DOROTA · FOX

KABARETY I REWIE MIĘDZYWOJENNEJ WARSZAWY

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego ▲ Katowice 2007

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy

PRACE
NAUKOWE

UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2504

Dorota Fox

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy

Z prasowego archiwum Dwudziestolecia

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2007

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Tadeusz Miczka

Recenzent
Anna Kuligowska-Korzeniewska

Projektant okładki: Piotr Grabowski

Redaktor: Katarzyna Więckowska

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Mirosława Żłobińska

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1621-5

A

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 250 + 50 egz. Ark. druk. 17,25 + wkl. Ark. wyd. 16,0. Przekazano do łamania w styczniu 2007 r. Podpisano do druku w czerwcu 2007 r. Papier offset. kl. III, 80 g
Cena 26 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Spis treści

Część trzecia

Na kabaretowo-rewiowym firmamencie

Część czwarta

W przestrzeni życia kulturalnego

Wykaz skrótów*

ABC	– „ABC"
Com.	– „Comoedia"
E i S	– „Ekran i Scena"
Gaz.pol.	– „Gazeta Polska"
Gaz.War.	– „Gazeta Warszawska"
Głos pol.	– „Głos Polski"
Głos praw.	– „Głos Prawdy"
Il. Przegl. Teatr. i Kin.	– „Ilustrowany Przegląd Teatralny i Kinowy"
Kur.codz.	– „Kurier Codzienny"
Kur.pol.	– „Kurier Polski"
Kur.por.	– „Kurier Poranny"
Kur.warsz.	– „Kurier Warszawski"
Myśl nar.	– „Myśl Narodowa"
Nasz przegl.	– „Nasz Przegląd"
Pol.zbr.	– „Polska Zbrojna"
Pzm	– „Prosto z mostu"
Rob.	– „Robotnik"
Rzeczp.	– „Rzeczpospolita"
Scena pol.	– „Scena Polska"
Skam.	– „Skamander"
Sow.	– „Sowizdrzał"

* W stosowanym w pracy opisie bibliograficznym druków rozproszonych w czasopismach posługuję się skróconym zapisem tytułów gazet.

Trub.pol. – „Trubadur Polski"
Trub.warsz. – „Trubadur Warszawski"
Wiad.lit. – „Wiadomości Literackie"
Wieczór – „Wieczór Warszawski"

Wprowadzenie

Rekonesans

Stwierdzenie, iż teatrzyki kabaretowo-rewiowe były dla polskiej kultury dwudziestolecia międzywojennego zjawiskiem typowym, nie jest odkrywcze. Nikt z badaczy tego okresu nie kwestionuje szczególnej ich pozycji jako instytucji rozrywkowej o artystycznych ambicjach, o którą „Pegaz zahaczył kopytem". W szeroko pojętym akcie społecznej komunikacji kabaret spełniał wielorakie funkcje: ludyczne, artystyczne, a nawet polityczne. Dla warszawiaków był oazą wesołości, miejscem, w którym znalazła schronienie XI – kabaretowa muza, przemierzywszy długą drogę z Montmartre'u przez Wiedeń, Berlin, Monachium i Kraków.

Stefan Żółkiewski, traktując kabaret jako element kultury literackiej lat 1918–1932, wskazuje na istotne jego znaczenie w zbliżeniu i unifikacji odległych dotąd obiegów literatury[1]. Kabaret, jego zdaniem, udrażniał atrakcyjny kanał dla przekazów komponowanych z materii różnych sztuk, nie wyłączając również tworzywa literackiego. Pisarze, świadomi procesów demokratyzacji sztuki, chętnie angażowali się w działalność teatrzyków. Wychodząc naprzeciw łatwemu uczestnictwu w życiu kulturalnym, mogli zaoferować w powodzi szmiry, w „fabrykowanych na metry" tekstach – utwory z artystycznym stemplem. Po-

[1] S. Żółkiewski: *Kultura literacka. (1918–1932)*. Wrocław 1973, s. 329–332.

zwalało im to bowiem formować w pewnym stopniu gust publiczności, zwłaszcza tej „opornej na sztukę wysoką", nieprzygotowanej do jej odbioru. Popularność widowisk kabaretowo-rewiowych pobudzała aktywność literatów, co jednocześnie – jak wiadomo – sprzyjało profesjonalizacji pisarstwa.

Ogląd kabaretu jako środka audytywnego dominuje w pracach z dziedziny historii i socjologii literatury. Na tym gruncie kabaret wydaje się szczególnie rozpoznany. Powód jest prosty – istotne związki z kabaretem poetów Skamandra. Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jan Lechoń, zasilający swymi tekstami repertuar teatrzyków, realizowali programową zasadę populizmu sztuki przez równoczesność działań w elitarnym i popularnym obiegu kultury. Zorganizowanie własnego kabaretu Pod Picadorem oraz współpraca z renomowanymi teatrzykami służyły skamandrytom do zamanifestowania tożsamości grupowej. Ten szczególny wymiar kabaretu i funkcje kreatywne, polityczne, artystyczne znalazły pełną egzemplifikację w pracach Janusza Stradeckiego, Tomasza Stępnia, Anny Węgrzyniakowej i Jadwigi Sawickiej[2].

Analiza tekstów estradowych, zaproponowana przez badaczy, prowadziła do istotnych uogólnień. Według Stępnia, kabaretowa twórczość Tuwima była wyrazem światopoglądu ówczesnej inteligencji. Teksty literackie o ściśle zabawowo-informacyjnym charakterze dawały ludyczną wykładnię codzienności. Działały w kabaretowym spotkaniu jak wentyl bezpieczeństwa frustracji i niepokojów rodzących się pod wpływem politycznych i ekonomicznych przemian II Rzeczpospolitej. Kabaret wpisany w swoisty model inteligenckiej kultury popularnej współtworzył etos ówczesnego inteligenta klasy średniej – głównego odbiorcy tej sztuki. Jawi się więc jako specyficzna forma inteligenckiej rozrywki.

Rozwijający się w Dwudziestoleciu rynek rozrywki, obsługujący kulturę wolnego czasu, dostarczał kabaretowi również nowych, mniej przygotowanych, bardziej przypadkowych odbiorców sztuki. Szeroki zasięg oddziaływania zmuszał twórców kabaretu do uproszczenia „ję-

---

[2] J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977; T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989; A. Węgrzyniakowa: *Dialektyka organizacji tekstu w poezji Tuwima*. Katowice 1987; J. Sawicka: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986.

zyków artystycznych" i sublimacji twórczości adresowanej do masowego odbiorcy. Kabaret stawał się forpocztą zjawisk kultury masowej i nowej sztuki – respektuącej prawa konsumpcji. Sztuki oscylującej między paraartystyczną produkcją a autentyczną, oryginalną twórczością. Z jednej strony kabaret, respektując wymogi artystycznego rzemiosła, umożliwił zaangażowanym w niego literatom zyskać szeroki rezonans społeczny. Z drugiej, dzięki tej współpracy, artystyczne referencje kabaretu nabierały wiarygodności.

Jaki był kabaret w Dwudziestoleciu? We wspomnieniach jego twórców (Kazimierza Krukowskiego, Ludwika Lawińskiego, Lody Halamy, Miry Zimińskiej, Ludwika Sempolińskiego i innych) jawi się w barwnej otoczce anegdoty, dykteryjek, osobistych przeżyć[3]. Fakty układają się z subiektywną logiką pamięci. Wyznaczają ogólny schemat dziejów ówczesnych nadscenek wypełniany impresjami, czasem rzetelnym, acz fragmentarycznym sprawozdaniem. Ciągłość opisu wyznaczał udział autorów wspomnień w bieżącym życiu kabaretowym. Dokumentacyjna wartość literatury wspomnieniowej jest z natury rzeczy trudna do pełnej weryfikacji, obniża ją skłonność autorów do mitologizowania przeszłości i oczywisty subiektywizm. Pod jednym jednak względem wspomnienia są nie do przecenienia. Są to wielokrotnie jedyne świadectwa widowisk kabaretowych pozbawionych najczęściej tekstowego (literackiego) odniesienia, dokumentów pracy i „dzieła". We wspomnieniach kabaret traktowany jest nie w izolacji, lecz mieści się w całokształcie bieżącego życia artystycznego, obyczajowego, społecznego. Opisy te ogniskują więc różne opinie i sądy współcze-

[3] K. Krukowski: *Moja Warszawka*. Warszawa 1957; Idem: *Mała antologia kabaretu*. Warszawa 1982; L. Sempoliński: *Wielcy artyści małych scen*. Warszawa 1977, M. Zimińska-Sygietyńska: *Nie żyłam samotnie*. Oprac. i przypisami opatrzyła M. Sroka. Warszawa 1988; L. Halama: *Moje nogi i ja*. Oprac. T. Krzemień. Warszawa 1984; L. Lawiński: *Kupiłem... Wspomnienia zza kulis*. Londyn 1958; K. Wroczyński: *Pół wieku wspomnień teatralnych*. Warszawa 1957; J. Jurandot: *Dzieje śmiechu*. Warszawa 1959; J. Zaruba: *Z pamiętników bywalca*. Warszawa 1968; T. Wysocka: *Wspomnienia*. Warszawa 1962; M. Fogg: *Od palanta do belcanta*. Oprac. Z.K. Rogowski. Warszawa 1971; *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*. Red. K. Rudzki. Warszawa 1959; F. Parnell: *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*. Łódź 2003.

snych. Utrwalony w tej bogatej i różnorodnej literaturze obraz jest głównym składnikiem „potocznej" wiedzy o kabarecie. Zarazem stanowi podstawowe źródło ciągle jeszcze żywej legendy kabaretu.

Próbą spojrzenia na kabaret z dystansu są popularne opracowania Ryszarda Marka Grońskiego[4]. Autor podejmuje wysiłek zweryfikowania legendy ówczesnych scenek, nie odzierając jej jednak z „pięknych piór". Raczej z pasją podpatruje kabaretowe kulisy i instytucjonalne zaplecze. Rozwiązuje zagadkę popularności kabaretu, opierając się na rozległej, acz nieudokumentowanej wiedzy o kulturze tego okresu i obyczajach.

Sformułowany przez Jacka Sieradzkiego postulat napisania dziejów polskiego kabaretu powoli jednak jest realizowany[5]. Naukowe monografie: Tomasza Weissa o Zielonym Baloniku i Heleny Karwackiej o Momusie stanowią wzór oglądu kabaretu elitarnego i otwartego – komercyjnego w wielu perspektywach[6]. Ich dopełnieniem są publikacje Izoldy Kiec – popularna monografia polskich kabaretów opublikowana w serii wydawniczej A to Polska właśnie, a przede wszystkim zbiór szkiców o sztuce kabaretowej jako formie ekspresji teatralnej pod znamiennym tytułem *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina..., czyli o kabarecie*[7]. Są to wszakże jedyne prace uwierzytelniające naukowy stan badań nad tą dziedziną. Edward Krasiński, prezentując drobiazgowy przegląd teatrzyków kabaretowych i rewiowych na marginesie

---

[4] R.M. Groński: *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*. Warszawa 1978; Idem: *Taki był kabaret*. Warszawa 1994.

[5] J. Sieradzki: *Czekając na „Dzieje kabaretu"*. „Dialog" 1979, nr 4. Mimo licznych zapowiedzi różnych autorów, m.in. Stefana Strausa, Jana Poprawy, nie powstała pełna historia polskiego, a nawet warszawskiego kabaretu.

[6] T. Weiss: *Legenda i prawda „Zielonego Balonika"*. Kraków 1976; H. Karwacka: *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus"*. Warszawa 1982.

[7] I. Kiec: *W kabarecie*. Wrocław 2004; Eadem: *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina..., czyli o kabarecie*. Poznań 2001. I. Kiec koncentruje swą uwagę na najciekawszych zjawiskach kabaretu polskiego drugiej połowy XX wieku (Zielona Gęś, Piwnica pod Baranami, Kabaret Starszych Panów), których działalność omawia w kontekście przemian, jakie dokonywały się w sztuce teatru. W osobnych impresjach-szkicach omawia sztukę najwybitniejszych przedstawicieli twórczości kabaretowej w Polsce i poza jej granicami.

badań nad teatrem warszawskim w latach 1918–1939, sytuuje to zjawisko jedynie w kontekście kultury teatralnej[8]. Podobnie fragmentaryczne są badania Barbary Momontowicz-Łojek, która zajęła się tylko jednym z wielu komponentów sztuki kabaretowo-rewiowej, a mianowicie tańcem[9]. Stawiając sobie pytanie: Jaki był ówczesny kabaret?, nie poruszamy się po ziemi nieznanej. Czy był to jednak kabaret?

Przez trzydzieści lat, jakie upłynęły od powstania Chat Noir – protoplasty gatunku, kabaret polski uległ znaczącej metamorfozie. Od prywatnej, spontanicznej zabawy artystycznej cyganerii, jaką zaproponował krakowski Zielony Balonik, kabaret ewoluował w kierunku widowiska rozrywkowego, teatrzyku małych form i teatrzyku kabaretowo-rewiowego, charakterystycznych form polskiego kabaretu międzywojnia. Początkowo elitarny i amatorski o ograniczonym zasięgu, z czasem stał się kabaretem zawodowym i komercyjnym adresowanym do publiczności masowej.

W Dwudziestoleciu kabaret zatracił swój klasyczny charakter. Porzucił lokale kawiarniane, jakie sobie niegdyś upodobał (Jamę Michalika, Oazę), zahaczył o estradę kina Miraż, by osiąść w końcu w niemałych salach małych teatrzyków: w Galerii Luksenburga, na ulicach Jasnej i Mazowieckiej. Nie zrezygnował z ofert występów na deskach Teatru Małego (Banda w Teatrze Szyfmana), w hali music-hallu Rex i Hollywood. Przeobrażał się w ciągu swego długiego życia wielokrotnie, stając się teatrzykiem miniatur (Czarny Kot pod kierunkiem Wroczyńskiego), wodewilem, operetką. Ostatecznie dał początek formie najbardziej odpowiadającej duchowi czasu – teatrzykowi kabaretowo-rewiowemu. W teatrzykach tego typu błąkały się echa kabaretu, zagłuszane rewiową muzyką jazzbandu. W takt shimmy i fokstrota

---

[8] E. Krasiński: *Warszawskie sceny 1918–1939*. Warszawa 1976. Warto w tym miejscu odnotować niepublikowane rozprawy o charakterze monograficznym powstałe na seminariach prowadzonych pod kierunkiem Pana Profesora Z. Raszewskiego i Pani Profesor A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie: Tomasza Mościckiego – monografię o Qui pro Quo, Małgorzaty Kucińskiej – monografię o Morskim Oku oraz biografię artystyczną Zuli Pogorzelskiej autorstwa Zuzanny Dobruckiej-Mendyk.

[9] B. Momontowicz-Łojek: *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*. Kraków 1972.

tańczyły zespoły girls, zgrabnie wypełniając przerwy między skeczami, monologiem i piosenką. Twórcy teatrzyków dokonywali kompilacji środków i sposobów przedstawienia charakterystycznych dla różnych typów widowisk: music-hallu, operetki, spektaklu teatralnego. Przede wszystkim jednak wykorzystywali literacko-satyryczny potencjał tekstów kabaretowych oraz taniec i bogatą, pomysłową dekorację – główne atuty rewii, tworząc przedstawienia niejednorodne gatunkowo i stylistycznie. Jedyne pokrewieństwo rewii i kabaretu określała ta sama zasada konstrukcji programu – składanki rozmaitych numerów. Różnił natomiast poziom i tematyka tekstów, hierarchia środków wyrazu oraz formy kontaktu z publicznością. W kabarecie dominowało słowo, w rewii – ruch i kolor. Bezpośrednia w kabarecie forma więzi między scenką a widownią wyznaczała płaszczyznę porozumienia. Aktualna satyra, wyszukany dowcip i kalambur wymagały od odbiorcy określonej wiedzy, wyrobienia, aktywizowały go, zmuszały do współdziałania. W rewii, epatującej widza nowością pomysłów, wyszukanymi obrazami, różnorodnymi układami tanecznymi publiczność biernie poddawała się natłokowi wrażeń.

Teatrzyki warszawskie tej doby oscylowały więc między tymi biegunami widowisk rozrywkowych. Mieszały nietrwałe konwencje w celu zaspokojenia zróżnicowanych i wciąż rosnących oczekiwań widza, bacząc również na środki finansowe, jakimi aktualnie dysponowały. Zamknięte środowisko twórców i artystów zaangażowanych w przedsiębiorstwa rozrywkowe dodatkowo sprzyjało unifikacji rodzajów widowisk. Nieustanne przechodzenie artystów z teatrzyków rewiowych do teatrzyków kabaretowych i odwrotnie, współpraca tych samych autorów zasilających repertuar różnych nadscenek, wreszcie liczne fuzje, rozpady, nowe, wspólnie organizowane imprezy rozrywkowe, wszystko to utrudniało jednoznaczną charakterystykę i typologię tych przybytków. Teatrzyki międzywojenne to tygiel form i gatunków widowiskowych, środków ekspresji i podniet. Ich dorobek stanowią zarówno programy humorystyczno-satyryczne oparte na dobrych, literackich tekstach, pobudzających intelekt, jak również widowiska nadrabiające mielizny tekstowe bogatą oprawą sceniczną, działającą na zmysły. W ich opisie jedynie terminy „kabaretowość" i „rewiowość" wy-

dają się uzasadnione. Umożliwiają bowiem określenie dominant stylowych w heterogenicznych programach.

Użycie złożonego terminu: „teatrzyk kabaretowo-rewiowy" podyktował więc przedmiot opisu. W polu niniejszych zainteresowań jest właśnie rewiowo-kabaretowa twórczość prezentowana na scenkach międzywojennej Warszawy. Zastrzeżenie to wydaje się istotne, teatrzyki oferowały bowiem również i inne rodzaje widowisk. Wystawiały między innymi operetki i komedie muzyczne, współuczestniczyły w organizowaniu szopek. Wydaje się jednak, że tego rodzaju widowiska nie były domeną teatrzyków. Przedstawieniami komediowymi łatano najczęściej luki w aktualnym repertuarze kabaretowo-rewiowym, budząc uzasadniony sprzeciw dyrekcji teatrów i operetki. Na spetryfikowanym obszarze kultury teatralnej instytucje o ustalonej pozycji szczególnie zabiegały o nienaruszalność ich terenu. Najczęściej więc zarzucano teatrzykom, iż wykraczają poza swoje kompetencje.

Szopki, chociaż zwykło się je łączyć z życiem kabaretowym, należy jednak traktować jako odrębną formę widowiska. Organizowane okolicznościowo przez satyryków i artystów związanych z kabaretami, a także z tygodnikami satyrycznymi nie wymagały angażowania teatralnych środków i wykonawców kabaretowych. Wystawiane były w różnych lokalach (w kawiarniach literackich, teatrze Elizeum, a nawet w Belwederze), na ogół poza teatralną przestrzenią. Nie wchodziły tym samym w zakres powszedniej działalności nadscenek[10]. Warto przyjrzeć się kabaretowi na jego własnym gruncie.

---

[10] Wyodrębnienie szopek ze *stricte* kabaretowych widowisk nastąpiło już w Zielonym Baloniku. Jak wspominał Boy, szopki miały charakter widowisk otwartych i płatnych w przeciwieństwie do spotkań kabaretowych w Jamie Michalika. Por. T. Żeleński (Boy): *O szopce krakowskiej „Zielonego Balonika"*. „Tygodnik Ilustrowany" 1927, nr 49. W dwudziestoleciu międzywojennym szopki polityczne Picadora i Cyrulika Warszawskiego sygnowane były nie przez określony kabaret, lecz przez skamandrytów oraz literatów związanych z czasopismem satyrycznym. „Stanowiły pomost między publikowaną w prasie i książkach satyrą skamandrytów a ich tekstami kabaretowymi". T. Stępień: *Kabaret literacki*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, s. 442.

Komplementarne wobec zjawiska kabaretu wypowiedzi krytyków, recenzentów i dziennikarzy, składających oświadczenie w imieniu własnym i konkretnych zbiorowości odbiorców tej sztuki, najpełniej – jak się zdaje – wyrażają, czym dla współczesnych był ten rodzaj teatru, jakie przypisywano mu funkcje, jak sytuowano w kulturze i życiu społecznym. Dotąd traktowane instrumentalnie, jako materiał weryfikujący ogólne sądy o kabarecie, wydają się godne osobnego omówienia. Ten pokaźny zbiór wypowiedzi różnego typu: inseratów, anonsów, krótkich recenzji, omówień, polemik, a także bardziej rozbudowanych artykułów można określić jako rodzaj krytyki teatralnej, jeden z jej nurtów, który rozwinął się właśnie w Dwudziestoleciu. Krytyka kabaretowo-rewiowa to wibrująca wrażeniami żywa pamięć ówczesnych teatrzyków. Jedyny dokument sztuki niedbającej o pamięć potomnych, uprawianej zgodnie z zasadą *sub specie actualitatis*. I choć najczęściej jest to krytyka nie najwyższych lotów, wsłuchana przede wszystkim w rytm współczesności, odzwierciedla bogate i różnorodne treści epoki skupione w soczewce kabaretowo-rewiowego widowiska.

W badaniach krytykę kabaretową traktuje się w dwu aspektach. Przedmiotowym – jako podstawowy materiał do rekonstrukcji teatru kabaretowo-rewiowego i podmiotowym – jako dokument zwerbalizowanego aktu odbioru, a nawet szerzej – jako formę ekspresji, którą wyzwalał ten typ teatrzyków u odbiorców należących do różnych kręgów społecznych. Krytyka kabaretowo-rewiowa jest często jedynym źródłem badań dla historyka teatru. Nie można pominąć faktograficznej tkanki wypowiedzi prasowych, które są dokumentem zjawiska ulotnego i realizującego się w perspektywie czasu teraźniejszego. Przez dwadzieścia lat utrwalano i rejestrowano w tej formie konkretne widowiska oraz ich odbiór. Opisywano elementy programów, sposoby wykonania numerów. W szczególności materiały prasowe o charakterze krytycznym pozwalają również zrekonstruować ówczesną wiedzę o kabarecie i rewii. Ponadto wskazuje się w nich wielokrotnie na te sprawy i problemy rzeczywistości lat międzywojennych, które w teatrzykach znalazły swój rezonans. Teatrzyki bowiem działały w ramach wyznaczonych przez bieżące potrzeby, dostosowywały się do dominujących w danym momencie nastrojów społecznych. Wyczuwając potrzeby różnych grup odbiorców, wyrażały niejednorodne i różnie zhie-

rarchizowane w tych grupach aksjologie, ideały, dążenia. Jak bowiem wskazywał Jürgen Henningsen, badacz kabaretu, sztuka ta miała sens i sprawdzała się jedynie w sytuacji, gdy udało się jej twórcom utrafić w miejsca wspólnej społecznej wiedzy. „Tych miejsc jest zaś wiele: stosunki polityczne, przekonania, sposoby bycia, normy obyczajowe, sposoby mówienia i postępowania"[11]. Ta bogata materia kabaretu wymagała od krytyków dodatkowych kompetencji, dziennikarskiej umiejętności wychwytywania z bieżącego życia spraw, które dookreślały i uzasadniały przekaz kabaretowy. To czyniło z nich bardziej socjologów, psychologów społecznych niż znawców sztuki. A recenzjom z kabaretowych widowisk dodawało jeszcze jeden walor – świadectwa nie tylko programów teatrzyków, ale również świadectwa tych czasów, w których teatrzyki funkcjonowały.

W Dwudziestoleciu kabaret w formie teatrzyku wszedł w orbitę kultury teatralnej i był traktowany jako jeden z jej elementów. Krytykę sekundującą teatrzykom należy traktować jako rodzaj krytyki teatralnej. Dociekania nad jej obliczem i specyfiką można więc wpisać w krąg badań nad historią krytyki, mających już bogatą tradycję[12].

Krytycy i recenzenci towarzyszyli teatrzykom, utrwalając ich działalność w dziennikach i periodykach. Prasowe środki masowego przekazu, adresowane do szerokiej rzeszy czytelników, narzucały im określone widzenie zagadnień, wymagały dostosowania się w ich prezentowaniu do różnych kompetencji czytelniczych. Rzadko formułowano w recenzjach poglądy ogólniejszej natury na sztukę kabaretu. Właściwy sens tych wypowiedzi wyznaczyły reguły komunikowania, a więc

[11] J. Henningsen: *Theorie des Kabaretts*. Ratingen 1967, cyt. za: T. Weiss: *Legenda i prawda...*, s. 436.

[12] Warto w tym miejscu wspomnieć cykl badań prowadzonych pod kierunkiem profesor Eleonory Udalskiej, zebranych i opublikowanych w licznych tomach pod jej redakcją: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej* (Katowice 1979), *Szkice o krytyce teatralnej* (Katowice 1981), *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytyczno-teatralnych* (Katowice 1988), *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy* (Wrocław 1992), *Słownik polskich krytyków teatralnych* (T. 1. Warszawa 1994) oraz prace monograficzne poświęcone poszczególnym krytykom i piśmiennictwu krytycznoteatralnemu w pewnych okresach. Opracowania te stały się punktem odniesienia dla niniejszych badań.

zobowiązania recenzenta wobec twórców i widzów oczekujących na ocenę programu, prasowego pracodawcy, konieczność dotarcia do różnych adresatów – czytelników gazet, potencjalnych widzów, współuczestników przedstawienia, twórców i wykonawców.

Niejasny status teatrzyków, różny rodzaj twórczości prezentowanej na scenkach, a przede wszystkim wielość celów, jakie sobie wyznaczały, sprawił, iż w recenzjach nigdy przedmiot krytyki nie jest dookreślony. Recenzenci rozpatrują działalność teatrzyków w kilku sferach: jako ośrodek twórczości propagujący określoną formę sztuki, instytucję rozrywkową działającą wedle specyficznych zasad rynkowych czy wreszcie miejsce ogniskujące życie kabaretowe. Trawestując wielokrotnie w swych recenzjach tytuł sztuki Christiana Dietricha Grabbego *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*, ujmują zwięźle swe oczekiwania, a zarazem formułują w ten sposób pewnego rodzaju przesłanie międzywojennych kabaretów[13].

Mimo pozornie nikłego materiału, nielicznych przedruków recenzji z kabaretów i rewii w tomach zbiorowych sprawozdania i wypowiedzi krytyczne, nie tylko niskiego lotu, w prasie warszawskiej przytłaczają swą ilością[14]. Stanowią nietypowe, ale i jedyne archiwum teatrzyków

---

[13] Trzyaktowa komedia Ch.D. Grabbego w przekładzie W. Berenta ukazała się w „Chimerze" 1901, T. 2, z. 6, s. 464–497. Trawestacje tytułu sztuki można znaleźć m.in. w następujących recenzjach: Z. Kleszczyński: *Révue paryska*. „Świat" 1923, nr 15, s. 7–8; *Jubileusz w Qui pro Quo*. „Głos Prawdy" 1929, nr 82; K. Wierzyński: *Jarmark śmiechu*. „Gazeta Polska" 1932, nr 366; T. Żeleński-Boy: *Premiera w Małym Qui pro Quo*. W: Idem: *Pisma*. T. 28: *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1975, s. 574. Tytuł komedii stał się także dewizą teatrzyku Stańczyk otwartego 4 I 1921 roku i działającego do grudnia 1924 pod kierownictwem M. Zudara, W. Jastrzębca oraz T. Kończyca.

[14] W wyborze materiału recenzenckiego do szczegółowych analiz została przyjęta zasada reprezentatywności wypowiedzi krytycznych dla różnych środowisk. Obok recenzji wytrawnych krytyków, bez wątpienia wybitnych indywidualności w kulturze międzywojennej Warszawy (Tadeusz Żeleński-Boy, Antoni Słonimski, Adolf Nowaczyński), świadomych swej kulturotwórczej i mitotwórczej poniekąd roli, analizie poddane zostały także recenzje dziennikarskie, poślednich piór, nierzadko anonimowych, aczkolwiek stałych recenzentów. Chociaż nie sterowali oni odbiorem, jednak rzetelnie go rejestrowali.

kabaretowo-rewiowych Dwudziestolecia. Archiwum to, będąc bez wątpienia mocnym oparciem dla wyobraźni historyka, umożliwia mu kontakt nie tyle z samym wydarzeniem, lecz przede wszystkim z wytworami umysłu świadków wydarzenia. Jest jak zaproszenie do zrozumienia wplątanej w najróżniejsze konteksty historii kabaretów i rewii międzywojennej Warszawy.

W najsławniejszym kabarecie warszawskim Qui pro Quo przedstawienie rozpoczynał Fryderyk Járosy – „król konferansjerów", mówiąc po prostu: „Dobry wieczór". „Zaraz robiło się wszystkim weselej – wspomina Boy – na sali zapanowywała atmosfera najcieplejsza, najżyczliwsza dla tego, co za chwilę miało się dziać na scenie"[15]. Niech słowa te, a przede wszystkim zaświadczona we wspomnieniu ich magia staną się zachętą do wspólnej podróży w przeszłość, do czasów świetności warszawskich teatrzyków międzywojnia, w których królowały widowiska kabaretowo-rewiowe.

Entrée kabaretu

W roku 1881 Rodolphe Salis założył w Paryżu pierwszy kabaret artystyczny pod nazwą Chat Noir, który szybko zdobył sobie popularność nie tylko w kręgach artystycznej bohemy, ale również wśród paryskiego establishmentu. W Warszawie panowała w tym okresie kulturalna martwota. Środowisko artystów i literatów owładnięte ideą pozytywistycznej służby społecznej zadowalało się poważnymi dysputami, które toczono na łamach gazet. Bardziej swobodny przebieg miały spotkania niedobitków dawnej cyganerii artystycznej w kawiarni u Bliklego i w sławnej mleczarni Nadświdrzańskiej[16]. Warszawiacy

[15] T. Żeleński-Boy: *Jubileusz Járosy'ego*. W: Idem: *Pisma*. T. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1969, s. 536.

