

# KABARET

## POWAŻNA SPRAWA?

pod redakcją

Doroty Fox

i Jacka Mikołajczyka



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2015



Kabaret – poważna sprawa?

PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 3359

# Kabaret – poważna sprawa?

pod redakcją  
Doroty Fox i Jacka Mikołajczyka

Redaktor serii: Studia o Kulturze  
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent  
Tomasz Stępień

# Spis treści

Wstęp: *Kabaret – na poważnie?* (DOROTA FOX, JACEK MIKOŁAJCZYK) . . . . 7

## Część I. Historyczne reminiscencje: jak to drzewiej bywało

|   |    |
|---|----|
| ANNA KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA  |    |
| <i>Kabaret w „złym mieście” podczas Wielkiej Wojny</i> . . . . .                  | 13 |
| MARIOLA SZYDŁOWSKA  |    |
| <i>Gwiazdy i meteory lwowskiego „Ula”</i> . . . . .                               | 39 |
| JAN CIECHOWICZ  |    |
| <i>Kabaret a początki teatru studenckiego w PRL-u (sekwencja gdańska)</i> . . . . | 51 |
| DOROTA FOX  |    |
| <i>Konferansjer – persona (non) grata kabaretu współczesnego</i> . . . . .        | 59 |

## Część II. Kabaret w przestrzeni kultury: między polityką, zabawą a marketingiem

|  |    |
|--|----|
| JACEK MIKOŁAJCZYK  |    |
| <i>Podpalacze: „Pożar w Burdelu” i powrót kabaretu politycznego</i> . . . . .  | 75 |
| BOGNA M. DOMINIAK  |    |
| <i>„Co jest ważniejsze i co dłużej przetrwa – władza czy sztuka?” –<br/>apolityczny kabaret „OT.TO” o polityce</i> . . . . .   | 87 |
| AGNIESZKA TARWACKA-DAMA  |    |
| <i>Kabareciarz – twórca w okowach, czyli kilka uwag o kulturotwórczej<br/>funkcji kabaretu (na podstawie niektórych projektów trójmiejskiej<br/>formacji „Limo”)</i> . . . . . | 99 |

|  |     |
|--|-----|
| KAROLINA BOŻEK   |     |
| <i>Mechanizmy dowcipu językowego w tekstach kabaretu</i>               |     |
| „Paraniernormalni” .....   | 121 |
| ROBERT PYSZ  |     |
| <i>Komunikacja autoreklamowa współczesnych polskich kabaretów – na</i> |     |
| <i>przykładzie plakatu</i> .....                                       | 137 |
| KATARZYNA WALOTEK-ŚCIAŃSKA   |     |
| <i>„Kabaret Moralnego Niepokoju” w przestrzeni sieci</i> .....         | 149 |

### Część III. W teatrze jak w kabarecie: kabaretowe transgresje

|  |     |
|--|-----|
| EWA ŁUBIENIEWSKA   |     |
| <i>„Cabaret Voltaire” – zakopiańska Atlantyda</i> .....                      | 165 |
| ANETA GŁOWACKA   |     |
| <i>Transpozycje kabaretowe w teatrze Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego</i> | 177 |
| MAREK BIELACKI   |     |
| <i>Estetyka widowiska kabaretowego w „Listach śpiewających” Skaldów</i>      |     |
| <i>i Agnieszki Osieckiej</i> .....   | 195 |
| Indeks nazwisk .....   | 211 |
| Noty o autorach .....  | 219 |
| Summary .....  | 223 |
| Zusammenfassung .....  | 225 |

# Wstęp: *Kabaret – na poważnie?*

Kabaret dzisiaj zmienia się gwałtownie, z czego zdają sobie sprawę zarówno jego twórcy, jak i miłośnicy, krytycy oraz badacze. Opanował estradę, dokonał rozległych podbojów w telewizji, zagrzeździł się w teatrze, a przede wszystkim stał się jako kabaret masowy dominującą formą rozrywki, słowem – odniósł sukces, którego pewnie nie spodziewali się jego pierwsi twórcy z przełomu XIX i XX stulecia. Triumfy te nie były bez wpływu na liczne zmiany w estetyce kabaretowych widowisk oraz na eksplorowanie przez „kabareciarzy” nowych tematów. Do pewnego stopnia kabaret stał się, niestety, ofiarą własnego sukcesu, zyskał niespotykaną dotąd popularność i by tę popularność utrzymać, musi wielokrotnie respektować wymogi masowej rozrywki i zaspokajać oczekiwania każdego typu widza. Niektórzy określają to zwyczajnie jako „obniżanie lotów”. Parafrazując tytuł monografii Izoldy Kiec *Wyprzedaż teatru, w ręce arlekina i błazna...*, czyli *o kabarecie*, można by powiedzieć, iż na naszych oczach dokonała się wyprzedaż kabaretu do telewizji i Internetu. Istotnie, potoczne kojarzenie kabaretu z częstą rozrywką, wygłupem, zapychaczem telewizyjnych pasm wieczornych nie wydaje się całkiem bezpodstawne. Dlatego właśnie zadaliśmy sobie pytanie: Czy kabaret to poważna sprawa?

Współczesny kabaret to przecież nie tylko telewizyjno-estradowa elita; to również odrębne zjawisko w kulturze, osobny nurt widowisk, odmiennych od teatru – z jednej strony, z drugiej – od koncertów muzyki popularnej czy estradowych popisów. Kabaret współczesny ma własne ośrodki, festiwale, gwiazdy, nisze – jest niezwykle różnorodny i złożony, o wiele bardziej niż mogłoby się wydawać, sądząc z afiszy masowych kabaretowych „spędów”.

„Niszowość” kabaretu w wielu współczesnych wydaniach być może jest odpowiedzią, re-akcją na jego niedawno zdobytą szeroką popularność. Straciwszy nieco na świeżości w wyniku „umasowienia”, zaczyna powoli wracać do własnych korzeni, restytuować dawną tradycję. Dlatego właśnie odnotowano ostatnio pozornie niespodziewaną popularność spektakli „piwnicznych” – powrót do ciasnych scenek, klubów, do bliskiego kontaktu z widzem, którego czyni się współtwórcą programów, oraz organizowanie sobie własnej, stałej publiczności. Kabaret staje się ponownie „miejski” – zaczyna dotyczyć spraw istotnych dla społeczności lokalnej, zabierać głos w dyskusjach toczonych na niższym niż wcześniej szczeblu, celować w aktualność „krótkoterminową”. Rozeznany w świecie, wymienia też doświadczenia ze swoimi anglosaskimi kuzynami w rodzaju stand-upu, jednocześnie nie zapominając o bogatej rodzimej tradycji i historii.

Ta historia polskiego kabaretu stała się ponownie źródłem inspiracji dla samych kabareciarzy. Ale nie tylko, gdyż jako istotny fragment naszej kultury w ogóle nieustannie stymuluje artystycznie również twórców teatralnych i filmowych. Widać to zwłaszcza w teatrze, którego środowisko niemal od początku nie stroniło od mniej lub bardziej zażyłych związków z kabaretem, chętnie korzystając z jego dorobku, wymieniając się z nim technikami oraz strategiami twórczymi, szukając bliskiego kontaktu z widzem. Ta bezustanna osmoza z jednej strony przydaje współczesnemu teatrowi aktualności oraz pozwala mu na nowo stać się narzędziem dyskusji w sprawach bieżących i publicznych, z drugiej – przywraca nieco zagubioną teatralność samemu kabaretowi, również jemu dodając nowej, choć zakorzenionej przecież w jego własnej tradycji energii twórczej.

Te wszystkie zagadnienia omawialiśmy w ramach konferencji naukowej poświęconej kabaretowi, zorganizowanej po raz drugi przez Zakład Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, tym razem wspólnie z Akademią Techniczno-Humanistyczną w Bielsku-Białej. Odbędzie się ona w październiku 2014 roku, w ramach Festiwalu Kabaretowego „Fermenty”. Zatytułowaliśmy ją: „Kabaret – poważna sprawa?”, stawiając na końcu pytańnik, który miał sprowokować dyskusję na temat stanu polskiego kabaretu, kierunków jego rozwoju, medialnej obecności oraz komercyjno-ekonomicznych aspektów działalności kabaretów współczesnych.

Pokłosem tej dyskusji jest książka, którą niniejszym oddajemy w ręce Czytelnikom. Znalazły się w niej artykuły, dla których punk-

tem wyjścia były referaty wygłoszone na konferencji przez przedstawicieli wielu ośrodków uniwersyteckich, szkół badawczych i dziedzin, oświetlających kabaret pod różnym kątem, sytuujących go w różnych kontekstach i sferach współczesnego życia. Omawiane tematy pogrupowaliśmy w trzy bloki. Zaczynamy – tak w końcu wypadła – od historii; co znamienne – od historii lokalnych, od dziejów kabaretowych scenek działających niezwykle prężnie w takich miastach, jak Łódź, Gdańsk i Lwów. Następnie, analizując historycznie zmienną rolę konferansjera kabaretowego, płynnie przechodzimy do zaprezentowania współczesnych form widowisk kabaretowych i kabaretopochodnych, rzecz jasna w wyborze. Tę część tomu inicjuje interesująca próba charakterystyki warszawskiego „Pożaru w Burdelu”, grupy podejmującej międzywojenne tradycje stołecznego kabaretu, zorientowanej na aktualia i niestroniącej od politycznej satyry. Działalności artystycznej konkretnych zespołów i kabaretów poświęcone zostały także kolejne artykuły, których autorki tropią związki kabaretu „OT.TO” z polityką oraz zgłębiają kulturotwórczy potencjał trójmiejskiej formacji „Limo”. W części poświęconej omówieniu sytuacji współczesnego polskiego kabaretu nie mogło zabraknąć problematyki nowej przestrzeni medialnej oraz wszechobecnej dziś reklamy. Prezentując obecność współczesnego kabaretu w mediach społecznościowych oraz stosowane najczęściej przez zespoły strategie autopromocyjne – staraliśmy się ukazać współczesny kabaret w jego wieloaspektowości, nie zapominając jednocześnie o jego podstawowej funkcji rozrywkowej, której mechanizmy usiłujemy zgłębić na przykładzie dowcipu językowego w tekstach kabaretu „Paranienormalni”. Wreszcie, w części trzeciej skupiamy się na tym, jak estetyka kabaretu wpływa na polski teatr – bardziej i mniej współczesny.

Mamy nadzieję, że proponowane w tomie studia, analizy i gawędy – w połączeniu z tekstami, które zgromadziliśmy w naszej pierwszej książce *Jaki jest kabaret?* – wzbogaci akademicką refleksję nad kabaretem jako kulturowym zjawiskiem. Chcemy ją kontynuować, organizując kolejne spotkania oraz – przede wszystkim – kolejną edycję „kabaretowej” serii. Teraz jednak zapraszamy do dyskusji o kabarecie – niekoniecznie czy może raczej nie tylko poważnym, ale z pewnością traktowanym „na poważnie”.

Dorota Fox, Jacek Mikołajczyk



# Część I

## Historyczne reminiscencje: jak to drzewiej bywało

*Teraz skupcie się psubraty,  
bo ważniejsze padną daty*



# Kabaret w „złym mieście” podczas Wielkiej Wojny

ANNA KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA  
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza

## Przed wojną

Biorę tasak, nóż, widelec  
I żołnierską wkładam bluzę.  
Od dziś jestem wojak, strzelec!  
Inter arma silent musae!

Ajda – wszystkie literaty  
Za mną, kto wojenny żar ma!  
Do fortecy! Do armaty!  
Silent musae inter arma!

Tra-ta-tra-ta! My bezdomni  
Pójdziem walczyć – chorzy, głodni!  
– Ej, Nullusie! Nie zapomnij  
Zabrać drugiej pary... spodni!<sup>1</sup>

Właśnie ten wiersz *Andrzej Nullus idzie wojować*, napisany przez Juliana Tuwima wkrótce po wybuchu wojny, zachęcił mnie do przypomnienia kabaretów łódzkich działających podczas Wielkiej Wojny. Z ich zadziwiającą żywotnością i różnorodnością zetknęłam się podczas dwukrotnej lektury wszystkich gazet łódzkich z lat 1914–1918 („Rozwój”, „Nowy Kurier Łódzki”, „Nowa Gazeta Łódzka”, „Godzina Polski”). Tak szczegółowa kwerenda prasowa była nieodzowna, kiedy przed przeszło dwudziestu laty spisywałam dzieje teatru w Łodzi: od

---

<sup>1</sup> J. TUWIM: *Juwenilia* 2. Oprac. T. JANUSZEWSKI, A. BAŁAKIER. Warszawa 1990, s. 91.

pierwszych przedstawień w roku 1844 aż do dnia odzyskania niepodległości<sup>2</sup>. Nie mogłam wówczas nie zauważyć, że od końca XIX wieku – obok zespołów dramatyczno-muzycznych grających w językach polskim, niemieckim i żydowskim – pojawiły się nowe formy widowisk, a nawet oddzielne budynki im służące. Najczęściej – a nazwy się przecież dopiero ustalały – używano określenia „variété”. Ich liczba wciąż rosła. Dla przykładu „Czas”. *Kalendarz na rok 1913*, wydany w Łodzi w roku 1912, wymieniał (wraz z adresami) sześć „variétés”: „Aquarium” (ul. Cegielniana 18), „Corso” (ul. Konstanyńska 14), „Ermitage” (ul. Dzielna 18), „Colosseum” (ul. Zachodnia 53), „Scala” (ul. Cegielniana 15), „Urania” (ul. Cegielniana 34). Dwa z tych teatrów, „Corso” (miał nawet telefon: 11–16) i „Ermitaż”, mieściły się w sąsiedztwie Teatru Wielkiego (w którym występowała trupa żydowska) oraz niemieckiego Teatru Thalia. Warto dodać, że w tym czasie istniało już kilkanaście kinematografów, także o egzotycznych nazwach (np. „Moulin Rouge”, „Casino”, „Odeon”, „Optique Parisienne”), ulokowanych głównie przy ul. Piotrkowskiej<sup>3</sup>.

To właśnie ten sławny łódzki „deptak” wypełniał się każdego dnia robotnikami szukającymi rozrywki. *Ilustrowany przewodnik po Łodzi i okolicach* informował:

Do bardzo ulubionych widowisk należą obecnie przedstawienia kinematograficzne, które zwykle składają się z 6–8 obrazów: dramaty historyczne, sceny humorystyczne i widoki z natury. Przedstawienia zaczynają się zwykle o zmroku, kończą się o godzinie 11-tej<sup>4</sup>.

Powiększająca się z każdym rokiem liczba kinematografów jest tu o tyle istotna, że do pokazów filmowych włączano występy artystyczne o charakterze kabaretowym. Takim miejscem była np. „Urania” na rogu ul. Cegielnianej (obecnie Jaracza) i Piotrkowskiej. Tutaj Teodor Junod, z myślą o widowiskach variété i seansach kinematograficznych, zbudował w roku 1907 „drewnianą budę” z długą i wąską salą, w której ustawiono kilka rzędów krzesel, za nimi długie ławy, za barierą (tzw. drągiem) były miejsca stojące. Obok znajdował się ogródek,

<sup>2</sup> Zob. A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*. Łódź 1995, s. 320.

<sup>3</sup> „Czas”. *Kalendarz na rok 1913*. Łódź 1912, s. 103.

<sup>4</sup> *Ilustrowany przewodnik po Łodzi i okolicach*. Łódź 1912, s. 97. Zob. H. KRAJEWSKA: *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*. Warszawa–Łódź 1992, s. 216–223.

w którym w porze letniej także odbywały się przedstawienia. Jeszcze w roku 1913 ulokował się w „Uranii” teatrzyk „Miniature” z Warszawy, a od wiosny 1915 roku aż do końca wojny – przy udziale artystów miejscowych i przyjezdnych oraz pod różnymi dyrekcjami – działały tutaj: „Miniature”, „Nowości Miniature”, „Variété”<sup>5</sup>.

Kiedy łodzianie zetknęli się po raz pierwszy z tym nowym typem widowiska? Wszystko wskazuje, że początek dały niemieckie „tingel-tangle”. Patronował temu niewyczerpany w pomysłach artystyczno-handlowych cukiernik Fryderyk Sellin, zarazem budowniczy wielu sal teatralnych w Łodzi. W roku 1881 właśnie u Sellina przy ul. Konstantynowskiej 16 powstał teatrzyk „Variété”. W „rozmaitościach” tutaj uprawianych mieściły się zarówno popisy aktorów, jak i śpiewy szansonistek. Ten rodzaj rozrywki szybko upowszechnił się w Łodzi, głównie w postaci imprez wokalnie-tanecznych w ogródkach i salach restauracyjnych. Tego, jak one wyglądały, można się dowiedzieć z opisu Zygmunta Bartkiewicza w *Złym mieście*.

Nazwa tego cyklu reportaży, umieszczonych w roku 1907 w warszawskim „Świecie”, a następnie w oddzielnej książeczce (wydanej w 1911 roku), utrwaliła się na długo, jak Reymontowska „ziemia obiecana”. Łódź jawiła się wówczas jako miasto przeklęte: „piekło Dantą”, według określenia łódzkiego poety Artura Głiszczyńskiego, czy też „Głód moru – Miasto Trup” z młodzieńczego wiersza Tuwima. Nad tym miastem, zamieszkałym przez cudzoziemskich bogaczy, zwanych „łodzermenszami”, którzy uprawiali kult „złotego cielca”, oraz przez tysiące nędzarzy żebrzących o chleb, gdy stawały fabryki, rzadko unosił się Pegaz. „I oto, po dziś dzień trwa w ciągłych troskach polski teatr w Złym mieście, bo niepotrzebny mu teatr” – zauważył gorzko Zygmunt Bartkiewicz i dał opis innych zabaw:

W głębi izby podwyższenie, ustrojone kolorową falbaną, to – scena, na tle tyrolskiego krajobrazu, gdzie wybitne miejsce zajmuje rajski ptak, spoczywający na kępie kaktusów. [...] W tempie krótkiego galopu na scenę wypada artystka. [...] Posyła zawrotne spojrzenie gdzieś w przestrzeń, rozchyła tłusto czerwone usta i śpiewa:

Chłopczyku, koteczku, nie mrugaj oczkami,  
Mruganie to twoje...

---

<sup>5</sup> A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: *Scena obiecana...*, s. 283.

Chłopczyk podchwytuje melodię i nuci, uśmiechając się z miną łaskawego, bo zwycięskiego don Juana, zebrani goście wydzwanają takt nożami na szkło, biją pięściami po stole, a w kącie niepozorny człowieczek, błądy, sponiewierany, jakby spluty, usiłuje wszystkich przekrzyczeć:

„Pre-cz, precz smutek wszelki!”

Artystka śpiewa swoje, a usiłując podnieść wrażenie pospolitej piosenki, podnosi przy każdej zwrotce i tak już dostatecznie krótką spódniczkę, ukazując z całym zaufaniem i dobrą wiarą ubogie kończyny dolne. Refrain ten, doprowadzony do skali najwyższej, kończy pieśń o chłopczyku.

Tu i ówdzie rozlega się rzadkie brawo, świadczy ono o gościnnym przyjęciu «numeru».

Śpiewaczka zjawia się na scenie, przesyła garście pocałunków, wdzięczy do kantorzysty i ginie w tyrolskim lesie niby postrzelona antylopa. Za chwilę ukazuje się z talerzykiem.

– Czy mogę prosić? Ob ich bitten darf? – zwraca się do widzów. Ten i ów składa dziesiątki, inny zbywa tanim konceptem<sup>6</sup>.

Wyższym poziomem od tej „tingel-tanglowej” rozrywki odznaczały się teatry „variétés”, pilnie obserwowane przez miejscową prasę. Pierwszym teatrykiem, który doczekał się prawdziwych recenzji, był zespół „Miniature” z Warszawy, który w końcu grudnia 1913 roku osiadł w „Uranii”. Przedstawienia odbywały się tu dwa razy dziennie, o godzinie 8.00 i 10.00 wieczorem, a w niedzielę nawet cztery razy. Na pierwszy program złożyły się: farsa *Tu wrywają zęby bez bólu*, operetka *Kawał nieboszczyka* Jerzego Boczkowskiego i Stefana Kiedrzyńskiego oraz część koncertowo-kabaretowa. Na niedzielne występy popołudniowe najtańsze bilety kosztowały 20 kopiejek, a więc tyle, ile trzeba było płacić w Teatrze Polskim za miejsce na balkonie lub w amfiteatrze na przedstawieniach popularnych. Program w „Uranii” zmieniał się co sobotę. Ówczesny właściciel lokalu, Benedykt Zarzecki, sprowadzał wciąż nowych atrakcyjnych wykonawców. Przez miesiąc (od 13 lutego do 13 marca 1914 roku) występowała tutaj nawet sama Adolfina Zimajer, entuzjastycznie przyjmowana, zwłaszcza jako Pawłowa w *Kawalerze marcowym* Józefa Blizińskiego oraz wykonawczyni piosenki *Jak kocha stara panna*. Przyjechał też na kilka

<sup>6</sup> Z. BARTKIEWICZ: *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku*. Warszawa 1911, s. 43–44. Zob. A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: *Scena obiecana...*, s. 7–9, 206.

występów głośny piosenkarz „Momusa”, Alfred Lubelski. Gościli ponadto: Józefa Borowska, Tadeusz Wołowski, Wincenty Rapacki – syn. Ogromną popularność zdobył Wacław Kaliciński jako tańczący i śpiewający Góral z Zakopanego. O części kabaretowej „Miniature” pisano, że „aczkolwiek nie odznacza się skromnością purytańską, utrzymana jest w dobrym tonie”. Za najlepszy program uznano *Maks-Linderomanię* Władysława Jastrzębca-Zalewskiego, w której Jan Sierpiński w roli słynnego komika filmowego tańczył argentyńskie tango. Teatr ten utrzymał się do końca czerwca 1914 roku, przenosząc się u progu lata do ogródka „Uranii”<sup>7</sup>.

Repertuar „Miniature” zawierał głównie pozycje grane wcześniej w Warszawie. Rzadko dochodzili tutaj do głosu łódzcy twórcy i lokalne tematy. Pod tym względem o wiele większe znaczenie miał inny kabaret: „Bi-Ba-Bo”, utworzony przez „miejsową cyganerię literacko-artystyczną”. O tej cyganerii dotąd było w Łodzi głucho. Rozbudził ją niespodziewanie tygodnik humorystyczno-satyryczny „Śmiech”. Pierwszy jego numer ukazał się 26 października 1912 roku. To właśnie redaktorzy i rysownicy „Śmiechu” (Konrad Tom, Henryk Frenkiel, Artur Szyk, Wacław Przybylski, M. Haneman, Janusz Ihar) założyli pierwszy w Łodzi „kabaret artystyczny”. Rozpoczęli od występów na nocnych redutach „Śmiechu”, organizowanych w hotelu „Savoy” podczas karnawału 1914 roku. Już w pierwszym programie znalazły się takie skecze, jak: *Antoś Majcherek w redakcji „Śmiechu”*, *Król bawełniany*, *Co kosztuje Łódź?*. Dekoracje w modnym stylu były wykonane – jak głosił afisz – przez „futurystów, konfiturystów, kubistów i konkubistów”. Wykonawców wypożyczano od Operetki Łódzkiej i „Miniature”. Tak powstał, otwarty 1 marca 1914 roku, głośny kabaret „Bi-Ba-Bo”. Kierował nim Stefan Bolesta, konferansjer z „Momusa”, dokooptowany przez założycieli. Miała to być „pierwsza w Łodzi wolna scenka, z której rozlegać się będzie wytworna, smętna lub figlarna piosenka, złośliwy, aktualny kuplet, lokalna revue itp.”. Te zapowiedzi Konrada Toma zrealizowano z nawiązką. W „Bi-Ba-Bo” wiele razy publiczność odchodziła od kasy z powodu braku biletów. O powodzeniu tej scenki decydował jej charakter – „w swoim rodzaju oryginalny i jedyny w Polsce”. Według dziennikarza „Nowej Gazety

<sup>7</sup> Hg. [HENRYK GAWROŃSKI]: *Otwarcie teatru miniatur*. „Rozwój” 1913, nr 298; (Ans.): *Teatr „Miniature” (Urania)*. „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 6.

Łódzkiej” poziom kabaretu był wyższy od warszawskiego „Momusa”, „bo nie przeładowany zbyt literackim nastrojem, a pełny szczerzego humoru, nieraz ostrej satyry, podanej w subtelnym dowcipie”. Dzieje tego kabaretu, który po przeszło rocznej przerwie odrodził się w nowym składzie w końcu 1915 roku, opisał Janusz Dunin, podkreślając, iż w kręgu „Śmiechu” i „Bi-Ba-Bo” dojrzewał talent poetycki i satyryczny Juliana Tuwima<sup>8</sup>.

Oprócz „Bi-Ba-Bo” powstawały inne lokalne kabarety, z których największe zainteresowanie budził Teatr Przeglądów w ogrodzie Grand Hotelu, utworzony „na wzór zagranicznych »grands-revues«”. Powołał go do życia Frenkiel i Tom, którzy opuścili „Bi-Ba-Bo”. Zespół Teatru Przeglądów liczył 30 osób, zebranych z różnych łódzkich teatrów i teatryków. Na początek (24 maja 1914 roku) przygotowano revue *Trzy światy* Frenkla. Szybko się okazało, że Teatr Przeglądów niczym się nie różni od znanych kabaretów, a kierownictwu „Revues”, zwłaszcza po odejściu Frenkla, radzono, aby odświeżyło repertuar i sprowadziło lepszych artystów. Zaangażowane „siły międzynarodowego programu” nie uratowały sytuacji. Marceli Sachs orzekł, że to „trzecia sorta”. Lepszym już pomysłem było zaproszenie Rapackiego – syna na cały lipiec 1914 roku. Dla przyciągnięcia publiczności zaplanowano także serię przedstawień benefisowych. Jedno z nich, przewidziane na 28 lipca 1914 roku, doczekało się osobliwej reklamy w artykule *Zapał wojowniczy łodzian*:

Wypadki ostatnich dni, jak nam komunikują ze sfer Grand Hotelu, wzbudziły niezwykłą ciekawość wśród publiczności łódzkiej. Wszystkich interesuje pytanie: będzie – czy nie będzie? – A co? Oczywiście nie wojna (bo ta już jest), lecz benefis R. [omualda] Gierasieńskiego w Teatrze Przeglądów z powodu niepogody już dwukrotnie odłożony, aż wyschnie<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Wieczór „Śmiechu”*. „Nowa Gazeta” 1914, nr 21; Oncle Thom [KONRAD TOM]: *Bi-Ba-Bo*. „Nowa Gazeta” 1914, nr 49, 100. Zob. J. DUNIN: *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej. O humorze i satyrze z Miasta Łodzi od Rozbickiego do Tuwima*. Łódź 1966, s. 53–90; W.A. KEMPA: *Tuwimiana łódzkie. (Szkic biograficzno-literacki)*. „Prace Polonistyczne”, T. 22: 1966, s. 128–139.

<sup>9</sup> (X) [STANISŁAW ŁĄPIŃSKI]: *Teatr przeglądów. „Rozwój”* 1914, nr 97; M.S. [MARCELI SACHS]: *Z teatru przeglądów*. „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 162; *Z tygodnia*. „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 149; *Zapał wojowniczy łodzian*. „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 168.

## Wybuch wojny

Ogłoszenia o mobilizacji w Łodzi rozwieszono w nocy z 30 na 31 lipca 1914 roku. Od 31 lipca zarządzeniem gubernatora piotrkowskiego Łódź obowiązywało prawo wojenne. 1 sierpnia Niemcy wypowiedziały wojnę Rosji. Tego dnia na scenie ogrodowej Grand Hotelu zapowiadano program *Variété Internationale* z 24 atrakcjami. Zapewne się nie odbył.

Bitwa o Łódź trwała cztery miesiące. Pierwszy podjazd niemiecki, złożony z 30 ułanów, dotarł do przedmieść Łodzi 20 sierpnia 1914 roku. Przyglądano mu się z ciekawością jak paradzie wojskowej, więc władze rosyjskie wobec takiego zachowania zabroniły poruszania się ulicami, którymi odbywał się przemarsz wojsk. 8 października wkroczyła do Łodzi armia niemiecka, która utrzymała się tutaj przez 21 dni. Po wycofaniu się Niemcy rozpoczęli bombardowanie Łodzi, aby zając ją ponownie 6 grudnia, po ostatecznym ustąpieniu Rosjan. W czasie tych działań Łódź ucierpiała mniej niż inne miasta. Wyludniła się tylko z mężczyzn powołanych do wojska i „utonęła w morzu nędzy”. Natomiast grozę i bestialstwo wojny poznała głównie z opowiadań licznych uciekinierów (zwłaszcza z Kalisza) oraz z oglądania, mimo surowych zakazów, bojujących otaczających miasto. Obszerne relacje z „teatru wojny” przynosiły także łódzkie gazety, poddane teraz ostrej cenzurze wojskowej, na przemian rosyjskiej i niemieckiej<sup>10</sup>.

Pierwsze dni wojny wywołały tak wielką panikę, że aby jej zaradzić, już 3 sierpnia 1914 roku powstał w Łodzi Komitet Obywatelski, który powołał Milicję Obywatelską dla ochrony porządku w mieście, zbierał i dzielił żywność, odzież i opał, walczył ze spekulacją i rozbojami, słowem – przez długie miesiące, aż do powołania Magistratu i Rady

---

<sup>10</sup> Kiedy 22 listopada 1914 roku, tuż przed wejściem Niemców, redakcja „Rozwoju” zamieściła wiadomości, „ogłaszanie których wzbronione jest przez prawo o cenzurze wojennej”, dowodzący armią rosyjską generał jazdy Szejdeman zawiesił „wymienione wydawnictwo [...] na cały czas wojny”. Ale nazajutrz po pojawieniu się Niemców w miejsce „Rozwoju” zaczęły wychodzić „Gazeta Wieczorna” i „Prąd”. Ich żywot nie był jednak długi, gdyż naraziły się łódzkim Niemcom. Inne z dawnych dzienników, czyli „Nowa Gazeta Łódzka” (subsydowana wówczas przez Niemców) i „Nowy Kurier Łódzki”, przetrwały przez całą wojnę. W latach 1915–1918 władze niemieckie rozporządzały jeszcze jedną gazetą w języku polskim – „Godziną Polski”, nazywaną przez łodzian „Gadziną Polski”. *Postanowienie obowiązujące*. „Nowy Kurier Łódzki”, 25 XI 1914, wydanie poranne. Zob. m.in. M. HERTZ: *Łódź w czasie wielkiej wojny*. Łódź 1933.

Miejskiej w lipcu 1915 roku, sprawował faktyczną władzę w mieście. Właśnie do tego Komitetu zwrócili się na początku września 1914 roku przebywający w Łodzi bezrobotni aktorzy „z propozycją zainaugurowania przedstawień dobroczynnych teatralnych na rzecz głodujących” i już wkrótce (13 września 1914 roku) został otwarty w Łodzi nowy sezon teatralny. Stało się to za sprawą Polskich Artystów Zjednoczonych, którym przewodzili Stanisław Miciński i Ludwik Szejer. Większość aktorów tego zespołu wywodziła się z łódzkich ogródków i kabaretów. Na początek wybrano jednak sztuki dramatyczne: *Popychadło* Szutkiewicza i *Wywłaszczenie (Ziemia)* Leona Połomickiego. Recenzent „Rozwoju” obejrzawszy je, napisał: „Wystawa i obsada nowa! nowa i dobra... jak na dzisiejsze warunki i czasy”. Publiczność pospieszyła tłumnie do gmachu Teatru Polskiego, który znacznie obniżył ceny, gdyż Towarzystwo Teatralne oddało aktorom na pierwsze przedstawienie scenę bezpłatnie. „Na korzyść biednych” zebrano wtedy 71 rubli i 20 kopiejek. Przypadkowy skład występujących doprowadził jeszcze we wrześniu 1914 roku do rozłamu wśród Artystów Zjednoczonych. Aktorzy, którzy nie znaleźli się w obsadzie granych sztuk i wbrew umowie nie otrzymali należnych działów, utworzyli własny zespół. Niesnaski aktorskie doprowadziły rychło do „wojny teatrów” w Łodzi. Przedstawienia odbywały się z początku tylko w niedziele, w godzinach popołudniowych. Władze wojskowe wprowadziły bowiem zakaz swobodnego poruszania się po mieście nocą. O godzinie 21.00 trzeba było zamykać wszystkie lokale publiczne. Stąd w anon-sach podawano dokładną godzinę zakończenia spektaklu. Dodawano także, że teatr będzie ogrzany<sup>11</sup>.

Kiedy miasto opuścili Rosjanie, łodzianie mogli wreszcie – jak pisał w maju 1915 roku „Nowy Kurier Łódzki” – „odetchnąć szeroko powietrzem polskiej sztuki”, wystawiając po raz pierwszy *Konfederatów barskich* Mickiewicza (7 lutego 1915 roku), *Wesele* Wyspiańskiego bez skreśleń (8 i 9 maja 1915 roku), *Śmierć Kościuszki* Kornela Ujejskiego (19 czerwca 1915 roku), *Berka Joselewicza* Zenona Parwiego

<sup>11</sup> (X): *O teatr polski*. „Nowa Gazeta Łódzka” 1914 z 25 XI, wydanie poranne; *Teatr Polski*. „Rozwój” 1914, nr 208; P.: *Odzew*. „Rozwój” 1914, nr 216; Ans. [ANDRZEJ NULLUS]: *Rok artystyczny*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 1; *Teatr polski w Łodzi podczas wojny*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 284.

(1 lipca 1915 roku), *Kościuszkę pod Raclawicami* Władysława Anczyca (14 sierpnia 1915 roku).

Ten popularny teatr patriotyczny – „ze śmiało wzniesionym do góry sztandarem amarantowym” – tworzyły także grane dotąd tylko w Galicji dramaty o powstaniu styczniowym. W sezonie 1915/1916 wystawiono m.in. *Pod kolumną Zygmunta* Aurelego Urbańskiego, *Leci liście z drzewa* Józefa Wiśniowskiego, *Dziesiąty pawilon* Adama Staszczyka, *Za ojców naszych wiarę świętą* Rajmunda Knendlicha. Gdy na scenie rozbrzmiewały narodowe pieśni (*Boże, coś Polskę, Jeszcze Polska nie zginęła*), wówczas widzowie – przepełnieni nadzieją na rychłe odzyskanie niepodległości – śpiewali je wspólnie z aktorami<sup>12</sup>.

### Teatr „Miniature”

Otrząsnąwszy się z pierwszych przeżyć wojennych, powrócono do widowisk kabaretowych, zapewniając łodzianom chwilę wytchnienia. Już z początkiem 1915 roku w „Uranii” zaczął działać Teatr „Miniature”. O wieczorach w dniach 30 i 31 stycznia napisano: „[...] starannie dobrany program i wykonanie bez zarzutu. [...] Teatr, jak zwykle, wypełniony po brzegi”. Na 2 lutego zapowiedziano operetkę *Wesoły nieboszczyk* Stefana Kiedrzyńskiego i *Gramatykę* Stanisława Koźmiana oraz „nowy repertuar koncertowo-kabaretowy”. 6 lutego odbył się benefis reżysera Janicza, który „w krótkim czasie potrafił sobie zdobyć sympatię publiczności”. Wśród wykonawców padły nazwiska Marii Mirskiej oraz Wandy Jarszewskiej i Bronieckiego w „aktualnym duecie dziadowskim”. Po dwóch tygodniach (16 lutego 1915 roku) „Urania” zmieniła „całkowicie swój charakter, przeistaczając się w kino-variété, gdzie oprócz obrazów kinematograficznych odbywać się też mają i oddzielne produkcje sceniczne”. Program kinematograficzny zapowiadał *„Wojnę europejską na froncie wschodnim i zachodnim oraz Tancerką cyrkową, dramat w 5-ciu częściach”*. Uzupełniali je: W. Wronowski „Hum.[orysta] pol.[ski] z własnym repertuarem”, „Manoli – tancerka węgierska” i „Sedie Bernhardt, niemiecka śpiewaczka operowa z wiedeńskiego Apollo”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Zob. A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: *Scena obiecana...*, s. 210–216.

<sup>13</sup> *Teatr Miniature*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 20, 21, 45, 46.

4 kwietnia 1915 roku w tym samym miejscu rozpoczęły się „widowiska o repertuarze dla scen Miniature”. Tego dnia wystawiono operetkę *Skarb za kominem* Cyryla Danielewskiego i komedię *W zielonym gajku* Zygmunta Przybylskiego. Do tych i kolejnych jednoaktowych utworów (*Mąż pod stołem* Stanisława Dobrzańskiego, *Student w spódnicy* Henryka Morozowicza, *Ach, to Zakopane* Adolfa Wallek-Walewskiego, *Antkowe wesele* Przybylskiego i in.) dodawano „wdzięczną wiązanekę”, złożoną z pieśni, piosenek, deklamacji i satyr. Występowali w tych „popisach solowych”: Seweryn Michałowski – „niewyczerpany w monologach własnego pomysłu, opartych na tematach lokalnych” oraz „wesołe trio paskarzy: p. [Antonina] Burska oraz pp. [Kazimierz] Woźniak i Lwowski”. Woźniak popisywał się również „w swym sympatycznym repertuarze momusowym”<sup>14</sup>.

Niektórzy z tych artystów, łącznie z ówczesnym kierownikiem „Miniature” Stefanem Szoslandem oraz jego żoną Marią (tancerką i aktorką), znaleźli się w kabarecie „Bi-Ba-Bo” po wznowieniu przez niego działalności jesienią 1915 roku. Wcześniej spotkali się z Tuwimem w końcu maja 1915 roku, kiedy do „Miniature” została przeniesiona z Teatru Nowości jego rewia *Mr. Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda”*. Ale jeszcze przed tą rewią, uznawaną do niedawna za debiut kabaretowy Tuwima, z kręgów dziennikarskich wyszła inicjatywa, która kontynuowała przedwojenne doświadczenia kabaretu artystycznego.

## „Różowy Słoń” w „Scali”

W połowie kwietnia 1915 roku „Nowy Kurier Łódzki” w artykule *Różowy Słoń* zapowiadał na dzień 20 kwietnia w Teatrze „Scala” przy ul. Cegielnianej 18 (obecnie Teatr Nowy przy ul. Więckowskiej 15) „wieczór revues, żywego słowa i pieśni, pod reżyserią i kierunkiem literackim Andrzeja Nullusa”. „Różowy Słoń” miał grać na cel dobroczynny:

Na program złożą się satyry, piosenki, wiersze, aktualia etc., oraz dialog maskaradowy Kazimierza Wroczyńskiego pt. „U szczytu” i sketch fantastyczny Henryka Zimmermana pt. „Aleksander Wielki”.

<sup>14</sup> *Urania*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 92; „Gazeta Łódzka” 1915, nr 90, 128.

Udział w rzeczonym wieczorze biorą panie: Zofia Sławińska i Alina Kaliszówna (śpiew) oraz panowie: Józef Machalski, Witold Witowski, Al.[eksander] Olędzki i T.[adeusz] Tadwin.

„Różowy Słoń” skompletowany został z utworów St. Miłaszewskiego, Mayola, K. Toma, Remigiusza Kwiatkowskiego, W. Rapackiego-syna, Rocha Pekińskiego i Andrzeja Nullusa.

Miłym urozmaiceniem programu będą tańce solowe, układu p. F. Kozłowskiego – „Valse chaloupée” i „Tango hippique”<sup>15</sup>.

„Gazeta Łódzka” uzupełniła te zapowiedzi, podając ważne szczegóły:

Wieczór rozpocznie „Prolog” pióra A. Nullusa oraz cały szereg utworów lżejszych kabaretowych, utrzymanych na poziomie literackim i wykwińtynych<sup>16</sup>.

Pisano także, że ów „Koncert – kabaret dobroczynny »Różowy Słoń« [...] obudził znaczne zainteresowanie w mieście naszym i zapowiada się obiecująco”:

Program, utrzymany w tonie wykwińtynym, stoi na wysokim poziomie literackim i będzie urozmaiceniem sezonu bieżącego, wskrzeszając charakterem swych produkcji miłą i kulturalną tradycję „Zielonego Balonika”, „Momusa” i „Bi-Ba-Bo”.

Utwory, wypełniające „Różowego Słonia”, nieznane są publiczności naszej i składają się przeważnie z lekkiej i aktualnej kabaretiany ad hoc napisanej przez Rocha Pekińskiego i Andrzeja Nullusa<sup>17</sup>.

„Kabaretianę” tę anonsovano jeszcze kilkakrotnie jako główną atrakcję nadchodzącego wieczoru:

Część aktualną opracowali Roch Pekiński i Andrzej Nullus, nic więc dziwnego, że niejeden łodzianin pójdzie na Różowego Słonia z tremą i drżeniem, by ujrzeć swą sylwetkę odbitą w lustrze satyry i drwiny kabaretowej<sup>18</sup>.

Roch Pekiński to dwudziestojednoletni Julian Tuwim, który właśnie w „Różowym Słoniu” – jak udało mi się ustalić – wystąpił po raz

<sup>15</sup> *Różowy Słoń*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 102.

<sup>16</sup> *Różowy Słoń*. „Gazeta Łódzka” 1915, nr 89.

<sup>17</sup> *Różowy Słoń*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 104.

<sup>18</sup> *Różowy Słoń*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 106.

pierwszy jako autor kabaretowy<sup>19</sup>. Andrzej Nullus to z kolei redaktor „Nowego Kuriera Łódzkiego”, który wciągnął Tuwima na estradę, dzięki czemu narodził się jeden z najwybitniejszych twórców polskiego kabaretu. O zażyłości tych przyjaciół z młodości świadczy (cytowany na początku) wiersz Tuwima *Andrzej Nullus idzie wojować*. Obaj autorzy – co przecież stanowi istotny rys sztuki kabaretowej – byli szczególnie uwrażliwieni na bieżące wydarzenia, zarówno lokalne, jak i ogólne, które przedstawiali w satyrycznym tonie.

„Oryginalny, a intrygujący ciekawość publiczną program »Różowego Słonia«”<sup>20</sup> był odegrany tylko raz – 20 kwietnia 1915 roku, a więc nosił charakter spotkania towarzyskiego, jak wcześniej „Reduta Śmiechu” czy też ich sławny poprzednik – „Zielony Balonik”. Aby ta forma kabaretu literackiego mogła się ponownie zadomowić w Łodzi, potrzebni byli zawodowi kierownicy i wykonawcy. Ktoś taki szybko się znalazł – był nim aktor i reżyser Aleksander Szarkowski, który dołączył w ostatniej chwili do „Różowego Słonia” i w „części artystycznej” wystąpił w roli Pierrotta.

### Mr. Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda”

Szarkowski, który wraz z przyszłą żoną Janiną Wisnowską figurował w sezonie 1914/1915 w składzie Polskich Artystów Zjednoczonych, występujących w gmachu niemieckiego Teatru Thalia (przy ul. Dzielnej 18, obecnie kino „Bałtyk” przy ul. Gabriela Narutowicza), a następnie w Teatrze Polskim (przy ul. Cegielnianej 63, obecnie Teatr im. Stefana Jaracza), był wcześniej aktorem wielu prowincjonalnych zespołów, a także członkiem „Momusa” (1910). W Łodzi, przed wybuchem wojny, grał w ogródkach i kabaretach. Nic więc dziwnego, że z nadejściem sezonu letniego, pociągnawszy za sobą Łabędzkiego, Machalskiego, Ołędzkiego, Tartakowicza i Wisnowską, 15 maja 1915 roku w ogródku „Corso” przy ul. Konstanyńskiej 16 (dzisiaj ul. Legionów; teatr i ogródek nie istnieją) Szarkowski otworzył Teatr Nowości. Prasa anonsowała:

<sup>19</sup> Zob. A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: *Roch Pekiński w „Różowym Słoniu” – estradowe wystąpienia Juliana Tuwima podczas Wielkiej Wojny*. W: *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*. Red. K. RATAJSKA, T. CIEŚLAK. Łódź 2007, s. 210–251.

<sup>20</sup> *Teatr i sztuka*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 107.

Na repertuar teatru złożą się oryginalne polskie farsy, revuetki, przeglądy, sketche aktualne, przy szerokim uwzględnieniu działu koncertowo-kabaretowego, artystycznie traktowanego. Będzie to w całym znaczeniu wyrazu teatr nowości.

Dalsze ogłoszenia informowały:

[...] na wysoce zajmujący i wykwintny program złożą się: cięta, aktualna i melodyjna revue pt. „Mister Pipkins z Chicago w redakcji Łódzkiego Herolda” ad hoc napisana przez wielce utalentowanego poetę p. Juliana Tuwima oraz farsa w jednym akcie p. Antoniny Sokolicz pt. „Trudny wybór”. Miłym uzupełnieniem programu będzie koncert-kabaret literacki złożony z nieznanych w Łodzi utworów w zakresie nastroju, piosenki i satyry.

Mieli je dostarczyć miejscowi literaci i dziennikarze: Aleksander Bieliński, Stanisław Bal (czyli Stanisław Kempner-Chruszczewski, używający pseudonimu Poli Chinel), Jan Garlikowski oraz Roch Peckiński, czyli Julian Tuwim. Jednocześnie zapowiadano, że „w części kabaretowej przeważa program krakowskiego Zielonego Balonika”. Mieli go wykonywać aktorzy dodatkowo zaangażowani przez Szarkowskiego: Maria Swoboda, Irena Holubówna, Maria (?) Nowakowska, I. Mirecka, Tadeusz Tadwin, A. Górecki. Podano także nazwiska innych twórców:

Znany esteta i krytyk muzyczny p. Ignacy Weinstein czuwa nad harmonijnym zorkiestrowaniem revue, ceniony zaś karykaturzysta, art.mal. p. A. Szyk opracował oryginalny projekt dekoracji<sup>21</sup>.

Jak się okazało, *clou* tego „nader interesującego i nieszablonowego programu” stanowiła właśnie rewia Tuwima, która nosiła podtytuł: *Krotofilne a uciészne działanie, w którym, jako zwierciadło, siła łodzian i łodzianek ujrzeć się może*.

„Nowy Kurier Łódzki” i „Gazeta Łódzka” dowodziły:

Teatr jako zwierciadło naszego bądź co bądź „sui generis” ciekawego życia, brzemienne w szereg niespodzianych przejawów, będzie centralą dla najbardziej karykaturalnej strony tego życia, in flagranti przez specjalistę „od revues” pochwyconego.

<sup>21</sup> *Teatr i sztuka*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 123, 129, 198; Zespół afiszy teatralnych w: Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Łodzi.

Wdzięczne pole po temu znalazł p. Julian Tuwim w inauguracyjnej „revue” pod tytułem „Mr. Pipkins z Chicago w redakcji Łódzkiego Herolda”, na której spotykamy zarówno na scenie, jakoż widowni jedne i te same postacie<sup>22</sup>.

Ponieważ nie zachował się – niestety – tekst tej pierwszej samodzielnej rewii Tuwima, o jej treści można wnioskować jedynie na podstawie spisu postaci i chwalonych powszechnie wykonawców: Pipkins (Szarkowski), Biorenbuch (Machalski), Dama dobroczynna (Wisnowska), Jędrzej Ululus (Tartakowicz), Redaktor (Tadwin), Reporter (Górecki). Jak stwierdził Andrzej Kempa: „Pod postacią Biorenbuchu Tuwim przedstawił wydawcę »Nowego Kuriera Łódzkiego«, Stanisława Książka, a Jędrzej Ululus stanowił sceniczne wcielenie Andrzeja Nullusa, zdolnego dziennikarza i notorycznego alkoholika” (czyli przyjaciela Tuwima)<sup>23</sup>. Bo rzeczywiście: „przegląd naszych stosunczków miejscowych” sprawił, że ta „wyborna revue łódzka”, „szlagerowa rewia łódzka” doznała „gorącego przyjęcia licznie zebranej publiczności”. Była „stale oklaskiwana” i cieszyła się „stale wzrastającym powodzeniem”. Kiedy więc po kilku dniach dyrektor Szarkowski zmienił program Teatru Nowości (m.in. komedię *Trudny wybór* zastąpiła operetka *W gospodzie „Pod sroką”* Jana Szczęsnego Pobratymca), pozostawił jednak „wielką łódzką rewię”, czyli „revue Juliana Tuwima (Rocha Pekińskiego) pt. »Mr. Pipkins z Chicago w redakcji Herolda Łódzkiego«, którego aktualne i melodyjne piosenki wzniecają śmiech na widowni”<sup>24</sup>.

Oprócz chwalonej w codziennych anonsach rewii Tuwima reklamowano zmieniający się wciąż „obfity dział kabaretowy, utworzony z piosenek aktualnych, monologów, satyr, deklamacji itp.” Autorami tych nowych, „stojących na wysokim poziomie literackim [...] utworów oryginalnych” byli: Leon Choromański, Teofil Modrzejewski, Czesław Jankowski, Andrzej Nullus, Stanisław Bał, Konrad Tom i – oczywiście – Roch Pekiński. Na łamach „Nowego Kuriera Łódzkiego” stwierdzano:

<sup>22</sup> *Teatr i sztuka*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 131, 134; *Teatr, muzyka i sztuka*. „Gazeta Łódzka” 1915, nr 118.

<sup>23</sup> W.A. KEMPA: *Przedwiośnie literackie Juliana Tuwima. Biografia i rzecz poetycka*. „Miscellanea Łódzkie” 1994, z. 2 (12).

<sup>24</sup> *Teatr Nowości*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 134, 135, 137, 138; *Teatr Nowości*. „Gazeta Łódzka” 1915, nr 120, 122, 124.

Nic więc dziwnego, że dzięki umiejętnie dobranemu programowi teatru przeglądu i satyry w sympatycznym ogródku przy ul. Konstanyńskiej cieszy się wzrastającym powodzeniem i wyrabia sobie stałą publiczność, składającą się z inteligencji naszego miasta<sup>25</sup>.

Pomimo „znakomitego programu” oraz powtarzających się zapewnień, iż „zaciekawienie tym przedstawieniem w mieście całym ogromne”, Teatr Nowości zamknął się niespodziewanie po niespełna dwóch tygodniach, czyli 27 maja 1915 roku. Nie zakończył jednak działalności. Połączył się z reaktywowanym w kwietniu 1915 roku w „Uranii” teatrykiem „Miniature” pod dyrekcją Stefana Szoslanda, z którym Szarkowski grał poprzednio w zespole Artystów Zjednoczonych. „Urania” w czasie deszczu i wieczornych chłódów, które nękały „Nowości” tej wiosny, była wygodniejsza:

[to] jedyny letni teatr ogródkowy w Łodzi z wszelkimi udogodnieniami technicznymi, w razie niepogody przedstawienie odbywa się bez przerwy w sali zimowej.

Szosland wystawiał tu – jak poprzednio – jednoaktowe komedie, farsy i operetki, które dopełniał „częścią koncertową”. Właśnie w takim repertuarze wystąpił już 27 maja 1915 roku połączony zespół Szoslanda i Szarkowskiego. Utrzymano wszakże (aż do 31 maja) – zapewne, aby zachować tę samą publiczność – popularny utwór Tuwima<sup>26</sup>.

Wkrótce jednak Teatr Nowości Miniature zarzucił farsy i rewie, a zaczęła wystawiać sztuki antyrosyjskie, zakazywane dotąd przez carską cenzurę. Utwory te ściągały „tłumy publiczności żadnej poważniejszej i donioślejszej sztuki”. Zdarzało się, że aktu drugiego *Berka Joselewicza*, w którym Kościuszko dokonuje przeglądu polskich pułków na Polach Mokotowskich, wysłuchiowano na stojąco. Krytycy narzekali jednak na stare nawyki aktorów, którzy sztukę Zenona Parwiego traktowali „jak szantan, budząc tym naturalnie śmiech u publiczności, a miejscami oburzenie”<sup>27</sup>.

Tuwim, o dziwo, dał się wciągnąć do tych patriotycznych działań i przetłumaczył z rosyjskiego głośny dramat Dmitrija Mereżkowskie-

<sup>25</sup> *Teatr Nowości*. „Gazeta Łódzka” 1915, nr 125, 138; *Teatr Nowości*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 138, 139.

<sup>26</sup> *Teatr Nowości*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 139, 140, 141, 147.

<sup>27</sup> *Teatr i sztuka*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 155, 171.

go *Paweł I* (przekład zaginał), który Szarkowski wystawił 8 września 1915 roku w nieistniejącym dzisiaj gmachu Teatru Wielkiego, liczącym 1 200 miejsc. Poeta dla swej kabaretowo-satyrycznej twórczości musiał więc znów poszukać w Łodzi nowych miejsc i nowych wykonawców. Okrzyknięto go przecież „specjalistą od revues”.

### „Żywy dziennik”

W końcu kwietnia 1915 roku, czyli po premierze kabaretu „Różowy Słoń”, a przed otwarciem Teatru Nowości, felietonista „Nowego Kuriera Łódzkiego” zdradził, że w „miłym ogródku [„Corso” przy ul. Konstantinowskiej], z dała od gwaru wielkomięjskiego”, spotkają się łódzcy artyści. „Tam w kontemplacji układają będą kawały dla redakcji »Żywego dziennika«, który w drugiej połowie maja ma ukazać się na scenie jednego z teatrów”. Tytuł planowanego wieczoru brzmiał *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*, co było przypomnieniem komedio-opery Alojzego Żółkowskiego z roku 1815. (Do tradycji satyryczno-humorystycznej Warszawy z początków XIX wieku nawiązał wcześniej – jak wiadomo – Arnold Szyfman, twórca w roku 1908 kabaretu artystyczno-literackiego „Momus”). Tytuł objaśniono następująco:

„*Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*”...

Tak istotnie nazwać by należało przedstawienie organizowane przez drużynę literatów, dziennikarzy miejscowych, tudzież wybitniejszych amatorów, śpiewaków i śpiewaczek, artystów zawodowych, monologistów, deklamatorów itp. przedstawicieli najczystszej sztuki.

Na tle sketchu, napisanego przez Banzaję, a przedstawiającego gorączkową pracę redakcji „Wesołego Kuriera” w... smutnym czasie, przewinie się cały szereg wybitniejszych sił piśmienniczych, które odczytają własne ad hoc napisane utwory aktualne.

Współpracę swą dotychczas przyrzekły osoby następujące: panie: Jądwięga Birenfeldówna i Lili Sieradzka, panowie: St. Bał, J. Garlikowski, Nimstein, K. Modliński, Waclaw Orwicz, Roch Pekiński, A. Szarkowski, Waserzug, Bieliński (Banzaj) i in.<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Poli Chinel [S. Bał]: *Na przyźbie*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 117; *Teatr i sztuka*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 128.

Ostatecznie ów wieczór, przygotowany przez „nasz świątek dziennikarsko-literacki i artystyczny”, otrzymał tytuł *Dwie godziny w redakcji „Wesołego Kuriera”* i przybrał charakter paryskich *Journal parlé* („dziennik mówiony”), a więc był „nowością w Łodzi dotychczas niewidzianą”. Ów „oryginalny” wieczór, którego pomysłodawcą i reżyserem był Aleksander Bieliński (Banzaj), odbył się 25 maja 1915 roku w Thalii, która liczyła 800 miejsc. Ocena tego programu była nadzwyczaj przychylna:

Dwie godziny w redakcji „Wesołego Kuriera” wypełniły wczoraj po brzegi teatr „Thalia” najwykwintniejszą publicznością. Sądząc z nastroju publiczności, entuzjazmu, z jakim przyjmowała wykonawców, nowa i oryginalna forma widowiska zyskała sobie trwałe grunto w Łodzi, mieście wybrednym i czułym na wszystko, co ma związek ze sztuką. Oceny wieczoru z punktu widzenia krytycznego dać nie możemy, ponieważ wielu członków naszej redakcji bierze udział w redagowaniu „Wesołego Kuriera”. W każdym bądź razie przyjęcie publiczności stanowi najlepszy znak, że impreza się udała.

Wszystko, co „zapowiada się i efektownie, i oryginalnie”, jest tym – napisał (o sobie!) „Nowy Kurier Łódzki” – „co inteligentna Łódź nade wszystko ceni”<sup>29</sup>.

### Wojenne „Bi-Ba-Bo”

W końcu października 1915 roku ogłoszono, że „w salonach ulubionej przez łodzian kawiarni przy hotelu Savoy odbędzie się benefis ulubieńca publiczności wirtuoza-mandolinisty p. Jerzego Łazarewa”. Zachęcano:

Obok beneficjenta, który zagra kilka rzeczy solo, przed tradycyjną estradką Bi-Ba-Bo przesuwa się szereg numerów koncertowo-kabaretowych w wykonaniu pp. Rode-Jasińskiej, Szoslandowej, Szoslanda, Al. Szarkowskiego i in.

Atrakcją wieczoru jest deklamacja znanej artystki dramatycznej teatru lwowskiego p. Zofii Sławińskiej<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> *Teatr i sztuka*. „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 138, 141, 142.

<sup>30</sup> *Teatr i muzyka*. „Gazeta Łódzka” 1915, nr 280.

Opinia o tej „artystycznej rozrywce”, którą oglądano zasiadając – jak poprzednio – przy kawiarnianych stolikach, była wysoka:

Program rozpoczęła Pani M. Szoslandowa, udatnym odśpiewaniem 3-ch piosenek, następnie p. Szarkowski „Książką” i innymi recytacjami mile urozmaicił program; po czym benefisant odegrał kilka utworów solo, gorąco oklaskiwany przez audytorium. Pani Sławińska wypowiedzeniem pełnych siły i nastroju: „Na pobojuwisku” Czerwińskiego, „Śmierć żołnierza” i „Miłość prawdziwa” przypomniła się łódzkiej publiczności, zawsze sympatycznie witającej pojawienie się tej uzdolnionej artystki, czy to na scenie, czy na estradzie.

Niemniejszym sukcesem cieszył się pan Stefan Szosland, utrafiając we właściwy ton wczorajszego [23 X 1915 – przyp. A.K.-K.] wieczoru. Toteż jego „Piosenka w stylu klasycznym” i „Cicho i na paluszkach” podobała się bardzo publiczność, która go za to gorącym obdarzyła oklaskiem. Zakończono program tańcem p. Rode Jasińskiej z partnerem jej p. Bruno. Tańczono: Tango i „Two step”<sup>31</sup>.

Ów pierwszy, po półtorarocznej przerwie, program „Bi-Ba-Bo” był pokazany tylko raz. Kolejne – i tak było aż do kwietnia 1916 roku – odgrywano dwukrotnie: w soboty i niedziele. Oznaczało to, że „kabaret literacko-artystyczny Bi-Ba-Bo” był zobligowany co tydzień zaprezentować zupełnie nowy program, aby nie narażać się na krytykę publiczności i prasy, które żądały nowości, a nie powtórzeń. Nie miał także formalnie zorganizowanego (z wyjątkiem orkiestry) zespołu artystycznego, gdyż występujący w nim aktorzy należeli do składu aktorskiego Teatru Polskiego lub innych scen dramatycznych w Łodzi.

Kontynuacją „Bi-Ba-Bo” były „Wieczory Sylwestrowskie”, które odbyły się 31 grudnia 1917 roku w Teatrze Polskim oraz w Sali Koncertowej. Teatr Polski „wystąpił z przedstawieniem składanym. Były w nim jednoaktówki, kuplety, monologi itp., a wszystko to nosiło charakter kabaretowy”. Odegrano m.in., zapowiadaną jeszcze przez „Bi-Ba-Bo” w marcu 1916 roku, „*Potęę losu*, sketch opracowany przez J. Tuwima podług noweli Awerczenki”. Program zawierał ponadto: „*Im dalej w las*, dramat »skoncentrowany« Awerczenki”, przy którym jednak nie podano nazwiska Tuwima. Nie ujawniono go również przy *Czarnej giełdzie*<sup>32</sup>. Tę trawestację popularnej piosenki *Czarna Mańka Tu-*

<sup>31</sup> *Teatr i muzyka*. „Gazeta Łódzka” 1915, nr 281.

<sup>32</sup> *Zabawy sylwestrowe*. „Godzina Polski” 1918, nr 2.

wim (pod pseudonimem Jan Wim) wydrukował wkrótce w „Estradzie nr 2”. *Czarna giełda* jest świadectwem niezwykłego temperamentu politycznego Tuwima i jego wrażliwości na toczące się wydarzenia:

A że się wojna ma zakończyć wreszcie,  
Zaczął się straszny płacz, jęk i ryk:  
„Co teraz robić w tym przeklętym mieście,  
Gdy nam interes kokosowy znikł?”  
Żadne już słowo giełdy nie pociesza!  
Więc woli ona z wojną zniknąć wraz!  
W szale rozpaczy na pasku się wiesz, a  
Przerwijmy życia czarnej giełdy pas!  
U Kotlickiego, Semadeniego,  
Wisi na każdym wieszaku dwóch,  
Już nie usłyszysz gwaru głośnego,  
Zamilkł szwargot ludzki i zamarł ruch.  
Na własnych paskach wiszą spokojnie,  
Już pogrążeni w wieczystym śnie.  
Psiakrew! Śnią pewno... o przyszłej wojnie?  
I to możliwe... Kto ich tam wie?<sup>33</sup>

Ponieważ melodię do *Czarnej giełdy* skomponował łódzki kompozytor i krytyk muzyczny Franciszek Halpern, niewykluczone, iż 31 grudnia 1917 roku – zamiast warszawskich adresów („u Kotlickiego, Semadeniego”) – wyliczano miejsca spotkań spekulantów i paskarzy Łodzi. W tę atmosferę wpisywał się także „wiersz satyryczny na temat paskarskich stosunków na czarnym rynku w Łodzi” zatytułowany *Trawestacja z „Pana Tadeusza”*. *Księga XI*, który Tuwim zgłosił do turnieju poetyckiego w noc sylwestrową w Sali Koncertowej. *Trawestacja...* rozpoczęła się okolicznościową apostrofą:

O, roku ów, kto ciebie widział w naszym mieście,  
Ten z ulgą dzisiaj wzdycha: skończył się nareszcie!  
Skończył się pas paskudny paskarskich awantur,  
Zbliża się pokój błogi, tempora mutantur.

Dalej Tuwim złożył następujące życzenia „paskarzowi tłustemu” i „spekulanckim kastom”:

<sup>33</sup> *Czarna giełda (Parodia „Czarnej Mańki”)*. Napisał JAN WIM [J. TUWIM]. W: „Estrada nr 2”. Piosenki i monologi z repertuaru: A. KITSCHMANN, R. GIERASIEŃSKIEGO, W. LINA, S. RATOLDA, C. SKONIECZNEGO, K. TOMA. [Warszawa 1918], s. 6–7.

Im zaś, zamiast banalnych, noworocznych życzeń,  
Szczerze z serca życzymy, aby w przyszły styczeń,  
Siedzieli już w przytułku spokojnie, bez troski,  
Adres: ulica Długa, róg Konstanyńowskiej.  
I tam niech sobie płaczą! Wszystkim się zdawało,  
Że to wojna trwa jeszcze... lecz nie tak się stało!<sup>34</sup>

Adres: „ulica Długa, róg Konstanyńowskiej” był łodzianom dobrze znany. Mieściło się tam carskie, a w czasie I wojny światowej niemieckie więzienie (dzisiaj siedziba Muzeum Tradycji Niepodległościowych przy ul. Gdańskiej, róg Legionów).

