całe spektrum antyestetycznych rozwiązań), wywołujących diapazon reakcji (łagodny humor wywołujący uśmiech, żart wywołujący śmiech, rechot, po przedstawieniu mające wywołać strach przed domniemanym lub realnym zagrożeniem). *Castigat ridendo mores* – ta przysłowiowa „chłosta” też nie jest jednoznaczna w interpretacji. Osoba będąca przedmiotem satyry prawie zawsze uzna ją za niesprawiedliwą, niekiedy za obraźliwą, jej przeciwnicy zaś (np. polityczni) za zbyt pobłażliwą. Do wyjątków należą rysunki publikowane w prasie satyrycznej, ale pozbawione karykaturalnej deformacji. Przedstawienia te można podzielić na dwie grupy – jedne są „neutralne”, satyryczne zaś przesłanie ujawnia się w podpisie/tekście towarzyszącym wizerunkowi (samego obrazu nie definiujemy wtedy jako karykaturalny), drugie, w założeniu autorów, nie są satyryczne, a wręcz przeciwnie, propagują na przykład jakąś ideę. Zatem dochodzi tutaj kolejny problem, a mianowicie traktowanie rysunku prasowego jako źródła historycznego.

„Dokumentalność” karykatury jest zagadnieniem godnym osobnej analizy. Czym innym były rysunki publikowane w czasie wojny w prasie, a czym innym publikowane na przykład w albumach już po jej zakończeniu. Ponieważ analizować będą przedstawienia komentujące życie codzienne, można się tu odnieść do pisanych dokumentów osobistych. Jak podkreśla Katarzyna Sierakowska, pamiętniki i wspomnienia różnią się od dokumentów powstających „na gorąco”, bez dystansu komentujących rzeczywistość: „Na zapis nakłada się zatem, najogólniej mówiąc, zarówno zdobyta później przez autora wiedza o opisywa-

nym czasie minionym, jak i późniejsze jego doświadczenie życiowe. Wspomnienia indywidualne mogą być też modelowane przez wykładnię przeszłości zawartą w pamięci zbiorowej, którą za Barbarą Szacką definiuję jako »wyobrażenie o przeszłości własnej grupy, konstruowane przez jednostki z zapamiętanych przez nie – zgodnie z odkrytymi przez psychologów regułami – informacji pochodzących z różnych źródeł i docierających do nich różnymi kanałami. Są one rozumiane, selekcjonowane i przekształcane zgodnie z własnymi standardami kulturowymi i przekonaniem światopoglądowymi. Standardy te zaś są wytwarzane społecznie, a zatem wspólne członkom danej zbiorowości, co prowadzi do ujednoczenia wyobrażeń o przeszłości i tym samym pozwala mówić o pamięci zbiorowej dziejów własnej grupy«. Jednak dają one szansę na włączenie do narracji spraw bolesnych czy wręcz traumatyzujących, które potrzebują czasu i swego rodzaju psychicznego przepracowania, aby mogły zostać opisane¹.

Kolejnym zagadnieniem jest miejsce publikacji karykatury, kontekst wizerunku. Z jednej strony mamy do czynienia z prasowymi publikacjami, z drugiej – z rysunkami i grafikami publikowanymi w albumach. W tym drugim przypadku materiał charakteryzuje spójność tematyczna i jednolitość formalna cyklu prac (nawet jeśli autorów jest dwóch, jak w omawianych niżej przykładach).

Katarzyna Murawska-Muthesius w kontekście „przewrotu obrazowego” W.J.T. Mitchella proponuje, aby „szczególne miejsce zajęły właśnie badania nad teorią karykatury, nad tą szczególną formą wizualnej ekspresji. Podróżującą nieustannie między słowem i obrazem”². „Szczegółność” karykatur polega jednak na wielości i różnorodności przypadków, co uniemożliwia sztywną klasyfikację obrazów, czy też połączeń obrazowo-tekstowych. Pojawiają się pytania: czy obraz wyjaśnia tekst czy odwrotnie, jak analizować rysunki bez podpisu (humor bez słów), czy ma sens badanie osobno przekazu wizualnego i tekstów towarzyszących karykaturom. Wzajemna zależność obrazu i tekstu jest niekiedy ścisła, a innym razem luźna. Zdarza się, że tekst mógłby funkcjonować samodzielnie, bez wsparcia obrazu, zachowując treść i sens. Wówczas karykatura ma charakter ilustracyjny.

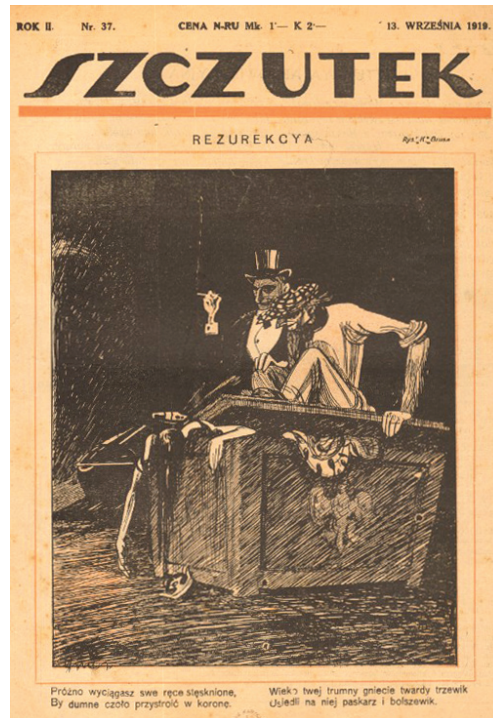
Do zilustrowania tematu artykułu oraz zasygnalizowanych problemów przywołam karykatury opublikowane w „Oście”, „Polskim Tygodniku Humorystycznym”, „Sowizdrzale”, „Szczutku”, „Świecie” oraz albumy rysunkowe i graficzne: *Ogonki wojenne* Stanisława Dobrzyńskiego i Bogdana Nowakowskiego (Warszawa 1918), *Warszawa podczas wojny* Antoniego Romanowicza i Zygmunta Grabowskiego (Warszawa 1918, Wydawnictwo Bratniej Pomocy Uczniów Warsz. Szkoły Sztuk Pięknych); *Ciężkie czasy, czyli: Wspomnienia wojenne warszawianki* Bogdana Nowakowskiego (Warszawa 1922). Z noty zamieszczonej w albumie Kamila Mackiewicza, wydanym przez redakcję „Szczutka” w 1919 r., wiadomo, że planowano publikację albumów o tematyce niepodległościowej i warszawskiej z rysunkami Kazimierza Grusa i Mai Berezowskiej³. Możliwe, że w dużej mierze były to rysunki zamieszczane w „Szczutku”, jak na przykład powtarzający tytuł albumu Grusa jego rysunek *Rezurekcyja* (il. 1). Wiadomo też, że w Polskim Klubie Artystycznym, w hotelu Polonia w Warszawie, zorganizowano w 1920 r. wystawę „Rok Zmartwychwstania Polski w karykaturze”, na której zaprezentowano oryginały rysunków prasowych zamieszczanych w „Szczutku”.

Mamy zatem do czynienia z rysunkami prasowymi oraz, w mniejszości, z wydaniem albumowymi. To rzutuje na formę i treść. Kontrola autorska nad przekazem karykaturalnego przedstawienia jest ograniczona w przypadku publikacji prasowych. Po pierwsze, zlecający/redaktor określał tematykę zamawianego rysunku, a często i formę. Po drugie, teksty towarzyszące wizerunkom (tytuł i/lub kwestie wypowiedziane przez postaci) nie pochodziły zazwyczaj od rysowników. Wyjątkiem był Kazimierz Grus, redaktor artystyczny „Szczutka”, mający zapewne olbrzymi wpływ na kształt własnych publikacji na łamach tejże gazety. Inaczej to wyglądało w przypadku albumów autorskich, na przykład *Ciężkie czasy...* „rysował i wydał artysta”, sam autor. Z kolei album Romanowicza i Grabowskiego wydało środowisko związane z ich macierzystą uczelnią. Poza tym albumy charakteryzuje jednolitość formalna. Warto też podkreślić, że „życie” tych publikacji jest dłuższe niż gazety, toteż możliwe, że autorzy, chcąc podnieść ich rangę

¹ K. Sierakowska, *Wielka Wojna w oczach ludności polskiej (1914–1939)*, [w:] *Jak Polacy przeżywali wojny światowe?*, red. T. Schramm, P. Skubisz, Szczecin 2016, s. 143–144.