[16] Bujne jeszcze przed powstaniem styczniowym życie salonu literackiego właściwie zamiera. Wielu uznanych artystów zostało zmuszonych do emigracji z zaboru

tymczasem oklaskiwali w lokalach Eldorado i Olimpia szansonistki i klaunów, bawili się w piwogródkach i tzw. kaffenhausach – w Bagateli, Alhambrze. Trudno się więc dziwić, że stołeczni krytycy ubolewali nad niskim poziomem rozrywki. Faktem jest, że w latach 1890–1899 bujnie rozwijały się warszawskie teatry ogródkowe, ale repertuar złożony w dużej części z przeróbek dramatów i wodewili każe w nich widzieć przede wszystkim formę teatru popularnego[17]. Zygmunt Szweykowski zwraca co prawda uwagę, że początkowo widowiska w teatrzykach na wolnym powietrzu miały charakter „estradowo-kabaretowy"[18]. Byłoby jednak nieporozumieniem szukać w teatrzykach genezy polskiej formy kabaretu. Tym bardziej, że ten typ widowisk szybko został przez nie zarzucony. Po pierwsze z powodu braku rodzimych, utalentowanych wykonawców (szantany angażowały przede wszystkim zagraniczne „gwiazdki", a trupy teatralne Michała Wołowskiego i Anastazego Trapszy rekrutowały swych członków z grona prowincjonalnych aktorów), po wtóre – z braku autorów, którzy mogliby dostarczyć odpowiedni repertuar (prócz Sotera Rozbickiego i niejakiego Jontka nie wymienia się nazwiska żadnego literata, który parałby się tego rodzaju rzemiosłem).

Nikt więc w tym okresie nie marzył jeszcze o stworzeniu w Polsce odpowiednika imprezy Salisa; nowinki nawet z Paryża docierały po-

---

rosyjskiego. Środowisko twórców było więc mocno zdekompletowane i rozbite. Represje zaborcy, ostra cenzura skierowane przeciw każdej wolnej trybunie i swobodnej myśli bez wątpienia nie sprzyjały rozrywkowym formom życia literackiego i artystycznego. Por.: *Salon literacki* i *Kawiarnia literacka*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Warszawa 1994, s. 855–856, a także J. Kulczycka-Saloni: *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*. Warszawa 1970, s. 90–123; Por.: K. Pollack: *Ze wspomnień starego dziennikarza warszawskiego*. Warszawa 1961, s. 59–64.

[17] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór rosyjski*. Red. T. Sivert. Warszawa 1988, s. 135–161.

[18] Z. Szweykowski: *Teatrzyki ogródkowe w Warszawie. Z historii nieporozumień*. „Pamiętnik Teatralny" 1964, z. 5, s. 424–437. Wydaje się, że terminologiczne uproszczenie badacza (kabaret powstał w Polsce wiele lat później) wynikało z potrzeby wskazania na wspólną dla kabaretu i plebejskich widowisk zasadę popisów wykonawców różnych „specjalności" i estradową prezentację lekkich, satyrycznych tekstów.

woli. Dopiero w roku 1889 korespondent „Echa Muzycznego i Teatralnego" – Teodor Jeske-Choiński, opisując dokładnie lokal i przebieg wieczoru kabaretowego w legendarnym już wówczas Chat Noir, zaznajamiał szerokie kręgi czytelników z nie całkiem już nowym zjawiskiem[19]. Do końca wieku w prasie warszawskiej pojawiały się kolejne doniesienia o kabaretach francuskich i niemieckich. W tych wypowiedziach autorzy przede wszystkim referowali narastającą w europejskich centrach kultury modę na kabaret, który cieszył się zadziwiającą popularnością w najbardziej snobistycznych kręgach. „Wszyscy – pisała Zapolska – cały Paryż inteligentny, wykwintny, elegancki, prezydent, jego żona, ministrowie [...], książęta krwi pukają do Cabaretu"[20]. Nie próbowano bynajmniej mody tej narzucić Warszawie. Ostrożność w naśladowaniu wszelkich nowinek wynikała między innymi z przykrych doświadczeń prasy bezskutecznie walczącej z warszawskimi szantanami. Powstałe w latach siedemdziesiątych na wzór paryskich (!) cafés-chantants, z powodzeniem zaspokajały najbardziej niewybredne gusta warszawiaków, mimo zarzutów publicystów, że prowadzą działalność uwłaczającą nie tylko sztuce, ale przede wszystkim moralności i dobrym obyczajom[21]. Wygrywały nawet konkurencję z teatrzykami ogródkowymi twórców, których aspiracje artystyczne były bez wątpienia o wiele wyższe, i – co nie mniej ważne – były to, na co wskazywał poziom programów, aspiracje uzasadnione. Nie dziwi więc raczej trzeźwy i wyważony opis widowisk kabaretowych. Sprawozdawcy pomijali najczęściej pikantne szczegóły i skandale towarzyszące kabaretowi od początku jego istnienia, aby zbytnio nie rozentuzjazmować żądnych sensacji warszawskich czytelników. Dawali raczej świadectwo swych indywidualnych wrażeń[22].

Spośród korespondencji licznych dziennikarzy listy Gabrieli Zapolskiej przez literacki sztafaż stanowiły niezwykle ekspresyjny obraz

---

[19] T. Jeske-Choiński: *Teatry paryskie*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1889, nr 308.

[20] G. Zapolska: *Listy paryskie*. „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 11.

[21] Historię *café-concerts* we Francji omawia krótko I. Kiec w: *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina...*, s. 277.

[22] Zob. H. Karwacka: *Warszawski Kabaret...*, s. 42–43.

kabaretów. W publikowanych na łamach „Przeglądu Tygodniowego" *Listach paryskich* bywalczyni Le Mirliton, Moulin Rouge szczególnie przenikliwie śledziła występy gwiazd paryskich przybytków rozrywki. Analiza fenomenu sztuki wykonawczej: Aristide'a Bruanta, Yvette Guilbert i kankanowej tancerki Goulu nie miała sobie równych w prasie XIX, a nawet XX wieku. Zapolska, zafascynowana niezwykłą aurą towarzyszącą tym wykonawcom w czasie występów, opisywała ich wygląd, sposób bycia na estradzie, interpretację tekstu, stosunek do publiczności, tworząc tym samym swoiste studium aktorstwa kabaretowego[23].

Doniesienia prasowe spełniały nie tylko funkcję informacyjną, ale w ogromnym stopniu przyczyniły się do stworzenia mitu kabaretu. Pobudzały wyobraźnię czytelnika, dostarczały warszawiakom podstawowej wiedzy o nowym, nieznanym im zjawisku, kształtowały potoczną świadomość. Do tej wiedzy odwoływali się po latach recenzenci warszawskiego Momusa, kiedy określali wykonawców tego kabaretu za pomocą znaczących porównań: „Mary Mrozińska – polska Yvette Guilbert", „Alfred Lubelski – polski Aristide Bruante"[24].

Poważnym kłopotem sprawozdawców i publicystów tamtej doby było jednoznaczne określenie przedmiotu opisu. Kabaret bowiem ciągle się zmieniał, przybierał wciąż nowe formy swej działalności. Powstawały odmiany narodowe, a nawet lokalne. Był zjawiskiem niejednorodnym gatunkowo i stylistycznie. Programy składane zawierały elementy publicystyki (słynne piece bonimontée, czyli montaż bieżących wydarzeń z satyrycznym komentarzem lub felietony wkomponowane w wypowiedzi konferansjerów), teatru (parodie operetki, opery, dramatu), teatru kukiełkowego, a nawet elementy kina (jeśli sławny Théâtre d'Ombres Henri Riviére'a potraktować jako zalążek sztuki filmowej animacji). Głównie jednak kabarety wykorzystywały gatunki sztuki estradowej (pieśń, taniec kankanowy, monolog) i cyrkowej (popisy klaunów, prestidigitatorów i parodystów)[25]. Kabaret ówczesny był zarówno zabawą artystów, jak i spektaklem dla publiczności.

---

[23] G. Zapolska: *Listy paryskie*. „Przegląd Tygodniowy" 1891, nr 3; 1892 nr 11.
[24] Cyt. za: H. Karwacka: *Warszawski Kabaret...*, s. 18.
[25] Zob. L. Appignanesi: *Kabaret*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1990.

Piszący o nim czuli się jej uczestnikami. Brak czasowego dystansu sprawozdawców pozbawiał ich wypowiedzi wyrazistości. Niewykształcony jeszcze aparat pojęciowy czynił z nich raczej świadków niż interpretatorów zjawiska. Brakowało im rzetelnych kryteriów wartościowania, by wyrokować o zasadności istnienia kabaretu oraz o jego prawdziwych walorach.

Wszystkie te formy, które dzisiaj zwykło się określać ogólnie mianem kabaretu, sygnowano wówczas różnymi nazwami. Korespondenci „Echa" posługiwali się początkowo terminem francuskim „gargota" lub „garotta" oraz jego tłumaczeniem, bliskim etymologicznie nazwie kabaretu, „szynk", „szynczek", „kabaret w karczmie". Niemieckie kabarety, zgodnie z sugestią Ottona Bierbauma, twórcy Simplicissimusa, propagatora idei artystycznych überbrettli, określano mianem nadscenek. Nazwa własna założonego przez Ernsta von Wolzogena Bunte Bühne dała początek terminologii: „pstry teatr", „pstra scena". Nazwa „théâtre variété" – została spolszczona i funkcjonowała w swojskim brzmieniu „teatrzyk rozmaitości". Kabaret sytuowany na początku wieku XX w secesyjnym nurcie sztuki użytkowej próbowano określać również mianem „teatru secesji"[26]. Różnorodność terminów, zrozumiała ze względu na nowość i niejednorodność zjawiska, świadczyła

[26] Gruntowną analizę tworzenia się polskiej terminologii kabaretowej przedstawiła Irena Sławińska. Interesujące dla autorki było przede wszystkim zderzenie się w tym procesie dwóch tradycji językowych: francuskiej i niemieckiej. Do nich odwoływali się polscy publicyści, krytycy i twórcy piszący o kabarecie, zapożyczając się w terminach i nazwach. Mimo większych i bardziej bezpośrednich (w zaborze austriackim) wpływów niemieckich na kabaret polski, idea niemieckich überbrettli – nadscenek za sprawą ostrej krytyki Nowaczyńskiego i Miriama została odpowiednio zdyskredytowana i skompromitowana. Za jedyny, godny naśladowania wzór uznano kabaret francuski. W związku z tym terminy niemieckiego pochodzenia były sukcesywnie eliminowane na korzyść słownictwa francuskiego. Terminy francuskie: „cabaret", „conférencier", „diseuse'a", którym z czasem dodaje się polskie końcówki i pisze zgodnie z polską ortografią, wchodzą na stałe do polskiego słownictwa. Zob.: Eadem: *Autour du „cabaret": questions de terminologie théâtrale en Pologne*. In: Eadem: *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts a Mieczysław Brahmer*. Warszawa 1967, s. 501–511. Por. także I. Sławińska: *Młodopolska batalia o teatr*. W: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska. Warszawa 1966, s. 23–26.

o wyraźnej tendencji ówczesnych obserwatorów i krytyków do wpisywania kabaretu w tradycję form teatralnych, mimo iż w tej fazie rozwoju kabaret i teatr niewiele miały cech wspólnych. Znaczenie poprzez odpowiednią terminologię koligacji imprez kabaretowych z teatrem usprawiedliwia chęć wskazania na podobną, choć nie tożsamą formę istnienia tych sztuk, a mianowicie na widowisko. Choć paralelizm nie był oczywisty, można było doszukać się wielu analogii. Odpowiednik publiczności teatralnej stanowiła wąska początkowo wspólnota aktywnych w czasie wieczoru widzów, teatralnej scenie odpowiadała estradka, podium lub podest, popisy występujących wykonawców można było również określić w kategoriach gry. Warto zaznaczyć, że traktowanie kabaretu jako formy teatrzyku wiąże się ściśle z ideą Bierbauma, który, chcąc uszlachetnić niemieckie tingel-tangle, uczynił z nich nadscenki – miniaturowe teatrzyki rozrywkowe. Miano teatru przyjmowane na określenie imprez kabaretowych miało więc wyróżnić serwowane tam widowiska od estradowych produkcji w szantanach i tinglach cieszących się najgorszą reputacją[27].

W końcu XIX wieku nie dostrzegano jeszcze zagrożenia, jakim mógł być dla teatrów repertuarowych kabaret. Było oczywiste, że zarówno funkcje tych instytucji, jak i rodzaje dostarczanych w nich widzowi przeżyć są różne. Nie może więc dojść między nimi do konfliktu na płaszczyźnie społecznego oddziaływania. Już jednak na początku XX wieku popularność i żywe zainteresowanie publiczności przybytkami kabaretowej muzy zaczęło niepokoić recenzentów. Stefan Krzywoszewski zauważał, iż

> w czasie gdy warszawski filister słucha rozpromieniony piosenek o rydzu w lokalu Corsy, wystawia się dramat Słowackiego i Wyspiańskiego przed pustymi ławami, a p. Tokarska, gwiazdka kabaretu, cieszy się większą sławą niż jakakolwiek aktorka dramatyczna[28].

---

[27] Związki kabaretu w pierwszej fazie jego rozwoju z reformatorskimi ideami i działaniami twórców teatru lat osiemdziesiątych, dziewięćdziesiątych i początków XX wieku wnikliwie omawia I. Kiec: *Wyprzedaż teatru w ręce arlekina i błazna...*, s. 16–81.

[28] S. Krzywoszewski: *Kabaret literacki „Momus"*. „Świat" 1909, nr 22.

Również Wilhelm Feldman, niechętny Zielonemu Balonikowi, zdyskredytuje uprawianą w krakowskim kabarecie satyrę, twierdząc, „że pozwala ona szybko zapomnieć o prawdziwie wielkiej satyrze, jaką rzucił narodowi w *Weselu* Wyspiański"[29].

Na niewiele się zdało wyjaśnienie Władysława Rabskiego, który dokonał porównania widowisk teatralnych i kabaretowych. Pisał, że „w knajpie artystycznej wszyscy powinni być po trosze aktorami i ci na scenie, i ci przy stolikach z piwem i szampanem", a zatem nie poziom przekazywanych w teatrze i kabarecie treści, nie sposób ich prezentacji, lecz stosunek między sceną i widownią całkowicie odróżnia prezentowane w teatrze i kabarecie widowiska[30]. Jednakże w krytyce, zwłaszcza nieprzychylnej kabaretowi, długo jeszcze będzie istniała tendencja do oceniania kabaretu i teatru według tej samej miary, tych samych kryteriów.

Istotna dyskusja nad kabaretem, która przetoczyła się przez prasę warszawską na początku XX wieku, została zainicjowana przez publicystów krakowskich. Adolf Nowaczyński i Tadeusz Rittner na łamach „Czasu" sformułowali pierwsze znaczące oceny, merytorycznie uzasadnione opinie i postulaty na temat kabaretu i sztuki kabaretowej[31]. Ich zdaniem, należało w całej „powodzi" teatrzyków realizujących idee kabaretu wyróżnić dwa typy. Pierwszy to variétés-tingle, w których przedstawia się „chanson międzynarodowej subretki, a stereotypowy komik opowiada o swej głupiej żonie, gdzie tańczy się flegmatycznego kankana"[32]. Tingle, w których bynajmniej nie chodzi o sztukę, lecz o przemysł pseudoartystyczny. Drugi typ – to teatrzyki rozmaitości, czyli variétés w szlachetnym stylu, współtworzone przez wybitnych literatów i artystów, którzy z desek scenicznych próbują głosić pospólstwu prawdziwą poezję. Istnienie teatrzyków tego rodzaju, wprawnie łączących sztukę z zabawą, Nowaczyński uważał za znak

---

[29] W.F. [W. Feldman]: *Piosenkarz Zielonego Balonika*. „Krytyka" 1911, z. 3.

[30] -ski [W. Rabski]: *Kabaret literacki*. Kur.warsz. 1909, nr 2.

[31] A. Nowaczyński: *Literackie teatrzyki rozmaitości*. „Czas" 1899, nr 173, przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski...*, s. 103–108; T. Rittner: *Variétés*. „Czas" 1901, nr 144, s. 146.

[32] A. Nowaczyński: *Literackie teatrzyki...*, s. 104.

schyłku sztuki dla wybranych, arystokratów ducha, pilnie i skutecznie dotąd strzegących przybytków piękna przed zakusami filisterskich profanów. Pojawienie się teatrzyków wiązał z ideą „sztuki stosowanej", która zdobywała sobie coraz więcej zwolenników właśnie wśród młodej generacji artystów i twórców. Rittner, przyjmując bardziej socjologiczny punkt wyjścia, widział w teatrzykach variétés swoiste *signum temporis*, przejaw demokratyzującej się kultury wielkich aglomeracji miejskich. Twierdził, że widowiska składanki odpowiadają swym charakterem szalonemu tempu życia. Ono to narzuca współczesnemu, nowemu odbiorcy, posiadającemu „variété nerven", konsumowanie dóbr kulturalnych, zgodnie z zasadą – jak najwięcej, jak najszybciej, jak najprościej[33]. Liberalne poglądy publicystów „Czasu" młodych i doskonale się już wówczas zapowiadających krytyków oraz literatów sprowokowały sztandarowego ideologa „sztuki dla sztuki" – Zenona Przesmyckiego, do ostrej riposty[34]. W „Chimerze" jednoznacznie skwitował on artystyczne ambicje nadscenek jako bezpodstawne. W przeciwieństwie do Nowaczyńskiego i Rittnerta nie znalazł żadnych usprawiedliwień dla istnienia nadscenek, uznał natomiast, że są wręcz niebezpieczne. Przy okazji Miriam zaatakował warszawskich „pasterzy ludu", czyli krytyków, którzy, jego zdaniem,

> pisząc z pieszczotliwą i rzewną sympatią o nadscenach, przyczyniali się udatnie do przesadzenia na grunt polski jednego z najbardziej płaskich i najczęściej spekulacyjnych produktów niemieckich, jakim są überbrettle[35].

Rzeczywiście na początku wieku w prasie warszawskiej zaczęły pojawiać się głosy optujące za rodzimym widowiskiem (odpowiadają-

---

[33] T. Rittner: *Variétés...* Krytyk zwracał także uwagę, że dzisiejszego człowieka nudzi trzygodzinne przesiadywanie w teatrze, potrzebuje on raczej rozmaitości. Gwarantuje mu to scena variété, „na której sztuka rozprasza się w tysiące drobnych pyłków, rozpada się w krótkie fraszki lub wiersze i przelotne obrazy, gdzie długie arie zamieniają się w piosenki o skocznym rytmie, błyskotliwe i czarujące jak różnobarwne motyle" – jak dalej pisał w przywołanym tu artykule.

[34] Tredecim [Z. Przesmycki]: *Nadsceny.* „Chimera" 1901, T. 3, z. 7, s. 300–308, przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski...*, s. 109–120.

[35] Ibidem, s. 112.

cym francuskim, a nie niemieckim kabaretom), które przybrałoby formę teatrzyku secesji i byłoby w stanie przeciwstawić się tandetnym występom w sławetnych lokalach rozrywkowych: Aquarium i Renaissance[36].

Publicyści i dziennikarze nie próbowali jeszcze wówczas postulować stworzenia kabaretu artystycznego, nie proponowali go jako formy w pełni artystycznej działalności, widzieli raczej w kabarecie pomysł na godziwą rozrywkę. Ich głosy dostarczyły jednak Miriamowi doskonałego pretekstu do wszczęcia krucjaty w imię wartości „sztuki czystej", nieznoszącej żadnych kompromisów. Przeciw nadscenkom wytoczył więc argumenty największego kalibru. Pisał z patosem: „prawdziwa sztuka nie jest rozrywką", „literatura nie zdoła podnieść i uszlachetnić tingel-tanglu", „poezja modern" inaczej zwana „poezją stosowaną" to atrapa dla kompromisu artysty ze snobem; „poezja vulgivagis" i „poeta-histrion" – oto, zdaniem Miriama, jedyny plon, jaki mogą zebrać wszyscy zwolennicy i orędownicy idei nadscenek, karczemek, kabaretów, pstrych i secesyjnych scen[37]. Rzecz ciekawa, że Nowaczyński, wbrew wcześniej głoszonym poglądom, iż sztuka dla wybranych jest w stanie *doccenium*, a propozycja uszlachetnienia pospólstwa przez teatrzyki rozmaitości wyrasta z głębokiej społecznej i kulturalnej potrzeby, w kilka lat po artykule Przesmyckiego powtórzył za nim wiele z tych argumentów. W obszernym studium pt. *Cabaretiasis* Nowaczyński już nie *a priori*, lecz pod wpływem wieloletnich obserwacji zjawiska, rozprawił się z kabaretomanią, szczególnie zaś z niemieckimi nadscenkami. Stwierdził bowiem, że wbrew zapowiedziom twórcy überbrettli nie zdołali doprowadzić do uszlachetnienia mas i nie pobudzili młodej generacji zbuntowanych poetów do oryginalnej, artystycznej twórczości[38]. Nadscena miała być czymś pośrednim między salą koncertową a tinglem, miała przynosić takie zyski jak teatrzyk variété, nie rezygnując wszakże z aspiracji do bycia przybytkiem Mel-

---

[36] Zob. A. Dobrowolski: *Teatr secesji*. „Kurier Teatralny" 1901, nr 22 i 23; J.Kl. [J. Kleczyński]: *Kronika*. „Echo Muzyczne i Teatralne" 1906, nr 8.

[37] Tredrecim [Z. Przesmycki]: *Nadsceny...*, s. 302.

[38] A. Nowaczyński: *Cabaretiasis*. W: Idem: *Wczasy literackie*. Warszawa 1906, s. 153–178.

pomeny – idea takiej nadsceny była, zdaniem Nowaczyńskiego, wewnętrznie sprzeczna. Sztuka wprzęgnięta w ryzy lukratywnego przedsiębiorstwa rozrywkowego automatycznie zatracała swą autonomię.

Nowaczyński nie negował osiągnięć artystycznych twórców Chat Noir. Podkreślał wielokrotnie genialność pieśni Bruanta, improwizowanych w języku argôt, wyrażających tragiczne losy mieszkańców paryskich zaułków, robotników, uliczników, kobiet z demi mondu, apaszów. Rodowód tych pieśni wywodził od Villona, „Homera dla kabaretów francuskich", Bérangera, a nawet Musseta – pradziadów francuskiej piosenki. Cenił również artystyczny kunszt Xanrofa, podziwiał talent wykonawczy Yvetty Guilbert i Loïe Fuller. Słowem: uznawał francuski kabaret, zwłaszcza w jego początkach, o którego kształcie i charakterze decydowali ludzie należący do środowiska artystycznej bohemy, królującej w cerveau du monde – na Montmartrze. Twierdził jednak z całą stanowczością, że szanse takiego widowiska zostały zaprzepaszczone. Istniejące teatrzyki, mieniące się kabaretami – pisał z oburzeniem – to „świątynie Venery Vulgivagi" (zgodnie z prognozami Przesmyckiego). Rozzuchwalona widownia pariasów dopuszczona do udziału w imprezach obdarzyła zabłąkanych tam artystów narkotykiem popularności i odpowiednio ich zdeprawowała. Z przekąsem odnotowywał Nowaczyński materialne profity gwiazd kabaretu (zamek pod Paryżem Bruanta – apostoła robotników i biedoty, posiadłości i majątek Xanrofa, jakich dorobił się dzięki swym występom, zarobkowe recitale Guilbert). Były to widome znaki rezygnacji artystów ze służenia idei sztuki prawdziwej, wysokiej, bezinteresownej, przejaw artystycznej abnegacji. Na progu XX wieku alians sztuki z tłumem niewykształconych odbiorców jawił się krytykowi jako utopia, a możliwość nowego kontaktu ze sztuką publiczności uczestniczącej dotąd w obiegu treści i form trywialnych – mało realna.

Z tych nieprzychylnych kabaretowi wypowiedzi wyłania się czytelna postawa krytyka, pojmującego swą działalność jako wyrokowanie, co sztuką jest, a co nią nie jest. Krytyka i obrońcy jednocześnie, a zarazem prokuratora artysty nieustannie narażonego na pokusy komercji i popularności. Dodajmy: prokuratora, uznającego za najwyższe prawo dobro sztuki wysokiej, realizującej odwieczne idee piękna. Subiektywizm wyrażający się ironicznym tokiem wywodów zdradzał perswa-

zyjny charakter wystąpienia. Studium Nowaczyńskiego było nie tylko zgłębieniem zagadnień, ale przede wszystkim stanowiło próbę rozprawienia się z modą na kabarety, która przenikała do Polski.

Rekonesans europejskich przybytków kabaretowej muzy nie wypadł pomyślnie. Prawdą jest, że sława najgłośniejszych kabaretów, zwłaszcza francuskich, już przebrzmiała. Nie istniał Chat Noir (Czarny Kot), Le Mirliton (Fujarka), czy Die Elf Scharfrichter (11 Katów). Na podzwonne kabaretu było jednak jeszcze za wcześnie. Powstałe po 1906 roku wiedeńskie kabarety: Nachtlich (Nocna Latarnia) i Fledermaus (Nietoperz), rosyjska Siniaja Ptica (Niebieski Ptak), czy wreszcie polski Zielony Balonik oraz cała fala „kabaretowych" wystąpień artystycznej awangardy, wszystko to świadczyło o niesłabnącej atrakcyjności i żywotności tego rodzaju widowisk[39].

Warto więc zaznaczyć, iż kabaret, zanim pojawił się w Polsce, został już zdyskredytowany, zwłaszcza przez krytyków artystycznych. Nie miało to jednak większego wpływu na powoływanie do życia rodzimych form, a ich projekty skrzętnie odnotowywała prasa, nawet wówczas, gdy nie zostały urzeczywistnione.

W 1904 na łamach „Wędrowca" Jan August Kisielewski, tuż po powrocie z paryskich wojaży, rzucił pomysł powołania instytucji, która stałaby się centrum artystycznego życia stolicy, schroniskiem młodych artystów wszelkiego rodzaju. Tam – twierdził – z dala od oficjalnej powagi, mogliby oni prezentować swą twórczość w granicach dobrego smaku i pełnej swobody. Istotne jest w tym pomyśle zabieganie o wypracowanie na wskroś rodzimej odmiany sceny niezależnych, którą Kisielewski proponował nazwać oryginalnie Panmusaionem[40].

---

[39] Kabaretu, jako skutecznie prowokacyjnej formy manifestacji nowych poglądów na sztukę, używali zarówno futuryści (słynne serate, czyli wieczory organizowane przez włoskich artystów na czele z T. Marinettim), również ekspresjoniści (berliński Neopatetische Kabarett zorganizowany pod kierunkiem K. Hillera, J. von Hoddisa i E. Ungera), a przede wszystkim twórcy ruchu DADA (Cabaret Voltaire H. Balla, soirée dadaistów T. Tzary, F. Picabii i innych w Théâtre de l'Oeuvre, uliczne przedstawienia berlińskich artystów: G. Grosza, W. Mehringa i innych). Zob. L. Appignanesi: *Kabaret...*, s. 87–108.

[40] J.A. Kisielewski: *Panmusaion*. „Wędrowiec" 1904, nr 44, przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski...*, s. 120–127.

Nie tylko ta propozycja, ale także wiele innych, między innymi pomysł założenia kabaretu autorstwa Stanisława Przybyszewskiego, odnotowany przez „Kurier Teatralny", nie urzeczywistniły się w Warszawie. Istniejący tu w latach 1901–1905 kabaret Cezarego Jellenty z racji kameralnych zamkniętych spotkań oraz wąskiego grona uczestników (głównie artystów) nie spotkał się z reakcją w prasie[41].

Pierwszy, prawdziwie polski kabaret powstał w Krakowie, a jego działalność prezentował warszawskim czytelnikom „Świat". Autor obszernych „recenzji" skrywający się pod pseudonimem Clarus (Adolf Nowaczyński), można by rzec specjalista od kabaretu, z typową dla siebie ironią i przekąsem opisywał przebieg zielonobalonikowych wieczorów (improwizowany program, audytorium mocno rozochocone „kabaretówką")[42]. Dawał odbiorcom wyobrażenie o kabarecie raczej odpowiadające rzeczywistości. Ciekawsze jest natomiast, że Nowaczyński w wypowiedziach swych pomijał jakiekolwiek aluzje do istniejącego już wówczas w Warszawie kabaretu Arnolda Szyfmana. Dowodzi to, że krytyk rozróżniał te dwa zjawiska. Również recenzenci Momusa sporadycznie nawiązywali do Zielonego Balonika, którego siły oddziaływania na kabarety warszawskie w tym okresie nie należy przeceniać. Władysław Rabski wspominał o inicjatywie sprowadzenia krakowskiego kabaretu do stolicy (miał wystąpić w filharmonii)[43]. Do występu jednak z niewiadomych przyczyn nie doszło. Społeczna recepcja Zielonego Balonika sterowana była raczej jego mitem i legendą stworzoną w przekazach ustnych, prasowych publikacjach i wspomnieniach uczestników szaleństw w Jamie Michalika. Dopiero w roku 1931 uwiecznił tę legendę Tadeusz Żeleński-Boy, najpierw w szkicach drukowanych w „Kurierze Porannym", „Tygodniku Ilustrowanym", w „Wiadomościach Literac-

---

[41] Szczegółowe informacje o kabarecie Cezarego Jellenty podaje H. Karwacka: *Warszawski Kabaret...*, s. 45–61.

[42] Clarus [A. Nowaczyński]: *Igraszki Zielonego Balonika*. „Świat" 1909, nr 18.

[43] -ski [W. Rabski]: *Kabaret literacki...* W monograficznej pracy T. Weissa (*Legenda i prawda...*) również nie znalazła się na ten temat żadna informacja.

kich", a potem również w tomie pt. *Znasz-li ten kraj?...*, wydanym w roku 1932[44].

Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus", założony w Warszawie w roku 1908 przez dr. Arnolda Szyfmana, był kabaretem otwartym i komercyjnym, co zasadniczo różniło go od elitarnego Zielonego Balonika. Zorganizowany w restauracji Oaza, podobnie jak Zielony Balonik w Jamie Michalika, środowisko kawiarnianych bywalców traktował jako naturalne *milieu*, tyle tylko, że do Oazy mógł wejść każdy, kto chciał, nie limitowano tu bowiem miejsc i nie selekcjonowano publiczności. Szeroki adres społeczny imprezy Szyfmana sprawił, że od początku jej istnienia prasa z uwagą śledziła i komentowała widowiska kabaretowe. Przede wszystkim zauważono, że nareszcie w Warszawie pojawiła się odpowiednia dla pseudokabaretów konkurencja, przebijająca swą artystyczną ofertą inne przybytki rozrywki. Obszerne artykuły Władysława Rabskiego w „Kurierze Warszawskim" i Stanisława Barycza w renomowanej „Kulturze" z przyjemnością i przychylnością anonsowały Momusa.