O łódzkich „nadscentkach”, nawet tych, które tworzyła miejscowa cyganeria artystyczna, niewiele by pamiętano, gdyby nie wybitny w nich udział Juliana Tuwima. W „dziejach śmiechu”, czyli w licznych opracowaniach historii kabaretu w Polsce, wymienia się z tego czasu tylko kabarety warszawskie: „Miraż”, „Sfinks”, „Czarny Kot”. „[...] to te najważniejsze scenki – stwierdziła autorka ostatnio wydanej *Historii polskiego kabaretu* – które już od lat 1815–1917 z perspektywy rozdyskutowanej Warszawy komentowały frontowe wydarzenia, śledziły dyplomatyczne ruchy na szczytach władzy, nie oszczędzając nikogo: ani niemieckiego generała Beselera, gubernatora stolicy, którego nazwisko inspirowało do może mało wyrafinowanych, ale bawiących publiczność gier słownych, ani samego cesarza Wilhelma, zwanego Wilusiem, niezliczoną ilość razy gubiącego spodnie podczas projektowanej w kabarecie ucieczki przed pościgiem miejscowych cwaniaków, żądnych sprawić porządne lanie okupantowi. Wszystko przy aprobacie i wesołym aplauzie publiczności”<sup>35</sup>.

## Występy kabaretów warszawskich w Łodzi

„Czarny Kot” dwukrotnie wystąpił w Łodzi w roku 1917: od 6 do 25 czerwca i od 11 sierpnia do 10 września. Kierownikiem literackim tego kabaretu był wówczas Kazimierz Wroczyński. Tuwim, który już przeniósł się do Warszawy, pokazał Wroczyńskiemu swoje przekłady

<sup>34</sup> Wielka zabawa sylwestrowa w Sali Koncertowej. „Gazeta Łódzka” 1918, nr 2. Zob. J. STRADECKI: *Julian Tuwim. Bibliografia*. Warszawa 1959, s. 43; W.A. KEMPA: *Tuwimiana łódzkie...*, s. 131.

<sup>35</sup> I. KIEC: *Historia polskiego kabaretu*. Poznań 2014, s. 68.

z Awerczenki. Wśród nich mogła być *Flota rumuńska*, którą wydrukowała – bez nazwiska tłumacza – „Gazeta Łódzka”. Była to satyra na „rumuńską radę ministrów”, zwaną „rumuńską orkiestrą ministrów”, która postanowiła „zorganizować niewielką, lecz potężną flotę”. Wymowa antywojenna i antyrosyjska tego utworu nie budziła najmniejszej wątpliwości<sup>36</sup>.

„Czarny Kot” cieszył się w Łodzi „niezwykłym powodzeniem”. W kinoteatrze „Casino” (dziś kino „Polonia” przy ul. Piotrkowskiej 67), liczącym 1000 miejsc, odbywały się po dwa przedstawienia w dni powszednie i po trzy w niedziele. Program zmieniał się każdego tygodnia. Krytyka łódzka przyznawała, że „Czarny Kot” „zaprezentował się jako impreza, nie tylko dająca lżejszą rozrywkę, ale jednocześnie utrzymana na odpowiednim do charakteru swego poziomie artystycznym”. Do najbardziej oklaskiwanych wykonawców należał Romuald Gierasieński, którego popisowe numery oddzielnie anonowano: *Jankiel Trajłowicz* i *Pepita Tlomoque* autorstwa Toma, *Karawaniarz*, *Pipman* i *Kugelszwanz* (z Tomem), *Romcio*, *Antek Cwaniak*, *Mandaryn Du*, *Jenta Cokolwiek* (przekupka), *Handeles*, *Antek Letnik*, *Pechowiec*. „Conferencierem”, reżyserem, aktorem, piosenkarzem i autorem większości skeczów był Konrad Tom, baletmistrem – Waclaw Adler, akompaniatorem – Jerzy Petersburski, a kapelmistrzem – Leon Kantor. Wśród pozostałych wykonawców zwracali uwagę „b. stylowa” melodeklamatorka Maria Strońska oraz (w sierpniu 1917 roku) Benedykt Hertz – „znakomity bajkopisarz we własnym repertuarze”. W tym warszawskim programie znalazła się także pozycja miejscowa: Stanisław Ratold odśpiewał „podobającą się ogólnie *Czarną Mańkę*, do której muzykę napisał p. Feliks Halpern, zaś słowa p. Czesł.[aw] Gumkowski”<sup>37</sup>.

Tuwim jako autor „Czarnego Kota” zaprezentował się w Łodzi dopiero po roku (2–18 lipca 1918 roku). Był już wtedy „filarem teatryku”, „młodym lasem” literatury kabaretowej. Autor tych określeń, Kazimierz Wroczyński, wspominał:

Konkurując zwycięsko ze starszymi satyrykami, którzy powoli ustępowali z placu, pisał Tuwim aktualne monologi. W olbrzymim wachla-

<sup>36</sup> A. AWERCZENKO: *Flota rumuńska*. „Gazeta Łódzka” 1917, nr 161.

<sup>37</sup> *Wiadomości bieżące*. „Gazeta Łódzka” 1917, nr 158; *Kronika łódzka*. „Godzina Polski” 1917, nr 154, 219; St.K. [S. KSIĄŻEK]: *Czarny Kot*. „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 154; *Zawiadomienie*. „Godzina Polski” 1917, nr 215.

rzu tych drobnych utworów nie było gatunku, którego by nie uprawiał, dochodząc do mimodramu (opartego wyłącznie na scenariuszu)<sup>38</sup>.

Największe wrażenie sprawiła tym razem *Wielka Teodora*:

[...] bardzo się podobała nastrojowa melodeklamacja p. M.[arii] Strońskiej, która na tle melodii rosyjskich wypowiedziała nader udany wiersz J. Wima [Tuwima] pt. *Wielka Teodora*. Młody, lecz bezsprzecznie utalentowany autor trafnie scharakteryzował obecne położenie i przyszłość Rosji, a p. Strońska przez mistrzowską niemal deklamację nastrój ten jeszcze podniosła, za co tak autor, jak i wykonawczynie nagrodzeni zostali huraganem oklasków<sup>39</sup>.

Tuwim współpracował również z kabaretem „Miraż”. Jak wspominał Tadeusz Żeromski:

Poziom literacki repertuaru „Mirażu” był, przynajmniej w skali ówczesnych kryteriów, wysoki. Jednym z głównych dostawców repertuaru był już wtedy ukrywający się pod niezliczonymi pseudonimami (Jan Wim, Peer, Brzost, Roch Pekiński i in.) autor opublikowanej w „Pro Arte et Studio” [...] prowokacyjnej „Wiosny” – Julian Tuwim<sup>40</sup>.

„Miraż” wielokrotnie odwiedzał Łódź (15 lipca – 15 sierpnia 1916 roku, 30–31 stycznia 1917 roku, 30 maja – 1 czerwca 1917 roku, 24–30 lipca 1917 roku, 13–26 marca 1918 roku), ciesząc się tutaj „przysłowiową wprost sympatią”, którą obdarzano wykonawców (Waleria Dobosz-Markowska, Karol Hanusz, Anda Kitschmann, Józef Urstein-Pikuś, Seweryn Michałowski, Adam Blancard i inni)<sup>41</sup>. W czasie ostatniego z wojennych pobytów „Mirażu” w Łodzi znalazły się aktualne utwory: *Nad grobem paskarza*, *Wisła ruszyła* i *Abecadło Jusa*, a także *Pacyfistka*, *Spekulacja* i *Ratujcie dzieci*, *Trzy listy z Rosji*, *Romans księżniczki*.

Ostatni utwór nie przypadł do gustu jakiemuś nacjonalistcie żydowskiemu, który w swej czelności uważał za właściwe nie krępować się i reagował gwizdaniem na satyrę zawartą w tym wierszu. Nie podoba mu się

<sup>38</sup> K. WROCZYŃSKI: *W Czarnym Kocie*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA, M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963, s. 142.

<sup>39</sup> St.K. [S. KSIĄŻEK]: *Z teatryku „Casino”*. „Nowy Kurier Łódzki” 1918, nr 183.

<sup>40</sup> T. ŻEROMSKI: *On revient toujours...* W: *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach i nadscenkach*. Red. K. RUDZKI. Warszawa 1959, s. 327, 328.

<sup>41</sup> *Teatr i muzyka*. „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 148.

przede wszystkim ta część satyry, w której autor mówi, że Izydor Kon, gdy zarobił na manufakturze sto tysięcy, przedzierzgnął się w Ignacego Stanisława von Kona.

Pewien typ nacjonalistów żydowskich sądzi, że satyra ma prawo chłostać polskiego chłopa, szlachcica czy to mieszczanina, lecz Żyda tknąć jej nie wolno.

Nie tędy droga, panie gwizdający nacjonalisto żydowski!

Sztuka ma swoje prawa i nie można schlebiać nie kulturalnym [!] tłumom, które nie lubią, aby im wytykano ich wady<sup>42</sup>.

Opisujący ten kabaretowy program, dziennikarz „Gazety Łódzkiej” nie podał, niestety, autora *Romansu księżniczki*, który wykonała Janina Madziarówna. Zważywszy jednak na łódzkiego bohatera tej satyry, chciałoby się ją przypisać Tuwimowi. Zwłaszcza jeśli się pamięta uwagę Tadeusza Januszewskiego – biografy Tuwima – iż „rzekomo antyżydowskie wiersze poety” kpią z tych Żydów, „którzy przestają przyznawać się do swego pochodzenia, odcinając się od własnego narodu”<sup>43</sup>.

## „Mania cabaretosa”

W kwietniu 1915 roku zaczął działać Teatrzyk Rozmaitości przy ul. Piotrkowskiej 17, który oprócz „działu kinematograficznego” pokazywał komedie i operetki (np. *Dorożkarz 7777* i *Piosenki tyrolskie* Cyryla Danielewskiego) oraz nieodzowne śpiewy, monologi, kuplety i „aktualia”. Wznowił także działalność Teatr Variété w „Uranii”, dając 14 sierpnia 1915 roku o godzinie 4.00, 6.00 i 8.00 po południu „kabaretowe przedstawienie inauguracyjne”. Pracowały również – jak przed wojną – „tingel-tangle”. „Nowy Kurier Łódzki” z 30 kwietnia 1915 roku podał:

Wczoraj przed rozpoczęciem przedstawienia w jednym z tinglów przy ul. Piotrkowskiej zaarrestowano wszystkie „artystki” celem dokonania rewizji sanitarnej. Z tego powodu przedstawienie się nie odbyło.

Oczywiście, te występy kabaretowe adresowane były do innej publiczności aniżeli literackie wieczory, w których brał udział Tuwim i jego

<sup>42</sup> G. [J. GARLIKOWSKI]: *Wiadomości bieżące*. „Gazeta Łódzka” 1918, nr 79.

<sup>43</sup> T. JANUSZEWSKI: *Nieznane utwory Tuwima*. W: J. TUWIM, *Utwory nieznane*. Oprac. T. JANUSZEWSKI. Łódź 1999, s. 10.

przyjaciele z łódzkich redakcji i salonów artystycznych. Co charakterystyczne, „powszechnej u nas manii kabaretowej” nie przerwała wojna.

Fenomen wojennej kabaretomanii próbowało wyjaśnić wielu badaczy. W tym celu odwoływano się najczęściej do wspomnień Ludwika Sempolińskiego. Odnosiły się one wprawdzie do Warszawy z roku 1916, ale podobną „stabilizację wojenną” Łódź przeżywała już rok wcześniej, po wyjściu Rosjan:

Życie się jako tako ustabilizowało. Było jednak bardzo ciężko. Koszmarem był panujący głód. Niemcy rekwirowali żywność dla armii, a cywilom wydawali namiastki na kartki. Ludzie nie dojadali i aby oszukać głód, częściej chodzili do teatrów, zwłaszcza na widowiska rozrywkowe. Również dorobkiewiczze, żerujący na nędzy i wykorzystujący sytuację, krótko mówiąc: paskarze z wypchanymi portfelami bawili się na swój sposób i uczęszczali do teatrów rozrywkowych, ponieważ im to imponowało. Stąd duże możliwości dla podkasanych muz, a kierownicy i dyrektorzy tych teatrzyków starali się te sprzyjające okoliczności wykorzystać<sup>44</sup>.

To wspomnienie Sempolińskiego znajduje potwierdzenie w rozważaniach felietonisty „Gazety Łódzkiej”, który w roku 1917 tłumaczył, dlaczego „jako wierni do Mekki, śpieszyli łodzianie na pielgrzymkę do kabaretu”:

Skoczna melodyjka, przejrzysta sukienka, zgrabna łydeczka, bardzo jednoznaczna piosenka, różne „kawały” i „kawałki” rodzimych Pipmanów i Kugelschwanzów – eviva l’arte! Byle się uśmieć na te straszne czasy! A potem benefisy – hołdy – laury – upominki – sprzedaż programów przy stolikach – tłumy... [...].

Nie występujemy bynajmniej przeciw kabaretom w ogóle [...]. Wypełnić należy ów pierwiastek *seksualny*, który w 99-iu % repertuaru zajmuje miejsce dominujące; wszystko kończy się w kabaretach na... fizjologii; wypełnić należy ordynarne gry słów i przekręcenia wyrazów tylko po to, aby... obudzić niesmak u przeciętnego widza z parteru; należałoby także przeprowadzić w naszych „artystycznych” kabaretach pewną linię oddzielającą ją od cyrku. Bowiem i w taki ton często wpadają. Scenki zagraniczne, jak rosyjskie: „Krzywe zwierciadło”, „Nietoperz” lub „Teatr Intime”, niemieckie: „Die elf Scharfrichter”, „Mirliton” [w Paryżu! – przyp. A.K.-K.], francuskie: „La Boite á Fursy”, „Aux-4-z-arts”, „La Purée” (stare to czasy!) – mogłyby chyba za wzór posłużyć.

<sup>44</sup> L. SEMPOLIŃSKI: *Wielcy artyści małych scen*. Warszawa 1977, s. 125.

Zresztą, po co u obcych szukać: Mieliśmy „Momus” i „Zielony balonik” Boya – kabarety parexcellence [!]. Wojna jednak stworzyła u nas kabaret innego rodzaju: „á la guerre comme á la guerre”. Trudno...<sup>45</sup>.

**TEATR SCALA TEATR**  
Zięgebrasse Nr 18 Cegielnia Nr 18

**Dienstag, d. 20. April 1915. Grosse Wohltätigkeits Vorstellung**  
unter der Besetzung:

**„ROTER ELEPHANT“**  
PROLOG || „AM GIPFEL“ || „ALEXANDER der GROSSE“  
Lieder, Tänze und satirische Vorträge.

**Mittwoch, d. 20. April 1915. Na cel dobroczynny** || **Wtorek, d. 20 kwietnia r. b.**

**„RÓŻOWY SŁOŃ“**  
wieczór revue, żywego słowa i pieśni,  
z łask, współludz. p. Zofji Sławinskiej i Aliny Kaliszówny oraz panów Józefa Machal-  
skiego, Witolda Witowskiego, Aleksandra Ogińskiego, Tadeusza Tadwina i in.

PROLOG || „U SZCZYTU“ || „ALEKSANDER WIELKI“  
|| „WALSE CHALOUPEE“ || „TANGO HIPPIQUE“

### 1. Afisz kabaretu „Różowy Słoń” (rok 1915)

Źródło: Archiwum Państwowe w Łodzi, Zbiór teatraliów łódzkich 1975–2010, sygn. 21/23.

Co stanowiło o sile kabaretu? Bez wątpienia to, że pozostając „świętynią sztuki”, „sztuką wysoką”, wprowadził elementy ludyczne i polityczną aktualność. Zarazem „składankowy” charakter kabaretu zrewolucjonizował zachowanie się publiczności. Oto jak krytyk „Nowego Kuriera Łódzkiego” opisał widownię Teatru Polskiego, w którym występował „Miraż”:

<sup>45</sup> FAUN: *Ośla łka. 1. Kabarety*. „Gazeta Łódzka” 1917, nr 252.

Zauważyliśmy wczoraj, że nawet i objawy uznania i zadowolenia wśród publiczności przyjęły odmienną – wprost przeciwną formę; dawniej gwizd oznaczał naganą, a dziś – publiczność gwizdże aż drżą światła, a temperamentowa p. Anda [Kitschmann] kontynuuje w najlepsze swą piosenkę, nie okazując wcale smutku i grzmoci pięstką w klawisze, bum! Co najdziwniejsze, że zarówno na widowni, jak na scenie widać twarze zadowolone, a nawet zjawiają się kwiaty; widocznie te służą dziś dla okazania niezadowolenia. Świat się przewraca! [...] Wytwarza to nader miły nastrój i huczek, przypominający sławetne jarmarki w Łowiczu<sup>46</sup>.

Ta swobodna atmosfera wielu gorszyła, ale bardzo wielu przyciągała, zapewniając powodzenie widowisk kabaretowych do dziś dnia. Oby tylko kabaret *anno domini* 2015 mógł się poszczycić autorami na miarę „Bi-Ba-Bo”, „Czarnego Kota”, „Mirażu”.

Garten „Grand Hotel” || Ogród „Grand Hotelu”

Dienstag, den 15. Juni 1915.      Dienstag, den 15. Juni 1915.

**„ROTER ELEPHANT”**  
mit Abend des Wortes u. Liedes.      Literarische Leitung A. SULLIS. Regie A. SZARKOWSKI.

**„ACH, TE NALEPKI”**  
Passé mit Gesang von POLI-CHINEL.      Konzert der Hauskapelle u. Leitung d. H. LUSTIG.

**„RÓZOWY SŁOŃ”**  
wieczór żywego słowa i pieśni      przy udziale wybitnych autorów literackich i artystycznych pod kier. liter. B. BURZEJŃ, SULLISA i reżysjera A. SZARKOWSKIEGO.

**„ACH, TE NALEPKI”**  
Spiesswurz aktualnie z tancami napisali POLI CHINEL      Włocławsko poprzadni koncertu orkiestry pod dyr. p. LUSTIGA.

Szczegóły w programach. — Bilety po Rb. 1 i po 40 kop. nabywać można w Grand-Café.  
**Bilety sezonowe nieważne.** Początek Kabaretu o godz. 5 p. p. „Różowego Słonia” o godz. 7 p. p.

Druck A. HOLLMANN in Łodzi, Zawodnik 7

## 2. Afisz kabaretu „Różowy Słoń” (rok 1915)

Źródło: Archiwum Państwowe w Łodzi, Zbiór teatraliów łódzkich 1975–2010, sygn. 21/40, s. 14.

<sup>46</sup> Pierwszy występ „Mirażu”. „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 146.

# Gwiazdy i meteory lwowskiego „Ula”

MARIOLA SZYDŁOWSKA  
Częstochowa

Z wiosną 1911 roku nastąpiła we Lwowie wiosna kabaretu. 23 marca miejscowa cyganeria artystyczna, idąc w ślady twórców krakowskiego „Zielonego Balonika” i warszawskiego „Momusa”, powołała do życia nadscenkę literacko-artystyczną „Ul” – pierwszy kabaret artystyczny w stolicy Galicji. Rzec działała się w piwnicy (potocznie zwanej budą) restauracji Szkowrona przy ul. Kopernika 3, gdzie umieszczono małą, półkolistą estradę – miejsce występów tzw. kabaretowiczów. Choć „Ul” dawał przedstawienia we Lwowie tylko do lipca, w październiku po występach w innych miastach Galicji wznowił działalność jedynie na miesiąc, a jesienią 1912 roku reaktywował się na kilka przedstawień, to zapisał trwały ślad w dziejach lwowskiej rozrywki. W jego miejsce powstały natychmiast: „Wiatrak”, „Wesoła Jama” i „Marionetki Lwowskie”, a w dwudziestoleciu międzywojennym zaroilo się od teatryków literacko-artystycznych, chętnie odwołujących się do jego tradycji. Jeden z nich, funkcjonujący w latach 1921–1923, przyjął nawet nazwę „Ul”. Śmiało można więc rzec, że zanim z radiowego eteru popłynęła „Wesoła Lwowska Fala”, też zresztą szukająca korzeni w działaniach poprzedników, skromna nadscenka przeszła do miejscowej legendy jako synonim lwowskiego humoru w wydaniu artystycznym. Legendę kreowali twórcy oraz stali bywalcy i wielbiciele, wśród nich Irena Nałęcz, która na łamach „Kuriera Lwowskiego” wspomniała, że „Ul” był:

lampą, do której zlatywały się różnokolorowe motyle przyszłych sław literackich, był dla niejednego – i to nawet wielkiego – talentu odskocznią i wskaźnikiem kierunkowym<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> I. NAŁĘCZ: *Gdy brzęczał lwowski „Ul”*. „Kurier Lwowski” 1935, nr 325.

Istotnie, spora grupa wykonawców odnalazła się później w innych, nie tylko lwowskich, kabaretach i teatrach, większość autorów zaś zapisała się w historii literatury polskiej lub dziennikarstwa. Zanim więc „Ul” doczeka się monografii<sup>2</sup>, warto przedstawić jego animatorów – owe „różnokolorowe motyle” albo może gwiazdy i meteory krążące po orbicie nadsцениki.

Zacząc wypada od Klemensa Weitzza, podpisującego się pseudonimem Klewe – człowieka, który widząc potencjał twórczy lwowskiego środowiska artystycznego, a zarazem jego rozbicie i niezdecydowanie, wziął sprawy w swoje ręce. Zebrał grupę entuzjastów muzy kabaretowej i wystarawszy się o lokal oraz koncesję na dawanie przedstawień, stanął na czele nowo utworzonego teatrzyku. W przeddzień jego otwarcia przekonywał:

Chodzi o utworzenie punktu zbornego dla inteligencji, która by przy stolikach przysłuchiwała się wesołej piosence na temat aktualny, i ciętej satyrze literackiej. [...] Zadaniem więc Ula jest w pierwszym rzędzie pouczająca i wesoła zabawa<sup>3</sup>.

Weitz-Klewe nie był we Lwowie postacią anonimową. Ukończył prawo, jednak zanim poświęcił się wyuczzonej profesji, od około 1906 roku zajmował się pracą literacką i dziennikarstwem. Był autorem kilku skromnych tomików humoresek, a na łamach „Słowa Polskiego” zamieszczał niekiedy krótkie i wesołe *Migawki* z aktualnych wydarzeń oraz recenzje teatralne podpisywane Kl. lub Klewe. Kabaret znalazł się wcześniej w kręgu jego zainteresowań. O sporadycznych przedstawieniach pisał w 1910 roku, a tuż po gościnnych występach „Zielonego Balonika” we Lwowie ubolewał:

Biurokratyczny Lwów nigdy może – *utinam falsus vates sim!* [obym był fałszywym prorokiem – przyp. M.Sz.] – nie złączy wszystkich artystów bez względu na rangę przy jednym stole w knajpie, przy którym urodziłby się taki wesoły Momus lwowski lub lwowska szopka z kukielkami<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> O lwowskiej nadsценie wspominałam w esejach *O kabaretach i rewiach przedwojennego Lwowa*. „Rocznik Lwowski” 2004 oraz *Kabarety i rewie we Lwowie*. „Pamiętnik Teatralny” 2009, z. 1–2, a także w artykule *Zaczęło się od... Ula*. „Przegląd Polski” (dodatek literacko-społeczny „Nowego Dziennika”), 25 III 2011. Obecnie przygotowuję obszerniejsze opracowanie poświęcone historii lwowskiej rozrywki.

<sup>3</sup> KL. [K. KLEWE-WEITZ]: *Migawki. Parę słów o „Ulu”*. „Słowo Polskie” 1911, nr 137.

<sup>4</sup> IDEM: *Migawki. Kukielki lwowskie*. „Słowo Polskie” 1911, nr 53.

Do premiery „Ula” doprowadził niespełna dwa miesiące później!

Organizacja nowej scenki była bodaj największą zasługą Klewego. Jako artysta kabaretowy nie odegrał już większej roli. Prawdopodobnie był pierwszym konferansjerem, ale przyjęto go nieprzychylnie i zrezygnował z tego zajęcia. Pisywał też teksty, jednak najwyraźniej nie-wysokich lotów, bo recenzenci prawie o nich nie wspominali. Wyjątek uczynili dla dowcipnych i złośliwych wierszy, nazywanych *Wypracowaniami Józia*, które interpretował Waclaw Kaliciński. Klewe prowadził teatrzyk prawdopodobnie do wakacji, po czym postanowił otworzyć własną kancelarię adwokacką przy ul. Karola Ludwika. Jak ogłosiła urzędowa „Gazeta Lwowska”, z dniem 2 marca 1912 roku „dr Kalmen vel Klemens Weitz” został wpisany na listę adwokatów<sup>5</sup>. Nadal zajmował się literaturą, publikując swoje utwory jako Klemens Weitz-Klewe. W teatrze lwowskim bez powodzenia grano żart sceniczny *Ostrożnie z listami* (1915) i sztuki *Brzydka kobieta* (1916) oraz *Małżeństwo przejściowe* (1917) jego autorstwa. W 1915 roku napisał dramat sensacyjny w języku niemieckim *Die Befreier (Oswobodziciele)*, oparty na tle wydarzeń z czasów inwazji rosyjskiej we Lwowie, który – jak donosił „Ilustrowany Kurier Codzienny” – miał wystawić wiedeński teatr Residenz Bühne<sup>6</sup>. W latach I wojny światowej przeniósł się do Wiednia, gdzie swój dorobek literacki powiększył m.in. o sztuki *Die blaue Liebe (Niebieska miłość)* według noweli Hugona Bettauera i *Tanz der millionen (Taniec milionów, także: Defraudant lub Złodziej milionów)*, napisaną wspólnie z Lohner-Bedą. Prawdopodobnie grano je na wiedeńskich scenach, a drugą z nich także w Bydgoszczy w 1931 roku.

Wróćmy do piwnicy Szkowrona i poznajmy autora wygłoszonego podczas inauguracyjnego wieczoru prologu, ukrytego pod pseudonimem Tersytes. Dla nikogo nie było tajemnicą, że imię brzydkiego, tchórzliwego i złośliwego wojownika greckiego spod Troi przybrał sobie syn lekarza i byłego dyrektora teatru lwowskiego, Juliusza Bandrowskiego – Jerzy (1883–1940). Jego młodszy kuzyn – Czesław Kaden – należał do zespołu „Momusa” i to być może od niego zaraził się Jerzy pasją kabaretową. Tersytes, podobnie jak Klewe, parał się literaturą, felietonistyką i poezją okolicznościową na łamach „Słowa Polskiego” i na tych polach mógł się pochwalić większym od poprzedni-

<sup>5</sup> „Gazeta Lwowska” 1912, nr 57.

<sup>6</sup> „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1915, nr 69.

ka talentem, stażem i dorobkiem. Na scenie „Ula” w końcu kwietnia przejął obowiązki konferansjera i od razu dał się poznać jako zawołany prezynter o sympatycznym wyglądzie (jak zapamiętał Parandowski: „był to jegomość korpulentny i rubaszny”<sup>7</sup>), sprawnie i z humorem prowadzący przedstawienia. Niekiedy jego utwory recytowali inni artyści, np. w programie majowym znalazł się nastrojowy wiersz o pogrzebie ułana. Występy w „Ulu” przyniosły Tersytesowi taką popularność i uznanie, że porównywano go z Aristide Bruantem z paryskiego „Czarnego Kota”. Jesienią 1911 roku zaproponowano mu zapowiadanie programów w istniejącym kilka tygodni kabarecie „Wiatrak”. Poza Lwów wykraczała sława Bandrowskiego jako autora poczytnych powieści obyczajowych i przygodowych, w tym wspomnień z lat wojny i rewolucji 1917 roku spędzonych w Rosji. Szybko jednak o nim zapomniano, na co wpływ miała po wojnie PRL-owska cenzura, wprowadzając zapis na nazwisko pisarza, ale pewnie i skala talentu, którym nie dorównywał bardziej dziś znanemu młodszemu bratu – Juliuszowi Kadenowi-Bandrowskiemu<sup>8</sup>.

Najbardziej rozpoznawalnym autorem piszącym dla lwowskiej nadsценki, nazwanym w drukowanych programach „protokołowanym dostawcą Ula”, mającym duży wpływ na jej oblicze artystyczne, był Henryk Zbierzchowski (1881–1942), literat, kompozytor, recenzent, a w tamtym czasie z największym prawdopodobieństwem: „postać dziwna z nosem Cyrana, włosami Kalibana, z oczyma poety, z krawatem rozwianym jak sztandar, w portkach z ubiegłego wieku” i „ostatni polski cygan w połatanej pelerynie, szlachetny, długowłosy poeta” – jak przedstawiał go Kornel Makuszyński<sup>9</sup>. Pewnie tak zapamiętali go również inni bywalcy ulowej piwnicy, gdzie zasiadał przy fortepianie, akompaniując artystom wykonującym jego piosenki. Ale trzeba też wiedzieć, że temu młodopolskiemu cyganowi należy się nobliwy tytuł „ojca kabaretu lwowskiego”, na który zapracował jako autor bądź animator niezliczonych imprez rozrywkowych w mieście. W drugim programie „Ula” publiczność usłyszała jego *Walca nocy* (adaptacja z franc. *La Valse Brune*), który stał się wręcz hymnem nadsценki.

<sup>7</sup> J. PARANDOWSKI: *Luźne kartki*. Wrocław 1967, s. 197.

<sup>8</sup> Postać Jerzego Brandrowskiego przypomniał stosunkowo niedawno Paweł KITRASIEWICZ w książce *Pisarze zapomniani*. Warszawa 2007, s. 49–57.

<sup>9</sup> K. MAKUSZYŃSKI: „*Bajka*” H. Zbierzchowskiego. „Gazeta Poranna” 1928, nr 8376.

To jest pieśń tych, których domem ulica,  
Czarna, rozpaczna i jak dola zła.  
To piosnka jest kawalerów księżycy,  
Którzy nie znoszą światłości dnia.  
Kogo na wąskiej ulicy mroku  
Dopadnie piosnki tej smętny dźwięk,  
Ten żegna się... i przyspiesza kroku,  
A włosy jeży mu lęk.  
Refren: Gdy ciemność zapada,  
I światła latarń zapłoną,  
Do naszych serc się zakrada  
Jakaś tajemna moc.  
Hej! serce nam bije,  
W wódce niech troski zatoną,  
Szerzej i piękniej się żyje,  
Cudną, cudną jest noc!

– tak zaczynała się ta historia z więziennej celi o tragicznej miłości włóczęgi, który z zazdrości zabił kochankę. Piosenka szybko wyszła poza estradę kabaretu i stała się szlagerem lwowskiej ulicy. Jak doskonale zapamiętał dziesięcioletni wówczas Marian Hemar, który znalazł w Zbierchowskim swego mistrza:

Piosnką zataczał się batiar zawiany  
Strażak ją gwizdał gdy na pożar gnał,  
Wiśka w jej rytmie trzepała dywany  
I student na mandolinie ją grał.

(M. Hemar, *Valse Brune*)

Podchwycili ją twórcy piosenek legionowych i artyści kabaretowi, którzy dokonali nawet kilku trawestacji utworu (powstała np. piosenka o Andrzeju Strugu – masonie). *Walc* błąkał się po polskich kabaletach także po wojnie, choć o Zbierchowskim zapomniano, tak jak o polskim Lwowie.

Dla „Ula” napisał poeta jeszcze niejedną sentymentalną lub frywolną balladę, przypominając sobie melodie zasłyszane przy kieliszku absyntu w kawiarniach paryskich, gdzie bywał w 1910 roku, albo szukając natchnienia przy winie w knajpach lwowskich. *Na wszystko jest sposób (Dziury), Ciekawość, O teściowej i pchle, Wróbelki* współtworzyły klimat radosnej zabawy, skrzęcej się od dowcipów i aluzji, ekscytującej, ale niezawstydzającej dam z towarzystwa (były to np. bal-

lady utrzymane w konwencji wiersza z pensjonarskiego sztambucha). I w czasach galicyjskich, i w Odrodzonej Polsce Zbierzchowski należał do ważniejszych osobistości Lwowa. Hucznie obchodzono tam jubileusze jego pracy literackiej w 1928 i 1938 roku, w 1928 roku uhonorowano go Nagrodą Literacką. Nieoficjalnie nazywano go trubadurem Lwowa, gdyż prawie nie rozstawał się z miastem, któremu poświęcił wiele strof i kart książek. Po latach milczenia jego postać z sympatią i sentymentem przypominają autorzy wspomnień o przedwojennym Lwowie (wśród nich Sławomir Gowin, realizator filmu *Kawaler księżycyca*, 2010), a z nieco mniejszym powodzeniem – historycy literatury<sup>10</sup>.

W ulowej piwnicy trubadurem nazywano śpiewaka od inicjałów imienia i nazwiska przedstawiającego się jako Ef-Ef. Był to obdarzony pięknym głosem barytonowym młody maturzysta ze Stryja, a ówczesnie student Politechniki Lwowskiej – Franciszek Freschel (Freszel) (1890–1943). Zbierzchowski znalazł w nim najlepszego interpretatora swoich ballad paryskiej proveniencji. Sukces na małej scenie skłonił młodzieńca do zmiany życiowych planów. Wkrótce porzucił studia politechniczne i zdecydował się szkolić głos w konserwatorium wiedeńskim. Jeszcze przed wybuchem I wojny światowej został solistą Teatru Miejskiego we Lwowie, a po służbie na wojennym froncie w formacji artyleryjskiej kontynuował karierę operową. Największe sukcesy odnosił jako solista Teatru Wielkiego w Warszawie. Zajmował się również reżyserią, potem poświęcił się pracy pedagogicznej w stołecznym konserwatorium i działalności w ZASP-ie. Zginął w getcie warszawskim.

Wśród wykonawców furorę robili Ludwik Latajner, występujący jako Kiwdul Taleiner (Talajner), oraz Waclaw Kaliciński. Już po pierwszym programie Kornel Makuszyński trafnie przewidywał: „Kaliciński i Lateiner przysłużą się Ulowi najwięcej”<sup>11</sup>. Niedoszły absolwent prawa Latajner (1887–1971) przedstawiał m.in. znakomite karykatury aktorów, w których dał się poznać jako niezły psycholog.

<sup>10</sup> Wypada tu przywołać monografię Witolda WASZCZUKA: *Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbierzchowskiego* (Lublin 2000), opartą co prawda na solidnym materiale bibliograficznym, lecz obciążoną aparatem teoretycznoliterackim, który spowodował, że autor dopasowywał fakty do pewnych konstrukcji teoretycznych i w ten sposób znacznie zdeformował wizerunek Zbierzchowskiego.

<sup>11</sup> (km) [K. MAKUSZYŃSKI]: *Kronika teatralna. Otwarcie „Ula”*. „Słowo Polskie” 1911, nr 143.

Nazwano go „młodym człowiekiem z gutaperkową twarzą, doskonale podchwytyjącym obserwacją znaki szczególnie obserwowanego” i zaklasyfikowano jako „typ urodzonego kabaretowicza” z pre-dylekcją do szarży i groteski<sup>12</sup>. W drugim programie zaprezentował się jako autor i wykonawca monologu *Klasyyczny obrońca*, w którym cytował znanego w mieście adwokata. Jego żarliwa mowa obrończa, w której padała rezolutna uwaga: „Ali przepraszam Szanownych Panów! Jeszli on nawet zamordował, nu... to... co jest?...”, wzbudzała długo niemilknące salwy śmiechu. Na życzenie widzów monolog powracał w następnych programach i przez lata był wizytówką autora<sup>13</sup>. Latajner miał przed sobą długą drogę życiową i artystyczną. Do 1918 roku uczestniczył we wszystkich ważniejszych inicjatywach kabaretowych we Lwowie, na czele z „Marionetkami Lwowskimi” i „Wesołą Jamą”, a także występował na scenie Teatru Miejskiego. Potem skusili go Kraków i Warszawa. Zdobył tam ogromną popularność, o której miłośnikom kabaretu nie trzeba długo opowiadać, wystarczy przedstawić artystę pod przybranym nazwiskiem Lawiński, używanym od początku pozałwowskiej kariery. Występował w najlepszych kabaretach, m.in. „Qui Pro Quo” i „Perskim Oku”, gdzie był mistrzem tzw. humoru szmoncesowego. Podczas II wojny światowej grał w zespołach rewiowych 2. Korpusu Polskiego w Azji Środkowej i na Bliskim Wschodzie, później zamieszkał w Londynie i pracował w tamtejszym Teatrze Polskim. Do miasta swojej młodości i przygód z kabaretem często powracał we wspomnieniach<sup>14</sup>.

W rozśmieszaniu widowni nie ustępował Latajnerowi Waclaw Kaliciński (1882–1923) – śpiewak, parodysta i improwizator. Ubrany w szykowną suknię parodiował Józefę Borowską – uwielbianą diseuse „Momusa”, innym razem wcielał się w roztropnego Józia albo „podwiązywał gębę czerwoną chustką, w ręce kantyczka i śpiewał z niej *Pieśni dziadowskie*”<sup>15</sup>. Potrafił też układać na poczekaniu kuplety o gościach. Widząc kiedyś na sali prokuratora Frankego, oskarżyciela w sensacyjnym procesie o zabójstwo Antoniny Ogińskiej, zaśpie-

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Tekst ukazał się drukiem. Zob. *Klasyyczny obrońca. Stworzył i wykonał w „Ulu” Kiwdul Talajner*. Lwów [1912].

<sup>14</sup> Zob. L. LAWIŃSKI: *Kupiłem. Wspomnienia zza kulis*. Londyn 1958; IDEM: *Aczkolwiek. Opowiadania z 1000 i jednej nocy*. Londyn 1963.

<sup>15</sup> HENRYK: *Wspomnienia lwowskie. List do Lawińskiego*. „Lwów i Wilno” 1947, nr 18.

wał o „niezapisanym w annałach sądowych wypadku, by po procesie siedział w »ulu«... prokurator”<sup>16</sup>. Na góralską nutę zawodził np. o Matjaszku, druciarzu z Szaflar, sięgał również do repertuaru „Zielonego Balonika” i „Momusa”.

Kaliciński studia politechniczne we Lwowie podobno ukończył, ale inżynierem nigdy nie został, bo jako student wpadł w sidła Melpomeny i lekkiej muzy. Podobnie jak Latajner, występował w „Wesołej Jamie”, a potem w jednym z łódzkich kabaretów. Walczył na frontach I wojny światowej, a od jej zakończenia do przedwczesnej śmierci na zawał serca występował na scenkach kabaretowych lub operetkowych Krakowa, Bydgoszczy i Warszawy. Do Lwowa przyjeżdżał na występy gościnne.

Przewinęło się przez ulową scenkę jeszcze wielu wykonawców. Od końca maja występował Władysław Barącz (1846–1919) – uczeń Bogumiła Dawisona, niespełniony tragic (mimo legendarnych sukcesów w Niemczech!), niefortunny dyrektor sceny lwowskiej i wreszcie prekursor polskich artystów kabaretowych, nazwany „dziadkiem kabaretu” i „estradowym Jowialskim”<sup>17</sup>. Ceniono go jako dowcipnego parodystę aktorów różnych narodowości oraz muzyków wszelkich możliwych epok i szkół, a także improwizatora arii operowych. Akces „jednej z najwspanialszych sił, o jakiej może marzyć kabaret”<sup>18</sup> przyjęto w „Ulu” z radością, a jego parodie muzyczne, choć wykonywane od lat na przeróżnych wieczorach humorystycznych, dla publiczności nigdy nie straciły świeżości. Gdy nadsценка zakończyła działalność, Barącz objął na kilka tygodni kierownictwo nowego kabaretu „Wiatrak”, a potem wrócił do indywidualnych występów. Jeszcze w latach wojennych sędziwy i zubożały artysta wygłaszał swoje monologi na wieczorach w „Casino de Paris” lub w Kasynie Miejskim. Niemal do ostatnich miesięcy życia prowadził szkołę śpiewu i deklamacji.

W przeciwieństwie do nestora artystów zawodowych, dla którego scena była całym światem, młodzieniec występujący pod pseudonimem Jotes nie związał z nią swojego życia, choć pochodził z rodzi-

<sup>16</sup> *Prokurator w Ulu*. „Herold Polski” 1911, nr 107.

<sup>17</sup> S. МАУКОВСКИ: *Strzępy purpury. Z powodu śmierci Barączka*. „Gazeta Poranna” 1919, nr 4953. Barączowi poświęciłam osobny szkic. Zob. M. SZYDŁOWSKA: *Koleje życia Władysława Barączka*. W: *Antrepreneur. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*. Red. J. POPIEL. Kraków 2009, s. 363–382.

<sup>18</sup> *Premiera w „Ulu”*. „Słowo Polskie” 1911, nr 246.

ny aktorskiej. Dla Józefa Siemaszki – bo o nim mowa – syna Wandy i Antoniego Siemaszków, kabaret był jedynie ciekawym epizodem z lat młodości. Na wieczorach w „Ulu” recytował utwory poetów „momusowych”, głównie Jana Lemańskiego i Benedykta Hertza. Również nieznanymi bliżej młodzi lwowianie Otto Mir i Marceł Mark szybko zakończyli karierę artystyczną. Nieco dłużej przygodę z kabaretem kontynuował Stanisław Korwin-Korlakowski – student politechniki, drugi obok Zbierchowskiego akompaniator „Ula”, który w następnym roku znalazł się w „Wesołej Jamie”, gdzie komponował piosenki.

Do lwowskiej nadscenki zbiegli się również artyści spoza Lwowa. Z „Momusa” pozyskano np. śpiewaczkę Helenę Górską, zwaną Miluchą lub Jedynaczką, jako że była jedyną kobietą w zespole. Wywołała nie lada sensację, gdy pojawiła się w *joup coulottes*, tj. pierwszych damskich spodniach (a właściwie zakładanych pod sukienkę spodnicospodniach o kroju szarawarów). Tuż przed wakacjami zadebiutowała Poraj, śpiewaczka z Warszawy, i wystąpił gościnnie początkujący dopiero monologista Leon Wyrwicz z Krakowa, który deklamował dekadentkie wiersze oraz własne monologi o kinematografii i o żydowskim rekrucie.

Z grona autorów wesołych drobiazgów warto wymienić jeszcze młodych zapaleńców, którzy myśleli o kabarecie we Lwowie już od czasów krakowskiego „Zielonego Balonika”, lecz z rzadka wychodzili poza etap planowania. Jeden z nich – Stanisław Wasylewski – opisał nawet tę okołokabaretową atmosferę w swoich wspomnieniach<sup>19</sup>. Wasylewski nie był etatowym autorem „Ula”. Jego najpoważniejszym wkładem było chyba współautorstwo rewietki historycznej *Bal z r. 1807*, która spotkała się z dobrą oceną krytyków. Do 1918 roku pisywał teksty do lwowskich szopek i marionetek. Jego specjalizacją stały się jednak gawędy i opracowania historyczne, po które nadal chętnie sięgają miłośnicy dziejów obyczajowości w dawnej Polsce. Drugiego autora *Balu*, Kornela Makuszyńskiego, bliżej przedstawiać nie trzeba, nawet – a może przede wszystkim – dzieciom. Zanim zaczął pisać opowieści dla najmłodszych, często przesiadywał w „Ulu” i zasiliał jego repertuar. Była to jednak współpraca okazjonalna, bo szykował siły na własny kabaret o nazwie „Hades”, który miał prowadzić ze Zbierchowskim. Mimo dość już zaawansowanych przygotowań, do otwarcia tej scenki nie doszło.

<sup>19</sup> Zob. S. WASYLEWSKI: *W sidłach piosenki*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 9.

Nieco więcej powiedzieć wypada o jednej z ciekawszych postaci lwowskiej cyganerii sprzed I wojny światowej, zapomnianym dziś Adamie Zagórskim (1883–1929). W opisywanych przez Wasylewskiego czasach dyskusji o kabarecie był zwolennikiem, wręcz entuzjastą wprowadzania do jego programów elementów lwowskiego folkloru podmiejskiego, zwłaszcza tzw. piosenek „zza drąga”. Jako syn przedsiębiorcy budowlanego zaglądał na place budowy, notował przyśpiewki murarzy, a potem popisывał się nimi w gronie uniwersyteckich kolegów, nawet na seminariach polonistycznych, podczas których „wcielał się [...] w Lampikę czy też Juśka Marynowskiego, »mocarnego« zaiste herosa i rapsoda przedmieść lwowskich”<sup>20</sup>. W latach 1909–1910 występował w tym repertuarze przed elitarną publicznością podczas wieczorów Koła Literacko-Artystycznego. W przedstawieniach nadscenki „Ul” wiosną 1911 roku aktywnie nie uczestniczył, choć może to z jego inicjatywy dopuszczono raz do głosu ubogiego szewca, który śpiewał melodie z przedmieścia i ułożył na poczekaniu składny wierszyk.

Czołową rolę w ruchu kabaretowym zaczął odgrywać jesienią 1911 roku, gdy objął po Weitz-Klewem kierownictwo „Ula”. Nadscenka pod jego wodzą urzędowała w eleganckim lokalu „Casino de Paris” raptem przez miesiąc, ale Zagórski wyrobił tam sobie dobrą markę. Z powodzeniem spróbował swego pióra w satyrycznej jednoaktówce *Sen dziennikarza, czyli Mona Liza w Luna-Parku*, zwanej z francuska *revue*, w której opowiadał o aktualnych wydarzeniach z lwowskiego bruku. Wyreżyserował też *Intruza* Maurice’a Maeterlincka, który miał zapoczątkować cykl utworów z poważnego repertuaru. Ta zmiana profilu artystycznego, choć doceniona przez znawców, nie spotkała się jednak z zainteresowaniem publiczności. Za kierownictwa Zagórskiego w „Ulu” pojawili się nowi artyści. Konferansjerkę prowadzili związani wcześniej z „Momusem” bajkopisarz i recytator Benedykt Hertz oraz aktor i dramaturg starszego pokolenia Cyryl Danielewski. Teksty dostarczał Jan Czesław Babicki, współpracujący z Kołem Akademickim i Teatrem Małym we Lwowie. Wśród wykonawców byli m.in.: Leopold Zbucki z Teatru Miejskiego, Zofia Bohuszówna, Józefa Delius, Zofia Sławińska, a także adorowana przez Zagórskiego Michalina Zamiłło z krakowskiego Teatru Ludowego, a później Teatru Nowego we Lwowie. Gdy w miesiąc po upadku „Ula” Danielewski otworzył u Szko-

---

<sup>20</sup> Ibidem.

wrona teatrzyk „Wesoła Jama”, przygarnął na jeden sezon gwiazdy pierwszej nadsценki na czele z Zagórskim, spod którego pióra wyszły wówczas, opatrzone pseudonimem Ost, rewietki łączące wątki lokalne z zamiejscowymi: *Dziwna reduta*, *Spotkania*, *Było nie było*.

Satyry lwowskiej nie można już sobie wyobrazić bez Zagórskiego, który coraz szersze sfery zaczyna nią obejmować i wcielać w humoru pełnych postaciach w swoje rewietki, wzrastające już w trzyaktowe farsy<sup>21</sup>

– zauważono po ostatniej premierze. Uznaniu dla twórczości towarzyszyła sympatia dla autora, o którym pisano: „Rumiany jak tyrolskie jabłko, nie wygląda wcale na człowieka handlującego literaturą, a już wcale nie na krytyka. Strasznie zacny chłop o poczciwości wszystkich grubasów”<sup>22</sup>.

Zagórski nie pozostał we Lwowie długo. Po tym, jak dał się tam poznać nie tylko od strony swych związków z kabaretem, ale też jako aktywny działacz postępowych organizacji akademickich i Koła Dramatycznego, wojujący recenzent teatralny „Kuriera Lwowskiego”, jeden z pierwszych pasjonatów i pionierów polskiej myśli filmowej, ostatnie dziesięć lat życia spędził w stolicy. Napisał scenariusze m.in. *Cudu nad Wisłą* (1921), *Pana Twardowskiego* (1921) i *Chłopów* (1922), sprawował dykcję lub kierownictwo literackie paru teatrów, zajmował się działalnością recenzencką i translatorstwem.

Dla oddania klimatu lwowskiej nadsценki warto spojrzeć jeszcze na gości zebranych przy czterdziestu stolikach restauracyjnej piwnicy. Przyznać trzeba, że towarzystwo było znamienite. Widywano tam i byłego namiestnika Galicji hr. Leona Pinińskiego, i wiceprezydenta miasta Tadeusza Rutowskiego, i byłego dyrektora Teatru Miejskiego Tadeusza Pawlikowskiego z Konstancją Bednarzewską oraz innych przedstawicieli władz, palestry i świata artystycznego. Mówiąc najkrócej: do budy u Szkowrona „cisnął się cały Lwów”<sup>23</sup>. I to właśnie cały Lwów, a nie tylko wspomniani artyści bezpośrednio odpowiadający za program wieczorów, tworzył ulową atmosferę. Jak na prawdziwy ul przystało, było tam gwaro, rojno i wesoło – z pewnością nie mniej niż w lokalach „Zielone Balonika” i „Momusa”.

<sup>21</sup> cz: Premiera w Wesołej Jamie. „Lwów Teatralny” 1912, nr 12.

<sup>22</sup> KIKS: *Z galerii krytyków teatralnych. Adaś Zagórski*. „Lwów Teatralny” 1912, nr 7.

<sup>23</sup> H. ZBIERZCHOWSKI: *Zapomniany kabaret*. „Antena” 1938, nr 20.



# *Kabaret a początki teatru studenckiego w PRL-u (sekwencja gdańska)*

JAN CIECHOWICZ  
Uniwersytet Gdański

## 1.

Profesor Izolda Kiec z Poznania, autorka przynajmniej dwóch fundamentalnych książek o kabarecie, jednej lepszej od drugiej: *Wyprzedaj teatr w ręce błazna..., czyli o kabarecie* (2001) oraz *W kabarecie* (2004), syntezy wydanej w serii „A to Polska właśnie”, wpisuje gdańskie teatry początków PRL-u w sekwencję „Bunt Żaków”<sup>1</sup>. W Warszawie działał wtedy m.in. STS (Studencki Teatr Satyryków), w Łodzi – „Pstrąg” i „Cytryna”, a w Gdańsku: „Bim-Bom” (1954–1960), „Co-To” (1956–1963), „To-Tu” (1958–1971). Warto wspomnieć również o „Cyrku Rodziny Afanasjewa” (1959–1963), w którym działała prawie cała rodzina „artystyczna” Jerzego Afanasjewa (dyrektora teatrzyku, reżysera, autora tekstów i aktora), jego żony Aliny (scenografa i aktorki pantomimicznej), jej rodzonego brata, Ryszarda Ronczewskiego (zawodowego aktora), tudzież o kabarecie „Syfon” (1962–1986), działającym przy IX LO w Gdańsku, gdzie terminowali m.in. Grzegorz Mrówczyński (późniejszy reżyser), Mieczysław Abramowicz (pisarz i reżyser lalkowy), Krzysztof Kolberger (wybitny aktor „od Hanuszkiewicza”), ale również Ireneusz Krzemiński (późniejszy profesor socjologii).

---

<sup>1</sup> Zob. I. KIEC: *Wyprzedaj teatr w ręce błazna i arlekina..., czyli o kabarecie*. Poznań 2001; EADEM: *W kabarecie*. Wrocław 2004, s. 151–184 (*Bunt Żaków*).

Kiedy przed laty redagowaliśmy z prof. Andrzejem Żurowskim tom *Gdańskie teatry osobne* (z przepiękną okładką prof. Jerzego Krecchowicza, wtedy rektora ASP), nie mieliśmy żadnych wątpliwości, że o „Bim-Bomie” (Zbigniewa Cybulskiego, Bogumiła Kobieli, Jacka Fedorowicza i Wowo Bieleckiego), o Teatryku Rąk „Co-To” (Romualda Frejera), ale również o kabarecie żartu i piosenki „To-Tu”, niejako młodszej siostrze „Bim-Bomu” (Cybulskiego, Kobieli, Fedorowicza, także Jerzego Afanasjewa, Janusza Hajduna i Stanisława Dejczerza, a potem i Tadeusza Chyły), powinniśmy zamówić osobne teksty, nie- rzadko mocno rewizjonistyczne<sup>2</sup>.

## 2.

Ostatecznie o „Bim-Bomie” napisał – dość kaskadersko – Wojciech Owczarski (szkic *Komu bije dzwon?*), a o Teatrze Rąk „Co-To” – Mieczysław Abramowicz (rozprawka *Najmniejszy teatrzyk świata*). Kłopot – nie tylko z uwagi na długowieczność zjawiska – mieliśmy od początku z „To-Tu”.

Tak czy inaczej, na *Gdańskie teatry osobne* (w tym kabarety), które zrecenzował wydawniczo prof. Krzysztof Pleśniarowicz (z Uniwersytetu Jagiellońskiego, ten „od Kantora”) – złożyło się tylko 15 tekstów o charakterze referatowym, ale aż 75 haseł – chyba dość odkrywczych – w naszym *Słowniku trójmiejskich* [Gdańsk – Sopot – Gdynia] *teatrów osobnych*. Tutaj, głównie siłami doktorantów i magistrantów, którzy wykonali stosowne kwerendy „na miejscu”, udało się nam chyba tę panoramę zjawisk alternatywnych / offowych / osobnych, w tym kabaretowych, jakoś z grubsza skwitować w całości. Dość, że prof. Pleśniarowicz napisał w recenzji, którą od razu wyciągnęliśmy „na rewers okładki”, że „redaktorom temu należy pogratulować i samej idei, i niezłomności w realizacji. A także życzyć, by w innych ośrodkach teatralnych rychło znaleźli naśladowców”. Co daj Boże, amen.

Zaraz po śmierci Jerzego Afanasjewa (1932, Wilno – 1991, Gdańsk), autora legendarnego *Sezonu kolorowych chmur* (1968), u którego *Każdy ma inny świt* (1986), wdowa po artyście, Alina, plastik i niezłomowany animator kultury, oddała całe ich domowe archiwum do

---

<sup>2</sup> Por. *Gdańskie teatry osobne*. Red. J. CIECHOWICZ, A. ŻUROWSKI, Gdańsk 2000.

zbiorów specjalnych Biblioteki Gdańskiej PAN<sup>3</sup>. Studiuję więc sobie teraz – po kolei, „z pierwszej ręki”, imponujące materiały (często rękopisy) w zakresie: *Działalności teatrzyków studenckich* (korzystając z wzorowo opracowanego, przez Jana Kordela, katalogu-książki)<sup>4</sup>. Trzymam także cały czas pod ręką książkę / pytanie: *Jaki jest kabaret?* po redakcją Doroty Fox i Jacka Mikołajczyka, wspomniane już książki I. Kiec, nową jej monografię, właśnie wydaną przez Wydawnictwo Poznańskie, a wszystko po to, aby nie zgubić „tropu kabaretowego” w tym oglądzie<sup>5</sup>.

No i wychodzi na to, że od początku, od listopada 1954 roku, „Bim-Bom” miał coś z zabawy. Program *Ahaaa*, który swój tytuł wzięł od Gałczyńskiego („Geniusze jesteście? – Ahaaa”, a frazę tę mówił Afanasjew „płaczliwym głosem piewcy lirycznego”), był do tego „spektaklem z Duszkim” (granym przez chuderlawego studenta – Jacka Fedorowicza). „Bim-bom” miał od razu wielu przyjaciół, szczególnie wśród cyganerii malarskiej (późniejszego ASP). Po *Ahaaa* przyszła rewelacyjna *Radość poważna* (1956), uważana za najświetniejszy spektakl „Bim-Bomu”, gdzie rodzaj ludzki został podzielony na dwa skłócone ze sobą obozy: Kogutów (samolubnych) i Kataryniarzy (nawrotnych aż do bólu idealistów)<sup>6</sup>.

Już po latach Wojciech Owczarski napisał, jak następuje: „Spektakle Bim-Bomu składały się z krótkich, kilku- lub kilkunastominutowych skeczy, przeważnie ośmieszających różnorakie przejawy zbiurokratyzowania, nedorzeczności i absurdu życia codziennego”<sup>7</sup>. Ważne, że były to – w sensie stylu – żywiołowe, spontaniczne programy studenckie, utrzymane niezmiennie w tonie satyry, groteski, błazenady (podbitej liryzmem). Na scenie – głównie „Miniatury” i gdańskiego „Żaka” – dominowały rekwizyty, jak z kabaretu: kolorowe baloniki,

<sup>3</sup> Zob. J. AFANASJEW: *Sezon kolorowych chmur*. Gdynia 1968; IDEM: *Każdy ma inny świt. Wspomnienia, notatki, recenzje, wywiady, refleksje 1932–1982*. Gdańsk 1986.

<sup>4</sup> Zob. *Działalność teatrzyków studenckich*. Oprac. J. KORDEL. Gdańsk 2007 [katalog zbiorów Biblioteki Gdańskiej PAN, sygn. MS 6124-6321].

<sup>5</sup> Por. *Jaki jest kabaret?*. Red. D. FOX, J. MIKOŁAJCZYK. Katowice 2012. Zob. I. KIEC: *Historia polskiego kabaretu*. Poznań 2014.

<sup>6</sup> Zob. J. ЧОЙКА: *Moda i historia. Notatki o teatrzyku Bim-Bom*. W: Zbigniew Cybulski. *Aktor XX wieku*. Red. J. CIECHOWICZ, T. SZCZEPAŃSKI. Gdańsk 1997 (znamiennie, że to właśnie ten świetny i wyważony w sądach artykuł przywołuje w bibliografii Izolda Kiec w swojej *Historii polskiego kabaretu*).

<sup>7</sup> Por. *Gdańskie teatry osobne...*, s. 207–208.

kraciaste koszule, jakieś koguty, motyle, latające duszki (vide: Fedorowicz). Skecz Mroźka *Profesor* – dość oczywisty – także był w programie Kogutów i Kataryniarzy<sup>8</sup>. Ale nade wszystko głosili oni, że „świat nie jest taki zły” – jak to zapisał Afanasjew z Sopotu w swojej *Tralabombie* (1959) – „niech, no tylko zakwitną jabłonie” (o czym dobrze wiedziała Agnieszka Osiecka, pisująca o tych programach, młodziutka dziennikarka „na stażu” z Warszawy).

Pierwsze programy „Bim-Bomu” podobały się niezwykle: i Kazimierzowi Rudzkiemu (najdowcipniejszemu człowiekowi w czasach PRL-u), i prof. Janowi Kottowi (że to prawdziwa „rewolucja moralna” w najprostszym sposobie mówienia prawdy, że dwa raz dwa jest cztery), następne – już niekoniecznie (im dalej, tym gorzej, niestety).

### 3.

Drugim, bardzo mocnym ogniwem w tym krajobrazie teatrzyków studenckich, trochę pożenionych z kabaretem, będzie Teatr Rąk „Co-To”. „Teatr mój widzę malutki” (a nie ogromny) – lubił deklarować Romuald Frejer. W latach 1956–1963 „co-towcy” – bo tak o nich mówiono – dali bodaj 25 premier, a około 250 przedstawień (od *Pijaka* w 1956 roku do *Troi* w 1961 roku)<sup>9</sup>. Ze swoimi programami zjechali „pół Europy” (byli we Francji, Włoszech, Finlandii, Szwecji i Danii). Jako zespół zagrali (Teatr Rąk „Co-To”, a nie „Bim-Bom”) w świetnym debiucie fabularnym Janusza Morgensterna *Do widzenia, do jutra* (1961), z głównymi rolami Cybulskiego i Kobieli.

Grali zwykle w małej salce akademika, rzadziej w Żaku – każdorazowo dla jakichś 30 widzów. Będąc głównie plastykami, „co-towcy” z pięciu zmysłów najbardziej docenili wzrok. Jak pisał Andrzej Cybulski: „Na równych prawach aktora grają ręce, piłeczki pingpongowe, szczotki do podłogi, kłębki wełny, owoce, nożyczki i gazety”<sup>10</sup>. Był to więc nie tylko, by tak rzec, teatr reistyczny (teatr rzeczy), ale również teatr budowany – jak teatr osobny Białoszewskiego – z tego, co pod ręką. Ich impresje poetyckie, na dziewięć zwykle osób – i ich

<sup>8</sup> Zob. A. CYBULSKI: *Pokolenie kataryniarzy*. Wyd. 3. Gdańsk 1997.

<sup>9</sup> Zob. M. ABRAMOWICZ: *Najmniejszy teatrzyk świata (Teatr Rąk Co-To)*. W: *Gdańskie teatry osobne...*, s. 18–26.

<sup>10</sup> A. CYBULSKI: *Mój teatrzyk widzę malutki*. W: IDEM: *Pokolenie kataryniarzy...*, s. 59–61.

ręce – aktywizowały wyobraźnię, budziły wzruszenie, podobno wprawiając nawet niektórych „w stan błogiej szczęśliwości”.

Warto może odnotować kilka ich „numerów”: *Arlekin* (1957; na 6 rąk i różę) – to właśnie ta groteska liryczna weszła do filmu *Morgenssterna*; *Pantofle i Koty* (1957); *Na przystanku (tramwajowym)* i *Balet rąk* (lub – nomen omen – *Taniec rąk*; 1958); *Lot motyla*, ale i *Na meczu (piłkarskim)* (1959). Bez przerwy w „Co-To” grali jakąś wersję *Pajaca* (1958–1959), ale i *Troję* (1961; tutaj z użyciem żywego ognia, tyle że na „małą skalę”).

Czarodziej Frejer – ze swoim teatrzykiem rąk i przedmiotów – potrafił także za parawanem zaaranżować mocno parodystyczne *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego (1960), aby za chwilę zaprosić „na krwawą corridę, zaprowadzić na arenę cyrkową, bal czy do Zoo”, jak w przedwojennym kabarecie, gdzie „poeci i tekściarze” w jednym stali domu<sup>11</sup>. Mamy tutaj także do czynienia z jakąś wersją *quodlibetu* („co kto lubi”), z teatrzykiem, ewidentnie „pstrym”, skrojonym na miarę swoich czasów – jakby powiedziała Fox.

#### 4.

Najwięcej kabaretu było jednak w „To-Tu” (1958–1971). Okres pierwszy, kiedy programy reżyserował głównie Wowo Bielicki (choć lernie ważny także w „Bim-Bomie” – jak lubi podkreślać wszędybyłski Jacek Fedorowicz), obejmował cztery programy. Na początek, dobrym zwyczajem program „bez tytułu” (1959), potem m.in. *Divertimento* oraz *Harnasie*. Było tam „sporo muzyki, wiele piosenek” (także z repertuaru kabaretów międzywojennych), z nieodłącznym gestem parodystycznym<sup>12</sup>. Nad całością czuwało dwóch konferansjerów-parodystów.

Trzymam właśnie w ręku – zupełnie unikatową – wersję rękopiśmienną (i maszynową) ich pierwszego programu (tego „bez tytułu”). Wątpliwości mieć już nie wolno, to była robota reżyserska Wowo Bielickiego, malarza (1932–2012), w ostatnich latach życia nawet dyrektora Teatru im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu (1988–2000), sceno-

<sup>11</sup> Por. R.M. GROŃSKI: *Jak w przedwojennym kabarecie*. Warszawa 1987; D. Fox: *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum dwudziestolecia*. Katowice 2007.

<sup>12</sup> J. WAWRZYŃCZAK: *To-Tu*. W: *Gdańskie teatry osobne...*, s. 244–245.

gra i impresaria, aktora i reżysera, który do swojej biografii wpisywał zawsze współtworzenie „kabaretu Bim-Bom” (ale już nie „To-Tu”).

Na ten pierwszy program inauguracyjny „bez tytułu” składały się trzy części: cz. I – tu aż 17 „skeczy i numerów”; cz. II – był nim po prostu... *Cyrk Tralabomba* Afanasjewa; cz. III – *Detektywi* (plus prolog i epilog jako ramy w sumie bardzo eklektycznej całości)<sup>13</sup>.

Konferansjer – czyli Wowo Bielicki, ale potem również Jacek Fedorowicz – zagadywał publiczność nie tylko nieśmiertelnym „Dobry wieczór Państwu”, ale również „odzywkami” typu, że „jedna Pani siedzi wciąż w płaszczu”. A przecież przyjechali do Gdańska, na kabaret, ministrowie i ambasadorzy z Warszawy (którzy „wchodzili” właśnie spóźnieni, co musiało „spóźnialskich” bardzo dowartościować).