² K. Murawska-Muthesius, *Motto, pictorial turn i karykatura*, [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane profesor Marii Poprzeczkiej*, red. W. Baraniewski [et al.], Warszawa 2005, s. 289.

³ Kamil Mackiewicz, *Czyściec niemiecki. Moje przeżycia w obozie jeńców. Z przedmową Stanisława Dzikowskiego: 26 rysunków. Album „Szczutka” I*, Wydawnictwo Tygodnika Satyryczno-Politycznego „Szczutek”, [1919]. Tu informacja o przygotowywanych publikacjach: Album „Szczutka” II: Kazimierz Grus, *Rezurekcyja*: 12 rysunków kolorowych; Album „Szczutka” III: Maja Berezowska, *Warszawka*: 12 rysunków kolorowych.



1. Kazimierz Grus, *Rezurekcyja*, „Szczutek”, 1919, 13 września, nr 37, s. 1

i nobilitować karykaturę, nadali symboliczną wymowę okładkom/kartom tytułowym: przedstawienie kobiety w kartuszu z symbolicznymi aniołkami (Nowakowski), warszawska Syrena atakowana przez grubego paskarza jej własnym mieczem (Grabowski, Romanowicz), personifikacja Polonii w kajdanach (Rapacki⁴).

Należy zastanowić się nad związkami treści i warstwy przedstawieniowej prezentowanego poniżej materiału. Artyści bowiem tworzyli „schematy” nierzadko oparte na stereotypach. Na przykład typ paskarza często przypomina spekulanta pojawiającego się w lewicowej satyrze międzywojnia czy późniejszej, tej socrealistycznej. „Schematyzm” nie musiał jednak negatywnie rzutować na jakość artystyczną karykatur. „Schemat”, jeśli przeobraża się w „typ”, w ujęcie skonwencjonalizowane postaci/charakteru/zjawiska, nie musi się łączyć z ograniczeniem kreatywności rysowników. Występuje tu problem innej natury – otóż optyka *pars pro toto* bywa podglebiem wizji jednostronnych, niesprawiedliwych, stereotypowych. Stawiam tezę, że krytykowana przez satyrka/karykaturzystę postać, jeśli oczywiście z krytyką mamy do czynienia, jest odmianą figury Innego, na co zwraca uwagę Burke: „Wizerunki Innego, przesycone stereotypami i uprzedzeniami, zadają kłam twierdzeniu, że przedstawienia obrazowe zasługują na poważne traktowanie jako świadectwa historyczne. Jak zawsze, warto jednak sprawę głębiej przemyśleć i postawić następujące pytanie: świadectwa czego?”. Autor dopowiada, że: „Tym, co udaje im się wiarygodnie dokumentować, jest spotkanie kultur oraz reakcje, jakie wywołuje ono wśród przedstawicieli danej kultury”⁵.

Wybrane przeze mnie karykatury ograniczają się do problemów obyczajowych, do indywidualnych wyborów jednostek, ich zachowań i postaw. Tego rodzaju pracom właściwe jest „karykaturowanie wyolbrzymiające”, które, jak podkreśla Bohdan Dziemidok, polega na wyolbrzymieniu cech negatywnych nie tylko wyglądu, ale też charakteru danego zjawiska⁶. Przybliżając teorię degradacji Alfreda Sterna (twórcy aksjologicznej teorii komizmu), Dziemidok pisze: „Kiedy śmiejemy się z rzeczy, która nie jest śmieszna, to staramy się zdegradować jej intelektualną, moralną, estetyczną, ekonomiczną lub inną wartość. »Śmiech zabija, aksjologicznie zabija wartości«”⁷.

⁴ Pierwsza plansza teki litografii Józefa Rapackiego *Pro memoria. Prusak w Polsce (1915–1918)*, wydanej ok. 1920 r. Tego wydawnictwa nie omawiam w niniejszym tekście.

⁵ P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012, s. 163.

⁶ B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 68.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

Istotną kwestią, związaną z komizmem, jest zatem „śmieszność”. Satyra może się bez niej obejść. Natomiast ocena, czy coś jest „śmieszne”, bywa arbitralna i zależna od czasów i okoliczności. To, co może śmieszyć dziś, dawniej nie tylko nie śmieszyło, ale wręcz bulwersowało. Śmiech mogła wyzwalać inna „warstwa” przekazu, to znaczy współcześnie może śmieszyć to, co uważa się za „staromodne”, lub też, kiedy uznamy ówczesny sąd za naiwność. Oczywiście dla potencjału emocjonalnego karykatury ogromne znaczenie ma aktualność. Karykatury sprzed stu lat dla dzisiejszych odbiorców są formą „historii obrazkowej”.

Rysunek prasowy (a szerzej każdy obraz drukowany, multiplikowany i rozpowszechniony w wielu egzemplarzach) jest raczej spojrzeniem nie z zewnątrz, ale z wysoka. Za siłą wizerunku stoi tu nie tyle siła medium, rozumianego jako rysunek, ile moc MEDIUM – prasy (swoisty jej autorytet, możliwości perswazyjne). Nie ma więc mowy o równowadze. Po jednej stronie jest rysownik-publicysta, a więc głos opiniotwórczy i donośny, docierający ze swoją racją do licznych odbiorców. Po drugiej stronie jest człowiek-typ (np. kobieta, Żyd, pacyfista itp.), a zatem niezidentyfikowana z imienia i nazwiska postać, która mogłaby się bronić. Trzeba też pamiętać, że prasa o konkretnym profilu skierowana jest do określonej grupy odbiorców, którzy identyfikują się z poglądami w niej przedstawianymi. To sprawia, że satyra zwraca się ku sobie. Jak każda twórczość krytyczna, satyra ma niewielki wpływ, lub zgoła nie ma żadnego wpływu, na zmianę stanu rzeczy. Służy raczej potwierdzeniu poglądów, a w interesującym mnie przypadku, również interpretacji historii.

Analizowane poniżej karykatury komentują życie codzienne w Polsce podczas I wojny światowej i tuż po odzyskaniu niepodległości. Jest to spojrzenie specyficzne, bo nakierowane na społeczność Warszawy. Jak to jest, kiedy wojna nie dotyka cywili bezpośrednio? Jakie postawy są uważane za słuszne? Czy rozrywka i sam humor są moralnie uzasadnione w czasie wojny? Krytyka postaw warszawiaków w karykaturze pozwala zrozumieć trudy tworzenia nowego państwa. Bo różnice w poglądach politycznych to jedno, a nastroje społeczne to drugie. Zjawiska społeczne uchwycone przez rysowników podczas wojny nie zanikły wraz z odzyskaniem niepodległości. Procesy te trwały, nadal były aktualne i wydaje się, że przypomnianie czasów wojny już po jej zakończeniu pozwala zrozumieć, jak trudna była droga do stabilizacji (np. ekonomicznej).

Głównym motywem karykatur są problemy aprowizacyjne. Z tym wiązało się zubożenie większej części miejskiej społeczności oraz awans ekonomiczny i społeczny tych zaradnych, chociaż niekoniecznie uczciwych. W zamieszczonej w „Sowizdrzale” w 1918 r. anegdocie *W muzeum osobliwości. (W wieku XXI)* osobliwym eksponatem jest, umieszczony w małym słoku, „żołądek warszawianina z r. 1918”. Organ przystosował swój rozmiar do „zmienionych okoliczności”. Kompozycja Grabowskiego *Nowoczesne Muzeum Osobliwości* (il. 2) też odwołuje się do braków na rynku. W tymże muzeum wychudzony, prawie nagi mężczyzna podziwia: pęto kiełbasy, trudno dostępne elementy garderoby oraz ludzkie preparaty w słojach z etykietami: „biedny szewc” i „uczciwy człowiek”. Włodzimierz Perzyński w felietonie *Ewolucja handlu* uwiecznił innego typu osobliwość: „Marzeniem każdego posiadacza sklepu jest mieć jakiś artykuł żywnościowy na składzie. To dopiero tworzy siłę przyciągającą”⁸. I zgodnie z tą zasadą można było kupić cukier u jubilera czy masło u zegarmistrza. Perzyński przybliży postawy przedstawicieli różnych środowisk – kupców, którzy wysyłają córkę do pracy przy zbiórkach charytatywnych dla ubogich, a następnie podwyższają ceny produktów w swoim sklepie, czy też ludzi terroryzowanych przez własne służące, komentujące zakup butów dla dziecka: „W takich czasach buty kupować! Nie mógł to jeszcze w starych łaźniach? Biedny naród boso chodzi i dobrze”⁹. Z tą anegdotą koresponduje linoryt Grabowskiego *Krawiec ostatniej doby* (il. 3).