> Bawmy się! – zachęcał Rabski – zawsze to lepiej bawić się z Nowaczyńskim, Gorczyńskim, Poznańskim [...], niż z p. Bum Bum lub signiorą Sarandello z tinglów warszawskich[45].

Mocno eksponowana przez recenzentów opozycja między szmirą szantanowych i tanglowych produkcji a wartościowym, niekoniecznie w peł-

---

[44] Do roku 1939 ukazało się siedem wydań *Słówek* (cztery – w samej Warszawie), co świadczy wymownie o popularności tego typu literatury oraz o zasięgu jej oddziaływania. Ponadto Żeleński w latach 1930–1931 na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" i „Kuriera Porannego" ogłosił siedemnaście szkiców o tematyce kabaretowej, eksponujących różne zagadnienia związane z Zielonym Balonikiem. Swą mitotwórczą działalność zadeklarował wyraźnie w „Wiadomościach Literackich", publikując na łamach tego renomowanego czasopisma artykuł pod znaczącym tytułem: *Legenda „Zielonego Balonika" z perspektywy ćwierćwiecza*. (Wiad.lit. 1930, nr 48). Wiele z publikacji prasowych (nie wszystkie) zebrał w tomie pt. *Znasz-li ten kraj?... (Cyganeria krakowska)*. Warszawa 1932. Zob. B. Winklowa: *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*. Warszawa 1967.

[45] -ski [W. Rabski]: *Kabaret literacki...*, a także notka: (-) Kur.warsz. 1910, nr 240.

ni artystycznym widowiskiem, zwiastowała przełom w postawie krytyków wobec kabaretu. W jego ocenie kryterium estetyczne, choć w dalszym ciągu będzie dominujące, wzbogacone zostało o kryterium pragmatyczne – kryterium użyteczności społecznej. W pierwszych obszernych recenzjach, m.in. Stefana Krzywoszewskiego, Zygmunta Weyberga i Jana Lorentowicza zaczyna się klarować pewien styl pisania o kabarecie. Będzie on powielany również w dwudziestoleciu międzywojennym. Poczynione w nich ciekawe spostrzeżenia podparte rzetelną wiedzą o sztuce, teatrze i kabarecie, uzasadnione oceny pozwalają ten typ recenzji fachowej wyróżnić spośród wielu sprawozdań reklamowych, pełnych zbanalizowanych formułek i spowszedniałych komplementów.

Uwagi krytyczne recenzentów Momusa dotyczyły dwu zasadniczych spraw: profesjonalizmu wykonawców oraz poziomu literackiego prezentowanych w programach utworów. Zarówno Lorentowicz, wytrawny znawca francuskich kabaretów, jak również Weyberg, surowy krytyk „Sceny i Sztuki", zgodnie twierdzili, że na deskach scenki kabaretowej winni występować biegli w rzemiośle wykonawcy. Brak przyzwolenia na popisy samych twórców amatorów, typowe w klasycznym kabarecie, świadczy, że recenzenci postrzegali już Momusa w innej perspektywie: zawodowej instytucji, a nie jak dotychczas kabaret – w perspektywie nieformalnej, spontanicznej zabawy artystów. Zmiana publiczności kabaretowej zmuszała krytyków do wyrażenia przede wszystkim społecznego zapotrzebowania na w pełni profesjonalne widowisko. Umiejętności wykonawcze miały wzbudzać autentyczny podziw u widzów, dotąd wychowywanych na zrutynizowanych popisach pseudokabaretowych diw i komików.

Poważnych krytyków raziły również zbyt frywolne, „podkasane tematy", niekiedy wręcz pornograficzność tekstów wypowiadanych ze scenki w Oazie. Niewątpliwie był to skuteczny sposób oderwania opornych na zabawę widzów od konsumpcji, ale obniżał referencje kabaretu, zauważali. Radzili więc, by momusowcy prezentowali raczej „wiersz, strofę szczerą, nieco satyry w zgrabnej formie, piosenkę ulotną wesołą i smutną", lub „ciekawą revue, rodzimy andrusowski obra-

zek sceniczny"[46]. Zważywszy, że ostra cenzura zaborcy eliminowała poważną satyrę, to dodatkowe, obyczajowe obostrzenia dla tekstów wprowadzone przez recenzentów niewiele pozostawiały swobody autorom.

Dopóki satyra uprawiana w Momusie miała posmak niewinnego przytyku, rozbrojonej humorem krytyki kołtuństwa, współpraca z prasą, o której przychylność skrzętnie Szyfman zabiegał, układała się pomyślnie. Mając swojego Zoila w osobie Weyberga, mieli kabareciarze także swych wielbicieli i sympatyków w działach sprawozdawczych: „Dnia", „Kuriera Świątecznego" i w „Kurierze Porannym". Wkrótce jednak okazało się, że również „łaska krytyka na pstrym koniu jeździ", by posłużyć się przysłowiem najwłaściwiej oddającym nieoczekiwany bojkot przychylnej dotąd Momusowi prasy. W 1910 roku, po programie drugiego sezonu Szyfmana, postawiono kabaretowi poważny zarzut obrazoburstwa i szargania w kabarecie narodowych świętości. Niefortunnie nagłośniona przez Bolesława Prusa sprawa użycia przez Tadeusza Ulanowskiego w konferansjerce parafrazy „Barze coś Polskę" sprowadziła na kabaretowych kalamburzystów ostrą falę krytyki[47]. Recenzenci zgodnie stwierdzili, że nadużywa się w Momusie firmowania tekstów etykietą literacką. Nagle zauważyli także, że warszawiakowi dostarcza się tu czczej i bezmyślnej rozrywki. Sprawca całego zajścia, Ulanowski, w liście otwartym opublikowanym na łamach „Kuriera Porannego" wyjaśnił zaistniałe nieporozumienie i – co najważniejsze – pośrednio zakwestionował kompetencje krytyków kabaretu. „Kabaret – pisał – który nie jest ani koncertem, ani teatrem, ani cyrkiem, lecz świątynią wytchnienia". wymaga od oceniających go recenzentów innych niż uznane dotąd kryteria[48]. Postulat krytyki fachowej, poznającej i prezentującej swój przedmiot bez uprzedzeń i zgodnie z jego charakterem, specyficzną formą, pozostał wówczas nie-

[46] (-): *Premiera w Momusie*. Kur. warsz., 1910, nr 30. Dodajmy, że tematy obsceniczne były także najprostszym środkiem wywołującym podniecenie publiczności i śmiech na widowni. Dlatego też Rabski wyraźnie postulował, by w kabarecie Szyfmana „rozlegał się raczej śmiech faunów, a nie rechotanie świnek domowych i obcych". -ski [W. Rabski]: *Kabaret literacki...*

[47] Por.: B. Prus: *Kroniki tygodniowe*. „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 89.

[48] T. Ulanowski: *List otwarty*. Kur.por. 1909, nr 67.

stety tylko w sferze projektów. Nikt z ówczesnych krytyków nie ujął się za kabaretem. W prasie zapanowała zmowa milczenia, przerywana od czasu do czasu rutynowymi wzmiankami. Prasowe informacje o tym, że w Europie kabaret się już przeżył, pozostawiając jedynie „małpie przedsiębiorstwa", nie wróżyły polskim kabaretom lepszego losu[49]. Tym bardziej, że krytycy nie podjęli już wyzwania, jakie stawiała polska moda kabaretowa. Zrezygnowali z możliwości pokierowania rozwojem teatrzyków kabaretowych zgodnie ze swym wyrobionym gustem artystycznym i autentycznym zapotrzebowaniem społecznym na instytucje rozrywkowe wyższego lotu. Dlatego m.in. walka wydana kabaretowi na przełomie wieku przez Miriama i Nowaczyńskiego z pozycji określonej estetyki, bezkompromisowego ideału sztuki, osiągnęła w 1910 roku swe apogeum nie w krytycznych, rzeczowych sporach, lecz w manifestacjach i filipikach głoszonych w imię czystości moralnej narodowej kultury.

Warto w tym miejscu postawić sobie pytanie: jaką rozrywkę oferował ówczesny kabaret? Kontekst zabawy i rozrywki wydaje się nie wymagać dodatkowych wyjaśnień. Narzuca go pojawiający się w dyskusji nad kabaretem, niejako w tle rozważań o sztuce kabaretowej, istotny problem ludyczności. Brak konsekwencji w poglądach na konkretne wcielenia idei kabaretowej wynikał w dużej mierze z trudności krytyków i publicystów określenia wyraźnej granicy między rozrywką „artystyczną", wysublimowaną a rozrywką pospolitą. Typ instytucji kabaretu nie sygnalizował ostro tej różnicy. W widowiskach kabaretowych odwoływano się zarówno do tradycji plebejskich, spontanicznych form zabawy, jak również wykorzystywano twórcze możliwości artystów animujących oryginalną zabawę lub biorących w niej aktywny udział.

Ostry osąd kabaretu w prasie, zdezorientowanie życzliwej mu dotąd krytyki można tłumaczyć faktem oceniania go przede wszystkim jako zjawiska artystycznego, nie zaś zjawiska socjologicznego, co wiele w tym wypadku wyjaśnia. W socjologicznym studium o zabawie Bogusław Sułkowski twierdził, że

---

[49] K. Makuszyński: *Kabaret paryski*. „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 1.

rozrywki każdego społeczeństwa są kulturowo ekspresywne, a wartości pewnej kultury znajdują w zabawach odzwierciedlenie wyraźniejsze, bo bardziej stereotypowe i bardziej bezpośrednie[50].

Jednocześnie wyróżnił dwa typy rozrywek: pierwszy polegał na prostej akceptacji własnej kultury, kompensacji obciążeń, drugi typ rozrywek wyrażał protest przeciw zasadniczym wzorom tej kultury. Przyłożenie tych kategorii do ówczesnego kabaretu pozwala stwierdzić, że realizował on oba typy rozrywek, choć w różnym stopniu. Nie uległ kosmopolitycznej modzie i wypracował swój rodzimy styl (zwłaszcza Zielony Balonik), odwoływał się do tradycji polskiej szopki, piosenki dziadowskiej, uaktywniał polskich wykonawców, a nade wszystko żył aktualnością, integrował środowisko. Był również rozrywką drugiego typu. Zarówno manifestacje studentów lwowskich, zakończone wydaniem odezwy *Precz z kabaretem*, jak i pełne inwektyw jeremiady Eugenii Żmijewskiej, publicystki „Bluszczu" oraz dyskusja w stołecznej prasie tocząca się pod hasłem „Salon, czy kabaret?", świadczyły dobitnie, że kabaret skutecznie obnażył pewne społeczne stereotypy ukształtowane w dobie pozytywizmu i modernizmu zgodnie z bogoojczyźnianą ideologią[51]. Żarliwość wystąpień w obronie uznanych wartości oraz instytucji życia społecznego i kulturalnego niewątpliwie zdradzała ich kryzys. Zarzuty postawione kabaretowi, postrzeganemu jako „wykwit zgnilizny", „wyuzdany chichot rozpusty" brzmiały bowiem następująco: „prawej literaturze odjął czytelników, sztuce opiekę publiczną, teatrowi widzów", „Uśmiercił życie salonowe, zaraził nieprzystojnością życie rodzinne"[52]. Zważywszy na skalę i różnorodność zjawiska kabaretu, zarzuty te wydają się nadużyciem. Są raczej projekcją kompleksów i prawdziwych ułomności społeczeństwa na progu XX wieku i wielkich przemian kulturowych.

---

[50] B. Sułkowski: *Zabawa. Studium socjologiczne*. Warszawa 1984, s. 47.

[51] E. Żmijewska: *Przy blasku próchna...* „Bluszcz" 1910, nr 17. Eadem: *Precz z kabaretem*. Kur.warsz. 1910, nr 82; M. Przeworska: *Salon czy kabaret?* Kur.warsz. 1910, nr 53.

[52] M. Przeworska: *Salon...*

Warto podkreślić, że kabaret, zwłaszcza krakowski Zielony Balonik, któremu zresztą postawiono najpoważniejsze zarzuty (przede wszystkim Wilhelm Feldman i Adam Łada-Cybulski), piętnując wiele wynaturzeń społecznego życia, skutecznie zdemaskował narodową megalomanię i brak samokrytycyzmu. W kabaretowym krzywym zwierciadle odbijało się społeczeństwo pogrążone w marazmie, konserwatyzmie i degrengoladzie. Kabaretowa aktualna satyra dla społecznych idealistów była zbyt pretensjonalna i powierzchowna, a humor i dowcip nie licujący z powagą i powinnościami ośrodków opiniotwórczych.

Cała sfera codziennego życia, aktualne, lokalne problemy bieżącego dnia domagające się komentarzy, głód nowych wrażeń, chęć uczestnictwa w szeroko pojętej kulturze również przez rozrywkę i zabawę zostały przez publicystów i krytyków zbagatelizowane. Nie dostrzeżono, że potrzeby te w dużym zakresie może zaspokoić właśnie kabaret. Nie doczekał się kabaret należnego mu uznania i zrozumienia. Wśród współczesnych mu recenzentów nie miał mecenasów, lecz raczej ironicznych lub poprawnych komentatorów. Dopiero w latach następnych został zrehabilitowany i doceniony, ale już jako legenda[53].

Z dzisiejszej perspektywy można – jak twierdził Tomasz Stępień – uznać, że

> Zielony Balonik przez nonszalancki stosunek do narodowych świętości oraz społecznych i metafizycznych powinności literatury antycypował wiele zjawisk ideowo-artystycznych, które wykrystalizować się miały w Dwudziestoleciu[54].

Można by również dodać, że komercyjny kabaret artystyczno-literacki Szyfmana stworzył wzór instytucji artystycznej rozrywki w formule kabaretowego widowiska dla szerokiej publiczności, którego potrzebę i wielorakie funkcje społeczno-kulturalne w pełni uzasadnił do-

---

[53] Krytycy wypowiadający się na temat kabaretów przedwojennych zgodnie uznawali zasługi Zielonego Balonika i Momusa, widzieli w nich pełną realizację idei kabaretu. Por. S. Sierosławski: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. Cz. 1: *Z tryumfalnych dni śp. „Polskiego Kabaretu"*. „Świat" 1921, nr 10; K. Wroczyński: *11 muza*. „Świat" 1926, nr 11.

[54] T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima...*, s. 46.

piero proces demokratyzującej się kultury II Rzeczpospolitej, proces umasowienia sztuki. Rzecz jasna tej świadomości nie posiadali ówcześni krytycy i recenzenci uprawiający swą działalność bez czasowego dystansu.

Manifest Salisa, wygłoszony na pierwszym spotkaniu w Chat Noir, brzmiał:

> Celem twórców kabaretu będzie podejmowanie tematów politycznych, ich krytyczna analiza, pouczenie ludzkości o jej głupocie, wprawianie w dobry humor melancholików, ukazywanie filistrom słonecznej strony życia, demaskowanie hipochondryków[55].

Z manifestem tym w różnym stopniu identyfikowali się animatorzy innych znaczących kabaretów (również i polskich). Tekst ten nie zdradzał pretensji twórców kabaretu do reprezentowania wielkiej sztuki, ściśle natomiast określał pole ich oddziaływania: reagowanie na aktualne problemy społeczno-polityczne i obyczajowe, zabawa i rozrywka. Sam fakt, że kabaret powoływało do istnienia i tworzyło go grono artystów, nadawał tej instytucji artystyczny charakter, z pewnością był on formą artystycznego życia.

Dominująca w polskiej krytyce przełomu wieków ocena kabaretu przede wszystkim jako formy sztuki, a nie jako formy grupowej ekspresji, wykorzystującej artystyczne środki przekazu, dowodzi pewnego rozminięcia się krytyki ze swym przedmiotem. Modernistyczny model krytyki artystycznej nie dostarczał wzoru dla nowej roli społecznej recenzenta widowisk kabaretowych. Kabaret z całą różnorodnością swych form i celów potrzebował nie tyle eksperta od spraw sztuki, ile znawcę spraw, którymi wibrowała przestrzeń społecznej komunikacji. Wszak istotą kabaretu było bezpośrednie komentowanie aktualnych problemów odciskających swe piętno na losie człowieka oraz bezpośredni kontakt z odbiorcami[56].

---

[55] Cyt. za: T. Weiss: *Legenda i prawda...*, s. 171.

[56] Kontekst ludyczności zupełnie niemal pomijany przez ówczesnych interpretatorów zjawiska kabaretu w pracy T. Szczerbowski (*O grach językowych*

Mimo walki wydanej kabaretowi przez opiniotwórcze środowisko krytyków i publicystów, kabaret zatriumfował. Jeszcze w czasie I wojny światowej powstały w Warszawie nowe kabarety: 18 VIII 1915 – Miraż Henryka Markiewicza kierowany najpierw przez Stanisława Ossoryę-Brochockiego potem przez Jerzego Boczkowskiego (na ul. Nowy Świat róg Świętokrzyskiej nr 43), 18 III 1916 Bi-Ba-Bo pod kierownictwem krótko Stefana Bolesty, następnie Andrzeja Własta (w dawnym lokalu Momusa na Wierzbowej 9), 13 I 1917 – Czarny Kot (Marszałkowska 125), gdzie artystycznym kierownikiem był Jan Stanisław Mar, a po nim Kazimierz Wroczyński, 11 XI 1917 – Sfinks, m.in. pod kierownictwem artystycznym Wacława Gajdzińskiego, znanego pod pseudonimem Wacława Julicza, i literackim Artura Tura (Marszałkowska 116), 1 VI 1918 – Argus (ul. Bielańska 5) pod dyrekcją W. Skarbka-Malczewskiego i kierownictwem artystycznym J.S. Mara[57]. Na wymienionych teatrzykach nie zamyka się lista wszystkich instytucji po-

---

w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych. Kraków 1994), staje się podstawą określenia istotnych cech kabaretu, a także licznych jego odmian. Dla tego badacza kabaret jest przede wszystkim zjawiskiem ludycznym i specyficzną formą ludyczności.

[57] Żywot tych instytucji był na ogół krótki, zmieniały się także osoby pełniące funkcje kierownicze. Miraż działał do maja 1921 roku kierowany w różnych okresach przez: Jerzego Kozłowskiego, Władysława Jusa i Andrzeja Własta, Zofię Ludwicką. Należy pamiętać, że od 13 I 1921 na Nowym Świecie działał inny kabaret – Miraż (Mirage) otwarty przez Jerzego Boczkowskiego i Seweryna Majde, który połączył się we wrześniu tegoż roku z Qui pro Quo, kierownictwo artystyczne tego kabaretu powierzono na krótko J. Rozprzy, a potem A. Włastowi. Bi-Ba-Bo istniało tylko 4 miesiące do 15 VII 1916 roku, Czarny Kot najpierw kierowany przez J.S. Mara, a po Wroczyńskim przez Józefa Winiaszkiewicza, przekształciwszy się najpierw w teatrzyk miniatur, a następnie w operetkę, zamknął swoje podwoje w lipcu 1921 roku. Dyrektorami kabaretu Sfinks byli Żegański, następnie L. Wiśniewski i T. Jaroszyński, a także J. Arnold. Za stronę artystyczną odpowiadali również J. Pilawa-Czesławski a także W. Jus. Sfinks zamknięty został w styczniu 1918 roku. Kabaret Argus, którym po J.S. Marze opiekowali się J. Boczkowski i T. Kończyc, działał do października 1919 roku. Taką skrupulatność danych zawdzięczam prywatnemu archiwum Pana Zbigniewa Rymarza, znawcy kabaretów międzywojnia, zabiegającego o upamiętnienie ich działalności artystycznej, któremu serdecznie dziękuję za możliwość skorzystania z tych materiałów i udzielenie wielu cennych wskazówek.

pularyzujących wówczas programy składane ze śpiewu, tańca, parodii i recytacji. Kabaretami mieniły się zarówno Żywa Mucha występująca w założonym przez Maksymiliana Węgrzyna w roku 1915 Teatrze Komedia (kierownikiem muzycznym był tu Jerzy Boczkowski, późniejszy kierownik innych kabaretów i założyciel Qui pro Quo), jak również Chochoł w ogrodzie Bagatela (w którym konferansjerkę prowadził Konrad Tom). Kabaret literacki pod dyrekcją Stanisława J. Kozłowskiego gościł w Teatrze Artystycznym założonym w grudniu 1916, gdzie wystawił m.in. rewię A. Własta *Adam i Ewa*. Warto wspomnieć i inne miejsca, np. Palais de Glace (ul. Nowy Świat 19) czy Ogród Zimowy, gdzie warszawiacy mogli oglądać widowiska składane, a także mniej ambitne scenki np. kabaret Renaissance otwarty 13 XI 1918 (ul. Nowy Świat 43), pod dyrekcją E. de Stamaty, i przede wszystkim kina, w których do pokazów filmowych dołączano „program artystyczny". Wszystkie tego typu inicjatywy oraz cała plejada scenek kabaretowo-rewiowych dwudziestolecia międzywojennego dowiodły, iż nie sprawdziło się krytyczne memento, a rację bytu teatrzyków w pełni uzasadniło autentyczne społeczne zapotrzebowanie na rozrywkę. Podczas, gdy o Chat Noir krążyły już tylko legendy, Warszawa przeżywała złoty okres kabaretu. Publiczność warszawska oklaskiwała artystów Qui pro Quo, Stańczyka, Morskiego Oka, i Bandy. Krytycy i recenzenci podjęli na nowo wyzwanie, towarzysząc teatrzykom z dziennikarskiej powinności, czasem w imię partykularnych interesów, najczęściej jednak z sympatii i fascynacji warszawską kabaretową muzą.

Część pierwsza

NA ORBICIE PRASY

Panorama prasy

Analiza „prasowego kardiogramu" teatrzyków kabaretowo-rewiowych nie jest rzeczą łatwą. Ze względu na niepełny materiał faktograficzny wiele wniosków ma charakter hipotez. Dynamiczny rozwój prasy sprawił, że w Dwudziestoleciu na rynku pojawiło się kilkadziesiąt nowych tytułów. W ciągu tego czasu ukazało się mniej więcej tyle gazet i czasopism (w dużej mierze efemerycznych), ile w ciągu ponad 250 lat wcześniejszej historii prasy[1].

Ogromna liczba samych tylko warszawskich periodyków zmuszała do wyboru źródeł prasowych. Kryteria wyboru podyktowała w pewnej mierze natura teatrzyków. Powszednie życie kabaretowych scenek wraz z bieżącą produkcją odnotowywały przede wszystkim dzienniki – „Kurier Warszawski", „Kurier Poranny", „Kurier Polski", „Gazeta Warszawska", „Głos Polski", „Rzeczpospolita", „Robotnik", „Epoka", „Gazeta Polska", „Wieczór Warszawski". Artystyczno-teatralne ambicje oceniały i eksponowały tygodniki, magazyny oraz czasopisma artystyczno-literackie, kulturalne i *stricte* kabaretowe – „Wiadomości Literackie", „Świat", „Tygodnik Ilustrowany", „Ilustrowany Przegląd Kinowy i Teatralny", „Ekran i Scena", „Teatr", „Życie Teatru", „Sowizdrzał, „Cyrulik Warszawski", „Pani", „Życie Wytworne i Teatralne", „Scena Polska", „Trubadur Warszawski", „Trubadur Polski", „Comoedia", „Skamander". Satyryczne „ciągoty" kabaretów do komentowania aktualnych wydarzeń życia politycznego i obyczajowego prowokowały do wystąpień czasopisma o wyraźnie ideologicznym cha-

[1] A. Paczkowski: *Prasa polska w latach 1918–1939*. Warszawa 1980, s. 7.

rakterze i jednoznacznej orientacji politycznej – „Merkuriusz Polski", „Prosto z mostu".

System informowania o kabarecie układał się zgodnie z tą stratygrafią. Popularne dzienniki informacyjne podawały regularnie repertuary wybranych teatrzyków w układzie porządkującym – pod repertuarami teatrów dramatycznych lub w układzie alfabetycznym, nie wyodrębniając natomiast nadscenek. Zasada układu alfabetycznego dominuje w okresie, gdy nadscenki były już określane mianem teatrzyków, a nie – jak na przełomie lat dwudziestych – kabaretów. W działach ogólnych pt.: *Teatr i sztuka*, *Teatr i muzyka*, *Dookoła teatru*, *Premiery teatralne*, *Scena i estrada*, *Scena polska*, *Scena i muzyka*, naprzemiennie publikowano recenzje teatralne i kabaretowe. Wyjątek stanowi „Kurier Warszawski", w którym sprawozdania, tak jak i anonsy, podawane były najczęściej w dziale *Sprawy bieżące*. Nagłówek *Z teatru* lub *W teatrach* zarezerwowano dla ocen repertuaru tradycyjnego teatru. Z czasem zaczęto urozmaicać ten standardowy układ o charakterze unifikującym rozmaite treści, wyodrębniając dla kabaretów rewiowych nowy dział pt. *Z teatrzyków* lub bardziej oryginalnie, jak w przypadku „Polski Zbrojnej" – *Na marginesie paradoksu*. Pod koniec lat dwudziestych, kiedy w sektorze nadscenek ustaliła się już wyraźna hierarchia, sprawozdania z renomowanych scenek lub teatrzyków debiutujących umieszczane były jedynie pod konkretnym tytułem, np.: *Premiera w Qui pro Quo*, *„1000 pięknych dziewcząt" w Morskim Oku*. Ukazywały się one nierzadko na ostatnich stronach, między doniesieniami z sądów, drobnymi reportażami i felietonami, co kwalifikowało je jako informacyjny drobiazg. Przytłoczone coraz bardziej rozbudowanymi działami: radiowym, kinowym i sportowym, gubiły się wśród dziesiątków zapisanych drobnym drukiem notatek.

Nawet w dziennikach nie recenzowano wszystkich bieżących programów. Na ogólną liczbę 79 przybytków najlżejszej muzy powstałych w Warszawie w dwudziestoleciu międzywojennym zaledwie połowa doczekała się poważnych recenzji i tylko produkcję 20 nadscenek omawiano w miarę regularnie[2]. Nawet z tak wybitnych teatrzyków jak:

[2] Dokładny rejestr teatrzyków rewiowych, kabaretów, kino-rewii i music-halli podaje E. Krasiński: *Warszawskie sceny. 1918–1939*. Warszawa 1976, s. 268–293.

Qui pro Quo, Morskie Oko, Cyrulik, Banda i Wielka Rewia recenzje ukazywały się niesystematycznie – kilka, czasem nawet kilkanaście dni po premierze; zdarzało się, że pomijano milczeniem wiele programów. W pracach monograficznych o teatrach rewiowo-kabaretowych można więc zrekonstruować ich działalność, opierając się jedynie na przeglądzie co najmniej kilku gazet, każda bowiem fragmentarycznie tylko dokumentuje dorobek poszczególnych scenek.

Jeszcze wyraźniejsze kryteria selekcji obowiązywały w tygodnikach kulturalnych lub literacko-naukowych i w magazynach. Na łamach tego rodzaju prasy oddźwięk miały jedynie szczególne scenki i programy, uznawane nie tylko za element codziennego życia, ale szerzej: jako znaczący przejaw życia kulturalnego stolicy i wyraz światowych tendencji w sztuce współczesnej i rozrywce.

Z analizy materiału źródłowego wynika, że dzienniki o charakterze ogólnoinformacyjnym typu „Kuriery" angażowały do sprawozdań z kabaretów i rewii swych stałych recenzentów teatralnych, nierzadko fachowców i uznanych krytyków. Obok sprawozdań dziennikarskich pisma te oferowały swym czytelnikom rzetelne omówienia i profesjonalną ocenę repertuaru nadscenek – noszące znak firmowy raczej recenzenta niż pisma. Na przykład „Kurier Poranny", uznawany za dziennik konserwatywny, publikował notatki teatralne z kabaretów autorstwa Tadeusza Żeleńskiego-Boya o wyraźnie postępowym i pozytywnym charakterze. Na łamach „Kuriera Warszawskiego" oburzał się na wyuzdanie i gorszenie społeczeństwa przez kabarety Adam Grzymała-Siedlecki, a Tadeusz Kończyc dobrotliwie je „lansował" niemal w tych samych numerach.

Wyraźna polaryzacja i jednoznaczność opinii o kabarecie ujawniała się w prasie codziennej w związku ze szczególnymi wydarzeniami w życiu nadscenek. Za przykład może posłużyć przykry incydent w Qui pro Quo, do którego doszło w listopadzie 1928 roku. W czasie programu *Rób coś*, gdy Hanka Ordonówna wykonywała numer pt. *Wesołe 10-lecie*, obecni na przedstawieniu studenci podnieśli wrzawę i doprowadzili do przerwania występu. Prorządowy i sanacyjny dziennik „Głos Prawdy" umieścił następnego dnia notkę informacyjną pod znaczącym tytułem *Reduta Ordonówny*, w której powiadamiał, że „osta-

tecznie policja młokosów aresztowała"[3]. Recenzent gazety dzień później wyraził swe zdumienie zachowaniem części publiczności, ponieważ – jak twierdził – piosenka nie budziła żadnych kontrowersji wśród autorytatywnych krytyków, a nawet profesorów uniwersyteckich. Z radością także odnotował, że w trakcie kolejnego przedstawienia Ordonówna otrzymała bukiet kwiatów jako należne przeprosiny[4].

„Kurier Warszawski", którego redakcja sympatyzowała ze Stronnictwem Narodowym – prawicowym odłamem opozycji rządowej, fakt ten przedstawił w odmiennym świetle.

> Gdy jedna z artystek tego teatru – podawał nieznany reporter „Kuriera Warszawskiego" – śpiewała piosenkę wyszydzającą i ośmieszającą wielkie historyczne postaci, grupa młodzieży akademickiej gorąco przeciw temu zaprotestowała[5].

W ten sposób manifestacja o podłożu politycznym, do której doszło w Qui pro Quo (notabene kabaretu wielokrotnie określanego jako agentura sanacyjnego rządu), zmusiła prasę do demonstracji ideowego oblicza, również przy okazji kabaretu. Sympatia polityczna gazety, jej polityczny profil odcisnęły piętno na opiniach dziennikarzy.

Traktowanie Qui pro Quo jako kabaretu sanacyjnego (prorządowego), a Morskiego Oka jako endeckiego jest widoczne w ilości sprawozdań ogłaszanych w konkretnych gazetach oraz w ocenach recenzentów tychże gazet. Propiłsudczykowski „Głos Prawdy" zdecydowanie np. promował teatrzyk z Galerii Luksenburga, umieszczając więcej recenzji z jego programów i bardzo krytycznie recenzując rewie Morskiego Oka. Równoważył ten stan endecki dziennik „ABC", faworyzując z kolei Morskie Oko i kompromitując przy każdej sposobności Qui pro Quo.