W ramach tego programu proponowano: krótki kurs satyryczny (na 5 minut), który mógł z powodzeniem poprowadzić z estrady... Fedorowicz. Dobra satyra powinna być: chlaszcząca, konkretna, walcząca i bezkompromisowa. Możemy mówić o satyrze: politycznej, masowej i awangardowej (wszystko z przykładami). „To-Tu” proponowało także w tym programie konkurs (z udziałem publiczności) na dobrego Polaka. Działania z gatunku: „dzisiaj pytanie – dzisiaj odpowiedź”. No to gdzie powinien umrzeć szanujący się Polak? (odpowiedź: „na reducie” lub „w... Neapolu”; zapewne w myśl przysłowia „zobaczyć Neapol – i umrzeć”). Pytanie: „Znasz-li ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa?” (odpowiedź: „precz li... z kapitalistami”). Kto śpiewał „skrzydlate słowa”: „Góralu, czy ci nie żal?” (odpowiedź: „huzar... pod Wiedniem”, lub „Pani Walewska”). A do czego jest Polakowi potrzebny kołnierz? (odpowiedź: „do wylewania »za«; tak więc likwidacja kołnierzy to forma walki z alkoholizmem”). Na pytanie: Ilu było najmądrzejszych Polaków? – należało odpowiedzieć, że wielu (ale „wszyscy po szkodzie”). A o czym każdy cham (za przeproszeniem) wiedzieć powinien? (odpowiedź: o tym, że „ostał mu się ino sznur”, parafrazował Wowo Bielicki kwestię Jaśka z *Wesela*).

Na zwycięzców tych niewyszukanych (ale dowcipnych) quizów, czyli zabawy w pytania i odpowiedzi, czekały trzy nagrody (w tym pozwolenie na dwa „cięcia na odlew”, czyli prawdopodobnie „bicie w mordę”, pytanie tylko kogo?).

---

<sup>13</sup> *Działalność teatrzyków studenckich*. Materiały ze zbiorów J. Afanasjewa – „To-Tu”. Biblioteka Gdańska PAN, sygn. 6303.

Zachował się również – i to w całości – program piąty kabaretu „To-Tu”, już z udziałem Tadeusza Chyły, co „miał klawe życie” (1960), obejmujący: cz. I – *Sprawy filmowe* (aż 23 „numery”); cz. II – *Concerto Grosso* (czyli „wielki koncert”, na który mogło się składać nawet 12 tuzinów sekwencji – tutaj 27 „numerów”). To Tadeusz Chyła – od 1968 roku w „Silnej Grupie pod Wezwaniem” (z Kazimierzem Grześkowiakiem, Jackiem Niezychowskim i Andrzejem Zakrzewskim) – komponował w „To-Tu” muzykę do tekstów: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Kerna, Afanasjewa (potem również Andrzeja Waligórskiego). Jacek Mikołajczyk widziałby w tym z pewnością jakieś związki teatrzyków studenckich i muzyki z „duchem kabaretu”<sup>14</sup>.

Tymczasem, w ramach *Spraw filmowych*, zdarzyły się: *Ujęcia*, czyli nauczanie się bycia konferansjerem (przed kamerą). W *Kąciku humoru* Chyła i Fedorowicz opowiadali m.in. o męskim ideale urody, wskazując na Gregory Pecka (z zagranicy) oraz na Cybulskiego i Adama Hanuszkiewicza (z kraju nad Wisłą), a nie na siebie. *Syjamscy* zaś to po prostu skecz, w wykonaniu Jacka Fedorowicza i Tadeusza Śpiwaka, którzy odśpiewali cztery zwrotki o braciach syjamskich z repertuaru Wiesława Michnikowskiego. Później był *Relax* (z łagodną samokrytyką, że jak na kabaret studencki to są zbyt staromodni, mało awangardowi, ale za to grają dla dużej publiczności, czego nie można powiedzieć o Teatrze Wybrzeże, który nierzadko gra... bez publiczności). Przy sekwencji *Pomidor* (a jakże by nie) padały pytania: czy program „To-Tu” „się podoba”?; a może lepszy jest *Cie, choroba* (czyli sołtys Kierdziołek Jerzego Ofierskiego)?; czy lepiej jest w kraju, czy w rajju? (i tutaj odważna politycznie odpowiedź brzmiała: „pomidor”).

Piosenkę finałową tego programu „na piątkę” – ze słowami Jacka Fedorowicza – „To tu, to tu, nie tam” śpiewał cały zespół (m.in. Andrzej Szaciłło, Leszek Kowalski, Tadeusz Chyła i Józef Fuks). Kabaret „To-Tu”, znakomity spadkobierca (kontynuator) tradycji „Bim-Bomu” (specjalnie po klęsce ich *Toastu*), nie tylko bił rekordy powodzenia w Trójmieście, ale był także laureatem licznych konfrontacji i uczestnikiem rozmaitych spotkań kabaretowych: w Lublinie, Krakowie, Łodzi, Kołobrzegu, Toruniu, Gliwicach, Opolu, a nawet w Wiedniu. No wszędzie. Ostatecznie jego programy, zdecydowanie o cha-

<sup>14</sup> Zob. J. MIKOŁAJCZYK: *Krewni „vaudeville’u”. Narodziny musicalu z ducha kabaretu*. W: *Jaki jest kabaret?...*, s. 117–127.

rakterze kabaretowym (realizowane również dla „czystej zabawy”), były budowane – jak celnie konstatuje Wawrzyńczak – „techniką kolażu, osadzone we wspólnym klimacie – trochę z teatru Witkacego, z komedii dell’arte, z teatru absurdu”<sup>15</sup>. Najwięcej jednak z kabaretu, co było do udowodnienia.

---

<sup>15</sup> Zob. *Gdańskie teatry osobne...*, s. 245.

# *Konferansjer – persona (non) grata kabaretu współczesnego*

DOROTA FOX  
Uniwersytet Śląski

## **Konferansjer do wynajęcia**

Obecnie w Polsce pracuje około 300 konferansjerów, zgłoszonych w agencjach impresaryjnych lub ogłaszających się na własną rękę, większość, a właściwie prawie wszyscy, do wynajęcia. Nic dziwnego więc, że czasy, w których żyjemy, ktoś żartobliwie określił „erą konferansjera”. Konferansjer w rejestrze zawodów określany jest jako ten, który „prezentuje wykonawców koncertu, widowiska estradowego, pokazu mody lub innej imprezy artystycznej; zapowiada kolejne występy, przekazuje publiczności informacje o wykonywanych utworach i autorach; stara się utrzymać kontakt z widownią i ułatwić rozumienie prezentowanego programu, wzbudzić zaciekawienie publiczności imprezą”<sup>1</sup>. Do jego zadań należy m.in. „zapowiadanie ko-

---

<sup>1</sup> Internetowy katalog zawodów zawiera informację, iż do zadań konferansjera należy: zapoznanie się ze scenariuszem koncertu, widowiska estradowego czy imprezy artystycznej, z prezentowanymi utworami, sylwetkami wykonawców i innymi elementami widowiska; przygotowywanie tekstu (konspektu) zapowiedzi; przeprowadzanie wywiadów i rozmów z wykonawcami koncertu, widowiska estradowego czy imprezy artystycznej, w celu zdobycia informacji o wykonywanym przez nich utworze; utrzymywanie sprawności przebiegu koncertu, widowiska czy imprezy artystycznej; ogłaszanie werdyktów jury na imprezach festiwalowych, pokazach, konkursach; stałe doskonalenie swoich umiejętności zawodowych; gromadzenie informacji o utworach i ich wykonawcach, śledzenie przemian zachodzących w sztuce estradowej, sposobów i stylów prowadzenia konferansjerki, dostosowywanie się do trendów panujących na świecie; dbanie o swój wygląd i ubiór, dostosowywanie go do charakteru imprezy; dbanie o dobrą dykcję, właściwe ustawienie głosu. Por: <http://www.katalogzawodow.pl/k/konferansjer/> [data dostępu: 20 IV 2014].

lejnycy utworów i wykonawców; podawanie nazwy utworu, nazwiska wykonawcy oraz innych informacji, ułatwiających przyswojenie utworu i lepsze poznanie wykonawcy; utrzymywanie widza w napięciu, wzbudzanie w nim zaciekawienia kolejnym utworem, przy zastosowaniu odpowiednich środków aktorskich: mimiki twarzy, tembru głosu itp.; utrzymywanie dyscypliny na widowni; kierowanie występami na bis i długością owacji i oklasków<sup>2</sup>. Taki konferansjer to nie tylko persona non grata polskiego kabaretu, ale również antybohater niniejszego opracowania. Bo choć synonimów słowa „konferansjer” czy wyrazów bliskoznacznych jest wiele (np. „demonstrator”, „didżej”, „gospodarz programu”, „lektor”, „mówca”, „prelegent”, „prezenter”, „prowadzący program”, „przewodniczący”, „referent”, „spiker”, w dyskotece „dyskdżokej”, „zagajacz”, „zapowiadacz”), to jednak należy doprecyzować ich znaczenia i dookreślić zasadniczy kontekst, w jakich są używane<sup>3</sup>. Takim podstawowym kontekstem, rzecz jasna, jest kabaret, w którym od samych jego początków istniała konferansjerka – niezbędne widowisku, spotkaniu słowo spajające poszczególne numery w jeden program. Nie było prawdziwego kabaretu bez konferansjera, który prócz zapowiedzi kolejnych popisów, nawiązywał bezpośredni kontakt z publicznością, inicjował wspólną zabawę, nadawał odpowiedni ton rozrywce, animował atmosferę kabaretowego wieczoru.

Dzisiaj stałe grupy kabaretowe obywają się najczęściej bez „własnego” konferansjera, z powodzeniem nakładając jego obowiązki na jednego z członków zespołu lub na wynajętego, zaprzyjaźnionego z grupą „zapowiadacza” – „herolda”, „prezentera”, najczęściej zaś „gospodarza”. Stąd tytuł niniejszego szkicu, nieco prowokacyjny, a w rzeczy samej zmuszający do głębszego namysłu nad tym, kim konferansjer w kabarecie dzisiaj jest, kim bywał w nieodległej wcale przeszłości i jakim przeobrażeniom uległ w naszych czasach jego status.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> „Konferansjer” to polski odpowiednik francuskiego słowa *conférencier* oznaczającego ‘prelegenta’ i słowa *conférence* – ‘konferencja, odczyt’. Słowa te pochodzą z łac. *conferre* ‘zbierać, skupić’, ‘radzić’, ‘obradować’ i *ferre* – ‘ferować wyrok, opinię’. Tak bogaty źródłosłów wyjaśnia rozległość pola semantycznego interesującego nas terminu czy raczej quasi-terminu. Por. W. KOPALIŃSKI: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1989, s. 35.

## Tradycja

A zatem zacznijmy od historii. Najwybitniejsze kabarety zawsze kojarzono z osobą konferansjera – „patrona”, głównego twórcy, „dyrektora”. Przypomnijmy, że w „Chat Noir” prym wiódł „generał” Robert Salis, rugający publiczność bezpardonowo. Kabaretowi „Le Mirilton” ton nadawał Aristide Bruante, nie tylko znakomity pieśniarz, ale również gospodarz spotkań, prowokacyjnie lekceważący zebraną w lokalu publiczność<sup>4</sup>. W Polsce „Zielony Balonik”, prowadzony krótko przez Jana Augusta Kisielewskiego, zbyt „drętwego”, by animować zabawę wśród niepokornej „krakowskiej bohemy”, wypromował na konferansjera „Stasinka” – Stanisława Sierosławskiego. W kabaretach, a właściwie w teatrykach międzywojnia królował Fryderyk Jąrosy, który w pełni odpowiadał zarówno najświetniejszym wzorom konferansjera-gospodarza, jak i nowym potrzebom nadsceńek – kreując gwiazdy, przyciągając publiczność, jak to wówczas mówiono, „stwarzając powodzenie”. Jąrosy służył swym doświadczeniem najlepszym teatrykom kabaretowo-rewiowym, takim jak „Qui Pro Quo”, „Banda”, „Stara Banda”, „Cyrulik Warszawski”, tworzył nowe scenki i udzielał się jako zapowiadacz szczególnego rodzaju. Oficjalnym konferansjerem „Qui Pro Quo” został jesienią 1925 roku, od programu nr 90, zatytułowanego *Hocki klocki*. Szybko zyskał u krytyków miano „króla konferansjerów”. Nikt nie zakwestionował nigdy tej pozycji, choć nie było łatwo uniknąć detronizacji przez kilkanaście lat „grubych” i „chudych” dla kabaretowej muzy. Jąrosy był bodaj jedynym konferansjerem, który zebrał teksty swych zapowiadań i wydał je w książce *Proszę Państwa!*. To wielkiej wartości publikacja z wielu względów, m.in. z uwagi na sformułowaną na jej kartach bezpośrednio świadomość warsztatu konferansjera<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Por. L. APPIGNANESI: *Kabaret*. Warszawa 1990, s. 22. Bruante w roli nędznego gospodarza lokalu przedstawiła także G. ZAPOLSKA: *Listy paryskie*. „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 11.

<sup>5</sup> F. JĄROSY: *Proszę państwa! Qui Pro Quo*. Warszawa 1929, s.128. Zachowane dzięki tej publikacji teksty konferansjerki pozwalają na analizę ich struktury, formuł podawczych, użytych w konferansjerce zabiegów retorycznych, zachęcają nawet do rekonstruowania sposobu ich wykonania. To rzadka możliwość, na ogół bowiem „słowo wiążące” lub „spajające” nie znajduje zainteresowania wydawców, często zaledwie szkicowane przed występem konferansjera, dopełniane jest na sposób improwizacji podczas jego trwania. Rodzi się *ad hoc* w żywym kontakcie z publicznością, ponieważ główna, fatyczna funkcja tego



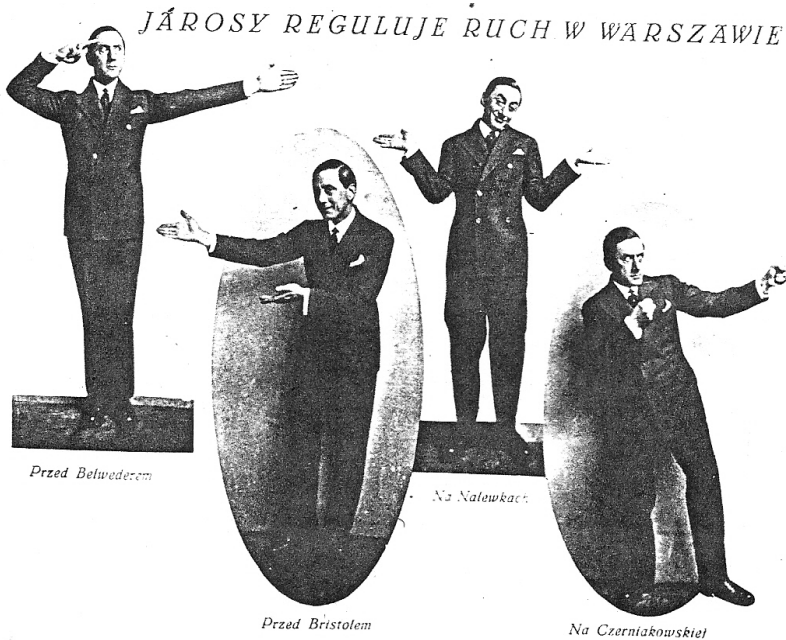
1. Fotografia F. Jąrosegó opublikowana w książce *Proszę Państwa!*

### Według Jąrosegó:

Konferansjer jest jak konduktor pociągu. Konduktor odróżnia się od publiczności nie tylko przez uniform, lecz i przez pewien pierwiastek nadzmysłowy, prawie mistyczny. Jest to podróźny, który nie jedzie właściwie. Bo celem jego nie jest ani sama podróź, ani przybycie dokądkol-

typu tekstów ma przede wszystkim zaowocować żywą reakcją widzów. Jej walory literackie nie stanowią zbyt często ich dominanty. Wyjątek stanowiła forma wprowadzeń do programu, tzw. prolog, przygotowywany przez wytrawnych autorów tekstów kabaretowych, w dwudziestolecie mający już ustaloną markę. Dla krótko istniejącego kabaretu Szyfmana „Figliki” pisał prologi sam Adolf Nowaczyński, dla „Mirażu” – Konrad Tom, dla teatryku „Szkarłatna Maską” – Julian Tuwim, dla kabaretu „Stańczyk” – Tadeusz Kończycki). Wierszowana forma prologu, z „przyciężkami rymami”, nie sprawdzała się jednak w teatrzykach o bardziej „rozrywkowym” repertuarze. Zgłaszały one zapotrzebowanie na tekst konferansjerki utkany z *bon motów*, aktualnych dowcipów, paradoksów i kalamburów, a nawet piosenek. Tekst składał się z gatunków „littérature orale” i ciążył ku oralności. Por. D. Fox: *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum dwudziestolecia*. Katowice 2008.

wiek. Pociąg jedzie, więc i on z musu jedzie, ale ten ruch jest bezcelowy. Wyobraźmy sobie kelnera, który potrafiłby obsługiwać gościom inaczej, jak tylko pod tym warunkiem, że jadłby wszystko co jedzą goście – jadłby nie będąc głodnym. To samo jest z konferansjerem pomiędzy aktorami. On sam nie gra żadnej roli, towarzyszy tylko rolom innych – jak konduktor pasażerom<sup>6</sup>.



## 2. Fotomontaż póź Jąrosiego ozdabiający jego książkę *Proszę Państwa!*

Czy rzeczywiście konferansjer nie gra żadnej roli? Wszak, jak twierdził Tadeusz Żeleński-Boy, Jąrosy „grał na publiczności, jak na skrzypcach”, będąc zarazem „duszą programu”<sup>7</sup>. Żartobliwie z pozoru porównanie roli konferansjera do konduktora zdaje się zdradzać poważniejszą intuicję. Znaczenie francuskiego słowa *conducteur* odsyła nas przecież do tradycji teatralnej, zgodnie z którą niektóre funkcje

<sup>6</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>7</sup> T. ŻELEŃSKI-BOY: *Pisma*. T. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*. Oprac. J. KOTT. Objąsnienia J. POCIECHA. Warszawa 1965, s. 595.

współczesnego reżysera w dawnych wiekach pełnił właśnie *conduc-teur*, określane w Grecji starożytnej jako *didaskalos*, *chorodidaskalos*, w starożytnym Rzymie – jako *dominus gregis*, a w średniowieczu – jako *maître de jeu*, w polskim tłumaczeniu *duktor*, który nadzorował, organizował i czuwał nad właściwym przebiegiem widowiska. Choć na ogół pomijano go jako znaczącego twórcę, w rzeczy samej był *spiritus movens* teatralnego przedsięwzięcia. Przy pozornym zatem ujęciu rangi konferansjera w paradygmat rzemiosła, zawodu, usługi, Járosy kokieteryjnie tylko zdaje się dezawuować swoje artystyczne ambicje, eksponując w pierwszej kolejności przeświadczenie o nietuzinkowych, choć bardzo konkretnych umiejętnościach niezbędnych dla tego typu występów.

Járosy był konferansjerem wirtuozem w doskonale skrojonym fraku, z „przylepionym uśmiechem”, nienagannymi manierami, imponujący swym „uwodzicielsko-światowym” stylem, to „salonowy”, chciałoby się rzec, *causeur*. Miał wdzięk człowieka kulturalnego nie tylko intelektualnie, ale również towarzysko. Na scenie czuł się swobodnie, mówił nie tylko według wyuczonego tekstu, wielokrotnie, co podkreślano, wchodził w żywy kontakt z konkretną publicznością, wykorzystywał koncepty nasuwane przez okoliczności<sup>8</sup>. Czuł powodzenie i stwarzał powodzenie. Wygłaszany przez niego tekst składał się z gatunków „littérature orale”<sup>9</sup> i ciążył ku oralności w wyjątkowo silnym stopniu. Wartość tych tekstów zależała w równym stopniu od sposobu ich interpretacji i podania: swady, zdolności parodystycznych, umiejętności naśladowania innych, a także od indywidualnych, osobowościowych cech konferansjera, szczególnych predyspozycji: osobi-

<sup>8</sup> Nie sposób nie przypomnieć w tym miejscu anegdoty o pierwszej konferansjerce Járosegó w języku polskim w „Qui Pro Quo”. Ponieważ początkowo nie władał on zbyt dobrze językiem polskim, tekst konferansjerki napisał mu Antoni Słonimski. Na prośbę Járosegó przygotował mu także frazę – słowne zabezpieczenie przy ewentualnych pyta-niach ze strony publiczności, których Járosy mógłby nie zrozumieć. Brzmiała ona: „Mo-torniczemu surowo zabrania się rozmawiać z pasażerami”, i rzeczywiście została wyko-rzystana z powodzeniem i ku radości zebranych. Anegdotę tę przywołuje m.in. I. KIEC: *W kabarecie*. Wrocław 2004, s. 65; także T. MOŚCICKI: *Kochana stara buda. Teatr „Qui Pro Quo”*. Łomianki 2008, s. 93.

<sup>9</sup> Terminu „littérature orale” używam w znaczeniu, jakie nadał mu Zbigniew Raszewski. Badacz określił tym mianem twórczość przynależną w pewnym stopniu do literatury, jednakże przeznaczoną nie tyle dla czytelników, ile dla słuchaczy. Por. Z. RASZEWSKI: *Wstęp do teorii kawału*. W: IDEM: *Raptularz 1965–67*. Warszawa 1996, s. 27.

stego charme'u, błyskotliwej inteligencji, poczucia humoru, przyrodzonej łatwości nawiązywania kontaktu, otwartości (cech, dodajmy, świadczących o nietuzinkowej osobowości). Umiejętności aktorskie, gwądziańskie, podporządkowane były zatem tego rodzaju cechom osobowości wykonawcy. Umiejętne połączenie rangi dawnego konferansjera ze specyfiką rewiowych programów, zaszczerpienie kultu dla perfekcji wykonania oraz pełne zaangażowanie w konferansjerkę swej osobowości uczyniło z Járosy'ego jedyne go w swym rodzaju konferansjera, który zawsze budził uznanie, nawet gdy chwilowo był w niepełnej dyspozycji. „Trochę drzemał, ale też ten człowiek nawet chrapie z wdziękiem”<sup>10</sup> – konstatował w jednej ze swych recenzji Tadeusz Żeleński-Boy.

Warto przypomnieć, iż Járosy przybył do Polski na gościnne występy wraz ze sławnym rosyjskim kabaretem „Niebieski Ptak”. I właśnie z rosyjskich teatrzyków małych form, jak np. z „Nietoperza”, wyniósł podstawy swego warsztatu i wyobrażenie, kim może i powinien być konferansjer, nie herold, zapowiadacz czy sufler, lecz prawdziwy gospodarz imprezy, rzec by można – artysta<sup>11</sup>. Sławny Nikita Balijew, o którym Kazimierz Rudzki powiadał, iż był pierwszym konferansjerem w prawdziwym słowa tego znaczeniu, „witał publiczność w szatni, ba, siedział w kasie obok kasjerki i namawiał do kupna biletów”. To Balijew wprowadził moment czystej improwizacji, rozmawiając z widzami i replikując różne odzywki z widowni<sup>12</sup>. Ta interaktywność i podchodzenie do publiczności z estymą, szacunkiem, stała się wyróżnikiem tego typu konferansjerkki, nastawionej na żywą komunikację, podporządkowaną również funkcji fatycznej, kierującej uwagą widza, ośmielającej go do żywych bezpośrednich reakcji, wytrącającej z pasywności, paradoksalnie partnerską, ale jednak przebiegającą z zachowaniem dystansu. Publiczność kabaretowa nie ogląda gry, ona w grze bierze bezpośredni udział. Ma rację Michael Fleischer, podkreślając w swej teorii kabaretu, iż „komunikacja w kabarecie nie jest ukierunkowana na określone znaczenia, lecz na ćwiczenie kognitywnych umiejętności, burzenie istniejących związków

<sup>10</sup> T. ŻELEŃSKI-BOY: *Pisma...*, T. 23, s. 595.

<sup>11</sup> Por. F. JÁROSY: *O istocie rosyjskich teatrzyków*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 32.

<sup>12</sup> Zapis tekstów konferansjerkki K. Rudzkiego w: Archiwum Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Zbiory udostępnione autorce przez Magdalenę Raszewską.

sensu, podawanie ich w wątpliwość, stawianie pod znakiem zapytania [...] i tematyzowanie komunikacji w trakcie komunikowania”<sup>13</sup>. Dodać należy, iż owa gra, z jaką spotykamy się w kabarecie, nie ma na celu przedstawiania jakiegoś fikcyjnego świata (jak np. w tradycyjnym spektaklu teatralnym), w którym widz dzięki konwencjom (i retorycznym – teatralnym, i uwierzytelniającym) rozpoznaje / odczytuje niejako określony model świata. Kabaret, jak twierdzi dalej Fleischer, „jest więc artystyczną metodą stawiania pod znakiem zapytania i podawania w wątpliwość zależności w systemie wiedzy publiczności”<sup>14</sup>. Konferansjera można zatem uznać za nauczyciela tej metody, akuszerę, „reżysera” i „dyrektora” czy, by przywołać znane historykom teatru określenie: *didaskalosa*, a w kontekście wypowiedzi Járosyego: „konduktora tajemnic” – *conducteur des secrets*. Konferansjer zwraca się do publiczności, przedstawiając jej poszczególne numery (jawna reżyseria) – z jednej strony, z drugiej – podpowiada, co z tym można zrobić, dopingując i zachęcając zarazem widzów do „zonglowania” nimi w dowolny sposób, zależny jedynie od możliwości i kompetencji każdego widza z osobna. Aktywizuje więc publiczność i w pewien sposób uczy.

Dośkonale to ilustruje fragment konferansjerki kolejnego mistrza gatunku – Kazimierza Rudzkiego<sup>15</sup>, który czuł się spadkobiercą wymienionych powyżej mistrzów, choć praktykę w tym fachu rozpoczął dopiero po II wojnie światowej (w kabarecie „7 Kotów”, „Wagabundzie” i innych). W jednym z programów mówił, iż „konferansjer musi o wiele więcej wiedzieć, aniżeli mówi... w przeciwieństwie do tych, którzy więcej mówią, aniżeli wiedzą”.

<sup>13</sup> M. FLEISCHER: *Zarys teorii kabaretu*. W: IDEM: *Konstrukcja rzeczywistości*. Wrocław 2002, s. 303.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Za mistrza uznawał Rudzkiego m.in. Bohdan Łazuka, który w swej wspomnieniowej książce tak o nim pisał: „Kazimierz Rudzki – aktor, konferansjer, pedagog, człowiek. W teatrze był bardziej postacią niż wielkim aktorem. Natomiast jako konferansjer? – właściwie na nim skończył się w Polsce ten zawód. Zostali jedynie zapowiadacze [...]”. B. ŁAZUKA: *...trzymam się*. Warszawa 1993, s. 6. Z kolei Jan Pietrzak, jeden z czołowych przedstawicieli polskiego kabaretu lat 70. i 80., założyciel kabaretu politycznego „Pod Egidą”, podkreślał: „Styl Rudzkiego, czyli abstrakcyjna forma, skrótowy dowcip, ironia pauzy i słowa. [...] Nigdy nie wywyższał się ponad publiczność. Obdarzony ogromem erudycji odwoływał się do niej z urzekającą nieśmiałością, jakby nie chcąc urazić tych na widowni, co... mniej wiedzą. Natomiast ubóstwiał stroić żarty z ludzi, którzy obnosili się ze swoim intelektem”. J. PIETRZAK: *Rudzki*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Rudzkim*. Red. H. GŁOWACKA. Warszawa 1981, s. 26.



3. Kazimierz Rudzki jako konferansjer

Prezentując swoją wizję kariery konferansjera, zauważał:

Bo konferansjer – w ogóle nie ma oklasków... Bo jeżeli się zjawia po jakimś punkcie programu – to już nie ma oklasków, a kiedy zapowiada – to jeszcze nie ma... i to jest tragedia ukryta tego zawodu.... Nie, teraz to już się nie liczy... wyżebrane.

W żartobliwej formie Rudzki ujawnia zapoznany etos konferansjera. A zatem jest coś na rzeczy w potocznym powiedzeniu: „jesteś jak konferansjer: zapowiadasz, ale nie występujesz”, choć precyzując, dodać wypada – nie popisujesz się, choć się wyróżniasz, nie przyćmiewając jednak innych solistów i wykonawców programu. To wielka sztuka być wyrazistym, a zarazem stać na drugim planie, rzecz by można, pośrednicząc bezpośrednio między sceną a widownią, balansując umiejętnie na granicy pomiędzy dwoma jakże wrażliwymi ansamblami: między zespołem wykonawców – artystów, aranżujących swój kilku- czy kilkunastominutowy występ indywidualnie lub w małych grupach, których popisy trzeba wprowadzić w rytm programu, aby nadać widowisku spójny charakter, aby go skleić, powiązać, oraz gronem widzów, formułujących się pod komendą konferansjera, batusą, we wspólnotę śmiechu i zabawy. Trudna to sztuka, wymagająca nie tylko wyczucia sceny, ale również wrażliwości, a nawet znajomości podstaw psychologii.

## Sztuka konferansjera dzisiaj

Czas zatem przejść do wskazania dyspozycji i umiejętności niezbędnych do prowadzenia konferansjerki, pojmowanej już nie tyle jako zawód, lecz jako rodzaj twórczości artystycznej, estradowej. Można je ująć w trzech zakresach spolaryzowanych dwubiegunowo: konferansjer i wykonawcy, konferansjer i publiczność, konferansjer a program, który prezentuje.

W historycznym przeglądzie zakresy te zaznaczyły się już wyraźnie. Wynikają z nich, co ważne dla naświetlenia kondycji konferansjera w dzisiejszych czasach, określone „role-nie role” – funkcje kabaretowego konferansjera, które we współczesnym kabarecie, choć w zaniku, daje się jednak odkryć:

- negocjator,
- promotor artystów występujących w programie,
- swoisty „aktor”, który gra samego siebie, dokonuje autokreacji,
- animator atmosfery zabawy,
- koordynator.

Realizują je w pewnym stopniu:

- Andrzej Poniedziałki (lirycznie, podmiotowo), twierdząc, iż jako konferansjer „gra”:

Tak, właściwie samego siebie – na więcej mnie chyba nie stać za bardzo, ale jest to trudne zajęcie – nawet grać samego siebie. Bardzo od tego czasu mój szacunek wzrósł do tego zawodu. Jest on bardzo trudny i wyniszczający. Jeden z cięższych zawodów świata nie zawahałbym się tak powiedzieć<sup>16</sup>.

- Piotr Bałtroczyk, „brat łąta”, przyjaciel wszystkich, gawędziarz, który dystansując się do swej działalności, twierdził – dodajmy: trochę za Járósym – iż „dobry konferansjer jest jak biustonosz – z pozoru niepotrzebny, ale podtrzymuje całość”<sup>17</sup>.
- Artur Andrus – na co dzień redaktor trójkowej „Powtórkę z rozrywki”, co tydzień gospodarz spotkań w warszawskiej „Piwnicy pod Harendą”, co jakiś czas konferansjer różnych imprez kabaretowych,

<sup>16</sup> Rozmowa z A. Poniedziałkim. <http://wloclawskie24.pl/articles/7189-gram-samego-siebie-rozmowa-z-andrzejem-poniedzielskim> [data dostępu: 20 IX 2014].

<sup>17</sup> P. BAŁTROCYK. [http://impresariusz.pl/piotr\\_baltroczyk.html](http://impresariusz.pl/piotr_baltroczyk.html) [data dostępu: 25 IX 2014].

chętnie występujący jako wykonawca, głównie piosenek własnego autorstwa, można powiedzieć – członek współczesnego kabaretowego triumwiratu (wraz z Bałtroczykiem i Poniedziałkim).

O takiej kwalifikacji decyduje fakt, że wielokrotnie konferansjerzy ci występują razem i należą do niemal jednego pokolenia, stanowiąc tym samym jedną formację, jeśli idzie o poczucie humoru, stosunek do słowa, używane techniki rozrywki i zaangażowanie we współczesne życie kabaretowe w najwyższych, jak sędzę, rejestrach. Nie wyróżnia ich, jak w dwudziestoleciu inny triumwirat (w składzie: Marian Hemar, Julian Tuwim i Fryderyk Járósy), bliska współpraca z jednym kabaretem, ale na analogie między nimi wskazuje wysoki poziom i szacunek do konferansjerki jako umiejętności budowania intymnej, zabawowej atmosfery i konsolidowania różnych współczesnych form twórczości kabaretowej.

Czasem zniechęceni lub znudzeni zapowiadaniem mało śmiesznych i dobrze skrojonych kabaretów współcześni konferansjerzy decydują się „usamodzielić” lub „uteatralnić”. Prowadzą własne autorskie programy, rodzaj monodramu, teatru jednoosobowego (Jerzy Kryszak, Marcin Doniec, Piotr Bałtroczyk) czy kameralne spektakle, (Andrzej Poniedziałki). A sama tradycyjna konferansjerka zdaje się przechodzić do lamusa. Czasem, jak w łódzkiej piwnicy „Poczekalnia”, udaje się jeszcze wskrzesić ducha dawnego kabaretu, w którym jest miejsce dla dawnego konferansjera-konduktora. Najczęściej tradycję konferansjera-krzewiciela anarchii w myśleniu i obyczajowości przejęli stand-uperzy. Ale to już zupełnie inna historia i inna tradycja.

## Appendix

Drogie Panie i Panowie,  
z czego tu się śmiać?  
Skoro życie takim, jakie jest,  
trzeba brać.  
Ani słodkie, ani gorzkie,  
w całej swojej rozciągłości,  
Drogie Panie i Panowie,  
ono nas najczęściej złości.  
Właśnie po to w kabarecie  
to, co wkurza, mierzi, mami,

stawia się nam,  
Drogie Panie i Panowie,  
przed oczami.  
W tym zwierciadle, zwierciadełku,  
w krzywym lustrze, jak kto woli,  
zobaczycie, Drogie Panie i Panowie,  
już nie tylko wszystkie bzdury popkultury,  
ale życie  
bez upiększeń i dodatków,  
bez poezji i bez rymów,  
w żart ubrane, choćby marny,  
co się wielu nam wydaje, że on karykaturalny.  
A gdzie sztuka i satyra,  
gdzie ironii dystans śmiały?  
Dawne atrybuty błazna kabarety zapodziały.  
Trudno znaleźć w kabarecie,  
Drogie Panie i Panowie,  
cień powagi, poblýsk sztuki,  
dziś artystom to nie w głowie.  
Śmieszyć, bawić, rozweselać –  
oto cel ich jest jedyny.  
Ale my też, Drogie Panie i Panowie,  
nie bez winy.  
Przaśny dowcip, wygłup zwykły,  
bzdurne słowa, prosty skecz  
dziś wystarczą, by publiczność w ręku mieć.  
Absurdalny humor przecież  
nie opuszcza kabarety  
choć na scenie oglądamy,  
Drogie Panie i Panowie,  
miałkie życie, tak, niestety.  
Tu bohater z blokowiska  
w swej głupocie niepojęty  
brawa zbiera i uznanie –  
to kabaretowy święty.  
Taki apasz naszych czasów,  
co się niczym nie przejmuje.  
Ale...  
Właśnie taki święty, Drodzy Państwo, nam pasuje.  
Śmiać się z niego żadna sztuka,  
bo słowa, którymi włada,  
samo życie podpowiada.  
A to życie, Drogie Panie i Panowie,  
mówiąc szczerze, postawione jest na głowie.

Świat na opak obrócony, bez symetrii i bez środka,  
w nim zdobywa poklask tłumy zwykła płotka.  
Gdzie dół? Góra? Nikt już nie wie, w symulacjach zagubiony,  
z trudem odróżniając nawet prawą od tej lewej strony.  
Że teatrem życie jest,  
dawni mędracy powiadali, co opisać się starali  
życia sens.  
Lecz nam, Drogie Panie i Panowie,  
ta formuła już nie w głowie,  
trąci myszką  
nie bez racji  
w tym zalewie informacji,  
w dramatycznych doniesieniach  
i w publicznych wystąpieniach,  
brak ciągłości i porządku,  
bez wyjątku.  
To estradę, Proszę Państwa, a nie teatr przypomina,  
gdzie w popisie, w epizodzie całe życie się rozgrywa.  
Dla poklasku i atrakcji, i dziwności, i sensacji.  
Oglądając więc spektakle te publiczne,  
z życia wzięte,  
co je media preparują nieustannie i zawzięcie,  
dla relaksu chcemy,  
Drogie Panie i Panowie,  
w kabarecie obśmiać głupstwo,  
takie głupstwo, co się zowie –  
nie udaje i nie pyszni się mądrością,  
choć poraża nas najczęściej swą miałkością.  
Co je znamy z doświadczenia, nie z myślenia.  
A więc śmiejmy się, Panowie, no i Panie,  
wierząc złudnie i obłudnie,  
że nie z siebie się śmiejemy,  
bo my przecież z lepszej gliny ulepieni.



Część II. Kabaret w przestrzeni  
kultury: między polityką,  
zabawą a marketingiem

*To ja, kultura,  
po transformacji sierota*



# *Podpalacze: „Pożar w Burdelu” i powrót kabaretu politycznego*

JACEK MIKOŁAJCZYK  
Uniwersytet Śląski

Czym, według „Gazety Stołecznej”, żyła Warszawa w lipcu 2013 roku? W nocy z 29 na 30 lipca po raz szósty próbowano podpalić tęczę na placu Zbawiciela. 22 lipca pięćdziesiąte urodziny hucznie obchodził Zalew Zegrzyński. Z tej okazji grupa czytelników „Gazety Stołecznej” popłynęła na rejs statkiem „Jagodowy Ryś” do Serocka. W czwartek 25 lipca na Stadionie Narodowym wystąpiła grupa Depeche Mode, a 17 lipca „Stołeczna” pisała o kibucu Warszawa, który miał powstać w domku fińskim na Jazdowie. Hitem sezonu były hamaki, cenione z pewnością przede wszystkim przez zmęczonych rowerzystów, którym nowo otwarte stacje Veturilo umożliwiły dojazd do Śródmieścia aż z dalekiego Ursynowa. Wieczorami czas spędzało się w „Temacie Rzeka” na praskim brzegu Wisły, gdzie co bardziej uważni imprezowicze mogli wyczuwać drgania powodowane przez nowe ulubienice warszawiaków – tarcze wierzące stołeczne metro: „Krystynę” (20 czerwca wyruszyła spod stacji Stadion Narodowy, by 23 lipca wgryźć się w głębę pod Wisłą); „Elisabettę”, ścigającą nielubianą rywalkę od strony Dworca Wileńskiego; żerującą pod Nowym Światem „Annę” i nieco zaspaną „Marię” spod Świętokrzyskiej. Prezydent Hanna Gronkiewicz-Waltz 22 lipca z przerażeniem odkryła, że Piotr Guział zebrał już 210 tys. podpisów wspierających referendum w sprawie jej odwołania, przystąpiła więc do kontraktaku: zwolniła kilku dyrektorów w ratuszu, m.in. szefa Biura Kultury Marka Kraszewskiego, ogłędnie mówiąc, nielubianego przez artystów. Ci, przetarłszy ze zdumienia oczy (nikt nie sądził, że „Hanka” kiedykolwiek dostrzeże ich nikomu niepotrzebną obecność, o spełnianiu ich postulatów

nie wspominając), rzucili się do baru „Studio”, by zawzięcie dyskutować o przyszłości stołecznej kultury. Przez cały lipiec, rzecz jasna, trwały przygotowania do obchodów kolejnej rocznicy wybuchu powstania warszawskiego, a Janek Komasa, sącząc latte w „Charlotcie” na placu Zbawiciela, z lekką obawą spoglądał na internetowych hejterów, którzy przy tym samym wspólnym stole aż przebierali palcami nad klawiaturami macbooków, by móc się wreszcie rzucić na jego film o powstaniu, gdyż długi proces jego produkcji właśnie dobiegał końca.

O tym wszystkim i jeszcze paru ważnych rzeczach trzeba było wiedzieć, by nie popełnić śmiertelnego grzechu stołecznego hipstera, jakim byłoby wstydlive wyznanie: „Nie śmiałem się na *Pożar w burdelu*”. A przynajmniej na jego edycji z 1 sierpnia 2013 roku, zatytułowanej *Gorączka powstańczej nocy*<sup>1</sup>. Ten kabaret zdobył Warszawę szturmem: w ciągu dwóch lat stał się jedną z najbardziej rozpoznawalnych instytucji w mieście, czego efektem były m.in. nagroda Wdechy, przyznana grupie w 2014 roku przez redakcję „Gazety Stołecznej” oraz... gwałtownie rosnące ceny biletów wstępu na kolejne „burdelowe” odcinki. Jako kabaret polityczny, choć na poziomie lokalnym, stał się prawdziwym fenomenem i szybko zapisał się w świadomości mieszkańców Warszawy. Krytycy odkrywali go ze zdumieniem, z pewnym wstydem wybierając się po raz pierwszy do tego teatralnego „burdelu” (w końcu nazwa „zobowiązuje”), szybko jednak zasmakowując w oferowanych przez niego grzesznych przyjemnościach i stając się jego gorącymi piewcami. „Pożar...” potrafi już zapełnić kilkusetosobowe sale, a jego twórcy ogłaszają coraz bardziej imponujące plany artystyczne. W czerwcu 2014 roku gościnne progi tego przybytku przestąpiła nawet sama Hanna Gronkiewicz-Waltz, która zresztą jako HGW jest jedną z cyklicznych bohaterek programów kabaretu. Prezydent skomplementowała aktorów, stwierdzając, iż jest „pod wrażeniem wykonania piosenek i elementów tanecznych”<sup>2</sup>. Skąd wziął się ten fenomen? Na czym polega popularność tego kabaretu, dla które-

---

<sup>1</sup> Data premiery za: *Pożar w burdelu. Gorączka powstańczej nocy*. Warszawa 2014, dz. 1, przyp. 1.

<sup>2</sup> I. SZYMAŃSKA: *Prezydent poszła na „Pożar w burdelu”*. *Pytamy o wrażenia*, „Gazeta Stołeczna”, 10 VI 2014. [http://m.warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,106541,16126627,Prezydent\\_poszla\\_na\\_Pozar\\_w\\_Burdelu\\_Pytamy\\_o\\_wrazenia.html](http://m.warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,106541,16126627,Prezydent_poszla_na_Pozar_w_Burdelu_Pytamy_o_wrazenia.html) [data dostępu: 30 IX 2013].

go nie ma żadnych świętości i o którym aż strach pisać teksty akademickie (w obawie, by nie stać się bohaterem którejś z jego kolejnych edycji)? Mimo wszystko, zaryzykujemy.



1. „Pożar w Burdelu”: *Gorączka powstańczej nocy*. Prem. 2014

Fot. Katarzyna Chmura

Źródło: archiwum kabaretu „Pożar w Burdelu”.

Pierwszy odcinek „Pożaru w Burdelu” miał premierę we wrześniu 2012 roku w klubie „Chłodna 25”<sup>3</sup> na warszawskiej Woli, prowadzonym przez Grzegorza Lewandowskiego. Jego twórcami byli Michał Walczak, dramaturg, oraz Maciej Łubieński, warsawianista, muzyk i aktor. „Chłodna 25” była wtedy niezwykle i pionierskim miejscem na kulturalnej mapie Warszawy, klubem i centrum kultury niezależnej, przyciągającym miejskich aktywistów, lokalnych polityków i artystów. Lewandowski – jak pisała Izabela Szymańska – „wykreował

<sup>3</sup> DOG/TOM: „Pożar w burdelu” – satyra na Warszawę. [http://www.pap.pl/palio/html.run?\\_Instance=cms\\_www.pap.pl&\\_PageID=1&s=infopakiet&dz=rozmaitosci&tidNewsComp=&filename=&idnews=141398&data=&status=biezace&\\_CheckSum=-1353180416](http://www.pap.pl/palio/html.run?_Instance=cms_www.pap.pl&_PageID=1&s=infopakiet&dz=rozmaitosci&tidNewsComp=&filename=&idnews=141398&data=&status=biezace&_CheckSum=-1353180416) [data dostępu: 30 IX 2013].

modę na interesowanie się sprawami miasta, dzielnicy<sup>4</sup>. Kiedy, w wyniku konfliktu z mieszkańcami sąsiednich kamienic, „Chłodnej 25” odebrano licencję na sprzedaż alkoholu, właściciel zamienił ją w Klub Komediiowy, w którym oprócz ekipy „Pożaru w Burdelu” zaczęli występować m.in. artyści Teatru Improvizowanego Klancyk oraz Rafał Rutkowski, prezentujący tam swoje stand-upy. Miejsce utrzymało markę gorącego centrum kultury niezależnej, choć ostatecznie i klub, i Lewandowski musieli wyprowadzić się z Woli.

Sam Walczak tak tłumaczył genezę powstania zespołu:

Zauważyłem, że w Warszawie funkcjonuje grupa bardzo dobrych, twórczych aktorów i muzyków, którzy nie mają miejsca do pracy. Miałem krytyczne refleksje dotyczące możliwości artystycznych w stolicy. Z grupą przyjaciół postanowiliśmy zorganizować w klubie imprezową z widzami<sup>5</sup>.



2. „Pożar w Burdelu”: *Gorączka powstańczej nocy*. Prem. 2014

Fot. Katarzyna Chmura

Źródło: archiwum kabaretu „Pożar w Burdelu”.

<sup>4</sup> I. SZYMAŃSKA: *Wydarzenie roku – Pożar w burdelu. Niezwykły kabaret o Warszawie*. „Gazeta Stołeczna”, 3 IV 2013.

<sup>5</sup> DOG/TOM: „Pożar w burdelu” – satyra na Warszawę...

Tymi przyjaciółmi byli aktorzy, m.in. Monika Babula, Agnieszka Przepiórska, Anna Smołowik, Lena Piękniewska, Tomasz Drabek, Andrzej Konopka i Mariusz Laskowski, występujący w bardzo różnych stołecznych teatrach, ale bynajmniej niemogący wcześniej poszczycić się statusem gwiazd<sup>6</sup>. Za teksty piosenek i scenariusz odpowiadałi wspólnie Łubieński, który również gra na scenie w zespole instrumentalnym i występuje jako aktor, oraz Walczak, odpowiedzialny także za reżyserię programów. W ten sposób ustalił się zespół kabaretu, który w tym składzie, z pewnymi zmianami, występuje do dzisiaj. Początkowo spektakle odbywały się w piwnicy klubu na Chłodnej – ciasnej, ale zapewniającej bliski kontakt z publicznością, później, po jego zamknięciu, zespół kolejne, pisane mniej więcej co sześć tygodni odcinki pokazywał w różnych miejscach, m.in. w barze „Studio”, w Nowym Teatrze, Muzeum Historii Żydów Polskich, Teatrze Studio, by w końcu znaleźć bardziej stałą scenę w Teatrze Warszawy na Rynku Nowomiejskim, w siedzibie Teatru Konsekwentnego. 19. odcinek miał premierę na Pradze, na terenie dawnej Wytwórni Wódek Koneser, gdzie zespół 27 września pokazywał również specjalne wydanie programu, gromadząc kilkusetosobową widownię. Z kolei 21. program pokazany został w warszawskim Teatrze Polskim, kierowanym przez Andrzeja Seweryna, który również wystąpił w programie. Niedawno zespół przeniósł się do własnego klubu na warszawskiej Pradze.

Walczak i Łubieński nawiązali do najlepszych polskich tradycji kabaretowych. Izabela Szymańska pisała o „Pożarze...” jako o współczesnym kabarecie „Dudek”<sup>7</sup>, Wiesław Kowalski – jako o współczesnym „Zielonym Baloniku”<sup>8</sup>, a i sam Łubieński w rozmowie z Mateuszem Boronczykiem przyznał, że cieszy go, „gdy widzowie odnajdują w »Burdelu« zarówno analogie do międzywojennych teatrzyków, jak też współczesnej popkultury”, dodając, że świadomie odwołuje się „do trochę

---

<sup>6</sup> Skład „Pożaru w Burdelu” podaję za scenariuszem odcinka, stanowiącego podstawę niniejszych rozważań: *Pożar w burdelu. Gorączka powstańczej nocy...*, dz. 1, przyp. 1. W nowszych programach Pożaru w Burdelu zespół aktorski uzupełniają: Karolina Czarnačka, Maria Maj, Przemysław Bluszcz i Oskar Hamerski. Stałą częścią programów są też występy Betty Q, specjalizującej się w burlesce.

<sup>7</sup> I. SZYMAŃSKA, *Wydarzenie roku...*

<sup>8</sup> M. FAŁ: *Kabaret, jakiego nie było od lat, czyli „Pożar w burdelu” podbija stolicę. „Takiego kabaretu byliśmy zlaknieni”*. natemat.pl, <http://natemat.pl/92629,kabaret-jakiego-nie-bylo-od-lat-czyli-pozar-w-burdelu-podbija-stolice-takiego-kabaretu-bylismy-zlaknieni> [data dostępu: 1 X 2014].

zapomnianej tradycji międzywojennych teatrzyków i wizji Warszawy jako miasta karnawału i zabawy”<sup>9</sup>. Nawiązań tych można doszukiwać się np. w bieżącej aktualności programów zespołu, które idąc w ślady zarówno kabaretów z pierwszej połowy XX wieku, jak i wyrastających z nich radzieckich, niemieckich czy amerykańskich projektów spod znaku *living newspaper*, przybierają postać swoistego satyrycznego komentarza do najświeższych wydarzeń – najświeższych, czyli dosłownie z nagłówek gazet z mijającego miesiąca. „Pożar w Burdelu” jest też jakby kabaretem środowiskowym, pełnym cytatów, aluzji i języka, zrozumiałych przede wszystkim dla uczestników kultury lokalnej, szeroko pojętej, największej w Polsce, bo stołecznej. Adresatem „Pożaru...”, jego wirtualnym widzem jest bowiem ktoś w rodzaju „zorientowanego” warszawskiego bywalca, swoisty stop miejskiego aktywisty, przedstawiciela kręgów związanych z kulturą i członka nowej klasy średniej. Skład widowni kabaretu, pokrywający się z owym idealnym adresatem, trafnie podsumował Mike Urbaniak, pisząc, że widział tam

[...] i Katarzynę Kolendę-Zaleską (wróg to najgorszy, bo krakowianka, tfu!), i Andrzeja Mleczkę, był i Grzegorz Lewandowski (król Julian stołecznej kultury), i Jarosław Józwiak (kat Warszawy, posyłający w imieniu Bufetowej urzędników na przedreferandalny szafot), dużo ludzi kultury, sporo hipsterki, słoiki (poznają po pokrywkach), studenci, ludzie starsi – jednym słowem, Warszawa w całej okazałości!<sup>10</sup>

Pokrewieństwo z przedwojennymi kabaretami jest widoczne także w strukturze samych programów, począwszy od scenografii, aż po konstrukcję scenariusza i aktorstwo. Na kolejnych scenkach dominuje rampa sceniczna z żółtych żarówek, przenoszona nawet na większe i lepiej wyposażone pod względem technicznym sceny, całość prowadzi konferansjer, czyli Burdeltata (chwalony od prawicy do lewicy Andrzej Konopka), wieczory mają charakter do pewnego stopnia improwizowany, nie ukrywa się teatralnych szwów, a programy są wiązankami skeczy i numerów muzycznych, ze znaczną przewagą tych ostatnich i z licznymi wstawkami rewiowymi. Ciężą przy tym ku niezbyt zobowiązującej fabule czy raczej – znów na rewiową modłę –

<sup>9</sup> BORON: *Wulgarni, nieprzyzwoici i popularni – Pożar w burdelu wydaje powstańczą płytę*. „Gazeta Stołeczna”, 13 VIII 2014.

<sup>10</sup> M. URBANIAK: *Nie gasić pożaru!* [www.ponadkultura.wordpress.com](http://www.ponadkultura.wordpress.com). Cyt. za: [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/166932.druk.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/166932.druk.html) [data dostępu: 1 X 1014].

mają swój temat, spajający poszczególne numery, choć konstrukcja całości jest dosyć luźna, mieszczą się w niej bez problemu np. przeboje zespołu, takie jak piosenka *Kultura czy Piosenka o Pałacu Kultury*, przechodzące od jednego programu do drugiego, nabierające czasem nowych, zaskakujących znaczeń (jak piosenka o rozwodzie zaśpiewana przez „Szkocję”). Kabaretowe jest aktorstwo – „burdelowcy” wyraźnie uprawiają bardzo Brechtowski teatr epicki, zapowiadając przedzierzgnięcie się w daną postać, komentując wykonywane przez siebie „zadania aktorskie” i często wychodząc ze swych ról, by naigrywać się z siebie nawzajem. Z kolei z porównania drukowanych tekstów piosenek kabaretu z ich wersjami scenicznymi wynika, że wiele dookreśla się tutaj w trakcie prób; że ostateczne wersje tekstów powstają przy udziale samych aktorów.

Twórcy, silnie zakorzenieni w przedwojennej tradycji, nie odcinają się jednak od bardziej współczesnych form muzyczno-teatralnych. Wręcz przeciwnie – w ich programach coraz częściej dostrzec można fascynację takim gatunkiem, jak musical, którego napisanie staje się, zwłaszcza ostatnio, prawdziwą *idea fix* zespołu, objawiającą się w licznych komentarzach i żartach padających ze sceny. Wśród realizatorów kolejnych wieczorów pojawili się profesjonalni choreografowie (Jarosław Staniek, Bartosz Figurski), związani zresztą właśnie z musicaliem, co natychmiast poskutkowało innym charakterem występów. Musicałem miał być praski program *East Side Story*, co wyraźnie sugerował nawet tytuł (oraz kilka cytatów, np. z jednego z najnowszych broadwayowskich przebojów, *The Book of Mormon*). Ale względnie sztywna musicalowa struktura nie do końca pasuje do kabaretowego temperamentu zespołu i rozpada się pod naporem niemających zamiaru wpisywać się w nią aktorów oraz na polecenie samych twórców, słusznie ulegających pokusie żartowania z nieznoszącej ironii formuły komercyjnego musicalu. Jest to, rzecz jasna, zabieg w pełni świadomy i walka o musical czy z musicałem staje się jednym z tematów podejmowanych przez zespół w trakcie kolejnych wieczorów.

Co istotne, „Pożar w Burdelu” doskonale odnajduje się również w świecie współczesnych mediów społecznościowych. Spora część piosenek wchodzących w skład kolejnych wieczorów jest dostępna na profilu facebookowym grupy<sup>11</sup>, a niektóre z nich zostają prezaranzowane

<sup>11</sup> <https://www.facebook.com/PozarWBurdelu?fref=ts> [data dostępu: 2 VIII 2015].

na półprofesjonalne teledyski, publikowane m.in. na portalu YouTube. Media społecznościowe w przypadku „Pożaru w Burdelu” nie funkcjonują zresztą jedynie jako narzędzie promocji samych wieczorów, ale stanowią kolejny, prawie pełnoprawny obszar działalności artystycznej. Dla niektórych cykli satyrycznych zespołu, np. *Infrastrukturalnego patrolu*, to Internet staje się podstawowym polem eksploatacji, a tradycyjne kabaretowe programy funkcjonują właściwie jako jego uzupełnienie.

Aktualność kabaretu jest naprawdę uderzająca. „Pożar w Burdelu” można uznać za istną kronikę miasta Warszawy. W „powstaniowym” odcinku z sierpnia 2013 roku artyści wspominali m.in. o czystkach w Ratuszu, zbliżającym się referendum, postępach na budowie metra, „podpitej” rowerzystce, zatrzymanej przez policję (dosyć łatwo było rozpoznać w niej redaktor Ewę Wanat, której w czerwcu tego samego roku zdarzyła się właśnie taka przykra przygoda), bohaterem jednej z piosenek był balon Orange, unoszący się nad Wisłą w okolicy Stadionu Narodowego, pojawiły się nazwiska Tadeusza Słobodzianka i Michała Żebrowskiego, o których głośno było w mediach w tym czasie, a już w jednej z pierwszych scen wybrzmiało hasło promujące stolicę, czyli „Zakochoj się w Warszawie”. Twórcy kabaretu stosują przy tym z lubością interesujący chwyt personifikacji warszawskich obiektów, zjawisk i pojęć: jako bohaterki występują i śpiewają o sobie piosenki m.in. Stołeczna Kultura, tarcze drążące tunel metra, Historia, sama Warszawa, rzecz jasna, a w jednym z ostatnich odcinków upostaciowiona została nawet kaleka praska Ścieżka Rowerowa, ucięta gdzieś w środku ul. Targowej.

Charakterystyczny jest sposób, w jaki „burdelowcy” plotkują o tym wszystkim: używają mocno wulgarnego języka i rozkoszują się epatowaniem „grubymi” dowcipami, krążącymi tematycznie wokół seksu. Nie ma dla nich żadnych świętości: HGW może uprawiać seks czy to z komisarzem Augustyniakiem z komisariatu na Wilczej, czy też (prawie) z marszałkiem Adamem Struzikiem, granym przez Andrzeja Seweryna, na scenie roi się od karykaturalnie sportretowanych gejów, kpi się bezlitośnie – i po nazwisku! – z miejscowych polityków, artystów oraz aktywistów (najlepiej, jeśli siedzą wtedy na widowni – kolejne nawiązanie do tradycji kabaretu), jednym z ulubionych obiektów żartów jest największa świętość stolicy, czyli powstanie warszawskie, a niejednokrotnie dostaje się nawet widzom, zwłaszcza jeśli nie nadążają za energią emanującą ze sceny i niemrawo reagują na kolejne „nu-

mery”. Co jednak ciekawe, ta wulgarność przełamywana jest scenkami nostalgicznymi, nastrojowymi balladami czy monologami, w których przebija się coś więcej niż tylko kpina. Nie dajmy się bowiem oszukać: jako rasowi satyrycy „burdelowcy” nie uprawiają śmiechu dla śmiechu, chodzi im o coś więcej. Nie przypadkiem drwią z wszystkiego, co w życiu politycznym i towarzyskim Warszawy pompatyczne, sztuczne, cyniczne i fałszywe. Zza groteski i satyry wyłania się wielka miłość do stolicy i do jej mieszkańców. „Burdel” narodził się w końcu w środowisku miejskich aktywistów. Jeśli zatem doszukiwać się w jego programach pozytywnego przesłania – a moim zdaniem tak właśnie należy, to pokrywałoby się pewnie ono właśnie z programem aktywistów, walczących o miasto „normalne”, przyjazne dla mieszkańców, otwarte i żywe. Twórcy zbyt dużo wiedzą na temat stolicy oraz stylu życia warszawskiej „hipsterki”, by nie zdradzić się z tym, że sami należą do tej wykpiwanej, gdzie tylko się da, ale w sumie jakże przecież sympatycznej społeczności. Hipsterami są pełną gębą, o czym najlepiej świadczy fakt, że kpiąc z „hipsterki”, stali się niemal natychmiast jedną z jej najbardziej rozpoznawalnych ikon.



3. „Pożar w Burdelu”: *Gorączka powstańczej nocy*. Prem. 2014

Fot. Katarzyna Chmura

Źródło: archiwum kabaretu „Pożar w Burdelu”.

Powierzchnowa wulgarność tylko trochę maskuje również erudycję, warsztatową biegłość i wyrafinowanie twórców. W tekstach „Pożaru...” roi się od aluzji teatralnych i literackich, a pracując nad strukturą widowisk, Walczak i Łubiński niejednokrotnie uciekają się do błyskotliwych wprost chwytów. Jak inaczej określić równoległe budowanie fabuły *Gorączki powstańczej nocy* w roku 1944 i 2013, gdy jedna płaszczyzna niejako zaraża drugą i obie komentują się wzajemnie: powstańcza barykada staje się barykadą kultury, na której nieszczęśliwi aktywiści toczą tragiczny bój z zalewem bylejakości oraz – jakby to ująć – kapitalistycznej poprawności, skojarzonej z wpływami zza naszej zachodniej granicy.

Warto również wspomnieć o autodystansie, który dla twórców kabaretu staje się właściwie receptą na przetrwanie. Wsłuchują się oni mocno w docierające do nich głosy widzów, wątpliwości, krytyczne uwagi i posępne wizje wypalania się zespołu, tematyzując je oraz wciągając do scenariusza kolejnych odcinków. Tak było np. wówczas, gdy „Pożar...” przeniósł się na chwilę na Pragę, a ceny biletów tak wysoko poszybowały w górę, że niektórzy widzowie zaczęli wyrażać wątpliwości co do sensu dalszej działalności grupy, oskarżanej o to, iż stała się częścią krytykowanego ponoć „establishmentu”. W trakcie wieczoru Dzika Agnes postanowiła więc zbuntować się przeciwko temu nowemu statusowi „Burdelu”, ominąć ustawione przed sceną stoliki vipowskie i grać wyłącznie dla studenckiej widowni w ostatnich rzędach, „takiej jak ta na Chłodnej”. Kiedy z kolei w trakcie jednej ze swoich licznych wędrówek „Pożar...” dotarł do Teatru Polskiego, jednym z tematów wieczoru stało się ogrywanie naznaczonej teatralną tradycją przestrzeni (bohaterem był m.in. duch Arnolda Szyfmana), czemu towarzyszył dziecięcy podziw aktorów, że zamiast na prowizorycznych scenkach występują w prawdziwym teatrze, wyposażonym w zapadnie, reflektory, wyciągi i obsługiwany przez ekipę techniczną liczniejszą od zespołu kabaretu. W ostatnich programach motywem wiodącym staje się też kryzys w grupie, zamiar odejścia kolejnych członków oraz zwątpienie w sens dalszego prowadzenia działalności i w intuicję liderów „Pożaru...” (w programach ucieleśnianych przez Burdelatę). Wydaje się, że tego typu podejście stanowi swego rodzaju zbiorową teatralno-kabaretową terapię dla zespołu, który musi radzić sobie z trochę niespodziewanym sukcesem, jaki odniósł, oraz z presją, jaka nieuchronnie się z nim wiąże. Problemem staje się również zaskakująca

akceptacja grupy przez sfery, które powinny być obiektem jej krytyki – obowiązkowa obecność na kolejnych wieczorach urzędników miejskich, ministrów, przedstawicieli stołecznych elit, m.in. kulturalnej. Pojawia się pytanie o sens kabaretowej satyry, przyswajanej tak łatwo przez grupy mające być jej obiektem. Odpowiedzią zespołu wydają się: eskalacja krytyki, przełamywanie kolejnych tabu, coraz gwałtowniejsze przekraczanie granicy tego, co zwykło się określać mianem „dobrego smaku” oraz – przede wszystkim – tematyzacja rozterek i wątpliwości, dzięki której grupa nie traci satyrycznej energii.

„Pożar w Burdelu” to zatem kabaret żywy, by nie powiedzieć: żywiołowy, aktualny, wbrew pozorom świadomy własnej materii i zakorzeniony w rodzimej tradycji literackiej, teatralnej oraz – rzecz jasna – kabaretowej. Jest to – co warto podkreślić – kabaret teatralny, który swoją popularność zbudował dzięki występom „na żywo” przed ciągle jeszcze dosyć kameralną publicznością, jako „kabaret historii lokalnych”, który póki co ciągle nie zerwał ze swoimi korzeniami. W jakim kierunku się rozwinie? Czas pokaże, choć do tej pory w kolejnych programach nie traci zbyt wiele ze swojej świeżości. Bujne stołeczne życie miejsko-polityczno-kulturalno-towarzyskie jest z kolei najlepszym gwarantem, że „Pożarowi w Burdelu” nie zabraknie podsycającego go paliwa.