Problemy z aprowizacją zrodziły zjawisko „ogonków” – kolejek wszystkich po wszystko. *Ogonki wojenne* Dobrzyńskiego i Nowakowskiego doskonale pokazują równość różnych grup społecznych wobec rynkowych braków. Ludzie tłoczą się w kolejkach po artykuły żywnościowe czy papierosy. *Ogonek z nieprawdziwego zdarzenia* Nowakowskiego (il. 4) ujmuje rzecz w sposób abstrakcyjny. Nad kompozycją zamieszczono tytuł, pod rysunkiem jego rymowane rozwinięcie, natomiast na stronie obok wierszyk: „Po co tu stoją, próżno każdy pyta.../ dość – że sformował się ogon – i kwita:/ [...] / Z przyzwyczajenia – każdy, na kształt pionka,/ przystanął sobie – i wszedł do ogonka,/ a choć od stania nic się tu nie ziści,/ stoją! stać

⁸ W. Perzyński, *Ewolucja handlu*, [w:] idem, *Wielka Warszawa*, Warszawa 1916, s. 42.

⁹ W. Perzyński, *Wierny sługa*, [w:] idem, *Wielka Warszawa*, s. 201.



2. Zygmunt Grabowski, *Nowoczesne Muzeum Osobliwości*, w: *Warszawa podczas wojny*, Warszawa 1918, s. nlb.



3. Zygmunt Grabowski, *Krawiec ostatniej doby*, w: *Warszawa podczas wojny*, Warszawa 1918, s. nlb.

będą!! To... idealisci...// A idealizm – to wielka potęga/ więc ogon nieraz do rogatek sięga/ świadcząc, że mimo trąb wojennych granie/ naród ma jeszcze siłę i – wytrwanie./ Taki ogonek ujrzysz w dzień i nocą.../ treść jego – czekać nie wiadomo po co!/[...]”¹⁰. *Ogonek inteligencko-obiadowy* Dobrzyńskiego, pochodzący z tego samego zbioru, zwraca uwagę na problem pauperyzacji inteligencji – temat pojawiający się w tekstach prasowych i rysunkach. Tutaj przedstawieniu towarzyszy tekst: „Bez apetytu i chęci/ stoją tu – inteligenci./ Do zera w żołądkach ich spadła/ Dawna zażartość na jadła...// Po czteroletnich kapustach/ Plantację już mają w ustach./ [...] A choć kształcono ich ruchy/ trzymają się wszyscy za brzuchy,/ wynika stąd – w kwintesencji/ zanik – duchowych potencji”¹¹. To co prawda żartobliwe ujęcie, ale wokół kuchni dla inteligencji rodzą się problemy natury etycznej. W jednym z felietonów Perzyński przytacza opinię, że „niestosowne jest, aby w tych kuchniach podawały panie z towarzystwa, gdyż to może krępować ludzi pragnących korzystać z obiadów”¹². Ten motyw pojawił się również wcześniej w redakcji Dobrzyńskiego, ale w zupełnie innej formie, w publikacji gazetowej. Jego *Uczta dla inteligencji* (il. 5) przedstawia siedzące wokół stołu postaci. Rozwiczrzona kreska to budulec ludzi-strzępów. Ich sylwetki oraz pustka tła tworzą ponurą atmosferę. Inne wrażenie wywołuje kompozycja *Uczta inteligentów* Romanowicza (il. 6). Można tu mówić o estetyzacji zjawiska. Postaci biednych zachowały godny wygląd, szlachetność rysów twarzy, elegancję postawy ciała, subtelność gestów, to wszystko, co się potocznie kojarzy z bogactwem duchowym. Ta uczta stanowi pendant do *Uczty podrzędnego kolonialisty* tegoż autora (il. 7). Typy dorobkiewiczów i paskarzy – dosłownie utuczonych na nieuczciwych interesach – kontrastują z przedstawieniami inteligentów. Postaci tych negatywnych bohaterów są niezgrabne, nieproporcjonalne, są to najczęściej ludzie brzydzy, o wulgarnych rysach twarzy, przyjmujący prostackie, niestosowne pozy w sytuacjach oficjalnych (il. 8, 9). Dobitnie pokazuje to rysunek Antoniego Słonimskiego (il. 10), opatrzony autorskim tekstem o chamie, który awansował społecznie: „Miałem ci ja złoty róg,/ miałem ci ja czapkę z piór,/ dziś mam buty – lakier,/ melonik na bakier,/ u zegarka złoty sznur...// Dawniej byłem prosty cham,/ dzisiaj jestem taki sam./ [...] wszędzie mnie widzicie/ Cafe-Bristol, Cafe Brül...// [...] Lasom, polom, siwym mgłom/ na

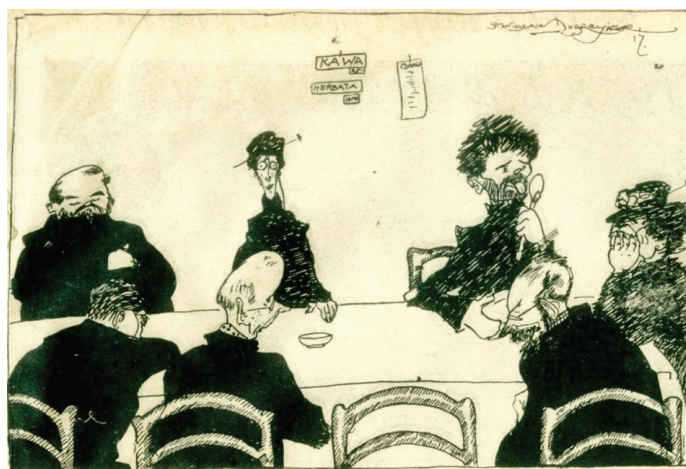
¹⁰ Bogdan Nowakowski, *Ogonek z nieprawdziwego zdarzenia*, [w:] *Ogonki wojenne w wykonaniu art. malarzy: S. Dobrzyńskiego i B. Nowakowskiego*, Warszawa 1918, s. nlb.

¹¹ Stanisław Dobrzyński, *Ogonek inteligencko-obiadowy*, [w:] *Ogonki wojenne...*

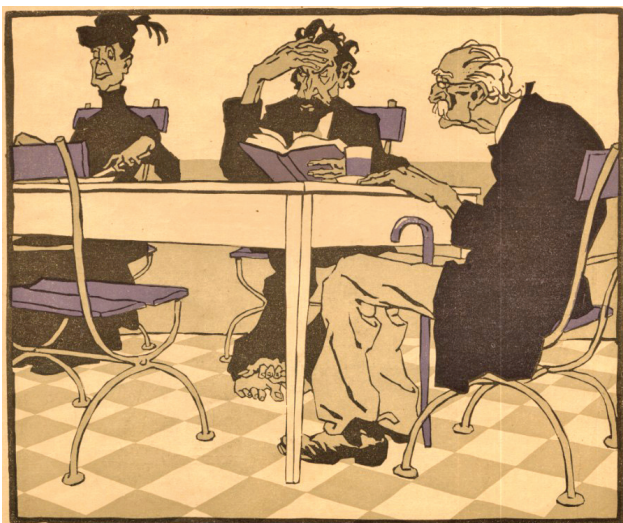
¹² W. Perzyński, *Delikatność uczuć*, [w:] idem, *Wielka Warszawa*, s. 71.



4. Bogdan Nowakowski, *Ogonek z nieprawdziwego zdarzenia*, w: *Ogonki wojenne w wykonaniu art. malarzy: S. Dobrzyńskiego i B. Nowakowskiego*, Warszawa 1918, s. nlb.