Osobliwie przedstawia się również zainteresowanie kabaretem i rewią przez poważne i znaczące w życiu kulturalnym Warszawy tygodniki i miesięczniki. Ignorowały go lub degradowały czasopisma am-

---

[3] *Protest w Qui pro Quo. Reduta Ordonówny.* Głos praw. 1928, nr 311.

[4] *Premiery teatralne. Premiera w Qui pro Quo.* Głos praw. 1928, nr 344.

[5] Kur.warsz. 1928, nr 311.

bitne, np. „Skamander", „Pion". Przeciwdziałały w ten sposób „rozwydrzeniu" się przybytków, które, zdaniem publicystów tych periodyków, demoralizują, budzą wśród społeczeństwa niezdrowe żądze, są *dolce farniente umysłów*, słowem: nie liczą się jako ośrodki artystycznej twórczości[6].

W popularnym w latach 1935–1939 tygodniku Stanisława Piaseckiego „Prosto z mostu" również deprecjonuje się rangę i wartość teatrzyków kabaretowo-rewiowych. Brak recenzji z programów oraz pojedyncze głosy na ten temat, z których wynika, że programy są szmirą, wykonawcy „gęsio-gwiazdami", a scenki służą jedynie ogłupianiu „kołtunów inteligenckich", wszystko to wymownie świadczy o świadomej polityce redaktora[7]. Marek Groński słusznie tłumaczy niechęć tygodnika zawiścią. Prawica nie miała własnego kabaretu, a zdawała sobie sprawę z siły jego oddziaływania i propagowania ideowych treści[8].

Szczególne było także zainteresowanie kabaretem przez założone w 1924 roku „Wiadomości Literackie" – tygodnik zapowiedziany jako pismo popularyzatorskie, informacyjne, odnotowujące wszystkie ważniejsze (atrakcyjne) wydarzenia artystyczne w kraju i za granicą. Fakt, że od początku istnienia tygodnika pojawiają się na jego łamach również omówienia programów kabaretowych, tłumaczy bliska współpraca tygodnika Mieczysława Grydzewskiego ze skamandrytami (Tuwimem, Słonimskim, Lechoniem) – zasilającymi, jak wiadomo, repertuar Qui pro Quo i innych scenek[9].

Recenzje z kabaretu autorstwa Jana Lechonia i Antoniego Słonimskiego służyły, zdaniem Janusza Stradeckiego, lansowaniu i reklamowaniu kabaretów opanowanych przez grupę Skamandra[10]. Jednocze-

---

[6] Por.: Skam. 1922, nr 16; „Pion" 1934, nr 18, 20.

[7] S. Piasecki: *Recenzje teatralne*. Pzm 1935, nr 26; K. Zbyszewski: *Ryżową szczotką*. Pzm 1937, nr 9.

[8] R.M. Groński: *Taki był kabaret*. Warszawa 1994, s.142.

[9] Skamandryci aktywnie włączyli się w proces demokratyzacji sztuki i literatury, co uwidoczniło się również w ich aktywności kabaretowej. Kabaret traktowali jako środek audytywny literatury, dostrzegli w kabarecie więc nowy środek masowego przekazu pozwalający im sprawnie realizować hasło populistycznej sztuki.

[10] J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 53, 45–93.

śnie ci sami autorzy świadomie dewaluowali wartość imprez konkurencyjnych, np. wielu przedstawień teatralnych. W ten sposób wykorzystywano instytucję kabaretu i organ prasowy „Wiadomości Literackie" dla realizacji funkcji kreatywnej grupy. Potwierdza to również fakt okresowej obecności tematyki kabaretowej na łamach gazety. Recenzje z Qui pro Quo publikowane były w „Wiadomościach Literackich" tylko w latach 1924–1925, a więc w drugiej fazie okresu integracyjnego skamandrytów, który wyróżniał się dużą aktywnością publicystyczną i ekspansją oddziaływania na różne dziedziny życia kulturalnego. Od roku 1926 zainteresowanie kabaretem przez tygodnik wygasa prawie zupełnie, co następuje równolegle z nastaniem okresu dezintegracji grupowej Skamandra i usamodzielnieniem się jej członków.

Na osobne omówienie zasługują periodyki *stricte* teatralne, a więc najpoważniejsze pisma tego typu: „Scena Polska" oraz „Teatr". Powściągliwość „Sceny Polskiej" wobec tematyki kabaretu jest godna uwagi. Przez całe Dwudziestolecie kabaret i rewia nie znalazły w niej godnego obserwatora. Prócz wzmianki o jubileuszu Qui pro Quo nie publikowano na jej łamach żadnych recenzji ani omówień działalności przybytków najlżejszej muzy. Dopiero od roku 1929 w repertuarach umieszczone zostają propozycje Qui pro Quo i Morskiego Oka, a w materiale fotograficznym pojawiają się zdjęcia scen z widowisk kabaretowych i rewiowych, jednak bez jakichkolwiek szerszych komentarzy. „Odwilż" tę tłumaczy zmiana formuły czasopisma, które z pisma teatrologicznego przekwalifikowało się na pismo o charakterze popularnym, oferującym głównie felietony, korespondencje z zagranicznych ośrodków życia teatralnego (także z music-halli i rewii francuskich), kroniki i bogaty materiał ikonograficzny.

„Teatr" wydawany pod auspicjami Teatru Polskiego Szyfmana od początku eksponował nieprzychylność, a wręcz wrogość wobec muzy kabaretowej. Popularność teatrzyków w społeczeństwie sprawiła, że traktowano je jako konkurencyjną wobec teatru firmę. Dwie inne wersje miesięcznika: „Teatr", redagowany w latach 1929–1931 przez Józefa Relidzyńskiego i „Teatr" – organ prasowy Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej omijały problem teatrzyków, świadomie go ignorując. Sygnalizowany w recenzjach z kabaretów problem relacji mię-

dzy teatrem „prawdziwym" a teatrzykami pozostawiają bez fachowego komentarza. Jedynie artykuły Leona Chwistka, wielkiej rangi estetyka i krytyka artystycznego, które ukazały się na łamach „Teatru", podważają taktykę lekceważenia widowisk rewiowo-kabaretowych. Autor zwracał w nich uwagę na potencjalność środków artystycznego oddziaływania kabaretu i rewii, a wręcz twierdził, że mogą one stać się podstawowe w widowiskach najbardziej odpowiadających współczesnym przemianom wrażliwości widza[11]. Był to jednak jedyny ukłon specjalistycznej prasy wobec XI muzy. Zachowawczość i zamknięcie się na nowe zjawiska czasopism, za którymi stały poważne autorytety krytyków – teatrologów, świadczy o elitarności środowiska. Nikłą, jak na czasy przemian, elastyczność tego środowiska tłumaczy chęć przeciwstawienia się zakusom nowych mediów i obrona uznanych wartości estetycznych oraz sztuki poważnej. A przemiany zwiastowały nadejście kultury masowej, w której zachwianiu uległa wielowiekowa hierarchia sztuk i nakładały się odrębne dotąd obiegi twórczości artystycznej.

Szeroko omawiały działalność nadscenek czasopisma popularne, z założenia poświęcone sprawom teatru, sztuki i kinematografu. Ich listę otwiera najpoważniejszy w tej grupie periodyków „Ilustrowany Przegląd Teatralny i Kinematograficzny", od 1921 roku obecny na rynku wydawniczym jako „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny", zamieniony w 1923 roku na „Ekran i Scenę". Ogłaszane tu recenzje pisane były z nerwem, fachowo. Ich autorzy wprawnie oceniali styl wykonawców i elementy programów, starali się także wyznaczyć teatrzykom odpowiednie miejsce w życiu kulturalnym stolicy. Niestety, po 1924 roku w czasopiśmie tym tematyka kabaretowa, a nawet teatralna ustępuje miejsca reklamom i omówieniom repertuarów kinowych.

[11] L. Chwistek: *Twórczość zahamowana*. „Teatr" 1936/1937, nr 2. Na elementy rewii, kabaretu i music-hallu, w których tkwił ogromny potencjał artystyczny, zwracał uwagę już wcześniej. W artykule pt. *Teatr przyszłości. Problemat formy* („Zwrotnica" 1922, nr 1–2) uważał, że rozmaitość elementów wrażeniowych, jakich dostarcza *variété*, można z powodzeniem wyzyskać do kompozycji czysto artystycznych. Niestety, współczesnych twórców teatrzyków kabaretowo-rewiowych oceniał krytycznie, twierdząc, że ignorują sztukę zupełnie. Za: *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Red. E. Udalska. Warszawa 1993, s. 530.

Sprawy kabaretu jako schedę po „Przeglądzie Teatralnym i Kinematograficznym" przejął wychodzący od 1926 roku tygodnik „Comoedia", który wykorzystał także pióra tych samych recenzentów kabaretowo-rewiowych (działalność recenzencką kontynuował na łamach tej gazety Eugeniusz Świerczewski, wcześniej związany z tygodnikiem Tadeusza Kończyca). Presja tematyki filmowej również w wypadku „Comoedii" dała o sobie znać. Recenzje filmowe zepchnęły informacje o rewii i kabarecie na plan dalszy.

Przegląd repertuaru, również mniej renomowanych scenek, pomijanych w pismach wielonakładowych, prowadził „Trubadur Polski", od 1926 roku wydawany jako „Trubadur Warszawski". Tygodnik ten o profilu kabaretowym zobligowany był do pełnej sprawozdawczości swym podtytułem: „Na estradzie. Kabaret artystyczny. Humor. Śmiech. Piosenka. Satyra. Żywe słowo". W gazecie ukazywały się m.in. recenzje z przedstawień teatrzyków Olimpia, Mignon i Eldorado, omawiano także rewie wystawiane w Teatrze Niewiarowskiej i Teatrze Popularnym. O niskim poziomie tych programów świadczyły następujące uwagi sprawozdawców: „Aktor był dzisiaj wyjątkowo trzeźwy i nieochrypły", „Kalinowski śpiewał, jakby miał bóle porodowe", „Tancerki Olimpii powinny zmienić pseudonim na »Karcelak girls«". Między scenkami w centrum stolicy i na peryferiach istniała więc dość duża przepaść[12].

Spośród innych *stricte* kabaretowych czasopism np.: „Rewii Rozrywek i Humoru" (Warszawa 1930–1931) czy „Przewodnika Widowiskowego", „Trubadur" wyróżniał się ogromną liczbą drobnych recenzji i sylwetek artystycznych wykonawców estradowych, do których dołączano teksty kabaretowe (skecze, monologi i kuplety).

Wśród pism branżowych o bogatej szacie graficznej i stosunkowo dużym zasięgu czytelniczym tematykę przede wszystkim rewiową poruszał tygodnik ilustrowany „Kino". Akcentował w ten sposób związek i współzależność w latach trzydziestych sztuki kinowej i rewiowej. Publikowane tu liczne wywiady z aktorami kabaretowymi służyły promocji i popularyzacji mitu gwiazdy kabaretowej, będącej zarazem gwiazdą polskiego ekranu.

---

[12] K.B. [K. Brzeski], Trub.pol. 1926, nr 3, 5; 1927 nr 7.

Teatrzyki kabaretowo-rewiowe identyfikowane wielokrotnie z rozrywką typową dla „high lifu" Warszawki nie były pominięte w atrakcyjnych i modnych wówczas magazynach. W prowadzonym na wysokim poziomie literackim miesięczniku „Pani" recenzje kabaretowe sąsiadują z recenzjami teatralnymi. W bogato ilustrowanym czasopiśmie „Teatr i Życie Wytworne" również komentuje się programy kabaretowo-rewiowe, dołączając do materiału zdjęciowego krótkie anonimowe sprawozdania z renomowanych teatrzyków. Mimo niewielkiego zasięgu tego typu czasopism i bardzo określonego adresata obecność na ich łamach tematyki kabaretowej pozwala potwierdzić sąd, iż zjawisko ekspansji kabaretów łączy się bez wątpienia z modą na tego rodzaju rozrywkę. Moda na kabarety objęła swym zasięgiem nie tylko szerokie kręgi mieszczaństwa i inteligencji. Panowała także w środowisku „śmietanki towarzyskiej" w tzw. wyższych sferach. Czasopisma nastawione na informowanie o modzie rozumianej szeroko – jako zjawisko społeczne rozpoznawalne w całej rozciągłości ludzkich zachowań (a nie tylko w ubiorze), rezerwując miejsce na omówienie działalności teatrzyków, widziały w nich element modnego stylu życia. Bywanie w kabarecie okazało się więc wymogiem mody i jednym z ceremoniałów życia towarzyskiego[13].

Bujne życie kabaretowe stanowiło doskonały materiał dla pism popularnych, tzw. rewolwerowych wersji dzienników. Przykładem tych wydawnictw dziesięciogroszowych był „Wieczór Warszawski", którego szpalty wypełniały sensacyjne doniesienia zza kulis teatrzyków, wywiady z gwiazdami estrady, omówienia wybranych numerów kabaretowych widowisk.

Na drugim biegunie sytuowały się nobliwe miesięczniki ilustrowane, tonujące emocje. Włączały się one w nurt kulturalnych wydarzeń z dystansem. „Świat" wyróżniał się wśród nich rzeczowością opinii o kabarecie. Na jego łamach opublikowano najwięcej artykułów, w któ-

[13] Warto zauważyć, że nie tylko teatr był domeną „życia wytwornego", na co wskazywała E. Kalemba-Kasprzak, analizujac zawartość czasopisma. W dwudziestoleciu międzywojennym teatr musiał dzielić swe wpływy w „elitarnym środowisku salonów" z kabaretem. Por.: Eadem: *Streszczenie jako recenzja*. W: *Szkice o krytyce teatralnej*. Red. E. Udalska. Katowice 1981, s. 122.

rych wielostronnie i z dużą dozą obiektywizmu starano się omówić i uporządkować zagadnienia kabaretu i rewii (zwłaszcza w latach dwudziestych). Mimo zachowawczego charakteru i braku inicjatywy w pozyskaniu nowego odbiorcy – jak twierdzi Andrzej Paczkowski – magazyn ten żywo reagował na popularny wśród społeczeństwa kabaret[14]. Dowodzi tego wprowadzony w latach trzydziestych dział pt. *Drobiazgi teatralne*, w którym znalazły się krótkie omówienia najpopularniejszych programów kabaretowo-rewiowych. Ponadto każdy niemal numer ozdabiano materiałem zdjęciowym, głównie z widowisk rewiowych, dołączano również – fotosy gwiazd kabaretu.

Drugi stołeczny magazyn, „Tygodnik Ilustrowany", początkowo nie zdradzał żadnego zainteresowania teatrzykami. Dopiero od roku 1929 pojawiają się na jego łamach artykuły o tematyce kabaretowej[15], a także bogato ilustrowane recenzje z rewii Morskiego Oka i Qui pro Quo.

Z przeglądu czasopism reprezentujących różne typy i rodzaje prasy wynika, że teatrzyki zyskały w prasie swego sprzymierzeńca. Nawet jeśli opinie formułowane w nieprzychylnych scenkom czasopismach miały zdecydowanie negatywny charakter (pełne były jadu i kompromitowały teatrzyki) i tak spełniały użyteczną funkcję – tworzyły wokół nadscenek aurę skandalu, niezwykle przydatną, ponieważ była środkiem zwabienia publiczności.

Prasa stanowiła doskonały rezonator dla aktualności wplecionych w kabaretowe programy. Wszak kabaret spełniał w pewnym sensie podobną, jak prasa, rolę ośrodka opiniotwórczego i opiniodawczego. Funkcjonował w trybie natychmiastowym zgodnie z zasadą prasową – szybko, sprawnie, ciekawie. Wyśmiewał to podobieństwo Járosy, wplatając w swą konferansjerkę anegdotę o kaczce, która, widząc jak jej małe uciekają przed dziennikarzem do wody, powiedziała: „Nie bójcie się kaczuszki. To przecież wasz ojciec"[16].

Prasa dawała kabaretom i rewiom możliwość reklamy, czerpiąc z tego poważne profity. Przy okazji utrwalała koleje losów nadscenek. Warto

---

[14] Por.: A. Paczkowski: *Prasa...*, s. 278–279.

[15] Np. artykuł M. Hemara: *W laboratorium kabaretu*. „Tygodnik Ilustrowany" 1929, nr 43, s. 834–835.

[16] F. Járosy: *Proszę Państwa!* Warszawa 1929, s. 7.

zwrócić uwagę, że w tym względzie nie ilość, ale jakość informacji prasowych jest istotna. Zdarza się, że pełne zaangażowania relacje z widowisk, pisane wprawną ręką felietonisty i krytyka, nawet po latach mogą pobudzić wyobraźnię czytelnika. Teatrzyki kabaretowe „żyją" jeszcze dzięki grupie autorów, którzy pomimo świadomości, że ten rodzaj działalności recenzenckiej nie będzie tytułem do sławy, prowadzili ją sprawnie i rzetelnie, a wielokroć z pełnym zaangażowaniem. W ten sposób bardziej lub mniej świadomie tworzyli, czasem tylko konserwowali legendę kabaretu międzywojnia. Dokumentaliści i pasjonaci – oni to stanowili zwarty sztab prasowych obserwatorów kabaretu.

Prasowy sztab

Pokaźne grono autorów prasowych anonsów, recenzji i notek o tematyce kabaretowo-rewiowej niełatwo scharakteryzować. Było ono zróżnicowane pod względem doświadczenia, kwalifikacji, sprawności pisarskiej, dziennikarskiego stażu i autorytetu poszczególnych jego członków. Obok krytyków o ustalonej pozycji, np. tzw. krytyków świecznikowych, jak Tadeusz Żeleński, Emil Breiter, Adolf Nowaczyński, w gronie tym należy umieścić przede wszystkim sprawnych felietonistów (Kazimierza Pollaka), dziennikarzy i reporterów. Wielu z nich, jak można przypuszczać, rekrutowało się z tzw. redakcyjnego plebsu, a obsługa działu sprawozdawczego należała do ich powszednich obowiązków[17]. Czasopisma wysługiwały się nimi zwłaszcza w uciążliwej, bieżącej sprawozdawczości. Ten stopień dziennikarskiej hierarchii zdają się potwierdzać również umiejętności pisarskie zaprezentowane w sprawozdaniach. Standardowe notki, pełne wyświechtanych formułek i komplementów, zdradzają niesprawne pióro „dziennikarskiego pariasa". Trudno się więc dziwić, że większość tego rodzaju sprawozdań ukazywała się anonimowo. Wiele inicjałów, którymi zwyczajowo opatrywano sprawozdania, trudno już dzisiaj rozszyfrować, nie znalazły się bowiem w żadnych słownikach i rejestrach.

---

[17] Na głębokie podziały wśród prasowej kadry zwracał uwagę A. Paczkowski w: *Prasa...*, s. 330–331. Dziennikarzy i współpracowników gazet dzielono na: „publicystów", renomowanych komentatorów, kierowników dużych dzienników, znanych reporterów i redakcyjny plebs.

Poważnym recenzentom autorska parafka służyła do zasygnalizowania charakteru swej recenzenckiej działalności z teatrzyków. Na ogół prowadzono ją na marginesie poważnych obowiązków publicystycznych i krytycznych, bez angażowania całej wiedzy i krytycznego warsztatu. Proceder ten stosował Boy, ogłaszając swe recenzje w rubryce *Drobiazgi teatralne* pod pseudonimem (b) lub B. Jedynie w przypadku dłuższych i sproblematyzowanych wypowiedzi podpisywał się pełnym nazwiskiem[18]. Uciekali się do tego procederu również inni, jak np. Julian Wołoszynowski (j.w.), Wacław Grubiński – G, (w.g.), Tadeusz Kończyc – (t. k-c), (K), Jakub Appenszlak (A.). Recenzenci firmowali swym nazwiskiem przede wszystkim recenzje teatralne, wyróżniając je w ten sposób od lżejszych sprawozdań z kabaretów.

Najodpowiedniejszym kandydatem do opiniowania teatrzyków był, rzecz jasna, stały recenzent teatralny gazety. Jednak nie wszyscy zatrudnieni na tym stanowisku godzili się na taki przydział. Karol Irzykowski, Tymon Terlecki, Mieczysław Rulikowski, Wiktor Brumer nie wykazali żadnego zainteresowania teatrzykami. Postponowali najlżejszą muzę, jednomyślnie stojąc po stronie teatru poważnego. Warto przypomnieć, że właśnie ci krytycy toczyli także boje o fachową recenzję teatralną i podniesienie poziomu krytyki teatralnej. To oczywiście nie było bez wpływu na ich niechęć do działalności krytycznej o szerszym zasięgu oraz dezaprobatę dla recenzji z rozrywkowych widowisk kabaretowych, recenzji, nadużywających tego miana. Jednak również i w tej dziedzinie udało się niektórym krytykom i recenzentom osiągnąć wysoki stopień fachowości, m.in.: Eugeniuszowi Świerczewskiemu, Julianowi Wołoszynowskiemu, Adamowi Zagórskiemu, nie wspominając o Boyu.

Odrębną grupę stanowią recenzenci związani bezpośrednio z branżą rozrywkowo-kabaretową. Antoni Słonimski, Kazimierz Brzeski dostarczali do teatrzyków własne teksty, a Andrzej Włast i Tadeusz Kończyc

[18] Recenzje z teatrzyków autorstwa Boya są najbardziej dostępne, zostały bowiem opublikowane w części zatytułowanej *Uzupełnienia* kolejnych tomów jego *Pism*, począwszy od tomu 21, a skończywszy na 28. Wybrane recenzje z teatrzyków autorstwa: A. Słonimskiego, K.Wierzyńskiego, J. Lechonia znalazły się również w wydanych zbiorach ich recenzji.

– organizowali wiele rewiowo-kabaretowych imprez. Ich działalność recenzencko-sprawozdawczą należy więc rozpatrywać w kontekście „osobistego zaangażowania" w promowanie teatrzyków. Z pewnością „partykularny", można by rzec: interes, utrudniał im zachowanie odpowiedniego dystansu do przedmiotu krytycznego. Choć starali się unikać eksponowania swej „subiektywnej", a przede wszystkim stronniczej postawy krytycznej, związki z konkretnym kabaretem w wielu wypadkach ważyły na ich sądach zwłaszcza o konkurencyjnych scenkach.

W 1924 na łamach „Teatru" Adam Zagórski zaproponował następujący podział ówczesnej kadry recenzenckiej: „krytyk teatralny, recenzent, reporter teatralny i ajent reklamowy"[19]. Podział ten pozwala także niezwykle trafnie zhierarchizować prasowy sztab „fachowców" od kabaretu. Warto go jedynie wzbogacić o wewnętrzną skalę, która umożliwia wskazanie rożnego stopnia zaangażowania poszczególnych autorów, tym bardziej że w tego rodzaju wypowiedziach było ono wyraźnie ewokowane.

Na poziomie krytyków teatralnych skala jest dwubiegunowa i przebiega od sympatii krytyka, a nawet apologetycznych skłonności do skrajnej niechęci i wrogości. Dla przykładu – na jednym biegunie skali można by usytuować Boya, na drugim zaś Adolfa Nowaczyńskiego. Sztuka kabaretu daje jeszcze jeden punkt odniesienia dla porównania tych wybitnych indywidualności krytycznych, których losy dość mocno splotły się z historią najlżejszej, kabaretowej muzy. Ich stosunek do teatrzyków kabaretowych międzywojnia pozwala przypuszczać, że nie tyle poglądy estetyczne, ile światopogląd i typ twórczej osobowości odgrywał w takiej polaryzacji główną rolę. Nowaczyński mimo krytycznej oceny zjawiska kabaretomanii, jakiego dokonał w (studium *Cabaretiasis*)[20] włączył się czynnie jako autor w efemeryczny kabaret Szyfmana – krakowskie Figliki. Boy w tym czasie udzielał się w Zielonym Baloniku, dostarczając teksty piosenek (opublikowane później w *Słówkach*) i przygotowując wraz z innymi słynne szopki.

---

[19] A. Zagórski: *Publiczność, krytyk teatralny, aktor*. „Życie Teatru" 1924, nr 9, s. 66.

[20] A. Nowaczyński: *Cabaretiasis*. W: Idem: *Wczasy literackie*. Warszawa 1906.

Zdzisława Mokranowska, porównując satyryczną twórczość Nowaczyńskiego i Boya, zwracała uwagę, iż różne poetyki, odmienny typ dowcipu tych autorów, wynikały najprawdopodobniej z faktu, iż tak różne osobowości twórcze w ten sposób najpełniej ilustrowały odmienny stosunek do świata, zróżnicowane światopoglądy[21]. U Nowaczyńskiego postawa demistyfikatora, wrażliwego tropiciela i prześmiewcy wszelkich przejawów głupoty wyrastała ze skrajnego negatywizmu w ocenie spraw i ludzi. Śmiech był dla niego orężem w batalii o lepszy świat i człowieka. Pozbawiony pragmatyzmu śmiech autoteliczny, źródło i wyraz zabawy, którą upowszechniały i kultywowały teatrzyki, Neuwert potępiał i piętnował. To, co dla Boya było lekiem, Nowaczyński postrzegał jako bakterię, źródło choroby, a wręcz społeczną zarazę[22]. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, kiedy polemiczną pasję Nowaczyński połączył ze skrajnym semityzmem, kabaret komików i wesołków – „quiproquiczołów" oceniał nie przez pryzmat estetyki, lecz ideologii[23]. Walczył z kabaretami nie na rzeczowe argumenty godne krytyka artystycznego, jak niegdyś (jeszcze przed 1920 rokiem), lecz uciekając się do pamfletów i wymyślnych inwektyw. Kabaret, z którym łączył się początek kariery zarówno Boya, jak i Nowaczyńskiego, w Dwudziestoleciu stał się jeszcze jedną wykładnią ich rozbieżnych losów, zainteresowań i postaw.

Pole między tak różnymi biegunami krytyki kabaretowej wypełniali inni liczący się w Dwudziestoleciu krytycy jak np.: Adam Grzymała-Siedlecki – niechętny kabaretom, oraz Wacław Grubiński, Jakub Appenszlak, Emil Breiter, którzy swym autorytetem wielokrotnie wspierali renomowane scenki i uzasadniali ich artystyczne ambicje.

Kolejną grupę prasowego sztabu stanowili stali recenzenci teatralni gazety, fachowo oceniający teatrzyki. Choć nie afiszowali w recenzjach swego stosunku do kabaretów, zgłoszony przez nich akces pisa-

---

[21] Por.: Z. Mokranowska: *W młodopolskim kabarecie. Dowcip, plotka i stereotyp w satyrycznej twórczości Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Adolfa Nowaczyńskiego*. W: *Między krytyką a prozą artystyczną pozytywizmu i modernizmu*. Red. H. Bursztyńska. Katowice 1988, s. 159–173.

[22] A. Nowaczyński: *Spirytyzm i kabaretyzm. Rozmirażowanie*. „Teatr" 1918, z. 2.

[23] a.n. [A. Nowaczyński]: *Na występach w Drohobyczu*. Myśl nar. 1923, nr 49, a także Idem: *L'ex roi S'amuse czyli „neues kukiełkies"*. Myśl nar. 1923, nr 9.

nia o teatrzykach na marginesie działalności krytycznoteatralnej pozwala przypuszczać, że w pewnym stopniu aprobowali działalność nadscenek. Należy również zaznaczyć, że nie prowadzili przeglądu całej bieżącej produkcji teatrzyków. Wybierali do recenzowania tylko niektóre, najciekawsze programy i najlepsze scenki, co niewątpliwie wpływało na łagodniejszy osąd całej kabaretowo-rewiowej twórczości. Sprzyjało to w efekcie dozowaniu nagany i skłonności do komplementowania wybrańców. W krytyce tego typu rolę ajenta reklamowego od „obiektywnego" recenzenta trudno więc oddzielić. Tym bardziej, że w recenzjach część oceniająca zdecydowanie góruje nad częścią interpretacyjną i opisową. Bogaty i różnorodny pod względem rodzaju i poziomu numerów program teatrzyku obligował recenzenta do wyboru najciekawszych pozycji. W przypadku przedstawień kabaretowo-rewiowych zwolnionych z poważnych zadań artystycznych, dydaktycznych, poznawczych, realizujących w stopniu najwyższym zadanie rozbawienia publiczności, recenzent spełniał swą powinność, dostarczając czytelnikowi niezbędnych informacji o walorach rozrywkowych programu (recenzja miała więc od początku profil reklamowy). Jako następne zobowiązanie recenzenta należy wymienić dopiero uwagi skierowane wprost do autorów i wykonawców. Recenzent komentował i oceniał w tym wypadku sposoby i środki użyte do przekazu treści kabaretowego widowiska. Koncentrował się więc na samym programie, odczytywał tekst sceny, weryfikował umiejętności i sztukę kabareciarzy. Niezwykle ważne było więc sygnalizowanie w recenzjach tych kryteriów, które nadawały sądom przynajmniej pozory niezawisłości i owocowały konkretnymi argumentami. A co najważniejsze – pozwalały autorowi utrzymać status obiektywnego recenzenta, chroniąc go tym samym przed mianem reklamiarza.

Działalność sprawozdawczo-krytyczną z teatrzyków prowadzono w sposób ciągły lub okresowy. Najdłużej, bo przez 15 lat z niewielkimi przerwami, publikował recenzje z kabaretów i rewii Tadeusz Żeleński-Boy („Kurier Poranny" i „Ilustrowany Kurier Codzienny"). Czyni go to niewątpliwie liderem w sztabie prasowych recenzentów. Zawrotna liczba 130 sprawozdań, pisanych z pasją i znajomością rzeczy najczęściej też wykorzystywana jest w pracach historycznoteatralnych, biografiach i innych opracowaniach poruszających zagadnienia kaba-

retu jako znaczący materiał źródłowy. Należy jednak pamiętać, że Boy, dokumentując najciekawsze programy renomowanych nadscenek, utrwala obraz mocno podretuszowany i z pewnością niereprezentatywny w pełni dla całej zróżnicowanej branży kabaretowo-rewiowej, tworząc tym samym legendę kabaretu Dwudziestolecia.