# „Co jest ważniejsze i co dłużej przetrwa – władza czy sztuka?”\* – apolityczny kabaret „OT.TO” o polityce

BOGNA M. DOMINIAK  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Bo gdzie jeszcze ludziom jest dobrze jak tu  
Tylko przy żłobie  
I każdy ma uśmiech na twarzy  
Bo nie ma gadania bo co chcesz to mów  
Nie ma jak żłób!

*(Piosenka dla miłośników kariery od najmłodszych lat, od samego żłóbka)*

Kabaret „OT.TO”, działający od 1987 roku, sam siebie nazywa „kabaretem przełomu”. Określenie to wiąże się nie tylko z momentem powstania formacji, ale również z podejmowaną przez „OT.TO” tematyką. Jak wspomina Wiesław Tupaczewski, „OT.TO” był „pierwszym kabaretem, który po czasach komunizmu zaczął tworzyć kompletnie abstrakcyjne treści, niezwiązane z polityką i okupacją radziecką w Polsce”<sup>1</sup>. Rzeczywiście, apolityczność – zwłaszcza w pierwszych latach istnienia grupy – stanowiła znak rozpoznawczy kabaretu „OT.TO” i była tym, co odróżniało go od innych formacji. Kabarety: „TEY”,

---

\* Kabaret „OT.TO”: *W Wilanowie*. Płyta: Kabaret „OT.TO”: *Faux-pas*, 1992. W niniejszym artykule wykorzystałam wyniki badań, które przeprowadziłam, przygotowując pracę magisterską *Działalność i piosenki Kabaretu OT.TO – zarys monograficzny*, obronioną w 2013 roku.

<sup>1</sup> Rozmowa z kabaretem „OT.TO”, materiały własne, zebrane przeze mnie podczas rozmowy z satyrykami, przeprowadzonej 2 czerwca 2012 roku w Warszawie.

Olgi Lipińskiej czy „Pod Egidą”, choć cieszyły się znaczną popularnością, miały repertuar typowy. „OT.TO”, wychodząc z propozycją programu oderwanego od rzeczywistości społeczno-politycznej, stanowił zupełnie nową jakość na polskiej scenie kabaretowej. Dowcip abstrakcyjny zdominował repertuar, dzięki czemu podczas koncertów publiczność miała możliwość całkowitego odreagowania stresów i odezwania się od nie zawsze optymistycznie nastawiającej codzienności.

Nie oznacza to, że kabaret „OT.TO” nigdy się do polityki nie odwoływał, przeciwnie. Motyw polityczny szczególnie zaznaczył się w tekstach związanych z *Minikoncertami życzeń*, ponieważ to właśnie one, jako najkrótsza forma, pozwalały na szybką reakcję na kolejne zmiany społeczno-polityczne. Dzięki temu prezentowany materiał mógł być na bieżąco modyfikowany i dostosowywany do sytuacji, bez konieczności wprowadzania zmian w całym programie.

Stopniowo polityki w programach artystycznych kabaretu „OT.TO” pojawiało się coraz więcej, jednak w dalszym ciągu nie czyniło to z kabaretu formacji o nastawieniu typowo politycznym. Artyści tłumaczyli, że zostawiają to zagadnienie specjalistom, a za takiego uważają np. Krzysztofa Daukszewicza<sup>2</sup>. W jednym z wywiadów Wiesław Tupaczewski (założyciel grupy) wyjaśniał, iż wpływ na pojawienie się w repertuarze „OT.TO” odniesień politycznych miał fakt, że „polityka zaczęła za bardzo nas dotykać, w sensie psychicznym, zaczęło nas męczyć to, co się dzieło i dlatego wzięliśmy się za to. A może już dojrzelśmy do tego...”<sup>3</sup>.

Owoce tego dojrzewania są trzy polityczne memoriały: *Kraina Wiecznych Łąpów*, *Historia IV Kaczkospolitej* oraz *Kroniki Tuskanii*. Pod pierwszym tytułem skrywa się opowieść stylizowana na baśń, w której pojawiają się bohaterowie, tacy jak Jan Dwojga Imion Nieustraszony Rakietą (czyli Jan Marian Rokita), Wielki Wódz Samoopalony (Andrzej Lepper), Aleksander Prawdomówny Cudownie Odchudzony (Aleksander Kwaśniewski) czy wreszcie Bracia Których Się Nie Da Odróżnić (bracia Kaczyńscy). Niemniej opowieść ta stanowi pewnego rodzaju preludium do – zbliżonej formą do *Minikoncertów...* – *Hi-*

<sup>2</sup> Kabaret „OT.TO”: *Nie tylko zasmażka*. Rozmawiali: A. BORZĘCKI, M. KORDAS. „Dziennik Polski – Kronika Krakowska” 1998. Cyt. za: <http://www.kabaretotto.eu/Media/Media.html> [data dostępu: 20 III 2012.].

<sup>3</sup> Telewizja Ełk: *OT.TO*. <http://www.youtube.com/watch?v=taL9c2jAqak> [data dostępu: 15 VIII 2012.].

storii IV Kaczpospolitej. Kabaret „OT.TO” opisuje w niej okres rządów Prawa i Sprawiedliwości, by po przegranych przez tę partię wyborach zacząć spisywać *Kroniki Tuskanii*. Co ciekawe, podczas dokładniejszej analizy tekstów o zabarwieniu politycznym można dojść do wniosku, że w Polsce niewiele się, niestety, zmienia:

Spółceństwo jest zestresowane  
Zadowolić się nie chce bananem  
Na straganach są różne frukty  
A niejeden chodzi jak struty  
[...]  
Po ulicy jeżdżą auta zachodnie  
Że na pasach ledwo zdążą przechodnie  
Za aferą napiera afera  
Ach przepiękna niejedna kariera  
Na straganie zapytał seler pora  
Czy przeszła już pora na grę w pomidora.

(Przyśpiewka wiejsko-miejska)

Choć w tytule cytowanej piosenki pojawia się słowo „przyśpiewka”, wskazujące na lekkość gatunkową i tematyczną utworu, to trudno się z ową niefrasobliwością zgodzić; można odważyć się nawet na postawienie tezy, że w sposób celowy zachwiana została tu zasada *decorum*. Mimo że rzeczywiście muzykę określić można jako „lekką i przyjemną”, to kwestie poruszane w piosence do takich już nie należą. Kabaret „OT.TO” w subtelny sposób pokazuje zagubienie społeczeństwa w nowej rzeczywistości politycznej. Bo to, choć ma już dostęp do różnego rodzaju dóbr i towarów nie tak dawno jeszcze deficytowych, wciąż jest niezadowolone, pragnie czegoś więcej. Nikt nie wie, co już można, a czego jeszcze nie. Stąd też ciekawe przywołanie wierszyka dla dzieci *Na straganie*<sup>4</sup> i odwołanie do „gry w pomidora”<sup>5</sup>, tak lubianej przez dzieci, a stanowiącej w tym utworze aluzję do okresu cenzury.

Uwagę należy zwrócić także na tych, którym jednak coś się udaje – posiadaczy „aut zachodnich”. Po 1989 roku rozpoczął się czas masowej emigracji związanej z handlem. Polacy zachłyśnięci wolnością

<sup>4</sup> Por. J. BRZECHWA: *Na straganie*. W: IDEM: *Brzechwa dzieciom*. Warszawa 1980, s. 20–21.

<sup>5</sup> „Gra w pomidora” polega na zadawaniu pytań jednej osobie tak długo, aż ta osoba się pomyli, roześmieje lub – po prostu – podda. Zadanie jest o tyle trudne, że na wszystkie pytania musi odpowiadać słowem „pomidor”.

zapragnęli dogonić resztę świata, często dążyli do realizacji typowo amerykańskiego snu:

Od pucybuta do rekina finansjery  
 Czemu nie zrobić mam takiej kariery  
 Sąsiad ciągle siedział przed Geesem  
 Ściągnął trochę wódki jeździ mercedesem.

(*Biznesmeni*<sup>6</sup>)

Handlowali wszyscy i wszystkim, każdy chciał zarobić i „się dorobić”. Bywało i tak, o czym przypomina w tekście Ryszard Makowski, że nawet byli członkowie nomenklatury decydowali się na obrót różnymi towarami, często tak abstrakcyjnymi, jak „święte figury”, czyli przedmioty dla przedstawicieli partii zakazane.

Bez wątpienia Polak z tekstów „OT.TO” to doskonały kombinator, gotów poradzić sobie w niemal każdych warunkach. Gotów jest na wszystko:

Żeby wyjść na swoje żeby nie żyć tak szaro  
 Żeby nie zbierać pieniędzy na ulicy  
 W cylinder przed sobą i w ręku z gitarą  
 Żeby wyjść na swoje żeby być tak bogatym  
 By kapitału wystarczało od wypłaty do wypłaty

Tekst *Biznesmenów* jest kolejnym przykładem ponadczasowości twórczości kabaretu „OT.TO”. Marzenia polskiego społeczeństwa na przestrzeni lat niewiele się zmieniły. Każdy stara się osiągnąć jak najwięcej i wszystkim marzy się ów „cud gospodarczy”. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu kampanię wyborczą z 2007 roku i dawane wówczas przez polityków obietnice, że Polska będzie „drugą Irlandią”.

Jeśli już mowa o wyborach, to nie sposób nie przywołać postanowienia *Będę kandydował*. Piosenka, w pewien sposób kojarząca się ze *Śpiewać każdy może*, przedstawia drogę polityczną jako sposób na zrobienie doskonałej kariery. W wywiadzie z 2004 roku Tupaczewski żartował, mówiąc:

Gdybyśmy mogli [zacząć – przyp. aut.] jeszcze raz, to byśmy na początku lat 90. zgłosili się do sejmu, albo nawet do rządu próbowali wejść,

<sup>6</sup> Kabaret „OT.TO”: *Faux-Pas*, 1992.

żeby te autostrady zrobić. [...] I to był nasz błąd, rzeczywiście, że wtedy nie zgłosiliśmy się do rządu... Tym bardziej, że wtedy brali z łapanki<sup>7</sup>.

O ile Tupaczewski mówił z przymrużeniem oka, o tyle bohater omawianego utworu traktuje wybór drogi politycznej absolutnie poważnie – jest przekonany nie tylko o własnych zdolnościach; ma wręcz pewność, że na wszystkie możliwe stanowiska jest idealnym kandydatem i z każdej sytuacji wyjdzie zwycięsko. W tym miejscu „OT.TO” przedstawia zawód polityka jako jeden z najbezpieczniejszych i mających przed sobą przyszłość. Bo przecież, jak śpiewają artyści:

Polityk jak jest obrotny nigdy nie będzie bezrobotny  
Zmieni wygląd i poglądy wczoraj brunet dzisiaj blondyn  
Wczoraj lewy dzisiaj prawy byle tylko nie wyjść z wprawy.

(*Będę kandydował*<sup>8</sup>)

A także:

Zmieniają się tylko konfiguracje każdy musi się gdzieś zahaczyć  
Najwyżej no trudno zmienić partię poglądy nie mogą być garbem.

(*Karuzela ze stanowiskami*<sup>9</sup>)

Patrząc na współczesną scenę polityczną, nie sposób nie przyznać artystom racji. Choć teksty publikowane były w latach 90., to doskonale pasują do obecnej sytuacji. Dość wspomnieć tu chociażby jednego z najbardziej wyrazistych polityków – Janusza Palikota. Media z równą częstotliwością donosiły o jego poglądach, działaniach, jak i kolejnych zmianach wizerunku. Zmiany partyjne komentowano tak samo często, jak zmiany fryzury<sup>10</sup>.

W *Historii IV Kaczkospolitej* kabaret „OT.TO” tak dokumentował niestabilność polskiej sceny politycznej:

<sup>7</sup> Kabaret „OT.TO”: *OT.TO – wywiad w Jaworznie (2004)*. Realizacja: E. CIUŁA, J. GŁĄB, Sz. BŁYK. <http://www.youtube.com/watch?v=un1BQNVZjF8&feature=share> [data dostępu: 15 VIII 2012.].

<sup>8</sup> Kabaret „OT.TO”: *50-lecie Kabaretu OT.TO, 1994*.

<sup>9</sup> Kabaret „OT.TO”: *Karuzela ze stanowiskami*. <http://www.kabaretotto.eu/Teksty/Teksty.html> [data dostępu: 21 VIII 2012].

<sup>10</sup> Artykuły o włosach Janusza Palikota publikował m.in. „Fakt”. <http://www.fakt.pl/Wie-my-dlaczego-Palikot-zaszedl-tak-daleko-,artykuly,135276,1.html> [data dostępu: 15 VIII 2012].

I rozczarował się Donald, wściekła się Platforma,  
 że zwycięstwo z moheru wydziergał Jarosław.  
 Potem miał być PO PiS  
 znaczy – koalicja.  
 Nic nie wyszło,  
 przeszkodziły duma i ambicja.  
 Bo trwały i trwały te wszystkie rozmowy,  
 aż w końcu rząd powstał,  
 lecz rząd mniejszościowy.

Jak pokazują satyrycy, nie śledząc na bieżąco informacji, bardzo łatwo pogubić się w najnowszych doniesieniach. Partie powstają i upadają, politycy przechodzą z jednego ugrupowania do innego. W związku z tym określenie „scena polityczna” nabiera podwójnego znaczenia, bo to, co się na niej dzieje, przypomina przedstawienie o nieokreślonym gatunku, oscylujące pomiędzy komedią a horrorem. W efekcie, słuchając piosenki *Kto jest kim*, odbiorca czuje się jak bohater westeronu, który rzeczywiście nie wie:

Kto jest kto kto jest kim kiedy w czym na co po co  
 Kto jest kto jak i gdzie co on wie po co na co  
 Kto jest kto kogo co kogo czego i dlaczego  
 Kto jest kto o co szło kto jest ile kto za ile.

(*Kto jest kim*<sup>11</sup>)

W tych kilku (pozornie) prostych pytaniach satyrycy zawierają wszystko to, co dręczy przeciętnego obywatela, i ujawniają niewiedzę społeczeństwa, do którego sami należą. W związku z tym można uznać, że występują w roli posłańców, a ich głos jest głosem zagubionego narodu.

Kabaret „OT.TO” dostrzega absurdu także w upartym dążeniu do utrzymania się przy władzy. We właściwy sobie sposób wytyka politykom tworzony przez nich:

Gączsz sojuszy egzotycznych koalicji tak taktycznych  
 Ugrupowań strategicznych wypowiedzi idiotycznych.

<sup>11</sup> Kabaret „OT.TO”: *Kto jest kim*. <http://www.kabaretotto.eu/Teksty/Teksty.html> [data dostępu: 15 VIII 2012].

W swoich działaniach jest konsekwentny, bo po latach podobnie odnosi się do koalicji:

Tym razem aksamitna koalicja ma powstać,  
koalicja przyjazna, liberalno-chłopska –  
PSL – chłopcy i PO – liberały,  
Waldemar Spokojny i Donald Wspaniały.

*(Piosenka na melodię utworu Katarzyny Sobczyk „O mnie się nie martw”)*

Waldek i Donald, Waldek i Donald,  
czy sobie radę da,  
ta koalicja, tak egzotyczna, jak długo będzie trwać,  
czy się pokłóć Waldek i Donald,  
czy może myślą tak:  
jak sobie radę dam bez partnera,  
kiedy zostanę sam?<sup>12</sup>

Mimo że cenzura została zniesiona wiele lat temu, nie wszystkim się takie ośmieszające podejście podoba. „OT.TO” tłumaczy jednak, że ich śmiech jest ludzki i sympatyczny, a krytyka – choć surowa, to jednak uprawiana z przymrużeniem oka. Andrzej Piekarczyk wspomina jedną z zasad, którymi kieruje się kabaret: „Ukuliśmy kiedyś takie powiedzenie, że nie opowiadamy dowcipów zagranicznych, to znaczy takich, które przekraczają granice dobrego smaku”<sup>13</sup>. Zachowania „poniżej pasa” są jednak specjalnością polityków, gotowych w każdej chwili zrobić wszystko, by zyskać popularność i kolejne głosy.

To taka taktyka oszmacić przeciwnika  
Zmieszać go z błotem kreować na idiotę  
To taka taktyka oszmacić przeciwnika  
Chcesz się pchać do góry przywal z grubej rury.

*(Taka taktyka<sup>14</sup>)*

Postępowanie według wyśpiwywanego przez kabaret „OT.TO” wzorca mogłoby się wydawać abstrakcyjne, ale przecież historia zna takie przypadki, które wcale nie są zresztą rzadkie.

---

<sup>12</sup> Kabaret „OT.TO”: *Kroniki Tuskanii*. <http://www.kabaretotto.eu/Teksty/Teksty.html> [data dostępu: 15 VIII 2012].

<sup>13</sup> Rozmowa z kabaretem „OT.TO”, materiały własne...

<sup>14</sup> *Kabaret OT.TO 2*, 1990 (płyta wydana przez Towarzystwo EGIDA).

W tak skomplikowanej sytuacji na scenie politycznej trudnym zadaniem jest powstrzymanie się od publicznych deklaracji i wyrazów sympatii bądź antypatii względem poszczególnych partii. Kabaretowi „OT.TO” zazwyczaj udaje się nie przekraczać tej cienkiej linii. O polityce jego artyści wypowiadali się wielokrotnie w udzielanych wywiadach, starając się pokazać, w jaki sposób dobierają materiał do swoich programów. Podczas jednej z rozmów tłumaczyli:

WIESŁAW TUPACZEWSKI: Oczywiście, zmienia się wszystko, nie ma już jednoznacznych podziałów, jakie były kiedyś; że to jest czarne, to jest białe; że ci są dobrzy, a ci źli. Teraz – wychodzi na to – wszyscy są źli, przynajmniej ci, o których my powinniśmy mówić w naszych programach, którzy decydują o naszym życiu. Czyli mówimy o politykach w tym momencie.

ANDRZEJ PIEKARCZYK: Dzisiaj społeczeństwo już nie ma tak jednoznacznych poglądów politycznych jak kiedyś. Kiedyś była jedna partia i całe społeczeństwo w zasadzie było przeciwko niej. A teraz jest bardzo dużo partii i część społeczeństwa jest przeciwko tej partii, a część przeciwko tej partii, więc tutaj trudno się wpisać.

WIESŁAW TUPACZEWSKI: W każdym razie wszyscy są przeciw czemuś<sup>15</sup>.

Chcąc więc realizować swą misję bawienia wszystkich Polaków i łączenia ich, a nie dzielenia, kabaret „OT.TO” staje przed zadaniem trudnym, lecz – jak się okazuje – nie niemożliwym. Daje prostą radę wszystkim udręczonym zamieszaniem na scenie politycznej:

Obywatelu zrób sobie dobrze sam  
Przecież najlepiej wiesz o co w twym życiu chodzi  
[...]  
Demokracja jest sztuką kochania  
Dla społeczeństwa czyli dla mas – dla nas  
I choć nie jest to forma doskonała  
Zdrowsza jednak niż dyktatura w mundurach  
[...]  
Wybieraj mądrze byś potem nie kwękał  
Że wszystkiemu są winni oni – obywatele.

(*Obywatelu, zrób sobie dobrze sam*<sup>16</sup>)

<sup>15</sup> Kabaret „OT.TO”: *OT.TO – wywiad w Jaworznie...*

<sup>16</sup> Kabaret „OT.TO”: *Pizza i Pyzy*, 1990 (płyta wydana przez firmę AGA).

Prostota przekazu koliduje z trudnością wykonania i to właśnie ta myśl ukryta jest pomiędzy kolejnymi wersami. Aluzja do powiedzenia: „Jak sobie pościelisz, tak się wyśpisz”, jest czytelna i zrozumiała, niemniej w domyśle artyści stwierdzają, że tak naprawdę trudno wybrać tego, kto będzie najlepszy. Brakuje po prostu rzetelnych osób, którym społeczeństwo zechciałoby powierzyć władzę, bo:

Im więcej mówią tym mniej  
Spełniają na drugi dzień<sup>17</sup>.

Kabaret OT.TO znajduje jednak polityka idealnego i pisze do niego list:

Szanowny Panie Święty Mikołaju  
Piszę do pana choć lat mam niemało  
Już kiedyś też list wysłałem  
Za straż i łyżwy dziękuję dostałem  
[...]  
A ja piszę do Pana i proszę  
By został Pan u nas prezydentem.

(List do Świętego Mikołaja<sup>18</sup>)

Ta apostrofa, wystosowana przez dorosłego, jak można wnioskować po określeniu wieku, mężczyznę, wskazuje na jego desperację. Zwraca się on do postaci fikcyjnej<sup>19</sup>, kojarzącej się z radością i spełnionymi marzeniami. Przejawia on naiwność dziecka, wierząc, że za sprawą jakiejś nieokreślonej, cudownej mocy sprawi, że w kraju będzie – mówiąc najogólniej – dobrze. Wykorzystany został tu przez autora interesujący zabieg uprzedmiotowienia. Bohater prosi bowiem o odpowiedniego prezydenta, stawiając po trosze jego postać i funkcję na równi z łyżwami.

Pojawia się tu też interesujące odwołanie do symboliki trudnych lat okupacji i Związku Radzieckiego – Mikołaj jest „czerwony, ale

<sup>17</sup> Fragment *I OT.TO chodzi* z dnia 2 września 2011 roku. Cytowany tekst wykonywany do melodii piosenki *Im więcej ciebie tym mnie* z repertuaru Natalii Kukulskiej. [http://www.voxfm.pl/index.php?page=otto\\_voxfm](http://www.voxfm.pl/index.php?page=otto_voxfm) [data dostępu: 16 VIII 2012].

<sup>18</sup> Brak oficjalnego nagrania. Za: <http://www.kabaretotto.eu/Teksty/Teksty.html> [data dostępu: 18 VIII 2012].

<sup>19</sup> Z treści piosenki można wnioskować, że adresatem nie jest Święty Mikołaj (biskup), ale jego świecki odpowiednik – Święty Mikołaj utrwalony w kulturze masowej.

święty”, a jego „przeszłość czysta”, pozbawiona zachowań niepatriotycznych.

Autor świadomie łamie zasadę *decorum* – w kabaretowej piosence używa formuły listu czy nawet podania, a więc form uznawanych za oficjalne. Połączenie funkcji głowy państwa z postacią fikcyjną również przełamuje pewne stereotypy i ukazuje dystans artysty do wydarzeń rozgrywających się na najwyższych szczeblach władzy.

Postać Świętego Mikołaja nie jest w twórczości kabaretu „OT.TO” postacią epizodyczną. Pojawia się ona ponownie w utworze zatytułowanym *Święty Mikołaj*, w którym – podobnie jak w *Liście...* – adresat ma być formą remedium na niedostatki w kraju. Ponownie odbiorca oczekuje na pojawienie się Świętego Mikołaja i na prezenty:

Za oknem śnieg prószy i prószy  
Nagle dźwięk który nagle wzruszy  
Może to sąsiad idzie sprzedać butelki  
A może to u sań dzwonią srebrne dzynzelki  
Przyjdź do nas przyjdź Święty Mikołaju  
Obdaruj wszystkich obdaruj  
Przyjdź do nas i zostań z nami  
Ciężko jest żyć samymi ideami.

(*Święty Mikołaj*<sup>20</sup>)

Pojawia się w tym miejscu pewien dysonans pomiędzy pragnieniem czegoś więcej niż to, co może dać idea, a postacią Mikołaja, funkcjonującą w kulturze jako umowny znak, właśnie idea. Jest to zatem ucieczka ze świata dorosłych do świata najmłodszych; świata, w którym bezkrytycznie przyjmuje się pewne prawdy, ponieważ są one po prostu dobre, niewymagające weryfikacji.

Bohater widzi w postaci Świętego Mikołaja jedyną nadzieję, wybawiciela, który zapobiegnie dalszym nieszczęściom narodu polskiego. Moment oczekiwania na jego przybycie Ryszard Makowski opisuje przez przywołanie motywu martyrologicznego funkcjonującego w naszej kulturze:

Czeka robotnik i czeka emeryt  
Pewnie ty masz numer czterdzieści i cztery.

<sup>20</sup> Kabaret „OT.TO”: *Kabaret OT.TO z orkiestrą Zbigniewa Górniego*, 1993.

Jest to nawiązanie do sceny widzenia Księdza Piotra z *Dziadów* Adama Mickiewicza, w której to pojawia się tajemnicza postać wskrzesiciela i wybawcy. Kabareciarza nie należy potępiać za nadużywanie tak poważnego motywu, tym bardziej że pointa utworu wskazuje, że Święty Mikołaj jest rzeczywiście postacią o funkcji symbolicznej. Ma być on obroną przed powrotem Dziadka Mroza, czyli rosyjskiego odpowiednika Mikołajka. Stanowić ma zatem gwarancję polskości i przypomnienie rodakom, że jakkolwiek by źle nie było, to zawsze lepiej żyć w kraju wolnym, niż okupowanym.

Obecnie polityki w działalności „OT.TO” jest nieco więcej niż w latach poprzednich. Satyrycy częściej sięgają po aluzje polityczne. Zapraszani są także jako goście do programów informacyjnych. W nich to (przede wszystkich Wiesław Tupaczewski i Andrzej Tomanek, rzadziej w tej roli pojawia Andrzej Piekarczyk) występują jako komentatorzy „szarej rzeczywistości” i wygłaszają satyryczne, czasem nieco ironiczne podsumowania bieżących wydarzeń. Wykorzystują krótki czas antenowy do wygłoszenia artystycznych interpretacji zdarzeń zajmujących w danym momencie uwagę większości społeczeństwa.

Nie sposób zatem nie zauważyć, że polityka obecna w tekstach kabaretu „OT.TO” spełnia wiele funkcji – to już nie tylko bawienie publiczności i ukazywanie absurdów dnia codziennego, ale, jak widać w przytoczonych wcześniej piosenkach, przede wszystkim troska o dobro kraju. Wynikiem takiego podejścia do tematu jest utwór *Wszystkiego dobrego*, nawiązujący do noworocznej tradycji składania życzeń. Artyści przywołują w nim tradycyjne pragnienia zdrowia, szczęścia i bogactwa, dostrzegają to, że „każdemu przydałby się dziennie jakiś cud”. Nie wyśmiewają tego, nie negują takiej potrzeby. Pokazują jednak, że od czasu do czasu należy zmienić perspektywę i spojrzeć na rzeczywistość szerzej. Zainteresować się nie tylko przyszłowiowym końcem własnego nosa, sobą i najbliższą rodziną, ale skupić się na Polsce. Być może refleksja ta jest wynikiem przemyśleń związanych z sentymentalnym utworem *Mija rok* Seweryna Krajewskiego, skupiającym się na wszystkich darach mijającego roku, nie tylko tych osobistych. Podmiot liryczny w piosence kabaretu „OT.TO” traktuje Polskę jak bliską swemu sercu osobę, wymagającą takiej samej troski, jak znajomy czy krewny. Stąd też życzenia dla kraju i wszystkich rodaków, zawierające wszystko to, czego tak naprawdę Polakom do szczęścia potrzebne być powinno:

Wszystkiego dobrego Polsko miej wreszcie dobry rok  
Wszystkiego dobrego Polsko czystych lasów łąk i rąk  
Nie bądź nam codzienną troską wszystkiego dobrego Polsko  
Nadzieję dziś nam daj że miną trudną lata że to jest szczęśliwy kraj.  
*(Wszystkiego dobrego<sup>21</sup>)*

---

<sup>21</sup> Kabaret „OT.TO”: 7777, 1997.

*Kabareciarz – twórca w okowach,  
czyli kilka uwag o kulturotwórczej  
funkcji kabaretu  
(na podstawie niektórych projektów  
trójmiejskiej formacji „Limo”)*

AGNIESZKA TARWACKA-DAMA  
Gdynia

Czy kabareciarz jest twórcą kultury, czy może jej wytworem? Zanurzony w otaczającą go rzeczywistość, niczym najczulszy sejsmograf, rejestruje nastroje społeczne i na nie odpowiada w swoich programach. Przy tym wyławia z morza informacji tematy, które najbardziej elektryzują opinię publiczną, czym zgadza się na stwarzanie siebie. Jednocześnie promując pewne postawy i sytuacje, kreuje zachowania widza, czego dowodzą choćby frazy skeczy funkcjonujące w slangu młodzieżowym („na pandę”, „kopytko” itd.). Innymi słowy, daje się zamknąć w isticie Gombrowiczowskiej sytuacji, z której już trudno się wydostać.

**„Wyprzedź czas zacząć!”  
czyli polski kabaret w wirze procesów kulturowych**

Od czasu pojawienia się w 1905 roku w Krakowie pierwszego literackiego kabaretu wiele się zmieniło. Współcześni krytycy, ale i kabareciarze starszego pokolenia, jakby w ślad za Izoldą Kiec, autorką książki *Wyprzedź teatru w ręce arlekina i błazna...*, dostrzegając ob-

niżenie rangi widowiska satyrycznego, zwykli narzekać i wzdychać na myśl o „Zielonym Baloniku”, „Qui Pro Quo”, „Zielonej Gęsi”, „Kabarecie Starszych Panów”, STS-ie, „Bim-Bomie”, „Dudku” jako „teatrzykach” o wysokim poziomie artystycznym, proponujących widzowi zaangażowane teksty, zawodowe lub prawie zawodowe aktorstwo i romans raczej z kulturą wysoką niż niską<sup>1</sup>. Tymczasem owa wyprzedaż trwa już od okresu dwudziestolecia międzywojennego, w którym to do polskiej kultury zaczęła przenikać kultura popularna, czego efektem stał się dzisiejszy kształt kabaretu, kojarzony bardziej z widowiskiem estradowym niż teatralnym. Dowodem na to mogą być słowa Leona Schillera, który właśnie w czasie popularyzowania się widowisk rewiowych pisał: „Najrozmaitsi grynderzy, wyrastający jak grzyby po deszczu w podobnych koniunkturach, znów coś przebąkują o kabaretach »artystyczno-literackich«, music-hallach, café-concertach itp. Jeśli tak dalej pójdzie – kultura teatralna stolicy Państwa zniszczy się z kretesem”<sup>2</sup>. Obawy reżysera, jak relacjonuje Edward Krasiński, nie były płonne, bowiem kabarety międzywojnia odbierając publiczność scenom teatralnym Warszawy, jednocześnie kształtowały nie-najlepsze gusta<sup>3</sup>.

W okresie powojennym satyra rodziła się zwłaszcza w środowisku studenckim. Największa eksplozja działalności tego typu „teatrzyków” przypadła na lata 60. i 70. To wtedy język satyry był najostrzejszy, a spojrzenie na rzeczywistość najbardziej krytyczne. Nic dziwnego, powszechne bowiem niezadowolenie z poczynań władzy musiało gdzieś znaleźć ujście. Skoro wentylem bezpieczeństwa nie mógł stać się teatr zawodowy, któremu Konstanty Puzyna, recenzujący życie teatralne na łamach „Dialogu”, nadał miano „skostniałego”, to stał się nim teatralny amatorski ruch studencki, który dla autora *Burzliwej pogody* okazał się objawieniem, głównie ze względu na swoją świe-

---

<sup>1</sup> Izolda Kieć kabaret postrzega jako szczególną formę teatralną, o określonej tradycji, specyficznym typie aktorstwa, jedynym w swoim rodzaju układzie programu oraz nie-spotykanej w innych dziedzinach sztuki relacji z publicznością. Według niej ostatnim takim kabaretem był „Dudek”. Zob. I. KIEC: *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina...*, *czyli o kabarecie*. Poznań 2001, s. 9.

<sup>2</sup> E. KRASIŃSKI: *Przybytki lekkiej muzy*. W: IDEM: *Warszawskie sceny 1918–1939*. Warszawa 1976, s. 229. Choć trzeba przyznać, że tę sytuację dzisiaj ocenia się inaczej, uznając kabarety międzywojnia za wysokoartystyczne.

<sup>3</sup> Ibidem.

żość, niepokorność i zaangażowanie w mówienie prawdy, a nie pielegnowanie ułudy<sup>4</sup>.

Z końcem lat 80., gdy żelazna kurtyna podniosła się, odsłaniając widoki na przyszłość i swobodę myśli, rozpoczął się nowy etap w historii polskiego kabaretu. Nastąpił czas skeczy apolitycznych, skupionych na tematyce obyczajowej, uderzających w schematy myślowe, czego wyraźnym przykładem stały się programy kabaretu „Potem”: *Z Kolbergiem przez świat* (1989), *Bajki dla potłuczonych* (1991), *Różne takie story* (1992), *15 sztuk* (1993), *Serca jak motyle* (1996), *Dziki muzy* (1997). Owa formacja miała swoje korzenie również w środowisku studenckim, powstała bowiem jako efekt działalności zielonogórskich klubów „Zatem” i „Gęba”, w których jego lider – Władysław Sikora – działa do dzisiaj. Wpływa na kolejne pokolenia kabareciarzy nie tylko pisząc dla nich teksty, ale też ucząc teorii kabaretu<sup>5</sup>.

Kabaret „Potem” skończył swoją działalność w roku 1999. Wówczas nastąpiła zmiana warty, zrodziło się kolejne pokolenie kabareciarzy: „Łowcy.B” (2002), „Czesuaf” (2002), „Neo-Nówka” (2002), „Made in China” (2002), Kabaret Skeczów Męczących (2003), „Smile” (2003), „Paranienoramalni” (2004), Kabaret Młodych Panów (2004), „Babeczki z rodzynkiem” (2004), „Nowaki” (2007), „Śloiczek po cukrze” (2008)<sup>6</sup>. W tym okresie powstała również trójmiejska formacja „Limo”, która swoimi programami wpisuje się w kolejny rozdział w dziejach polskiej kultury – czas jej homogenizacji, czego przykładem są skecze: *Anioł i Dres*, *Dziecko chodzi mi po głowie*; czy trailery filmowe: *Leszek Balcerowicz. Nieznana historia*, *Mojżesz: Kozak w sandałach*, *Janko Muzykant*.

<sup>4</sup> K. PUZYNA: *Gorejąc nie wiesz*. W: IDEM: *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*. Warszawa 1982, s. 54–60. W tej próbie opisanie przemian, jakie dokonały się na przestrzeni wieków w sferze formowania się dzisiejszego kształtu kabaretu, niektórzy mogą dostrzec pewną nieścisłość, argumentując, że kabaret nie jest tym samym, co teatr studencki. Jednak należy pamiętać, że to właśnie ów amatorski ruch teatralny ukształtował przyszłych kabareciarzy, np. Jana Pietrzaka, który najpierw udzielał się w Studenckim Teatrze Hybrydy, a potem założył kabaret „Pod Egidą”, oraz Zenona Laskowika, Bohdana Smolonia – twórców kabaretu „Tey”, mającego swój początek w Wyższej Szkole Wychowania Fizycznego w Poznaniu.

<sup>5</sup> W latach 1990–1992 prowadził, w ramach cyklicznych zajęć proponowanych przez zielonogórską Wyższą Szkołę Pedagogiczną, międzywydziałowy fakultet kabaretowy.

<sup>6</sup> Szeroki zarys zarówno dawnej, jak i współczesnej sceny kabaretowej daje w swoim szkicu Dorota Fox: *Polski kabaret – tradycja i współczesność*. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 123–141.

## „Limo” – dzieci postmoderny

Skecz *Anioł i Dres* inicjuje spotkanie kultury wysokiej i niskiej, wykazując, że oba światy przenikają się wzajemnie. Nawiązuje w sposób swobodny do *Apokalipsy św. Jana*. Schodzący na ziemię Anioł Gabriel chce ostrzec ludzkość przed końcem świata, dać jej ostatnią szansę. Sytuacja, w której Posłaniec Boży spotyka się z przedstawicielem kultury masowej – Dresiarzem, generuje nie tylko pewne nieporozumienia, odczytywane przez publiczność jako gagi, ale również okazuje się świadectwem kulturowych przesunięć interpretacyjnych, które zostały zakodowane w języku, dodatkowo ujawniających obecność procesu homogenizacji kultury, jako że dochodzi do mariażu języka literackiego (wypowiedzi Anioła) i języka środowiskowego (wypowiedzi Dresiarza). W szczególności warto tu zwrócić uwagę na kilka sformułowań: „trzym puchę” w języku Dresiarza – Leszka, operującego slangiem, oznacza „licz się ze słowami”, podczas gdy Anioł odnosi ten zwrot do mitycznej sytuacji i frazeologizmu „puszka Pandory”, symbolu cierpienia ludzkości, podobnie jak motyw apokalipsy. Analogicznie rzecz ma się z pojęciem „armagedon”, które w mentalności Dresiarza funkcjonuje jako tytuł filmu katastroficznego. Ciekawe jest również odmienne rozumienie zdania: „ludzkość musi się nawrócić, bo po wsze czasy będzie się smażyła na dnie piekła”, wypowiedzianego przy akompaniamencie muzyki wywołującej grozę. W intencji Anioła ma ono przestraszyć Dresiarza, by ten spróbował uratować świat. Jednak na Leszku apokaliptyczny sposób obrazowania nie robi wrażenia. Zamiast przerażenia na twarzy Śmiertelnika mamy wyzwanie rzucone Aniołowi – bitwę na dzwonki w komórce, „cudawianki fight” – konkurs zdolności magicznych. To ostatnie określenie z jednej strony odnosi się do nazwy trójmiejskiej imprezy „Cudawianki”, odbywającej się cyklicznie w trakcie przesilenia wiosenno-letniego na gdyńskiej plaży, z drugiej zaś – stanowi przykład anglicyzmu, czyli procesu językowego ujawniającego polską fascynację Zachodem, a zwłaszcza kulturą anglosaską. Może też być zapowiedzią popularnych dzisiaj wyzwań (ang. *challenge*) rzuconych w sieci, a w szczególności na YouTube. Natomiast co do zachowania Leszka trzeba zaznaczyć, że trudno było się spodziewać innej reakcji, skoro we współczesnej kulturze idea końca świata stała się nośnym tematem, wykorzystywanym przez filmowców, co sprawiło, że została ujarzmiona i przestała być już prze-

rażająca. W ten sposób wizja wiecznego potępienia w ogniu piekielnym zmienia się w obietnicę wielkiego barbecue („ludzkość będzie smażyła i piekła”). Dopiero gdy zaistnieje sytuacja realnie zagrażająca Leszkowi, ten jest gotów nawet poślubić przyjaciela Blachę. Warto zauważyć, że ze strony Dresiarza to najwyższe poświęcenie, gdyż mamy do czynienia z męskim typem, wyraźnym przeciwnikiem metroseksualizmu, a tym bardziej homoseksualizmu, na co wskazywałby dialog następujący po zstąpieniu na ziemię Anioła Gabriela, w którym Leszek określa go przydomkiem „zbok”, podejrzewając o nieczne plany. Zwróćmy również uwagę na sposób traktowania Wysłannika Bożego. Początkowo Dresiarz nie rozpoznaje w nim Anioła Gabriela, mimo iż ten wygląda nad wyraz stereotypowo. Dopiero zagrożenie niemożnością skorzystania z telefonu komórkowego (brak zasięgu) sprawia, że zaczyna wierzyć. Jednak i po tej sytuacji jego stosunek do Anioła nie ulega znaczącej zmianie – wciąż brakuje w nim odpowiedniej uwagi. Świadczyć by to mogło o współczesnym oddaleniu się ludzi od Boga. Motywy biblijne, funkcjonujące dzisiaj w zbiorowej wyobraźni, występują raczej w postaci przetworzonej. Dlatego potop kojarzy się Leszkowi bardziej z Sienkiewiczem niż Biblią. I to zapewne z filmem Hoffmana, często pokazywanym w telewizji, a nie z książką. Ta część wywodu prowadzi do przekonania, że mamy tu do czynienia z postmodernistyczną wizją kultury.

Jeśli skeczem *Anioł i Dres* „Limo” wprowadziło nas w świat „drobnego złodziejaska” Leszka, to kolejny ich numer – *Dziecko chodzi mi po głowie* – poszerza ów horyzont. Dresiarz ma dziewczynę, która bardzo pragnie mieć z nim dziecko. Oczywiście, w warstwie słownej dominują podobne dwuznaczności językowe, ale tym razem nie będą one przedmiotem analizy. Interesująca okazuje się sytuacja, w której rozmawiającą parę zaskakuje trójka przechodniów, jak się okazuje znajomych Mariolki, natychmiast rozpoznających koleżankę, czego ona wolałaby uniknąć. Dziewczyna, ubrana w czarne długie kozaki, obcisłe dzinsy, krótkie białe futro, wygląda inaczej, niż oni zwykli ją oglądać. Kiedy Leszek jej nie widzi, wtedy chodzi w dzwonach i wyciągniętym, długim swetrze. Przyłapaną na kłamstwie w końcu przyznaje, że studiuje na wydziale automatyki i robotyki politechniki (w domyśle Politechniki Gdańskiej), a ci przypadkowi przechodnie to jej koleżdy z uczelni. Leszek, zachęcony wyznaniem dziewczyny, wyjawia jej swój sekret – pisze doktorat z psychologii. Ten motyw zostaje za-

czerpnięty z filmu Olafa Lubaszenki  $E=mc^2$ . Poza tym przywodzi na myśl gangsterskie filmy Quentina Tarantino, reżysera swobodnie czerpiącego z dobrodziejstw kultury wysokiej i niskiej. Przywołane skojarzenie nie jest bezpodstawne, wskazana inspiracja będzie bowiem powracała również w filmach Abelarda Gیزی.

Choć w finale niniejszej sytuacji sam pomysł doktoryzowania się gangstera zostaje obrócony w żart, to poważnie traktuje się go w trailerze filmowym *Leszek Balcerowicz. Nieznana historia*. „Drobnny złodziejasek”, pod wpływem spotkania z Duchem, nakazującym mu odnaleźć swoje przeznaczenie, przestaje okradać staruszki i używać przemocy wobec innych, opuszcza narzeczoną i przyjaciela, by studiować na Politechnice Gdańskiej. Ku rozpaczy tych dwojga osiąga coraz większe sukcesy. Tak z blokera Leszka staje się Leszkiem Balcerowiczem – doktorem habilitowanym nauk ekonomicznych.

Trailery filmowe można uznać za pierwszy symptom wykraczania formacji „Limo” poza skecz jako typowy gatunek kabaretowy w poszukiwaniu nowych inspiracji, które odświeżyłyby twórczość satyryczną.

*Mojżesz. Kozak w sandałach* to interpretacja historii biblijnej przez pryzmat współczesności, na co wskazują już pierwsze słowa narratora: „Ucieczka Żydów z Egiptu to druga co do wielkości, z a r a z p o n a j e ż d z i e P o l a k ó w n a I r l a n d i ę [podkr. – A.T.-D.], tak dynamiczna emigracja w dziejach ludzkości”. Wielkiej emigracji Żydów do Ziemi Obiecanej – opowieści, którą pamiętamy z Pisma Świętego – odebrano nie tylko palmę pierwszeństwa, ale przede wszystkim prawo do bycia prawzorcem. Zresztą cały film odmitologizowuje znaną historię i postać Mojżesza. Piramidy zostały wykadrowane w taki sposób, żeby ujrzeć u ich podnóża wycieczkowe autokary, a w tle współczesne miasto. Zanim rozpoczęły się fale wycieczek do krajów orientalnych, podróżni, mając w pamięci pocztówki, wyobrażali sobie, że Kair to miejsce, w którym zatrzymał się czas. Taki widokówkowy wizerunek Egiptu kwestionuje ów trailer. Ponadto samemu Mojżeszowi odebrano rolę świętego proroka, przywódcy Izraelitów. Sprowadzono go do funkcji kierownika wycieczki. Relacja Mojżesza z Bogiem również straciła na wyjątkowości. Jego rozmowa ze Stwórcą, objawiającym się w postaci płonącego krzewu, przebiega niczym rozmowa dwóch kumpli, z których jeden zwraca się z prośbą do drugiego; albo instrukcja przekazywana przez Bossa, zawierającego transakcję z najemnikiem. Słowa Najwyższego skierowane do Mojżesza: „Jam jest

Bóg ojca twego, Bóg Abrahama, Bóg Izaaka i Bóg Jakuba” (Wj. 3, 6), uświadamiające mu, że ma do czynienia z ojcem kolejnych pokoleń Izraelitów, zostały zastąpione tajemniczym i prześmiewczym: „Jam jest tym, który jest tym, który jest, który się nazywa jak się nazywa”. Odpowiedź Mojżesza w wersji „Limo” nijak się ma do zachowania Mojżesza, zakrywającego sobie twarz w geście szacunku, odpowiada on bowiem dość rezolutnie: „Spoko, nie każdy musi być Jacek”. Warto jeszcze zwrócić uwagę na wytłumaczenie funkcjonujących w naszej kulturze frazeologizmów biblijnych: „manna z nieba” i „Żyd wieczny tułacz”. Zgodnie z filmem ten pierwszy frazeologizm nie oznacza nieoczekiwanego daru, ale raczej podarunek od Boga, który w rezultacie okazał się przekleństwem dla uciekinierów, gdyż spadająca z nieba manna w talerzach, w sam raz do spożycia, poraniła wielu z nich i stała się przyczyną rozdzielenia się grupy. W ten oto sposób „Limo” tłumaczy wieczną tułaczkę Żydów i ich wędrówkę, również do Łodzi. Zdanie: „Bo ich chyba Wajda zmylił” jest ewidentnym nawiązaniem do filmu *Ziemia Obiecana*, w którym owa archetypiczna postać się pojawia. W trailerze mamy ponadto do czynienia z akcentem lokalnym – Morze Czerwone zmienia się w sopocką plażę, a uciekający Żydzi, przemierzając swoją drogę, przechadzają się po nim z taką lekkością, jak Sława Przybylska po sopockim molo. W finale tego krótkometrażowego filmu Mojżesz jawi się jako superbohater, któremu należy się szacunek, bo potrafi dokonać rzeczy niemożliwych, ale przestaje być już dobroczyńcą Izraelitów. Okazuje się raczej podstępny przewodnikiem, który wywiódł ich na manowce, godnym pozyskania najemnikiem. Stąd pojawia się propozycja od Ojca Tadeusza, by powtórzyć ów cud w Polsce.

W świat współczesnej kinematografii, która coraz częściej pomaga odświeżyć szkolne lektury, przynosi nas trailer filmowy *Janko Muzykant. Making of*, jednocześnie obnażając prawdziwe motywacje reżyserskie – pieniądze: „Jak mawia mój mistrz – Andrzej Wajda – spoko, szkoły przyjdą”. Ta kwestia w ustach Yoorecka Ogoorecka, amerykańskiego reżysera polskiego pochodzenia, zatrudnionego, by w rodzimym kraju „zrobić holywoodzkie kino”, dodatkowo ignorującego pierwowzór, brzmi raczej pejoratywnie i staje się krytyką poczynań twórców parających się ekranizacją literatury omawianej w szkołach. Zresztą, czy kogokolwiek dzisiaj może porwać historia chłopca mieszkającego w zatęchłej dziewiętnastowiecznej wsi, marzącego o skrzypcach,

w dodatku bez happy endu? – pada domyślne pytanie. Odpowiedź okazuje się przecząca, dlatego fabuła noweli Henryka Sienkiewicza musi zmienić się w kino akcji okraszone nagością, w którym tytułowy Janko Muzykant staje się superbohaterem walczącym z agentami KGB smyczkiem, a finalnie chronionym przez skrzypce zmieniające się w sześciometrowego cyborga. Trailer jest w swym wyrazie groteskowy, bo choć śmieszny, to raczej zawiera pesymistyczny wydźwięk. Z jednej strony uświadamia, że we współczesnym kinie coraz częściej chodzi o to, żeby temat był nośny, zagwarantował publikę, a nie podejmował interesującą problematykę. Z drugiej zaś strony każe być ostrożnym wobec postmodernistycznej postawy, charakteryzującej się brakiem szacunku do autorskiej intencji, w myśl zasady, że dzieło po napisaniu staje się własnością odbiorcy i w zależności od czasu wchodzi w nowe konteksty kulturowe.

Gest balansowania między różnymi stylistykami, a także odwoływanie się do literatury jako sztuki wysokiej, by w rezultacie dokonać reinterpretacji i stworzyć krótki film ku uciesze publiczności, każą dostrzec w twórczości „Limo” uległość wobec procesu homogenizacji kultury. Widoczny jest on również w indywidualnych wycieczkach kabarearzy poza granice skeczu.

## Wszystkie drogi prowadzą do teatru

Pierwszy z projektów – „gry improwizacyjne” *Obrzeża* – można uznać za dziecko Wojciecha Tremiszewskiego i Szymona Jachimka. Tradycja spektakli improwizowanych mocno osadzona jest w sztuce teatralnej i sięga włoskiej komedii dell'arte, w której aktorzy zbiorowo „pisali na scenie” scenariusz, znając tylko węzłowe punkty intrygi. Potem w latach 60. XX wieku pojawiły się w Anglii i USA. Ta forma widowiska była propagowana jednocześnie przez Keitha Johnstona (szkoła angielska) i Violę Spolin (szkoła amerykańska), którzy czynili to niezależnie od siebie, prawdopodobnie nawet nie wiedząc o swoim istnieniu. Keith Johnston, oceniając teatr współczesny jako pretensjonalny, postanowił wtłoczyć weń odrobinę życia i połączył teatr ze sportem. Widz miał przychodzić do teatru jak na widowisko sportowe, nie wiedział czego ma się spodziewać, bo w trakcie jego trwania wszystko mogło się wydarzyć, przewidywalne były tylko zasady

gry. Z kolei Viola Spolin w Stanach Zjednoczonych stworzyła nową szkołę aktorską, opierającą się na zasadach „gier improwizowanych”. Do komedii zostały one przeniesione przez grupę teatralną „Second City”. Kolejnym etapem popularyzowania improwizacji stał się program *Whose Line Is It Anyway?*, funkcjonujący najpierw jako program radiowy, a potem telewizyjny<sup>7</sup>.

Wojciech Tremiszewski i Szymon Jachimek w trakcie swojego pobytu w USA na stypendium zetknęli się z tą formą sztuki, co po powrocie do Trójmiasta zaowocowało powołaniem do życia grupy improwizacyjnej „W Gorącej Wodzie Kompani”, dzisiaj funkcjonującej jako dwa niezależne składy: „Abordaż” i „Peleton”. Wśród spektakli improwizowanych „Kompanów” warto wyróżnić *Szekspiracje* (2011), inspirowane trzema dramatami Szekspira. Akcja przedstawienia toczyła się w typowym dla autora *Makbeta* miejscu – średniowiecznym zamku. Pojawiały się w nim również charakterystyczne postacie, którym przydzielono określone funkcje: królowa – zarządca zamku, szambelan – partner królowej, mag i kurtyzana – doradcy głowy państwa, mamka – wychowawca dworu królewskiego, cukiernik – dostarczający pieczywo na pański stół. Relacje między wymienionymi osobami – podobnie jak u Szekspira – opierały się na sympatiach i antypatiach. Cały spektakl rozgrywał się w ciągu trzech aktów, przy czym każdy z nich grany był w stylistyce innego Szekspirowskiego dramatu: *Romea i Julii*, *Hamleta* i *Makbeta*. Aktorzy stosowali narzędzia kojarzące się im z Szekspirem. Akt zamykało znaczące zdanie, do którego dążyła cała intryga. Jak wszystkie improwizacje, i ta nie mogłaby się odbyć bez publiczności, która przydzielała role aktorom, określała relacje zachodzące między postaciami, miała wpływ na podejmowane przez bohaterów decyzje, wytyczała kierunek rozwoju fabuły, decydowała o charakterze całości.

Podobne w swoim wyrazie było kostiumowe widowisko *Hultaje Staro Gdańska. Skarb Cystersów*, grane raz w miesiącu w Dworze Artusa. Jego zapis znalazł się później w Internecie. Miało ono przybliżyć

---

<sup>7</sup> W Polsce na antenie TVP program był obecny pod nazwą *I kto to mówi?*. Prowadził go Piotr Bałtroczyk. Oprócz Ewy Błachnio, Szymona Jachimka i Wojciecha Tremiszewskiego z improwizacją zmierzli się aktorzy: Aldona Jankowska, Antoni Królikowski, Michał Meyer, Rafał Rutkowski, Tomasz Sapryk, Hanna Śleszyńska. Program składał się z kilkunastu „gier improwizowanych”, m.in.: „dwa plus jeden”, „najgorsze na świecie”, „trzygłowa gwiazda”, „sceny z kapelusza”, „alfabet”, „damska torebka”, „wspólna historia”.

mieszkańcom Gdańska ich „małą ojczyznę”. Fabularnie zostało osadzone w 1660 roku, kiedy to Rzeczpospolita Polska i Szwecja postanowiły zakończyć działania wojenne związane z „potopem szwedzkim”, podpisując pokój. Pakt o nieagresji miał zostać zawarty w Pałacu Opatów w Oliwie. Taka fabuła to jednak za mało, by stworzyć lekki serial awanturniczo-przygodowy z elementami romansu, który w sposób niestereotypowy przybliżyłby gdańszczanom historię ich miasta<sup>8</sup>. Toteż autorzy scenariusza – Wojciech Tremiszewski i Abelard Giza – wymieszali ze sobą postaci ze świata polityki, opactwa oraz włączyli w akcję lokalnych rzeźmieszków poszukujących skarbu cystersów. Innymi słowy, doprowadzili do spotkania *sacrum* i *profanum*. Aktorzy grający w przedstawieniu wiedzieli tylko, w jakie role się wcielają. Wiadomo też było, że w opactwie jest skarb, a fabuła ostatecznie ma zmierzać do podpisania „pokoju oliwskiego”. Reszta pozostała w sferze improwizacji, której ton nadawała publiczność, co miesiąc decydując o działaniach dwóch złodziei. Trzeba na koniec tej części wyводу zaznaczyć, że *Hultaje Starego Gdańska. Skarb Cystersów* to nie był pierwszy serial improwizowany, a „Limo” nie są pionierami w tej dziedzinie. Pierwszy był Dariusz Kamys, który stworzył przed laty serial satyryczny, inspirowany komercyjnym sukcesem amerykańskich tasiemców, takich jak *Dynastia* czy *Moda na sukces*, funkcjonujący do dzisiaj pod niezmienną nazwą *Spadkobiercy*<sup>9</sup>. Ale bez wątpienia kostiumowego serialu, osadzonego w gdańskiej przestrzeni, jeszcze nie było.

Kolejnym projektem odwołującym się do sztuki improwizacji, zanurzonym w teatralnej materii, był spektakl *Wielka Improwizacja* (2013), dzięki któremu Abelard Giza i Wojciech Tremiszewski przyjęli rolę autorów scenariusza, na spółkę z Jakubem Roszkowskim – dramaturgiem Teatru Wybrzeże, dodatkowo reżyserującym całość. Pod względem fabularnym przedstawienie opowiada o realizacji widowiska lalkowego o Elektryku-Rewolucjoniście przez zespół Teatru Wybrzeże. Sytuacja zaczyna się zmieniać mniej więcej w trakcie trzeciej próby generalnej, na której aktorzy postanawiają pozbyć się najsłabszego ogniwa – reżysera. Dalej domowymi sposobami współ-

<sup>8</sup> Przedstawienie można uznać za celowe działanie edukacyjne Muzeum Historycznego Miasta Gdańska, które nie tylko zainicjowało jego realizację, ale i przeznaczyło na nie fundusze.

<sup>9</sup> Kolejne odcinki serialu emitowane są przez TV4. Wojciech Tremiszewski wciela się tam w rolę Warrena.

tworzą widowisko, od czasu do czasu zarzucając scenariusz, improvizują, wchodzą w interakcję z publicznością. Sztuka, napisana przez kolegów, którzy znają się jeszcze z Teatru Wybrzeże, przede wszystkim okazała się próbą przeniesienia doświadczeń improwizacyjnych kabareciarzy pod strzechę zawodowego teatru, ale była także powrotem do źródeł „gier impro”, czyli metody aktorskiej, służącej do budowania warsztatu przyszłego adepta sztuk teatralnych. Większość krytyków oglądających spektakl pisała o zmarnowanym temacie. Usilnie, wręcz obsesyjne przypomnianie roczników, do których należą panowie, każe myśleć, że recenzenci chcieliby, aby w teatrze zawodowym objawiło się nowe spojrzenie pokolenia nietraktującego legendy Solidarności jak sfery *sacrum*. Wydawać by się mogło, że owo pragnienie zmaterializowało się, jednak kabaretowy język okazał się dla nich zbyt przasny, a przedstawienie w całości nie spełniało oczekiwań, tzn. nie podejmowało merytorycznej dyskusji<sup>10</sup>.

Z teatrem silnie związana jest również Ewa Błachnio, która wystąpiła w wielu spektaklach. Wśród nich należałoby wymienić: *Baladynę* Juliusza Słowackiego (2012), *Maszynę mitu* (2013) w reżyserii Tomasza Podsiadło, pokazywane na Scenie „SAM” w Centrum Kultury w Gdyni; a także *...i zawsze przy mnie stój* Tomasza Jachimka (2014) w reżyserii Dariusza Starczewskiego, przedstawienie grane w Teatrze „Sztuka Na Wynos” w Krakowie, oraz *Cień* Edwarda Paśewicza (2014) w reżyserii Mateusza Dewera – spektakl „Sceny 21” przy Teatrze Nowym w Krakowie.

## „Sam na scenie”<sup>11</sup> – od monodramu do stand-upu

W 2010 roku Wojciech Tremiszewski przedstawił trójmiejskiej publiczności swój monodram *Adama Mickiewicza liryczna próba odnale-*

---

<sup>10</sup> O tym przedstawieniu pisali krytycznie: J. ZALESIŃSKI: *Ani hecne, ani mądre* [online]. [www.teatry.art.pl](http://www.teatry.art.pl) [data dostępu: 15 XI 2014]; Ł. RUDZIŃSKI: *Jak wyreżyserować legendę Solidarności?* [online]. [www.teatry.art.pl](http://www.teatry.art.pl) [data dostępu: 15 XI 2014]; P. WYSZOMIRSKI: *Zabić elektryka, czyli krótkie spięcie* [online]. [www.teatry.art.pl](http://www.teatry.art.pl) [data dostępu: 15 XI 2014]. Pozytywnie napisał natomiast: W. FULEK: *Cierpienie za milniony* [online]. [www.teatry.art.pl](http://www.teatry.art.pl) [data dostępu: 15 XI 2014].

<sup>11</sup> Por. J. CIECHOWICZ: *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyčno-teatralnych*. Wrocław 1984.

zenia się w branży rozrywkowej. Udowadniał, że jest „nieodrodnym dzieckiem teatru”, ów tekst można bowiem wpisać w długoletnią tradycję teatru jednoosobowego<sup>12</sup>. Zarazem można go rozpatrywać – ze względu na satyryczną wymowę – jako monolog kabaretowy, który stopniowo przemienia się w stand-up. W ten oto sposób Tremiszewski ukazuje ewolucję gatunku.

Skąd pomysł na wcielenie się w Mickiewicza? Okazuje się, że spektakl można potraktować jako próbę odpowiedzi na pytania stawiane przez Zbigniewa Majchrowskiego w książce *Mickiewicz i wiek dwudziesty*: „Czy Mickiewicz przychodzi dziś do nas »z tego, czy z tamtego świata«? Czy jest żywą częścią naszej współczesności, czy tylko romantycznym duchem, który nawiedza nas jako niepotrzebny już wieszcz? Co nas jeszcze wciąż łączy z Mickiewiczem, a co nas od niego oddala?”<sup>13</sup>. Jaki byłby Mickiewicz wolnorynkowy? Co robiłby dzisiaj, gdyby powrócił? Według Tremiszewskiego chciałby przemówić do społeczeństwa, by się opamiętało, nie poddawało się machinie kapitalizmu. Ale jak do tego społeczeństwa dotrzeć, skoro poezja wieszczka kojarzy się z trzynastozgłoskowcem, postawą męczeńską, dziś już anachroniczną, i – co tu kryć – ze szkołą? Jedynym rozwiązaniem okazuje się zmiana formy przekazu na bardziej przystępną oraz wykorzystanie telewizji jako medium. Toteż dziewiętnastowieczna polszczyzna szybko zmienia się w mowę współczesną, a *Wielka Improwizacja* – w stand-up, zgodnie z przeświadczeniem, że wartości się nie zmieniają, a przeobrażeniu ulega jedynie wrażliwość widza, który potrzebuje dosadnego języka, ostrych środków wyrazu, a nie poetyckich słów i zawilych metafor. Jednak koniec monodramu okazuje się pesymistyczny – Mickiewicza, mimo zmiany w stand-upowca, nikt nie słucha, bo do nikogo nie przemawia już idea, nawet skrzętnie ukryta pod atrakcyjną formą. Każdy z nas, skupiony na sobie, pochłonięty codziennością, postrzega tylko pewien wycinek rzeczywistości – teźniejszość, i nie ogarnia swoim wzrokiem szerokiego widnokręgu. Zatopiony w wolność jednostki, nie dostrzega niewoli. Mickiewicz zatem musi zniknąć, tak nagle jak się pojawił.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Z. MAJCHROWSKI: „Z tego, czy z tamtego świata?”. W: IDEM: *Mickiewicz i wiek dwudziesty*. Gdańsk 2006, s. 7.

Czy każdy monolog kabaretowy jest stand-upem? Takie pytanie okazuje się uprawomocnione, gdyż często nie odróżnia się tych dwóch gatunków i traktuje jako stand-uperów zarówno Jerzego Kryszaka, Marcina Dańca, Cezarego Pazurę, jak i Abelarda Giżę, Kacpra Rucińskiego, Katarzynę Piasecką itd. Tymczasem stand-up w rasowej formie, jak relacjonuje Marcin Minkiewicz, na polskim gruncie funkcjonuje zaledwie od kilku lat<sup>14</sup>. Co zatem różni monolog kabaretowy od stand-upu? W końcu w obu tych formach przed widzem stoi protagonista, który dzieli się z nim swoimi myślami. Pierwszą różnicą jest na pewno cel, który wyznacza sobie artysta. Monologista wychodzi na scenę, by opowiedzieć jakąś historię inkrustowaną gagami. Nieustannie kryje się przed widzem za swoją postacią, wygłasza wcześniej przygotowany tekst. Nie ma w nim miejsca na improwizację, rozmowę z publicznością w postaci przepychanek słownych z hecklerem – czyli przeciwnikiem, któremu nie podoba się występ. Wyraźny jest tu dystans między nadawcą a odbiorcą. Innymi słowy, widz przychodzi na popis umiejętności aktorskich. Tę sytuację akceptują obydwie strony, dlatego nikt nie waży się naruszyć owej zasady i wyrazić swojego sprzeciwu, jak często dzieje się na występach stand-uperów. Zresztą w przypadku monologu kabaretowego nie sprzyja temu przestrzeń – duża sala pozbawiona kameralnego charakteru. Z kolei stand-uper to opowiadacz dowcipów i gagów, na które składają się „jednozdaniówki” ilustrowane najczęściej absurdalną sytuacją zaobserwowaną przez komika, połączone w dowolny sposób, często na zasadzie „strumienia świadomości”. Jego nadrzędnym celem staje się nie tylko rozśmieszenie publiczności, ale przede wszystkim poruszenie tematyki związanej ze społecznym tabu. Gest naruszenia, „dutkanie palicem” ma pomóc uporać się z tym, co nas boli, a na co nie ma lekarstwa. Często, żeby spotęgować ów efekt, komik używa wulgaryzmów wzmacniają-

---

<sup>14</sup> Pierwszym wydarzeniem z nim związanym był cykl warsztatów Grzegorza Halamy, zorganizowanych w 2008 roku w Szczawnicy, a przeznaczonych dla przyszłych komików Central Comedy. Oczywiście, ktoś mógłby upomnieć się – nie bez słuszności – o emitowany w telewizji w 1998 roku program *HBO na stojaka*, ale jednocześnie trzeba zaznaczyć, że ta pierwsza inicjatywa wprowadzająca stand-up do rodzimej kultury niewiele miała wspólnego ze stand-upem jako gatunkiem, który w Stanach Zjednoczonych istnieje od półwiecza i ma nie tylko swoją tradycję, ale też określone zasady tworzenia. Por. M. MINKIEWICZ: *Stand up jako gatunek komediowy. Geneza, teoria, interpretacja*. [Praca magisterska, napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Jarosława Ławskiego w Katedrze Badań Filologicznych Wschód Zachód. Białystok 2014], s. 4–7.

cych ekspresję. Jednak ich nadużywanie może wywołać u publiczności uczucie niesmaku oraz okazać się objawem niemocy twórczej<sup>15</sup>. Według Abelarda Gizy stand-up uczy przede wszystkim dystansu i zmusza do myślenia. Jednak należy uważać, by ironia nie przerodziła się w ton serio, a komik w kaznodzieję:

Dla mnie najwyższą formą komedii jest ta, która daje mi do myślenia. Ale też nie o to mi chodzi, by mówić cały czas o dzieciach w Bangladeszu, gejach, lesbijkach i księżach. Jeśli wyjdę przed trzystu ludzi i powiem, jakie jest moje podejście do Kościoła albo do związków partnerskich [...], to nie wiem, czy kogokolwiek przekonam do swojego myślenia. Ale jeśli spędzimy razem wieczór, pośmiejemy się, będziesz pił piwo i mówił mi, że wczoraj samochód ci się zepsuł, a potem podyskutujemy na różne tematy, to pomyślę inaczej<sup>16</sup>.