5. Stanisław Dobrzyński, *Uczta dla inteligencji*, „Świat”, 1918, 5 stycznia, nr 1, s. 9



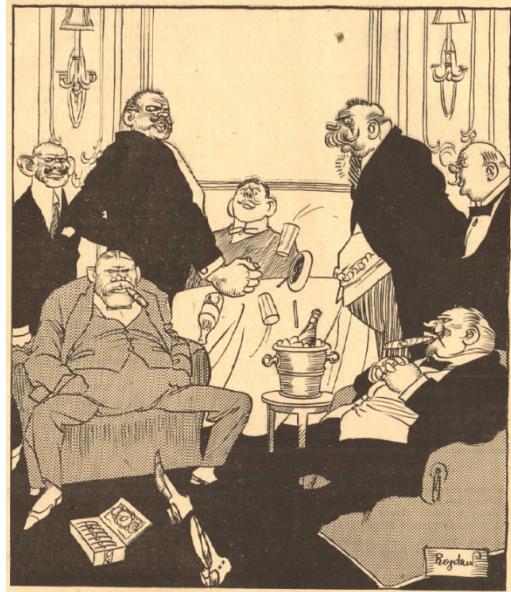
6. Antoni Romanowicz, *Uczta inteligentów*, w: *Warszawa podczas wojny*, Warszawa 1918, s. nlb.



7. Antoni Romanowicz, *Uczta podrzędnego kolonialisty*, w: *Warszawa podczas wojny*, Warszawa 1918, s. nlb.



8. Antoni Romanowicz, *Potentaci w teatrze*, w: *Warszawa podczas wojny*, Warszawa 1918, s. nlb.



9. Bogdan Nowakowski, *Na zebraniu warszawskich handlarzy obuwia*, „Mucha”, 1919, 28 marca, nr 13, s. 5

fujarce grołem som/ dziś gramofon Pathè/ rozwesela chatę/ „Madam Lulu” – Konrad Tom...// Wszystko stare wzięło w łeb/ dzisiaj w górę wylazł kiep/ kto był dawniej panem/ dzisiaj jest kapcanem/ cham do góry wznosi łeb.../”¹³. Wypowiedzi bohaterów przedstawień mają wydźwięk niekiedy bardziej satyryczny niż ich wizerunki. Ich język wskazuje na pochodzenie i ścieżkę „kariery” (il. 11).



10. Antoni Słonimski, bez tytułu, „Szczutek”, 1919, 5 stycznia, nr 1, s. 6



11. Zygmunt Grabowski, *Maciejowa-paskarka u manikurzystki*, „Sowizdrzał”, 1918, 19 maja, nr 20, s. 12.
 Tekst pod rysunkiem w publikacji: „Pani każe zrobić pedikurę czy manikurę?; – U nasz na wsi mani się kury owsem albo kaszą, to ta tego nie potrza; zrób ta panna jeno pedzikurę, to łączniej będzie ganiać, jak wliżą we škodę”.

¹³ Antoni Słonimski, bez tytułu, „Szczutek”, 1919, nr 1, s. 6.



12. Zygmunt Bieniulis, *W jadalni dla inteligencji*, „Polski Tygodnik Humorystyczny”, 1917, 18 marca, nr 12, s. 10. Tekst pod rysunkiem w publikacji: „Pan dyrektor »od zupy«. Ludzie, miejcie Boga w sercu... Torturujcie mnie, jak chcecie, ale nie każcie mi jeść tej strasznej cieczy, która się zupą dla inteligencji nazywa”.



13. Bogdan Nowakowski, *Spekulant w piekle*, „Oset”, 1917, 11 maja, nr 8, s. 4



14. Zygmunt Grabowski, *Bolszewiczka*, „Sowizdrzał”, 1918, 28 kwietnia, nr 17, s. 6. Tekst pod rysunkiem w publikacji: „Od koafiuery do trzewiczka,/ Istna ze mnie bolszewiczka,/ Bo z łaskawym mówię gestem,/ Że, kto zechce, to dlań jestem”.

Przywołane karykatury (poza *Nowoczesnym Muzeum Osobliwości*) mają charakter reportażowy. Łudzą prawdopodobieństwem przedstawionych sytuacji. Do innej kategorii należy na przykład karykatura Zygmunta Bieniulisa *W jadalni dla inteligencji* z 1917 r. (il. 12), ukazująca prawdopodobną, ale raczej nieprawdziwą scenę wymierzania kary nieuczciwemu dyrektorowi kuchni. Jeszcze innym przypadkiem jest, odnoszący się do rzeczywistych problemów, ale w sposób fantastyczny, groteskowy i dekoracyjny jednocześnie, rysunek Nowakowskiego *Spekulant w piekle* (il. 13).

Istotna dla badań relacji słowa i obrazu jest korespondencja karykaturalnych przedstawień z tekstami samodzielnymi, publikowanymi też w innych czasopismach. Spójność przekazu powoduje, że czytelnik gazet nie zawsze potrzebuje tekstu przy wizerunku, żeby zrozumieć jego sens. W 1919 r. w kolejnych numerach „Muchy” zamieszczano artykuły imitujące pierwsze strony czasopism, skierowanych do różnych środowisk: „Paskarz: czasopismo zawodowe dla milionerów wojennych. Wychodzi podczas wojny, głodu,

ognia i powietrza”, z hasłem: „Złodzieje całego świata łączcie się! – Paskarze warszawscy trzymajcie się!”; „Kamienicznik: Pismo tłustych warszawskich połci ludzkich, dla chudych gnatów”; „Centrojud (Centralno-Jeneralny Urząd Drański): pismo bolszewików moskiewskich”, z wezwaniem: „Proletariuszu, chcesz zostać burżujem, zapisz się do bolszewików”. To ostatnie hasło mogłoby posłużyć za komentarz do rysunku Grabowskiego *Bolszewiczka* (il. 14), któremu towarzyszy frywolna wypowiedź kobiety: „Od koafiury do trzewiczka,/ Istna ze mnie bolszewiczka,/ Bo z łaskawym mówię gestem,/ Że, kto zechce, to dlań jestem”¹⁴. Przy czym przedstawiona postać wygląda raczej na „burżujkę” niż „proletariuszkę”.

Od *Bolszewiczki* przejdźmy do karykatur, których bohaterkami są kobiety. Należy tu podkreślić, że krytyka mężczyzn-karykaturzystów często jest szowinistyczna i niesprawiedliwa. Kobiety, warszawianki, ukazywane są zazwyczaj jako niemoralne, wykorzystujące swoją atrakcyjność seksualną dla zdobycia rozmaitych dóbr. Charakteryzuje je naiwność lub spryt, pragnienie luksusu, upodobanie zabawy, brak zainteresowania sprawami państwa. *Ciężkie czasy, czyli: Wspomnienia wojenne warszawianki* Nowakowskiego to zbiór litografii wydanych w 1922 r. (kompozycje datowane są na rok 1918). Wyobrażenie kobiety w tym albumie zdecydowanie pogłębia stereotypy. Na okładce widzimy młodą kobietę z długimi włosami, w halce, w butach na obcasach, stojącą na tle medalionu, zwieńczonego symbolicznymi wyobrażeniami – aniołka wojny i aniołka pokoju. Dziewczyna przegięta jest nieco w tył, ramiona wyciąga przed siebie i patrzy prowokacyjnie na widza. Plansza pierwsza, *Pieszczony skarb* (il. 15), przedstawia panienkę w negliżu, podnoszącą nad wyściełaną na biało kołyską prosiaczka. Dziewczyna trzyma go, jak na skarb przystało, przez kawałek białej tkaniny. I chociaż jasne jest, że scena odnosi się do problemów aprowizacyjnych, jak cały cykl, to od pierwszego spojrzenia na okładkę dostrzegamy perwersyjny charakter przedstawień. Ostatnia plansza, *Wyjęskniony aniołek pokoju* (il. 16), ukazuje tę samą dziewczynę w porwanej halce. Aniołek pokoju objawia się jej, jak świętej męczennicy, kładąc kres „ciężkim czasom”. Wydaje się jednak, że poważne problemy aprowizacyjne zostały przedstawione jako błahostki, ekstrawaganckie zachcianki rozkapryśzonej kobiety. Na to wskazuje również, epatująca fetyszyzmem, kompozycja *Zamiast bucików – drewniaki* (il. 17), czy też otwarcie erotyczne przedstawienie *Z braku cukru – słodki paluszek* (il. 18).