Obycie z kabaretem, aktywny udział w życiu toczącym się wokół kabaretu zaprocentowało w przypadku Boya poważniejszymi refleksjami wplatanymi w teksty drobnych recenzji. Boy starał się przywoływać bogate tradycje kabaretu, umiejętnie określał specyfikę sztuki kabaretowej, wskazywał odpowiednie dla scenek funkcje. To prawda, że nie unikał chwytów mitotwórcy nawet w stosunku do kabaretów międzywojnia. Czynił się „ojcem duchowym" nadscenek takich jak: Qui pro Quo, Banda, Cyrulik i Cyganeria. Postawę życzliwego opiekuna zajmował, pisząc o aktorach: „Odchowała się nam Kalinówna", „Udała się nam Stefcia Górska", „talenty Zuli rozwinęły się na naszych oczach, patrzyliśmy na jej pierwsze kroki", „uroczą Ewą była pociecha naszej starości – p. Pogorzelska". W roli strofującego „ojca" występował, serwując kabareciarzom groźne napomnienia: „Bzdur o Sierosławskim nie chcemy już słuchać. Wstyd. Wymyślcie coś innego", „Pana Krukowskiego za parodię najchętniej wyrzuciłbym za drzwi". Trudno się więc dziwić, że policzono Boya w poczet apologetów Qui pro Quo. Sam pewnie nie wzbraniałby się szczególnie przed taką klasyfikacją, przy każdej bowiem okazji podkreślał swój protektorat, jakiego użyczał kabareciarzom.

Przez wiele lat towarzyszyli teatrzykom ze swych recenzenckich foteli: Adam Zagórski (do 1929 roku, czyli do śmierci, ogłaszał sprawozdania kabaretowe w „Expresie Wieczornym", uprzednio także w „Kurierze Porannym") Tadeusz Kończyc (stały recenzent „Kuriera Warszawskiego"), Jakub Appenszlak (prowadzący dział *Scena polska* oraz *Scena i muzyka* w „Naszym Przeglądzie"). Okresowo, acz systematycznie działalność recenzencką prowadzili m.in.: Leon Choromański (najpierw w czasopiśmie satyrycznym „Sowizdrzał", potem w „Kurierze Parannym"), Eugeniusz Świerczewski (w „Ilustrowanym Przeglądzie Teatralnym i Kinematograficznym", „Polsce Zbrojnej", „Comoedii"), Irena Kopankiewiczowa (w „Robotniku"), Julian Wołoszynowski i Kazimierz Wierzyński (w „Gazecie Polskiej"), Jan Soko-

licz-Wroczyński (w „Świecie", „Rzeczpospolitej"), Jakub Appenszlak (w „Naszym Przeglądzie"). Cała rzesza innych autorów sprawozdań figuruje pod pseudonimami, których dziś nie sposób rozszyfrować. Wielu rozpoznanych recenzentów sporadycznie zdawało publiczną relację z programów. Choć krótkotrwała działalność na tym polu nie pozwalała im konstruktywnie uczestniczyć w kształtowaniu życia kabaretowego, nie rezygnowali jednak z formułowania postulatów i rzeczowych, krytycznych uwag. Byli wśród nich władający świetnym piórem literaci i publicyści, np. Jan Parandowski, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Jan Żyznowski, Stanisław Miłaszewski, Jerzy Andrzejewski, Władysław L. Evert, Władysław Rabski, Michał Orlicz, Zdzisław Broncel, Jan Franciszek Gawlikowski, Wincenty Rzymowski i inni.

Ten niepełny przegląd należałoby zamknąć nazwiskiem Henryka Lińskiego, który dłużej niż Boy, bo od roku 1919 („Kurier Polski") do 1939 („Gazeta Polska"), współpracując także z wieloma innymi czasopismami (m.in. „Kinem", „Epoką", „Światowidem"), ogłaszał recenzje z teatrzyków oraz impresje taneczne z wielu nawet mniej renomowanych teatrzyków. Stał się tym samym drobiazgowym dokumentalistą widowisk, które nie tylko oceniał, ale przede wszystkim opisywał z godną podziwu sumiennością i wytrwałością. Tym samym zachował dla potomności głównie fakty, a nie jak wielu wytrawnych recenzentów jedynie klimat teatralnych wieczorów.

Formy wypowiedzi prasowych

Teatrzyki nie dbały o zachowanie śladów swej działalności, ale tym bardziej zabiegały o swój jak najlepszy wizerunek we współczesności. Reklamy, anonsy, notki pełniły funkcję reflektorów oświetlających witryny różnej wagi i wartości przedsiębiorstw rozrywkowych spod znaku kabaretowej muzy. W ramkach, ozdobnych winietach wypisywano stylizowanym drukiem nazwę przybytku, dołączając znaczącą etykietę: „kabaret artystyczny" lub po prostu „teatr", rzadziej „teatrzyk literacki". Tradycyjny teatr nigdy nie pozwalał sobie na tego rodzaju promocję w codziennej prasie. Reklamowe wizytówki nadscenek, których najwięcej pojawiało się w latach dwudziestych, pełniły funkcję werbowania publiczności nieoswojonej jeszcze z tą formą instytucji. Ich używanie wywoływało równocześnie inne, nie mniej ważne skutki. Podszywanie się pod „kabaret" scenek prowadzonych na niskim poziomie artystycznym sprawiło, że przeciętny odbiorca nie miał z kabaretem najlepszych skojarzeń. Potwierdza to przywoływana wielokrotnie przez recenzentów potoczna wiedza o kabarecie. Włast przy okazji występów w Warszawie w 1924 roku Niebieskiego Ptaka pisał: „W kraju, gdzie słowo kabaret zalicza się do słów obelżywych, ze zdumieniem powitano ten teatrzyk"[24]. Również Kazimierz Wroczyński w krótkiej historii lekkiej muzy przypominał czytelnikom „Świata" początki międzywojennego kabaretu:

---

[24] A. Włast: *Niebieski Ptak*. E i S 1924, nr 11.

> Wartość tych scenek warunkowana była podtytułem. O ile podtytułu nie było wcale [...], znaczyło to, że rzecz jest z prawdziwego zdarzenia, [...] a już niech ręka boska broni, jakim kryminałem był teatr lub kabaret z podtytułem „literacko-artystyczny"[25].

Pragmatyka reklamy nie wiele, jak widać, miała wspólnego z rzetelną, prawdziwą informacją i skutecznie zafałszowała wizerunek kabaretu wśród społeczeństwa. Czytelnicy bombardowani ze szpalt gazet ostrą reklamą rzadko korzystali z tych informacji krytycznie. Wiele wysiłku musieli więc włożyć twórcy teatrzyków o profilu kabaretowym, aby przełamać nastawienie publiczności kojarzącej kabaret jedynie z tinglową rozrywką.

Analiza reklam prasowych pozwala zauważyć, że od początku istnienia teatrzyki międzywojnia za główną swą atrakcję uważały wykonawców. Ponieważ programy pierwszych kabaretów oznaczane były kolejnymi liczbami, w reklamie wyszczególniano jedynie tytuły bądź nazwy numerów wykonywanych przez „znakomitości", np.: „Gierasieński w monologu – *Jankiel Trajlowicz, pokątny doradca*" lub „T. Wandycz i Wł. Ochrymowicz – duety". Jedynie w uzupełnieniach informowano o autorach *„Cnota 96 próby" – sketch w 1 akcie napisał Marjus.*

Widowiska kabaretowe to przede wszystkim towar na rynku rozrywki. Trzeba było go jak najlepiej sprzedać, nie pomijając żadnej okazji. Standardową reklamę uzupełniały w prasie liczne zapowiedzi kolejnych programów, umieszczane najczęściej w rubryce *Sprawy bieżące*. Anonsy zaczęły się pojawiać z chwilą zaadaptowania się danego teatrzyku i ugruntowania jego pozycji. Z czasem formę zapowiedzi zaczęli wykorzystywać również wytrawni antreprenerzy, gdy zakładali nowy teatrzyk lub gdy zmieniali formułę istniejącej już scenki. W zapowiedziach wyszczególniano atrakcyjne pozycje programu (w tym względzie były one poszerzonym wariantem „reklamy-afiszu"), nowe pomysły, występy gościnne gwiazd, słowem – eksponowano w nich przysłowiowy „gwóźdź programu". Opis potencjalnego widowiska sowicie przyozdobiony przymiotnikami: „niezapomniane", „najwspanial-

[25] K. Wroczyński: *11 muza*. „Świat" 1926, nr 11.

sze", „niespotykane", bez wątpienia zostawiał w świadomości czytelnika ślad. Sugestywnie kusząc go domniemanym urokiem, rodził potrzebę zobaczenia programu, zweryfikowania tak jednoznacznych ocen. Po latach, prócz tendencyjnie dobranych informacji, anonsy mogą zainteresować swą listą zachęt, którą ciągle wzbogacali kabaretowi menedżerowie, rozpoznając aktualny popyt i zarazem go kształtując.

Zachęty odpowiadały możliwościom kabaretowych scenek, wyznaczały kabaretową modę, punktowały jej elementy. Proponowany przez antreprenerów kontakt z największymi gwiazdami scenki i estrady pozwalał potencjalnemu widzowi poczuć się kimś wyjątkowym, wybrańcem, członkiem elitarnej społeczności. Wstępnie już satysfakcjonowano czytelnika poprzez informowanie, że dla niego mają wystąpić najlepsi. Wielokrotnie sygnalizowano w anonsach numery przeniesione z europejskich estrad. Światowość, realizowana w widowiskach naśladujących aktualne style rewii francuskich i amerykańskich music-halli, była obietnicą wyrwania widza z prowincjonalnego zaścianka i uczynienia go, choć na jeden wieczór, obywatelem świata. Zapowiadana zawsze oryginalność miała utrafić w ciągle rosnący głód nowych wrażeń.

Jedną z form prasowej promocji teatrzyków, prowadzoną głównie w dziennikach i pismach branżowych – *stricte* kabaretowych, były krótkie notatki z programów, pozornie tylko o charakterze informacyjnym. Zawierały one streszczenie programu lub wyliczenie poszczególnych części wraz z jednoznacznie pozytywnym i standardowym komentarzem inkrustowanym samymi superlatywami. Serwowano je z rozmysłem.

W kolejnych numerach gazety pojawiały się warianty notatek z tego samego programu, które różniły się zazwyczaj jedną dodatkową informacją – argumentem na poczet świetności widowiska. Wysupływano z rewiowego worka rozmaitości, a to popis akrobatyczny, to znów interesujący skecz lub fascynujący monolog. W ten sposób dozowano zachętę. Powtarzano także notki ze zmienionym opisem reakcji publiczności, w którym obowiązywała zasada gradacji nastroju na widowni w jednym kierunku – wzrastającym. W ten sposób nie tylko pobudzano zainteresowanie potencjalnej publiczności. Opis atmosfery na kolejnych przedstawieniach potwierdzał wiarygodność reklamy, stawał się dla czytelnika gwarancją dobrego produktu.

W latach trzydziestych, kiedy wiele programów najpopularniejszych scenek: Qui pro Quo i Morskiego Oka osiągało zawrotną liczbę 100, 150 przedstawień, ponownie wykorzystano notatki, ale w nieco zmodyfikowanej roli. Po pierwsze, przypominały one o widowisku. Eksponowane w tytułach notek liczby np. *100 przedstawienie rewii – „Klejnoty Warszawy"* lub znaczące ogólniki *Jubileusz w Morskim Oku* były metonimią powszechności i w tym znaczeniu oddziaływały skutecznie na czytelników. Po drugie, notki świadczyły o coraz większej popularności kabaretów i rewii. Przynosiły chlubę teatrzykowi, potwierdzały, a wręcz świadczyły o jego prestiżu. Ze względu na dużą konkurencyjność, jaka panowała w tej branży zwłaszcza w latach 1928–1932, teatrzyki szczycące się takim osiągnięciem, odnotowanym w prasie, utrwalały swą dominującą pozycję na rynku[26].

Jak nietrudno zaobserwować, prasa przyczyniała się udatnie do wzrostu koniunktury na widowiska kabaretowo-rewiowe. Bardzo często reklamy, inseraty i notki podrzędnych reporterów gazet uzupełniały komunikaty i pseudorecenzje, odpowiednio preparowane przez kierowników literackich nadscenek. Nierzadko do tego procederu zawoalowanej reklamy uciekali się również dyrektorzy poważnych teatrów. Uczulał na niego Boy, kończąc jedno ze swych sprawozdań ironicznie: „Obszerniejszą ocenę tej premiery znajdą czytelnicy w komunikacie Wielkiej Rewii"[27]. W ogromie różnych wzmianek, anonsów i sprawozdań wypowiedzi z założenia nieobiektywne trudno jest wyłowić. Jedynie fakt, że nie zauważano w tych sprawozdaniach żadnych mankamentów przedstawienia, pozwala zachować do nich dystans.

Swoistym paradoksem w dziedzinie reklamowania się nadscenek są anonsy i notki o teatrzykach, którym nie udało się w ogóle „wystartować". Swój żywot ograniczyły tylko do zapowiedzi. Przykładem jest teatrzyk Wesoła Papuga, sygnalizujący w „Gazecie Polskiej" swój

---

[26] Od roku 1928 – roku największej prosperity gospodarczej liczba nadscenek gwałtownie wzrasta, osiągając w roku 1933 liczbę 15.

[27] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1969, s. 637.

inauguracyjny program, którego nie udało się twórcom teatrzyku zrealizować[28].

Nie wszystkie teatrzyki stać było na prasowe kampanie reklamowe. Zdecydowana większość pozwalała sobie jedynie na ogłaszanie bieżącego repertuaru w poczytnych dziennikach (np. powtarzający się repertuar Olimpii). Niski poziom oferowanych przez nie widowisk – jak należy przypuszczać – nie skusił żadnego reportera do zdania z nich relacji. Selekcja była konieczna i bezwzględna. Zdarzało się, że debiutująca nadscenka doczekała się oddźwięku w prasie, lecz jeśli nie rokowała nadziei na imprezę ambitną, szybko traciła kredyt zaufania recenzentów i kolejne jej programy mijały w prasie bez echa (np. teatrzyk Wesoły Wieczór).

Tematyka kabaretowo-rewiowa gościła na łamach prasy również w korespondencjach i wywiadach. Doniesienia z zagranicznych ośrodków życia kulturalnego i artystycznego, najczęściej z Paryża, Berlina, Monachium i Nowego Jorku dawały czytelnikom możliwość porównania krajowej twórczości ze światowymi tendencjami w rozrywce i z panującą aktualnie modą[29]. Wywiady z artystami kabaretu i rewii, dyrektorami teatrzyków, reżyserami prócz autoreklamy spełniały wielorakie funkcje informacyjne. Dzięki nim czytelnik poznawał arkana rzemiosła, kuluary życia kabaretowego niejako z pierwszej ręki.

Wiele zagadnień dotyczących teatrzyków zostało omówionych w odrębnych artykułach. Ich autorzy gruntownie prezentowali różne aspekty sztuki kabaretu oraz rewii i wzbogacali w ten sposób wiedzę przeciętnych odbiorców o tej dziedzinie twórczości[30].

---

[28] Anons, Gaz.pol. 1930, nr 291. Por.: liń [H. Liński]: *Smutny koniec Wesołej Papugi*. Gaz.pol. 1930, nr 346.

[29] Por. m.in.: Z. Kleszczyński: *Révue paryska*. „Świat" 1923, nr 15; E. Woroniecki: *Podróż po kabaretach francuskich*. E i S 1923, nr 16–18; A. Włast: *Révues paryskie*. E i S 1924, nr 4; E. Breiter: *Przesilenie artystyczne w nadsekwańskiej stolicy. Blaski i nędze teatrów paryskich*. Wiad.lit. 1924, nr 21; H. Zmigryder: *W Paryżu*. „Pani" 1924, nr 12; E. Woroniecki: *„Wieczór szału" w Folies-Bergére*. „Świat" 1925, nr 29; dr Wolf: *Przegląd scen*. Com. 1927, nr 8; N.: *Kryzys music-hallów*. Scena pol. 1929, nr 9; E. Minkiewicz: *Co widziałem w Berlinie i Paryżu*. Scena pol. 1929, nr 7; L. Centkiewicz: *Światła Broadway'u*. „Teatr" 1936, nr 11–12.

[30] Na uwagę zasługują m.in. artykuły: A. Nowaczyński: *Spirytyzm i kabaretyzm...*; S. Sierosławski: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. Cz. 1: *Z tryumfalnych*

Równowagą dla wypowiedzi informacyjno-reklamowych były bardziej obiektywne sprawozdania, recenzje i felietony. Wyliczenie różnych gatunkowo form publicystyczno-krytycznych w jednym ciągu nie jest automatyczne i mimowolne. W przypadku wypowiedzi krytycznej o widowisku kabaretowo-rewiowym funkcje różnie zintensyfikowane w poszczególnych gatunkach, a więc: funkcja dokumentacyjna, referencjalna i impresywna, nie były w konkretnych tekstach wyraziste i ulegały swoistej homogenizacji. Wynikało to głównie z faktu niedookreślenia właściwej roli krytyki towarzyszącej kabaretom. Trudności teatrologiczne z krytyką, na które zwracała uwagę Elżbieta Kalemba-Kasprzak, wynikające z konfliktu między funkcjami tekstu krytycznego a jego aktualnie kształtowanymi rolami, w przypadku krytyki kabaretowej zdają się piętrzyć[31]. Po pierwsze, użyteczność tych wypowiedzi zmuszała recenzenta do uwzględniania przede wszystkim aktualnych kontekstów społecznych, obyczajowych, socjologicznych, w których twórczość teatrzyków nabierała właściwych wartości. Zobowiązania recenzenta wpisane w instytucjonalny, dodajmy: prasowy, model tego rodzaju krytyki, w którym za dominującą należy uznać funkcję referencjalną, wielokrotnie kolidowały z jego ambicją „bycia krytykiem artystycznym". Na obrzeżach sztuki, w których lokowała się twórczość nadscenek, niełatwo było zachować majestat weryfikatora estetycznych walorów programów. Z braku gotowych wzorców krytycznego opiniowania tego rodzaju produktu (metakrytyczna myśl w tej dziedzinie prawie nie istniała), recenzent miał praktycznie wolne pole dla swej inicjatywy. Jednakże problem usankcjonowania krytyki kabaretowej wskazywał na rzeczywistą presję, pod jaką działali wytrawni i poważni recenzenci, zwłaszcza ci, którzy próbowali łączyć w swej działalności recenzenckiej dziedzinę teatru z teatrzykami.

---

dni śp. „Polskiego Kabaretu". („Świat" 1921, nr 10, s. 6–7); cz. 2: *Metamorfoza kabaretu*. „Świat" 1921, nr 11, s. 6–7); K. Wroczyński: *11 muza...*, W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów*. „Świat" 1928, nr 4; T. Żeleński-Boy: *Legenda „Zielonego Balonika" z perspektywy ćwierćwiecza*. Wiad.lit. 1930, nr 48; Idem: *Molier – autor rewiowy*. „Kurier Literacko-Naukowy" 1932, nr 29.

[31] Por.: E. Kalemba-Kasprzak: *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*. Wrocław 1991, s. 13–17.

„Żywy plan" krytyki teatralnej, jak określa tę dyscyplinę aktywności Kalemba-Kasprzak, zdaje się wyjaśniać także niejednorodną naturę recenzji z kabaretów. Przybierały one formę felietonu, recenzji teatralnej, a nawet sprawozdania – w zależności od aktualnych potrzeb i możliwości stwarzanych przez konkretne widowisko, a także od dyspozycji indywidualnych autora.

Swoista natura sztuki kabaretowo-rewiowej dyktowała recenzentowi swobodny, lekki ton typowy dla felietonistyki. Program utkany z wielu rozmaitych numerów zmuszał do wyboru, według niego, najciekawszych pozycji. Wyliczenie i opis większej ilości elementów składowych programów nużyłby czytelnika. Ostatecznie wypowiedź o programie nie mogła sprostać wymogom gatunkowym sprawozdania. Do miana recenzji teatralnej również nie mogła pretendować z uwagi na „miałkość" treści poznawczych generowanych przez lekki kabaretowo-rewiowy przekaz oraz z braku poziomu interpretacyjnego. Wielokrotnie recenzent był zmuszony zrezygnować z poważnych, stałych kryteriów nieadekwatnych do oceny utworów z pogranicza sztuki i rozrywki. Zastąpienie ich bardziej zasadnymi kryteriami: pomysłowości, aktualności, siły pobudzenia publiczności do żywej reakcji, wymagało od autora inwencji, elastyczności, otwartości. Nie każdy recenzent potrafił sprostać z pozoru prostym zadaniom krytycznej oceny teatrzyków. Dla wielu odrzucenie sprawdzonych metod i uznanych kryteriów było jednoznaczne z rezygnacją z roli poważnego krytyka.

Obok krótkiej i lekkiej recenzji o kabarecie pisywano w prasie recenzje porównawcze, zestawiając w jednym toku ocenę programów kilku teatrzyków lub opiniując kilka programów jednej scenki. Pierwszy typ recenzji pozwalał pokazać różnorodność oferty artystycznej, drugi – umożliwiał prześledzenie linii repertuarowej konkretnej scenki oraz wskazanie stopnia doskonalenia się w kabaretowo-rewiowym rzemiośle jej zespołu. Niejednokrotnie w tej samej gazecie ukazywało się kilka recenzji z tego samego widowiska, różnych autorów. Najczęściej jednym z nich był stały sprawozdawca teatralny, fachowiec, ostatecznie wyrokujący o programie, drugim – reporter na gorąco odnotowujący premiery.

Rozrywkowy i dość monotonny charakter produkcji nadscenek inspirował recenzentów do różnicowania form swych wypowiedzi kry-

tycznych. „Sowizdrzał" – czasopismo humorystyczne – proponował swym czytelnikom recenzje rymowane pióra Leona Choromańskiego (Alciphron). Ambitniejszą wersję wierszowanej recenzji stworzył Antoni Słonimski, obśmiewając w „Wiadomościach Literackich" występy kabaretu Banda w Teatrze Szyfmana. Jan Żyznowski w „Pani" recenzje ujmował w formę rozmowy telefonicznej i towarzyskiej, a Boy stylizował wiele swych sprawozdań na intymne wyznanie. Wymyślne stylizacje pozwalały wytrawnym krytykom uchronić się przed sztampą i rutynowym zdaniem sprawy z kolejnych, podobnych do siebie widowisk. W pewnym sensie recenzenci w sposobie pisania przejmowali od kabareciarzy dezynwolturę i bezceremonialność w przekazywaniu treści. Promując je jako ośrodki twórczości uprawiające sztukę na miarę nowych czasów, przeznaczoną do bieżącej konsumpcji, zaspokajającą zmieniające się nieustannie oczekiwania i potrzeby kulturalne odbiorcy „masowego", narażeni byli na ostry osąd współczesnych luminarzy sztuki, teatru, krytyki.

Na cenzurowanym

Recenzje drobiazgowo omawiające i oceniające repertuar przybytków najlżejszej muzy, pisane z krytyczną pasją, a nie tylko z dziennikarskiego obowiązku, od poczatku wywoływały oburzenie w środowisku teatralnym. W imieniu tego środowiska wystąpił już w roku 1918 Adolf Nowaczyński, który podważył zasadność pisania tego rodzaju recenzji. W opublikowanym na łamach „Teatru" zjadliwym artykule pt. *Rozmirażowanie* działalność recenzentów uznał za nadużycie i nieporozumienie. Pisał m.in.:

> tasiemcowe recenzje z mirażowych tasiemców śpiewanych i deklamowanych świadczą, że krytyka zbyt je faworyzując, zbyt siebie poniża[32].

Współzależność ilości informacji od zakresu zjawiska była dla Nowaczyńskiego nieistotna i drugorzędna. Mogła uzasadnić zainteresowanie dziennikarzy, których obowiązkiem było rejestrowanie wszystkich przejawów kulturalnego życia stolicy. Nie tłumaczyła jednak krytyków, którzy w powodzi różnych inicjatyw mieli dokonywać znaczącej selekcji i wybierać do omówienia rzeczywiście artystyczne imprezy. Poszerzenie pola krytycznej penetracji na obszar rozrywki o wątłej reputacji (kabarety warszawskie określał Nowaczyński jako „karuzelum dla inteligencji", „malum neccesarium wielkomiejskiej kultury"[33]),

---

[32] A. Nowaczyński: *Spirytyzm i kabaretyzm...*, s. 30.
[33] Ibidem, s. 31.

było, jego zdaniem, sprzeczne z powinnością krytyka, mającego zaświadczać o autentycznej twórczości. Przedmiot, taki jak teatrzyki, nie dodawał krytyce splendoru, a przeciwnie – deprecjonował ją i kompromitował. Wybór formy recenzji do omówienia repertuaru teatrzyków miał daleko idące konsekwencje. Po pierwsze, krytyk powołany do oceny sztuki przystawiał jej miarę do pseudoartystycznego produktu, tym samym nadużywał swych kompetencji i bezpodstawnie dowartościowywał „miniaturową" sztukę kabaretu. Po wtóre, opiniując kabaret, realizował zapotrzebowanie potencjalnej publiczności kabaretów na tego rodzaju opinie. Ta właśnie publiczność o zróżnicowanych, często o niewyszukanych gustach udzielała mu swych pełnomocnictw. Krytyk w ten sposób rezygnował z roli przewodniczenia opinii społecznej z pozycji niezależnego i bezkompromisowego strażnika sztuki. Stając się rzecznikiem rzeczywistych, mało ambitnych potrzeb, zaprzepaszczał wychowawczy i dydaktyczny walor krytyki.

Spadkobierca myśli krytyczno-artystycznej uformowanej w modernizmie wyraźnie zakreślał pole krytycznej refleksji, eliminując z niego te wytwory ludzkiej twórczości, które miniaturyzowały sztukę, czyniąc z niej czczą igraszkę dla pospólstwa. Ostateczne *dictum* Nowaczyńskiego brzmiało:

> po co reklamować kabarety, niech reklamują się same. Przez zamieszczanie recenzji z kabaretów – ostrzegał krytyków – publiczność się dezorientuje i do deprawowania jej poważnie i uroczyście przyczynia[34].

Ukrócenie zapędów recenzentów teatralnych do folgowania sobie w sprawozdawczości z życia kabaretów dyktował w pewnej mierze stan polskiej kultury teatralnej u progu niepodległości. Popularność nadscenek, które w czasie wojny zdobyły akceptację szerokiego kręgu publiczności, budziła uzasadniony niepokój dyrektorów teatrów, zwłaszcza komediowych i operetkowych. Obawiano się poważnej konkurencji kabaretów w zdobyciu nowego widza.

---

[34] Ibidem, s. 32.

Jak twierdził Ludwik Sempoliński, kabaret w dużym stopniu przyczynił się do obalenia hegemonii operetki, a nawet w pewnym okresie zagroził jej istnieniu[35]. Trudną sytuację teatru sygnalizowali także ówcześni krytycy. Adam Zagórski pisał:

> Smak publiczności pozbawiony skali porównawczej [przez lata wojny – D.F.] zasklepił się w jednym kierunku, teatr stał się dla niej rozrywką, niczym więcej. Skutkiem tego, taki w dzisiejszych czasach sukces pseudokabaretu nad teatrem[36].

W tej perspektywie apel Nowaczyńskiego, by zaniechać reklamowania kabaretu, wydaje się po części uzasadniony. Zagórski zajął w tej sprawie inne stanowisko, by tak rzec, bardziej arbitralne. Sam wielokrotnie pisał recenzje z programów kabaretowych. Nie kwestionował wyższości teatru nad kabaretem. Zauważał jednak, że teatr, chcąc zachować swą pozycję i społeczny prestiż, winien nie tyle konkurować z kabaretem, ile poddać się koniecznym reformom, winien ambitnym i poważnym repertuarem świadczyć o swym ideowym posłannictwie. Pogląd Zagórskiego podzielali również inni krytycy teatralni, jak Tadeusz Żeleński, Wacław Grubiński, Władysław Rabski, którzy ze sceptycyzmem odnosili się do domniemanego konfliktu między teatrem a kabaretem[37]. Konflikt ten sygnalizowany w prasie wielokrotnie przede wszystkim przez dyrektorów teatru, a szczególnie przez Arnolda Szyfmana, postrzegali najczęściej jako atrapę dla nieudolnej polityki repertuarowej teatrów oraz rodzaj presji wywieranej na krytykę teatralną, by bardziej zdecydowanie wyrażała swe poparcie dla teatru.

Mimo anatemy rzuconej przez autora *Cabaretiasis* nadal uprawiano działalność recenzencką zarówno na gruncie teatru, jak i kabaretu, w myśl zasady, iż „różne są powołania twórcze i różne tychże

---

[35] L. Sempoliński: *Wielcy artyści małych scen*. Warszawa 1977, s. 39.

[36] A. Zagórski: *Konieczność reform*. „Teatr" 1918/1919, z. 5.

[37] Por.: W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów...*; W. Rabski, Kur.warsz. 1922, nr 301, T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, K. Najderowa. Warszawa 1964, s. 624.

przeznaczenia"[38]. O kabaretach pisano już jednak z mniejszym rozmachem i bardziej wstrzemięźliwie. Respektując cichą umowę o zachowaniu hierarchii, według której teatr zaliczony był do sztuki wysokiej, a teatrzyki kabaretowe sytuowane na jej obrzeżach, kabaretom poświęcano krótkie recenzje, sprawozdania, lapidarne oceny, słowem: mniej gazetowych wersów[39].

Jedną z konsekwencji hierarchii było zróżnicowanie wymagań i oczekiwań krytyków wobec „sztuk" o tak różnych poziomach. Jeśli najwyższą miarę przykładano do teatru, a najniższą do kabaretu, efekt wartościowania był zafałszowany. Przeciętny czytelnik nie miał nawyku uwzględniania i rozszyfrowywania motywacji krytycznych i przyjmowanych przez recenzentów kryteriów. W recenzji poszukiwał przede wszystkim odpowiedzi na pytanie: warto, czy nie warto pójść na widowisko? Kierował się więc końcową opinią oraz oceną i dokonywał wyboru. W tym uproszczonym systemie odniesień teatr był usankcjonowany, a kabaret uprzywilejowany.

Ryzykowne zestawienie i porównywanie recenzji z teatrów i teatrzyków usprawiedliwia często stosowana w prasie codziennej praktyka umieszczania ich wymiennie w tej samej rubryce, na tej samej stronie. Techniczne rozwiązanie sprzyjało wstępnej unifikacji w czytelniczym odbiorze tekstów różnej wagi i wartości, choć podobnego gatunku. Dodajmy jeszcze, że lekki repertuar, którym teatry dramatyczne często reperowały swój budżet, nie dawał krytykom poważnym pola do popisu. „Francuskie sztuczydła", „komedyjki spod znaku Fodora" rzadko wnikliwie analizowano. Najczęściej prowokowały one sarka-

---

[38] J. Wołoszynowski: *„Dwaj panowie B" komedia w 3 aktach M. Hemara na scenie Teatru Polskiego*. „Epoka" 1929, nr 44.