Według Gizy, stand-up ma funkcję oczyszczającą. Dzięki owemu „luzowi”, w który wprowadza nas komik, obśmiewając to i owo, stajemy się bardziej otwarci i kreatywni, przez co łatwiej jest nam odkryć nowe konfiguracje i meandry idei czy doświadczeń. W tym przekonaniu uobecnia się również rola zabawy w ujęciu zaproponowanym przez Richarda Schechnera<sup>17</sup>. Biorąc niniejsze rozważania pod uwagę, trzeba przyznać, że powszechna opinia o stand-upie okazuje się krzywdząca, większość postrzega bowiem tę formę satyry jako przasną rozrywkę, przeznaczoną dla niewyrafinowanego widza. Lider kabaretu „Limo” jasno się temu sprzeciwia i uparcie promuje ją na lokalnym gruncie, czego świadectwem jest stworzona przez niego i Kacpra Rucińskiego Gdańska Scena Stand Up Comedy, zlokalizowana przy ul. Elżbietańskiej 6. Stworzenie swoistej enklawy dla pragnących „oczyszczenia” to bezpieczniejsze rozwiązanie niż wprowadzanie ostrych w swoim wyrazie żartów do telewizji publicznej, nawet po 23.00. Odszkodowanie, jakie Telewizja Polska musiała zapłacić za monolog o papieżu, dowodzi, że polskie społeczeństwo ma jeszcze wiele do przepracowania.

<sup>15</sup> Taką diagnozę wystawił również Władysław Sikora: „Jak każdy gatunek sztuki ma [stand-up] swoich liderów i ogony. Ogony pracują głównie na złą opinię o stand-upie. Nie mając zbyt ciekawych myśli, spostrzeżeń, napychają swoje programy wulgarnością. Udają takich wyzwolonych i przez to zwracają na siebie uwagę. Cóż, jak się nie ma talentu, to zawsze można być wyzwolonym. Znajdzie się trochę osób, które się na to nabiorą.” Cyt. za: *ibidem*, s. 20.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>17</sup> R. SCHECHNER: *Zabawa*. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. A. CHAŁUPNIK et al. Warszawa 2005, s. 190–191.

## „Reżyser ma pomysły”, czyli filmowy świat Abelarda Gizy

Abelard Giza to nie tylko stand-uper, autor sztuk teatralnych, ale również człowiek filmu. Wyraźną inspiracją dla niego są bez wątpienia filmy Quentina Tarantino, co dostrzegalne jest już w filmie *Wozonko* (2003), w którym znajdziemy ewidentne nawiązania do *Pulp fiction*, zwłaszcza jeśli chodzi o kreację głównych bohaterów i konflikt. Dwaj gangsterzy dostają zlecenie na odzyskanie tajemniczej walizki. Sieją pogrom w mieszkaniu trzech „młodzików”, tamci zaś nawet nie mają szans zareagować. Kolejnym zleceniem gangsterów okazuje się chłopak z domu dziecka. Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie pomyłka grupy blokowych „cwaniaczków”, którzy chcąc porwać z przedszkola dziecko jakiegoś „bogacza” i za okup wyjechać na wakacje, zamiast do przedszkola trafiają do domu dziecka i uprowadzają tego samego chłopca. Od chwili, gdy gangsterzy dostrzegają odjeżdżającego malucha dresiarzy, zaczyna się pościg – „zabawa w kotka i myszkę”. O tym samym środowisku opowiada również kolejny film Gizy, *Towar* (2005), w którym podjęty zostaje temat handlu ludźmi. Znowu dochodzi do starcia dwóch grup przestępczych: Bielskiego – właściciela nocnych klubów, zlecającego swoim ludziom uprowadzanie młodych dziewczyn do domów publicznych, oraz trzech kolegów próbujących okraść biznesmana. Jeśli w *Wozonku* Giza wprost nawiązuje do *Pulp fiction* za pośrednictwem fabuły, to w filmie *Towar* odwołuje się jedynie do poetyki tego obrazu, przetasowując chronologię zdarzeń. W *stepie szerokim* (2006) okazuje się najbardziej dojrzałym filmem kabareciarza, zawiera bowiem najobszerniejszy komentarz dotyczący współczesnej Polski, w dodatku raczej gorzki. Panuje tu bezrobocie, młodzi ludzie pozostając w kraju, nie mają innych perspektyw niż roznoszenie ulotek jako człowiek-pasta czy człowiek-marchewka. Nikt już nie docenia prawdziwego bohaterstwa. W filmie jego symbolem i jednocześnie karykaturą staje się Marchewman – stworzony na wzór amerykańskiego Supermana, którego powstanie z jednej strony inicjuje tabloidowa prasa szukająca sensacji i pieniędzy, z drugiej zaś – dwóch studentów, kierujących się naiwną wiarą w superbohatera, dającego ludziom nadzieję na lepsze jutro, albo po prostu chęcią wzbogacenia się. I tak narzędziem manipulacji staje się archetypiczna potrzeba i wia-

ra w interwencję siły nadprzyrodzonej, po której sytuacja cudownie ulegnie zmianie, bo w filmowym świecie Gیزی nie ma żadnej świętości poza własnym zyskiem. Sukces sztuki teatralnej *Swing*, pokazywanej w 2010 roku na scenie klubu „Żak” w Gdańsku, spowodował, że trzy lata później reżyser nakręcił na jej podstawie film, nawiązujący konwencją do sitcomu – amerykańskiej komedii sytuacyjnej, rozgrywającej się w jednym pomieszczeniu, a pod względem tematyki podejmującej problem wpływu Internetu na związki międzyludzkie. Angażując kolegów z grupy „Impact” i z „Limo”, Wybrzeżak staje się postacią być może mającą wpływ na wzrastanie nowego pokolenia artystów.

### Z Gdyńskiej Sceny Kabaretowej w trasę koncertową

Formację „Limo” można uznać za animatora życia kabaretowego na Pomorzu, a także wychowawcę kolejnych pokoleń kabareciarzy, co ujawnia się poprzez współpracę z Centrum Kultury w Gdyni, gdzie działa tzw. Gdyńska Scena Kabaretowa. Z inicjatywy dyrektora CKG Jarosława Wojciechowskiego i twarzy projektu – Szymona Jachimka, występowali tu weterani sceny kabaretowej (Jacek Poniedziałski, Piotr Bałtroczyk, Artur Andrus), a również nieco młodszy („Kabaret Hrabci”, „Łowcy.B”) i w końcu najmłodszy stażem twórcy (laureaci Przeglądu Kabaretów PAKA). „Limo” w osobach Błachnio, Jachimka i Tremiszewskiego promuje kabaret wśród pomorskiej młodzieży, wspierając organizowany przez CKG GimKab, czyli Przegląd Młodzieżowych Grup Kabaretowych, w którym wygraną jest szansa pokazania skeczu szerszej publiczności na Gdyńskiej Scenie Kabaretowej jako support zaproszonych gwiazd. Jachimek dodatkowo patronuje regionalnym eliminacjom do Przeglądu Kabaretów PAKA, odbywającym się właśnie w CKG.

W latach 90., w okresie popularności tzw. boysbandów, na polskiej scenie kabaretowej zaistniał zespół „T-raperzy znad Wisły”. Ich piosenki były częścią programu satyrycznego KOC („Komiczny Odcinek Cykliczny”). Wydali 6 płyt, na których znalazły się przede wszystkim utwory parodiujące hip-hop, dance oraz disco polo. Mniej więcej w tym samym czasie kabaret „Słuchajcie” stworzył piosenkę *Teraz płaczę* – parodiującą teledyski takich zespołów, jak Backstreet Boys czy Westlife. Wydaje się, że w ten sam nurt wpisuje się Mariush ze swoją płytą

*Usta pełne marzeń.* W postaci artysty parającego się muzyką na pograniczu disco polo oraz dance wciela się Szymon Jachimiek, który dbając o każdy szczegół swojej kreacji, posługuje się banalnymi tekstami, rytmami częstochowskimi, niewyszukanymi skojarzeniami, kolokwializmami, a nawet błędami językowymi. W związku z tym, że na płycie i w teledyskach gościnnie występują Ewa Błachnio (jako „G.O.S.K.A”), Abelard Giza (jako MC Konduktor), Hugo Giza i Wojciech Tremiszewski (jako tancerze), można potraktować Mariusha jako kolejny projekt satyryczny grupy „Limo”. Jaki komunikat, dotyczący nas samych, można z niego wyczytać? Myślę, że jest to swoista prowokacja, obnażająca nasze ukryte życie. Nikt z nas przecież nie przyzna się do słuchania „muzyki chodnikowej”, ale jeśli będzie to zabawa z przymrużeniem oka, wielu da jej się porwać. Właśnie takie reakcje publiczności można dostrzec w trakcie występów Jachimka z zespołem Mariush.

### Kabareciarz twórcą kultury?

Za obniżenie rangi widowiska satyrycznego współczesny kabaret jednocześnie ponosi odpowiedzialność i uchyla się od niej. Z jednej strony okazuje się częścią mechanizmu amerykańskiej polskiej kultury, z drugiej zaś – poddając się temu, przygotowuje odpowiedni grunt, by proces postępował. Czy istnieje jakieś wyjście z tej patowej sytuacji? Jedynym rozwiązaniem jest trzymanie się na obrzeżach kabaretu rozumianego jako sztuka estradowa, jak czyni to Władysław Sikora, który świadomie odcina się od współczesnych trendów kabaretowych. Na jego oficjalnej stronie internetowej można przeczytać stosowne wyznanie: „Okopałem się [...] nie chcę się włączyć we współczesne trendy kabaretowe. Niech tam robią kabaret na wielkich estradach [...]. Ja się zakopuję w niszy i robię to, co mi sprawia przyjemność”<sup>18</sup>. Takie słowa w ustach byłego „potemowca” nie dziwią, jeśli bowiem przyjrzymy się bliżej jego twórczości, to dostrzeżemy awangardowy charakter jego poczynań. Przedstawiciele ówczesnego głównego nurtu kabaretu nie kryją się w małych salkach, wychodzą raczej do szerokiej publiczności, dają ludziom rozrywkę. Ale czy

<sup>18</sup> Cyt. za: *i co teraz*. <http://www.sikora.art.pl/terazniejszosc.html> [data dostępu: 30 XI 2014].

z tego ma wynikać dyskryminacja „Łowców.B”, „Smile”, „K-2” i pozostałych formacji jako twórców kultury? Według mnie, z pewnością nie, bo – jak twierdził Johan Huizinga – kultura powstaje podczas zabawy<sup>19</sup>. Problemem staje się poziom owej kultury, na który zżyma się wielu współczesnych. Każda grupa kabaretowa ma swój krąg widzów, lubiących bawić się w co innego. I tak „Limo” proponuje publiczności szeroką gamę gier, w które chętnie zatopi się ten, kto jest otwarty na przechodzenie przez różne drzwi, prowadzące tam, gdzie kultura popularna miesza się z tzw. wysoką. Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że wchodząc w ich świat, nie zawsze będziemy równie usatysfakcjonowani. Niemniej „Limo” kontynuuje drogę, w którą niegdyś wyruszył Władysław Sikora, stając się kimś więcej niż komentatorem życia, bo także animatorem zielonogórskiej kultury i instruktorem kabaretowym. Trójmiejska formacja działa podobnie, współtworząc Miejski Kalendarz Imprez swojego regionu i tym samym wpływając na wizerunek miejsca, w którym jest zakorzeniona.



1. *Hultaje Starego Gdańska. Skarb Cystersów* – spektakl improwizowany  
Na zdjęciu: Karolina Rucińska i Wojciech Tremiszewski.

Źródło: oficjalny fanpage na Facebooku.

<sup>19</sup> J. HUIZINGA: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. W: *Antropologia widowisk...*, s. 161.



2. *Hultaje Starego Gdańska. Skarb Cystersów* – spektakl improwizowany  
Na zdjęciach: Magdalena Walaszczyk, Szymon Jachimek.

Źródło: oficjalny fanpage na Facebooku.



3. *Balladyna*, reż. Tomasz Podsiadło, „Scena SAM”  
w Centrum Kultury w Gdyni  
Na zdjęciu: Ewa Błachnio.

Źródło: prywatne archiwum Ewy Błachnio.



4. *Maszynaria mitu*, reż. Tomasz Podsiadło,  
Scena „SAM” w Centrum Kultury w Gdyni  
Na zdjęciu: Ewa Błachnio.

Źródło: prywatne archiwum Ewy Błachnio.



5. *Cień Edwarda Pasewicza*, reż. Mateusz Dewera,  
Teatr „Sztuka na Wynos” w Krakowie  
Na zdjęciu: Ewa Błachnio.

Źródło: prywatne archiwum Ewy Błachnio.



6. ... *i zawsze przy mnie stój* Tomasza Jachimka, reż. Dariusz Starczewski,  
„Scena 21” przy Teatrze Nowym w Krakowie  
Na zdjęciu: Ewa Błachnio.

Źródło: prywatne archiwum Ewy Błachnio.



7. *Adama Mickiewicza liryczna próba odnalezienia się w branży  
rozrywkowej.* Kawiarnia „Młody Byron”  
Na zdjęciu: Wojciech Tremiszewski jako Adam Mickiewicz.

Źródło: prywatne archiwum Wojciecha Tremiszewskiego.



8. *Mariush*

Na zdjęciu: Szymon Jachimek jako Mariush wraz z zespołem:  
Abelard Giza, Hugo Giza, Wojciech Tremiszewski.

Źródło: oficjalny fanpage na Facebooku.

# Mechanizmy dowcipu językowego w tekstach kabaretu „Paranienormalni”

KAROLINA BOŻEK  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

„Dla przeciwwagi wielu uciążliwości życia niebo ofiarowało człowiekowi trzy rzeczy: nadzieję, sen i śmiech” – te słowa słynnego, niemieckiego filozofa, Immanuela Kanta, najtrafniej oddają istotę śmiechu i jego rolę w ludzkim życiu. Formą sztuki, która w śmiechu i dla śmiechu powstała, jest bardzo popularny w dzisiejszych czasach kabaret<sup>1</sup>. Pełni on funkcję nie tylko rozrywkową. Niejednokrotnie służył jako demokratyczne narzędzie krytyki i protestu, walki z ponurą rzeczywistością oraz satyry na ludzkie wady czy błędy. Oprócz takich środków, jak mimika i gestykulacja, struktury plastyczne czy układy muzyczne, bardzo ważnym elementem przedstawienia kabaretowego, służącym rozbawieniu publiczności, jest dowcip językowy.

Kabaretem, który bardzo często wykorzystuje w swych skeczach mechanizmy dowcipu językowego, jest popularna grupa „Paranienormalni”, powstała w 2004 roku w Jeleniej Górze<sup>2</sup>. W niniejszym artykule zostaną przedstawione i scharakteryzowane stosowane przez tę formację zabiegi słowne, dzięki którym zadziwia ona i rozśmiesza swoich odbiorców.

---

<sup>1</sup> Szerzej o historii kabaretu (także polskiego) zob.: L. APPIGNANESI: *Kabaret*. Warszawa 1990; R.M. GROŃSKI: *Od SIEDMIU KOTÓW do OWCY. Kabaret 1946–1968*. Warszawa 1971. Więcej na temat humoru i komizmu zob.: M. GOŁASZEWSKA: *Śmieszność i komizm*. Wrocław 1987; J.S. BYSTROŃ: *Komizm*. Wrocław 1993; W. CHŁOPICKI: *O humorze poważnie*. Kraków 1995.

<sup>2</sup> <http://www.paranienormalni.com/o-nas/> [data dostępu: 2 IV 2012].

Według Danuty Buttler, forma językowa odgrywa dużą rolę w odbiorze dowcipu, ponieważ przesądza ona o cechach jego kompozycji. Omawiając mechanizmy dowcipu językowego, opierać się będą na klasyfikacji zaproponowanej właśnie przez tę badaczkę<sup>3</sup>.

### Żartobliwe odwrócenie paralelne

Ciekawą odmianą dowcipu językowego są żarty nieopisywane dotąd w polskiej literaturze stylistycznej, określane przez niemieckich badaczy jako „komiczna antyteza” bądź „odwrócenie”. Dowcipy takie zbudowane są z dwóch członów paralelnych wobec siebie pod względem syntaktycznym, treściowo zaś jeden z nich jest odwróceniem sensu drugiego<sup>4</sup>. Żarty tego typu można potraktować jako odmianę dowcipu polisemicznego. Potwierdza to przykład pojawiający się w skeczu *Kariera na antenie*:

MATKA: Ja się na Włochach znam, bo Tomek to jest taki typ Włocha, a ja do Włochów to mam nosa.

SYN: Ta, chyba włosy w nosie.

Bohaterka skeczu twierdzi, że „do Włochów ma nosa” (frazeologizm „mieć nosa do czegoś” oznacza ‘mieć wyczucie, dobrze się na czymś znać’), na co syn odpowiada jej z przekąsem: „chyba włosy w nosie”. Podstawą odwrócenia sensu stała się wieloznaczność słowa „włosy”, będącego jednocześnie augmentatywem wyrazu „włosy” oraz – gdy zapisujemy je wielką literą – nazwą własną państwa (w tym przypadku nazwą narodowości, na co wskazuje użyta tu forma dopełniacza „Włochów”). Przekręcenie treści odgrywa rolę ironiczną, pokazuje spore wątpliwości syna co do prawdziwości słów matki. Żartobliwy efekt tworzy nie tylko zręczne odwrócenie sensu, lecz także degradacja znaczenia i satyryczna wymowa konstrukcji.

Kolejny przykład odwrócenia paralelnego występuje w skeczu *Wieczór z poetą*. W odczycie fragmentu powieści przez tytułowego pisarza pojawia się zdanie: „Posiadał wszystko, lecz nie posiadał się z radości”.

<sup>3</sup> Najczęściej stosowanymi przez „Paranienormalnych” mechanizmami dowcipu językowego są polisemia i homonimia.

<sup>4</sup> D. BUTTLER: *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1968, s. 257.

Odwroćenie sensu nastąpiło poprzez odwołanie się do wieloznaczności słowa „posiadać”, które w pierwszej części zdania występuje w znaczeniu dosłownym ‘mieć, być właścicielem czegoś’, natomiast w drugiej jest elementem frazeologizmu „nie posiadać się z radości” ‘cieszyć się, być szczęśliwym’. Zdanie to jest „komiczną antytezą”, gdyż pierwsza część jak gdyby wyklucza drugą.

## Żartobliwe neosemantyzmy

Istotą indywidualizmów semantycznych jest rozszerzenie łączliwości frazeologicznej i zakresu znaczeniowego danego słowa, będącego elementem dowcipu. Komiczny efekt zostaje osiągnięty nie tylko poprzez nadanie wyrazowi nowej i zaskakującej treści, ale także przez skontrastowanie jej ze znaczeniem tradycyjnym. W szczególności komiczne są dwie sytuacje: gdy słowo odpowiadające nazwie rzeczy zostaje powiązane z nazwą człowieka lub gdy wyraz o łączliwości ograniczonej do nazw zwierząt jest odniesiony do nazwy osoby. W obu przypadkach mamy bowiem do czynienia z wyraźną degradacją człowieka poprzez umieszczenie go poniekąd na wspólnej płaszczyźnie ze światem zwierząt i rzeczy<sup>5</sup>.

W tekstach kabaretu „Paraniormalni” pojawia się kilka ciekawych neosemantyzmów. Jeden z nich pochodzi z przedstawienia *Mars*. Tematem skeczu jest spotkanie przybyłego na tytułową planetę człowieka z dwoma Marsjanami. Podczas ich rozmowy padają słowa:

MARSJANIN 1: Chłopak dopiero co z Ziemi przyleciał!

MARSJANIN 2: Ziemniak!

M1: No.

M2: A wygląda jak burak.

Użyty neosemantyzm ma swe źródła w sztuce graffiti. Na murach często pojawiają się bowiem napisy typu: „Polska dla Polaków”, „Ziemia dla Ziemniaków”, „Księżyc dla księży”. Dowcip powstał poprzez utworzenie homonimu morfologicznego istniejącego wyrazu, a więc dzięki wykorzystaniu formalnej identyczności słów, będących derywatami od różnych podstaw (w tym przypadku podstawami są: „zie-

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 193.

mia” – gleba oraz „Ziemia” – planeta). Nazwę pospolitą warzywa zestawiono z nazwą własną określającą mieszkańca planety – mamy tu zatem do czynienia z procesem degradacji i reifikacji językowej, ponieważ Ziemięninowi odebrano człowiecze cechy i umieszczono go na jednej płaszczyźnie z przedmiotami, a konkretnie – z warzywem. Jest to przykład żartobliwego przewartościowania słowotwórczego, wyodrębniającego w wyrazie wtórny sufix. Dowcip ten wykorzystuje bowiem fakt istnienia formacji, takich jak: „Polak”, „Słowak”, „Austriak”, „warszawiak”, „Ślązak”, „poznaniak”, a więc nazw mieszkańców utworzonych przez dodanie przyrostka „-ak”. Efekt komizmu potęguje w tym fragmencie ostatnie zdanie: „A wygląda jak burak”. W języku potocznym „burak” to nie tylko warzywo, ale także pejoratywne określenie człowieka bez ogłady. Wybór tego słowa jest motywowany niewątpliwie także przynależnością do tego samego pola semantycznego, co wyraz „ziemniak”.

Żartobliwym przewartościowaniom poddawane są też nierzadko wyrazy złożone. Istotą tworzenia takich dowcipów jest nieprawidłowe rozpoznanie podstawy semantycznej jednego z członów wyrazu złożonego oraz sugerowanie niespodziewanych związków między wyrazem podstawowym i pochodnym<sup>6</sup>.

Przykład takiego wyrazu złożonego pojawia się w skeczu *Mariolka o sobie*, gdzie tytułowa bohaterka żali się: „Przecież ja tak chemii nie znoszę, że normalnie po każdej lekcji powinnam mieć chemioterapię”. Chemioterapia w tradycyjnym znaczeniu jest sposobem zwalczania chorób, głównie nowotworowych, przez zastosowanie syntetycznych związków chemicznych. Nazwa powstała wskutek połączenia słów „chemia” i „terapia”, co stało się podstawą do stworzenia nowego znaczenia. Słowo „chemia” zostało w tym skeczu użyte w odniesieniu do przedmiotu szkolnego, a skoro bohaterka nie znosi tej lekcji najlepiej, za odpowiednią metodę terapii uznaje... „chemioterapię”. Źródłem takiego neosemantyzmu mogło być także skojarzenie ze słowem „psychoterapia”, oznaczającym leczenie schorzeń natury psychologicznej. Zaskakujący pomysł oraz kontrast między znaczeniem tradycyjnym a znaczeniem nowym składają się na komiczny efekt.

Wtórne zaklasyfikowanie pewnych słów do obcej im rodziny słowotwórczej, bez przekształcania ich formy wewnętrznej, nazywane jest ad-

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 199.

ideacją. W adideacjach dźwiękowych głównym źródłem komizmu jest kontrast znaczeń, przeważnie degradujący sens pierwowzoru. Realna treść nie ma wpływu na rozbawienie odbiorcy, wywołują ją natomiast zależności między znakami słownymi i postulowanie pokrewieństwa etymologicznego między wyrazami pozbawionymi w istocie jakiegokolwiek związku. Żarty tego typu można zaklasyfikować do kategorii dowcipów z maską, gdyż podobieństwo brzmieniowe dwóch wyrazów maskuje przez chwilę bezsensowność ich połączenia. Znaczenia realne takich wyrazów są jednak tak bardzo rozbieżne, że absurdalność ich zestawienia staje się oczywista i pozbawiona maski. Adideacje dźwiękowe funkcjonują więc na zasadzie „zawiedzionego oczekiwania”, „wprowadzenia w błąd pozorną więzią zjawisk”<sup>7</sup>.

Przykład neologizmu semantycznego powstałego na zasadzie adideacji dźwiękowej pojawia się w skeczu *Modelowa Mariolka*. Główna bohaterka mówi: „Przecież wiadomo, że cerata to żona cara, nie?”. Słowo „cerata”, oznaczające bawełnianą tkaninę, najczęściej w potocznym języku używane dla określenia obrusu czy serwety, tutaj nabrało zupełnie nowego znaczenia. Ten neosemantyzm ma swą motywację w podobieństwie fonetycznym do leksemów: „car” i jego żeńskiej odmiany „caryca”. Kolejny raz dowcip został oparty na mechanizmie degradacji językowej człowieka, którą potęguje fakt, iż nazwa kojarzona z dostojnością i powagą została zastąpiona przez niezbyt wyszukane słowo, oznaczające materiał wykorzystywany w gospodarstwie domowym.

## Neologizmy frazeologiczne

Żartobliwe neologizmy frazeologiczne dzielą się na trzy rodzaje:

- połączenia tradycyjne pod względem struktury, ale przewartościowane semantycznie;
- połączenia nowatorskie i poprawne z punktu widzenia strukturalnego, ale zawierające elementy niezgodne znaczeniowo;
- frazeologizmy analogiczne, zbudowane na wzór pewnego tradycyjnego związku<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 216.

Przykład należący do pierwszego typu pojawia się w szkicu *Polacy we Francji*. Tekst przedstawienia ma formę wywiadu przeprowadzanego z dwoma Polakami mieszkającymi we Francji, którzy po rzekomym ukończeniu studiów na Akademii Sztuk Pięknych „robią karierę” w Paryżu jako malarze. Oto fragment wywiadu:

DZIENNIKARZ: A czym się pan zajmuje?

POLAK: Wie pan no, jeśli chodzi o mnie, to ja jakby od zawsze pasjonowałem się martwą naturą...

DZIENNIKARZ: Cudownie, a gdzie możemy zobaczyć pana prace?

POLAK: No, no niestety nie w Luwrze, ale za to tu, całkiem niedaleko, wie pan... W prosektorium maluję ludzi tak, że...

DZIENNIKARZ: Zrobiło się trochę sztywno, wobec tego oddaję głos do studia. To tyle z Francji, dziękujemy, do zobaczenia!

W języku specjalistycznym „martwą naturą” określa się obraz lub rysunek obejmujący kompozycje składające się z przedmiotów nieożywionych, takich jak: owoce, naczynia, kwiaty itp. Tutaj wyrażenie to uzyskało zupełnie nowe, zaskakujące znaczenie. Wyjaśnia nam je zdanie: „W prosektorium maluję ludzi tak, że...” Chodzi więc nie o malowanie obrazów, lecz zmarłych, co daje komiczny, a wręcz makabryczny i szokujący efekt. To jednak nie koniec osobliwych skojarzeń, gdyż następnie pojawia się sformułowanie: „zrobiło się trochę sztywno”, co w języku potocznym oznacza zaistnienie niezręcznej sytuacji, jednak w tym wypadku ewidentnie przywołuje na myśl cechę właściwą nieboszczykowi („sztywny”).

W analizowanych przeze mnie tekstach kabaretu „Paranienor-malni” pojawia się także przykład reprezentujący trzeci typ neologizmów frazeologicznych – frazeologizmy analogiczne. Wykorzystuje się w nich utarty schemat strukturalny, ale wprowadza nową treść, co wiąże się z pewną degradacją i ośmieszeniem pierwowzoru. Podstawą do tworzenia frazeologizmów analogicznych są przysłowia, sentencje, cytaty literackie itp.

W szkicu *Dyrektor* jeden z bohaterów używa stwierdzenia „Memento mori”, co jest niewielką zmianą fonetyczną, ale znaczeniowo bardzo istotną. *Memento mori* jest bowiem łacińską maksymą oznaczającą ‘pamiętaj o śmierci’, będącą ważnym motywem w literaturze i sztuce średniowiecznej. Do dziś *memento mori* jest przywoływane jako przypomnienie o przemijalności życia i nieuchronności śmierci.

Ta patetyczna formuła zostaje tutaj zastąpiona przez żartobliwą modyfikację, polegającą na wymianie tylko jednej z głosek: „memento” – „m~~o~~mento”. *Momento* w języku włoskim i hiszpańskim oznacza ‘moment’, ale ze względu na niemal identyczną formę ze swym polskim odpowiednikiem odbiorcy nie mają problemu ze zrozumieniem znaczenia tego słowa. „Momento mori” miało tu w domyśle oznaczać ‘poczekaj moment’, ‘momencik’, a więc podstawą do stworzenia tej modyfikacji było nie tylko podobieństwo brzmieniowe, ale także zaistniała sytuacja komunikacyjna. Zabawny efekt został tu osiągnięty przez skontrastowanie treści nowej z tradycyjną oraz ośmieszenie i strywializowanie patetycznej formuły wzoru. Komizm degradacji semantycznej łączy się tu z komizmem hybrydy.

## Modyfikacje związków frazeologicznych

Komizm dowcipów wykorzystujących utrwalone związki frazeologiczne polega na zmianie przyjętego składu słownego bądź struktury połączenia. Zmiana formalna nie powoduje jednakże zatarcia podobieństwa określenia innowacyjnego do pierwowzoru. Żartobliwy efekt zostaje osiągnięty przez skontrastowanie sensu lub zabarwienia tradycyjnego związku z treścią lub barwą nowego frazeologizmu.

W zanalizowanych przeze mnie tekstach kabaretu „Paranienormalni” pojawiają się trzy typy przekształceń. Są to mianowicie modyfikacje polegające na wymianie członu / członów, dodaniu członu / członów oraz tworzeniu związków analogicznych. Pierwsza z modyfikacji bazuje na usunięciu pewnego elementu ze stałego związku wyrazowego i umieszczeniu na jego miejsce nowego składnika<sup>9</sup>. Przekształcenie to w przypadku tekstów „Paranienormalnych” wynika z konkretnej sytuacji komunikacyjnej bądź podobieństwa brzmieniowego.

Z pierwszym przypadkiem mamy do czynienia w scenie *Mucha i Pająk*. Skecz ten jest skonstruowany na zasadzie dialogu między tytułowymi, zantropomorfizowanymi owadami. Okoliczności spotkania bohaterów nie są zaskoczeniem – Mucha wpada w sieci Pajaka, nie zostaje jednak od razu jego ofiarą, gdyż rozpaczliwie błaga go o da-

<sup>9</sup> A. PAJDIŃSKA: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej polszczyzny*. Lublin 1993, s. 116.

rowanie życia. Drapieżnik nie może jednak poskromić swego uczucia głodu, dlatego Mucha proponuje mu skonsumowanie człowieka. Swoją myśl tłumaczy w ten sposób: „Jak to mówią, wszystkiego trzeba w życiu spróbować. Wszystko jest dla owadów, nie?”. Mamy tu do czynienia z ciekawą modyfikacją frazeologizmu „wszystko jest dla ludzi”. Skecz odnosi się do sytuacji ze świata owadów, dlatego perspektywa ulega odwróceniu. Komiczny efekt zostaje osiągnięty przez degradację świata ludzkiego, zdominowanego przez świat zwierząt.

Kolejne przekształcenie motywowane konkretną sytuacją komunikacyjną pojawia się w skeczu *Papieros*. Jednocześnie stanowi ono przykład innowacji frazeologicznej, nazywanej kontaminacją frazeologizmów. W scenie tej również zastosowano zabieg antropomorfizacji, któremu tym razem podlega nie zwierzę, lecz przedmiot, a dokładnie – tytułowy papieros. Skecz ma formę dialogu między człowiekiem, próbującym porzucić nikotynowy nałóg, a Papierosem, niedającym uzależnionemu o sobie zapomnieć. W pewnym momencie rozmowy tytułowy bohater mówi: „Robert, ja czuję przez bibułę, że coś się święci”. Punktem wyjściowym tej modyfikacji jest frazeologizm „czuć przez skórę” ‘przeczuwać coś, spodziewać się czegoś. Materiałem, z którego wytwarzane są rurki do papierosów, jest cienka bibuła, zwana gilzą. Wybór nowego leksemu nie jest więc przypadkowy. Zmodyfikowana formuła wypowiedziana zostaje przez Papierosa, dlatego tradycyjny frazeologizm zostaje zastąpiony przez nowy, bardziej odpowiadający sytuacji.

Kontaminacja frazeologizmów polega na ich krzyżowaniu ze swoobodnymi lub nieswoobodnymi połączeniami wyrazów. Każda kontaminacja narusza językowe przyzwyczajenia odbiorcy, dlatego jest środkiem pobudzania jego aktywności, wymaga współtworzenia znaczeń i decyzji interpretacyjnych<sup>10</sup>. Dowcipy oparte na kontaminacji działają komicznie poprzez „wprowadzenie odbiorcy w błąd pozorną tradycyjnością struktury, która się nagle okazuje mechanicznym zlepkiem różnych elementów”<sup>11</sup>. W omawianym przykładzie „czuję przez bibułę, że coś się święci” skrzyżowaniu uległy dwa frazeologizmy: „czuć przez skórę” i „czuć, że coś się święci”. Wspólnym komponentem, który stał się podstawą do ich połączenia, jest czasownik „czuć”. Frazeologizmy

<sup>10</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>11</sup> D. BUTTLER: *Polski dowcip językowy...*, s. 146.

te są bliskie znaczeniowo, gdyż pierwszy z nich oznacza ‘wyczuwać coś intuicyjnie’, natomiast drugi – ‘spodziewać się, co nastąpi; przeczuwać, że coś się stanie’. Kontaminacja służy w tym przypadku kumulacji i intensyfikacji znaczeń oraz wzmocnieniu efektu komicznego.

Modyfikacja wykorzystująca podobieństwo brzmieniowe pojawia się w skeczu *Heniek i Czesiek*. Jeden z bohaterów, opowiadając swemu rozmówcy o spotkaniu z wybranką, przytacza pytanie, które jej wtedy zadał: „Czy mogę prosić cię o twoją rentę?”. Przekształceniu uległa tu zwyczajowa formuła używana w momencie oświadczyn: „Czy mogę prosić cię o twoją rękę?”. Wymiana członów motywowana jest więc relacją paronimiczną, która łączy stary i nowy komponent. Podniosła wymowa pierwowzoru uległa degradacji, gdyż w nowym znaczeniu ma wydźwięk wyłącznie materialny. O ile tradycyjna forma jest dowodem miłości i oddania, o tyle jej zmodyfikowany odpowiednik świadczy o wyrachowaniu i zachłanności. Ten kontrast znaczenia i barbarwienia emocjonalnego wywołuje zabawny efekt.

Modyfikacja polegająca na dodaniu nowego członu do tradycyjnego związku występuje w skeczu *Grupowe zwolnienia na wesoło*. Pojawia się tu mianowicie opinia o dyrektorze zwalniającym wielu swoich pracowników: „To jest nasz wspaniały, drogi prezes – od ust sobie odejmie, a drugiemu nie da”. Podstawowa forma „odjąć sobie od ust” oznacza rezygnację z czegoś na rzecz innego człowieka. Modyfikacja została dokonana w taki sposób, aby znaczenie było zupełnie odwrotne. Drugi człon formuły „a drugiemu nie da” wskazuje na egoizm i chciwość opisywanej osoby. Tego typu połączenie ma dodatkowo podkreślić i uwydatnić negatywne cechy człowieka.

Związki analogiczne tworzone są na wzór tradycyjnych frazeologizmów na podstawie nowej bazy leksykalnej. Taka modyfikacja polega na wymianie każdego z członów starego związku, z wyłączeniem komponentów synsemantycznych<sup>12</sup>. Innowacją powstałą przez utworzenie związków analogicznych, a jednocześnie będących zbliżonymi brzmieniowo, obserwujemy w skeczu *Wesele po chińsku*. Pojawia się tam wypowiedź:

- Jak locha to nie szczeka!
- Nie, nie, nie... Jak kocha to poczeka.

---

<sup>12</sup> A. PAJDZIŃSKA: *Frazeologizmy...*, s. 134.

Frazeologizm „jak kocha to poczeka” zostaje zastąpiony przez banalną modyfikację „jak locha to nie szczeka”. Formuła wyjściowa odnosi się do sfery uczuciowej człowieka, sugerując, że prawdziwie kochająca osoba pomimo rozłąki zawsze będzie czekać na swą drugą połowę. Jej odpowiednik z kolei jest oczywistym, dotyczącym świata zwierząt frazesem, iż samica świni („locha”) nie szczeka. Źródłem komizmu są tu: skonfrontowanie dwóch, zupełnie różnych sfer, banalność wprowadzonej modyfikacji oraz kontrast zabarwienia emocjonalnego.

### Dowcip oparty na podobieństwie brzmieniowym

Jan Stanisław Bystron wśród różnych sposobów osiągnięcia komizmu słownego wyróżnił także podstawianie, wskutek pomyłki lub zapomnienia, słów o podobnym brzmieniu, lecz odmiennym znaczeniu. Przykład takiego żartu pojawia się w skeczu *Rodacy na obczyźnie (Niemcy)*:

DZIENNIKARZ: Jak się wam żyje na obczyźnie?

POLAK: Oj, wspaniale, naprawdę wspaniale. Ja muszę zdementować ten stereotyp, że Niemcy i Polacy się nie lubią...

Słowo „zdementować”, oznaczające ‘publicznie stwierdzać nieprawdliwość jakiejś wiadomości’, zostało tu zastąpione czasownikiem „zdemontować” ‘dokonywać demontażu, rozbierać coś złożonego na podzespoły lub części składowe’. Wyrazy te są niemal identyczne brzmieniowo (różnią się zaledwie jedną głóską), lecz semantycznie bardzo się różnią. Słowo „zdementować” należy do języka oficjalnego i pochodzi od francuskiego *dementi* ‘oficjalne zaprzeczenie’. Czasownik „zdemontować” również wywodzi się z języka francuskiego (*démontage* ‘rozkładanie jakiegoś urządzenia lub konstrukcji na części’), lecz należy do języka specjalistycznego, odnoszącego się do dziedziny techniki. Bohater skeczu pragnący wypowiedzieć się w stylu oficjalnym w rezultacie ośmiesza się pomyłką czy też – co bardziej prawdopodobne – niewiedzą i brakiem kompetencji, dzięki czemu uzyskano komiczny efekt.

Z kolejnym ciekawym przykładem mamy do czynienia w skeczu *Wampir*, w którym pojawia się sformułowanie: „To są oryginalne per-

fumy – Gabriela Sabachtani!”. Nazwa perfum insygnowanych nazwiskiem słynnej argentyńskiej tenisistki, Gabrieli Sabatini, przybrała tu zaskakującą formę, której część stanowi hebrajskie słowo *sabachtani*. Znane jest nam ono z Biblii, ponieważ w scenie krzyżowania Chrystus woła: „Eli, Eli, lama sabachtani?” ‘Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił?’. Jest to przykład żartu opartego na podobieństwie fonetycznym, łączącego ze sobą sferę komercyjną i sakralną. Dowcip językowy polega na przeniesieniu słowa z *sacrum* do *profanum* i dodatkowo zostaje wzmocniony przez kontrast barwy oraz zastosowanie kontrowersyjnego pomysłu.

Ciekawy żart oparty na podobieństwie brzmieniowym pojawia się w skeczu *Rodacy na obczyźnie (USA)*:

POLAK 1: Pracował u nas taki Włoch i skąd on był?

POLAK 2: Tak, z Sardynii był.

POLAK 1: Strasznie od niego rybami jechało, nie? I ten, i ten Włoch, on się Fabio nazywał, nie? I Fabio zleciał z czterdziestego piętra.

POLAK 2: Kurde, szkoda Fabia.

Wyrażenie „szkoda Fabia” jest wyraźną aluzją do nazwy samochodu osobowego czeskiej marki Škoda. Wykorzystano tutaj podobieństwo brzmieniowe słów „szkoda” i czeskiego „škoda” oraz identyczność fonetyczną i graficzną drugiego członu nazwy („Fabia”) z imieniem włoskim Fabio w polskiej formie dopełniacza. W skeczu pojawiło się wyrażenie nacechowane emocjonalnie w przeciwieństwie do jej zamaskowanego odpowiednika, będącego jedynie nazwą modelu auta. Jest to dowcip aluzyjny, zawierający elementy niespodzianki. Źródłem efektu komicznego nie jest więc treść realna, lecz sugerowanie zależności między formułami pozbawionymi jakiegokolwiek związku.

## Parafraza

Parafraza to przeróbka tekstu „rozwijająca, często także swobodnie i żartobliwie upraszczająca jego treści, oddająca je za pomocą środków odmiennych niż zastosowane w pierwowzorze, przy zachowaniu jednak rozpoznawalnego podobieństwa do owego pierwowzoru”<sup>13</sup>. W kabare-

<sup>13</sup> Por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1994, s. 341.

cie ten chwyt stylistyczny służy jako narzędzie komizmu językowego. W skeczach „Paranienormalnych” bardzo ważną rolę odgrywa słowo śpiewane, dlatego parafraza najczęściej wiąże się tu z piosenką. Należy też podkreślić, że parafrazy w ich twórczości nieodłącznie są związane z komizmem rymu, przy czym są to rymy najprostsze (parzyste i przeplatane), łatwe do zapamiętania i przyciągające uwagę odbiorcy.

Tekst utworu *Warto żyć* już w samym tytule nawiązuje do popularnej piosenki *Nikt nikogo (I tak warto żyć)* polskiego zespołu Raz Dwa Trzy. Znany refren brzmiący: „I tak warto żyć” został przez kabaret sparafrazowany w ostatniej zwrotce:

I chociaż jestem jak za dwóch  
 Chociaż rośnie mi mój brzuch  
 To i tak warto żyć  
 I tak warto żyć.

Pierwotwór piosenki utrzymany jest w refleksyjnym i poważnym tonie, traktuje bowiem o sensie i wartości ludzkiej egzystencji. Wersja kabaretowa, zgodnie ze swym przeznaczeniem, ma charakter żartobliwy. Słowo „żyć” zostało zastąpione przez „żryć” – leksem nawiązujący do „zreć”, pejoratywnego określenia słowa „jeść”, używanego zazwyczaj w odniesieniu do zwierząt. Treść piosenki skupiona jest wokół tematyki jedzenia, ale występuje tu także gra językowa, mająca nasuwać słuchaczom skojarzenia erotyczne. Pojawiają się wyrażenia, takie jak: „melon”, „mięsko świeże”, „hot-dog, czyli bułka i parówka”, których metaforyczne znaczenie sugerować ma nam powtarzający się refren: „Mi to wszystko z jednym się kojarzy” (słowa te odzwierciedlają, oczywiście, utarte w języku potocznym powiedzenie, jakoby człowiekowi, zwłaszcza płci męskiej, wszystko miało kojarzyć się ze sferą seksualną). Wszelkie wątpliwości co do tematyki piosenki ma jednak rozstrzygnąć przedostatnia strofa tekstu:

A ja cały dzień myślę tylko o jedzeniu  
 Kiedy pada, gdy słońeczko praży  
 Wyście pewnie nie myśleli o jedzeniu  
 Bo wam wszystko z jednym się kojarzy (x3)  
 Kojarzy się.

Dowcip w piosence został osiągnięty przez zastosowanie dwójki zabiegu: parafrazy popularnej piosenki, polegającej na przejściu ze

stylu wysokiego do stylu niskiego i zniesienia poważnego tematu na rzecz przyjemnej, a wręcz trywialnej treści oraz gry językowej, opierającej się na wykorzystaniu dwuznaczności wyrazów.

„Paraniormalni” oprócz piosenek sparafrazowali także wiersze dla dzieci. Najlepszym przykładem jest tutaj fragment skecz *Biegnij (Pieśń zrodzona w bólu)*.

Kto ty jesteś?  
Ja dentysta.  
Po coś przyszedł?  
Sprawa oczywista.

Wyraźne jest tu nawiązanie do wiersza Władysława Bełzy. Początkowe wersy oryginału brzmią:

– Kto ty jesteś?  
– Polak mały.  
– Jaki znak twój?  
– Orzeł biały.

Utwór o poważnym i nieco patetycznym tonie posłużył kabaretowi jako podstawa do stworzenia skecz o błahym i komicznym temacie, jakim jest w tym wypadku ból zęba. W wierszu, który można określić jako dziecięcą deklarację patriotyzmu i przynależności narodowej, występuje zjawisko depatetyzacji. Utwór został pozbawiony swej emocjonalnej wymowy, toteż mamy tu do czynienia z kontrastem nie tylko treści, ale również barwy, co razem składa się na żartobliwy charakter modyfikacji.

## Żartobliwe neologizmy słowotwórcze

Formacje słowotwórcze wywołujące efekt komiczny różnią się od pozostałych kategorii dowcipu językowego pewną swoistą właściwością. Cechą wszystkich odmian żartu słownego jest krótkość – językowo-komiczny czynnik zawiera się w minimalnym, kilkuwyrazowym bądź najwyżej kilkudzaniowym kontekście, potrzebnym do realizacji mechanizmu kontrastu, niespodzianki, wprowadzenia w błąd<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> D. BUTTLER: *Polski dowcip językowy...*, s. 151.

W przypadku neologizmów wszystkie elementy powodujące percepcję komiczną zostają zawarte w jednym wyrazie. Nowe struktury słowotwórcze można zatem określić jako minimalną jednostkę dowcipu językowego<sup>15</sup>.

Za klasyczny środek dowcipu słowotwórczego uważa się m.in. deminutywy. Zdrobnienia dzięki swej ekspresywności służą także jako sygnały żartobliwie-emocjonalnego stosunku do świata, stanowią zatem wykładniki humoru. Komiczne deminutywy mogą być zbudowane w ten sposób, że tradycyjna forma zdrobnienia jest narzucona wyraźnie z nią sprzecznej treści pojęciowej. Przykład taki występuje w skeczu *Papieros*, gdzie pojawia się słowo „pecik”. Forma zdrobnienia sugeruje pozytywny emocjonalnie sposób traktowania rzeczy, której forma podstawowa „peł” jest wartościowana raczej negatywnie. Neologizmy deminutywne działają więc komicznie wskutek „kontrastu między ogólnym charakterem formacji, jej wartością kategoryalną a znaczeniem leksykalnym tematu”<sup>16</sup>.

Do żartobliwych neologizmów słowotwórczych należą także formacje reprezentujące kategorię *nomen agentis*. Charakterystyczny dla nich jest komiczny kontrast. Przykład taki pojawia się w skeczu *Pan i władca*, skąd pochodzi neologizm „perwiarz”, w którym została wykorzystana powszechność pojawiania się sufiksu „-arz” w odrzeczownikowych nazwach profesji i zawodów. Utworzonemu wyrazowi narzucono jednak swoistą treść. „Perwiarz” to wykonawca czynności o charakterze perwersyjnym, przy czym „perwersja” oznacza zaspokajanie w nienaturalny sposób instynktów związanych głównie ze sferą seksualną. Mamy tu więc do czynienia z kontrastem znaczeniowym formantu i tematu. Została podniesiona wartość słowa związanego z zachowaniem wykraczającym poza normę społeczną. Cały zabieg tworzy bardzo zabawny efekt.

Czasem neologizmy słowotwórcze są zabawne ze względu na swą treść leksykalną, innym razem ze względu na formę. Aspekt znaczeniowy decyduje o komizmie żeńskich odpowiedników nazw, które nie są zróżnicowane rodzajowo, ponieważ odnoszą się do jednostek abstrakcyjnych. Taki przykład pojawia się w skeczu *Blondynka (Nowy chłopak)* – neologizm „typiara”. Sufiks „-ara” używany jest przy two-

<sup>15</sup> Ibidem, s. 151.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 164.

zeniu augmentatywów od wyrazów zakończonych formantem „-arka”, będących żeńskimi odpowiednikami męskich nazw wykonawców czynności typu: „lekarz”, „tynkarz”, „malarz”, „siatkarz”. Zastosowanie takiego sufiksu może oznaczać pogardliwy stosunek do omawianej osoby. W tym przypadku został użyty w odniesieniu do dziewczyny, której bohaterka chce dać do zrozumienia, że jest dziwnym typem osoby – stąd forma „typiara”. Wydźwięk tego neologizmu nie jest do końca negatywny, pokazuje przede wszystkim zdziwienie i rozbawienie Mariolki poczynaniami przyjaciółki, dlatego zasadniczą rolą, jaką odgrywa, jest funkcja rozśmieszająca.

Do kategorii neologizmów pozasystemowych należą także hybrydy, kalki i półkalki słowotwórcze. Samo zespolenie w jednej strukturze słowotwórczej niezgodnych elementów formalnych, np. obcego tematu i swojskiego sufiksu, wywołuje komiczny efekt<sup>17</sup>. Przykład takiego neologizmu znów pojawia się w skeczach, których bohaterką jest Mariolka. Używa ona często słowa „krejzolka”, będącego połączeniem spolszczonego przymiotnika angielskiego *crazy* ‘szalony’ i przyrostka „-olka” (gdzie „-ka” jest sufiksem typowym dla rodzaju żeńskiego). Częstka „-ol” w wyrazie „krejzol” swą motywację ma zapewne w istnieniu takich formacji, jak: „brachol”, „jabol”, „synol”, używanych w slangu młodzieżowym. Taki sufiks – będący naleciałością z języka angielskiego – występuje tylko w polszczyźnie potocznej. W wyrazie „krejzolka” naśladowany jest język młodych, coraz uboższy w słowa ojczyste, za to coraz bogatszy w dziwaczne nowotwory inspirowane angielszczyzną. Neologizm ten pełni funkcję satyryczną i parodiującą.

W twórczości „Paranienormalnych” zabawa słowem stanowi jeden z najważniejszych czynników służących tworzeniu efektu śmieszności. Wszystkie omówione mechanizmy dowcipu językowego przyczyniły się do powstania charakterystycznego języka grupy – języka, który nie tylko bawi i zdumiewa publiczność, ale także przenika do współczesnej polszczyzny. Analiza tekstów tej jeleniogórskiej formacji może być zatem znacząca dla badań tekstów popkultury, mających wpływ na kształtowanie naszego języka rodzimego.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 186.



# *Komunikacja autoreklamowa współczesnych polskich kabaretów – na przykładzie plakatu*

ROBERT PYSZ

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

## **Reklama**

Ze względu na mnogość definicji i ujęć teoretycznych dotyczących pojęcia „reklama”, należy na początku zaznaczyć, iż na potrzeby tego opracowania przyjęta została perspektywa komunikacyjna, bliska tej prezentowanej w pracach Michaela Fleischera<sup>1</sup>: reklama jest zjawiskiem przede wszystkim semantycznym, jako że jej skuteczność ekonomiczna czy gospodarcza trudna jest do empirycznego udowodnienia. Jej podstawowym celem nie jest zatem – bo nie może nim być – wpływ na wzrost sprzedaży reklamowanego produktu. Reklama ma na celu „transportowanie w sferę komunikacji świata przeżyć produktu i/lub organizacji”<sup>2</sup>. Przedmiotem komunikacji reklamowej nie są produkty czy usługi, ale ich komunikacyjne konstrukty, co sprzyja budowaniu tzw. społeczeństwa przeżyć (nastawionego na kreowanie stylów życia oraz „emocjonalne pozycjonowanie produktów”)<sup>3</sup>. Gdy podaż zdecydowanie przewyższa popyt na dobra konsumpcyjne, a w przestrzeni komunikacyjnej społeczeństw dominuje przesyt informacyjny, wówczas aktywizowanie uwagi konsumenta urasta do rangi głów-

---

<sup>1</sup> Por. M. FLEISCHER: *Reklama. Struktura i funkcje w wymiarze komunikacyjnym*. Łódź 2011; IDEM: *Typologia komunikacji*. Łódź 2012.

<sup>2</sup> IDEM: *Reklama...*, s. 24.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 192–193.

nego działania komunikacyjnego<sup>4</sup>, przynajmniej na etapie budowania świadomości marki.

Przedmiotem niniejszej analizy są akty autoreklamowe współczesnych polskich kabaretów. Wiele grup czy indywidualnych artystów kabaretowych aktywnie współpracuje z agencjami reklamowymi przy tworzeniu kampanii promocyjnych dla dużych podmiotów komercyjnych czy społecznych; realizacje te doczekały się już opracowań teoretycznych. Pobocznym tematem pozostaje wciąż działalność autoreklamowa artystów. W kontekście przyjętych założeń omówione zostaną tutaj dwie koncepcje komunikacyjne, realizowane w zgromadzonym materiale przykładowym: strategia interdyskursywna (w ramach metodologii Krytycznej Analizy Dyskursu) oraz strategia wykorzystania komunikacji subwersywnej (w ujęciu konstruktywistycznym).

## Interdyskursywność plakatów kabaretowych

Jedną z nowszych propozycji z zakresu wykorzystania kategorii dyskursu w badaniach nad tekstem perswazyjnym (reklamowym) jest praca Zofii Kowalik-Kalety *Interdyskursywność w medialnych tekstach perswazyjnych – analiza w ramach KAD*<sup>5</sup>. Przedmiotem analizy staje się w niej dyskurs medialny, w przeciwieństwie do eksponowanych wcześniej w ramach metodologii Krytycznej Analizy Dyskursu dyskursów: politycznego i społecznego. Samo pojęcie dyskursu Z. Kowalik-Kalety prowadzi do aktu

[...] semiozy, czyli wytwarzania znaczeń poprzez bogactwo środków semiotycznych, obejmujących język werbalny oraz „język wizualny” w odniesieniu do procesów i zjawisk społecznych. Dyskurs jest kluczowym czynnikiem w konstrukcji życia społecznego i ma w nim siłę sprawczą<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>5</sup> Z. KOWALIK-KALETA: *Interdyskursywność w medialnych tekstach perswazyjnych – analiza w ramach KAD*. „Media i Społeczeństwo” 2011, nr 1, s. 103–111.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 103. Por. A. DUSZAK, N. FAIRCLOUGH: *Wstęp: Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych*. W: *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*. Red. A. DUSZAK, N. FAIRCLOUGH. Kraków 2008, s. 7–29.

Owa siła sprawcza dyskursu (czy moc dyskursu, jak chce Fleischer<sup>7</sup>) stanowi swoisty jego wyróżnik, objawiając się – w zależności od podejmowanej tematyki – poprzez działania o charakterze perswazyjnym, manipulacyjnym czy propagandowym.

Dyskurs medialny Z. Kowalik-Kaleta wskazuje jako główne pole empirycznych badań nad zjawiskiem interdyskursywności, rozumianej jako „mieszanie się różnych dyskursów, stylów i genrów w obrębie poszczególnych okazów dyskursu”<sup>8</sup>. Jako narzędzia analizy służą autorce pojęcia: tekstu (wypowiedzi zmaterializowanej poprzez określone medium), tematu makro (ogólnego tematu danego dyskursu, obejmującego podtematy szczegółowe), gatunku mowy (realizowanego w określonym tekście) oraz obszaru działania społecznego (odniesienia do wyróżnialnego wycinka rzeczywistości społecznej).

Podobny schemat badawczy można zastosować do analizy komunikacji autopromocyjnej współczesnych polskich kabaretów, z zawężeniem do plakatu jako nośnika reklamowego, specyficznego dla sztuk widowiskowych. Warto w tym miejscu zastrzec, iż plakat potraktowany zostanie w niniejszej pracy jako tekst użytkowy (bliski w wielu realizacjach afiszowi), a nie *sensu stricto* artystyczny<sup>9</sup>, chociaż ze względu na kontekst (kabaret jako forma sztuki literacko-scenicznej, a plakat jako forma sztuki plastycznej) obecność w nim elementów wypowiedzi artystycznej (choćby w postaci intertekstualnych odniesień) jest naturalna i niemożliwa do wykluczenia z obserwacji badawczej<sup>10</sup>. Analizie poddana zostanie interdyskursywność w obrębie tematu makro: nabywanie usług konsumpcyjnych (kulturalno-rozrywkowych). Jego obszarami działania są bardzo zróżnicowane frag-

<sup>7</sup> M. FLEISCHER: *Analiza dyskursu w ramach empirycznego kulturoznawstwa – perspektywy i problemy*. W: IDEM: *Konstrukcja rzeczywistości*. Wrocław 2002, s. [4]; [http://www.fleischer.pl/text/analiza\\_dyskursu.pdf](http://www.fleischer.pl/text/analiza_dyskursu.pdf) [data dostępu: 12 IV 2015].

<sup>8</sup> Z. KOWALIK-KALETA: *Interdyskursywność...*, s. 104.

<sup>9</sup> „[...] analiza dyskursu koncentruje się na typowych realizacjach cech, właściwości, wzorów itp. Ponadto rozróżniać należy w analizie dyskursu między wypowiedziami nie-artystycznymi i artystycznymi. Wypowiedzi artystyczne interesują analizę dyskursu – ze względu na ich znikomą kompleksowość – tylko na marginesie. To, że wypowiedzi takie mogą dostarczać okazji do praktycznych komunikacji, stanowi inny problem”. Szerzej na temat marginalizacji wypowiedzi artystycznych w analizie dyskursu zob. M. FLEISCHER: *Analiza dyskursu...*, s. [6] i nast.

<sup>10</sup> Podobnie rzecz ma się z funkcją aktywności społeczno-politycznej, jaką przypisuje się tradycyjnie kabaretowi. Jak się okazuje, jest ona obecna również w aspektach promocyjnych, wpływając tym samym na strukturę relacji interdyskursywnych.

menty rzeczywistości społecznej. Bezpośrednie odniesienie do dyskursu komercyjnego stanowią informacje organizacyjne (element afiszowy): termin i miejsce spektaklu, cena i miejsce sprzedaży biletów. Pojawia się jednak pytanie: Czy kontekst artystyczny – inaczej niż w typowej reklamie komercyjnej – nie prowadzi (lub – na ile prowadzi) do swoistej redukcji przesłanek merkantylnych tekstu? Wszak beneficjentami zysków z tak prowadzonej komunikacji stają się zarówno jej nadawca, jak i odbiorca; ten ostatni partycypuje w obiegu niematerialnych dóbr kultury.

Jedną z podstawowych form ekspresji kabaretowej jest parodia, odnosząca się z reguły do aktualnych wydarzeń społecznych, politycznych czy sportowych lub do określonych, trwałych wzorców i zachowań społeczno-kulturowych. Sam akt parodiowania uznać należy za działanie *de facto* konstytuujące dyskurs artystyczny (parodia jako forma stylizacji), przedmiotem parodii staje się z reguły jednak inny dyskurs, np. religijny. Przykładem takiej struktury komunikacyjnej, zrealizowanej poprzez plakat autopromocyjny, jest plakat programu kabaretu „Neo-Nówka” *Pielgrzymka do miejsc śmiesznych* (il. 1.).

Zasadniczy dyskurs tematu makro: nabywanie usług konsumpcyjnych, podporządkowuje sobie inny dyskurs tematu makro: postawy i działania religijne, podtemat: postawy i działania związane z charakterystycznymi dla polskiej religijności pielgrzymkami do miejsc kultu. W obszarze działania społecznego tego ostatniego mieszczą się: masowe uczestnictwo pątników, rytualizacja zachowań, ubioru czy nawet przestrzeni. W przypadku omawianego plakatu sprowadzone zostają one do stereotypowego ujęcia: zachowania – niesione przez pielgrzymów transparenty, charakterystyczne (przenośne) nagłośnienie na potrzeby wspólnych modlitw i śpiewów, instrumenty muzyczne, ogólny nastrój radości mieszającej się z religijnym uniesieniem (pomimo fizycznego zmęczenia); ubiory – niewyszukane, mające minimalizować trudy pieszej wędrówki, choć nie typowo turystyczne, ale reprezentujące raczej wiejskie czy małomiasteczkowe kanony mody; przestrzeń – polna droga, jaką przez wiele dni przemierzają pielgrzymki, ekspozycja pogodnego, letniego nieba jako symbolicznego tła (kontekstu).

Jako trzeci wprowadzony zostaje dyskurs komiczny, którego parodystyczny wymiar osiągnięty został dzięki wykorzystaniu stereotypów narosłych w rodzimej kulturze wokół osób czy postaw: *Polak-katolik, polski pielgrzym, polski prowincjonalizm*. W warstwie wizualnej plaka-

tu składają się na nie: charakterystyczny ubiór postaci, ich rozśpiewana / rozmodlona / roztańczona postawa oraz rekwizyty (instrumenty muzyczne, konstrukcja nagłośnieniowa, transparent, mapa i śpiewnik). Uwagę zwraca mężczyzna niosący dość prowizorycznie wykonany porzecz (aluzja do transparentów, flag czy symboli religijnych noszonych podczas pielgrzymek), jako jedyny ubrany w garnitur (nb. źle dopasowany oraz zestawiony z białymi skarpetami i sandałami, co także stanowi wizualizację niechlubnego stereotypu). Na porzecu przedstawiono znak zakazu ruchu z wpisanymi weń sylwetkami: czerwoną i czarną, co budzi konotacje narodowo-konserwatywne.



**KABARET**  
**Neo-Nówka**  
w programie pt. "Pielgrzymka do miejsc śmiesznych"

www.e-bilet24.pl  
www.kupbilecik.pl  
www.biletynakabarety.pl  
www.kabaretowebilety.pl

Sklep muzyczny MARTON UL. KR. JADWIGI 3  
Biuro Informacji Turystycznej UL. NIEPODLEGŁOŚCI 13  
Bilety 50zł  
INFORMACJA 604-136-371

HALA WIDOWISKOWA  
IŁAWA UL. NIEPODLEGŁOŚCI 11  
15.03.2015 GODZ. 20:00

1. Plakat kabaretu „Neo-Nówka”

Źródło: <http://ilawatv.pl/>.

Kluczowe dla projektowanego odczytania wypowiedzi staje się wprowadzenie hasła (tożsamego z tytułem programu): *Pielgrzymka do miejsc śmiesznych*. Żart słowny oparty na wykorzystaniu podobieństwa fonetycznego wyrazów *świętych / śmiesznych* jednoznacznie wskazuje na zaanektowanie dyskursu religijnego przez dyskurs komiczny. Istotne komunikacyjnie jest to, że w ramach każdego z występujących tutaj dyskursów tytuł ten nabiera odmiennego znaczenia:

- istniejąc w dyskursie religijnym, staje się jawną prowokacją (może obrażać uczucia religijne wyznawców), głównie poprzez utożsamienie miejsc świętych z miejscami śmiesznymi;
- dla dyskursu komicznego stanowi podstawowy element budowania wypowiedzi satyrycznej (komizm słowny);
- w dyskursie komercyjnym ma charakter deklaracyjny, określa charakter proponowanej usługi komercyjnej.

Prowadzona w ten sposób rekontekstualizacja treści – zarówno w wymiarze werbalnym, jak i pozawerbalnym – wzmacnia perswazyjny wymiar plakatu, intensyfikując ostateczną skuteczność dyskursu wodzącego (komercyjnego).