Po wojnie publikowano satyryczne komentarze na temat relacji Polek, warszawianek, z okupantem. W tekście zamieszczonym w „Musze” w 1919 r. pruski major wspomina: „[...] Gdyśmy przyszli do Warszawy, entuzjazmy były szczere, wiele kobiet bardzo chciało dostać Niemca na kwatery. One zaraz przewąchały [...], że przez swego lokatora łatwiej mogą mieć prowianty. [...] Było kilka księżen, hrabin (pańskich rodów nic nie płami) które miały wielką przyjaźń z naszymi generałami. [...] ja, że major tylko jestem, nie myślałem o hrabinie. Poznałem się z zwykłą polką [sic!] i w stosunek wszedłem bliski; nie tylko, żem kosztów nie miał, ale jeszcze stałe zyski. [...] Ja kobietę tę zrobiłem powiernicą łapownika. [...] gdy kto czego chciał w urzędzie, do mej *Schätzchen* szedł z gotówką. [...] tak trzy lata kwitł interes ten miłosno-łapowniczy. [...] grunt, żeby umieć łączyć przyjemności i pożytek”¹⁵. Wielce prawdopodobne jest, że cykl Nowakowskiego o warszawiance mógł budzić podobne skojarzenia. Erotyzacja bohaterki tym bardziej ma podać w wątpliwość moralność jej trybu życia. Upodobanie do luksusu miałyby wskazywać na łatwość wchodzenia w kontakty miłosno-merkantylne. Na rysunku Grusa *Za parawanem patryotyzmu*, opublikowanym w „Szczutku” w 1919 r. (il. 19), zza parawanu z godłem państwowym wystaje kobieca noga w pończosze. Resztę dopowiada wierszyk: „Na ekranie święte godło/ Chcemy Śląska, chcemy Gdańska!/ Za ekranem dawną modłą/ Brzmi bezmyślna pieśń szampańska.// Chcemy Spiszu i Orawy/ Frazes rodzi się z frazesu/ – Kelner! Jeszcze czarnej kawy,/ Cudne masz, kotusiu, *dessous*!// Pobrękują kastaniety,/ Koniak leje się z karafki/ Z poza srebrnej etykiety/ Słysząc pusty śmiech Warszawki”¹⁶. Warto zwrócić uwagę na formę rysunku. Symboliczne przedstawienie wymusiło niejako teatralizację – nierealistyczną scenografię sytuacji. Wszystko tu jest skrótem – myślowym i wizualnym. Rysunek ten, dzięki syntetycznej, niemal plakatowej formie, musiał zapadać w pamięć.

Jak widać to, co miało być moralnie odpychające, było przedstawiane jako pociągające. Niebezpieczeństwo kobiet wynika z ich atrakcyjności. Zło nie ma tu brzydkiego oblicza, jest demaskowane przez tekst, a więc poza obrazem. W tekście zamieszczonym w powojennym „Szczutku” Warszawa została przedstawiona jako kobieta źle się prowadząca: „Wiadomo to już wszystkim, że nie ma obecnie osoby

¹⁴ Zygmunt Grabowski, *Bolszewiczka*, „Sowizdrzał”, 1918, nr 17, s. 6.

¹⁵ Major v. Warschaufrösser, „Mucha”, 1919, nr 2, s. 8.

¹⁶ Kazimierz Grus, *Za parawanem patryotyzmu*, „Szczutek”, 1919, nr 13, s. 5.



15. Bogdan Nowakowski, *Pieszczony skarb*,
w: *Ciężkie czasy, czyli: Wspomnienia wojenne warszawianki*,
Warszawa 1922, s. nlb.



16. Bogdan Nowakowski, *Wytęskniony aniołek pokoju*,
w: *Ciężkie czasy, czyli: Wspomnienia wojenne warszawianki*,
Warszawa 1922, s. nlb.



17. Bogdan Nowakowski, *Zamiast bucików – drewniaki*,
w: *Ciężkie czasy, czyli: Wspomnienia wojenne warszawianki*,
Warszawa 1922, s. nlb.



18. Bogdan Nowakowski, *Z braku cukru – słodki paluszek*,
w: *Ciężkie czasy, czyli: Wspomnienia wojenne warszawianki*,
Warszawa 1922, s. nlb.



19. Kazimierz Grus, *Za parawanem patriotyzmu*,
 „Szczutek”, 1919, 30 marca, nr 13, s. 5

bardziej płoczej, lekkomyślnej, swawolnej, i niemoralnej, jak Warszawka. Wypowiedziane to już zostało wymownie [...]. Napisali to już wszyscy publicyści polscy w tysiącach artykułów wstępnych i felietonów. Rzucili na grzesznicę anatema wszyscy znakomici poeci. [...] Rozdarli szaty wszyscy surowi moralności [...] Wiadomem jest jednak z historii ludzkich obyczajów, że podobnie płocze indywidua nie tracą nigdy z powodu pogardy i prześladowania [...]. Przeciwnie zyskują! Stają się jeszcze więcej pociągające, interesujące, niebezpieczne. Nowe ofiary dążą ku nim ochotnie, jak ośleple śmy do płomienia świecy. Cóż więc dziwnego, że zalotny uśmiech Syreny wabi coraz to nowych kochanków¹⁷. Dla przeciwwagi należy przywołać spostrzeżenie Włodzimierza Perzyńskiego na temat zaangażowania publicznego kobiet po wybuchu wojny, między innymi na dużą liczbę chętnych do pracy w szpitalach: „Przed miesiącem wielu z tych pań nie umiałbym sobie może inaczej wyobrazić, jak na plaży, albo przy tenisie, ale miesiąc temu – to było tak dawno, taki inny był świat”¹⁸.

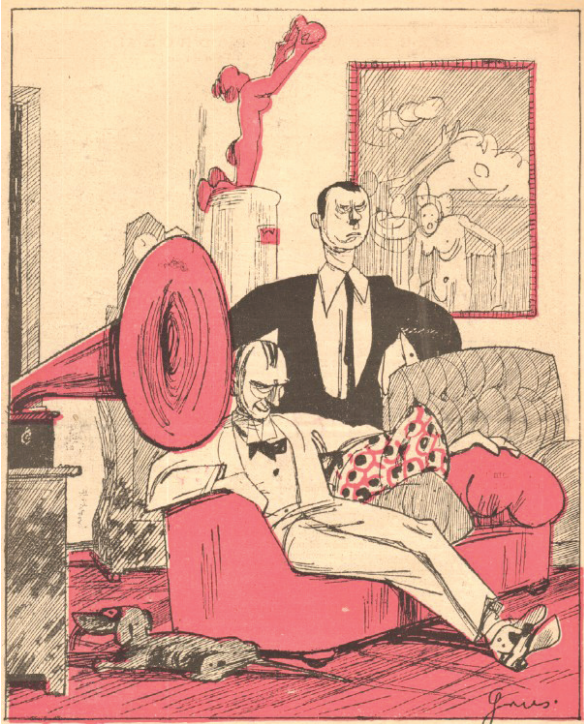
Zdarzało się, że i lekkoduchostwo mężczyzn było tematem karykatur. W czasopiśmie „Świat” w 1917 r. opublikowano humorystyczno-satyryczny artykuł *Pracowity dzień snoba* z eleganckimi rysunkami W.K. Henneberga. Bohaterem artykułu jest snob zawodowy, profesjonalista w swoim fachu, dla którego snobizm „jest perpetuum mobile życia towarzyskiego i artystycznego każdego społeczeństwa”. Na czym tu jednak polega różnica między snobem a „bolszewiczką” rozdającą wdzięki? Snob ostatecznie angażuje się w działalność publiczną, czyniąc z tego godną pochwały modę.

Młodzi mężczyźni, którzy dorobili się na wojnie między innymi dzięki paskarstwu, przedstawieni są jako żyjący w luksusie – mieszkają w nowocześnie urządzonych wnętrzach, otaczają się dziełami sztuki. Takich wyobrażeń dostarcza nam Grus. Jego rysunki *Wśród krakowskich paskarzy* (il. 20) czy *Dwa pokolenia* (il. 21), bez towarzyszących im tekstów, można by wziąć jednak za ilustracje z czasopisma lifestylowego.