[39] Ograniczenia recenzentów w tym względzie humorystycznie dezawuuje Boy, pisząc w jednej z recenzji: „Ale skracajmy się, bo znów nam przygani jaki dyrektor prawdziwego teatru, że poświęcamy tyle miejsca lekkiej muzie, zamiast zachować wszystko np. dla *Katarzyny* Savoir'a. Zatem prędko [...]". Podtrzymując atmosferę presji w dalszych partiach recenzji, Boy dodaje: „[...] p. Lawiński – b. śmieszny (już piszę »b.« zamiast »bardzo«, żeby było krócej) ... Jeżeliśmy co opuścili, przepraszamy, ale więcej nie możemy ani wiersza." T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, J. Pociecha. Warszawa 1965, s. 586–587.

styczne uwagi, negatywne oceny i ataki na teatr. Oczywiście opinie te adresowano przede wszystkim do twórców teatralnych, jednak z punktu widzenia czytelnika prasowego, konkretnego, a nie wpisanego w recenzję, odbiorcy, świadectwo wystawione teatrowi nie było laurką. Zwyczaj porównywania przybytków Melpomeny najbardziej jaskrawie zademonstrował Żeleński-Boy w swym felietonie teatralnym. Wcielając się w widza poszukującego atrakcyjnej oferty widowiska, pisał:

> W jednym teatrze świecą ci latarką w oczy, kopią cię nogą w brzuch i mówią: „Eksperyment". W drugim opowiadają ci stare anegdotki, szepcząc tajemniczo do ucha: „Kasa". A niech was gęś kopnie, chodźmy do Qui pro Quo, tam mają talent i wiedzą, czego chcą![40]

W popularyzowaniu teatru i kabaretu krytyczna strategia „hierarchii" okazywała się chybiona, prowadziła bowiem do przeciwnego, niż zamierzano rezultatu, promocji kabaretu i zniechęcenia do teatru komediowego. Widowiska kabaretowo-rewiowe realizujące to samo zamówienie społeczne na rozrywkę co teatr, okraszone w recenzjach nawet stereotypowymi określeniami: „ładne", „ciekawe", „i jak zagrane" narzucały się czytelnikowi o wiele sugestywniej. Rekomendacja recenzentów skutecznie ważyła na jego wyborze. Wiele wyjaśnia w tej sytuacji współczesna teoria dysonansu poznawczego Leona Festingera. Zgodnie z nią człowiek dąży do utrzymania stanu duchowej równowagi i wszystko, co tę równowagę może zburzyć, stara się wyeliminować[41]. Taki dysonans mógł się pojawić w sytuacji, kiedy po wyborze odpowiedniego widowiska zaczynał rozważać słuszność dokonanego wyboru. W celu zredukowania dysonansu widz poszukiwał informacji i opinii, które utwierdzały go w przekonaniu, że wybrał właściwie. Recenzje z teatrzyków na ogół pozytywne i mało krytyczne

---

[40] T. Żeleński-Boy: (T. Mały, *Ósma żona Sinobrodego*, Savoir'a). W: Idem: *Pisma*. T. 22..., s. 673. Warto zaznaczyć, że ta uwaga pojawiła się w recenzji z przedstawienia teatralnego, a nie z programu kabaretowego.

[41] J. Kall: *Reklama*. Warszawa 1994, s. 32–33.

lepiej pasowały do mechanizmów reklamy i w efekcie były w stanie pozyskać dla teatrzyków większe grono odbiorców (publiczność „konsumentów"). Strategia taka budziła niezadowolenie teatralnych antreprenerów, nie satysfakcjonowała także samych recenzentów. Pierwsi skuteczność wypowiedzi cenili bardziej niż rzeczowość i fachowość opinii. Drudzy w przyjętej *a priori* hierarchii dostrzegali sztuczność i ograniczenie im swobody wyboru.

W roku 1930 w polemice między przedstawicielem środowiska teatru – Arnoldem Szyfmanem a reprezentantem sprawozdawców kabaretowych i krytyków teatralnych – Tadeuszem Żeleńskim – hierarchia została zdekonspirowana i odrzucona jako nieskuteczna i niesprawiedliwa[42].

> Uderzmy się w piersi – pisał Boy sprowokowany przez Szyfmana – wszyscy rozpisujemy się obszernie o pierwszej lepszej roli jakiegoś przeciętnego funkcjonariusza teatru, podczas gdy zbywamy w paru żartobliwych słowach taką eksplozję talentu, jaką jest np. Dymsza w Qui pro Quo. [...] Dziesiątki felietonów pojawiają się z urzędu o lada bredni, tylko dlatego, że wystawiono ją w teatrze, podczas gdy w dwu słowach zbywamy klejnociki dowcipu i sentymentu, które nierzadko oklaskujemy na scence kabaretowej[43].

Retoryczny sztafaż nie jest w tym wypadku bez znaczenia: antytetyczność ujawniająca się w wyborze dokonanym przez Boya zestawiającego „przeciętnego funkcjonariusza teatru" ze „szczególnie utalentowanym Dymszą", „lada brednie" z „klejnocikami dowcipu" dosadnie wyznaczała kierunek porównania teatru i kabaretu. „Odbrązowiony teatr" z towarzyszącą mu urzędowo krytyką i mocno podretuszowany kabaret (polski odpowiednik Chat Noir) – przybytek autentycznej twórczości. Trudno było o lepszy kontekst dla nobilitowania krytyki kabaretów, a zarazem usprawiedliwienia własnych recenzenckich pasji.

Nierozważnie użyty przez Szyfmana w polemice argument, iż „wyrazem nieżyczliwości krytyki teatralnej i braku kompetencji jest jej

---

[42] A. Szyfman: *Krytycy warszawscy*. „Teatr" 1930, nr 3.

[43] T. Żeleński-Boy: *Niedyskrecje teatralne*. W: Idem: *Pisma*. T. 23..., s. 569.

zainteresowanie się teatrzykami kabaretowymi, o których żadne poważne pismo europejskie już nie pisze", nie wywołało aktu skruchy. Wręcz przeciwnie, dało – „szwoleżerowi warszawskiej krytyki" – Boyowi sposobność do usankcjonowania recenzji kabaretowej jako wypowiedzi krytycznej równoprawnej z innymi formami krytyki poważnej, a nawet artystycznej.

Brak rozwagi Szyfmana tłumaczy fakt, iż zarzut swój sformułował, opierając się na tradycyjnym rozumieniu funkcji krytyki. Kształtowanym zresztą przez lata i potwierdzonym w ówczesnej refleksji metakrytycznej. Wystąpienia krytyków tej miary co Nowaczyński, Irzykowski, Brumer oraz międzywojenne spory o krytykę teatralną w pełni go uzasadniały[44]. Krytyka jawiła się w nich jako dyscyplina właściwa do oceny sztuki (również teatru – domagającego się traktowania jako autonomiczne dzieło sztuki) według określonych ściśle kryteriów, wartości estetycznych, filozoficznych, moralnych. Boy zdaje się wyznaczać krytyce o wiele szerszy zakres działania. Uznaje bowiem, że kabaret, który zrodził się z artystycznych inspiracji i wielokrotnie z nich korzysta, choć nie spełnia warunków poważnego dzieła artystycznego, jest również godny uwagi i rzetelnej opinii krytycznej. Dlatego, uzasadniając swój wybór kabaretu jako przedmiotu oglądu krytycznego, twierdził z taką stanowczością, iż „obowiązkiem krytyka jest widzieć twórczość i talent tam, gdzie one są, nie oglądając się na szablony i przywileje"[45].

Uznanie przez Boya kabaretu za „przybytek twórczości" było koniecznym zastrzeżeniem, by nie zostać zaliczonym w poczet recenzentów reklamiarzy. Było także usprawiedliwieniem krytyka – „outsidera", w rzeczy samej zbuntowanego przeciw krytyce autonomicznej, sprawowanej w majestacie poważnych ustaleń estetycznych, dodajmy: krytyce aspirującej do miana sztuki.

Boy krytyk, jak twierdził Jan Kott, „prowadził walkę o racjonalistyczny typ kultury umysłowej nie tylko na najwyższych jej piętrach, do czego ograniczał się Irzykowski"[46]. Autor *Beniaminka* przyznawał się

---

[44] Por.: Z. Wilski: *Międzywojenne spory o krytykę teatralną*. „Miesięcznik Literacki" 1968, nr 2, s. 44–49.

[45] T. Żeleński-Boy: *Niedyskrecje...*, s. 570.

[46] J. Kott: *Felietony teatralne Boya*. „Dialog" 1958, nr 12.

otwarcie, że rzadko zagląda do kabaretu. Kabaret nie mieścił się w zakresie sztuki, która go jako krytyka zajmowała[47]. „Kabaretowość" wręcz uznawał za synonim myślenia o literaturze w kategoriach rozrywki i przeżyć nieestetycznych, które potępiał jako ograniczające jej rozwój. Interesujące jest w tym względzie, że Irzykowski nawet w teatrze klasycznym dostrzegał funkcję, która wydaje się charakterystyczna dla ówczesnego kabaretu. W artykule *Kino i literatura* pisał:

> Człowiek chodził na sztuki Sofoklesa nie z powodu wysokiej kultury, jak uczą profesorowie filologii, lecz dlatego, że była to sensacja, przebój[48].

Niestety, ciekawy projekt Irzykowskiego zbadania konwencji interakcji między sceną a widownią w celu zrozumienia, jak sztuka niska może wzbudzać u widzów szczere artystyczne przeżycie, nie został zrealizowany. Pozwala to sądzić, że wnioski nie wpłynęłyby znacząco na zmianę postawy krytyka wobec sztuk „popularnych". O prawdziwych, a nie doraźnie się uaktywniających wartościach sztuki świadczył, jego zdaniem, nie społeczny odbiór, lecz wartości immanentnie tkwiące w dziele artystycznym. Utajnione dla przeciętnego odbiorcy danego czasu, mogły być zawsze jeszcze rozszyfrowane i odkryte przez potomnych.

Widowiskowość jako istotny element teatru, który przysparzał mu tylu zwolenników, była dla Irzykowskiego czymś ulotnym i mało znaczącym w przeciwieństwie do tekstu literackiego dramatu. Teatr, mimo „widowiskowego" pokrewieństwa z kabaretem, przewyższał teatrzyk kabaretowy, zawierając tak znaczący dla Irzykowskiego „pierwiastek dramatyczny". Istotą teatru była literatura – słowo. Kabaret, eliminując dramat, był raczej substratem sztuki teatru, posiadał jedynie widowiskowy walor teatru, według Irzykowskiego wielokrotnie w te-

---

[47] Por.: W. Głowala: *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*. Wrocław 1972, s. 116–141.

[48] K. Irzykowski: *Kino i literatura*. „Tęcza" 1931, nr 7.

atrze nadużywany. Kabaret mimo artystycznych osiągnięć nie tworzył w zasadzie dzieła sztuki jak teatr[49].

Również aktorstwo, które autor *Pałuby* uważał za drugi po tekście dramatycznym filar teatru, w kabarecie było znikome i nietwórcze, efektowne, lecz nie efektywne. Oceniając Eugeniusza Bodo, twierdził, że „gdy aktora wypuścić z ram służby literaturze, swobody cudów dokonuje", ale grając ciągle samego siebie nuży i staje się pospolity[50]. Wykonawca kabaretowy w tym ujęciu nie realizował twórczego powołania aktora do transformacji i kreowania. A jedynie sztuka ukonkretnienia i ucieleśnienia postaci dramatu nadawała aktorowi rangę prawdziwego artysty.

Kabaret postrzegał Irzykowski przede wszystkim jako przeszkodę w popularyzowaniu prawdziwej, wielkiej sztuki. Widowiska kabaretowe i lekkie komedie były, jego zdaniem, widomym znakiem „hołdowania gustom »Warszawki«, która chciałaby się wciąż tylko bawić". Cierpiał na tym poważny teatr. Dlatego z całą mocą podkreślał, że jeśli

> nie wyrzeknie się „kabaretowości" w myśleniu, i nie wychowa się publiczności w umiłowaniu do tragizmu, to choćby reżyserzy z Schillerem na czele stawali na głowie [...], nie będzie w Warszawie dobrego teatru[51].

Pobieżnie zrekonstruowany stosunek do kabaretu „krytyka intelektualisty" pozwala zrozumieć, jak ważył na jego strategii krytycznej przyjęty system estetyczny. Sztuka wysoka była dla Irzykowskiego zawsze zasadniczym punktem odniesienia. Nie dziwi więc fakt, że ostro skrytykował Irzykowski przyjęcie kabaretu Banda do Teatrów Zjednoczonych. Twierdził, że Szyfman stworzył wyłom w murach teatru i „wpuścił konia trojańskiego". Trafnie dobrana metafora źle wróżyła

---

[49] Por.: M. Bukowska-Schielmann: *Irzykowski odczytany na nowo*. W: *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*. Red. E. Udalska. Wrocław 1992, s. 66–69.

[50] K. Irzykowski: *Sprawozdanie teatralne [Jim i Jill w T.Polskim]*. Rob. 1932, nr 240.

[51] Ibidem.

na przyszłość, a co ważniejsze, dosadnie ujawniała rzeczywiste obawy krytyka o poważną sztukę. Postępujący proces demokratyzacji sztuki, którego symptomy obserwował, odbywał się najczęściej zbyt dużym kosztem obniżenia poziomu i jakości twórczości teatralnej.

Odmienny punkt widzenia na ten teatralno-kabaretowy precedens prezentował Boy-Żeleński. W przeciwieństwie do Irzykowskiego wyrażał obawy nie tyle o sztukę teatru, ile o kabaret. Uważał, że w tej sytuacji może upaść duch swobody kabareciarzy, spoważnieje humor, a „obóz cyganów" i wesołków wprzęgnięty w ryzy administracyjnej machiny teatru stanie się „placówką"[52].

W tak odmiennym podejściu do sztuki kabaretu Boya i Irzykowskiego, wieloletnich adwersarzy, ujawniła się wyraziście ich odmienna świadomość krytyczna. W uprawianej przez Irzykowskiego krytyce nadrzędna wydaje się relacja krytyk – dzieło – artysta. Stąd sprowadzanie dyskusji nad sztuką na poziom intelektualnych dociekań, stwierdzeń uzasadnianych wnikliwie i logicznie zgodnie z wszechstronną wiedzą teoretycznoliteracką, filozoficzną, psychologiczną. Ta rzetelna wiedza pozwalała dokonywać analizy i interpretacji dzieła w wielu perspektywach, pozwalała także śledzić proces twórczy, świadczyć, jak „twórczość dokonana legitymuje się przed twórczością niedokonaną"[53].

Boy w swej krytycznej działalności wspierał się raczej intuicją[54]. Zorientowany przede wszystkim na relację sztuka – odbiorca – rzeczywistość, opierając się na swoim indywidualnym guście, który wyznaczał jego poglądy, weryfikował sztukę poprzez jej związek z aktualnym życiem społecznym, obyczajowym, z modą. Diagnozował różne możliwe konkretyzacje sztuki, pragnął je twórczo wyznaczać, ukierunkowywał je, dopełniając nawet najbłahsze utwory o bogaty kontekst socjalny i społeczny. Stąd – jak się wydaje – wynika otwartość Boya

---

[52] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1966, s. 666–668, a także s. 315–318.

[53] K. Irzykowski: *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*. W: Idem: *Pisma*. Red. A. Lam. Oprac. Z. Górzyna. Kraków 1976, s. 207.

[54] Por.: R. Zimand: *Trzy studia o Boyu*. Warszawa 1961, s. 355–357.

na wszystkie inicjatywy artystyczne, również kabaret, akceptowany przez różne środowiska. Elastyczność poglądów pozwalała Boyowi opisać kabaret w perspektywie jedynie trafnej – czasu teraźniejszego, a nie zdyskwalifikować jako przedmiot niegodny krytycznego zainteresowania.

Irzykowski opisywał, oceniał i postulował sztukę jedynie w najwyższych jej rejestrach. Boy – przeciwnie. Uważając, że cywilizacja, kultura danego czasu jest drabiną o wielu szczeblach, a nie – jak twierdzili tradycjonaliści: – „Norwid albo mordobicie", skupiał swą uwagę również i na tych zjawiskach, które twórczo wypełniały przestrzeń kulturową rozciągniętą między tym metaforycznym diapazonem[55]. Teatrzyki kabaretowe i rewiowe wpisane w kulturę popularną zapełniały lukę powstałą między elitą kulturalną, a przeciętnymi widzami. Towarzysząca im krytyka miała zaświadczać o tym, jak przygotowują one pole do przyjęcia przez odbiorców niewyrobionych wysokoartystycznej oferty. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że krytykę tego rodzaju mogli uprawiać tylko ci, dla których przeciwieństwem w sztuce nie był jazz i oratorium, lecz dobra i zła muzyka. Parafrazując ten sąd przypisywany Boyowi, w odniesieniu do kabaretu można stwierdzić, że kabaretem mogli zajmować się tylko ci spośród krytyków, którzy nie widzieli w nim przeciwieństwa teatru, lecz jedną z jego form. Teatrzykom udawało się przecież nierzadko błysnąć refleksem prawdziwej, wielkiej sztuki.

Liberalny podgląd Boya na krytykę wynikał po trosze z niechęci podporządkowania się teoretycznym ustaleniom, pedantycznie wyznaczającym przedmiot i normy postępowania krytycznego. Boy był przede wszystkim empirykiem. Recenzję teatralną traktował jak „okno na życie"[56]. Kabaret mocno osadzony w realiach jako krzywe zwierciadło bieżącego życia doskonale nadawał się do podglądania rzeczywistości. Był materiałem wdzięcznym i bogatym dla „badacza prądów i nawarstwień kulturowych, pewnych układów i przemian w strukturze społeczno-obyczajowej"[57]. W takiej właśnie roli widział

[55] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 583.
[56] J. Kott: *Felietony...*, s. 35.
[57] K. Husarski: *Boy jako krytyk*. Wiad.lit. 1932, nr 47.

Boya współczesny mu krytyk – Karol Husarski. Recenzent tomu Boya *Okno na życie* z dużą przenikliwością odczytał typowe dla autora socjologiczne podejście do teatru. Swoista boyowska *faculté mâitresse* krytycznej działalności wyrastała, jego zdaniem, z głębokiej potrzeby reagowania na sprawy bieżące. Uzasadniłaby także zainteresowanie Boya teatrem kabaretowo-rewiowym, instytucją, w której znajdowała pełny wyraz chwila bieżąca i ujawniał się bezpośrednio określony typ społecznej ekspresji[58].

Boy, jako recenzent, co sam wielokrotnie podkreślał, był mniej teatrologiem, mniej „dramaturgiem", mniej nawet artystą niż „podpatrywaczem" życia. Słowem, był publicystą w znaczeniu, jakie nadał publicystyce Balzac. Jako krytyk kabaretowy kreślił obraz teatrzyków z sumiennością historyka i kronikarza. Jako jeden z nielicznych recenzentów próbował też werbalizować krytyczną świadomość, ujawniał bowiem krytyczne motywacje i informował o problemach warsztatowych recenzenckiego rzemiosła.

---

[58] Na takie stanowisko Boya wobec sztuki zwraca uwagę K. Krasuski, który stwierdza, iż „związek wszelkiej sztuki z życiem społecznym był dla Boya główną racją jej istnienia". Idem: *Tadeusz Boy-Żeleński – krytyk w dobie przebudowy*. W: *Krytycy teatralni...*, s. 76.

W ryzach codziennej praktyki

Potrzebę rzetelnej sprawozdawczości uzasadniał niepokojący i nierzadki proceder umieszczania w prasie tzw. pseudorecenzji. Boy z humorem „niepotrzebnego recenzenta" zdezawuował tę praktykę, twierdząc, że krytykowi w takiej sytuacji pozostaje już tylko: „opatrzeć dytyramb małym dopiskiem: »potrącić z tego 50%« albo »potrącić 75%«"[59]. Możliwa rozbieżność sądów między autorem a recenzentem, konstatował już poważnie, zmusza jednak do słownego uzasadnienia swych opinii. Aby nie nadwerężać swego autorytetu, krytyk winien, według Boya, zamiast podpisu pod skrótową oceną, zaoferować czytelnikowi fachowe sprawozdanie. Interwencja krytyków była więc wskazana, aby czytelnik uzyskał rzetelną informację i wskazówkę[60].

Autor *Flirtu z Melpomeną* uważał, że sytuacja recenzenta kabaretów jest wprost komfortowa w stosunku do pozycji krytyka teatralnego. Po kolejnej fali ataków na krytykę (artykuły: Kazimierza Wroczyńskiego w „Kurierze Czerwonym", Juliusza Kadena-Bandrowskiego w „Gazecie Polskiej") stwierdził, że działalność krytycznoteatralna prowadzona jest pod nieustanną presją[61]. Z jednej bowiem strony recenzent teatralny musi respektować odgórne dyrektywy polityki teatralnej wytyczone przez Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, z drugiej – musi również uwzględniać jednostronne oczekiwania dyrektorów teatrów, domagających się dla ich działalności pełnej akceptacji.

---

[59] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 722–723.

[60] Zob. ibidem.

[61] Ibidem, s. 217–221.

Ciągłe zarzuty pod adresem krytyków, iż nie promują teatru i uprawiają krytykanctwo sprawiły, że z obawą formułowano krytyczne opinie. Jedynie w kabarecie – zdaniem Boya – recenzent zyskiwał poczucie wolności, beztroski, osobistego bezpieczeństwa.

> Wiem, pisał w recenzji, że dopóki Wielka Rewia nie będzie upaństwowiona, to choćby mi się nie dość podobała, nie zjawi się na horyzoncie generalny sekretarz Akademii Literatury, aby ją zasłonić własną, mężną piersią[62].

Jak nietrudno zauważyć, recenzent teatrzyków, pominąwszy, iż był traktowany jako dywersant teatru poważnego, był panem samego siebie. Przede wszystkim jawnie i bez wyraźnych zobowiązań wobec uznanych instytucji życia kulturalnego, mógł pośredniczyć między teatrzykami a odbiorcą – czytelnikiem, potencjalnym widzem w granicach przez siebie wytyczonych, w roli sympatyka kabaretu lub w roli eksperta. Jego kompetencje oceniali jedynie koledzy po piórze, najczęściej jednak określał je sam recenzent.

Nie wszyscy krytycy piszący o kabarecie traktowali tę działalność z równą jak Boy powagą. Jan Lechoń przyznawał się otwarcie, iż nie dla krytyki przychodzi się do Qui pro Quo[63]. Jeszcze wyraźniej sformułował takie stanowisko wobec teatrzyków rewiowych Zygmunt Kleszczyński. Pisał w recenzji: „niedobrze polować z dzirytem na kolibry, strzelać grubymi lotkami krytyki do laleczek z pajęczej.iluzji. Najgorzej tańczyć shimmy i myśleć, co by o tym powiedział Piotr Skarga"[64]. Wyraźna dysproporcja między przyjętymi w krytyce stałymi, by tak rzec, kanonicznymi kryteriami, zorientowanymi na walory estetyczne, wychowawcze widowiska, a twórczością kabaretowo-rewiową posiadającą przede wszystkim walory „rekreacyjne" – zmuszała recenzentów do przeorientowania krytycznych nastawień. Innymi słowy, by z armat nie strzelać do wróbli, jednakowoż spełnić „zawodowy" obo-

---

[62] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 722.

[63] J. Lechoń, Wiad.lit. 1925, nr 21. Przedruk w: Idem: *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*. Zebrał i oprac. S. Kaszyński. Warszawa 1981, s. 345.

[64] J. Kleszczyński: *Révue paryska...*, s. 8.

wiązek zaopiniowania programu, trzeba było wypracować odpowiednią formę recenzji, znaleźć własną strategię i spożytkować umiejętnie swe wielorakie krytyczne i publicystyczne dyspozycje.

Boy swe kompetencje w tej dziedzinie określał jako niepełne. Skarżył się, że, będąc sprawozdawcą literackim, musi recenzować rewię polityczną, w której na pierwszy plan wybija się balet[65]. Program w teatrzykach, jeśli nawet na pierwszy rzut oka przypominał spektakl (przedstawiał „fabułkę"), był zlepkiem obrazów, numerów. W ich prezentacji wykorzystywano różne środki ekspresji typowe dla określonego rodzaju sztuki (dla literatury – słowo ujęte w formę wiersza, monologu; dla teatru – skecz, scenkę rodzajową, miniaturę; dla muzyki – wstawki orkiestrowe, etiudy; dla baletu – taniec zespołowy, akrobatyczny...). Zdać rzetelnie relację z tak niejednorodnego widowiska, angażującego różnych wykonawców specjalistów, znaczyło: znać się na każdej z dziedzin sztuk, na których kabaret i rewia się wspierały. Próbowano temu sprostać, rozdzielając czasem funkcje sprawozdawcze między recenzenta oceniającego treść programu, aktorstwo, scenografię i reżyserię a sprawozdawcę choreograficznego. Takim np. specjalistą od produkcji tanecznych był Henryk Liński, autor rubryczki *Impresje taneczne*, dopełniających w różnych czasopismach właściwą recenzję z kabaretu i rewii[66].

Podstawowa funkcja recenzenta kabaretu polegała na transpozycji doznawanych w czasie trwania widowiska wrażeń (rzadko głębszych

[65] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 28: *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1975, s. 676.

[66] Boy, świadom swych ograniczonych kompetencji recenzenta, pisał w tonie usprawiedliwienia: „Ponieważ pismo nasze [»Kurier Poranny« – D.F.] nie posiada osobnego sprawozdawcy choreograficznego [...], niech mi będzie wolno wyrazić podziw dla tańca pp. Parnellów." Idem: *Pisma*. T. 22..., s. 608. Na ile w tej wypowiedzi wyrażała się kokieteria recenzenta, na ile wysokie uznanie dla tańca, którego opis nastręczał Boyowi kłopotów, trudno odgadnąć. Fakt, że wykonanie tak poruszyło recenzenta, iż usunął się w cień swej niekompetencji, wymownie świadczył o sile oddziaływania ulotnej sztuki, której niewątpliwym atutem była wirtuozeria wykonania. Dodajmy: sztuki, która spełniała się całkowicie w parominutowym numerze, pozostawiając jedynie migotliwe wrażenie.

refleksji) na język naturalny i sugestywny, wskazania na źródło tych wrażeń i opisania go w kategoriach twórczości lub „produkcji". Nie było to łatwe zadanie, o czym świadczy wypowiedź recenzenta „Polski Zbrojnej", notabene redaktora gazety – Władysława L. Everta:

> O programie Morskiego Oka *Klejnoty Warszawy* trudno pisać. Słowo jest słabe i nikłe. Program wciela idee barwy i ruchu. Należy go zobaczyć, bowiem tylko oko pojmie ruch i barwę[67].

Bardziej wytrawni recenzenci mimo trudności próbowali jednak słowem wyrazić różne, nawet plastyczno-ruchowe, środki ekspresji. Starali się nie popaść w pułapkę nieporadności językowej i nawet metaforycznie utrwalali fragmenty programów.

Z dużą dozą krytycyzmu należy jednak odnieść się do opisowej części recenzji. Rzetelność nie była – jak się wydaje – cnotą przypadkowych często sprawozdawców, a tym bardziej rutyniarzy. Dowodów beztroski dostarczali sami piszący o kabarecie krytycy i publicyści. Warto odnotować wspomnienie Tadeusza Wittlina, który przyznawał się do spreparowania recenzji z rewii Własta „dla kawału", tak, by go zdenerwować i wywołać poruszenie w środowisku artystycznym[68]. Również Boy wielokrotnie kpił z recenzentów, którzy swe opinie formułowali z rozpędu lub ubierali je w stałe, wysłużone formułki, nie będąc nawet na widowisku. Niechlubny precedens Tadeusza Kończyca, któremu udowodniono, iż recenzował spektakl, którego nie widział na oczy, zainspirował Boya do wskazania, że taka postawa jest niestosowna nawet w przypadku omawiania kabaretowych produkcji, często standardowych i łatwych do przewidzenia[69].

W pisaniu o kabarecie Boy wyczulony był także na recenzencką sztampę. Zacytował nawet fragment kabaretowej wersji *Małego Prokescha*, którą zastosował jeden z warszawskich sprawozdawców.

---

[67] Ev. [E.L. Evert], Pol.zbr. 1928, nr 300.

[68] T. Wittlin: *Ostatnia cyganeria*. Warszawa 1989, s. 195.

[69] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21: *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, A. Krzyżanowska. Warszawa 1963, s. 572.

> Nowa rewia „Wesołego Oka" – pisał – nie jest pod żadnym względem gorsza od poprzedniej. Odznacza się tymi samymi minusami i plusami. Do pierwszych zaliczyć należy brak ogólnej koncepcji widowiska, nieskoordynowaną konstrukcję, dezorientację w rozplanowaniu efektów, słowem zbyt wątły rozwój nerwu teatralnego. Dzięki temu gubi się tempo i nastrój widowni miast narastać, ulega rozdrobnieniu i zdany jest na łaskę usposobienia poszczególnych widzów[70].

Ten „pusty" treściowo przekaz jest ciekawy z uwagi na wyraźnie eksponowaną w nim konstrukcję, szkielet typowy dla recenzji z programów kabaretowo-rewiowych. Jej elementami są: uwagi o kompozycji programu-składanki, uzasadnienie funkcji poszczególnych części widowiska pod kątem swoistej dramaturgii odbioru. Wydaje się, że schemat recenzji obligował krytyka do opisu i oceny tych elementów sztuki kabaretowej, które w bezpośredniej interakcji między scenką a widownią potwierdzały swój artystyczny charakter – zdolność do podobania się, wzruszania i zabawy. Recenzent był więc zmuszony pisać recenzje przez pryzmat bezpośredniego, najczęściej emocjonalnego odbioru, w pierwszej kolejności własnego, bardzo osobistego, czasem odbioru manifestowanego przez publiczność.

---

[70] Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 572.

Style odbioru i strategie recenzenckie

> Krytyka sztuk masowych to coś bardzo nieuchwytnego i płynnego, zmiennego. Jest to gra, w której nie ma reguł. Albo raczej, uprawianie tej gry polega nie tyle na stosowaniu reguł, co na ich wymyślaniu[71].