Plakat nie jest tak rozbudowanym nośnikiem reklamowym, jak choćby spoty audiowizualne, niemniej jednak w wybranych przypadkach na poziomie relacji interdyskursywnych może wykazywać znaczny stopień skomplikowania. Przykładem jest poster reklamowy programu kabaretu „Pod Egidą” *Śmiech na zakręcie* (il. 2.).

Jak w poprzednim przykładzie, informacje organizacyjne bezpośrednio sytuują odbiorcę w ramach dyskursu komercyjnego. Dolne pole plakatu, wykorzystywane z reguły jako miejsce prezentacji sponsorów widowiska i patronów medialnych, z założenia powinno odgrywać podobną rolę. W tym jednak przypadku, gdy dobór patronów zorientowany jest wokół chrześcijańskich środowisk prawicowo-konserwatywnych, wyostrzeniu ulega określony dyskurs światopoglądowy / polityczny.

Ważnym elementem struktury komunikacyjnej jest dyskurs tematu makro: sztuka zaangażowana politycznie, budowany pośrednio na co najmniej trzech podtematach:

- malarstwo historyczne Jana Matejki i jego rola społeczno-patriotyczna<sup>11</sup>;

<sup>11</sup> Warto podkreślić, że tytuł obrazu Matejki, do którego nawiązuje plakat „Pod Egidą”, brzmi: *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utra-*

- twórczość kabaretu „Pod Egidą” (w szczególności Jana Pietrzaka) i jego rola społeczno-patriotyczna;
- współczesne role społeczne kabaretu.

Kabaret Pod Egidą

Jan Pietrzak  
Paweł Dłużewski, Ryszard Makowski

„Śmiech  
na zakręcie”

9 lutego 2014  
godz. 17<sup>00</sup>

Dobre Miejsce  
ul. Dewajtis 3 wej. B  
Warszawa  
Las Bieleński

Bilety: 45zł

Bilety można nabyć  
w Sklepie „Chrześcijańskie Granie”  
ul. Dewajtis 3, wej. B  
Warszawa - Las Bieleński

[www.dobremiejsce.org](http://www.dobremiejsce.org)

Współorganizatorzy: WARSZAWA, GOSK, idziemy, fronda.pl, wNaspl, Fundacja Polska, GRANIE, www.kabaretpodegida.pl

2. Plakat kabaretu „Pod Egidą”

Źródło: <http://www.dobremiejsce.org>.

*cie Smoleńska* (1862); w kontekście wypowiedzi medialnych Jana Pietrzaka pobrzmiwać mogą konotacje z katastrofą smoleńską z 2010 roku.

Ścisłe korelują z nimi trzy podtematy, konstytuujące dyskurs tematu makro: historia Polski, a mianowicie:

- czasy szesnastowiecznych wojen i konfliktów z państwem ruskim;
- czasy PRL-u – konfliktu wewnątrzpaństwowego;
- najnowsza (wiek XXI) historia Polski jako pola starcia różnych sił politycznych i społecznych.

Trzecim korelatem staje się dyskurs światopoglądowy / polityczny, wprowadzony do wypowiedzi poprzez środki wizualne i werbalne. Na plakacie dominują barwy narodowe (biało-czerwone), a hasłem kluczowym nie jest, wbrew pozorom, metaforyczny tytuł programu *Śmiech na zakręcie*, ale powszechnie znany tytuł pieśni Jana Pietrzaka *Żeby Polska była Polską* – na pierwszy rzut oka niewidoczny (mocne rozmycie na białym tle), ale istotny niczym znak wodny (który zresztą nieco przypomina). Dość czytelna, choć rozbudowana struktura relacji interdyskursywnych tekstu, którą można zamknąć w konkluzji: „Jan Pietrzak, niczym Stańczyk, przyjmuje rolę strażnika smutnej refleksji nad narodowymi tragediami”, wyraźnie wskazuje na słabą pozycję dyskursu komercyjnego na rzecz dyskursu światopoglądowego / politycznego.

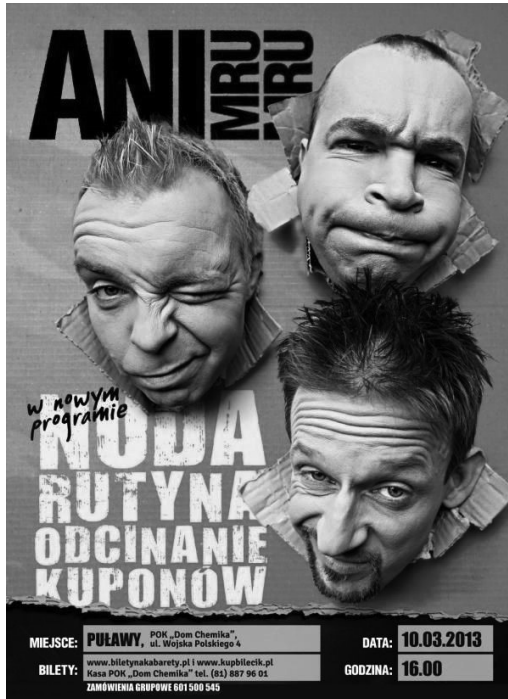
## Komunikacja subwersywna w plakacie kabaretowym

Analizując typy komunikacji reprezentatywne dla współczesnej reklamy wiodącej<sup>12</sup>, M. Fleischer wskazał na popularność występujących w niej wypowiedzi subwersywnych. Komunikacja subwersywna sprządza się do kształtowania tekstu w taki sposób, by zawarte w nim tezy (opinie, poglądy) były tożsame z tezami projektowanego odbiorcy (a przy tym niezgodne najczęściej z tezami nadawcy), przy czym w konfrontacji z nimi odbiorca ów przyjmuje postawę obronną i odrzuca je jako sobie obce. „Wypowiedzi skonstruowane są tak, że nie zawierają naszych przekonań, lecz cudze uprzedzenia, przy pomocy pokazania których my komunikujemy nasze kompetencje, a nie mó-

<sup>12</sup> Przez reklamę wiodącą M. Fleischer rozumie „realizacje wytyczające kierunek rozwoju reklamy i reprezentujące jej nowatorsko i innowacyjnie realizowane modele, [...] reklamę tworzącą trendy przyszłości i stosującą właściwe sobie zabiegi na kompleksowym poziomie innowacyjności”. Zob. M. FLEISCHER: *Reklama...*, s. 8.

wimy o naszych przekonaniach. Wypowiedź staje się przez to pusta semantycznie, ale nie komunikacyjnie<sup>13</sup>.

Jak się wydaje, takie wejście na poziom kompetencji i świadomości komunikacyjnej przynosi pożytek zarówno nadawcy (rośnie skuteczność projektowanej przez niego komunikacji), jak i odbiorcy (np. ułatwia mu wyjście z klisz czy uproszczeń myślowych). Subwersywność wypowiedzi może mieć wydźwięk humorystyczny bądź satyryczny (czym zbliża się do parodii), stąd zapewne jej obecność w kabaretowej reklamie plakatowej. Najprostszym przykładem realizacji takiej strategii jest plakat programu kabaretu „Ani Mru-Mru” *Nuda, rutyna i odcinanie kuponów* (il. 3.).



3. Plakat kabaretu „Ani Mru-Mru”

Źródło: <http://icity.pl/>.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 203.

Tytuł programu stanowi tu główne źródło prowokacji. Triada „nuda, rutyna, odcinanie kuponów” jest jakby żywcem wzięta z komentarza znudzonego telewizza (zarysowuje się – fragmentarycznie – dyskurs medialny, z podtematem: obniżenie poziomu rozrywki w mediach), a dopisek „w nowym programie” pobrzmiwa tutaj mocno ironicznie. Przekaz wizualny wzmacnia to odczucie, gdyż głowy członków grupy, sprawiające wrażenie, jakby „wychodziły” z plakatu, można potraktować jako metaforę natarczywych celebrytów, chcących za wszelką cenę znaleźć uznanie widzów. Całość przekazu jest jednak pewnym wyzwaniem, rzuconym adresatowi: „sprawdź nas, nie ulegaj stereotypom!”.

Podobne gry komunikacyjne z odbiorcą przeprowadzał kabaret „Limo” przy okazji swojego pożegnalnego programu *Ostatnie pożegnanie*. Plakat (il. 4.) jest częścią większej medialnej kampanii informacyjnej (a przy okazji promocyjnej), poprzedzającej zaprzestanie przez grupę działalności od roku 2015; jej efektem było m.in. konsekwentne podtrzymywanie fanów kabaretu w wątpliwościach co do prawdziwości tych deklaracji.



4. Plakat kabaretu „Limo”

Źródło: <http://www.limo.art.pl/>.

Metaforyczne „ostatnie pożegnanie” zyskuje tutaj niewątpliwie subwersywny wymiar. Posługując się czarnym humorem, w ramach dys-



Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, tym razem typowy już afisz, reklamujący festiwal kabaretowy „Fermenty” w Bielsku-Białej w 2003 roku. Choć ma on bardzo amatorską formę, jego układ typograficzny wciąga adresata w prostą grę subwersywną: nagłówek „30 maja to dzień, w którym umrzesz!”, skupiający w pierwszej kolejności uwagę czytającego (zwłaszcza gdy ten czyni to z pewnej odległości), może sugerować, że jest to anons jakiejś grupy religijnej, zapraszający na spotkanie formacyjne (następuje wejście w ramy określonego dyskursu). Dopiero ukryty nieco dopisek „...ze śmiechu”, przywracający odbiorcę do dyskursu potocznego, w którym funkcjonuje frazeologizm „umrzeć ze śmiechu” o zdecydowanie pozytywnych konotacjach, ujawnia mechanizm pewnej „pułapki dyskursywnej”, w którą ten ostatni dał się wciągnąć.

## Podsumowanie

W pobieżnym nawet przeglądzie poszczególnych wypowiedzi autoreklamowych współczesnych kabaretów polskich ujawnia się znaczna ich schematyczność czy raczej „typowość” komunikacyjna, co obnaża ich dyskursywny charakter, a transportowany w nich świat przeżyć w większości przypadków sprowadza się do satysfakcjonującej gwarancji konsumpcji dóbr kultury.

Jeśli przyjąć, jak chce M. Fleischer, że dyskursy przejawiają się w swoistej konieczności wypowiedzienia się<sup>14</sup>, to w przypadku komunikacji autoreklamowej kabaretów konieczność ta realizuje się w konsekwentnej interdyskursywności, która staje się jej cechą obligatoryjną. Co za tym idzie, moc takiego dyskursu regulowana jest przez kompetencje interdyskursywne nadawcy. Swoistym wyróżnikiem autoreklamy kabaretowej jest zbliżanie się, niektórych przynajmniej, komunikatów (plakatów) do poziomu wypowiedzi artystycznej, skutkiem czego, zgodnie z przywoływanymi już wcześniej założeniami, uznaje je można za praktyki stanowiące margines zainteresowań właściwej analizy dyskursu.

---

<sup>14</sup> „Dyskursy są swego rodzaju »koniecznymi i obowiązującymi nawykami wypowiedzienia się«, przy czym akcent leży na »konieczności«, normatywność dyskursu nie jest wyznaczalna z normatywności systemu językowego”. M. FLEISCHER: *Analiza dyskursu...*, s. [4].

# *Kabaret Moralnego Niepokoju w przestrzeni sieci\**

KATARZYNA WALOTEK-ŚCIAŃSKA  
Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach

## Wstęp

Kabaret Moralnego Niepokoju powstał w 1993 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jego twórcy byli członkami wydziałowego samorządu, na którego siedzibie umieścili tablicę z napisem „Klub Poszukiwaczy Prawdy i Piękna”. Pierwszy program zatytułowany *Królewna, Rycerz i Smok* miał premierę w 1994 roku<sup>1</sup>.

Dzisiaj zespół aktorski tworzą: Robert Górski, Przemysław Borkowski, Mikołaj Cieślak, Rafał Zbieć, Magdalena Stuzińska. W skład zespołu muzycznego wchodzi: Bartłomiej Krauz (akordeon, śpiew) oraz Tomasz Pfeiffer (gitara). Wcześniej w kabarecie występowali także: Katarzyna Pakosińska, Karolina Rabenda, Katarzyna Zygmunt,

---

\* Dokonując pomiarów działań Kabaretu Moralnego Niepokoju w social media, skorzystałam ze standaryzowanych mierników: zasięgu (to liczba osób, które potencjalnie widziały daną treść; na Facebooku można go odczytać w statystykach fanpage'ów) oraz zaangażowania (to odsetek liczby osób, które widziały treść i wykonały w związku z nią jakąś interakcję – udostępniły dalej, dodały „lubię to”, wpisały komentarz). Podałam analizie także liczbę postów dodanych przez fanów na fanpage'ach (wykorzystując miary zasięgu); ruch generowany na stronie www; liczbę pobrań i instalacji aplikacji; liczbę pozyskanych fanów / subskrybentów; liczbę pozytywnych i negatywnych ocen przyznanych treściom publikowanym przez kabarety; liczbę wyświetleń filmów (YouTube). Korzystając z miar zaangażowania, sprawdziłam liczbę komentarzy na profilach poszczególnych kabaretów, liczbę kliknięć „lubię to”, liczbę udostępnień, czas spędzany na stronie przez odwiedzających, liczbę aktywnych obserwujących.

<sup>1</sup> <http://zksiazkanafotelu.blogspot.com.es/2013/07/robert-gorski-jak-zostaem-premierem.html> [data dostępu: 20 XII 2014].

Michał Majczak, Paweł Goleń, Agnieszka Trzebska, Justyna Kuśmierczyk, Ewa Standzoń, Agata Załęcka.

Kabaret Moralnego Niepokoju zyskał popularność w latach 2003–2006, dzięki nadawanemu w TVP2 autorskiemu programowi satyrycznemu. W *Tygodniku Moralnego Niepokoju* co tydzień prezentowane były premierowe skecze. Kabaret poruszał kwestie społeczne i nie stronił od polityki. Na przełomie 2007 i 2008 roku stworzył program *Miesięcznik Moralnego Niepokoju*. Był gospodarzem Kabaretowych Nocy Listopadowych.

Celem artykułu nie jest jednak analiza dokonań artystycznych kabaretu, ale jego aktywności w przestrzeni sieci, a szczególnie w social mediach. Nie ma wątpliwości, że potencjał mediów społecznościowych dla konsumpcji kulturalnej jest ogromny. Mogą one też wyraźnie oddziaływać na promocję, popularyzację, a co za tym idzie – dostępność i odbiór działań kabaretowych. Aktywność współczesnych grup kabaretowych w social mediach wydaje się zatem nie tylko wyrogiem, ale także standardem komunikacji społecznej.

## Wyszukiwarka Google jako instrument marketingu internetowego

Po wpisaniu w wyszukiwarkę Google.pl frazy „Kabaret Moralnego Niepokoju” pojawia się 460 000 wyników wyszukiwania<sup>2</sup>. Wyniki zmierzono bezpośrednio na wyszukiwarce, korzystając z narzędzi wyszukiwania i ustawień uwzględniających lokalizację Polski. Przy korzystaniu z ustawień domyślnych i zaznaczeniu jako zakresu dat „kiedykolwiek” pierwszą stroną, którą uzyska się na Google, jest oficjalna strona internetowa kabaretu – [www.kabaretmoralnegoniepokoju.pl](http://www.kabaretmoralnegoniepokoju.pl). Z kolei przy użyciu ustawień uwzględniających narzędzia wyszukiwania z ostatniego miesiąca pierwszą stroną, którą uzyska się w Google.pl, jest [biletyna.pl](http://biletyna.pl), przekierowująca na podstronę z możliwością zakupu biletów na występy Kabaretu Moralnego Niepokoju. Po wpisaniu w Google.pl frazy „Kabaret Moralnego Niepokoju” poja-

---

<sup>2</sup> Analiza została przeprowadzona we wrześniu 2014 roku. Wszystkie dane przedstawione w artykule uwzględniają stan na dzień 30 września 2014 roku.

wia się grafika związana z kabaretem wraz z informacjami zamieszczonymi na stronie Wikipedii i linkiem do artykułów.

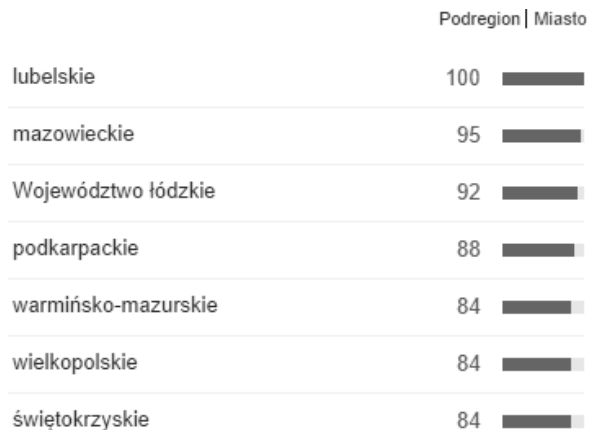
Korzystając z wyszukiwarki Google, można znaleźć, oprócz wyników tekstowych, także wiele grafik, zdjęć i tapet związanych z kabaretem – wystarczy wybrać sekcję „grafika”. Szukając filmów związanych z kabaretem na Google.pl i wybierając sekcję „filmy”, uzyskamy 451 000 wyników. Pierwszym z nich jest film opublikowany na platformie YouTube 5 marca 2013 roku (*Kabaret Moralnego Niepokoju – Test na pracę*). Przeszukując aktualne wiadomości na Google.pl, uzyskamy 205 wyników. Największe zainteresowanie hasłem „Kabaret Moralnego Niepokoju” w ujęciu czasowym – według Google Trends – odnotowano w styczniu 2007 roku.



### 1. Zainteresowanie w ujęciu czasowym – Kabaret Moralnego Niepokoju

Źródło: [google.pl/trends](http://google.pl/trends).

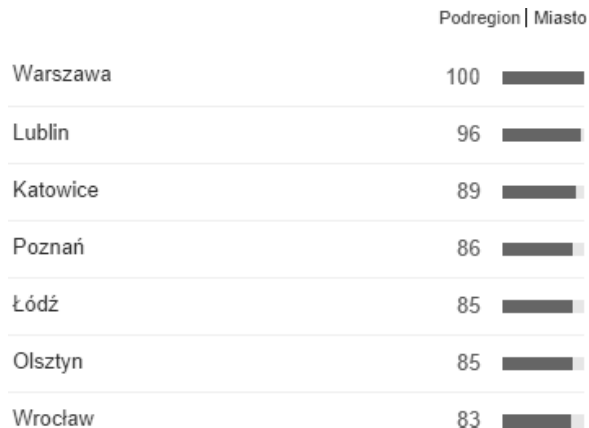
Biorąc pod uwagę w analizie obszary, z których internauci najczęściej poszukiwali haseł związanych z Kabaretem Moralnego Niepokoju, można stwierdzić, że – według Google Trends – 100 pkt na 100 otrzymało województwo lubelskie. Oto pełna lista:



## 2. Punktacja według Google Trends – zainteresowanie Kabaretem Moralnego Niepokoju w Polsce z podziałem na województwa

Źródło: [google.pl/trends](https://google.pl/trends).

Miastami, z których internauci najczęściej wyszukiwali informacji o kabarecie, są: Warszawa (100 pkt na 100, co wydaje się logiczne i uzasadnione), Lublin i Katowice. Oto pełna lista:



## 3. Punktacja według Google Trends – zainteresowanie hasłem „Kabaret Moralnego Niepokoju” w Polsce z podziałem na miasta

Źródło: [google.pl/trends](https://google.pl/trends).

Zainteresowanie Kabaretem Moralnego Niepokoju w roku 2014 wzrosło szczególnie w sierpniu i wrześniu, co przedstawia wykres:



#### 4. Zainteresowanie hasłem „Kabaret Moralnego Niepokoju” w Polsce w ujęciu czasowym – rok 2014

Źródło: google.pl/trends.

Po wpisaniu w wyszukiwarce Google.pl hasła „Robert Górski” otrzymamy 1 550 000 wyników wyszukiwań wraz z grafiką i informacją z Wikipedii; hasła „Przemysław Borkowski” – 290 000 wyników wyszukiwania; hasła „Mikołaj Cieślak” – 264 000 wyników; hasła „Rafał Zbiec” – 15 400 wyników; hasła „Magdalena Stuzińska Brauer” – 23 200 wyników wyszukiwania<sup>3</sup>.

## YouTube

YouTube to serwis internetowy (powstały w 2005 roku), który pozwala użytkownikom na bezpłatne umieszczanie i odtwarzanie filmów. Kabarety mogą prezentować tam zwiastuny filmowe, fragmenty występów, wywiady, mogą prowadzić wideoblogi, a także transmitować na żywo wybrane wydarzenia dla widowni z całego świata. YouTube ma ogromną siłę oddziaływania, zwłaszcza na młodych ludzi.

<sup>3</sup> Takie informacje pozwolą nam wyciągnąć wnioski dotyczące popularności poszczególnych osób tworzących kabaret tylko w połączeniu z innymi danymi (np. uzyskanymi podczas analizy obecności kabaretu na Facebooku).

Po wpisaniu na portalu YouTube hasła „Kabaret Moralnego Niepokoju” pojawia się 221 000 wyników i propozycja obejrzenia następujących filmików:

The image shows a screenshot of a YouTube search results page. On the left, there is a navigation menu with icons and text: 'Co obejrzeć', 'Mój kanał', 'Moje subskrypcje', 'Historia', and 'Do obejrzenia'. Below the menu is the text 'SUBSKRYPCJE'. On the right, a search bar contains the text 'kabaret moralnego niepokoju'. Below the search bar, a list of search results is displayed, each starting with 'kabaret moralnego niepokoju' followed by a specific video title: '2014', 'drzwi', 'wizyta księdza', 'ten tego', 'jadłopodawca', 'radio', 'grill', 'galeria', 'teleturniej', and 'krzyżówka'.

5. Kabaret Moralnego Niepokoju na YouTube – propozycje wyników

Źródło: youtube.pl

Kabaret Moralnego Niepokoju nie prowadzi oficjalnego kanału YouTube. Szcze kabaretu są za to dostępne na kanale youtubowym Telewizji Polskiej (itvp). Istnieje kanał fanowski, który udaje oficjalne konto, dostępny pod adresem: <https://www.youtube.com/channel/UCdINqeqQOZuGsI1qcVY0jjA>.

Najwięcej wyświetleń odnotowuje skecz *Imieniny* (2 997 086). Najnowszy filmik związany z Kabaretem Moralnego Niepokoju na platformie YouTube zawiera skecz *Konferencja w Jalcie*.

## Strona internetowa Kabaretu Moralnego Niepokoju

Nie ma wątpliwości, że w świecie cyberkultury standardem staje się posiadanie strony internetowej. Ważne, by spełniała ona kryterium użyteczności, ale była także właściwie opracowana graficznie. Warto, by istniała możliwość automatycznego importowania najciekawszych treści do profili na portalach społecznościowych. SMO, czyli Social Media Optimization to właśnie optymalizacja strony pod kątem serwisów społecznościowych<sup>4</sup>. Optymalizacja gwarantuje ruch na stro-

<sup>4</sup> Zob. więcej: A. PODLASKI: *Marketing społecznościowy. Tajniki skutecznej promocji w social media*. Gliwice 2013.

nie i profilach, co z kolei pozwala lepiej promować swoją ofertę i pozyskiwać odbiorców. W ramach SMO należy:

- uprościć użytkownikom proces dodawania artykułów, informacji ze strony www do odpowiedniego serwisu społecznościowego;
- zastosować automatyczne dodawarki (np. na końcu tekstu);
- dodać pasek narzędzi social media (taki widget pozwala użytkownikom na bezpośrednio przejście ze strony na profil Facebooka czy Twittera).

Kabaret Moralnego Niepokoju posiada oficjalną stronę internetową dostępną pod adresem: [www.kabaretmoralnegoniepokoju.pl](http://www.kabaretmoralnegoniepokoju.pl).



6. Strona internetowa Kabaretu Moralnego Niepokoju

Źródło: [kabaretmoralnegoniepokoju.pl](http://kabaretmoralnegoniepokoju.pl).

Na stronie są dostępne „Aktualności”, dodawane średnio dwa razy w miesiącu. Można też skorzystać z podstrony zawierającej kalendarz imprez (z możliwością kupienia biletów online). Dostępna jest również „Galeria”, ale nie działa ona dobrze (powiększenia są małe, zdjęć jest niewiele, opcja przewijania zdjęć widnieje tylko w języku angielskim). Istnieje także zakładka „Kontakt”.

Strona jest połączona z profilem na Facebooku. To działanie niezbędne, by skutecznie promować ofertę kabaretową w sieci, wykorzystując jednocześnie wiedzę o współczesnym pokoleniu Web 2.0. Profil kabaretu musi być na bieżąco aktualizowany, innowacyjny, przyciągający uwagę. Pokolenie sieci czyta przecież nie linearnie, ale hipertekstowo, momentalnie rozpoznaje i zapamiętuje wyróżniające się ikony i obrazy.

## Portale społecznościowe

Według 95% ankietowanych przez mnie młodych ludzi<sup>5</sup> social media pozwalają na skuteczną promocję. Ani jedna osoba nie uznała, że to nieskuteczna strategia marketingowa. Wszyscy badani zadeklarowali, że posiadają profil na portalu społecznościowym, a 84% z nich każdego dnia sprawdza lub aktualizuje swój profil (ponad 30% robi to kilka razy dziennie, co dwie, trzy godziny, także nocą). Twórcy kabaretowi muszą więc zdać sobie sprawę z rosnącej popularności serwisów społecznościowych i nie lekceważyć ich.

Dobłą formą promocji w Internecie są serwisy YouTube czy Vimeo. Pozwalają one udostępniać użytkownikom sieci fragmenty występów kabaretowych lub całe wydarzenia kulturalne. Można w ten sposób dotrzeć do milionów odbiorców na całym świecie, nie ponosząc żadnych kosztów.

40% ankietowanych młodych ludzi często lub bardzo często ogląda na kanale YouTube filmy rejestrujące spektakle, koncerty, a 45% robi to od czasu do czasu. Jedynie 5% badanych nigdy nie ogląda ta-

---

<sup>5</sup> Badanie ankietowe zostały przeprowadzone przez mnie wśród 95 uczniów i studentów w województwie śląskim (grupa wiekowa: 17–32 lata). Wyniki badań zostały przedstawione w czasie Międzynarodowej Konferencji Megatrends and Media 2014: Communication Fields in Media Space, organizowanej przez Faculty of Mass Media Communication UCM in Trnava oraz opublikowane w: *Humanizacyjne aspekty elektronicznych mediów – Megatrendy a media*. Red. D. PETRANOVÁ, M. MISTRÍK, J. LALUHOVA. Trnava 2014, s. 188–202 (K. WALOTEK-ŚCIAŃSKA: *Promotion of Polish theatres in the social media*). Szerzej o badaniach dotyczących zachowań odbiorców oferty kulturalnej piszę także w: K. WALOTEK-ŚCIAŃSKA, M. SZYSZKA: *Obecność instytucji kultury w mediach społecznościowych*. W: „*Homo irretitus?*”. W sieci serwisów społecznościowych, reklamy i marketingu. Red. K. WALOTEK-ŚCIAŃSKA, M. SZYSZKA. Sosnowiec 2014.

kich filmów. Nie ma więc wątpliwości, że w serwisach tych drzemie duży potencjał promocyjny.

Wyniki badań wskazują, że wszyscy młodzi ludzie obecni są na serwisach społecznościowych, 98% korzysta ze społeczności kontentowych, a 40% wchodzi w wirtualny świat gier. Znacznie mniej respondentów używa blogów czy mikroblogów (8%).

Pokolenie relacji to (jak sama nazwa wskazuje) grupa, która potrzebuje poczucia wspólnoty, choćby wirtualnej. 85% badanych szuka na portalach społecznościowych informacji o ofercie albo o nowych wydarzeniach (35%); 24% oczekuje atrakcyjnej oferty konsumenckiej – rabatów lub możliwości darmowego uczestnictwa w wydarzeniu. Młodzi chcą oglądać filmy, zdjęcia (26%); poszukują informacji o aktorach, twórcach (12%), komentują, recenzują spektakle (8%) czy też biorą udział w dyskusjach (8%).

Wyniki badań wyraźnie więc wskazują, że dziś nie wystarczy umieszczenie informacji o ofercie kulturalnej, by przekonać widza / słuchacza / konsumenta. Warto współdziałać z użytkownikami sieci, by promować kabaret i oferować lepsze usługi. Można wskazać następujące zalety mediów społecznościowych w promowaniu oferty kulturalnej i kształtowaniu wizerunku kabaretu:

- możliwość pozyskania wielu zainteresowanych odbiorców w maksymalnie krótkim czasie;
- promowanie wydarzeń organizowanych przez kabaret;
- natychmiastowa komunikacja;
- zrzeszenie ludzi zainteresowanych określonym obszarem kultury (faktyczna grupa docelowa);
- dialog ze środowiskiem lokalnym, gdzie planowane są występy kabaretu (można w ten sposób pozyskać informacje o danym regionie, mieście, wykorzystywane potem w skeczach);
- budowanie więzi;
- możliwość zachęcenia odbiorców do tworzenia i nagrywania własnych „występów kabaretowych”.

Systematyczne aktualizowanie informacji na profilu pozwala na pogłębienie relacji z odbiorcami i budowanie lojalności; zaletą takich działań jest „nieinwazyjność” (użytkownicy sami dołączają do fanów kabaretu i śledzą jego poczynania). Social media dają szansę na wejście z odbiorcami – widzami czy słuchaczami – w bezpośredni kontakt. Można poznać ich opinie, oczekiwania – należałoby wziąć je pod

uwagę, przygotowując ofertę. Rozmowy w obrębie social media nie mogą mieć elitarnego charakteru, czytelnego jedynie dla koneserów, krytyków. Konieczna jest neutralizacja dyskursu artystycznego przy jednoczesnym rozbudowaniu np. polemiki o charakterze obyczajowym. Impulsem do prowokowania dyskusji z użytkownikami sieci może być tytuł skeczu, temat czy określona scena.

W ramach marketingu społecznościowego można wykorzystać marketing wirusowy. Promowanie działań kulturalnych, zwłaszcza form kabaretowych, wymaga kreatywności, śmiałości, działań na granicy skandalu (który może być rezultatem zaplanowanej strategii artystycznej i marketingowej). Wypowiedzi czy obrazy obliczone jako „mocne uderzenie” wywołują chęć wchodzenia w polemikę. A to, co kontrowersyjne, jest ciągle kupowane. Poprzez serwis społecznościowy można ponadto pozyskać partnerów wydarzeń kulturalnych, sponsorów przedstawić. Duże znaczenie ma także możliwość zamieszczania zdjęć osób tworzących grupę kabaretową (których wizerunek zyskuje ogromną siłę oddziaływania promocyjnego), zdjęć z występów, festiwali. Trzeba pamiętać, że w dzisiejszym przekazie kluczową rolę odgrywa nie tylko opowieść, narracja, komunikat słowny, ale także obraz. Dla odbiorców wciąż ważne są również konkursy, quizy.

## Kabaret Moralnego Niepokoju na Facebooku

Facebook<sup>6</sup> (założony w 2004 roku) to aplikacja społecznościowa, która pozwala na szybkie nawiązywanie relacji z innymi użytkownikami, wymianę informacji. Umożliwia także prowadzenie bloga. Dobrze prowadzony fanpage pozwala skłaniać do odwiedzin dużą liczbę potencjalnych widzów i słuchaczy. Bez wątpienia daje także możliwość szybkiego, sprawnego komunikowania się z aktualnymi i potencjalnymi odbiorcami. Pogłębiona analiza polubionych na Facebooku treści pozwala pozyskać bardzo ciekawe informacje o odbiorcach – o ich wykształceniu, kompetencjach kulturowych, oczekiwaniach, sposobach spędzania wolnego czasu. To, zdawałoby się,

---

<sup>6</sup> O najpopularniejszych polskich portalach społecznościowych pisze Arkadiusz Podlaski: *Marketing społecznościowy...*

banalne narzędzie może dać dostęp do bazy danych osobowych odbiorców / klientów.

Kabaret Moralnego Niepokoju posiada fanpage'a na Facebooku. Strona jest dostępna pod adresem: <https://www.facebook.com/Trasasasa>. Kabaret posiada na profilu 72 091 kliknięć „lubię to”. Jeden z najbardziej popularnych kabaretów w social mediach („Paraniernormalni”) zyskał 302 617 kliknięć „lubię to”, czyli cztery razy więcej<sup>7</sup>.

Profil Kabaretu Moralnego Niepokoju powstał w 2010 roku. Pierwszym postem jest udostępniony link ze skeczem *Sejmowa Komisja Śledcza do sprawy Euro 2012*. Post, który został dodany 21 września 2010 roku, zdobył 11 polubień. Obecnie każdy post, w którym kabaret udostępnia link do skeczów, zyskuje 100–200 polubień. Kilka razy w miesiącu dodawane są zdjęcia do „Galerii”.



7. Kabaret Moralnego Niepokoju – galeria na Facebooku

Źródło: [facebook.com/Trasasasa](https://www.facebook.com/Trasasasa).

<sup>7</sup> Dla organizatorów festiwalu, wydarzeń kulturalnych informacja o popularności określonych grup kabaretowych jest ważna.

Wzrasta liczba „polubień” strony na Facebooku – w miesiącu badania (wrzesień 2014 roku) o 13%. Widać również rosnącą „klikalność lajków”. 490 osób „mówi” o profilu Kabaretu Moralnego Niepokoju na Facebooku (w tym samym czasie o kabarecie „Paranienormalni” „mówi” 20 649 osób). Główna grupa odbiorców (na Facebooku) jest w wieku 18–34 lat i pochodzi z Warszawy.

Robert Górski nie stworzył oficjalnego konta na Facebooku. Jego najbardziej popularny, nieoficjalny fanpage posiada 16 242 kliknięcia „lubię to”. Dostępny jest pod adresem <https://www.facebook.com/gorski.robert/>. Mikołaj Cieślak również nie posiada oficjalnego profilu. Istnieje „fanowska strona”, która posiada 3 080 kliknięć „lubię to” (profil dostępny pod adresem: <https://www.facebook.com/mikolaj.cieslak>). Magdalena Stuzińska także nie ma oficjalnego konta na Facebooku. Jej „fanowska strona” zyskała 256 kliknięć „lubię to”. Przemysław Borkowski i Rafał Zbieć nie posiadają oficjalnego profilu na Facebooku. Nie istnieje również żadna „fanowska strona” reprezentująca te osoby.

## Kabaret Moralnego Niepokoju na Twitterze

Współczesne kabarety korzystają również z Twittera (założonego w 2006 roku przez Jacka Dorsey, Ev Williamsa oraz Biza Stone’a), który udostępnia usługę mikroblogowania. Za pośrednictwem tego serwisu można wysyłać i odczytywać tzw. tweety (przez stronę www, SMS-em lub przez aplikację mobilną). Tweet to krótka wiadomość tekstowa, do 140 znaków (z języka angielskiego *tweet*, czyli „ćwierkanie, ćwierkać”). Mogą ją przeczytać osoby obserwujące dany profil.

Kabaret Moralnego Niepokoju nie posiada jednak konta na portalu *Twitter*.

## Kabaret Moralnego Niepokoju na Google+

Google+ (znany także jako Google Plus lub G+) to serwis społecznościowy firmy Google Inc. Po raz pierwszy można było z niego korzystać 28 czerwca 2011 (faza testowa). Google+ ma aplikację przeznaczoną do mobilnego systemu operacyjnego Android oraz na telefony

iPhone ([http://pl.wikipedia.org/wiki/Google%2B - cite\\_note-5](http://pl.wikipedia.org/wiki/Google%2B_-_cite_note-5)). Łączy w sobie dostępne już wcześniej usługi społecznościowe Google (takie jak Google Profile i Google Buzz) oraz udostępnia nowe funkcje: kręgi znajomych, wideospotkania. Można również połączyć konto z internetowym albumem zdjęć Picasa Web. Od 2012 roku nowo tworzone konta YouTube stały się tożsame z kontem Google.

Kabaret Moralnego Niepokoju nie posiada oficjalnego konta na portalu Google+. Istnieje natomiast konto, które (podobnie jak w przypadku kanału YouTube) próbuje udawać oficjalne. Dostępne jest pod adresem: <https://plus.google.com/109213489941190614930>.

## Podsumowanie

Największą zaletą social mediów jest szybkość docierania z informacją i możliwość jej rozprzestrzeniania. Ważny aspekt stanowi budowanie społeczności fanów kabaretu, monitoring ich zadowolenia (okazjonalne sondaże nie dają takich możliwości). Zadowoleni odbiorcy / widzowie mogą pisać dobre recenzje, rekomendacje, klikać „lubię to” dla określonych wydarzeń (co bez wątplenia przeniesie się na sprzedaż biletów).

Media społecznościowe to kopalnia pomysłów, jak promować i rozwijać kabaret, jaką ofertę przygotować. Dwukierunkowa konwersacja: twórcy kabaretowi – odbiorcy jest niezwykle inspirująca dla obu stron.

Z przeprowadzonej przeze mnie analizy widać wyraźnie, że członkowie Kabaretu Moralnego Niepokoju nie prowadzą pilotażu żadnych technologii społecznych lub za pośrednictwem pojedynczych osób robią to w sposób odizolowany. Nie realizują przemyślanej strategii działań w social mediach (definiującej cele obecności w przestrzeni portali społecznych, wskazującej grupy docelowe, narzędzia pomiarów i sposoby oceny realizacji strategii).

Nie można więc uznać działań Kabaretu Moralnego Niepokoju w przestrzeni sieci za modelowe. Komunikacja między fanami a artystami w Internecie jest raczej przypadkowa, brakuje w niej przemyślanych działań promocyjnych. Kabaret posiada stronę internetową i profil na Facebooku. Nie działa na Twitterze, Google+. Nie prowadzi bloga. Filmiki grupy są dostępne na platformie Ipla pod adresem: <http://www.ipla.tv/Rozrywka/737-Kabarety/5000662-Kabaret->

-Moralnego-Niepokoju. We współczesnym świecie cyberkultury to jednak za mało.

Przeprowadzone przeze mnie badania wskazują, że część użytkowników Internetu stale szuka filmików i informacji na temat Kabaretu Moralnego Niepokoju (jego historii, projektów, biografii osób tworzących kabaret), liczba polubień również rośnie. Warto więc wykorzystać przestrzeń sieci do promowania działań artystycznych i komunikacji z odbiorcami.

Część III. W teatrze  
jak w kabarecie:  
kabaretowe transgresje

*Fajny chłopak ten mój Otello*



# „Cabaret Voltaire” – zakopiańska Atlantyda

EWA ŁUBIENIEWSKA  
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Cóż można napisać o spektaklu Andrzeja Dziuka po 28 latach od jego premiery<sup>1</sup>, do tego w szkicu opatrzonym tytułem tak nostalgicznym? I czy nadanie *Cabaretowi Voltaire* metaforycznego miana „mitycznej Atlantydy” ma sens w czasach, gdy już nikt – ani w teatrze, ani w kabarecie – nie szuka zaginionego łądu poezji? A wreszcie – po co podczas dyskusji na temat współczesnych kabaretowych praktyk wyciągać z lamusa przedstawienie z pogranicza kabaretu i teatru, o którego dzisiejszym odbiorze niczego nie można powiedzieć, przede wszystkim zaś tego, czy byłoby zdolne wywołać śmiech?

A to główny atut podobnych przedsięwzięć, choć w znanych mi niegdyś formach kabaretowej sztuki proporcje między zabawą i powagą układały się różnorako, a i śmiech miał wiele odcieni. Dziś nachodzi mnie często gorzka refleksja nad kulturową dezynwolturą języka, która pozwala nazywać masową rozrywkę estradową szlachetnym mianem, jakim – jeszcze nie tak dawno – określano choćby

---

<sup>1</sup> Teatr im. S.I. Witkiewicza: *Cabaret Voltaire seans dadaistyczno-surrealistyczny*. Premiera 31 grudnia 1986 na Scenie Witkacego. Teksty: Georges Ribemont-Dessaignes: *Nie-my kanarek* w przekładzie Piotra Szymanowskiego, Tristan Tzara: *Serce na gaz* w tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego, Paul Eluard: *Wiersze* w tłumaczeniu Adama Ważyka, fragment *Pożądania schwytanego za ogon* Pabla Picassa w tłumaczeniu Mieczysława Bibrowskiego. W późniejszej wersji: Eugène Ionesco: *Łysa śpiewaczka*, Philippe Soupault: *Say it with music* w przekładzie Adama Ważyka. Opracowanie tekstu, scenografia i reżyseria: Andrzej Dziuk. Muzyka: Jerzy Chruściński. Obsada: Aktorka I: Dorota Ficoń, Aktor I: Andrzej Jesionek, Aktor II: Lech Wołczyk. Pianista: Jerzy Chruściński, Andrzej Dziuk, Stanisław Ziemiańek. W wersji późniejszej doszli: Krzysztof Najbor, Marta Szmigielska, Piotr Dąbrowski.

„Piwnicę pod Baranami”. Ta językowa mistyfikacja, uderzająca w zamierzoną elitarność kabaretu – co paradoksalne – nie dokonała się w czasach PRL-u (to byłoby zrozumiałe ze względów ideologicznych), ale w dobie miłościwie nam panującej „mdłej demokracji” (by użyć zgryźliwego zwrotu Witkacego, który zresztą ów czas szczęśliwości przewidział, choć wypatrywał jego nadejścia zza wschodniej granicy). Tymczasem w kulturze ponowoczesnej granice między Wschodem i Zachodem stały się „płynne”, a kryteria gatunkowe – rozmyte. Kabaretem wolno dziś określać taką mnogość zjawisk, że aż chciałoby się znaleźć wobec owej magmy punkt odniesienia – nawet negatywny, odrzucony przez masową widownię, jakiś „antywzór”, byle skryształizowany i konsekwentny w swej poetyce...

*Cabaret Voltaire* mógłby do tej roli aspirować, choćby z tej racji, że założone przez reżysera balansowanie między konwencją spektaklu i kabaretu uwypukliło zarys formuły tego ostatniego, ujawniając tkwiące w niej możliwości. Odsłaniała je – z jednej strony przez kontrę, z drugiej zaś przez podważającą stereotyp niespodziankę – pełna humoru (lecz niepozbawiona refleksji) gra z oczekiwaniami widza wobec gatunku. Przyjęcie podwójnej perspektywy nobilitowało, koniec końców, sztukę kabaretową jako źródło artystycznej kreacji.

W rozmowach o tym teatralnym doświadczeniu pierwszych sezonów Teatru Witkiewicza (dotąd wspomnianym przez jego publiczność) Andrzej Dziuk podkreślał niejednokrotnie, że „*Cabaret Voltaire* [...] trafił widocznie wtedy w jakąś wielką potrzebę śmiechu, obśmiania świata. Oczyszczenia przez śmiech”<sup>2</sup>. Przywołanie w tym kontekście pojęcia *katharsis* nie wydaje się nadużyciem: doskwierała teatralna posucha, dominowało poczucie braku nadziei w każdej z dziedzin – polityce, ekonomii, kulturze. Podejmowane zaś próby kabaretowego podrzucania z ideologów siłą zaprowadzonego „porządku” (Lipińska, Pietrzak) w nikłym stopniu dawały ujście społecznej frustracji. Decyzja Dziuka o odwołaniu się do szwajcarskiego fenomenu, jakim był stworzony przez surrealistów w 1916 roku „*Cabaret Voltaire*”<sup>3</sup>, sięgnięcie po teksty Tzary, Eluarda, Picassa, Ribemont-De-

<sup>2</sup> Rozmowa z Andrzejem Dziukiem w: E. ŁUBIENIEWSKA: *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*. Kraków 2013, s. 333.

<sup>3</sup> Kabaret powstał w klubie nocnym w Zurichu, z inicjatywy Hugo Balla, Emmy Hennings oraz Marcela Janco, Richarda Huelsenbecka, Tristana Tzary i Hansa Arpa. Charakter kabaretowych spektakli, manifestacyjnie atakujących tradycję, sprzyjał dadaistycznym

ssaignesa było posunięciem całkowicie zmieniającym znaki wartości w opozycji: sztuka / rzeczywistość. Inaczej też definiowało przesłanie kabaretu. Na ogół wszak za jedno z głównych jego powinności uważa się kpinę z politycznych, obyczajowych, rzadziej artystycznych, przejawów bieżącego życia.

Linia demarkacyjna między tak pojmowanymi celami a zakopiańskim zamysłem przebiegała w tym właśnie miejscu. Nie chodziło ani przez chwilę o pokazanie w komicznej perspektywie aktualnych zjawisk negatywnych; pozwala to wprawdzie rozbroić tkwiący w nich groźny ładunek i „złapać dystans”, ale nie unieważnia świata, w którym te się zrodziły. Twarda rzeczywistość nadal dyktuje własne priorytety, ignorując wszelką iluzję, skoro to tylko iluzja... Tę naturalną z pozoru hierarchię miał w zamierzeniu reżyserskim o d r ó c i ć akces ku wewnętrznemu obszarowi ludzkich doznań, uznanemu za fundament indywidualnego istnienia. Aby prawomocną skalę wartości wyznaczała nie szara, pusta, przykuwająca do ziemi codzienność, ale ów ukryty świat każdego z uczestników wspólnego „święta istnienia”.

Celebrowanie „święta istnienia” to dość unikalna formuła sztuki kabaretowej, zwłaszcza gdy jej twórcy zdecydowali się posłużyć surrealistyczno-dadaistyczną prowokacją. Przy tym założeniu celem artystycznego działania stało się uruchomienie w widzach pokładów radości samym zdumiewającym faktem bycia „tu i teraz”. Wyzwolenie w nich mocy witalnej, blokowanej lękami, nakazami wewnętrznymi, normami obyczajowymi – szeregiem przeszkód uniemożliwiających odczucie, że prawdziwa „rzeczywistość” to c z ł o w i e k n i e d o k ó n c z o n y, utożsamiony przez Eluarda z m i ł o ś c i ą. W tak zmienionym układzie sił „omamem” miała się okazać otaczająca codzienność – dokuczliwa, lecz po doświadczeniu uczestnictwa w s e a n s i e d a d a i s t y c z n o - s u r r e a l i s t y c z n y m niestawiająca już punktu odniesienia.

Zadanie, jakie reżyser postawił sobie i aktorom, przypominało kwadraturę koła. Zachowując elitarną, intymną jakość poetyckiego materiału, eksponując absurdalność i wyrafinowanie żartów i skeczy, mieli oni sprowokować publiczność, aby zachowywała się tak, jak się zachowują ludzie „na stadionie sportowym, spowodować taką reakcję

---

eksperymentom i zwabił artystyczną bohemę. Spotykali się tu: Chirico, Klee, Ernst Kandinsky. W dziejach sztuki kabaretowej „Cabaret Voltaire” zapisał się jako symbol awangardy.

dziecięcą, a równocześnie niezwykle instynktowną w pewnym sensie niekontrolowaną, czyli bezwstydną<sup>4</sup> – wspomina swoje oczekiwania Andrzej Dziuk<sup>4</sup>. Trzeba było tego dokonać, posługując się tekstami tyleż niezwykle, co wymagającymi porzucenia nawyku intelektualnej percepcji i poddania się irracjonalnym porywom wyobraźni. Pierwsi musieli przekroczyć ów próg młodzi wykonawcy, początkowo bezradni wobec potoku słownego utworów w rodzaju *Serca na gaz* Tzary, poematu, który otwierał kabaretowy wieczór, igrającego swobodnie skojarzeniami obrazów i dźwięków. Wydobyć z ich radosnego gąszczu bodaj odrobiny tradycyjnego sensu wydawało się próżnym staraniem. „Uroczą jest ta wasza sztuczka / ale nic z niej nie można zrozumieć” – odzywał się w trakcie *Prologu* (zamierzony w scenariuszu) głos z widowni, na co ze sceny padała aktorska riposta: „Nie ma nic do rozumienia, wszystko jest łatwo zrobić i wziąć”. Zanim tę „łatwość”, lekkość, improwizacyjną maestrię udało się aktorom osiągnąć, czekała ich piekielnie trudna, choć niebywale satysfakcjonująca, praca ze słowem, które prawem metamorfozy przeobrażało się w teatralny obraz.

Scenograficznie przedstawienie było oszczędne w środkach, a zarazem niezwykle wysmakowane. Widownię pozbawiono tradycyjnych rzędów, wypełniając ją stolikami i krzesłami. Ze stojących na stołach lampek o pastelowych abażurach płynęło ciepłe punktowe światło. Scenę otaczały sterty poduszek, na których rozsiadali się ci, dla których nie starczyło lepszych miejsc, choć w wytworzonej atmosferze może te właśnie były najlepsze? Proscenium (pełniące funkcję małej sceny kabaretowej) zamknięto od tyłu zasuniętą białą kurtyną, która służyła też jako ekran dla projekcji. Czarno-biała oprawa (z lewej majaczyło skrzydło fortepianu) dotyczyła również kostiumu i charakteryzacji trójki aktorów, którymi w pierwszej wersji kabaretu byli Dorothea Ficoń, Andrzej Jesionek i Lech Wołczyk. Śnieżnobiałe koszule lśniły pod połami fraków, a biała szminka, czyniąca z twarzy wykonawców maski kłownów, kontrastowała ostro z zaznaczonymi czarną kredką konturami oczu i warg. Całości dopełniały białe kąpielowe czepki. Na proscenium panował kabaretowy półmrok, z którego reflektor jasnym okręgiem wydobywał postać wykonawcy, podczas gdy za jego plecami roztańczone litery na zasłonce informowały o tytule i autorze wiersza lub cytowały jego kluczowy fragment. Muzycznemu

<sup>4</sup> Rozmowa z Andrzejem Dziukiem w: E. ŁUBIENIEWSKA: *Piekielne pomysły...*, s. 318.

akompaniamentowi towarzyszył charakterystyczny szum projektorra, nostalgicznie przywołując na myśl czasy niemego kina. W niektórych sekwencjach kurtynka rozsuwała się, odsłaniając dużą scenę, na ogół rześkie oświetloną. Przykuwały w niej uwagę nieliczne, a przez to tym mocniej eksponowane, kolorowe rekwizyty: raz był to zawieszony nad głowami grających błyszczący rower z czerwoną ramą, to znów żółty, sporych rozmiarów, znak drogowy (wniesiony przez masywną w odświętnej czerwonej liberii). Innym razem w centrum sceny królowała brązowa okazała drabina, w kluczowej zaś sekwencji spektaklu odrapana wanna, stojąca (po lewej stronie) na stylizowanych nóżkach. Z jej kremowym odcieniem kontrastowała zielona serwetka, rozkładana w scenie śniadania na trawie. Cały ten Manetowski ekwipunek niknął tuż przed finałem we wniesionej (z prawej strony) olbrzymiej politurowanej „arcymieszkańskiej” szafie. Finezyjnie ogrywano ekscentryczność przedmiotu: złotą klatkę *Niemego kanarka*, tasak – siekierę – imadło wbite w czubek głowy aktora, dodatkową rękę, z którą się szamotoł, gałąź wyrastającą z boku sukni ślubnej niby spod serca aktorki. Inspirowane sztuką surrealistów oraz dadaistyczno-futurystycznymi gadżetami „zadziwione sobą rzeczy” tworzyły pociągającą aurę „nadrzeczywistości”.

Efektowne przenoszenie akcji z wąskiego pasa proscenium w otwartą głębię sceniczną dyskretnie kontrolowało przebieg zaprojektowanego kontaktu z widzem, tonizując reakcje publiczności. Intymność małej sceny, używanej zwłaszcza w poetyckich piosenkach do słów Eluarda, wyciszała emocje, skłaniała ku spojrzeniu w siebie. Jednak reżyser nie przyzwalał na popadnięcie w sentymentalizm, toteż liryczny nastrój kontrapunktowały podszyte czarnym humorem etiudy; pozornie całkowicie od siebie oderwane, w istocie łączące się w podświadomy łańcuch skojarzeń. Dużą scenę zarezerwowano dla innego rodzaju działań; rozwijały się tam szersze sekwencje, z których na upartej można by wyłonić strzępy fabuły (np. parodia ceremonii ślubnej odprawianej przez podejrzanego kapłana, któremu wystający spod komży diabelski chwost zastępował kropidło). W tej przestrzeni między grającymi a widownią zawiązywało się innego rodzaju porozumienie: swobodna interakcja, polegająca na wzajemnym stymulowaniu do wspólnej zabawy. Nie wykluczała ona żartobliwego przekraczania granic, np. po spakowaniu do szafy scenicznych bohaterów *Śniadania na trawie* rzetelni tragarze (jednym z nich był re-

żyser) zabierali się za kogoś z publiczności, siedzącej niemal na scenie. Wszelako po oszacowaniu i gestywno-mimicznym osądzie, że delikwent się nie kwalifikuje, rezygnowali z zamiaru... Czasami widzowie przyjmowali inicjatywę, nie tyle zachęcani do wokalnego towarzyszenia kabaretowym przebojom, co po prostu powodowani spontanicznym pragnieniem, aby dać upust porywom ogarniającej ich radości. Pamiętam taki wieczór, kiedy jeden z siedzących na widowni młodych ludzi podczas którejś z piosenek zaczął ekstatycznie skakać, pobudzając innych do podobnego zachowania.

Nawiązując do sztuki surrealistów – zdaniem Dziuka „jedynej autentycznej awangardy” – reżyser zamierzał osiągnąć ten właśnie rodzaj współuczestnictwa, zaskakującego, bo łączącego przeciwległe bieguny: „z jednej strony nawiązywało do pokładów ludycznych, dziecięcych, z drugiej strony do kategorii snu czy podświadomości”<sup>5</sup>. Rozpoznając w sobie dziecko, widz miał rzucić balast „dorosłych problemów”, a zarazem doświadczyć ich w nowy sposób, wzbogacony „Potęgą miłości / Której uprzejmość objawia się / Jak potwór bez ciała” – tak śpiewała Ficoń w finałowym szlagierze *Żegnaj smutku / Witaj smutku*. „Doświadczenie miłości – bo o niej jest to przedstawienie – w tym świecie nie może uzyskać pełni [...]. Miłość w *Cabaret Voltaire* jest bowiem potęgą pragnienia, nigdy – spełnieniem”<sup>6</sup>.

Ale pragnienie to *spiritus movens* życia, dlatego kabaretowe „święto istnienia” było przede wszystkim świętem miłości we wszelkich jej – radosnych, bolesnych, pięknych, komicznych, zmysłowych, przerażających, naznaczonych brakiem uczuć i spowszednieniem – przejawach. Zbiór wymienionych tekstów (zwłaszcza pierwszej wersji scenariusza) można by potraktować jako swoistą „wariację” na ten temat, bo paradoksalnie eksponowały go nawet etiudy i sekwencje, które zaprojektowano jako komiczny zgrzyt, bulwersujący groteskowo-makabrycznymi efektami. Ich czarny humor przynosił „bezwstydne” (jak chciał tego reżyser) „oczyszczenie przez śmiech”. Oto po rozsunięciu białej zasłonki oglądaliśmy głębię wyciemnionej dużej sceny, a tam na tle czarnego horyzontu... wisielca. Jeszcze widz z szoku nie ochłoniął, gdy zza lewej kulisy ostrożnym krokiem wypełzał ślepiec z harmonią. Litość i trwoga muszą być stopniowalne, więc żebrak stawał

<sup>5</sup> Ibidem, s. 318.

<sup>6</sup> G. NIZIOŁEK: *Karnawał po katastrofie*. „Teatr” 1987, nr 7.

poniżej dyndającej nad nim figury, pozdrowiał domniemanych przechodniów uchYLENIEM czapki i wygrywał na harmonii groteskowe *requiem* dla wiszącego (całkowicie nieświadom jego posępnego sąsiedztwa). Zrobiwszy swoje, oddalał się w identycznym ordynku, w jakim przyczłapał, pozostawiając na scenie truposza siłą ciężenia krążącego wokół własnej osi...

Osobliwe zderzenia humoru, liryki i potworności towarzyszyły też części popisów wokalnych. *Ułomności cnoty tak niedoskonale* ilustrował własnym przykładem osobnik obdarzony przez naturę dodatkową parą ramion, skierowanych w tył. Heroicznie walczył z tym kłopotliwym naddatkiem, tudzież z linią muzyczną wykonywanej piosenki, ku uciesze publiczności niemiłosiernie fałszując. Pod koniec nagle udawało mu się złapać melodię i rytm, z ulgą więc kończył występ frazą: „miłość / to człowiek niedokończony...” Wyśpiewawszy szczęśliwie optymistyczną maksymę, mijał się w przejściu na scenę z rozwścieczonym dusicielem, wlekącym na sznurze kobietę w czerwonym szlafroku, z rozwianym włosiem i wyrazem niemego przerażenia na twarzy. Ironiczny dystans (tyleż wobec miłosnych burz, co wobec bulwersującej estetyki ich prezentowania) łączył dwa skrzydła, na których „Cabaret Voltaire” unosił widzów w nadrzeczywistość: miłość i sztukę.

Kontrapunkt był stałym elementem tej estetyki; „autentycznej awangardzie” przeciwstawiono np. muzyczną pseudoawangardę: utwór instrumentalny na wiadro z wodą, piłę i fortepian. Zaprezentował go kompozytor i pianista, Jerzy Chruściński, na tę okoliczność przybrany w kask strażacki, gdyż w chwili ekstazy rąbał głową w pudło fortepianu. Wcześniej – zgodnie z zaleceniami pilnie śledzonej partytury – korzystał z dźwięków naturalnych (płukanie gardła wodą czerpaną z wiadra), szarpał struny otwartego instrumentu, usiłował podciąć jedną z jego nóg, na klawiaturze zaś uzyskiwał niepowtarzalne akordy, atakując ją brawurowo własnym siedzeniem... W zderzeniu z oczywistą kpinią z artystowskiego zadęcia tym większą nobilitację zyskiwały urzekające melodyjnie wszechobecne piosenki Chruścińskiego: *Świt załamany*, *Zwierciadło chwili*, *Stworzyłem cię / na modłę mojej samotności*... Tę ostatnią Dorota Ficoń śpiewała okryta prostokątnym kostiumem z gazety, co komentowały celnie słowa recenzenta:

„Piękny – utrzymany w konwencji »dada« – plastyczny skrót zagrozonej intymności”<sup>7</sup>.

Etiudy (wszystkich tu nie sposób opisać!) stanowiły rodzaj intermediiów przedzielających dłuższe sekwencje, będące niejako „słupami milowymi” spektaklu. Były to: przywołany już poemat *Serce na gaz* (jego fragmenty powracały raz po raz w kabaretowej akcji); parodia ślubu (z przysięgą małżeńską składaną przez państwa młodych wyłącznie przy użyciu samogłosek); miniaturowy dramacik trójkąta małżeńskiego, *Niemy kanarek*, z kompozytorem Gounod w roli wybranka zaniechanej połowicy; nawiązująca do *Deszczowej piosenki* sekwencja lansowania szlagieru *Kobieto / z którą żyję* – apogeum kabaretowego wieczoru; wreszcie kulminacyjna scena erotycznych uciech w wannie z *Pożądania schwytanego za ogon*, przechodząca w wyrafinowaną parodię obrazu Maneta, a pointowana załadowaniem do szafy eleganckiego towarzystwa biesiadującego „na trawie” oraz zniesieniem zabitego deskami mebla ze sceny. Był to znak, że zbliża się finał: wykonywana w otwartej przestrzeni przez Dorotę Ficoń i towarzyszących jej w tle aktorów pieśń *Witaj smutku* wyrażała ekstatyczne uniesienie radością istnienia, radością, która pozwala witać i żegnać smutek z jednakową afirmacją. Po tym kabaretowym hymnie zasuwała się kurtyna na dużej scenie, a spod fałdów białej materii wypełzała trójka konferansjerów, perswadując publiczności, której ani się śniło opuścić widownię: „Idźcie spać. Idźcie spać. Idźcie spać. Koniec! Miłość!!!”

Taka była pierwotna wersja *Cabaret Voltaire*; mimo humorystyczno-euforycznych akcentów, dominowała w niej raczej liryczna refleksja niż ludyczność. Przedstawieniu nadawał ton poemat *Tzary*, tworzący rodzaj ramy spektaklu, zarazem sugestywnie wprowadzający widza w jego estetykę. W akcie powitalnym aktorzy w swoich frakach i kąpielowych czepkach padali przed publicznością na twarz, natychmiast powstając, niczym „bańka-wstańka”. Taka zachęta do zabawy spotykała się z aprobatą, lecz gdy dziwaczne obrazy: „Cygaro guzik nos / kochał pewną maszynistkę / zamiast oczu miała dwa nieruchome pępki” zaczynały prześcigać się w nieustannej galopadzie, oszołomiony widz mógł wypaść z gry, uznając, że „rozmowa zaczyna być trochę nudna, nieprawdaż?”

---

<sup>7</sup> Ibidem.

Urozmaicano ją na wiele sposobów, poczynawszy od popisów gimnastyczno-tanecznych (zakończonych szpagatem kankana do muzyki Rachmaninowa nie oglądało wcześniej żadne *variété*), poprzez kaskady perlistego śmiechu, z którymi aktorka parokrotnie wybiegała za kulisy, skandując: „Mandarynka hiszpańska i biel tytanowa ja się zabiję Magdo Magdaleno”, po stare jak świat, lecz niezawodne gagi, w rodzaju imitowania na żywo efektów dźwiękowych. „Klitajmestro, wiatr wieje. Klitajmestro, wiatr wieje, wiatr wieje” – rozpaczliwie przywoływał Jesionek do porządku akustyka-amatora, który się zagapił, ale za to jak już zaczął „szumieć”, to konieczna była kolejna, wydawana natarczywym szeptem, instrukcja: „Klitajmestro, przerwij wiatr! Klitajmestro, przerwij wiatr! Obróć się tyłem. Obróć się tyłem!...”

W potoku obrazów swobodnie łączących abstrakcję z konkretem („Czas nosi wasy, jak wszyscy teraz, nawet kobiety i ogoleni dawniej amerykanie!”) udawało się jednak rozpoznać główny temat *Serca na gaz*. „Kocham tego młodzieńca, który szepce mi tak czułe słówka / i którego kora mózgowa zadrasnęła się o słońce” – wyznawała Ficoń. „Niech pan sobie wyobrazi drogi przyjacielu, że już jej nie kocham” – rozpaczął Wołczyk. Temat miłości powracał w wersji ekstatycznej i sardonicznej („Życie jest nudne jak stary ząb”). Historię nietypowego trójkąta małżeńskiego kończyła w *Niemym kanarku* śmierć Messaliny oraz przybyłego nieoczekiwanie pana Gounod, choć „ten nie interesował się miłością tylko muzyką”! Oboje padali ofiarą pasji myśliwskiej małżonka – Łowcy Panter – w równym stopniu „niezainteresowanego miłością”, co sławny kompozytor, lecz tak krótkowzroczne, iż wziął nieszczęśników za dziką zwierzynę.

Motyw spowszednienia długoletniego związku ogrywano raz jeszcze, opatrując go nadal pointą w tonacji czarnego humoru: oto spoczywająca w wielkim łożu para ze zdumieniem odkrywała, że najprawdopodobniej są małżeństwem! Wygasła namiętność rekompensowała im lektura czasopisma „Teatr”, co nie ostudziło jednak temperamentu kolejnej Messaliny. Ale też jego wymogom nie sprostał nawet miś zakopiański – sfrustrowany walił sobie w łeb z rewolweru (co w desperacji uczynił wcześniej małżonek-intelektualista). Nienasycona bohaterka próbowała zwabić kogoś z widzów do otoczonego dwoma trupami łoża – na szczęście światło gasło, chroniąc następnego amatora miłosnych uciech przed kompromitacją...