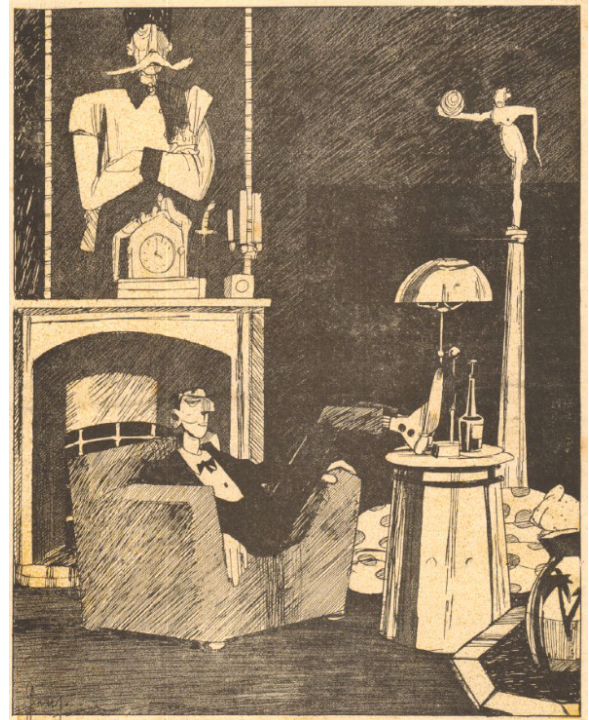
Działalność artystyczna nie była popularnym tematem karykatur koło roku 1918, chociaż znajdujemy w prasie pojedyncze przykłady rysunkowych żartów ze sztuki współczesnej. Opublikowana w czasopiśmie „Świat” z 1918 r. seria rysunków Józefa Toma *Wystawa Plastyków Polskiego Klubu Artystycznego w karykaturze* jest wizualną recenzją wystawy, z której dzieła reprodukowano w poprzednim numerze

¹⁷ Drzazga, *Jedź do Warszawy*, „Szczutek”, 1919, nr 16, s. 6.

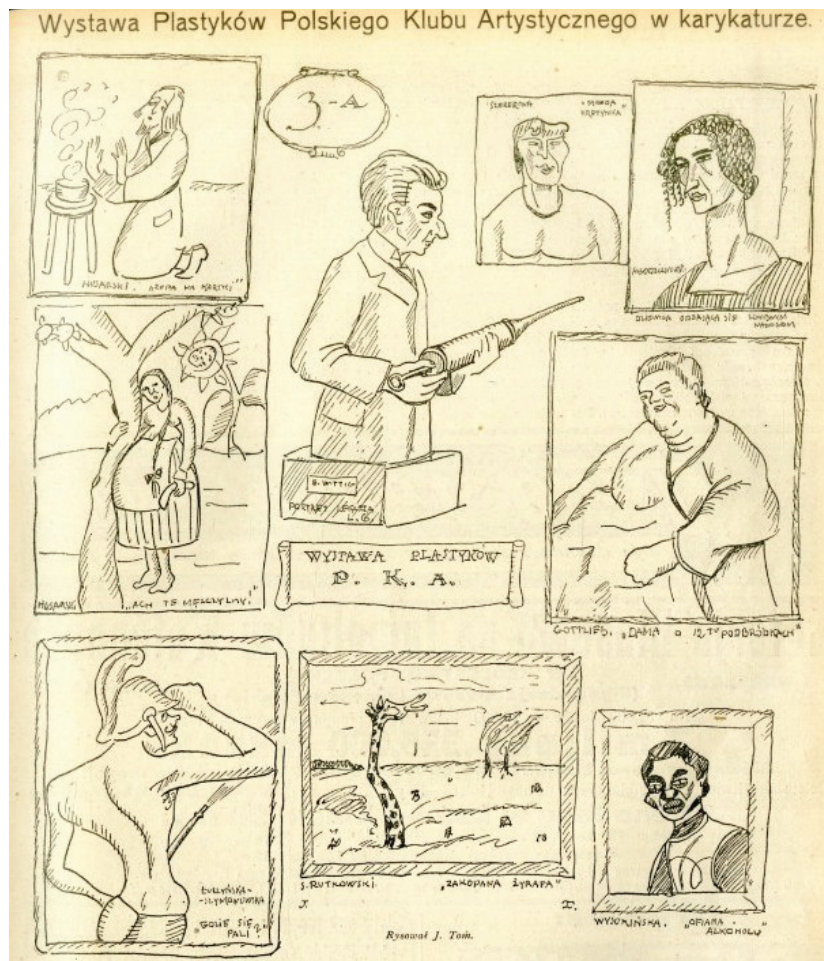
¹⁸ W. Perzyński, *Przewóz rannych*, [w:] idem, *Idylle wojenne i pokojowe troski*, Warszawa 1915, s. 86.



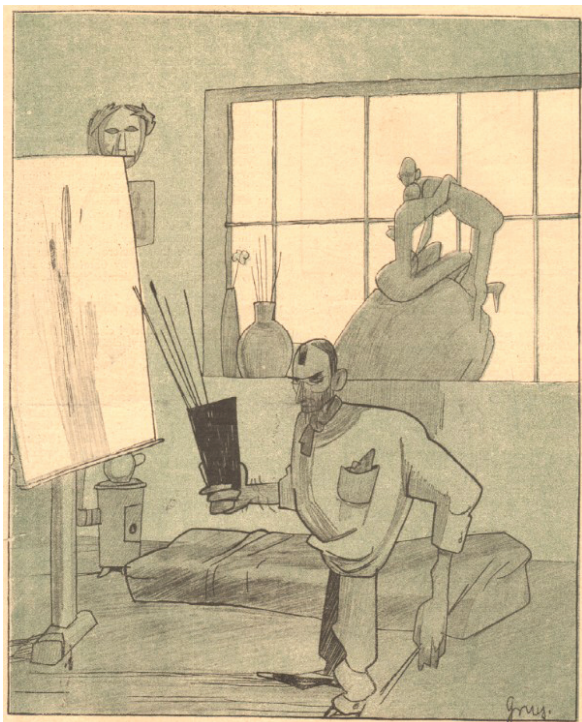
20. Kazimierz Grus, *Wśród krakowskich paskarzy*, „Szczutek”, 1919, 16 lutego, nr 7, s. 4



21. Kazimierz Grus, *Dwa pokolenia*, „Szczutek”, 1919, 8 czerwca, nr 23, s. 5



22. Józef Tom, *Wystawa Plastyków Polskiego Klubu Artystycznego w karykaturze*, „Świat”, 1918, 6 kwietnia, nr 14, s. 7



23. Kazimierz Grus, *Lament ekspresjonisty*, „Szczytek”, 1919, 16 marca, nr 11, s. 4



24. Antoni Grochowski, *Powrót marnotrawnej córki*, „Sowizdrzał”, 1918, 29 września, nr 39, s. 12

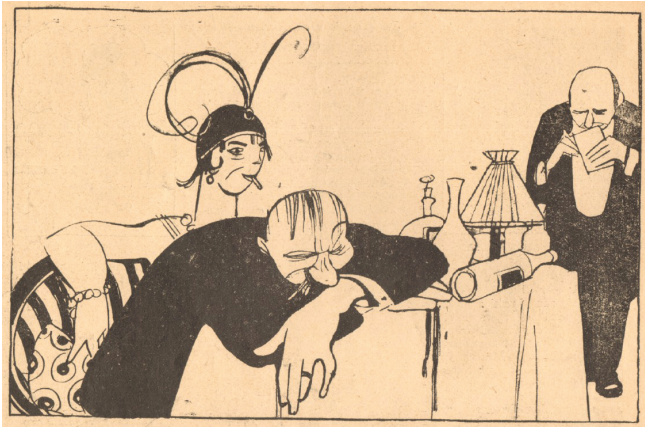
gazety (III wystawa sekcji plastyków PKA) (il. 22). W kolejnych numerach „Świata” znów natrafiamy na właściwą relację z wystawy grupy „Pięciu” w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych oraz rysunkowy komentarz do niej: *Wystawa nowej grupy plastyków w Zachęcie. Z teki karykatur Józefa Toma*. Prymitywizująca kreska upodabnia rysunki Toma do prób dziecięcych, podpisy zaś są humorystyczne. Mamy tu do czynienia z formalnym żartem. Inaczej postępuje Grus – odnosząc się do sztuki, łączy temat z problemami pozaartystycznymi, czego przykładem jest *Lament ekspresjonisty* (il. 23) z taką oto kwestią pod rysunkiem: „Szkoda, psiakość, że już nie będzie paskarzy. Pierwszoklaśni odbiorcy! A dziś kto się złakomi na moje kicze?”¹⁹. W „Szczytku” z 1918 r. znajdujemy też satyrę na twórczość formistów. Deformacja w sztukach wizualnych była w powszechnym odbiorze traktowana jako zjawisko chorobliwe, świadczące o wypaczonym widzeniu artysty: „Antek Kuglarz ze Zwierzyńca, który naprózno używał wszelkich środków, by być uwolnionym od wojska, zwiedzał teraz przed opuszczeniem Krakowa naszą wystawę, a stanąwszy przed Venus (pożal się Boże) Milońską Pronaszki, westchnął: Że też człowiek nie potrafi się tak okaliczyć – byłby na pewno posłyszał po zbadaniu przez lekarza: »Krigsdienstuntauglich«”²⁰.