Znamienne, autorstwa Alicji Helman, podsumowanie sytuacji krytyka w dobie kultury masowej wydaje się pod wieloma względami odpowiadać sytuacji recenzentów i krytyków teatrzyków rewiowo-kabaretowych dwudziestolecia międzywojennego. Wystarczy przypomnieć, że, zdaniem Stefana Żółkiewskiego, model międzywojennego życia kulturalnego spełniał wszystkie warunki „masowości"; zdaniem Antoniny Kłoskowskiej, Polska przekroczyła w Dwudziestoleciu pierwszy próg umasowienia[72]. Kabaret tego okresu był przez wielu badaczy traktowany jako forpoczta zjawisk kultury masowej. Rozwijał się równie bujnie jak prasa, radio i kino. Doskonale współgrał z okresem przemian. Produkt oferowany przez teatrzyki wyraźnie wskazywał na współistnienie różnych jakości zhomogenizowanych w niejednorodnej formie widowiska. Był więc łatwy do przyjęcia przez szerokie kręgi odbiorców. Działalność teatrzyków określała zasada: „wiele

---

[71] A. Helman: *Problemy krytyki sztuk masowych*. W: *Współczesne problemy krytyki artystycznej*. Red. A. Helman. Wrocław 1973, s. 94.

[72] Zob. S. Żółkiewski: *Kultura literacka. (1918–1932)*. Wrocław 1973, s. 11–62; A. Kłoskowska: *Model międzywojenny*. „Polityka" 1978, nr 47.

dla wielu", typowa również dla sposobu funkcjonowania instytucji odpowiedzialnych za organizacje i kształt życia kulturalnego we współczesnych społeczeństwach odbiorców masowych. Przede wszystkim zaś rodzaj twórczości uprawianej w ramach kabaretu i rewii (przypomnijmy – polegającej na warsztatowej sprawności i technicznej wirtuozerii), uniemożliwiał jednoznaczne zdyskredytowanie podejmowanych w teatrzykach działań jako nieartystycznych. Nie pozwalał jednak na określenie ich w kategoriach sztuki. Pozostawały one jedynie na marginesie sztuki, a z pewnością należały do jej *continuum*. To również pozwala w nich dostrzec nowe zjawisko, typowe dla przemian kulturowo-cywilizacyjnych XX wieku, a mianowicie, zatarcie się wyraźnych granic między twórczością artystyczną i produkcją masową. W pewnym zakresie teatrzyki zaspokajały wzrastający popyt na rzeczy do oglądania. Oczekiwano od nich m.in. wartości estetycznych, sprawnie wkomponowanych w rozrywkę i zabawę. Tak odczytali to zadanie teatrzyków również niektórzy krytycy, podejmując się oceny i prezentacji twórczości kabaretowej w ramach swych publicystyczno-krytycznych obowiązków i pasji. Podstawowy dla wypowiedzi recenzenckich układ twórca – krytyk – nadawca był niestabilny, zależał bowiem od wielu czynników.

Sprawozdawca gazety podlegał swemu prasowemu zleceniodawcy, który chciał przede wszystkim aktualnych informacji, przeglądów, jasnych i jednoznacznych opinii. Adresowane do przygodnego czytelnika prasy codziennej prócz drobnych faktów, tytułów, numerów wybranych przez sprawozdawcę arbitralnie wypowiedzi tego rodzaju nie stanowiły materiału zbyt ciekawego. Nieprecyzyjny język, brak ogólniejszych opinii pozwala je zaliczyć do przysłowiowej prasowej „papki". Ilustruje to język recenzentów, nie zawsze fachowy, oscylujący pomiędzy potocznymi sformułowaniami, gwarą, a literacko-krytycznym słownictwem, np.: „szychta girlsów", „dowcip w nogach", „odwalać numer", „konferansjerzyna – Dymszyna", „szmoncesmajster" etc.

Poważni recenzenci próbowali spojrzeć na kabarety z perspektywy swego recenzenckiego stołka (fotel bardziej pasował na widownię teatru dramatycznego). Zasiadając na widowni kabaretu, oceniali widowiska przy użyciu kategorii bardziej jednoznacznych, choć nie zawsze poważnych. Ciekawe wydaje się w tym względzie kryterium opi-

sowe, streszczające się w formule „imieniny u cioci". Dość często recenzenci, śledząc przebieg programu, w którym niezwykle istotnym czynnikiem była bezpośrednia, familiarna więź między sceną i widownią, baczyli, by nie przerodziło się ono w „imieniny u cioci". Wymyślił to kryterium bodaj Wacław Grubiński, który opisując teatrzyk Qui pro Quo twierdził, iż artyści tej scenki „pragną żyć śród publiczności niejako w rodzinie, chcą być idealnym przedstawieniem u kochanej cioci na imieninach"[73]. Zastrzegał jednak, że idealność zobowiązuje do prawdziwej fachowości i artyzmu. Sprawozdawca „Polski Zbrojnej" powtórzył tę figurę w przeczeniu, wskazując, że „repertuar p. Rapackiej znany jest z przyjęć »na imieninach u cioci«". Jako synonimu chałtury i amatorstwa użyją tej „kategorii" także Tadeusz Boy i Jan Parandowski. Prosta, obrazowa i łatwa do zapamiętania formułka odpowiadała modelowi bezceremonialnego teatrzyku. Pozwalała odróżnić widowisko kabaretowo-rewiowe od spektaklu, bez angażowania całej wiedzy na temat odmiennej natury widowisk. Krytyk w tym wypadku występował nie jako ekspert sztuki, choć wykorzystywał swe rozeznanie w sprawach sztuki do wypunktowania dobrego rzemiosła, jednego z elementów i warunków sztuki. I ten aspekt *arte* przywoływał jako istotny czynnik konstytutywny sztuki kabareciarzy.

Wielokrotnie w opisach recenzenci koncentrowali swą uwagę na sposobie wykonania numerów. Wystarczy zestawić skalę ocen wykonania numerów lub kompozycji, aby zauważyć, że na tym polu dopuszczano się swoistego „świętokradztwa". Pojęcia takie, jak: „arcydzieła" „genialność", „klasyczność", „artyzm" dotąd zarezerwowane dla utworów o niekwestionowanych wartościach estetycznych, pojawiają się w recenzjach z teatrzyków wcale nierzadko. „Szmoncesy w wykonaniu p. Toma i Krukowskiego wznoszą się do wyżyn klasycznej doskonałości", „Wykonanie Kalinówny sięga wyżyn klasycyzmu", „Olsza pokazał nam arcydzieło charakteryzacji, stwarzając typ popularnego Warszawiaka", „Po najwyższe szczeble artyzmu sięgają Tacjanki", „Piosenki [...] Zuli stają się arcydziełem finezji, dobrego smaku", „Słuchając Ordonki doznaje się głębokiego zadowolenia artystycznego", „Pamflet Zimińskiej na wielką damę, to arcydzieło wdzięku, hu-

[73] W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów...*, s. 11.

moru i mistrzostwa ekspresji"[74]. Praktyka ta usprawiedliwia tych recenzentów, którzy starali się wyłowić z produkcji kabaretowej utwory odbiegające od przeciętnych i standardowych produktów, niczym perły. Można więc już w ówczesnej krytyce kabaretowo-rewiowej doszukać się realizacji modelu krytyki, określonego przez Alicję Helman jako „sito łowiące diamenty"[75]. Tego rodzaju oceny adresowano przede wszystkim do twórców. Recenzentom pozwalały one wyrazić swe uznanie dla ich talentów i pracy, a jednocześnie zmobilizować artystów łasych na komplementy do nowatorstwa i eksperymentowania. Ponadto obalano w ten sposób przekonanie, że kabaretowo-rewiowa twórczość nie może mieć ambicji reprezentowania sztuki, wskazywano wyraźnie, że może być i ona włączona do krytycznego obiegu.

Wiadomo było, że twórczość kabaretowo-rewiowa nie miała ambicji tworzenia dzieł o ponadczasowych wartościach. Produkt nieskonsumowany nie liczył się. Utwory kabaretowe były zaprogramowane przede wszystkim na natychmiastowy oddźwięk, realizowały aktualne zapotrzebowanie. To narzucało krytykom konieczność oceniania widowisk w relacji do rzeczywistości, w kontekście natychmiastowej sprawdzalności, siły oddziaływania. Dlatego kryteria estetyczne ustępowały miejsca w recenzjach wielu innym kryteriom, bardziej odpowiednim do sprawdzenia doraźnych funkcji programów, słowem: do oceny kabaretowej użyteczności. Krytyków interesuje nie tylko, jak coś jest zrobione, jak zagrane, ale jaki wywołuje efekt. Dlatego recenzje przepełnione są spostrzeżeniami o własnych reakcjach na utwór: podziwem, wzruszeniem, znudzeniem, a nawet zażenowaniem. Podmiot krytyczny w recenzjach jest wyraźnie eksponowany. Recenzent nie może bowiem skryć się za fasadą regułek, kategorii ogólnych. Odbiór widowisk kabaretowych polegał na konkretnej reakcji, był bowiem przede wszystkim odbiorem wrażeniowym, zmysłowym a nie intelek-

---

[74] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25: *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1968, s. 592; Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 639; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 591; Idem: *Pisma*. T. 23..., s. 520; liń [H. Liński], Gaz.pol. 1931, nr 41; k.w. [K. Wierzyński], Gaz.pol. 1932, nr 356; 1926, nr 343; Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1930, nr 129.

[75] A. Helman: *Problemy krytyki...*, s. 87.

tualnym. Rzadko skłaniał do głębszej refleksji. Przyjęcie dystansu przez krytyka powodowało, że pryskał czar widowiska, znikało natchnienie, potrzeba pisania o kabarecie zaczynała być problematyczna. Recenzent, odrzucając reguły gry oferowane przez teatrzyk, nie mógł także odpowiednio go ocenić i opisać, odpowiednio, to znaczy na gruncie kabaretowo-rewiowej zabawy. Oczywiście, zawsze mógł się skutecznie pastwić nad widowiskiem, wskazując na brak w nim jakichkolwiek wartości estetycznych. Innych, które w nim istniały (rekreacyjnych, rozrywkowych) nie mógł dostrzec, bowiem je lekceważył, „zamykał się na nie". Podtrzymując grę, Boy projektował w recenzjach ewentualny dalszy ciąg odbioru przedstawienia. Między innymi mniemał, że po skeczu Krukowskiego pt. *Rappaport*, widzowie po powrocie do domów niewątpliwie sprawdzać będą książkę telefoniczną w poszukiwaniu wszystkich odmian tego znanego nazwiska[76]. Na oddziaływania kabaretu po zakończeniu programu wskazywał również Wołoszynowski – pisząc, że dowcipy i komentarze satyryczne będzie się zaraz kolportować po całej Warszawie[77].

Krytycy nie bagatelizowali również terapeutycznej funkcji widowisk, która realizowała się bezpośrednio i polegała na tym, że widz mógł choć w czasie trwania przedstawienia zapomnieć o swych troskach, dolegliwościach, problemach. Świadczył o tego rodzaju wartościach programów Boy, kreujący się na wdzięcznego pacjenta, któremu zaserwowano w teatrzyku „terapię śmiechu". W sprawozdaniu z rewii Perskiego Oka spowiadał się swym czytelnikom; że cierpi na bradykardię, czyli spowolnienie tempa bicia serca.

> Kiedy puls spada do 48 na minutę, ma się wrażenie, że życie w człowieku zamiera. [...] I o dziwo, wszystko znikło bez śladu po kilku numerach programu[78].

W podobny ton zachęty do oglądania widowisk uderzali również inni sprawozdawcy. „Jeśli ktoś, słuchając serenady w wykonaniu »Lopka«

---

[76] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 432.
[77] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1928, nr 211; Gaz.pol. 1930, nr 354.
[78] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 607.

nie popłacze się ze śmiechu – twierdził recenzent »Robotnika« – niech każe się zbadać"[79]. W wypadku, gdy całość widowiska nie prezentowała wysokiego poziomu i nie była w stanie zaciekawić widza recenzenta, wystarczył jeden, bardzo śmieszny numer, by krytyk polecał program czytelnikom. Świadczy to wymownie o tym, jak wysoko ceniono popularyzowanie śmiechu i wesołości w ciężkich czasach. A zarazem dowodzi, jak tego rodzaju wskazówki recenzentów odbiegały od typowych dla tej profesji krytycznej wskazań.

Śmieszność, wskazywał Roman Zimand, jest przyrodzona rzeczywistości, sztuce natomiast właściwy jest komizm. Opierając się na słusznym wyróżnieniu, warto zauważyć, że krytycy oglądający kabaret pod kątem ładunku śmiechu zawartego w widowisku, musieli bardziej rozpoznawać życiowe potrzeby widowni niż jej przygotowanie i potrzeby natury estetycznej.

Jednocześnie wiele widowisk zmuszało recenzentów do zgoła odmiennych konstatacji, zwłaszcza że gra teatrzyków nie była *fair*, przynajmniej, zdaniem recenzentów. Strumień numerów toczył się wolno i nie przynosił orzeźwienia, raczej nużył swą powszedniością, pozorami nowości. Boy po programie Morskiego Oka wyrokował:

> widz znarkotyzowany piosenką, rozmarzony uśmiechami i błyskami oczu, obrzucony kwiatami, którymi bombardują nas z estrady w finale, wypchnięty z sali przez tłum, znajdzie się na ciemnych rozdrożach ulicy Hożej, szepcząc do siebie. – I cóż dalej szary człowieku?[80]

Ulotność wrażeń wzrokowych przy braku satyrycznych numerów, komicznej i śmiesznej parodii, skeczu utrudniała recenzentowi znalezienie argumentów przemawiających za potrzebą istnienia i polecania takich widowisk. Problem zaanonsowania programów stereotypowych, słabych pod względem wartości nawet wrażeniowych, sygnalizowany był wielokrotnie w recenzjach w formie narzekań np.: „nakarmiono nas zbyt lekko". W ramach krytycznych interwencji pod adresem or-

[79] IK [J. Kopankiewicz]: *„Morskie Oko": Hip-hip-hura!* Rob. 1932, nr 273.
[80] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 503.

ganizatorów zgłaszano także konkretne życzenia: „dajcie coś nowego, bardziej oryginalnego, bo najlepsze programy bliźniaczo podobne do siebie się przejedzą".

Przegląd materiału recenzenckiego pozwala zauważyć swoistą eskalację wymagań recenzentów. W miarę jak teatrzyki popadały w sztampę, powtarzały sprawdzone chwyty, powielały i „odgrzewały" najlepsze numery, krytycy rezygnowali z poważnych uwag i wskazówek co do „artystycznej" strony programu. Szukali potwierdzenia sensowności widowisk w szerszym kontekście aktualnego życia społeczeństwa Warszawy. Utożsamienie się z przeciętnym odbiorcą, który pragnął, by traktowano go z szacunkiem nawet w teatrzykach, pozwalało Boyowi stać się rzecznikiem publiczności, reprezentantem jej interesów. Dodajmy jednak, że chwyt ten umożliwiał wyraźne rozgraniczenie publiczności masowej i publiczności everymanów. To nadawało typowości inne zabarwienie. Publiczność masowa to moloch pozbawiony indywidualnego oblicza, publiczność everymanów to grupa zindywidualizowanych jednostek o zróżnicowanej wrażliwości, wykształceniu, wiedzy i inteligencji. Z pewnością łatwiej było tej drugiej publiczności przypisać swe własne potrzeby, łatwiej było ją ukierunkować zgodnie z własnym, wykształconym gustem. Trudno w przypadku recenzentów teatrzyków dać jednoznaczną odpowiedź czyich racji bronili, kogo reprezentowali, jaki wyznaczali sobie cel?

Postrzeganie nadscenek w kontekście aktualnych wydarzeń pozwalało recenzentom wykorzystać strategię plotkarza w celu urozmaicenia swych wypowiedzi. Ot, znajomość skandali, prywatnego życia gwiazd, kuluarowych intryg były dla czytelnika gazet codziennych miernikiem „kompetencji" recenzenta, jego orientacji w życiu kabaretu i w życiu towarzyskim. Wykorzystywali te okazję Lechoń, dodając do swych recenzji informacje o bankietach, gościach kabaretu, Słonimski i oczywiście, Boy. Plotki używali świadomie, aby wskazać na przenikanie kabaretu w obręb obyczajowości i mody oraz by zaakcentować specyficzny aspekt kultury kabaretowej koncentrującej się wokół instytucji nadscenek. Zachowywali w ten sposób w recenzjach posmak skandalu i sensacji, towarzyszących imprezom XI muzy od początku jej istnienia.

Plotka była również podstawowym chwytem w kreowaniu gwiazd kabaretu. Popularność zyskiwały one nie tylko swymi kreacjami, poświadczonymi w recenzjach, ale również budowaną odpowiednio przez sprawozdawców biografią. Kraszewską, aktorkę debiutującą w Hollywood, Boy anonsował słowami – „podobno prawnuczka wielkiego pisarza"[81]. W odpowiedniej atmosferze dwuznaczności odnotowano również w sprawozdaniach romans Ordonówny i Syma: „W rewii *Dla ciebie Warszawo* Ordonka i Sym w doskonałych humorach, jakby im się coś bardzo miłego zdarzyło"; „Niech wam wystarczy, że Ordonka i Sym w tej czy innej postaci tworzą jedną z najmilszych zakochanych par"[82].

Najczęściej jednak recenzent spełniał swą reklamową powinność. Każda niemal recenzja kończyła się konkretnym werdyktem autora: warto, czy nie warto zobaczyć program. Formułowano werdykt wprost: „Idźcie!", „To należy zobaczyć", „Godne polecenia"; pośrednio, prognozując dalsze losy danego widowiska – „Program Morskiego Oka *Gwiazdy Warszawy* niezawodnie święcić będzie 150. przedstawienie", lub znacząco puentując reakcje publiczności – „Publiczność opuszcza Starą Bandę jak zawsze, z uczuciem zadowolenia i mile spędzonego czasu", albo „wiele razy szczęki same podnosiły się do ziewania (wysoko, jak zwodzone mosty)"[83].

Zakończenie recenzji pozwala dokładnie określić cel recenzenta. Recenzenci-specjaliści od sprawozdań z teatrów tradycyjnie, jak w recenzji teatralnej, w zakończeniu umieszczali ocenę dekoracji, czasem także reżyserii. Inni dokonywali przeglądu całościowego programu i w efekcie formułowali na zakończenie swe zastrzeżenia, dyktowali konieczne poprawki. Bohaterami końcowego akordu recenzji byli nie rzadko artyści – ci najlepsi, których w ten sposób wyodrębniano z zespołu, by podkreślić ich nieprzeceniony wpływ na walory programu, a także ci najgorsi, którzy zawiedli pokładane w nich nadzieje. Czasem udaje się sprawozdawcy trafnie ująć w aktorskiej kreacji pewien najbardziej charakterystyczny chwyt: np. „Lawiński wypowie-

[81] Ibidem, s. 592.
[82] Ibidem, s. 593, 605.
[83] K.w. [K. Wierzyński], Gaz.pol. 1934, s. 245; (-) „Epoka" 1929, nr 34.

dział swój monolog z prędkością karabinu maszynowego", lub upamiętnić typowy dla aktora ruch czy gest: „Halama potrząsa swą czupryną rozbrykanego chłopaka", „Dymsza dygnął jak uczniak i zniknął za kulisami", „Zula śpiewa tym swoim głosem izwowszczyka"... etc.

Na pytanie, jakie miejsce w kabarecie zajmował recenzent, można jednoznacznie odpowiedzieć, że zasiadał na widowni. Był rzecznikiem siebie – krytyka a zarazem widza, i reprezentantem publiczności. Taką pozycję implikowała poniekąd struktura recenzji, która dostosowując się do natury kabaretu, musiała być wypełniona przez świadectwo odbioru. Teatrzyki wprawiały w niemałe zakłopotanie recenzentów tradycjonalistów. Adam Zagórski, recenzując rewię Qui pro Quo, z żenadą przyznawał się do swej bezradności:

> Wprawdzie dla zachowania powagi i niezależności sądu protestuję, krzyczę dość... za dużo tych nieprawdopodobieństw i wariackich pomysłów [...], nie róbcie tych łamańców i kalamburów: Ale... protestuję i krzyczę szeptem, gdyż w rzeczywistości zaśmiewam się do łez.[84]

Dylemat recenzenta między zachowaniem dystansu a poddaniem się wrażeniom, między subiektywnym sądem a obiektywną opinią w kabarecie ujawniał się ze szczególną siłą. W ocenach obowiązywał najczęściej indywidualny klucz, ważyły na nich nie tyle stałe kryteria, ile własne upodobania recenzenta, jego temperament, i wrażliwość. Niełatwo było pisać o teatrzykach, które zmieniały swe programy średnio co dwa tygodnie. W ogromie produkcji oferowały najczęściej podobne do siebie przedstawienia. „Odgrzewano" w nich stare numery, wykorzystywano ciągle tych samych wykonawców, zmierzając w szybkim tempie do standaryzacji. Kłopotów nastręczały recenzentom zarówno najlepsze, jak i najgorsze programy. Boy, który najdłużej zdawał relację z repertuaru teatrzyków, skarżył się swym czytelnikom, iż „ciężka to próba pisać o Qui pro Quo, znaleźć jakieś nowe komplementy"[85]. W jednej ze swych autotematycznych recenzji wyliczył, że

---

[84] Ad.Z. [A. Zagórski], Kur.por. 1923, nr 85.

[85] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 672.

użył aż 20 przymiotników, by należycie i sprawiedliwie ocenić program[86]. Z uwagi na częsty brak w widowiskach kabaretowo-rewiowych „głębszego znaczenia" sprawozdawcy pozbawieni byli możliwości rozbudowania części interpretacyjnej recenzji. Krótkie satyryczne teksty, typowe pretekstowe fabułki, aktualne aluzje, obarczone krytycznym komentarzem, byłyby w istocie niedorzecznością. Pytania: jak to jest zrobione, jak zagrane, że wzbudza zachwyt publiczności – obligowały w pierwszym rzędzie do oceny.

Dorobek teatrzyków noszący znamię „masowej produkcji" sprzyjał tym bardziej standaryzacji opinii i sądów. Aby więc należycie spełnić oczekiwania prasowego pracodawcy, wytrawni i pomysłowi recenzenci w opisach nadrabiali nijakość widowisk własnym humorem, inwencją językową, swoistą poetyką felietonową. Wykorzystywali trafną pointę, kalambur, dowcip, reklamując tym samym swe recenzenckie pióro.

> Recenzent teatralny to osobistość, która musi kojarzyć w sobie najsprzeczniejsze przymioty: błyskawiczność kochanka, wytrawność historyka, bywalstwo globtrotera, no i radosną wrażliwość dobrze wychowanego dziecka, które za każdą zabawkę znalezioną pod drzewem, bije z zapałem rączkami i woła caca[87].

Facecyjny wizerunek recenzenta, skreślony przez Boya, w pełni przystawał do sytuacji krytyka kabaretowej lekkiej muzy. Pozytywne nastawienie, umiejętność poddania się urokowi zabawy, otwarcie się na feerię wrażeń zmysłowych, rozszyfrowanie aktualnego dowcipu, zrozumienia kabaretowej satyry były warunkiem pełnego udziału w przedstawieniu. Kabaret wymagał od widza, również krytyka, pełnego zaangażowania, wykluczał inny typ odbioru. Swoista w kabarecie więź istniała poprzez pobudzenie i wzmocnienie jednostkowej reakcji. Sam

---

[86] Wymienione przez B o y a przymiotniki to: „wesoły, szczery, utalentowany, płodny, świetny, kapitalny, piękny, uroczy nieporównany, bezkonkurencyjny". Wyraźnie nadawały one wypowiedzi recenzenckiej charakter peanu na cześć Qui pro Quo. Por.: I d e m: *Pisma*. T. 21..., s. 573–574.

[87] I d e m: *Pisma*. T. 22..., s. 254.

kabaret stwarzał modelową „sytuację flirtu", kokietował publiczność, zabiegał o jej uznanie, dbał o jej psychiczny komfort. Krytyk w polu takiego oddziaływania rzadko pozostawał obojętny na zaloty. W rolę miłośnika kabaretu najczęściej wcielał się Boy[88]. „Wyobrażam sobie, rozpoczynał swą kreację w recenzji – że Qui pro Quo musi być już znudzone komplementami, jakie sypiemy mu co 4 tygodnie, że jest jak przepieszczona kobieta", a kończył stwierdzeniem: „Do zobaczenia za 4 tygodnie i znowu się zacznie: Pani taka słodka, pani taka miła... etc."[89]

Bogata i różnorodna materia przedstawienia kabaretowego służyła skonkretyzowaniu wyobrażeń, stereotypów i marzeń konkretnej społeczności. Recenzent, by dostrzec te zależności, był zmuszony rozpatrywać kabaret w perspektywie codziennego życia przeciętnych ludzi. Musiał więc być również spostrzegawczym historykiem swego czasu. Oceniając kabaret jako atrakcyjną zabawę i potrzebną ludziom rozrywkę, recenzent sam ustalał reguły gry, jaką prowadził z konkretnym adresatem swej krytycznej wypowiedzi.

---

[88] Tak określił Boya E. Krasiński: *Warszawskie sceny...*, s. 232.
[89] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 674.

Gry z publicznością

Wizerunek kabaretowej widowni kreślony recenzenckim piórem przez dwadzieścia lat trwania teatrzyków ulegał ciągłym retuszom i nie jest wyrazisty. Powstałe przed 1920 rokiem teatrzyki, a także towarzysząca im krytyka musiały wychować sobie dopiero własną publiczność, jak bowiem twierdził Sierosławski, „publiczność nowa, wojenna nie miała tradycji dziadków i miano kabaretu było dla niej równoznaczne z taboretem"[90]. Podobnego zdania był Czesław Jankowski, który jeszcze dosadniej charakteryzował widownie Mirażu i Czarnego Kota, pisząc:

> Publiczność wali do kabaretu jak na odpust i zapada tam okutana w futra i paltoty, w ogłupiającą uciechę, żywo przypominającą zachwyty Papuasów. [...] Jak zahipnotyzowana, siedzi zapatrzona w grającą, śpiewającą, błyskotkami migającą scenkę, rada, że nie trzeba nic – myśleć[91].

Proces wychowania sobie publiczności przebiegał wielofazowo, z różnymi perturbacjami i przyniósł nierówne rezultaty. Pierwsze kabarety, prowadzone wielokroć przez niekompetentnych przedsiębiorców (ba, nawet podejrzane indywidua, jak np. słynnego kasiarza Cichockiego – Szpicbródkę, który nabył Czarnego Kota), liczących na szybki zysk, szczególnie zabiegały o względy publiczności. Aby przetrwać i być

---

[90] S. Sierosławski: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. „Świat" 1924, nr 11, s. 7.
[91] C. Jankowski: *Á propos „Czarnych kotów"*. Kur.warsz. 1917, nr 36, s. 5.

imprezami dochodowymi, wyznawały raczej zasadę „pozyskać widza". Apelowały więc najczęściej do najpowszechniejszych wyobrażeń o rozrywce. Minimalizując ryzyko, tak modelowały zawartość merytoryczną programu, aby trafić w oczekiwania i gust różnego typu widzów. Publiczność kabaretów, w tym adaptacyjnym dla kabaretowej muzy okresie była bardzo zróżnicowana zarówno pod względem wykształcenia jak również pod względem obycia kulturalnego. Warszawiacy odwiedzali teatrzyki z nadzieją na łatwą i bezceremonialną rozrywkę, dla odpoczynku, z potrzeby relaksu, a także, by podziwiać nowych wykonawców, czyli dla popisów[92]. Nie była to publiczność o wyrobionym smaku artystycznym, nieporadnie przyjmowała ofertę widowisk bardziej ambitnych. Jak bowiem zauważył recenzent „Kuriera Porannego" – nie dostrzegała finezji literackiej tekstu i chłodno reagowała na tego rodzaju numery[93]. Nastawienie na bezrefleksyjny, często trywialny odbiór w pełni wyjaśniało tendencję „ześlizgiwania się w dół" produkcji kabaretowych. Wydaje się, że jedynie kilka teatrzyków udatnie przyczyniło się do rehabilitacji tego typu instytucji.

Wyróżniało się wśród nich Qui pro Quo. Jego współpraca z renomowanymi literatami owocowała świetnymi programami, na wysokim poziomie autorskim i wykonawczym. Krótki mariaż ze skamandrytami sprawił, że w prowadzonych przez literatów tej formacji działach recenzenckich, m.in. w „Wiadomościach Literackich", scenka została odpowiednio rozpropagowana. To gwarantowało udział w widowiskach publiczności należącej do środowisk literackich i artystycznych, elitarnej społeczności z półpięterka Ziemiańskiej, elit politycznych, wojskowych idących za przykładem generała Wieniawy-Długoszowskiego oraz cały *high life* Warszawki nie wolny w tym względzie od snobizmów i nakazów mody. Rzecz interesująca, że w recenzjach rzadko można napotkać ślady ich bytności na przedstawieniach. Sprawozdawcy w opisach publiczności pomijali tę grupę widzów kabaretowych. Z całą pewnością to właśnie grono nie budziło u sprawozdawców żad-

---

[92] Por. A. Zag. [A. Zagórski]: *„Stańczyk" i Qui pro Quo*. Kur.por. 1923, nr 118; Kur.warsz. 1921, nr 34.

[93] Kur.por. 1921, nr 296.

nych zastrzeżeń, co do odpowiedniego nastawienia do widowiska. Być może recenzent zaświadczający o swoim odbiorze uzurpował sobie prawo występowania w imieniu tego właśnie audytorium. Widowiska przed tego rodzaju publicznością spełniały się w ramach autotelicznej zabawy i nie wymagały pod tym względem komentarzy czy ocen odbioru lub rad recenzenta. W tych okolicznościach jego interwencje były niepotrzebne, a nawet niestosowne. Również, co należy podkreślić, nie do tego elitarnego gremium adresowane były recenzje i sprawozdania. Ocena i pogląd o programie realizował się w tym gronie w towarzyskich ramach pogawędki, jaką toczyli znajomi, bywalcy kawiarni literackich. Była to recenzja mówiona, nie obarczona celami dydaktycznymi, reklamowymi, ot, wymiana zdań niezobowiązująca i dyskretna. Czasem jej echa pobrzmiewają również w prasowych recenzjach w formie przytoczeń sądów i opinii „publiczności krytyków" formułowanych w kuluarach[94].