Wraz z włączeniem fragmentów *Łysej śpiewaczki* spektakl lawinowo potoczył się w stronę ludyczności, beztroskiego żartu, improwizacji, dopuszczającej w większym stopniu spontaniczne zachowania widzów. Dziuk poszerzył obsadę (o Martę Szmigielską, Piotra Dąbrowskiego i Krzysztofa Najbora), dodał parę angielskich dowcipów („Prawdziwy lekarz umiera razem z pacjentem, jeśli nie potrafi go wyleczyć”), satyrycznych scenek („Bobby Watson umarł. Już od lat nie żył, a ciągle jeszcze był ciepły. Prawdziwy żywy trup”), kilka abstrakcyjnych bajek zwierzęcych („Pewien młody kogut chciał udawać psa”) oraz do dziś uwielbianych piosenek, powstałych na kanwie jednego lub kilku zdań z wygłaszanych przez aktorów tekstów: „Kupiłam sobie nocnik”; „Nigdy się nad tym nie zastanawiałam”; „Polikandry lśniły w lasach”. Nastąpiło pewne wyciszenie akcentów liryczno-nostalgicznych; w słynnej scenie wynoszenia uczestników *Śniadania na trawie* efekt *buffo* równoważyła refleksja *serio*, by jeszcze raz posłużyć się recenzenckim komentarzem: „Bezlitosna, przychodząca z zewnątrz siła niewczy [...] całą poezję życia, jest katastrofą dla tego powołanego przez wyobraźnię świata”<sup>8</sup>. Po wzbogaceniu spektaklu o serię etiud powstał nieco inny przekaz, bo ów „powołany przez wyobraźnię świat” trwał dalej i odradzał się w brawurowej zabawie formą. „Spektakl – wyjaśnia Dziuk – w wersji oryginalnej, trwał godzinę, ale cały urok polegał na tym, że to był rodzaj partytury”<sup>9</sup>. Planowana godzina przedłużała się do późnej nocy, a bywało, że nawet do świtu...

Autotematycznym zabiegom podlegały głównie owe drobne przerwiny, powracające w nowych aranżacjach, niespodziewanych zmianach obsadowych, zaskakujących pointach. Aktorzy podlegali ciągłym metamorfozom, podobnie jak rekwizyty. Najbor (jako pani Watson) intonował patetyczną pieśń *Nigdy się nad tym nie zastanawiałam*, używając jako mikrofonu końcówki kabla od żelazka, którym drugą ręką prasował rękaw własnej marynarki. Dąbrowski, zamiast powtórzyć oczekiwany przez widzów dowcip o lekarzu, parodiował okrzyk Najbora z bajki o wężu i lisie: „Nie! Nie!!!!!!! Po stokroć nie! Nie jestem twoją córką!”. Wnoszony na ramionach zakopiańskiego misia Jesionek, rozkładając nad głową pąsowy parasol, wykonywał swoją romanse o „kobiecie, z którą będzie żył”, wspomagany chóralnie przez

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Rozmowa z Andrzejem Dziukiem w: E. ŁUBIENIEWSKA: *Piekielne pomysły...*, s. 319.

publiczność, a trójka konferansjerów którzy z kolei raz konfidencjonalnie wyznawała, że „Rozmowa zaczyna być trochę nudna”. Nieoczekiwanie przerywał ją tercet egzotyczny, specjalnie zaangażowany na ten, jedyny, występ: „Już tylu chłopców odchodziło z naszego puebla” – zawodziła spowita w zawoje solistka (tęsknym głosem Krzysztofa Łakomika) – „ukochany, to jest nasz ostatni wieczór...”.

To był ostatni wieczór kabaretu „Voltaire”, po 6 latach od premiery; „Dobry, dobry wieczór! / Dobry wieczór, drodzy przyjaciele!...” „27 listopada 1992 roku” – ogłaszał jego zejście ze sceny Andrzej Dziuk, wołając ponad pełnymi żalu protestami widzowi: „On będzie żył w was!”.

Spektakl zakopiański był ewenementem nie do powtórzenia; także sami zakopiańczycy nie zdobyli się później na jego kolejną odsłonę. Nie myślałam więc o szansach kontynuacji, przywołując (nieco przewrotnie) ów kabaretowy „antyzwzór”, choć ciśnie mi się na usta kilka (niezbyt optymistycznie rokujących) pytań: Czy od współczesnej publiczności, złaknięj zupełnie innych wrażeń, dzieli już *Cabaret Voltaire* przepaść pokoleniowa? Czy hiperrzeczywistość, znosząca granicę między „byciem na scenie” a kreacją sceniczną, ostatecznie unieważniła poetycką „nadrzeczywistość”, jaką celebrował, inspirowany przez swego patrona, teatr Witkacego? Czy ten rodzaj poczucia humoru i taki sposób uprawiania sztuki kabaretowej „żyje w nas” jeszcze (jak chciał tego reżyser), czy też wraz ze „śniadaniem na trawie” zaległ na dobre w zabitej deskami szafie?



# *Transpozycje kabaretowe w teatrze Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego*

ANETA GŁOWACKA  
Uniwersytet Śląski

## Teatr złego gustu i smaku

Związki teatru Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego<sup>1</sup> z kulturą niską są oczywiste od początku ich teatralnej kariery. Z jednej strony sami twórcy konsekwentnie odżegnywali się od tradycji teatru wysokiego, elitarnego, skierowanego do publiczności postrzegającej sztukę jako formę manifestacji społecznego prestiżu, którą ironicznie nazywali „Aspirującą Publicznością”, siebie sytuując po stronie wielbicieli gatunków i form przez tę publiczność pogardzanych i odrzucanych. Na horyzoncie ich artystycznych zainteresowań znalazły się zatem farsa, burleska czy musical, które w różnym stopniu inspirowały rozwiązania formalne w realizowanych spektaklach. Z drugiej strony dobór tematów oraz sposób konstruowania narracji i bohaterów był wielokrotnie łączony przez krytyków – zwłaszcza nieprzychylnych ich twórczości – właśnie z kabaretem, a więc sztuką niższą, budzącą wątpliwości co do jej artystycznego statusu.

Zarówno pierwsze spektakle: *Dziady. Ekshumacja*<sup>2</sup> czy *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, czyli w walkach narodu polskiego wszysz-*

---

<sup>1</sup> Trzeba ten duet traktować łącznie. Mimo że role obu twórców w procesie powstawania spektaklu są określone, wiele koncepcji dramatopisarskich i rozwiązań scenicznych jest efektem wspólnego namysłu.

<sup>2</sup> P. DEMIRSKI: *Dziady. Ekshumacja*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: R. RUMAS. Kostiumy: A. KOMARZENIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Ruch sceniczny: M. CZARNIK. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 14 stycznia 2007.

*kie sztachety zostały zużyte*<sup>3</sup>, jak i późniejsze realizacje, np. *Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej*<sup>4</sup>, budziły w związku z tym skrajne emocje i kontrowersje. Temida Stankiewicz-Podhorecka, jedna z gorętszych przeciwniczek duetu, w bardzo emocjonalnej recenzji z *Polaka...* pisała: „No bo jeśli na scenie słyszy się nieustannie kloaczny język, w jakim dialogują ze sobą aktorzy wspierający się przy tym nie mniej kloacznymi zachowaniami względem siebie, to wiadomo, że normalny widz, w zdrowym odruchu negującym wszelką dewiację i patologię, zaprotestuje”. Recenzentka „Naszego Dziennika” dopatrywała się w groteskowej poetyce tandemu nawet rodzaju autopromocji, która wsparta przez „kumpli – recenzentów, dziennikarzy, tzw. lansjerów” zapewni im szybką karierę<sup>5</sup>. Z kolei bardziej powściągliwy w dosadnych ocenach, choć nie mniej krytyczny, Jacek Sieradzki w recenzji ze spektaklu *Niech żyje wojna!!!*<sup>6</sup> skrytykował przede wszystkim formę teatralną, w którą Strzępka ubrała tekst Demirskiego, inspirowany filmem i książką Janusza Przymanowskiego *Czterej pancerni i pies*. Wypowiedź twórców rewidującą formy ustanawiania historii krytyk ocenił jako „chaotyczną, wulgarną burleskę pełną skatologii, chamstwa i plucia resztkami jedzenia”<sup>7</sup>. Równie sceptyczny wobec prac duetu był Łukasz Drewniak, który dwa lata wcześniej na łamach „Dziennika” zanotował: „Teatr stał się dla Demirskiego i Strzępki czymś w rodzaju kabaretu w odcinkach. Forma kolejnych spektakli jest tylko lekko modyfikowana, idea polityczno-społecznej rozróby zostaje ciągle ta sama. Serwuje się nam dwie, a często i więcej godzin teatralnego chaosu, rozpętanego po to tylko, żeby utrwalić widzowi w głowie jedno hasło. Najczęściej z neoliberalizmem w tle”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> P. DEMIRSKI: *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, czyli w walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. MIERZICKI. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: M. CZARNIK. Kostiumy: O. KOMARZENIEC. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 30 marca 2007.

<sup>4</sup> P. DEMIRSKI: *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 22 maja 2010.

<sup>5</sup> T. STANKIEWICZ-PODHORECKA: *Kompleks prowincji*. „Nasz Dziennik”, nr 84, 9 IV 2008. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53874.html> [data dostępu: 20 II 2015].

<sup>6</sup> P. DEMIRSKI: *Niech żyje wojna!!!* Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 12 grudnia 2009.

<sup>7</sup> J. SIERADZKI: *Czterej pancerni i klops*. „Przekrój”, nr 4, 26 I 2010.

<sup>8</sup> Ł. DREWNIAK: *Propaganda dell'arte*. „Dziennik”, nr 256 – dodatek „Kultura”, 31 X 2008.

Te negatywne oceny w pewnym sensie miały podważać wartość uprawianej przez artystów sztuki. Ze swoimi politycznymi bulwarówkami nie wpisywali się bowiem w wymagania stawiane wówczas sztuce wysokiej, za jaką ciągle uważany był teatr. Paradoksalnie jednak, mimo krytycznego podejścia, wypowiedzi niechętnych duetowi autorów w syntetycznym skrócie punktowały najważniejsze cechy tej twórczości: operowanie karykaturą i groteską, krytyczne portretowanie aktualnej rzeczywistości, wywracanie na nice społecznych mitów i zależności, kompromitowanie struktur władzy, wreszcie poruszanie tematów tabu, ciągle obejmujących m.in.: politykę, gospodarkę, ekonomię i konsekwencje transformacji ustrojowej, a także zbiorową i indywidualną tożsamość, w której niemałą rolę – choć chętnie wypieraną z powszechnej świadomości – odgrywał pierwiastek chłopski. Do tego katalogu trzeba by jeszcze dodać tematy krytycznie odnoszące się do Kościoła katolickiego, polskiego antysemityzmu i Auschwitz, ponieważ tandem zrelatywizował niektóre oczywiste prawdy i obsadził Polaków nie tylko w roli ofiar, ale również katów.

Krytyków raziła obsceniczność i doraźność podejmowanych tematów, a także radykalizm stawianych tez, unieważniający jakiegokolwiek niuansowanie. Znakiem firmowym tej twórczości stały się również: specyficzna struktura spektakli – reżyserka zrezygnowała z fabularnej spójności na rzecz luźno powiązanych ze sobą fragmentów, przypominających kabaretowe skecze, mieszanie różnych form ekspresji, łączenie scen lirycznych z grubym żartem i dosadnymi środkami wyrazu (widzów przed spektaklem *Bierzcie i jedzcie*<sup>9</sup> witała ze sceny rozpięta na rusztowaniach na całą szerokość okna scenicznego, wystawiona w stronę publiczności wielka pupa), obracanie patosu w żart, wyrażanie poważnych treści w komediowej formie albo żartu w poważnej, wreszcie, operowanie językiem nie tylko niezgodnym z regułami grammatycznej poprawności, lecz także wulgarnym, odsyłającym zarówno do społecznych dołów, jak i ludycznej tradycji teatru.

Nie znaczy to, że nie było recenzentów bardziej przychylnych tej twórczości, jakkolwiek na początku mogła być ona wyzwaniem nawet dla widzów otwartych na eksperymenty. Recenzent „Wiadomo-

---

<sup>9</sup> P. DEMIRSKI: *Bierzcie i jedzcie*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHO-WIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Kierownictwo muzyczne: J. JAROSIK. Premiera: Teatr Rozrywki w Chorzowie, 14 grudnia 2013.

ści Wałbrzyskich” (a trzeba przyznać, że ówczesny Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego pod dyrekcją Piotra Kruszczyńskiego zdążył przyzwyczaić publiczność do niekonwencjonalnych rozwiązań) zawarł swoje wrażenia na temat spektaklu *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* w lapidarnej formie: „Przedstawienie zaczyna się od głośnego beknięcia. Kończy patetycznym odśpiewaniem pieśni religijnej. W środku ponad półtorej godziny najbardziej obrazoburczej teatralnej jazdy, jaką widział Wałbrzych. Jazdy przez to wszystko, co w nas siedzi, a o czym mówimy najczęściej po wypiciu pół litra wódki. Na głowę”<sup>10</sup>.

Taki odbiór spektakli raczej nie był zaskoczeniem dla twórców, zwłaszcza że zawsze deklarowali sympatię dla niskich gatunków i nieeleganckich tematów. Dość precyzyjnie zdefiniowali również widza swojego teatru. W rozmowie z Henryką Wach-Malicką – przeprowadzonej jeszcze przed otrzymaniem przez duet „Paszportu Polityki” i wkroczeniem do teatralnego mainstreamu – Strzępka deklarowała:

Z premedytacją eksploatujemy w naszej praktyce teatralnej gatunki niskie, pogardzane przez Aspirującą Publiczność. Tę publiczność przywiązaną do opowieści o teatrze, który był wysoki i opowiadał o rozterkach rozmaitych rodzin królewskich czy ziemiańskich – rodziny te nie pierdziały i rozmawiały ze sobą językiem literackim. No więc my bardziej demokratycznie konstruujemy spis postaci w naszych spektaklach. Decydując się na gatunki farsowe, burleskowe, sygnalizujemy nasz stosunek do klas tzw. aspirujących. Mówimy: nie dostaniecie swojej tak pożądanej sztuki wysokiej, nasza będzie w złym smaku i w złym stylu. Będzie chyba nie dla was. [...] nie popieścimy was eleganckimi biografiami waszych arystokratycznych idoli<sup>11</sup>.

Epatowanie złym smakiem i stylem z jednej strony oznaczało wprowadzanie tematów i bohaterów dotychczas nieobecnych na scenie, z drugiej – korzystanie z gatunków kojarzących się z rozrywką, również telewizyjną: muzyczne *Położnice szpitala św. Zofii*<sup>12</sup> twórcy za-

<sup>10</sup> M. WYSZOWSKI: *Sztachety zostały rzucone*. „Wiadomości Wałbrzyskie”, online, 10 IV 2007. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37621.html> [data dostępu: 20 III 2015].

<sup>11</sup> *Profanacja jest konieczna!* Z Moniką Strzępką rozmawiała Henryka Wach-Malicka. „Gazeta. Dziennik Zachodni”, 26 VII 2010.

<sup>12</sup> P. DEMIRSKI: *Położnice szpitala św. Zofii*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: R. URBACKI. Scenografia: M. CHOJNACKI. Kierownictwo muzyczne: J. JAROSIK. Premiera: Teatr Rozrywki w Chorzowie, 17 września 2011.

klasyfikowali jako rewię połoźniczą, natomiast jeden z ostatnich pomysłów duetu – serial teatralny *Kłątwa: odcinki z czasu beznadziei*<sup>13</sup> – jest inspirowany telewizyjnymi produkcjami, m.in. *House of Cards* i *American Horror Story*. Informacje o miejscu i czasie akcji wyświetlane na ekranie podczas spektaklu *Bierzcie i jedzcie*, którego akcja rozgrywała się w układzie pokarmowym człowieka, mogły przywołać na myśl produkcje telewizyjne zarówno spod znaku animowanego filmu edukacyjnego *Było sobie życie*, jak i sensacyjnych seriali. Charakterystyczne zaś dla wszystkich spektakli ostra polaryzacja postaw, wyrazistość poglądów, dosadność wyrażań bohaterów odwołują się do poetyki współczesnych tabloidów.

Reżyserka poruszając się w niskich rejestrach kultury, celowo obniża rangę postaci i świata przedstawionego. W warstwie wizualnej przejawia się to przede wszystkim skłonnością do antyestetyki. Bałagan na scenie jest rodzajem kulturowego wysypiska. Dekoracje budowane są z kartonowych ścian i pudeł (*Opera gospodarcza*<sup>14</sup>), starych mebli (*Diamenty...*), zdezelowanych kinowych foteli (*Był sobie Andrzej...*), rozpadających się kanap i zniszczonych tapczanów albo krzeseł, w których przetrwał urok poprzedniej epoki. Michał Korchowiec – scenograf od dłuższego czasu stale współpracujący ze Strzępką – rozrzuca na scenie snopki słomy (*Bitwa warszawska 1920*<sup>15</sup>), rozsypuje piasek (*Był sobie Andrzej...*), buduje otoczony workami z ziemią zbiornik wodny, po którym brodzą unurzani po kostki bohaterowie (*Kłątwa*). Od ścian odchodzą tapeta albo warstwy farby, a trzaskające drzwi nie zawsze się domykają. Rzeczywistość na scenie zostaje sprowadzona do roli miejskiego wysypiska, gdzie sztuczne palmy, kaktusy i pnącza walczą o swoje miejsce z całym cywilizacyjnym śmietniskiem.

<sup>13</sup> P. DEMIRSKI: *Kłątwa: odcinki z czasów beznadziei*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁO. Wideo: T. MICHALCZEWSKI. Premiera: Teatr Łaźnia Nowa w kooperacji z Teatrem Imka. Premiera kolejnych odcinków: *E01: Don't mess with Jesus*, 14 marca 2014. *E02: Lekcja religii*, 16 maja 2014. *E03: Sabat dobrego domu*, 25 września 2014.

<sup>14</sup> P. DEMIRSKI: *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*. Reżyseria i scenografia: M. STRZĘPKA. Kostiumy: A. KOMARZENIEC-PISS. Muzyka: J. SUŚWIŁO. Choreografia: M. CZARNIK. Premiera: Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 5 października 2008.

<sup>15</sup> P. DEMIRSKI: *Bitwa warszawska 1920*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁO. Choreografia: C. TOMASZEWSKI. Premiera: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 22 czerwca 2013.

kiem: lodówkami, kanapami i plastikowymi przenośnymi toaletami (*Śmierć podatnika*<sup>16</sup>).



1. Paweł Demirski: *Położnice szpitala św. Zofii*. Reż. Monika Strzępka.  
Teatr Rozrywki w Chorzowie

Źródło: Archiwum Teatru Rozrywki w Chorzowie. Fot. Bartłomiej Sowa.

<sup>16</sup> P. DEMIRSKI: *Śmierć podatnika*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: D. ZAŁĘSKI. Kostiumy: A. KOMARZENIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁO. Choreografia: M. CZARNIK. Reżyseria światła: J. BURBAN. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 7 grudnia 2007.

Nieodłączną częścią tej rzeczywistości niskiej rangi są bohaterowie, których status egzystencjalny podkreślają kostiumy: rozciągnięte dresy i podkoszulki, wytarte sztruksowe marynarki, niemodne sukienki, podomki, kolorowe kostiumy w kwiaty, błyszczące tkaniny i futerka wyłowione z przepastnych koszy lumpeksów. Bohaterami sztuk Demirskiego nie są bowiem złożone, psychologicznie skomplikowane indywidualności, które prowadzą wewnętrzne bądź zewnętrzne wojny o uniwersalne wartości, lecz narysowani grubą kreską przedstawiciele środowisk upośledzonych pod względem ekonomicznym, ze szcątkową skłonnością do autorefleksji i wąskim horyzontem wiedzy o świecie, często pozbawieni głosu w oficjalnych narracjach. Dla takich postaci brakuje miejsca w antologiach tzw. przeklętych polskich tematów, zwykle zarezerwowanych dla jednostek wybitnych, obdarzonych samoświadomością i charyzmą. Ci bohaterowie nie mieszczą się ani w paradygmacie teatru heroicznego, ani w schemacie „sztuki dobrze skrojonej”. Z reguły nie ma dla nich miejsca w tak zwanym poważnym teatrze, gdyż w pewnym sensie, jak powiedziałby Bauman, są społecznymi odpadami, których problemy nie wydają się interesujące do pokazania na scenie.

W zasadzie od pierwszego spektaklu twórcy pochylają się nad losem skrzywdzonych i wykluczonych, teatr traktując jak współczesną agorę, gdzie dyskutuje się na drażliwe tematy, poddaje analizie mechanizmy władzy, wątpi w bezkrytycznie przyjmowane sądy i dekonspiruje niepodważalne teorie. Bohaterami spektaklu *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*<sup>17</sup> na podstawie *Wujaszka Wani* Antona Czechowa byli mieszkańcy prowincji, którzy nie załapali się na korzyści płynące z transformacji ustrojowej. Z kolei *Położnice szpitala św. Zofii* obnażały mniej szlachetne strony propagowanej przez „Gazetę Wyborczą” akcji „Rodzić po ludzku”. Duet kwestionuje w swoich spektaklach autorytety i rozlicza je z zaniechań, jak w przedstawieniu *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*, w którym pod teatralny pręgierz zostały postawione elity intelektualne i artystyczne kraju, które po odzyskaniu wolności przez Polskę w 1989 roku zignorowa-

<sup>17</sup> P. DEMIRSKI: *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty. After Czechow*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: D. ZAŁĘSKI. Muzyka: J. SUŚWILŁO. Kostiumy: O. KOMARZENIEC. Choreografia: M. CZARNIK. Reżyseria światła: J. BURBAN. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 30 maja 2008.

ły swoją misję społeczną. Prowokują również przeciętnych zjadaczy chleba. *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów* z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu skłaniała do pytań nie tylko o współczesny konsumpcjonizm, ale również o kondycję społeczeństwa obywatelskiego i ogólnoludzką solidarność – na plakatach rozlepionych na mieście można było przeczytać hasła zachęcające do sprawdzenia, co produkuje się w teatrze za pieniądze podatników, a na umieszczonych na scenie wielkoformatowych zdjęciach głodujących afrykańskich dzieci pojawił się ironiczny napis: „Śpij spokojnie, one już nie żyją!”, sugerujący, że system pomocy humanitarnej w rzeczywistości jest również producentem ofiar.

Artyści do dialogu z publicznością szukają zatem inspiracji w codzienności, w tematach, które nie tylko przykuwają uwagę Polaków, ale również interesują ich samych jako świadomych obywateli. Prace nad *Tęczową Trybuną 2012*<sup>18</sup> toczyły się równoległe z przygotowaniem Polski do organizacji Euro w 2012 roku. W związku z tym Strzępka i Demirski zbudowali swoją artystyczną wypowiedź, opierając się na postulacie zorganizowania sektorów dla kibiców homoseksualnych na stadionach narodowych w trakcie trwania turnieju. Zaangażowanie duetu w 2012 roku w protest środowiska ludzi teatru przeciwko komercjalizacji sztuki („Teatr nie jest produktem / Widz nie jest klientem”) wpłynęło na prace nad spektaklem *O dobru*<sup>19</sup>. W jego finale twórcy zawarli wiarę w możliwość zjednoczenia się społeczeństwa w obronie wspólnego społecznego interesu. Wreszcie przedstawienie *W imię Jakuba S.*<sup>20</sup> dotykało nie tylko tabuizowanego tematu, jakim jest chłopskie pochodzenie większości polskiego społeczeństwa, ale również uwikłania Polaków w system kredytowany, będący współczesną formą zniewolenia, rodzajem pańszczyzny.

<sup>18</sup> P. DEMIRSKI: *Tęczowa Trybuna 2012*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: R. URBACI. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 5 marca 2011.

<sup>19</sup> P. DEMIRSKI: *O dobru*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, 27 kwietnia 2012.

<sup>20</sup> P. DEMIRSKI: *W imię Jakuba S.* Reżyseria: M. STRZĘPKA. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, 8 grudnia 2011.



2. Paweł Demirski: *Tęczowa Trybuna 2012*. Reż. Monika Strzępka.  
Teatr Polski we Wrocławiu

Źródło: Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu. Fot. Natalia Kabanow.

Twórcy, upominając się o prawa skrzywdzonych przez system, oszukanych i wykluczonych, jednocześnie nie mają złudzeń, że teatr, który uprawiają, nie tworzy wspólnoty śmiechu, jak to leży w tradycji kabaretu i innych gatunków komediowych – w zasadzie od zawsze dających schronienie grupom marginalizowanym i o odmiennych poglądach. Mają świadomość, że w przeciwieństwie do twórczości ich duchowego i artystycznego mistrza, Dario Fo, na którego spektaklach gromadziły się tysiące ludzi, ich przedstawienia nie mają takiego potencjału politycznego i społecznego, docierają bowiem do wąskiej grupy odbiorców, najczęściej podzielających poglądy samych artystów. Ta gorzka refleksja znalazła wyraz w przygotowanym w Komunie//Warszawa performansie *Dario Fo przesłał instrukcje*<sup>21</sup>, który składał się z występu Pawła Demirskiego, wzbogaconego teatralny-

<sup>21</sup> P. DEMIRSKI: *re//mix Dario Fo przesłał instrukcje*. Koncepcja: M. STRZĘPKA i P. DEMIRSKI. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Komuna//Warszawa, 16 grudnia 2012.

mi etiudami aktorów: Agnieszki Kwietniewskiej i Andrzeja Kłaka. Tekst i działanie autora prowadziły do konkluzji, że lewicowy teatr w Polsce nie potrafi nawiązać kontaktu z publicznością inną niż inteligencka, a ideowe i polityczne podziały skutecznie blokują działanie we wspólnej, obywatelskiej sprawie – na koniec wieczoru autor bezskutecznie proponował publiczności podpisanie petycji do premiera Donalda Tuska w sprawie uwolnienia Piotra Staruchowicza „Starucha”, przywódcy kiboli Legii, który zdaniem prawniczych mediów był „więźniem sumienia”, od kilku miesięcy bezprawnie przetrzymywany w areszcie śledczym.

### „Tu nie będzie śmiesznie, to nie jest kabaret”

„Tu nie będzie śmiesznie, to nie jest kabaret” – takie słowa padają ze sceny na początku spektaklu *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei EO2: Lekcja religii*, który jest drugą częścią wymyślonego przez duet teatralnego serialu. Wypowiada je okrutny biblijny Jezus – ksiądz (Dobromir Dymecki), który przebrany w szaty liturgiczne przygotowuje się do odprawiania niekończącej się mszy oraz dyscyplinowania wiernych. Po zagładzie władzy ustawodawczej, do której dochodzi w pierwszym odcinku *EO1: Don't Mess With Jesus (Nie zadzieraj z Jezusem)*, niemalże wszyscy parlamentarzyści giną w niewyjaśnionych okolicznościach – zaczyna spełniać się Apokalipsa. Watykan staje się centrum Europy. Budynek polskiego Parlamentu szturmują obywatele żądający demokracji bezpośredniej. W panującym chaosie po scenie miota się zdeorientowany Prezydent (Krzysztof Dracz), który w pierwszym odcinku żałował, że nie może uciec do Rumunii, bo Polska już z nią nie graniczy, a teraz musi uporać się z wchodzącym w jego ciało duchem Dziennikarza, z którego żoną miał romans. Jest też Dziennikarka (Anna Kłos), która dla odkrycia prawdy – a może przede wszystkim dla uzyskania dobrego dziennikarskiego materiału – jest gotowa zejść nawet do piekieł. Rzeczywistość zbudowana na scenie z jednej strony realizuje ideę „świata na opak” – spełniają się najgorsze wizje rządzących, z drugiej zaś strony jest wypadkową stale powracających w tej twórczości wątków i tematów.



3. Paweł Demirski: *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei. E01: Don't mess with Jesus*. Reż. Monika Strzępka. Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie

Źródło: Archiwum Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie. Fot. Tomasz Wiech.

Wbrew deklaracjom Jezusa poetyka teatralna „wściekłego duetu” – jak ich kiedyś ochrzciły media – czerpie z kabaretu pełnymi garściami. Strzępka i Demirski osadzają swoje spektakle w rzeczywistości aktualnej dla widza, odwołują się do wspólnej pamięci i świadomości. Wśród poruszanych zagadnień pojawiają się bieżące problemy polityczne, społeczne i gospodarcze: kryzys publicznej służby zdrowia i kryzys rodzicielstwa (*Położnice szpitala św. Zofii*), polityka przemysłu żywnościowego (*Bierście i jedzcie*), konsekwencje urynkwienia sztuki (*O dobru, Courtney Love*<sup>22</sup>), arogancja władzy podsycana brakiem społeczeństwa obywatelskiego (*Tęczowa Trybuna*) czy funkcjonowanie spółek skarbu państwa – tematem *Firmy*<sup>23</sup> były konflikty interesów

---

<sup>22</sup> P. DEMIRSKI: *Courtney Love*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: R. URBACKI. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 30 grudnia 2012.

<sup>23</sup> P. DEMIRSKI: *Firma*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, 6 października 2012.

i szemrane transakcje na szczytach władzy związane z prywatyzacją Polskich Kolei Państwowych. Wydaje się, że nie ma dla nich tematów artystycznie ryzykownych lub nieciekawych. Świadomie wpisują swoje spektakle w konwencję społecznej debaty – wszystkie dotychczasowe odcinki *Kłątwy* (projekt ostatecznie ma składać się z czterech części) zadają właściwie to samo pytanie: o stan demokracji i przyszłość Polski. Chętnie prowokują również pozateatralną dyskusję. Rozwijana w trakcie prac nad *Tęczową Trybuną* opowieść o rzekomo działającym w podziemiu gejowskim fanklubie piłkarskim, który walczy o miejsce na Stadionie Narodowym podczas Euro, okazała się na tyle interesującą medialną sensacją, że kupiła ją nawet stacja TVN. W rzeczywistości strona internetowa fanklubu była prowadzona przez pracowników Teatru Polskiego we Wrocławiu. Temat *Tęczowej Trybuny* okazał się intrygujący również dla innych mediów, o czym świadczy liczba relacji i artykułów na ten temat. Ewa Siwek wynotowała ponad czterdzieści artykułów w Internecie na stronach polskich i ponad siedemdziesiąt na stronach zagranicznych<sup>24</sup>.

Artyści swój teatr traktują demokratycznie, dlatego obok przedstawicieli klas społecznie i ekonomicznie uprzywilejowanych, którzy zwykle pełnią rolę czarnych charakterów (Prezydent, wysoko postawiony urzędnik, finansista, arystokratka), pojawiają się bohaterowie niskiej rangi (dresiarze, bezrobotni wujaszkwowie z prowincji, alkoholicy, ludzie przegrani i opuszczeni), jak również przeciętni obywatele, niczym niewyróżniający się statystyczni podatnicy, w których sytuacji mogą rozpoznać się sami widzowie (młodzi kredytobiorcy, dorobkiewiczze po trzydziestce, kobiety spodziewające się dziecka w państwie, które nie ma polityki prorodzinnej, a opieka medyczna jest w gorszym stanie niż pacjenci próbujący z niej korzystać). W wielu postaciach łatwo rozpoznać osoby publiczne: Biskup pedofil w *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* przypominał biskupa Petza, a Generał – Wojciecha Jaruzelskiego, Andrzej z *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej* przywoływał postać Andrzeja Wajdy, z kolei Pani Prezydent z *Tęczowej Trybuny* była karykaturą Hanny Gronkiewicz-Waltz, prezydent Warszawy, wreszcie Dziennikarka z *Kłątwy* wydaje się inspirowana Moniką Olejnik, w którą wszedł duch posłanki Krystyny Pawłowicz.

<sup>24</sup> Zob. E. SIWEK: *Klub Tęcza*. „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 142–147.

Wszyscy bohaterowie spektakli Strzępki uwięzieni są w jakiejś narracji, która wyposaża ich w zbiór gestów i zachowań, ale też zniewala i narzuca tożsamość. Wydaje się, że dialog między nimi jest nierealny, jak to się dzieje w rzeczywistości, a jednak w teatrze dochodzi do skutku, mimo że w zderzeniu poglądów i postaw rodzą się osie podziałów i ujawniają konflikty interesów. Te zwykle przebiegają na linii: władza kontra reszta świata, centrum kontra peryferia, elity *versus* społeczeństwo, bogaci kontra biedni. Zresztą zgodnie z deklaracjami twórców, którzy uważają, że: „Artysta musi być przeciwko władzy. Zawsze. Może szczególnie wtedy, gdy władza jest mu przychylna”<sup>25</sup>, nie ma wątpliwości, z jakiej perspektywy jest konstruowany sceniczny świat i dla czego tematy wypierane z pola widzenia przez konserwatywny teatr są przedmiotem ich szczególnego zainteresowania. „To chyba nie jest najgorzej, że teatr wychodzi z własnego elitarnego podwórka. Mnie by bardzo cieszyło, gdybym o naszym spektaklu przeczytała w dziale »społeczeństwo«, a nie tylko w dziale »recenzje«” – mówiła Strzępka w rozmowie dla „Gazety Wyborczej”<sup>26</sup>.

Korzystając z bliskiej kabaretowi zasady zacierania granic między tym, co wysokie i niskie, tragiczne i groteskowe, metafizyczne i cielesne, Strzępka lepi swoje postacie i sytuacje ze znaków powszechnie znanych, stereotypów, klisz i konwencji. Pani Prezydent z *Tęczowej Trybuny* miała charakterystyczną dla Hanny Gronkiewicz-Waltz wadę wymowy, ale nosiła się jak Caryca Katarzyna, w peruce i w sukni typu *panier*. Prowokuje do tego również język Demirskiego, który jest kolażem cytatów, stereotypów językowych i parodii modnych dyskursów, a także fraz zaczerpniętych z ulicy. Powstają twory hybrydyczne, które – zgodnie z duchem groteski – oscylują między tragedią i komedią<sup>27</sup>. Postacie są wyraziste, narysowane grubą kreską, często karykaturalnie wykrzywione i, podobnie jak w komedii dell’arte, od początku gotowe – nie rozwijają się w trakcie trwania spektaklu. Raczej

<sup>25</sup> *Głosujemy na lepszy garnitur, a nie na programy*. Z Moniką Strzępką rozmawiał Sebastian Liszka. „Krytyka Polityczna”, 18.06.2010. <http://www.krytykapolityczna.pl/18.06> [data dostępu: 12 I 2015].

<sup>26</sup> *Był sobie Polak, Andrzej, czterech pancerni i pies* z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawiały Magdalena Grzebałkowska i Dorota Karaś. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 51, „Duży Format” nr 8, 3 III 2011.

<sup>27</sup> J.P. SARRAZAC: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 72.

są reprezentantami pewnych postaw i zachowań aniżeli psychicznie skomplikowanymi bytami. Uwikłane w swoją fizjologię: krwawią od zadanych ran, bekają, masturbują się, wymiotują kefirem albo zepsutym pasztetem, mają zgniłe zęby i podkrążone oczy, nie tylko służą negacji teatru jako sztuki wysokiej (zachowania niezgodne z *savoir vivre*m skutecznie naruszają normy obyczajowe). Ich obecność kieruje również uwagę w stronę refleksji Julii Kristevej na temat *abject* i *abjection*. A wiadomo, że to, co wstrętne, co przekracza próg między wnętrzem a powierzchnią, podmiotem a przedmiotem, „zaburza tożsamość, system, ład. [...] nie przestrzega granic, miejsc, zasad”<sup>28</sup>, jest bliskie wywrotowej idei karnawału.



4. Paweł Demirski: *Tęczowa Trybuna* 2012. Reż. Monika Strzępka.  
Teatr Polski we Wrocławiu

Źródło: Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu. Fot. Natalia Kabanow.

Strzępka i Demirski sięgając po gatunki komediowe – w ich spektaklach ulegające nobilitacji – świadomie wykorzystują ich dywersyjne działanie. Jak pisze Alenka Zupančič, analizując komedię przez te-

<sup>28</sup> J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 10.

orię Lacana, komedia ma dużą siłę emancypacyjną, łączy bowiem to, co niewiarygodne, z dość przyziemnym realizmem, który jest w tym wypadku realizmem popędów. Pozwala na spotkanie na scenie tego, co w życiu i myśleniu się nie spotyka. Jej wywrotowość ma przymusić widzów do zmiany świadomości. Mówiąc coś obscenicznego, komedia przekracza porządek społeczny ustanowiony przez tabu<sup>29</sup>. Wprowadzając elementy kabaretowe do swoich spektakli, twórcy nie tylko dekonspirują teatralną fikcję i dokonują autokompromitacji teatru – spektakle składają się z fragmentów, przywodzących na myśl kabaretowe skecze. Nie tylko obnażają społeczne struktury i zależności, ale również podważają swoją rolę jako twórców. W projekcie *Dario Fo przesłał instrukcje* dochodzi do autoparodii. Demirski jako lewicowy artysta bezskutecznie usiłuje nawiązać kontakt z reprezentującą proletariat kobietą ze ścierką. Kiedy pochyla się nad sprzątającą Robotnicą i używając języka współczesnego intelektualisty proponuje pomoc, nie trudno odczytać ten gest jako z gruntu fałszywy.

\* \* \*

Immanentną cechą twórczości Strzępki i Demirskiego jest sięganie po tematy uważane w teatrze za trudne i/lub nieeleganckie, niosące ryzyko braku akceptacji ze strony mieszczańskiego widza, przyzwyczajonego do przewidywalnej – miłej dla oka i ucha – estetyki. Dlatego ich twórczość, zwłaszcza w początkowym okresie, była postrzegana w kategoriach prowokacji i taniej sensacji, chociaż – zgodnie z założeniami sztuki krytycznej, pod którą się podpisują – miała na celu pobudzenie do myślenia, skłonienie do akceptacji bądź protestu, zmianę języka refleksji na temat rzeczywistości, oddanie głosu grupom społecznym innym niż inteligencja. Twórcy traktują teatr jako miejsce, gdzie dyskutuje się na drażliwe tematy, ujawnia obszary zepchnięte w przestrzenie tabu, podaje w wątpliwość oczywiste sądy.

Nic dziwnego, że naruszając przyjęte kanony tematyczne i estetyczne, najczęściej byli oskarżani o brak szacunku dla tradycji (przepisanie Mickiewiczowskich *Dziadów* uznawano za profanację), niezna-

---

<sup>29</sup> A. ZUPANČIČ: *Absolutna komedia. Fizyka nieskończoności przeciw metafizyce skończoności*. „Didaskalia” 2010, nr 97/98.

mość konwencji (tworzą gatunkowe kolaże, łączą wysokie z niskim, patos tematu rozbrajają kabaretowymi wstawkami i grubymi żartami), ideologiczne zaangażowanie, publicystyczną doraźność, lewicowość i zamach na niepodważalne wartości. To, co widz zobaczy na scenie, nie jest estetycznie wysmakowane, raczej kojarzy się ze śmietnikiem, tandetą i bałaganem. Również sceniczne postaci ujawniają się w całej swojej cielesności i fizjologii. Gra aktorska na pograniczu groteski i parodii niewiele ma wspólnego z psychologicznym niuansowaniem. Bohaterowie są wyraziści, często przerysowani, jakby wypóżyzeni z konwencji teatru jarmarcznego, w którym gra się szeroko. Używają języka potocznego, nierzadko wulgarnego, powielają językowe klisze. Sabina Tumidalska, jedna z aktorek Strzępki, wypracowany przez reżyserkę model aktorstwa nazywała „aktorstwem dożylnym”, co znaczy, że gra się formalnie, „bez uzasadnienia psychologicznego czy wewnętrznego przeżywania”<sup>30</sup>.

Twórczość Strzępki można potraktować jako rewers teatru mieszczańskiego. Prowokacja i dekonstrukcja jego stałych elementów – przeprowadzana przez reżyserkę – przypominają proces analizy, mającej na celu dotarcie do traumy, tematów wypartych. Słoweńska filozofka, Alenka Zupančič, mówi o nim:

Proces analityczny można pomyśleć jako cierpliwą pracę restrukturyzacji danego pola symbolicznego i związku podmiotu z owym polem. W tym wypadku оголоzenie podmiotu i jego związku ze strukturami symbolicznymi nie jest kwestią skrajnego doświadczenia, ale serii istotnych, mniej lub bardziej wstrząsających, przesunięć<sup>31</sup>.

Osmotyczny związek z rzeczywistością, krytyczne zaangażowanie oraz forma zrywająca z teatrem dostojnym i posągowym sytuują tę twórczość w horyzoncie sztuki krytycznej – z jednej strony, z drugiej – teatru ludowego, sięgającego korzeniami do starożytnej wsi attyckiej, będącej ojczyzną komedii, oraz średniowiecznych intermediów. Współcześnie w tej przestrzeni znalazłby się teatr Bertolta Brechta, niepoprawnie politycznie, zaangażowane burleski Dario Fo, zaangażo-

<sup>30</sup> *Wyznawcy*. Z Moniką Fronczek, Agnieszką Przepiórską, Sabiną Tumidalską, Łukaszem Brzezińskim, Jerzym Gronowskim, Pawłem Wawerem rozmawiał Jan Czapliński. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49–51, s. 351.

<sup>31</sup> *Tragedia pragnienia, komedia popędu*. Z Alenką Zupančič rozmawiał Kuba Mikruta i Jakub Momro. „Didaskalia” 2010, nr 97/98, s. 33.

żowany społecznie, rozsadzający ramy konwencjonalnej sztuki teatru Franka Castorfa czy zrywające z iluzją teatralną spektakle René Pollescha, w których aktorzy nie udają, że są kimś innym niż tylko aktorami grającymi role, za które się im płaci. Do inspiracji ich twórczością Strzępka i Demirski przyznawali się zresztą w różnych momentach swoich teatralnych poszukiwań.

Inną równie ważną tradycją dla tej twórczości jest komentujący bieżące wydarzenia kabaret polityczny z okresu dwudziestolecia międzywojennego spod znaku skamandryckich szopek satyrycznych „Pikadora” i „Cyrulika Warszawskiego” oraz – a może przede wszystkim ze względu na antysystemowy charakter – komunistycznej „Czerwonej Latarni”, założonej przez Lucjana Szenwalda. Jak pisał o tym kabarecie Tomasz Stępień, ludyczność była tam „bezpośrednio podporządkowana intencji politycznej, zabawowa sytuacja komunikacyjna projektowała polityczną sytuację odbioru, przestrzeń ludyczna stawiała się przestrzenią polityczną”<sup>32</sup>. Jeśli do krytycznego stosunku wobec systemu i liberalnego modelu gospodarki dodać niechętny stosunek do sztuki ignorującej społeczny i polityczny kontekst, to wspólnych płaszczyzn znajdzie się znacznie więcej.

W przeciwieństwie do starszych kolegów, którzy odzyskiwali dla teatru wnętrze człowieka, z jego fobiami, lękami i traumami, Strzępka i Demirski bardziej interesują się uwikłaniem jednostki w politykę, ekonomię czy ideologię. Ze sceny rozmawiają z publicznością o roli współczesnego państwa, podatkach, dobroczynności i wykluczeniu społecznym. Z tego oglądu nie eliminują również siebie i swoich aktorów jako przedstawicieli określonej grupy zawodowej (aktorzy w tkankę spektakli wplatają rozmowy o zarobkach, zwierają się z zawodowych frustracji). Mają dużą świadomość nie tylko mechanizmów rynkowych, ale także wpływu mediów na życie społeczne i ich ogromnego udziału w projektowaniu relacji komunikacyjnych między wizerunkiem artysty a jego odbiorcą. Na obraz ich twórczości składają się zarówno zaangażowane politycznie spektakle, jak i akcje społeczne oraz wypowiedzi w mass mediach: wywiady, felietony,

<sup>32</sup> Zob. T. STĘPIEŃ: *Zabawa – poetyka – polityka*. Katowice 2002. Dostępny na stronie: <http://pl.scribd.com/doc/134499962/Zabawa-polityka-poetyka#scribd>, s. 64 [data dostępu: 29 III 2015].

wpisy na portalu społecznościowym, wystąpienia w telewizji i na antenie rozgłośni radiowych.

Artyści poszukując inspiracji w szeroko rozumianej codzienności, przywracają teatrowi dystans do samego siebie, cielesność i materialność. Wprowadzając do tzw. kultury wysokiej, za którą ciągle uważany jest teatr, elementy niechciane: konwencje sztuki jarmarcznej, gatunki komediowe i popularne, tematy wynikające z aktualnych wydarzeń społecznych i politycznych oraz postaci z niskiego obiegu kultury, które kojarzą się z kabaretem, wreszcie estetykę czerpiącą z popularnej ikonosfery, w pewnym sensie rozszerzają szczeliny dla społecznej świadomości. Otwierają teatr na przestrzenie wyparte, zaburzając to, co w kulturze ujarzmione i wyselekcjonowane. Twórcy z jednej strony nadrabiają zaległości, które teatr ma w stosunku do sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych XX wieku: otwarta krytyka rzeczywistości, sprzeciw wobec kultury konsumpcyjnej i mechanizmów marginalizowania różnych grup społecznych, z drugiej – romansując z niskim obiegiem kultury, dokonują swoistej wiwisekcji zbiorowej podświadomości, demaskują język, który wpływa na nasze odbieranie świata.

# *Estetyka widowiska kabaretowego w „Listach śpiewających” Skaldów i Agnieszki Osieckiej*

MAREK BIELACKI  
Uniwersytet Łódzki

Licząca kilka tysięcy tradycja sztuki epistolograficznej – obejmująca rozmaite odmiany i formy podawcze – znalazła nieoczekiwanie także w twórczości (działających już od ponad półwiecza) Skaldów swój osobliwy wymiar, stając się poetycko-muzycznym środkiem scenicznej ekspresji. List – w różnorodnej postaci – bywał wszak niejednokrotnie elementem bądź podstawą struktury dialogowej, dramatycznej, używając swego kształtu i konwencji dla budowania scenicznej konwersacji. Korespondencyjny respons wypełniał niekiedy w całości strukturę widowiska, opartego na dialogu prowadzonym przez – oddalonych w czasie i w przestrzeni – interlokutorów. Uczuciowe deklaracje bohaterów w niejednym dramacie przybierały postać ozdobnego i uroczystego manifestu, kierowanego drogą korespondencyjną do adresata. List, będąc źródłem bądź przedmiotem intrygi, mógł także ułatwiać nawiązanie kontaktu i łączności z inną osobą. Mógł również stanowić źródło humoru językowego bądź humoru sytuacyjnego, jak choćby w słynnej scenie pisania właśnie listu we Fredrowskiej *Zemście*.

Postać szczególnego rodzaju listów nadali także swym piosenkom u schyłku lat 60. XX wieku twórcy cyklicznego widowiska telewizyjnego *Listy śpiewające* z udziałem m.in. zespołu Skaldowie. Niektóre piosenki cyklu wydane zostały później na płytach, a muzykę do jednego z programów skomponował również twórca krakowskiego ansamblu Andrzej Zieliński. W ten sposób repertuar tego zespołu wzbogacił się o kilkanaście nowych piosenek, z których część

stała się znanymi przebojami, m.in. *Czarodzieje*, *Rodzi się ptak*, *Piosenka o Zielińskiej*, *Okrutna ochota*, *Dojeżdżam*, *Pod górkę*. Autorką ich tekstów była Agnieszka Osiecka, której dialogi tworzyły strukturę dramaturgiczną danej całości. Wykonywane przez Skaldów utwory – stanowiące jej zasadniczy komponent – były jednocześnie autonomicznymi miniaturami wokalnie-instrumentalnymi, obrazującymi doznania bohaterów telewizyjnego widowiska, którego fabułę wzbogacano stopniowo nowymi epizodami. „Otwarta” – właściwa kabaletowi – eklektyczna struktura cyklu nawiązywała w pewnej mierze do modelu konstrukcyjnego „obrazków śpiewających” Leona Schillera i do tradycji jego *Kramu z piosenkami*, którego fundament tworzyły wszak dziesiątki polskich popularnych pieśni, piosnek i piosenek, stanowiących kolejne ogniwa widowiska. Jego swobodna konstrukcja umożliwiała Schillerowi łączenie z sobą pieśni i epizodów o różnorodnym charakterze i o rozmaitej tematyce w jedną całość, pozwalając na prezentację bogactwa rymów, rytmów i melodii. „Piosenka bowiem działała na Schillera jak hasło wywoławcze: parę słów, parę taktów melodii, wymowna pauzeczka – i oto gotowy obrazek. Ujęty następnie w ramę sceny staje się »obrazkiem śpiewającym«, migocąc barwami i blaskiem, tańcem, melodią, rytmem, słowem żartobliwym, nieraz ważkim, znaczącym. Każdy z tych obrazków, to scenka rodzajowa z pointą, rozegrana w sztafażu oznaczonym przez czas i miejsce narodzin piosenki, przez charakter jej tekstu i melodii”<sup>1</sup>.

Także *Listy śpiewające* Osieckiej – przesycone humorem i liryzmem zarazem – ukazywały odmienne nastroje, doznania i emocje współczesnych bohaterów, uwikłanych w zwykłą codzienność, ale przeżywających również głębokie, uczuciowe dramaty. Owa różnorodność tematyczna wymagała stosownej, zróżnicowanej oprawy muzycznej i interpretacyjnej, a także inscenizacyjnej, odzwierciedlającej odmienność poetyki poszczególnych tekstów. W przypadku koncepcji Schillera żywy obraz sceniczny – jako kategoria wizualna i kinetyczna zarazem – stanowił filtr muzycznego przekazu. W przypadku pomysłu Osieckiej słowo mówione – ujęte w kształt korespondencyjnego dialogu, w formę listu – tworzyło pryzmat ekspresji dźwięku. O nim wspominał po latach Adam Sławiński, kompozytor muzyki do

---

<sup>1</sup> S. MROZIŃSKA: *Wstęp*. W: L. SCHILLER: *Kram z piosenkami. Obrazki śpiewające*. Warszawa 1977, s. 9.

pierwszego z udziałem Skaldów programu *Listów śpiewających*, zatytułowanego *Dobra pamięć* (1967) – w komentarzu do płytowej edycji piosenek z tego cyklu, pochodzącej z roku 1994. Drugim programem z obecnością Skaldów był wieczór zatytułowany *Życzliwi* (1969) z muzyką Andrzeja Zielińskiego. Kompozytor *Dobrej pamięci* akcentował:

*Listy śpiewające* i inne prace dla TV w moich planach miały być zaledwie testem muzykalności, wstępem do działalności poważnej i awangardowej. Stało się inaczej. [...] Stylistycznie *Listy* były nader urozmaicone. Stosownie do kapryśnego poetyckiego wątku trzeba było przemawiać językiem dźwiękowym ówczesnej *big-bitowej* młodzieży, czasami po amerykańsku zaswingować, zażartować w duchu kabaretu, a czasem całkiem prowincjonalnie się wzruszyć. Wszystkie te kolory znajdziemy na płycie. Muzyczne nagrania telewizyjne, zawsze nocne, kończące się z reguły o brzasku, były sposobnością do spotkań ze wspaniałymi artystami. Każdy z nich wart jest odrębnego wspomnienia. [...] Poza wykonawcami i muzykami pewien wpływ na ostateczny kształt piosenek mieli reżyserzy programów – Olga Lipińska i Edward Dziewoński, a także redaktor Radiowego Studia Piosenki Jan Borkowski. Pomysły muzyczne, zwłaszcza wytykaną mi „nutę polską” wyniosłem głównie z rodzinnego domu, skromnej „Leśniczówki” nieopodal Szamocina (poznaniańskie). Dużo się tam śpiewało, a ojciec pięknie grał na skrzypcach. Cała ta muzyka (czy raczej muzyczka) nie zaistniałaby jednak bez Agnieszki Osieckiej. Jej słowa zawsze były pierwsze i zawierały w sobie wirtualne melodie. Pozostało mi je tylko odczytać<sup>2</sup>.

Muzyczne odczytanie owych wirtualnych melodii miało swój dźwiękowy kształt w kompozycjach i w wokalnoinstrumentalnych aranżacjach Adama Sławińskiego i Andrzeja Zielińskiego. Obaj twórcy w sugestywny sposób odwzorowywali różnorodność językowego idiomu i poetyki tekstów Agnieszki Osieckiej, powierzając ich interpretację w spektaklach telewizyjnych oraz w licznych nagraniach radiowych i płytowych wielu znanym aktorom, piosenkarzom, instrumentalistom. W przedstawieniach prezentowanych na szklanym ekranie Skaldowie realizowali drobne zadania aktorskie, ale przede wszystkim byli interpretatorami owych muzycznych miniatur wokalnoinstrumentalnych, a także pełnili funkcję zespołu akompaniującego innym wy-

<sup>2</sup> A. SŁAWIŃSKI [komentarz do poszerzonej reedycji kompaktowej longplaya *Listy śpiewające*, wydanej w roku 1994]. CD *Listy śpiewające i nie tylko... Piosenki Adama Sławińskiego*. Polskie Nagrania, Muza PNCD 200.

konawcom. W pochodzących ze spektaklu *Dobra pamięć* piosenkach Skaldów z muzyką Adama Sławińskiego (pod kierownictwem muzycznym Andrzeja Zielińskiego) dominował antropomorfizowany świat przyrody, który swą różnorodnością obrazował jednocześnie ludzką codzienność. Tekstom Osieckiej obaj twórcy przydali zatem stosowną oprawę dźwiękową, by sugestywną aranżacją oddać motorykę świata natury i właściwe mu liczne onomatopeje, a jednocześnie by ukazać różnorodność rzeczywistości człowieczej poprzez różnorodność inwencji melodycznej i instrumentacyjnej.

W przedstawieniu tym zasadniczą narrację tworzyła korespondencyjna konwersacja dwojga interlokutorów (w ich postaci wcielił się: Kalina Jędrusik i – występujący w roli literata – Bogumił Kobiela), wspominających swą wspólną przeszłość (przede wszystkim z perspektywy rozmówczyni, odznaczającej się tytułową „dobrą pamięcią”), w którą wpisana została jednocześnie – mająca charakter bajki – opowieść pisarza o niezwykłym ptaku imieniem Eugeniusz, nie wyklutym z jaja, ale wypalonym z gliny w chlebowym piecu przez córkę piekarza, Agatę, w Szwecji, w Dolinie Przeciągów, ptaku podarowanym przez ową dziewczynę klientowi piekarni.

Ta dodatkowa narracja stała się jednocześnie pretekstem do paralelnej (obok wspomnień o wzajemnych osobistych i emocjonalnych relacjach obojga bohaterów) muzycznej narracji Skaldów. Odziani w uniformy stylizowane na epokę napoleońską i ubrani w mundury z czasów Księstwa Warszawskiego członkowie znanej już wówczas krakowskiej formacji beatowej wykonywali piosenki ilustrujące ową ornitologiczną dwudziestowieczną opowieść, a ich kostiumy sceniczne, uosabiające przebranie rodem z estradowego widowiska, nawiązującego swym charakterem do określonej epoki, także zbliżały ów spektakl – właśnie m.in. w sferze artystycznej konwencji teatralnego ubioru i scenicznego przebrania – do kabaretu jako przestrzeni kreującej i przywołującej na potrzeby iluzji telewizyjnego przedstawienia pozasceniczną rzeczywistość.

Eklektyczna struktura spektaklu – przepelnionej muzyczną liryką i sentymentalizmem w czterech piosenkach śpiewanych przez Kalinę Jędrusik (*Pensjonat „Perła jezior”*; *Zaśpiewaj coś wesolego*; *Szukam wiatru w polu*; *Tego listu nie wyślę*) oraz ekspresyjnymi bigbitowymi rytmami w pięciu pieśniach wykonywanych przez Skaldów (*Piosenka o życiu ptasim*; *Rodzi się ptak*; *O przydatności duszy w życiu ptasim*;

*Dziś jestem zmęczony; Na początku mówi się mama*) – wyraziście zblizła się do konglomeratu zdarzeń kabaretowej sceny, na której poprzez różnorodność form podawczych i kategorii narracji oraz poprzez specyficzny, przepełniony licznymi aluzjami do ówczesnej rzeczywistości humor wypełniający teksty Osieckiej, a także poprzez gruntowne przemieszanie planów inscenizacyjnych, obejmujących zarówno studyjne wnętrza, jak i żywą scenografię jesiennego pleneru, obecne było całe bogactwo polimorfizmu widowisk właśnie spod znaku kabaretu.

Twórca i lider Skaldów, Andrzej Zieliński, w komentarzu do płytowego kompaktowego albumu *Listy śpiewające*, wydane w roku 2012 przez wytwórnię Kameleon Records, wspominał:

To było po naszych pierwszych nagraniach dla III programu PR. Szefową literacką Radiowego Studia Piosenki była wtedy Agnieszka Osiecka. Pewnego dnia przyjechała do Krakowa razem z kompozytorem Adamem Sławińskim. Spotkaliśmy się z nimi w klubie „Pod Gruszką”, mieszczącym się do dnia dzisiejszego na pierwszym piętrze kamienicy przy ul. Szczepańskiej 1. Powiedzieli, że robią cykl programów telewizyjnych zatytułowany „Listy śpiewające”, że słyszeli nasze piosenki, że po Polsce krążą już o nas legendy i bardzo by chcieli, żebyśmy wzięli udział w kolejnym odcinku tego cyklu. Myśmy wtedy byli bardzo krakowscy i w ogóle do nas nie docierało, że ktokolwiek z Warszawy mógłby chcieć z nami współpracować. Adam, który był szefem muzycznym tego przedsięwzięcia, przekonywał nas, że będziemy idealnie pasowali, i widzi Skaldów w tych rolach. Mundury napoleońskie, w których wystąpiliśmy zgodnie ze scenariuszem odcinka, wypożyczyliśmy z Teatru Słowackiego. Fragmenty z nami były filmowane na łąkach nad Zalewem Zegrzyńskim. Reżyser Olga Lipińska posadziła nas na drzewach, bo koncepcja Agnieszki była taka, że w okularach, czapkach z daszkiem i mundurach mamy symbolizować ptaki. To był bardzo fajny i udany program z trochę abstrakcyjną, ptasią rolą Skaldów<sup>3</sup>.

Owa „trochę abstrakcyjna ptasia rola” zespołu (występującego wówczas w składzie: Andrzej Zieliński, Jacek Zieliński, Marek Jamrozy, Tadeusz Gogosz, Jerzy Tarsiński, Jan Budziaszek) – w spektaklu ze scenografią Wowo Bielickiego – wyeksponowana została w tekstach nagrań: *Piosenka o życiu ptasim, Rodzi się ptak, O przydatności duszy w życiu*

<sup>3</sup> Wypowiedź Andrzeja Zielińskiego przytoczona w komentarzu Pawła Nawary do wydanej w roku 2012 płyty kompaktowej Skaldów: CD *Skaldowie. Listy śpiewające*, Kameleon Records KAMCD 15.

*ptasim*, *Dziś jestem zmęczony*, *Na początku mówi się mama*. Piosenka *Rodzi się ptak* inicjowała (w wersji płytowej) ów Skaldowski ornitologiczny poliptyk<sup>4</sup>, przeciwstawiając obrazowi całego świata przyrody – pogrążającego się w letargu – narodziny skrzydlatego stworzenia.

Gasną ogniska nad rzekami  
Samotny ziemniak śpi w popiele  
Idą przymrozki ścierniskami  
Jaś Kasię spotkał po kościele  
Zasnęła ryba, zasnął rak  
Rodzi się ptak, rodzi się ptak<sup>5</sup>.

Początkowa strofa opowieści – podana głosem Jacka Zielińskiego i poprzedzona krótką gitarową introdukcją – dopełniona została owym reprzyzowym refrenem, obwieszczającym narodziny ptaka (stanowiącym jednocześnie tytułową frazę: *Rodzi się ptak*), dodatkowo wzmocnionym brzmieniem chóru oraz fanfarrowym głosem trąbki. Zainicjowany w ten sposób respons pogłębiany został w dalszym fragmencie onomatopiejami obrazującymi wrażenie ruchu i metamorficznych przeobrażeń świata przyrody, a także dialogowo zestawionymi okrzykami – niejako akcentującymi ból narodzin i dynamizującymi całość poetycko-muzycznej wypowiedzi.

Serce dudni: bum, bum  
Oczy patrzą: szum, szum  
Śpi już ryba, zasnął rak  
Rodzi się ptak, rodzi się ptak<sup>6</sup>.

Scenka obrazująca przyjście na świat ptaka ukazywała śpiewających Skaldów (odzianych w uniformy z początku XIX wieku) w anturazie zaakcentowanym w pierwszej strofie piosenki – sześciu mężczyzn zgromadzonych późną jesienną porą wokół ogniska, w którym mógł się jeszcze dogrzewać „samotny – śpiący w popiele – ziemniak”.

W zróżnicowanej – pod względem melodycznym i aranżacyjnym – oprawie dźwiękowej widowiska pojawił się zarówno sound muzy-

<sup>4</sup> W widowisku telewizyjnym pierwszą kompozycją wokalnie-instrumentalną wykonaną przez Skaldów była *Piosenka o życiu ptasim*.

<sup>5</sup> Tekst piosenki *Rodzi się ptak* na podstawie wydanego w roku 2012 kompaktowego albumu: CD *Skaldowie. Listy śpiewające*, Kameleon Records KAMCD 15.

<sup>6</sup> Ibidem.

ki rhythm-and-bluesowej z elementami improwizacji (*Na początku mówi się mama*), jak i akcent Chopinowski, przydający spektaklowi aurę muzycznego romantyzmu w balladzie *O przydatności duszy w życiu ptasim*, którą kompozytor zamknął w kształcie walca (z wyrażną stylizacją fortepianowej melodyki Fryderyka Chopina) jako formy tanecznej przepełnionej poczuciem ruchu, dynamiki i ulotności zarazem. Nieprzypadkowo zapewne pojawił się w tekście tej piosenki również motyw „wierzby przy ruczaju” jako charakterystycznego elementu mazowieckiego krajobrazu – łączonego z aurą kompozycji i z Żelazową Wolą, miejscem urodzin Chopina. Wystąpiła także leżąca na Morzu Śródziemnym w archipelagu hiszpańskich Balearów wyspa Majorka – jako cel wędrówek „koncertującego ptaka”, tożsamy jednocześnie z miejscem pobytu i z miejscem artystycznych dokonania polskiego kompozytora.

Duszy nie słyhać, duszy nie widać  
 Dusza zawsze może się przydać  
 Nie uwiera, nie doskwiera  
 Nie przeszkadza na spacerach  
 Nie dostarcza myśli złych  
 Na drodze z Majorki do Nowych Tych

Ptaku, ptaku wędrujący  
 Duszę weź do zamorskich krajów  
 Przyśni ci się nasza wieś z wierzba przy ruczaju<sup>7</sup>.

Owa wierzba – i to zdecydowanie w postaci zmultiplikowanej – wyraziście wyeksponowana została także w krajobrazie scenerii widowiska, ukazującego Skaldów w naturalnej przestrzeni mazowieckiego pejzażu<sup>8</sup>. Natomiast dopełnieniem warstwy dźwiękowej spektaklu była

<sup>7</sup> Tekst piosenki *O przydatności duszy w życiu ptasim* według edycji kompaktowej z roku 2012: CD *Skaldowie. Listy śpiewające*, Kameleon Records KAMCD 15.