Bardziej niż estetyka komentowana była etyka zawodowa artystów. Do tego problemu odnosi się między innymi dialog zamieszczony pod karykaturą autorstwa Romanowicza w „Sowizdrzale”: „Lorentowicz: – Sztuka jest kapłaństwem, aktor przede wszystkim obywatelem kraju; Kazio Zalewski: – Wprost przeciwnie! Ja tam zawsze prowadziłem szkołę pod hasłem: sobie i swoim. Niech Pan pamięta, że aktorka przede wszystkim powinna dbać o względy krytyki oraz panów z pierwszego rzędu krzeseł. [...]”²¹. W tym samym czasopiśmie opublikowano linoryt Antoniego Grochowskiego *Powrót marnotrawnej córki* (il. 24), który przedstawia popularną aktorkę operetkową Lucynę Messal, powracającą do Warszawy po długich występach w Rosji. Po raz kolejny samo przedstawienie pozbawione jest karykaturalnej deformacji. Jednoznacznie satyryczny jest tytuł i tekst pod kompozycją, podany jako wypowiedź aktorki: „Pani Lucy Messal do warszawiaków: – Niech się z Was każdy tym widokiem pasie,/ Jak do Warszawy wracam w tarantasie,/ Nic nie zmieniona w czarodziejskiej krasie,/ A nawet nieco bardziej pełna w pasie, // Nie

¹⁹ Kazimierz Grus, *Lament ekspresjonisty*, „Szczytek”, 1919, nr 11, s. 4.

²⁰ L.L., *Z krakowskiej wystawy formistów*, „Szczytek”, 1918, nr 12, s. 6.

²¹ Antoni Romanowicz, *Kandydatka na pierwszorzędną aktorkę*, „Sowizdrzał”, 1918, nr 24, s. 6.



25. Kazimierz Grus, *Warszawa w nocy*, „Szczutek”, 1919, 12 stycznia, nr 2, s. 4



26. Kazimierz Grus, *Na nutę „Roty”*, „Szczutek”, 1919, 2 marca, nr 9, s. 8

wspominając nawet już o kasie./ Bo, nawet w podłym bolszewickim czasie./ Ja tam nie bywam nigdy w ambarasie./ Chłop – lach, czy kacap – zawsze do mnie pcha się”²².

Podczas wojny i po jej zakończeniu stawiano pytania o moralny aspekt rozrywek, odciągających myśli obywateli od spraw ważnych i poważnych. W jednym z felietonów Perzyńskiego pewnemu mecenasowi marzy się bojkot społeczny wyścigów konnych, „masowa manifestacja przeciwko wielkopańskim kaprysom”. Ponieważ „gry w totalizatora w ostatniej chwili zabroniono”, nie mógł niestety sprawdzić, czy społeczeństwo potrafi oprzeć się pokusie²³. Miasto oferowało swoim mieszkańcom różnorakie rozrywki, które stanowiły ucieczkę od trudnej rzeczywistości. Jedną z takich rozrywek był kinematograf, wspomniany przez bohatera innego felietonu Perzyńskiego: „Przyznam się panu, że lubię kinematograf. Człowiek tak już znękanym temi okropnościami wojny, że przyjemnie jest choć na chwilę o tym zapomnieć”²⁴.

Etyczne dylematy powracały ze zdwojoną intensywnością podczas karnawałów. Perzyński zauważa, że pytanie „tańczyć czy nie tańczyć?” – to pytanie polityczne. Opowiada anegdotę o małżonkach skrajnie różniących się w poglądach na temat szaleństw karnawałowych. Żona stwierdza: „Dziwny my jesteśmy naród. Zawsze potrafimy sami coś takiego wymyślić, żeby złą sytuację pogorszyć i uprzykrzyć. Zdawałoby się, że skoro ciężkie czasy, skoro wszyscy są już znudzeni, przemęczeni, przedenerwowani tą wojną, to właśnie należałoby się bawić”. Mąż ma odmienne zdanie: „Dziwny my jesteśmy naród. [...] W takich czasach żeby tańczyć...[...] To poprostu ohydne. I bardzo dobrze niektóre pisma robią, że tego rodzaju objawy piętnują. Szkoda tylko, że nie wszystkie. I powinno się o tem jeszcze ostrzej pisać, z nazwiskami wymieniac!”²⁵.

Rysunki Grusa to bezlitosna ocena społeczności Warszawy. Pierwszy karnawał w wolnym kraju został skomentowany w „Szczutku” (il. 25) rysunkami i tekstami. *Warszawa w nocy* Grusa przedstawia scenę w knajpie – najwyraźniej zakończenie „zabawy”. Na sąsiedniej stronie umieszczono rysunek odnoszący się do walki o Lwów: *Lwów w nocy*. Obie kompozycje wykonane zostały w jednakowej stylistyce, są

²² Antoni Grochowski, *Powrót marnotrawnej córki*, „Sowizdrzał”, 1918, nr 39, s. 12.

²³ W. Perzyński, *Kontrola obywatelska*, [w:] idem, *Idylle wojenne...*, s. 191–194.

²⁴ W. Perzyński, *Na straży idealów*, [w:] idem, *Idylle wojenne...*, s. 199.

²⁵ W. Perzyński, *Tańce*, [w:] idem, *Wielka Warszawa*, s. 100–101.



27. Bogdan Nowakowski, *Legionista w niebie*, „Oset”, 1917, 19 kwietnia, nr 5, s. 1

tego samego formatu. Satyryczny wydźwięk wzmacnia tekst pod rysunkami autorstwa Burego Jana (właśc. Stanisław Wasylewski, kierownik literacki czasopisma). Na jednej z okładek „Szczutka” w 1919 r. Grus przedstawił Warszawę jako wyspę szaleńców, bawiących się i pijących, podczas gdy o brzeg rozbijają się krwawe fale. Tytuł *A muzyczka tir-li, tir-li...* nie wskazuje w żaden sposób na przedmiot przedstawienia. Dopiero tekst pod rysunkiem wyjaśnia: „Słynie szeroko w Polsce warszawski zaścianek/ Tupetem Warszawiaków, szykiem Warszawianek. [sic!]/ Weselość tu panuje i apetyt zdrowy,/ Których nie psuje żaden kłopot narodowy”²⁶. Tekst kontynuowany jest na drugiej stronie i mowa w nim o tym, że „życie i używanie są w modzie”, a w Warszawie panuje „nastrój beztroski”, „kabarety, łapówki, pasek, bezhołowie”²⁷. Brak zainteresowania sprawami ojczyzny przejawia się niekiedy w lekceważeniu symboli. Rysunek Mai Berezowskiej, opublikowany w „Szczutku” w 1919 r., wydaje się neutralny, gdyż nie ma cech karykatury. Kompozycja przedstawia parę przy kawiarnianym stoliku. Za to rozmowa kobiety i mężczyzny ma wydźwięk satyryczny: „Panie Romanie, co oznaczają w naszym sztandarze narodowym kolor biały i czerwony?...; – Jakto co? Kolor biały – wino białe – kolor czerwony – wino czerwone... N’est-ce pas?”²⁸.

Obiektem wielu satyrycznych rysunków i tekstów byli mężczyźni unikający służby wojskowej. Przeglądając prasę satyryczną, zauważymy jednak, że karykaturzyści właściwie nie komentują okrucieństw wojny. Włodzimierz Perzyński w *Idyllach wojennych i pokojowych troskach* pisał o uczuciach wywołanych widokiem pierwszych rannych wiezionych przez Warszawę: „Trudno mi opowiedzieć wrażenie, jakiego doznałem na ten widok. Oczywiście wiedziałem, że skoro wojna, to muszą być zabici i ranni, że tych rannych będą przywozili do szpitali i t.d. Ale to wszystko była literatura. I naraz straszna, okropna prawda wojny stanęła mi przed oczami. Zdaje się, że cały tłum, skupiony na chodnikach, to samo uczucie przeżywał”²⁹. Kilka lat później na łamach „Szczutka” opublikowano rysunek Grusa przedstawiający

²⁶ Kazimierz Grus, *A muzyczka tir-li, tir-li...*, „Szczutek”, 1919, nr 28, s. 1.

²⁷ „Szczutek”, 1919, nr 28, s. 2.

²⁸ Maja Berezowska, bez tytułu, „Szczutek”, 1919, nr 6, s. 3.

²⁹ W. Perzyński, *Przewóz rannych*, [w:] idem, *Idylle wojenne...*, s. 81.