<sup>8</sup> Motyw wierzby stanowiącej charakterystyczny element mazowieckiego krajobrazu związany z rodzinnymi stronami Fryderyka Chopina pojawił się także w innych pieśniach inspirowanych jego postacią i jego twórczością, a wykonywanych przez Skaldów – w kompozycjach Andrzeja Zielińskiego: *Wiatr kołysze gałązkami* (ze słowami Heleny Kołaczekowskiej) i *Jestem stąd* (z tekstem Andrzeja Ozgi). Pierwsza z nich – śpiewana przez Halinę Kunicką z towarzyszeniem Skaldów jako zespołu instrumentalnego – wydana została w roku 1970 na longplayu LP *Halina Kunicka. Moje piosenki*, Polskie Nagrania, Prodit XL/SXL 0594, a druga ukazała się w roku 2006 na płycie kompaktowej Skaldów nagranej w roku 2005: CD *Skaldowie. Harmonia świata*, Polskie Radio PRCD 909. Znamienny

jego introdukcja, wykonywana przez duet braci Zielińskich: grającego na trąbce Jacka i zasiadającego przy klawiaturze fortepianu Andrzeja, a oparta właśnie na motywie melodycznym *Piosenki o przydatności duszy w życiu ptasim* (*O przydatności duszy w życiu ptasim*). Znamienny był fakt, iż w przestrzeni wizualnej przedstawienia (zarówno w plenerze, jak i w telewizyjnym studiu) członkowie zespołu nie eksponowali instrumentów muzycznych, których dźwięki były, oczywiście, obecne we wszystkich nagraniach. Postacie muzyków (mające personifikować wszelkiej maści ptactwo) umiejscowione zostały natomiast – podczas narracji pisarza – za oknami jego mieszkania, na małych huśtawkach przymocowanych do gałęzi drzew, tworząc w ten sposób drugi plan studyjnej scenografii. Wyobrażenie członków zespołu jako personifikacji ptaków pojawiło się zresztą także na okładce trzeciego polskiego longplaya Skaldów *Cała jesteś w skowronkach*, zaprojektowanej przez Bohdana Butenkę<sup>9</sup>.

Jeszcze więcej scenicznych różnicowości – właściwych dla introwertycznego pluralizmu kabaretowych spektakli typu *variétés* – było obecnych w przedstawieniu *Życzliwi* z muzyką Andrzeja Zielińskiego, którego zasadnicze ramy konstrukcyjne także tworzyła korespondencyjna konwersacja, tym razem prowadzona między kilkorgiem bohaterów: dwojgiem młodych ludzi, obdarzających się nawzajem uczuciem:

---

może być fakt, iż w tekście ballady *O przydatności duszy w życiu ptasim* – publikowanym w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej* – zamiast wsi „z wierzbą przy ruczaju” pojawia się wieś „z gruszą u ruczaju”. W edytorskim komentarzu do owej pieśni zamieszczonym w tym samym wydawnictwie zawarte jest także przypuszczenie, iż mogła ona być nawet wykonywana na Festiwalu Pieśni i Piosenki Religijnej Sacrosong. Zob. *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*. T. 1: *Muzyka Adama Sławińskiego*. Red. A. PASSENT, J. BORKOWSKI. Warszawa–Kraków 2004, s. 95–99.

<sup>9</sup> Okładka trzeciego polskiego longplaya Skaldów (nagranego w lutym 1969 roku) przedstawiała – na błękitnym tle mającym zapewne imitować niebo – barwne kontury ptaków (z tekstu tytułowej piosenki Leszka Aleksandra Moczulskiego z muzyką Andrzeja Zielińskiego), umiejscowionych na białych, rozsypanych niejako w przestrzeni, stylizowanych literach, tworzących napis: „Cała jesteś w skowronkach”. Główki owych skrzydlatych stworzeń zastąpione zostały natomiast miniaturkami podobizn twarzy członków zespołu: Andrzeja Zielińskiego, Jacka Zielińskiego, Konrada Ratyńskiego, Jerzego Tarsińskiego, Jana Budziaszka i Krzysztofa Paliwody. Ostatni z wymienionych „ptaków”, usytuowany w lewym dolnym rogu płaszczyzny okładki, jako jedyny nie znalazł oparcia na żadnej ze stylizowanych liter, trzymając w pazurkach żółty prostokąt z nazwą zespołu. Dodatkowym ornamentem owych zantropomorfizowanych skowronków były białe żaboty. Zob. album winylowy: LP *Skaldowie. Cała jesteś w skowronkach*, Polskie Nagrania, Muza XL 0528 (wznowienie w roku 2009 w wersji stereofonicznej: Muza SXL 0528).

Bogdanem (Bohdan Łazuka) i Krysią Zielińską (Krystyna Sienkiewicz) oraz usiłującym (na szczęście bezskutecznie) przeszkodzić im w realizacji planów matrymonialnych dojrzałym małżeństwem tytułowych Życzliwych (Jan Kobuszewski i Anna Ciepielewska), starających się poprzez listowną intrygę, wypełnioną anonimami i paszkwiłami, pokrzyżować owe plany. Konglomerat zdarzeń ilustrowany był ośmioma piosenkami (znalazły się wśród nich kompozycje: *Pod górkę; Piosenka o Zielińskiej; Dojeżdżam; Czarodzieje; Ni to, ni sio; Ach, nie mnie jednej; Okrutna ochota; Całym sercem z wami*) wykonywanymi przez Krystynę Sienkiewicz, Bohdana Łazukę, Skaldów i Alibabki, które nie były jednak obecne w żywym planie widowiska; niejako w ich zastępstwie w telewizyjnym studiu pojawiła się żeńska grupa taneczna uczennic Studia Baletowego działającego przy Operetce Warszawskiej. Niektóre z owych piosenek (*Ach, nie mniej jednej* i *Czarodzieje*) stanowiły zresztą część warstwy dźwiękowej innego utworu scenicznego Agnieszki Osieckiej i Andrzeja Zielińskiego – musicalu *Dziś straszy*, określanego przez autorkę mianem „sztuki w dwóch aktach z beatem”, mającego swą premierę w roku 1972<sup>10</sup>. Poszczególne kompozycje, nawiązujące zwykle bezpośrednio do obecnej w spektaklu *Życzliwi* konwersacyjnej narracji, przypominały swym charakterem kolejne „numery” widowiska kabaretowego – „numery” wstrzymujące bieg zdarzeń i tworzące między nimi swego rodzaju muzyczne interludia. Skaldowie budowali w nich tkanę instrumentalną, współ-

<sup>10</sup> Musical *Dziś straszy*, przesycony elementami parodii i satyry, osadzony w aurze groteski i absurdu (rodem z Witkacego i Gombrowicza), ukazywał losy poetessy Agafii Demonowny Późniak (prawdopodobnie stanowiącej *porte-parole* Agnieszki Osieckiej), niemogącej pogodzić się z własną śmiercią i wciąż egzystującej na pograniczu dwóch światów oraz wywołującej liczne namiętności, konflikty i spory w gronie jej dawnych wielbicieli i adoratorów (Zakochańców) oraz eksmałżonków. Prawozorem postaci Zakochańców, noszących (według maszynopisu sztuki) imiona: Konrad, Janek, Jurek, Krzysztof, Andrzej, Jacek, byli członkowie zespołu Skaldowie: Konrad Ratyński, Jan Budziaszek, Jerzy Tarsiński, Krzysztof Paliwoda, Andrzej Zieliński, Jacek Zieliński, którzy mieli także wykonywać muzykę do tego spektaklu. Ostatecznie jednak muzyka do przedstawienia prezentowana była przez zespół Test i kwartet smyczkowy, a premiera widowiska w reżyserii Witolda Skarucha odbyła się w warszawskim Teatrze Rozmaitości w lipcu 1972 roku. Kierownictwo muzyczne sprawował wówczas – zasiadający przy fortepianie – Wojciech Głuch. Maszynopis sztuki obejmował m.in. pochodzące z telewizyjnych *Listów śpiewających* piosenki: *Czarodzieje* i *Ach, nie mnie jednej* oraz kompozycję *Rodzynki, migdały* (*Słodkie rodzynki, gorzkie migdały*) – obecną wcześniej w telewizyjnej baśni (bajce) z roku 1970 *Motył, kamień i śmierć, czyli Gusła 70* z muzyką Andrzeja Zielińskiego i z tekstami Agnieszki Osieckiej.

tworząc jednocześnie także warstwę wokalną (samodzielnie bądź z Alibabkami i z dwójkiem aktorów – Krystyną Sienkiewicz i Bohdanem Łazuką) oraz ruch sceniczny owych intermediiów.

Scenografia reżyserowanego przez doświadczoną w inscenizacji kabaretowych widowisk Olgę Lipińską spektaklu (przygotowana przez Jerzego Gorazdowskiego) wypełniała tym razem przestrzeń telewizyjnego studia, w którym pojawił się zarówno wystrój domowych wnętrz (mieszkań: Bogdana, Krysi oraz Życzliwych), jak i obraz warszawskiej ulicy – miejsca spotkań bohaterów. Ona także stanowiła tło większości wykonywanych „numerów” muzycznych – zróżnicowanych pod względem melodycznym, rytmicznym, aranżacyjnym i choreograficznym. W stosunku do spektaklu *Dobra pamięć* ruch sceniczny *Listów śpiewających* (w przestrzeni telewizyjnego studia) uległ w widowisku *Życzliwi* znacznemu rozbudowaniu, a każda z piosenek miała swego rodzaju własną, autonomiczną inscenizację. Elementy tzw. aktorskiej interpretacji linii melodycznej poszczególnych kompozycji Andrzeja Zielińskiego – bliższe kabaretowej tradycji piosenkarskiej niż w pełni umielicznionemu śpiewowi – skonstrastowane były ze Skaldowskim stylem wykonawczym Andrzeja i Jacka Zielińskich, obok których (w zmienionym już składzie zespołu) pojawili się także: Jerzy Tarsiński, Konrad Ratyński, Jan Budziaszek i Krzysztof Paliwoda.

W spektaklu istotne były – właściwe dla tradycji literackiego kabaretu – liczne dygresje i aluzje bezpośrednio nawiązujące do absurdów ówczesnej peerelowskiej rzeczywistości, np. do postaw i do postaci osób pozbawionych autentycznej tożsamości, czyli dojeżdżających do pracy w wielkich miastach tzw. chłoporobotników – w piosenkach Bogdana *Dojeżdżam* i *Ni to, ni sio*; do dyskryminacyjnego systemu preferencyjnych punktów za określone pochodzenie społeczne (tzw. robotnicze i tzw. chłopskie), przyznawanych kandydatom przy rekrutacji na wyższe studia – co pozbawiało możliwości kontynuowania nauki w uczelni akademickiej (po ukończeniu szkoły średniej) główną bohaterkę, Krysię, niemogącą legitymować się pochodzeniem preferowanym przez komunistyczne władze; dyskredytowania konsumentów piwa – mających jakoby stanowić synonim ulicznej subkultury i społecznego marginesu; anonimowego donosicielstwa obecnego w intrydze *Życzliwych* etc.; wcześniej w programie *Dobra pamięć* Osiecka wykpiwała także etatystyczno-biurokratyczną, oderwaną całkowicie od zasad ekonomii i pozbawioną jakiegokolwiek racjonal-

ności tzw. gospodarkę planową – z planem 5-letnim na czele (mowa o tym była w konwersacji zantropomorfizowanych ptaków – interlokutorów skrzydlatego Eugeniusza). Elementy parodystyczne obecne były zarówno w tekstach piosenek, jak i w treści prowadzonych dialogów, ukazujących biografie scenicznych postaci Krysi i Bogdana.

Na Żeraniu są ogródki  
Kozy noszą długie bródki  
Na zabawę do świetlicy  
Idą chłoporobotnicy

Ni to, ni sio, ni owo  
Tak mówiła matka do mnie  
Czy po ojcu masz, czy po mnie  
Ześ ty takie, daję słowo  
Ni to, ni sio, ni owo<sup>11</sup>.

Telewizyjnemu przedstawieniu i prezentowanym w nim tekstem nieobca była także zabawa lingwistyczna – wyeksponowana np. w piosence *Okrutna ochota*, nasyconej parodystycznymi przekształceniami angielskich idiomów w polskie frazy i sentencje z wykorzystaniem rozmaitych onomatopei. Lingwistyczno-meliczny respons, prowadzony przez Bohdana Łazukę i Skaldów, tworzył akustyczno-semantyczny konglomerat brzmień, asocjacji, leksykalnych hybryd i onomatopiecznych efektów – właściwych specyficznie niekonwencjonalnych rozwiązań i propozycji estetycznych właściwych kabaretowi jako miejscu prezentacji językowego żartu, stanowiącego jedno ze źródeł humoru tej formy scenicznej. Owa miniaturowa kompozycja obrazowała przestrzeń słowno-muzycznej zabawy, której satyryczne źródła i implikacje – choć zdają się dziś w coraz mniejszym stopniu dotyczyć współczesnych postaw i realiów, to jednak w socjolingwistycznym wymiarze ukazywanego zjawiska wciąż mogą zachowywać swoją aktualność. Moda na „amerykańszczyznę” i pseudoangielską akcentuację oraz na bezzasadne zapożyczenia leksykalne (charakterystyczna dla snobizmu wielu środowisk – zwłaszcza artystycznych – u schyłku lat 60. XX wieku, a dzisiaj wręcz zalewająca sferę codziennej ko-

<sup>11</sup> Tekst piosenki *Ni to, ni sio* według edycji kompaktowej z roku 2012: CD *Skaldowie. Listy śpiewające*, Kameleon Records KAMCD 15.

munikacji językowej oraz media wszelkiego rodzaju) sparodiowana została w tekście piosenki Osieckiej *Okrutna ochota*.

I know, I know...  
 Aj, nogi tańczyć nie chcą  
 I go, I go...  
 Aj, gorzałka nie woda  
 I sleep, I sleep...  
 Aj, ślipia mi się świecą  
 I bore, I bore...  
 Aj, bo dziewczyna młoda

Because, because...  
 By kozy nie szły w szkodę, uwiążę je za płotem  
 I walk, I walk...  
 Okrutną mam ochotę  
 Tonight, tonight...  
 Tu najpiękniejsza nocka, gdzie chabry kwitną w życie  
 Let's cry, let's cry...  
 Lecz kraj piękniejszy, piękniejszy kraj o świcie  
 Bye, bye...<sup>12</sup>.

Dynamika spektaklu *Życzliwi* wynikała ze zróżnicowania jego warstwy dźwiękowej, która obejmując motywy melodyczne o rozmaitej stylistyce i konwencji, przenosiła widzów – jak w kabarecie – w świat różnorodnej muzycznej tradycji. Obok lirycznej, nostalgicznej nokturnowej *Piosenki o Zielińskiej* (o wyraźnie romantycznej proveniencji), wykonywanej przez Bohdana Łazukę, pojawiły się elementy bossa novy w *Czarodziejach*, motyw samby w piosence *Pod górkę*, rytm walca w piosence *Ach, nie mnie jednej*, a wreszcie takt poloneza w kompozycji *Całym sercem z wami*, wypełniającego finałową scenę obrazującą zwieńczenie małżeńskich planów dwojga głównych bohaterów, w której weselny korowód – tworzony przez zespół baletowy i przez Skaldów – otaczał parę narzeczonych, Krysię i Bogdana, oraz prowadzonego przez nich na smyczy psa Azora.

W *Listach śpiewających* znaczące były także właściwy kabaretowi autotematyzm oraz paradokumentalizm, widoczny m.in. w sytuacji przesłania pocztówki dźwiękowej przez Bogdana, sceniczną postacią,

<sup>12</sup> Tekst piosenki *Okrutna ochota* według kompaktowej edycji z roku 2012: CD *Skaldowie. Listy śpiewające*, Kameleon Records KAMCD 15.

jego wybrance serca Krysi z nagraniem piosenki *Pod górkę*, wykonywanej przez braci Zielińskich i pozostałych członków zespołu Skaldowie, a także w scenografii obejmującej m.in. uliczny słup ogłoszeniowy z plakatem anonsującym występ Wojciecha Młynarskiego. W latach 60. XX wieku pocztówka dźwiękowa (wykonana z laminowanego papieru bądź z cienkiego tworzywa) stanowiła zarówno formę przekazywanej na odległość korespondencji z muzyczną dedykacją, jak i (jednostronnie nagrany) substytut prawdziwej płyty gramofonowej, symbolicznie przełamujący monopol państwowego producenta winylowych krążków – przedsiębiorstwa Polskie Nagrania<sup>13</sup>.

Istotny jest fakt, iż obecnych w obu przedstawieniach utworów muzycznych nie pokrył kurz zapomnienia. Zostały one bowiem na nowo zaaranżowane i nagrane przez Skaldów i wydane na winylowych, a po wielu latach także na kompaktowych płytach. Wśród owych edycji znalazły się: longplay *Listy śpiewające*<sup>14</sup> (z nagraniami dokonanymi na przełomie roku 1967 i 1968), czwórka *Skaldowie. Alibabki*<sup>15</sup> (z nagraniami z czerwca 1969 roku), kompaktowa i kasetowa reedycja longplaya *Cała jesteś w skowronkach*<sup>16</sup> (z roku 1996 – poszerzona o sześć piosenek ze spektaklu *Życzliwi*), kompaktowa i kasetowa poszerzona reedycja longplaya *Listy śpiewające* zatytułowana *Listy śpie-*

---

<sup>13</sup> Prostokątne pocztówki dźwiękowe wydawane były w latach 60. XX wieku najczęściej przez prywatne studia nagraniowe, które – z braku możliwości wydawania w Polsce licencjonowanych płyt zachodnich wykonawców – uzupełniały ową lukę fonograficzną, edytując znane przeboje popularnych wokalistów oraz grup rockowych, m.in. Cliffa Richarda, Toma Jonesa, Engelberta Humperdincka, zespołów The Shadows, The Beatles, The Rolling Stones. Produkcją pocztówek zajmowało się także przedsiębiorstwo państwowe Polskie Nagrania, ale wydając przede wszystkim muzykę polskich wykonawców, w tym Skaldów. Pochodząca z programu *Dobra pamięć* piosenka *Rodzi się ptak* (w nagraniu z listopada 1967 roku) ukazała się na pocztówce dźwiękowej nakładem przedsiębiorstwa „Ruch”: PD *Skaldowie. Rodzi się ptak*, Ruch, R-0060-II. Rzeczywiste przełamanie monopolu płytowego Polskich Nagrań nastąpiło w roku 1972, gdy powstał Klub Płytowy Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, przekształcony po pewnym czasie w Wydawnictwo Płytywne Poljazz. Zob. M. BIELACKI: *3 lata Klubu Płyowego PSJ*. „Jazz Forum” 1975, nr 5 (edycja polska).

<sup>14</sup> Longplay: LP *Listy śpiewające*, Polskie Nagrania, Muza XL 0517.

<sup>15</sup> Mała płyta winylowa: EP *Skaldowie. Alibabki*, Polskie Nagrania, Pronit N 570, obejmująca cztery utwory z programu *Życzliwi* (*Pod górkę; Czarodzieje; Okrutna ochota; Piosenka o Zielińskiej*).

<sup>16</sup> Album kompaktowy: CD *Skaldowie. Cała jesteś w skowronkach*, Digiton DIG 237; kaseeta magnetofonowa: MC *Skaldowie. Cała jesteś w skowronkach*, Digiton DIG C 237.

wające i nie tylko...<sup>17</sup> (z roku 1994), wreszcie najobszerniejszy zbiór wytwórni Kameleon Records z roku 2012 – kompaktowy album *Listy śpiewające*<sup>18</sup>. Niezwykle istotny był także album *Trójkowy koncert. Pożegnanie poetki*<sup>19</sup> m.in. z udziałem Skaldów, Alibabek i Łucji Prus, obejmujący rejestrację koncertu z 14 czerwca 1997 roku z okazji nadania imienia Agnieszki Osieckiej Studiu Polskiego Radia przy ul. Myśliwieckiej w Warszawie (wówczas wykonanych zostało również kilka piosenek z programu *Życzliwi*). Wszystkie te wydawnictwa stanowią dźwiękową dokumentację telewizyjnych widowisk z ducha kabaretu zrodzonych, a ich fonograficzny zapis dopełniony został książkową edycją *Wielkiego Śpiewnika Agnieszki Osieckiej*, obejmującego m.in. w dwóch tomach: z muzyką Adama Sławińskiego<sup>20</sup> (2004) i z muzyką Andrzeja Zielińskiego<sup>21</sup> (2006) edycję nutową niemal wszystkich pieśni pochodzących z obu spektakli (niektóre z nich – z muzyką A. Sławińskiego – wydane już zostały wcześniej w zbiorze nutowym *Listy śpiewające*<sup>22</sup> z roku 1971). Znalazła się wśród nich zwieńczająca spektakl *Życzliwi*, pełna powinszowań, kompozycja *Całym sercem z wami*, która swym tanecznym motywem i zbiorową kreacją bohaterów sugestywnie przypominała finał niejednego kabaretowego wieczoru.

Całym sercem z wami  
Dobrymi myślami  
Jasnymi chęciami

<sup>17</sup> Album kompaktowy: CD *Listy śpiewające i nie tylko... Piosenki Adama Sławińskiego*. Polskie Nagrania, Muza PNCD 200; kasetka magnetofonowa: MC *Listy śpiewające i nie tylko... Piosenki Adama Sławińskiego*, Polskie Nagrania. Muza CK 1360.

<sup>18</sup> Album kompaktowy: CD *Skaldowie. Listy śpiewające*, Kameleon Records KAMCD 15.

<sup>19</sup> Album kompaktowy: CD *Pożegnanie poetki. Piosenki Agnieszki Osieckiej. Trójkowy koncert*, Polskie Radio PRCD 207. Większość nagrań albumu stanowią kompozycje Andrzeja Zielińskiego zarejestrowane 14 czerwca 1997 roku podczas koncertu Skaldów z okazji nadania Studiu Radiowemu Polskiego Radia przy ul. Myśliwieckiej w Warszawie imienia Agnieszki Osieckiej. Wśród wykonywanych wówczas utworów znalazły się także piosenki pochodzące z *Listów śpiewających*, z baśni muzycznej *Motyl, kamień i śmierć*, czyli *Gusła 70* oraz z musicalu *Dziś straszny: Oj dana dana (Nie ma szatana)*; *Rodzynki, migdały; W żółtych płomieniach liści; Czarodziej; Dojeżdżam; Piosenka o Zielińskiej; Pożegnanie poetki; Ni to, ni sio*.

<sup>20</sup> *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej...*, T. 1.

<sup>21</sup> *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*. T. 6: *Rock and roll. Muzyka Andrzeja Zielińskiego*. Red. A. PASSENT, J. BORKOWSKI. Warszawa–Kraków 2006.

<sup>22</sup> A. OSIECKA, A. SŁAWIŃSKI: *Listy śpiewające*. Kraków 1971.

Słodkimi słowami  
Całym sercem z wami

A co było złego, to zapomnieć raczcie  
Co będzie dobrego, na to tylko patrzcie  
Niechaj żyją

[...]

Złociste promienie, zielone strumienie  
Wołanie po lesie, niech wam los przyniesie  
Niechaj żyją<sup>23</sup>.

Pieśń ta – swym quasi-patetycznym charakterem (akcentowanym fanfarową introdukcją trąbki) i swą żartobliwą wzniosłością (podkreślaną rytmem poloneza), właściwymi dla stylistyki estradowego występu – dodatkowo wyraziście potwierdziła obecność kabaretowej estetyki w telewizyjnych *Listach śpiewających* Skaldów i Agnieszki Osieckiej.

---

<sup>23</sup> Tekst piosenki *Całym sercem z wami* według kompaktowej edycji z roku 2012: CD *Skaldowie. Listy śpiewające*, Kameleon Records KAMCD 15.



## Indeks nazwisk

- A**  
Abramowicz Mieczysław 51, 52, 54  
Adler Waclaw 33  
Afanasjew Alina 51, 52  
Afanasjew Jerzy 51–54, 56, 57  
Alibabki 203, 204, 207, 208  
Anczyc Władysław 21  
Andrus Artur 68, 114  
Ans. [Andrzej Nullus]  
Appignanensi Lisa 61, 121  
Arp Hans 167  
Awerczenko Arkadij 30, 33
- B**  
Babicki Jan Czesław 48  
Babula Monika 78  
Bal Stanisław (właśc. Stanisław Kem-  
pner-Chruszczewski, pseud. Poli  
Chinel) 25, 26, 28  
Balcerowicz Leszek 101, 104  
Balijew Nikita 65  
Ball Hugo 167  
Bałakier Alicja 13  
Bałtroczyk Piotr 68, 69, 107, 114  
Bandrowski Jerzy (pseud. Tersytes)  
41, 42  
Bandrowski Juliusz 41  
Banzaj (tekściarz) zob. Bieliński Alek-  
sander  
Barącz Władysław 46  
Bartkiewicz Zygmunt 15, 16  
Bednarzewska Konstancja 49  
Bełza Władysław 133  
Bernhardt Sedie 21  
Beseler von Hans 32  
Bettauer Hugon 41  
Betty Q (właśc. Ciszewska Anna) 79  
Białoszewski Miron 54  
Bibrowski Mieczysław 165  
Bielacki Marek 207  
Bielicki Włodzimierz (pseud. Wowo  
Bielicki) 52, 55, 56, 199  
Bieliński Aleksander (Banzaj) 25,  
28, 29  
Birenfeldówna Jadwiga 28  
Blancard Adam 34  
Bliziński Józef 16  
Bluszcz Przemysław 79  
Błachnio Ewa 107, 109, 114, 115,  
117–119  
Boczkowski Jerzy 16  
Bohuszówna Zofia 49  
Bolesta Stefan 17  
Borkowski Jan 197, 202, 208  
Borkowski Przemysław 149, 153, 160  
Borończyk Mateusz 79  
Borowska Józefa 17, 45  
Borowski Mateusz 189  
Borzęcki Artur 88  
Bożek Karolina 121  
Brecht Bertold 81, 192  
Broniecki (aktor) 21  
Bruant Aristide 42, 61, 89  
Bruno (tancerz) 30  
Brzechwa Jan 89  
Brzeziński Łukasz 192  
Brzost – zob. J. Tuwim  
Budziaszek Jan 199, 202–204  
Burban Jacek 182, 183  
Burska Antonina 22  
Butenko Bohdan 202  
Buttler Danuta 122, 128, 134  
Bystroń Jan Stanisław 121, 130

- C**  
 Castorf Frank 193  
 Chałupnik Agata 112  
 Chiroco Giorgio de 167  
 Chłopicki Władysław 121  
 Chojka Joanna 53  
 Chojnacki Maciej  
 Chopin Fryderyk 201  
 Choromański Leon 26  
 Chruściński Jerzy 165, 171  
 Chyła Tadeusz 52, 57  
 Ciechowicz Jan 53, 109  
 Ciepiewska Anna 203  
 Cieślak Mikołaj 149, 153, 160  
 Cieślak Tomasz 24  
 Ciszewska Anna (Betty Q)  
 Cliff Richard 207  
 Cybulski Andrzej 54  
 Cybulski Zbigniew 52–54, 57  
 Czajkowski Piotr 55  
 Czapliński Jan 192  
 Czarnecka Karolina 79  
 Czarnik Milena 177, 181–183  
 Czechow Anton 183
- D**  
 Daniec Marcin 69, 111  
 Danielewski Cyryl 22, 35, 48, 49  
 Daukzewicz Krzysztof 88  
 Dawison Bogumił  
 Dąbrowski Piotr 165, 174  
 Dejczner Stanisław 52  
 Delius Józefa 49  
 Demirski Paweł 177–187, 189–191,  
 193, 194  
 Dewer Mateusz 109, 118  
 Dobosz-Markowska Waleria 34  
 Dobrzański Stanisław 22  
 Dominiak Bogna M. 87  
 Dorsey Jack 160  
 Drabek Tomasz 78  
 Dracz Krzysztof 186  
 Drewniak Łukasz 178  
 Dunin Janusz 18  
 Duszak Anna 138  
 Dymecki Dobromir 186  
 Dziewoński Edward 197  
 Dziuk Andrzej 165, 166, 168, 170,  
 174, 175
- E**  
 Eluard Paul 165, 167, 169
- F**  
 Fairclough Norman 138  
 Fal Michał 79  
 Falski Maciej  
 Faun (dziennikarz) 37  
 Fedorowicz Jacek 52–57  
 Ficoń Dorota 165, 168, 170–173  
 Figurski Bartosz 81  
 Fleischer Michael 65–66, 137, 139,  
 144, 148  
 Fo Dario 185, 191, 192  
 Fox Dorota 53, 55, 62, 101  
 Franke (prokurator) 46  
 Fredro Aleksander 198  
 Frejer Romuald 52, 54, 55  
 Frenkiel Henryk 17, 18  
 Freschel (Freszel) Franciszek (pseud.  
 Ef-Ef) 44  
 Fronczek Monika 192  
 Fuks Józef 57  
 Fułek Wojciech 109
- G**  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 53,  
 57  
 Garlikowski Jan 25, 28, 35  
 Gawroński Henryk (Hg.) 17  
 Gierasieński Romuald 18, 31, 33  
 Giza Abelard 104, 108, 111–115, 120  
 Giza Hugo 115, 120  
 Gliszczyński Artur 15  
 Głowacka Helena 66  
 Głuch Wojciech 203  
 Gogosz Tadeusz 199  
 Goleń Paweł 150  
 Gołaszewska Maria 121  
 Gombrowicz Witold 99, 203  
 Gorazdowski Jerzy 204  
 Gounod Charles 172  
 Gowin Sławomir 44  
 Górecki A. (aktor) 25, 26  
 Górny Zbigniew 96  
 Górska Helena 47  
 Górski Robert 149, 160  
 Gronkiewicz-Waltz Hanna 75, 76,  
 188, 189  
 Gronowski Jerzy 192

Groński Ryszard Marek 55, 121  
 Grzebalkowska Magdalena 189  
 Grześkowiak Kazimierz 57  
 Gumkowski Czesław 33  
 Guział Piotr 75

**H**ajdun Janusz 52  
 Halama Grzegorz 111  
 Halpern Franciszek 31, 33  
 Hamerski Oscar 79  
 Haneman M. 17  
 Hanusz Karol 34  
 Hanuszkiewicz Adam 51, 57  
 Hemar Marian 43, 69  
 Hennings Emma 167  
 Henryk (autor wspomnień) 45  
 Hertz Benedykt 33, 47, 48  
 Hertz Mieczysław 19  
 Hg. [Henryk Gawroński] 17  
 Hoffman Jerzy 103  
 Holubówna Irena 26  
 Huelsenbeck Richard 167  
 Huizinga Johan 116  
 Humperdinck Engelbert 207

**I**har Janusz 17  
 Ionesco Eugène 165

**J**achimek Szymon 106, 107, 109, 114,  
 115, 117, 119, 120  
 Jamrozy Marek 199  
 Jan Wim – zob. J. Tuwim  
 Janco Marcel 167  
 Janicz (reżyser) 21  
 Jankowska Aldona 107  
 Jankowski Czesław 26  
 Januszewski Tadeusz 13, 35  
 Jaracz Stefan 62  
 Jarosik Jerzy 179, 180,  
 Járosy Fryderyk 61–66, 69  
 Jarszewska Wanda 21  
 Jaruzelski Wojciech 188  
 Jastrzębiec-Zalewski Władysław 17  
 Jedlicka Wanda 34  
 Jesionek Andrzej 165, 168, 173  
 Jędrusik Kalina 198  
 Johnston Keith 106

Jones Tom 207  
 Jotes – zob. Siemaszko Józef  
 Józwiak Jarosław 80  
 Junod Teodor 14  
 Jus Władysław (właśc. Jubiler W.) 34

**K**aczyński Jarosław 88, 92  
 Kaczyński Lech 88  
 Kaden Czesław 41  
 Kaden-Bandrowski Juliusz 42  
 Kaliciński Waclaw 17, 41, 44–46  
 Kaliszówna Alina 23  
 Kamys Dariusz 108  
 Kandinsky Ernst 167  
 Kant Immanuel 121  
 Kantor Leon 33  
 Karaś Dorota 189  
 Katarzyna II Wielka (caryca) 189  
 Kempa Andrzej Władysław 18, 26, 32  
 Kern Ludwik Jerzy 57  
 Kiec Izolda 7, 32, 51, 53, 64, 99, 100  
 Kiedrzyński Stefan 16, 21  
 Kisielewski Jan August 61  
 Kitrasiewicz Paweł 42  
 Kitschmann Anda 31, 34, 38  
 Klee Paul 167  
 Kłak Andrzej 186  
 Klos Anna 186  
 Knendlich Rajmund 21  
 Kobiela Bogumił 52, 54, 198  
 Kobuszewski Jan 203  
 Kolberg Oskar 101  
 Kolberger Krzysztof 51  
 Kolenda-Zaleska Katarzyna 80  
 Kołaczkowska Helena 201  
 Komarzeniec Aleksandra 177, 178,  
 181–183  
 Komasa Jan 76  
 Kon Izydor (Ignacy Stanisław von Kon)  
 35  
 Konopka Andrzej 78, 80  
 Kończyc Tadeusz 62  
 Kopaliński Władysław 60  
 Korchowiec Michał 178, 179, 181,  
 184, 187  
 Kordas Mariusz 88  
 Kordel Jan 53

- Korwin-Korlakowski Stanisław 47  
 Kościuszko Tadeusz 27  
 Kott Jan 54, 63  
 Kotlicki (restaurator) 31  
 Kowalik-Kaleta Zofia 138, 139  
 Kowalski Leszek 57  
 Kowalski Wiesław 79  
 Kozłowski F. (choreograf) 23  
 Koźmian Stanisław 21  
 Krajewska Hanna 14  
 Krajewski Seweryn 97  
 Krasieński Edward 100  
 Kraszewski Marek 75  
 Krauz Bartłomiej 149  
 Krechowicz Jerzy 52  
 Kreczmar Agnieszka 61  
 Kristeva Julia 190  
 Królikowski Antoni 107  
 Kruszczyński Piotr 180  
 Kryszak Jerzy 69, 111  
 Krzemiński Ireneusz 51  
 Książek Stanisław 26, 33, 34  
 Kukulska Natalia 95  
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 14–  
 16, 21, 24  
 Kunicka Halina 201  
 Kuśmierczyk Justyna 150  
 Kwaśniewski Aleksander 88  
 Kwiatkowski Remigiusz 23  
 Kwietniewska Agnieszka 186
- L**acan Jacques 191  
 Laluchová Juliána 156  
 Laskowik Zenon 101  
 Laskowski Mariusz 78  
 Latajner Ludwik (pseud. Kiwdul Tale-  
 iner, Talajner) 44–46  
 Lawiński Ludwik – zob. Latajner L.  
 Lemański Jan 47  
 Lepper Andrzej 88  
 Lewandowski Grzegorz 77, 80  
 Lin Władysław 31  
 Lipińska Olga 87, 88, 166, 197, 199,  
 204  
 Lisowski Jerzy 165  
 Liszka Sebastian 189  
 Lohner-Beda (autor) 41
- Lubaszenko Olaf 104  
 Lubelski Alfred 17  
 Lwowski (artysta estradow) 22
- Ł**abędzki (aktor) 24  
 Łakomik Krzysztof 175  
 Ławski Jarosław 111  
 Łazarew Jerzy 29  
 Łazuka Bohdan 66, 203–206  
 Łapiński Stanisław (X) 18  
 Łubieniewska Ewa 166, 168, 174  
 Łubieński Maciej 77, 79, 84
- M**achalski Józef 23, 24, 26  
 Madziarówna Janina 35  
 Maeterlinck Maurice 48  
 Maj Maria 79  
 Majchrowski Zbigniew 110  
 Majczak Michał 150  
 Makowski Ryszard 90  
 Makuszyński Kornel 42, 44, 47  
 Manet Édouard 169, 172  
 Manoli (tancerka) 21  
 Mark Marceli 47  
 Matejko Jan 62, 142  
 Maykowski Stanisław 46  
 Mayol 23  
 Merezkowski Dmitrij 27–28  
 Meyer Michał 107  
 Michalczewski Tomasz 181  
 Michalik Jan 46  
 Michałowski Seweryn 22, 34  
 Michnikowski Wiesław 57  
 Miciński Stanisław 20  
 Mickiewicz Adam 20, 97, 110, 119  
 Mierzicki Marcin 178  
 Mikołajczyk Jacek 53, 57, 75  
 Mikruta Kuba 192  
 Miłaszewski Stanisław 23  
 Minkiewicz Marcin 111  
 Mir Otto 47  
 Mirecka I. (aktorka) 25  
 Mirska Maria 21  
 Mistrík Miloš 156  
 Mleczko Andrzej 80  
 Młynarski Wojciech 207  
 Moczulski Leszek Aleksander 202

Modliński K. 28  
 Modrzejewski Teofil 26  
 Momro Jakub 192  
 Morgenstern Janusz 54, 55  
 Morozowicz Henryk 22  
 Mościcki Tomasz 64  
 Mrozińska Stanisława 196  
 Mrożek Sławomir 54  
 Mrówczyński Grzegorz 51

**N**ajbor Krzysztof 165, 174  
 Nałęcz Irena 39  
 Nawara Paweł 199  
 Nimstein (autor?) 28  
 Niezychowski Jacek 57  
 Niziołek Grzegorz 170  
 Nowaczyński Adolf 62  
 Nowakowska Maria(?) 25  
 Nullus Andrzej 13, 20, 22–24, 26

**O**fierski Jerzy 57  
 Ogińska Antonina 46  
 Olejnik Monika 188  
 Olędzki Aleksander 23, 24  
 Orwicz Waław 28  
 Osiecka Agnieszka 54, 195–199, 202,  
 203, 205, 206, 208, 209  
 Owczarski Wojciech 52, 53  
 Ozga Andrzej 201

**P**ajdzińska Anna 127, 129  
 Pakosińska Katarzyna 149  
 Palikot Janusz 91  
 Paliwoda Krzysztof 202–204  
 Parandowski Jan 42  
 Parvi Zenon 20, 21, 27  
 Pasewicz Edward 109, 118  
 Passent Agata 202, 208  
 Pawlikowski Tadeusz 49  
 Pawłowicz Krystyna 188  
 Pazura Cezary 111  
 Peck Gregory 57  
 Peer – zob. J. Tuwim  
 Pekiniński Roch – zob. J. Tuwim  
 Petersburski Jerzy 33  
 Petranová Dana 156  
 Petz Juliusz 188

Pffeiffer Tomasz 149  
 Piasecka Katarzyna 111  
 Picasso Pablo 165, 167  
 Piekarczyk Andrzej 93, 94, 97  
 Pietrzak Jan 66, 101, 143, 144, 166  
 Piękniewska Lena 78  
 Piniński Leon hr. 49  
 Pleśniarowicz Krzysztof 52  
 Pobratymiec Jan Szczęsny 26  
 Pocięcha Józef 63  
 Podlaski Arkadiusz 154, 158  
 Podsiadło Tomasz 109, 117, 118  
 Pollesch René 193  
 Połomicki Leon 20  
 Poniedziałki Andrzej 68, 69, 114  
 Popiel Jacek 46  
 Poraj (śpiewaczka) 47  
 Prus Łucja 208  
 Przepiórska Agnieszka 78, 192  
 Przybylska Sława 105  
 Przybylski Waław 17  
 Przybylski Zygmunt 22  
 Przymanowski Janusz 178  
 Puzyna Konstanty 100, 101  
 Pysz Robert 137

**R**achmaninow Siergiej 173  
 Rakowiecki Zbigniew 62  
 Rapacki Wincenty syn 17, 23  
 Raszevska Magdalena 65  
 Raszewski Zbigniew 64  
 Ratajska Krystyna 24  
 Ratold Stanisław 31, 33  
 Ratyński Konrad 202–204  
 Rebenda Karolina 149  
 Ribemont-Dessaignes Georges 165,  
 167  
 Roch Pekiniński – zob. J. Tuwim  
 Rode-Jasińska (tancerka) 29, 30  
 Rokita Jan Maria 88  
 Ronczewski Ryszard 51  
 Roszkowski Jakub 108  
 Rozbicki Soter 18  
 Rucińska Karolina 116  
 Ruciński Kacper 111, 112  
 Rudziński Łukasz 109  
 Rudzki Kazimierz 34, 54, 65–67

- Rumas Robert 177  
 Rutkowski Rafał 78, 107  
 Rutowski Tadeusz 49
- S**  
 Sabatini Gabriela 131  
 Salis Rodolphe 61  
 Sachs Marcelli 18  
 Sapryk Tomasz 107  
 Sarazac Jean-Pierre 189  
 Schechner Richard 112  
 Schiller Leon 100, 196  
 Sellin Fryderyk 15  
 Semadeni (restaurator) 31  
 Sempoliński Ludwik 36  
 Seweryn Andrzej 79, 82  
 Sforza Bona 142  
 Siemaszko Józef (pseud. Jotes) 47  
 Siemaszkowie Wanda i Antoni 47  
 Sienkiewicz Henryk 103, 106  
 Sienkiewicz Krystyna 203, 204  
 Sieradzka Lili  
 Sieradzki Jacek 178  
 Sierosławski Stanisław (pseud. Stasi-  
 nek) 61  
 Sierpiński Jan 17  
 Sikora Władysław 101, 112, 115, 116  
 Siwek Ewa 188  
 Skaldowie 195–209  
 Skaruch Witold 203  
 Skonieczny Czesław 31  
 Sławińska Zofia 23, 29, 30, 49  
 Sławiński Adam 197–199, 202, 208  
 Sławiński Janusz 131  
 Słobodzianek Tadeusz 82  
 Słonimski Antoni 64  
 Słowacki Juliusz 109  
 Smoleń Bohdan 101  
 Smołowik Anna 78  
 Sokolicz Antonina 25  
 Soupault Philippe 165  
 Spolin Viola 106, 107  
 Standzoń Ewa 150  
 Staniek Jarosław 81  
 Stankiewicz-Podhorecka Temida 178  
 Stańczyk 114, 142, 144  
 Starczewski Dariusz 109, 119  
 Staruchowicz Piotr 186
- Staszczuk Adam 21  
 Stępień Tomasz 193  
 Stone Biz 160  
 Stradecki Julian 32  
 Strońska Maria 33, 34  
 Strug Andrzej 43  
 Struzik Adam 82  
 Strzępka Monika 177–187, 189–193  
 Stuzińska Magdalena 149, 153, 160  
 Sugiera Małgorzata 189  
 Suświłło Jan 177–185, 187  
 Swoboda Maria 25  
 Szaciłło Andrzej 57  
 Szarkowski Aleksander 24–30  
 Szczepański Tadeusz 53  
 Szejdejan Gawriił Pietrowicz Sam-  
 sonow 19  
 Szejer Ludwik 20  
 Szekspir William 107  
 Szenwald Lucjan 193  
 Szkowron (restaurator) 41, 49  
 Szmigielska Marta 165, 174  
 Szosland Stefan 22, 27, 29, 30  
 Szoslandowa Maria 22, 29, 30  
 Szutkiewicz Jan 20  
 Szydłowska Mariola 46  
 Szyfman Arnold 28, 84  
 Szyk Artur 17, 25  
 Szymanowski Piotr 165  
 Szymańska Izabela 76, 77, 79  
 Szyszka Michał 156
- Ś**  
 Śleszyńska Hanna 107  
 Śpiewak Tadeusz 57
- T**  
 Tadwin Tadeusz 23, 25, 26  
 Tarantino Quentin 104, 113  
 Tarsiński Jerzy 199, 202–204  
 Tartakowicz Adam Jerzy 24, 26  
 Tarwacka-Dama Agnieszka 99  
 The Beatles 207  
 The Rolling Stones 207  
 The Shadows 207  
 Tom Konrad 17, 18, 23, 26, 31–33, 62  
 Tomanek Andrzej 97  
 Tomaszewski Cezary 181  
 Toporowski Marian 34

- Tremiszewski Wojciech 106–110, 114–116, 119, 120  
 Trzebska Agnieszka 150  
 Tumidalska Sabina 192  
 Tupaczewski Wiesław 87, 88, 90, 91, 94, 97  
 Tusk Donald 92, 93, 186  
 Tuwim Julian (pseud. Roch Pekieński, Jan Wim, Peer, Brzost) 13, 15, 18, 22–28, 30–35, 62, 69  
 Tzara Tristan 165, 167, 168, 172
- U**  
 Ujejski Kornel 20  
 Urbacik Rafał 180, 184, 187  
 Urbaniak Mike 80  
 Urbański Aureli 21  
 Urstein Józef – Pikuś 34
- W**  
 Wach-Malicka Henryka 180  
 Wajda Andrzej 105, 188  
 Walaszczyk Magdalena 117  
 Walczak Michał 77–79, 84  
 Wallek-Walewski Adolf 22  
 Waligórski Andrzej 57  
 Walotek-Ściańska Katarzyna 149, 156  
 Wanat Ewa 82  
 Warnecki Janusz 62  
 Waserzug (autor) 28  
 Wasylewski Stanisław 47, 48  
 Waszczuk Witold 44  
 Wawer Paweł 192  
 Wawrzyńczak J. (Teatry Osobne) 55, 58  
 Wazyk Adam 165  
 Weinstein Ignacy 25  
 Weitz-Klewe Klemens (pseud. Klewe) 40, 41, 48  
 Wilhelm II Hohenzollern (cesarz) 32  
 Williams Evan 160  
 Wisnowska Janina 24, 26
- Wiśniowski Józef 21  
 Witkiewicz Stanisław Witkacy 166, 203  
 Witowski Witold 23  
 Wojciechowski Jarosław 114  
 Wołczyk Lech 165, 168, 173  
 Wołowski Tadeusz 17  
 Woźniak Kazimierz 22  
 Wroczyński Kazimierz 22, 32–34  
 Wyrwicz Leon 47  
 Wyspiański Stanisław 20  
 Wyszomirski Piotr 109  
 Wyszowski Michał 180
- Z**  
 Zagórski Adam (pseud. Ost) 48, 49  
 Zakrzewski Andrzej 57  
 Zalesiński Jarosław 109  
 Załęcka Agata 150  
 Załęski Dawid 182, 183  
 Zamiłło Michalina 49  
 Zapolska Gabriela 61  
 Zarzecki Benedykt 16  
 Zbieć Rafał 149, 150, 160  
 Zbierzchowski Henryk 42–44, 47–49  
 Zbucki Leopold 48, 49  
 Zieliński Andrzej 195, 197–199, 201–204, 207–208  
 Zieliński Jacek 199, 200, 202, 203  
 Ziemianek Stanisław 165  
 Zimajer Adolfina 16  
 Zimmerman Henryk 22  
 Zupančič Alenka 190–192  
 Zygmunt Katarzyna 149
- Ż**  
 Żebrowski Michał 82  
 Żeleński Tadeusz – Boy 63, 65  
 Żeromski Tadeusz 34  
 Żółkowski Alojzy 28  
 Żurowski Andrzej 52



# Noty biograficzne

## **Marek Bielacki**

Doktor nauk humanistycznych, pracownik naukowy Katedry Dramatu Uniwersytetu Łódzkiego; wykładowca Akademii Muzycznej w Łodzi; były wykładowca Uniwersytetu w Amsterdamie. Badacz kultury muzycznej i teatralnej – ze szczególnym uwzględnieniem dawnych i współczesnych form dramatu i teatru muzycznego oraz muzyki jazzowej i rockowej. Członek założyciel Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych; członek Stowarzyszenia „Terapia i Teatr”. Edytor, twórca filmowy i radiowy. Autor pierwszej w Polsce monografii musicalu – dwukrotnie wydanej książki *Musical. Geneza i rozwój formy dramatycznie-muzycznej*, oraz monografii *Boże Narodzenie w muzyce i w dramacie muzycznym Skaldów*.

## **Karolina Bożek**

Doktorantka w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz redaktor w Sekcji Informacji Naukowej Zespołu Wydawniczego Dowództwa Generalnego Rodzajów Sił Zbrojnych w Warszawie. W kręgu jej zainteresowań znajdują się m.in. etnolingwistyka, kultura języka oraz komunikacja językowa w mass mediach.

## **Jan Ciechowicz**

Profesor nauk humanistycznych, kierownik Katedry Kultury i Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Badacz historii dramatu i teatru polskiego XIX i XX wieku, m.in. dziejów teatru gdańskiego. Autor rozpraw poświęconych m.in. Kalidasi, Szekspirowi, Mickiewiczowi, Wyspiańskiemu, Schulzowi, Mrożkowi i Wojtyłe. Zajmuje się zarówno teatrem małych form, jak i teatrem monumentalnym. Redaktor publikacji: *Współczesne formy teatru muzycznego*; *Teatr i okolice*; *Futbol w świecie sztuki* (współred.), *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*. Członek licznych towarzystw naukowych, członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN.

**Bogna Maria Dominiak**

Magister dziennikarstwa i komunikacji społecznej, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Obecnie studentka humanistyki drugiej generacji, dzięki której poszerza swoje pasje humanistyczne i bada miejsce tradycyjnej polonistyki w cyfrowym świecie. Szczególnym zainteresowaniem darzy zagadnienia związane z komunikacją w *social mediach*. Kabaret jest jej sposobem na odreagowanie; ceni w nim dobrze wyważony humor i zaskakujące puenty.

**Dorota Fox**

Adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, doktor habilitowany kulturoznawstwa. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół trzech zasadniczych zagadnień: historii krytyki teatralnej, teatru dwudziestolecia międzywojennego oraz form sztuki estradowej. Autorka dwóch monografii: *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia* oraz *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1914–1939*. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

**Aneta Głowacka**

Adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, doktor nauk humanistycznych. Autorka rozprawy doktorskiej o estetyce popkultury w polskim teatrze po 1989 roku. Przedmiotem jej zainteresowań są teatr i dramat współczesny. Teatrológ i krytyk teatralny. Współpracuje z „Notatnikiem Teatralnym”, „Teatrem” i Miesięcznikiem Społeczno-Kulturalnym „Śląsk”. Redaktorka działu „Teatr” w Kwartalniku Kulturalnym „Opcje”. W Teatrze Rozrywki w Chorzowie zajmuje się impresariatem.

**Anna Kuligowska-Korzeniewska**

Emerytowana profesor Uniwersytetu Łódzkiego i wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. W latach 1992–2012 prezes Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru, członek Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Polskiego Towarzystwa Judaistycznego, Rady Artystycznej Teatru Nowego im. K. Dejmka w Łodzi, redakcji „Pamiętnika Teatralnego” i „Tygla Kultury”, członek zarządu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Specjalizuje się w historii teatru łódzkiego, historii teatru żydowskiego, historii szkolnictwa teatralnego i biografistyce teatralnej. Ostatnie publikacje: *Teatr Kazimierza Dejmka* (red., 2010); *Dwóchsetlecie Szkoły Dramatycznej Wojciecha Bogusławskiego 1811–2011* (red., 2011); *Dramaty Szaloma Asza – wybór* (wstęp i współred., 2013); *Aleksander Fredro, Komédie* (wstęp i wybór, 2014); *Faktomontaże Leona Schillera, Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego* (w druku).

**Ewa Łubieniewska**

Profesor zwyczajny w Katedrze Literatury XIX wieku Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kierownik Pracowni Dramatu i Teatru w Instytucie Filologii Polskiej (specjalność: historia literatury; literaturoznawstwo). Autorka książek: *Fantazy Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak obrócona*; *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*; *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*; *Czysta Forma i bebechy*; *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*. Współautorka podręcznika *To lubię dla II i III klasy liceum*, redaktorka i współautorka podręcznika *W świecie literatury i teatru. Sztuka współuczestnictwa dla uczniów szkół średnich i studentów kierunków humanistycznych*.

**Jacek Mikołajczyk**

Adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, w latach 2002–2014 kierownik literacki Gliwickiego Teatru Muzycznego. Tłumacz i reżyser teatralny. Autor książek *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989* oraz *Zabójczy flirt – literatura i terroryzm*. Stypendysta Fulbrighta; w latach 2012–2013 gościnnie wykładowca University of Washington w Seattle. Prowadził również zajęcia w Kolegium Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w historii musicalu i teatru muzycznego. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

**Robert Pysz**

Adiunkt w Katedrze Teorii i Praktyk Komunikacji Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jego zainteresowania naukowe obejmują następujące zagadnienia: dyskursy promocji w nowych mediach, internet jako narzędzie w działaniach public relations, kształtowanie się obiegu literatury w przestrzeni nowych mediów, ludologia (wielokontekstowe badanie gier). Od 1999 roku jest związany z ogólnopolskim festiwalem kabaretów „Fermenty” w Bielsku-Białej, w ramach którego od wielu lat prowadzi panel popularnonaukowy poświęcony polskiemu życiu kabaretowemu.

**Mariola Szydłowska**

Historyk teatru, doktor nauk humanistycznych. Specjalizuje się w badaniach nad życiem teatralnym w Galicji (głównie we Lwowie), któremu poświęciła kilka książek (*Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej*, współautorstwo trzech tomów *Repertuaru teatru lwowskiego*) oraz rozprawy opublikowane na łamach „Pamiętnika Teatralnego” i w wydawnictwach zbiorowych. Drugim obszarem jej zainteresowań jest działalność polskich artystów w Stanach Zjednoczonych, której poświęciła książkę *Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*.

**Agnieszka Tarwacka-Dama**

Absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Gdańskim, autorka rozprawy doktorskiej *Figura we współczesnych inscenizacjach polskich. Od Kazimierza Dejmka do Krystyny Jandy*. Jako animator kultury współpracowała z Centrum Kultury w Gdyni. Publikowała w „Dyskursie. Roczniku Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego”, tomie pokonferencyjnym *Retoryka ciała / cielesności we współczesnym polskim dyskursie publicznym*, jubileuszowym tomie Akademii Wychowania Fizycznego w Gdańsku *Kultura zdrowie, edukacja*. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się zagadnienia związane z kondycją współczesnej kultury widzianej przez pryzmat widowisk, żywienia i religii, edukacji, rewizji humanizmu.

**Katarzyna Walotek-Ściańska**

Adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa Ekonomicznego i Nowych Mediów Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach, doktor nauk humanistycznych. Od 2010 roku redaktor naczelna „Magazynu Kultury Most”; współredaktor serii „Kultura–Literatura–Komunikacja” w Pradze, redaktor tematyczny „Rocznika Prasoznawczego”, współpracownik miesięcznika „Śląsk”. Autorka kilku monografii naukowych: *Teatry publiczne w województwie śląskim a social media*, *Homo poeticus*, *W świecie reklamy i reklamożerców*, *New media in the social spaces. Strategies of influence*.

# *Cabaret – a serious matter?*

## S u m m a r y

Cabaret – the Book – is it a serious matter? This second entry in the series about the history and the modern state of cabaret in Poland published by the Publisher of the University of Silesia. The starting point was for the discussion and texts presented within the framework of a scientific conference organised by the Department of Theatre and Drama of the University of Silesia and the Department of Theory and Practice of Communication of the University of Technology and Humanities in Bielsko-Biała. All the texts gathered there were comprised in three thematic blocks. The first, entitled *Historical Reminiscences: how it used to be in days of yore*, is dedicated to selected aspects of the twentieth-century history of cabaret in Poland. Anna Kuligowska-Korzeniewska described in her article the early history of cabaret in Łódź, focusing especially on the stages performing in the city during the War II. Mariola Szydłowska addressed the phenomenon of the Lvov cabaret of the University of Lvov, the first of local literary cabarets, functioning since 1911. Jan Ciechowicz described associations of the cabaret with student life in Gdansk in the period of PRL, and Dorota Fox dedicated her text to the history of the role of an announcer in Polish cabaret, both former and modern. The second part of the book – *Cabaret in the space of culture: between politics, fun and marketing* – comprises articles on the contemporary cabaret and its cultural, medial and linguistic contexts. Jacek Mikołajczyk described the specificity of the Warsaw Fire in a Brothel, a group taking up the interwar traditions of the metropolitan cabaret, and thus placing them simultaneously in the space of the contemporary culture – both urban and medial. Bogna Dominiak took on the topic of political plots in the performances of OT.TO cabaret, while Agnieszka Tarwacka described various images of the artists of Limo cabaret, being at the meeting point of high culture and popular culture. Karolina Bożek analysed the texts of Paraniormalni cabaret, focusing on linguistic mechanisms creating their linguistic wit. Robert Pysz and Katarzyna Walotek-Ściańska addressed medial and promotional aspects of the functioning of contemporary cabarets. Pysz analysed advertising posters of the contemporary cabarets, utilising the tools of the theory of communication, whereas Walotek-Ściańska described the presence of Moral Anxiety Cabaret in social media. The authors

of the articles collected in the third part of the book – *In the theatre just like in the cabaret: Cabaret transgressions* – made an analyses of associations of selected playwrights and composers with cabaret. With regard to this aspect, Aneta Głowacka investigated the works of Monika Strzępka and Paweł Demirski, Ewa Łubieniewska focused on the performance Cabaret Voltaire of Witkacy Theatre, which was inspired by the activities of the twentieth century Dadaists, whereas Marek Bielacki dedicated his article to the cabaret poetics of Singing Letters by Agnieszka Osiecka and the music group Skaldowie. Tomasz Stępień, in his review of the book made a summary of the issues the book deals with:

„Cabaret (not exclusively in Poland) has been in the time of modernity (from the turn of the nineteenth and the twentieth centuries) a form of art and entertainment (art of entertainment?), a satirical review of the news, and sometimes a political tribune – its audience was primarily the then middle class – wide circles of the intelligentsia and the middle class. Popular in the inter-war period cabaret was an announcement, and later on one of elements of ludic model of popular art, which, together with the development of audiovisual media, transformed into popular culture (pop culture). Contemporary cabaret is a varied, both semantically and formally, quasi-theatrical spectacle, which is one of the important segments of the broadly understood mass entertainment. Former and contemporary cabaret, cabaret as art and entertainment, its relationship with aesthetics of the theatre and the ideology and politics – all these issues (as I have tried to demonstrate above) appear in the reviewed collective work. It is worth emphasising once more cognitive qualities of the book – this is yet another item published on the initiative of »cabaretologists» from the University of Silesia which significantly expands knowledge about ludic aspects of modern Polish culture. This book is even the more valuable because of the fact that ludic culture and its literary and paraliterary forms are not of great interest to Polish humanities”.

# Kabarett – eine ernst gemeinte Sache?

## Zusammenfassung

Das Buch *Kabarett- eine ernst gemeinte Sache* ist der zweite Band aus der, der Geschichte des Kabarett und dessen Istzustand in Polen gewidmeten Reihe, die von dem Verlag der Schlesischen Universität veröffentlicht wurde. Der Ausgangspunkt dafür waren Diskussionen und Texte, die während der vom Institut für Theater u. Drama der Schlesischen Universität und vom Institut für Theorie u. Kommunikationspraktiken der Technisch-Humanistischen Akademie in Bielsko-Biała (dt.: Bielitz-Biala) veranstalteten wissenschaftlichen Konferenz präsentiert wurden. Die hier beinhalteten Texte wurden in drei Themenblöcken zusammengefasst. Der erste von ihnen unter dem Titel: *Historische Reminiszenzen: wie war's früher?*, ist den ausgewählten Aspekten der 20-jährigen Geschichte des Kabarett in Polen gewidmet. Anna Kuligowska-Korzeniewska schildert in ihrem Artikel frühe Geschichte des Kabarett in Łódź (dt.: Lodz), indem sie sich besonders auf die in der Stadt während des ersten Weltkriegs vorhandenen Bühnen konzentriert. Mariola Szydłowska befasst sich mit dem Phänomen des Lembergischen Kabarett *Ul* (dt.: *Bienenstock*), dem 1911 gegründeten ersten literarischen Kabarett dort. Jan Ciechowicz schilderte die Beziehungen des Kabarett zum Studentenleben in Gdańsk (dt.: Danzig), und Dorota Fox stellt in ihrem Text die Geschichte der Institution eines Conférenciers im polnischen Kabarett früher und heute dar. Im zweiten Teil des Buches – *Kabarett im Kulturraum: zwischen Politik, Spaß und Marketing* – befinden sich Texte über den gegenwärtigen Kabarett und dessen kulturelle, mediale und sprachliche Zusammenhänge. Jacek Mikołajczyk präsentiert das Warschauer *Pożar w Burdelu* (dt.: *Brand im Bordell*), eine auf die Tradition des hauptstädtischen Kabarett der Zwischenkriegszeit anknüpfende Gruppe und lokalisiert sie im heutigen Stadtkultur- u. Medienraum. Bogna Dominiak beschreibt politische Motive in der Tätigkeit des Kabarett *OT.TO*, und Agnieszka Tarwacka präsentiert verschiedene Rollen des Kabarettisten der Gruppe *LIMO*, die sich auf dem Berührungsbereich von hoher und populärer Kultur platzieren lassen. Karolina Bożek analysiert die Texte des Kaba-

retts *Paranienormalni* (dt.: *Die Paraanormalen*) und konzentriert sich dabei auf die seinen spezifischen Sprachhumor erzeugenden sprachlichen Mechanismen. Robert Pysz und Katarzyna Walotek-Ściańska beschäftigen sich mit medialen Aspekten und Werbeaspekten der Tätigkeit von gegenwärtigen Kabarettis. Pysz analysiert Werbeplakate der Kabarettis von heute, indem er sich die Mittel der Kommunikationstheorie zunutze macht, und Walotek-Ściańska stellt die Präsenz des Kabarettis *Kabaret Moralnego Niepokoju* (dt.: *Kabarett der Moralischen Unruhe*) in sozialen Medien vor. Die Verfasser der Texte, die im dritten Teil des Buches – *Im Theater wie im Kabarett: Kabaretttransgressionen* – veröffentlicht wurden, analysieren die Beziehungen der ausgewählten Theaterkünstler und Musiker zum Kabarett. Aus der Sicht analysiert Aneta Głowacka die künstlerische Tätigkeit von Monika Strzépka und Paweł Demirski. Ewa Łubieniewska dagegen konzentriert sich auf die im Witkacy-Theater auf die Bühne gebrachte und von dem Werk der im 20. Jh. schöpfenden Dadaisten inspirierte *Cabaret Voltaire*. Marek Bielacki widmet seinen Text der kabarettistischen Poetik der *Singenden Briefe* von Agnieszka Osiecka und dem Werk von Musikgruppe *Skaldowie*.

Tomasz Stepien schreibt eine Verlagsrezension, wo er die in dem Buch beherrschten Themen folgendermaßen zusammenfasst: In der Neuzeit (seit der Wende des 19. zum 20. Jh.) war das Kabarett (nicht nur in Polen) eine Form der Kunst und der Unterhaltung (der Unterhaltungskunst?), ein satirischer Nachrichtenüberblick und manchmal auch eine politische Tribüne – sein Publikum bildeten vor allem die damalige Mittelklasse – weite Kreise der Intelligenz und des Bürgertums. Das in der Zwischenkriegszeit beliebte Kabarett war Vorbote und dann eins der Elemente des verspielten Modells der populären Kunst, das sich mit der Entwicklung von audiovisuellen Medien in eine Massenkultur (Popkultur) verwandelte. Das heutige Kabarett – das sind semantisch und formal unterschiedliche paratheatralische Schauspiele, die ein wichtiges Segment der Massenunterhaltung darstellen. Kabarett gestern und heute, Kabarett als Kunst und Unterhaltung, seine Beziehungen zur Theaterästhetik als auch zur Ideologie u. Politik – alle diese Fragen kommen in dem Sammelband zum Vorschein. Man muss nochmals die kognitiven Eigenschaften des Buches zur Geltung bringen – es ist die weitere, auf Anregung der „Kabarettkenner“ aus der Schlesischen Universität veröffentlichte Publikation, die die Kenntnisse über verspielte Aspekte der zeitgenössischen polnischen Kultur erweitert. Das Buch ist umso wertvoller, als die verspielte Kultur und deren literarische und paraliterarische Formen nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der polnischen Geisteswissenschaften stehen.



Redakcja  
Olga Nowak

Projekt okładki  
Hanna Olsza

Korekta  
Agnieszka Niewdana

Projekt typograficzny i łamanie  
Hanna Olsza

Copyright © 2015 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-8012-713-5**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-8012-714-2**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie I. Ark. druk. 14,25. Ark. wyd. 13,5  
Sora Matt Plus 90 g vol. 1.2  
Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa  
EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna  
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Więcej o książce



Cena 20 zł  
(+ VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-8012-713-5