28. Bogdan Nowakowski, *Wiosna 1917 nad Świtezia*, „Oset”, 1917, 26 kwietnia, nr 6, s. 2

dwóch pijanych mężczyzn idących Krakowskim Przedmieściem nocą *Na nutę „Roty”* (il. 26). Krytyczny ton wzmacnia tu ironiczne wprowadzenie dialogu: „Pierwszy obrońca ojczyzny: Czemu tak wyjesz »Nie damy ziemi«?; Drugi obrońca ojczyzny: Cieszę się, że nie należę do tych pięciu roczników, powołanych pod broń”³⁰.

Warto przy okazji zagadnienia służby wojskowej cofnąć się w czasie do wydania warszawskiego tygodnika satyrycznego „Oset” z 1917 r. (il. 27). Na okładce jednego z numerów zamieszczono rysunek Nowakowskiego *Legionista w niebie*. Kompozycja bynajmniej z satyrą nie ma nic wspólnego. Wręcz przeciwnie, propaguje ducha walki, odnosząc się do prawdziwego wydarzenia – bitwy stoczonej pod Rafajłową w styczniu 1915 r. przez Brygadę Legionistów Polskich z Rosjanami. Na drugiej stronie pisma opublikowano tekst *Reluton w niebie*. To właściwie fantastyczna opowieść, która wyjaśnia nie mniej fantastyczną scenę narysowaną przez Nowakowskiego: po tym, jak ranny legionista po śmierci trafił do nieba, „[p]odbiegł [do niego] książę Józef, zdjął order ze swej piersi i przypiął go legionście, zakrywając bohaterską szczerbę purpurową”. Następnie „podszedł ku niemu Napoleon i rzucił krótko a stanowczo: – Dać mu rumu!”³¹. Co ciekawe, kolejny numer „Ostu” (il. 28) przyniósł satyryczny rysunek tego samego autora, choć utrzymany w zupełnie innej stylistyce, *Wiosna 1917 nad Świtezia*. Przedstawienie syreny i żołnierza w maskach przeciwgazowych uzupełnia groteskowa trawestacja tekstu: „Co to za chłopiec piękny i młody?! Co to za obok dziewica?! Ona ku niemu wylazła z wody –/ „Gazmaski” kryją im lica”³².

W kontekście tak różnych typów przedstawień satyrycznych należy zadać pytanie o humor w sytuacjach kryzysowych. Perzyński w jednym z felietonów wspomina, że kiedy zamierzał napisać farsę, znajomy mu odradzał: „[...] występował w obronie godności narodowej. I między innymi humor wszelkiego rodzaju (oprócz »kawałów«) uważał za coś uwłaczającego tej godności. Otóż ten sam człowiek, mile spędzający obecnie czas w Warszawie jako bezdomny [...] rzucił się ku mnie z wyrzutem: – Dlaczego pan nie napisze farsy na tle wojny? [...] Jak teraz pisać, to tylko o wojnie”. I Perzyński dodaje: „[...] czyż można było przypuścić, że w czasie wojny, jakiej świat nie widział, zdobędzie się na tyle humoru to społeczeństwo właśnie, które wytworzyło karykaturalne pojęcie »cierpiętnictwa« i od szeregu lat co karnawał prawie wyszukiwało jakichś przyczyn powstrzymywania się od tańców w imię »żałoby narodowej«?”³³.

³⁰ Kazimierz Grus, *Na nutę „Roty”*, „Szczutek”, 1919, nr 9, s. 8.

³¹ am, *Reluton w niebie*, „Oset”, 1917, nr 5, s. 2.

³² Bogdan Nowakowski, *Wiosna 1917 nad Świtezia*, „Oset”, 1917, nr 6, s. 2.

³³ W. Perzyński, *Farsa na tle wojny*, [w:] idem, *Idylle wojenne...*, s. 165–167.

Przywołane karykatury dają wyobrażenie o zjawiskach i procesach społecznych oraz reakcjach na nie, tworzą wizualną historię codzienności w czasie I wojny światowej i tuż po odzyskaniu niepodległości. Nawet jeśli ogólny obraz, jaki się z tego przeglądu wyłania, jest pesymistyczny, to jednak warto pamiętać, że domeną satyryka, jako artysty zaangażowanego, jest postawa obserwatora i krytyka.

Proponowany przegląd karykatur „na temat” pozwolił zaprezentować kilka wariantów relacji słowo – obraz. Powyższy wybór przedstawię to także przegląd „stylów”. Wyjątkowym twórcą, którego działalność pod tym właśnie względem zasługuje na osobną analizę, jest Bogdan Nowakowski. W swoim dorobku artysta miał prace zupełnie do siebie niepodobne. Tu rysunek wyraźnie pełni funkcję użytkową. Jest jak krój czcionki dobrany do treści tekstu. Tym bardziej medium rysunkowe nasuwa skojarzenie z pismem.

Z drugiej strony należy podkreślić, że rysunek prasowy zawsze jest ukończony. Nie stanowi „szkicu do”, nie jest projektem. Druk – a więc powielenie – powoduje, że rysunek upodabnia się do grafiki, ale kreska „traci” w druku tylko pozornie na spontaniczności. Obawa przed zaliczeniem gazetowych kompozycji do dzieł sztuki spowodowana jest w istocie brakiem dostępu do oryginałów. Większość składanych w redakcjach rysunków nie przetrwała do czasów współczesnych. W związku z tym analiza medium rysunkowego nie jest do końca możliwa, gdyż druk nie oddaje w pełni walorów oryginału. Zatem stajemy przed wyborem, czy oceniać formalnie reprodukcję (różnej jakości), czy też w ogóle nie brać pod uwagę sztuki wykonania.

Władysław Skoczylas, broniąc sztuki graficznej, przekonywał: „Dzieło graficzne oryginalne nie jest ani rysunkiem do obrazu ani ilustracją, ale dziełem samoistnym, które mimo niewielkich rozmiarów zawiera często więcej uczucia i siły niż wielkie malowane obrazy”³⁴. Samodzielności odmawiano więc ilustracji, odmawia się jej karykaturze, podczas gdy zainteresowanie Gombricha i Mitchella tą dziedziną twórczości daje impuls do otwarcia się na nowe perspektywy w badaniach sztuk wizualnych³⁵.

WORD AND IMAGE IN MORAL CARICATURE IN POLISH PRESS ARTICLES DURING THE GREAT WAR AND AFTER THE INDEPENDENCE

Summary

This article analyses the relationship between word and image in the caricature. The research is centred on the moral caricature, which provides a social commentary on the attitudes of Varsovians during the First World War and later. Examples of cartoons reproduced and discussed in the text come from Polish magazines such as *Oset* (Thistle), *Polski Tygodnik Humorystyczny* (Polish Humour Weekly), *Sowizdrzał* (Eulenspiegel), *Szczutek* (Fillip), and *Świat* (World). They were also drawn from graphic albums such as Stanisław Dobrzyński's and Bogdan Nowakowski's *Ogonki wojenne* (Lines during the War of Occupation), Warsaw 1918; Antoni Romanowicz's and Zygmunt Grabowski's *Warszawa podczas wojny* (Warsaw During the War), Warsaw 1918; and Bogdan Nowakowski's *Ciężkie czasy, czyli: Wspomnienia wojenne warszawianki* (*Hard Times, or the War Memories of a Varsovian*), Warsaw 1922.

The paper examines the comical aspect of caricature and the types of humour found in it (from jokes to serious satire). The studied material distinguishes between various types of caricature, including cartoons free of any deformation, where the critique inherent in caricature is solely contained in the title and/or caption, and drawings without captions (the so-called humour without words). Selected pictorial and textual comparisons point to such research problems as the interdependence of image and text, and the context of press cartoons. In the case of the latter, the background for a given image is created by other images and press articles often addressing the same subject or idea, and evaluating people, their behaviour, and situations in a similar way. The formal analysis of the reproduced caricatures poses questions about the individual style of the cartoonists, who gave up their 'manner' for formal means more suitable for the given message.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

³⁴ Cyt. za: K. Kulpińska, *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 51.

³⁵ M.in.: E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zaráński, Warszawa 1981; idem, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009; idem, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i oprac. R. Woodfield, Kraków 2011; W.J.T. Mitchell, *Metaobrazy*, [w:] *Sztuka w sztuce*. Katalog wystawy, red. D. Jałowik, M. Koziol, M.A. Potocka, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 28.04–1.10.2017, Kraków 2017, s. 10–68.