Jak można sądzić, kabaret dla tego typu publiczności kulturalnej, wyrafinowanej, inteligentnej nie był tylko widowiskiem, lecz formą życia towarzyskiego, inteligenckiej rozrywki, która niegdyś w pełni realizowała się w formach życia salonowego, kawiarni literackiej, nieformalnych stowarzyszeniach artystycznej cyganerii. Kabaretowej zabawie służyły również inne formy, jak np. satyryczne czasopisma (np. „Cyrulik Warszawski"), słynne szopki organizowane niemal przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego, najpierw pod patronatem skamandrytów, w późniejszym okresie również przy współudziale poetów młodszej generacji. Stanowiły *continuum* tego typu twórczej aktywności spełniającej się w odpowiednich dla niej ramach ludyczności, której synonimem był szeroko rozumiany kabaret[95].

---

[94] Najczęściej przywoływał sądy innych krytyków, również wysokiej rangi specjalistów, H. Liński, co pozwalało mu nadać swym sądom wagę autorytatywnych stwierdzeń. Por.: Gaz.pol. 1934, nr 22, s. 62.

[95] Szerokie znaczenie terminowi „kabaret" nadaje T. Stępień, dla którego kabaret nie jest tylko typem widowiska, ale przede wszystkim przestrzenią komunikacji, w jakiej pojawiają się różnego rodzaju teksty estradowe, satyryczne, lekkie. Kabaret to także forma inteligenckiej rozrywki, znak etosu kultury mieszczańskiej dwudziestolecia międzywojennego. Por.: Idem: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989, s. 11–12.

Teatrzyk Qui pro Quo – nie elitarny, lecz otwarty, nie był wolny od problemu wychowania swojego widza, publiczność wyselekcjonowana, wyborna mogła bowiem wypełnić widownię teatralną co najwyżej na kilku przedstawieniach. I on zakosztował tyranii większości, wielokrotnie jej także ulegał. W roku 1925 Słonimski zauważał, że widzowie wciąż oczekują nagości, a nie dobrych tekstów. Widz żądał szmatławego szmoncesu i przebojowych piosenek[96]. Wreszcie Boy zobaczył tę żądającą publiczność jako „nienasyconego molocha, którego twórcy usiłują zadowolić, produkując ciągle nowe numery, dopóty nie trafią mu do smaku"[97]. W tych wypowiedziach czasem próbuje się więc usprawiedliwić twórców kabaretowych, traktowanych jako ofiary komercyjnego systemu rozrywki, niemal masowej.

W duchu solidaryzmu z kabareciarzami recenzenci wielokrotnie też podkreślali, czego dokonały teatrzyki renomowane w ramach szeroko pojętej akcji wychowania i podniesienia referencji swej nie selekcjonowanej, acz stałej publiczności. „To istny cud – pisał w roku 1926 Boy – ta sama publiczność jeszcze przed paru laty niemrawa i ponura ożywiła się, wysubtelniała, zaprzyjaźniła się z estradą, ba, gotowa jest brać udział w przedstawieniu"[98]. Jednocześnie recenzenci gratyfikowali wszelkie formy zaktywizowania publiczności i wciągnięcia jej bezpośrednio do zabawy. „Świetnie rozruszano publiczność – zauważył sprawozdawca »Robotnika« – w półfinale rewii Wesołego Oka, grając z nią w piłkę." „Pomysłowo zaktywizowano ją również w Morskim Oku, aranżując zabawę w śnieżki"[99]. W tymże Morskim Oku Maria Żelska, śpiewając swój przebój *A temperament, temperament, czy Pan ma...*, schodziła ze sceny na widownię z termometrem w ręce, mierząc temperaturę wybranym panom, by następnie zaprosić ich do konkursu. Już na scenie, na której zmontowano trzy dźwignie, mieli na wyścigi kręcić korbami, podnosząc na drewnianych ławeczkach zasiadające trzy

---

[96] as. [A. Słonimski], Wiad.lit. 1925, nr 29. Por. także wypowiedź Lechonia, który twierdził, że próbuje się zadowolić publiczność, oferując jej żydowską komedię dell'arte. Wiad.lit. 1924, nr 45.

[97] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 571.

[98] Idem: *Pisma*. T. 23...

[99] Por.: Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1931, nr 2, 1932, nr 1.

hostessy. Zwycięzca otrzymywał szampana i wielkie brawa. Mniej efektownie natomiast, zdaniem sprawozdawców, zachęcano publiczność, przygotowując dla niej podarki (Wesoły Wieczór) lub po prostu robiąc zbyt wiele ustępstw dla jej gustów (kuplety Olszy w Bandzie, roznegliżowane girlsy...). Korygując bezpośrednie działania organizatorów, recenzenci starali się więc popularyzować typ aktywnego odbioru – najwłaściwszej dla konwencji widowiska kabaretowego formy współuczestnictwa.

Rzadziej natomiast korygowali odbiór widzów ujawniający się wyraziście w czasie trwania widowiska. Co prawda pisano m.in., „że monologi Konecznego i Waltera na złe gusty [...] miały najżywszy oddźwięk na sali", że publiczność nie rozumiała parodii, źle ją odczytała. Niemniej jednak starano się zachować dystans do tego typu widowni i raczej nie utrwalano w zapisie złych nawyków. Poza tym recenzenci byli świadomi, że strategia kabareciarzy polegała na komponowaniu programów w taki sposób, by każdy mógł znaleźć tam coś dla siebie. Zatem zamiast znaczyć numery słabsze, „zaprogramowane" na widza o niższych kompetencjach odbiorczych, woleli wybierać z programu numery najlepsze. Recenzje nie dają pełnego wyobrażenia o „standardowym" odbiorze również i z tego względu, że pisano je z przedstawień, które oglądano w ramach pokazów dla prasy lub z premier. Tylko w szczególnych wypadkach, co zostaje zresztą odnotowane w sprawozdaniach, recenzowano seryjną produkcję.

Publiczność konkretnego przedstawienia nie była reprezentatywna dla ogółu potencjalnych widzów, dlatego w latach dwudziestych i trzydziestych, a więc w okresie ustabilizowanego życia nadscenek, w recenzjach krytycy wyróżniali różne rodzaje publiczności, m.in. publiczność premierową o wyrafinowanych gustach, w lot chwytającą dowcipy i puenty, „nie byle jaką". Była to zazwyczaj publiczność stała danej nadscenki (np. Morskiego Oka, Qui pro Quo, a nawet dzielnicowego Praskiego Oka), która nie opuszczała żadnego programu. Ich zdaniem, była ona najbardziej wymagająca, szybko odkrywała metodę, wedle której ci sami twórcy programu konstruowali dowcipy i zmuszała teatrzyki do poszukiwania oryginalnych rozwiązań. Szczególnym jej wariantem była publiczność dernier (ostatnich przedstawień danego programu organizowanych według zasady „wszystko na opak"),

znająca przebieg widowiska, chętnie bawiąca się wraz z aktorami w nieprzewidziane qui pro quo. Publiczność niedzielna uchodziła w recenzenckim gronie za wcielenie niewybrednych gustów, gdyż była nastawiona szczególnie rekreacyjnie. Wyróżniano także publiczność „majową" – „nieobecną duchem na przedstawieniu", trochę bierną oraz publiczność drugiego programu – oczekującą na zakończenie pierwszej edycji wieczoru w przedsionku, rozpaloną odgłosami dobiegającymi zza zamkniętych drzwi sali, podnieconą odbiorem swych poprzedników.

Dość ciekawą grupą publiczności była galeria. W teatrze uchodziła ona za najbardziej emocjonalnie i żywo reagującą publiczność, złożoną z plebsu i studenterii. W kabarecie tego rodzaju widownia to przede wszystkim „nowobogaccy" – zasiadający, jak wskazuje Wołoszynowski, obecnie na parterze, zaglądający do kabaretu bardziej z powodów ambicjonalnych. Recenzent pozostawił jej, jako spuściznę po dawnej galerii, zły gust i brak wyrobienia w odbiorze wartości bardziej artystycznych. Według recenzenta „Robotnika", galeria to widzowie szczególnie faworyzujący wykonawców, a więc reagujący aktywnie zwłaszcza w czasie występów swych ulubieńców[100].

Generalnie rzecz ujmując, ogólne opinie o publiczności, które pojawiają się w recenzjach, są zazwyczaj krytyczne. „Publiczność warszawska składa się z ludzi tragicznie smutnych, którzy nigdy się nie śmieją – tym pełnym szerokim śmiechem" – twierdził Voice, a sprawozdawca „Rzeczpospolitej" dodawał: „jest zaśniedziała i obrosła mchem ponurej, biernej powagi"[101]. Jak w takim razie wyjaśnić ciągle przywoływane w recenzjach żywe spontaniczne reakcje publiczności? Można by było z nich ułożyć całą skalę tego typu reakcji, począwszy od hucznej i niefrasobliwej wesołości, przez „homeryczny śmiech", „wybuchy śmiechu", „salwy śmiechu na całe gardło", „formalne wy-

---

[100] Por.: K.B. [K. Brzeski], Trub.pol. 1926, nr 22; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 617; Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 643; liń [H. Liński], Gaz.pol. 1930, nr 165; j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 271; Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1930, nr 22.

[101] M. Voice: *Niedole piosenki*. Rzeczp. 1929, nr 122; M., Rzeczp. 1928, nr 264; a także „Życie Teatru" 1926, nr 40–41, K.B. [K. Brzeski], Trub.pol. 1926, nr 18.

cie ze śmiechu", „płakanie ze śmiechu", „pokładanie się ze śmiechu", „trans wesołości". Tak znamienity wyraz zabawy poświadczony w recenzjach jest w jawnej sprzeczności z ogólnym mniemaniem krytyków o widzach. Na zadane sobie uprzednio pytanie kilka jest odpowiedzi. Reakcje publiczności mógł przywoływać recenzent jako potwierdzenie wartości programu. Opis żywiołowych reakcji widzów był najskuteczniejszym argumentem – jednoznaczną i najważniejszą zachętą dla czytelnika.

Publiczność „masowa", odindywidualizowana, była w ujęciu sprawozdawców postrzegana „jako nienasycony moloch". Z pewnością krytycy, nawet kabaretowo-rewiowi nie chcieli być reprezentantami takiej publiczności i nie w jej imieniu występowali. Nawet zgłaszając akces recenzowania przybytków rozrywki, kreując się na widzów, nie podpisywali paktu z szeroką publicznością. Przyjmowali reguły gry obowiązujące w kabarecie, a zatem wtapiali się we wspólnotę, ale zazwyczaj tylko na czas trwania widowiska i przyjmowali za partnerów gry nie tyle sąsiadów na widowni, ile twórców. Marzyli tylko (m.in. Boy, Wołoszynowski, Grubiński) o teatrzyku kabaretowym, który jednoczyłby wokół siebie wszystkich odbiorców, byli bowiem świadomi tego, że w teatrzykach rewiowych ten typ wspólnoty nie jest możliwy.

Horyzont oczekiwań krytyka nie zawsze pokrywał się z horyzontem oczekiwań przeciętnego widza. Nie było jednak powodów, by rozdzierać nad tym szat. Forma zabawy proponowana w teatrzykach komercyjnych nie była ściśle określona, raczej wykazywała tendencje do posiłkowania się coraz to nowymi chwytami, różnymi modelami rozrywek. Ile w niej było z ducha dawnego kabaretu, z ekstatycznej, spontanicznej i w pewnym sensie magicznej ludyczności, trudno odgadnąć. Tempo przemian, wpływy obcych wzorów widowisk rozrywkowych, ciągle rosnąca potrzeba nowości, mocnych wrażeń, a przede wszystkim przypływ do kabaretów nowej niewyrobionej publiczności, dawnych filistrów, wszystko to sprawiło, że produkcja teatrzyków nieustannie balansowała na pograniczu stereotypu, kiczu oraz oryginalnej twórczości.

W ocenie publiczności teatrzyków recenzenci przyjmowali zasadniczo dwie opcje, które współistniały przez cały okres Dwudziestolecia. Każda z nich wynikała – jak się wydaje – z uwzględnienia przez

krytyków dwóch różnych postaw człowieka w zabawie. Johan Huizinga określił je jako postawę ludyczną i puerylną[102]. Pierwsza charakteryzowała człowieka łączącego w jedność upodobanie do błazenady i szaleństwa z akceptacją deformacji, paradoksu i nonsensu, a zatem nie była wolna od głębszej refleksji, do której angażowano rozum. Ilustracją takiej postawy było dziecko, które się bawi i nie jest przez to dziecinne. Druga postawa ujawniała się w skłonności do pozbywania się w zabawie kontroli intelektu. Wskazywała na nią potrzeba rozrywek banalnych, pogoń za brutalną sensacją, wystawnymi, gigantycznymi widowiskami. Przykładem takiej postawy było dziecko, które nie wie, w co się bawić, nudzi się szybko zabawą i ciągle stara się szukać nowych podniet.

W recenzenckim wizerunku widza rewiowego opcja druga dominuje: to przecież widz „o arcyniemoralnym guściku", szukający wciąż nowych podniet, zachwycony na krótko nagością, blichtrem, wystawnością, żądający ciągle nowości. To widz, złakniony stereotypowych obrazków, niewymagających głębszego zaangażowania umysłu, łatwych do odszyfrowania aluzji, prostackich żartów, „monopolkowego humoru"[103]. W obrazie widza kabaretowego podkreśla się raczej cechy właściwe człowiekowi zabawy: spontaniczność, krytycyzm, „szampański humor", umiejętność śmiechu „na całe gardło", wyrobienie, zdolność wychwycenia każdej aluzji, zrozumienia parodii etc.[104]

Teatrzyki rewiowo-kabaretowe nie selekcjonowały swej publiczności. Aby w pełni mogły zrealizować swe powołanie do organizowania

---

[102] J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury.* Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 288–290.

[103] W 1928 Evert ponownie wskazywał zaspakajanie w teatrzykach „płytkich i w istocie swej arcyniemoralnych guścików publiczności, której niezdrowa ciekawość i chora chętka wzruszeń żeruje na ludzkiej niedoli", Rzeczp. 1928, nr 271; por. H.L. [H. Liński]: *„Co w trawie piszczy". Premiery w teatrze Stara Banda.* Gaz.pol. 1934, nr 324.

[104] Sprawozdawca „Trubadura Polskiego" wyraźnie wskazuje na „widza inteligentnego", którego ubawi „mózgowy humor" Toma, widza tak różnego od przedstawicieli dawnej publiczności powojennej, „zainteresowanej zewnętrznymi walorami widowiska", 1926, nr 1. Tym samym zwraca uwagę na sukcesywnie wzrastający stopień kompetencji odbiorczych kabaretowej widowni.

zabawy całej Warszawie, musiały łączyć potrzeby i oczekiwania odmiennych typów widzów. Recenzenci zasiadający na widowni złożonej z aktywnego audytorium (otwartego na zabawę) i pasywnej publiczności (oczekującej biernie na wyszukane podniety, rewiowy cocktail), nie mieli większego wpływu na ofertę programową teatrzyków. Jednak przy każdej sposobności napominali animatorów imprez kabaretowo-rewiowych, by zachowywali właściwe proporcje między zabawą i rozrywką. Dostrzegali humor, żart, ironię, ale też dopominali się o głębsze znaczenie.

Część druga

W RECENZENCKIM OBIEKTYWIE

Skala ostrości

Recenzenci dwudziestolecia międzywojennego, opiniując produkcję kabaretowych scenek i rewiowych estrad, mieli nie lada kłopot z wypracowaniem modelu kabaretowo-rewiowego widowiska, z którym mogliby konfrontować bieżącą twórczość tego rodzaju. Tym bardziej, że teatrzyki początkowo nie wykazywały tendencji do realizowania idealnego wzoru czy też powielania szablonu. Nawet te powstałe przed 1920 rokiem raczej starały się poszukiwać nowych form i środków prezentacji lub oryginalnie łączyć tradycyjne już elementy. Wzrost konkurencyjności w tej dziedzinie zmuszał poszczególne scenki do wypracowania własnej, odrębnej formuły widowiska, ukształtowania swego osobliwego oblicza. Recenzenci obserwujący w latach 1917–1924 przemiany rodzącej się branży rozrywkowo-kabaretowej wyczuleni byli przede wszystkim na tropienie innowacji. Niemniej jednak próbowali także sukcesywnie dookreślać profil teatrzyków, powołując się na sygnalizowane w ich nazwach parantele.

Początkowo ulegali sugestiom twórców skłonnych do etykietowania prowadzonych przez siebie imprez mianem kabaretu artystycznego lub artystyczno-literackiego. Jeszcze przed 1920 rokiem wszystkie scenki bez względu na repertuar określane były w sprawozdaniach tym mianem (Czarny Kot, Miraż, Sfinks, a nawet sezonowe występy w Dolinie Szwajcarskiej). Proceder ten bardziej uważnych obserwatorów niepokoił. Już w lutym 1917 roku Czesław Jankowski – publicysta „Kuriera Warszawskiego", przestrzegał przed zdewaluowaniem się tego historycznego już terminu przez jego nadużycie. Gdy podczas inau-

guracyjnego programu w Czarnym Kocie oznajmiono, że scenka ta ma być kontynuatorem śp. kabaretu warszawskiego Momus z placu Teatralnego, rozważnie zauważał, że „nie da się wskrzesić typu, co go samo życie tegoczesne – pędzące naprzód z zawrotną szybkością – przekształciło". Dla kabaretów warszawskich widział jedno rozwiązanie – „muszą zacząć teatralnieć"[1]. Ale choć w nazwach instytucji zaczęło pojawiać się określenie „teatr" lub „teatrzyk", nadal pisano o nich jako o kabaretach lub pseudokabaretach. Kabaret staje się szybko synonimem „najlżejszej muzy", a nawet „muzy nijakiej"[2]. „Kabaret to słowo obelżywe" – przypominał w 1924 roku Andrzej Włast, „artystką kabaretową nazywało się do niedawna w Warszawie artystkę, która potrafiła wypić najwięcej butelek wina w Dolinie Szwajcarskiej i Renaissansie" – wskazywał w roku 1926 recenzent „Trubadura Warszawskiego"[3]. W 1924 roku „Świat" publikował na swych łamach rozmowę z dyrektorem Ossoryą-Brochockim, który przystępował do organizacji kabaretu przy stolikach w Dolinie Szwajcarskiej i anonsował przygotowywany tam program jako w pełni artystyczny, złożony z występów niekwestionowanych specjalistów sztuki estradowej z Polski i zagranicy. Organizator wyrażał w nim nadzieję, że uda mu się przekonać do udziału w imprezach poważną publiczność, zrażoną nieodpowiednim charakterem pseudokabaretów[4].

Każde widowisko rozrywkowe z programem złożonym z solowych występów i tekstami satyrycznymi lub raczej pseudosatyrycznymi jest kwalifikowane jako kabaret. Dziewiętnastowieczne rozróżnienie między tingel-tanglem, szantanem, überbrettlem a kabaretem i cafè-concert eksponowane w prasie z przełomu wieków przestaje już obowiązywać, granice stają się nierozpoznawalne. Co gorsza, nie tylko w świadomości potocznej to nadużycie miana kabaretu daje o sobie znać. Nieprzychylni sztuce XI muzy dziennikarze i krytycy wielokrotnie kabaret zestawiać będą z pornografią, kiczem, demoralizującą społeczeń-

---

[1] C. Jankowski: *Á propos „Czarnych kotów"*. Kur.warsz. 1917, nr 36, s. 5.

[2] Por.: M.L., Rob. 1922, nr 8, s. 16.

[3] A. Włast: *Niebieski Ptak*. E i S 1924, nr 11; K. Brzeski: *Olimpia. „Szukamy króla"*. Trub.warsz. 1926, nr 16.

[4] *Kabaret przy stolikach*. „Świat" 1924, nr 21.

stwo rozrywką, dodajmy, wcześniej kojarzonymi właśnie z tinglem i szantanem[5].

W roku 1919 sprawozdawcy zauważają istotną metamorfozę poważnych nadscenek, które – jak Czarny Kot – przeobrażały się w teatrzyki miniatur. Interesujące jest w tym względzie, na ile decyzja o zmianie repertuaru z typowo kabaretowego w teatralny (w którym numery solowe zastępuje się krótkimi formami dramatycznymi, jednoaktową operetką) mogła zależeć od braku odpowiednich kabaretowych tekstów, od wyższych aspiracji artystycznych twórców, a w jakim stopniu zaważyła na tej decyzji skuteczna kompromitacja kabaretu, do której przyczyniły się zarówno peryferyjne scenki uprawiające szmirę i pseudoartystyczną twórczość, jak i prasa. Kazimierz Wroczyński, dyrektor Czarnego Kota, forsowanie formy teatrzyku miniatur wyjaśniał chęcią urozmaicenia widowisk kabaretowych. Zgranie zespołu wykonawców, coraz lepszych aktorów pozwalało realizować dłuższe formy: parodie operetek, lekkie jednoodsłonowe sztuki (farsy, wodewile) inkrustowane jedynie solowymi wstawkami, tzw. wkładkami śpiewnymi i tanecznymi. Publiczność od razu przystała na tę ofertę, a więc i ona znudzona była kabaretową składanką[6]. Ostatecznie Czarny Kot zerwał także z szablonem jednoaktówek (które grał do początku 1920 roku) i zaczął wystawiać widowiska trzyaktowe. W maju 1921 roku stał się teatrzykiem operetkowym, co z uznaniem przyjęli krytycy. Innych rozwiązań repertuarowych poszukiwały pozostałe ambitne nadscenki. Qui pro Quo uciekało się do kilkuczęściowych widowisk, zło-

[5] W roku 1922 na łamach „Skamandra" (nr 16) ukazała się znacząca informacja: „Obyczajność obrażają kabarety warszawskie, gdzie śpiewa się piosenki prawie wyłącznie dotyczące intymnej pornografii, gdzie deprawuje się młodzież lepką, choć maskowaną pornografią, gdzie sketche odbywają się w łóżkach małżeńskich, gdzie niemal zawsze rolę leitmotivu odgrywa rozrodczy organ kobiecy". Podważa prawdziwość tego sądu kontekst wypowiedzi. Miała być ona obroną Brunona Jasieńskiego, autora *Noża w bżuhu* oskarżonego m.in. przez krytyków sprzyjających kabaretowi o demoralizację. Niemniej jednak obraz kabaretu użyty w funkcji argumentu w pewnym przynajmniej stopniu musiał być wiarygodny. Nie był to jedyny sygnał niskiego poziomu produkcji teatrzyków z szyldem kabaretu, por. także: A. Nowaczyński: *Spirytyzm i kabaretyzm. Rozmirażowanie.* „Teatr" 1918, z. 2.

[6] K. Wroczyński: *Pół wieku wspomnień teatralnych.* Warszawa 1957, s. 136–152.

żonych ze szkiców dramatycznych, aktualnych revue, operetek i jednoaktówek. Miraż wkraczał w dziedzinę variétés, a Sfinks doskonalił swoje rewiowe przeglądy, stawiając na aktualną satyrę. Widowiska tego typu recenzenci kwalifikują już jako *quasi*-teatralne. Sprawozdawca „Robotnika" zauważał, że w teatrzykach „estrada zamieniła się w scenę lub scenkę, na której prezentuje się konglomerat jednoaktówek z występami solowymi"[7]. W takiej sytuacji nie dziwi nekrolog kabaretu, który kreślił w roku 1921 na łamach „Świata" Stanisław Sierosławski. Twierdził on, że „zarówno typ kabaretu przy stolikach, jak i kabaretu-scenki legł w zapasach na łopatki". Kabaret w swym triumfalnym pochodzie utracił dużo ze swej godności mentora, kpiarza i śmiejącego się filozofa[8]. Wychowanek Zielonego Balonika starał się jednak obronić ideę kabaretu, również we współczesnych mu czasach. Obserwacja przemian kabaretów powstałych przed 1920 rokiem (Mirażu, Sfinksa, Czarnego Kota) kazała mu jednak sprecyzować termin „kabaret", objawić aktualny jego sens. Otóż słowo „kabaret", w ujęciu Sierosławskiego, oznacza już nie tylko typ widowiska o ustalonej strukturze programu, lecz przede wszystkim określa jakość programów oferowanych w różnej formie widowiskowej. Satyryczność gwarantowana dobrymi tekstami literackimi, wysublimowana na tyle, by naturalnie wyselekcjonować publiczność, była dla Sierosławskiego podstawową cechą relewantną terminu „kabaret". Była ona dla krytyka na tyle znacząca, by stwierdzić w twórczości współcześnie uprawianej w teatrzykach kontynuację tradycji klasycznego kabaretu. Kabaretu żyjącego za pan brat z literaturą i sztuką, nie kokietującego publiczności, nie zaspokajającego najbardziej banalnych gustów, ale obrazoburczego i demistyfikatorskiego, zdolnego spełnić doniosłą funkcję społeczną.

Słuszność diagnozy sformułowanej na początku lat dwudziestych potwierdził Wacław Grubiński. W roku 1928 pisał on, iż „nie ma w Warszawie kabaretów, bo w kabaretach stoją stoliki, a między stolikami krążą kelnerzy z najlepszymi trunkami"[9]. W Warszawie nastąpił roz-

---

[7] M.L., Rob. 1920, nr 56.

[8] S. Sierosławski: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. Cz. 1: *Z tryumfalnych dni śp. „Polskiego Kabaretu"*. „Świat" 1921, nr 10, s. 6–7.

[9] W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów*. „Świat" 1928, nr 4, s. 1.

dział między sceną a knajpą. Są teatrzyki, które tym jednak różnią się od teatru dużego kalibru, iż „pragną żyć śród publiczności niejako w rodzinie, że chcą być idealnym przedstawieniem u kochanej cioci na imieninach"[10]. Ton familiarności, swojska atmosfera i wirtuozeria wykonawców – „krewniaków" – to dla Grubińskiego był wystarczający powód, by wspierać te przybytki, bez których nie do pomyślenia była wielka stolica. Czy bowiem warto było się upierać przy wymaganiach dopasowania się kabareciarzy do archaicznych już form kabaretu? Wszak, jak donosił z Francji Karol Frycz, i w Paryżu zgasła ostatnia gwiazda dawnego, klasycznego kabaretu, sławny Adolph Willette. Wszystkie istniejące kabarety były już tylko marną namiastką Chat Noir, a działający jeszcze sławny Le Lapin Agil (Żwawy Królik) utracił dawną rangę i świetność[11].

W szerszym zakresie znaczeniowym słowo „kabaret" wchodzi do języka krytyki jako określnik[12]. Świadczy to wymownie o dokonanej transpozycji użycia tego terminu. Pojęcie „kabaret" nie ma już konkretnego przedmiotowego desygnatu, ale określa w przedmiocie mocno zmodyfikowanym (widowisku) podobieństwo do przedmiotu już nieistniejącego (kabaretowego spotkania – spontanicznej zabawy). I w tym wypadku należy docenić głosy takich krytyków, jak Sierosławski, później Grubiński i Wroczyński, którzy przypominali czytelnikom, czym niegdyś był kabaret artystyczny. Na nowo także podjęli się wyznaczyć granicę między kabaretem a pseudokabaretem, aby chronić przed dewaluacją zasady, obyczaj i ideę, która niegdyś przyświecała zbuntowanym artystom „odczyniającym zło i zakłamanie świata" w obrzędzie kabaretowej zabawy[13].

---

[10] W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów...*

[11] K. Frycz: *W związku ze śmiercią Adolfa Willeta.* „Świat" 1926, nr 12.

[12] We współczesnych polskich słownikach i kompendiach sygnalizuje się specyficzną formę kabaretów dwudziestolecia międzywojennego przez określenie ich mianem „teatrzyki kabaretowe". Por.: M. Semil, E. Wysińska: *Słownik współczesnego teatru.* Warszawa 1990, s. 162; *Słownik literatury polskiej XX wieku.* Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, s. 439–445.

[13] Jednocześnie można było zaobserwować uaktywnienie się terminu „kabaret" w sferze obyczajowej – jako szerszego, metaforycznego ujęcia stosunku do świata,

Sprawozdawcy wielokrotnie przez całe Dwudziestolecie używać będą jeszcze słowa „kabaret" jako synonimu różnych przybytków „rozfikanej" i „roześmianej" muzy. Jednakże wytrawni krytycy i recenzenci będą raczej podkreślać, iż etykietka kabaretu zobowiązuje twórców, a nie usprawiedliwia ich nieudolności. W roku 1922 po otwarciu Teatrzyku Stańczyk recenzent „Robotnika" zwracał uwagę, że „organizatorzy chcą mu nadać charakter kabaretu artystycznego, ale do tego potrzeba lepszego programu, ciętej satyry i dobrych utworów literackich"[14].

Jeszcze w latach 1921–1924, nie najlepszych dla teatrzyków, wiele z nich zakończyło swój żywot, m.in.: Miraż (2 V 1921), Czarny Kot (21 VI 1921), Sfinks (1921) i Nietoperz (lipiec 1922). Wśród pozostałych Qui pro Quo oscylowało między „aktualnymi przeglądami rewiowymi" a „warszawską miniaturą Grand Guignolu", a więc ciągle poszukiwało właściwej dla siebie formy. Stańczyk zdecydowanie zdystansowany przez Qui pro Quo powoli upadał, starając się „zbytnio zastąpić teatr".

Tymczasem nowe, powstałe po 1925 roku, scenki znalazły inspirację w popularnych we Francji widowiskach rewiowych. W założonym przez Konrada Toma teatrzyku Perskie Oko (5 IX 1925) po raz pierwszy pojawiają się girlsy – znak rozpoznawczy rewii. Teatrzyki: Eldorado, otwarte w 1926 (25 września) i Olimpia (1 I 1926) anonsują się już nie jako kabarety, lecz jako teatrzyki rewiowe. Sprawozdawcy zrazu kwalifikują je ogólnie jako „przybytki śpiewającej, tańczącej i obnażonej muzy", zwracając uwagę na istotne w oferowanych przez nie widowiskach elementy tańca, muzyki i nagości. W 1926 roku ustala się już wyraźny podział na teatrzyki rewiowe i teatrzyk Qui pro Quo.

---

sposobu bycia, hierarchii wartości. Kabaret, już nie jako kategoria określająca zjawiska artystyczne, ale kategoria światopoglądowa, pojawia się w użyciu zwłaszcza przez nieprzychylnych „wesołkowatości" krytyków (Irzykowskiego, Grzymały-Siedleckiego, Horzycy, a nawet Wołoszynowskiego). Por.: K. Irzykowski: *Recenzje teatralne*. Wybór i wstęp J. Szpotański. Warszawa 1965, s. 571; J. Wołoszynowski, „Epoka" 1929, nr 44, A. Grzymała-Siedlecki: *Humor warszawski*. Kur.warsz. 1926, nr 160. W. Horzyca: *Koniec śmieszków*. „Nurt" 1943, nr 2.

[14] Rob. 1922, nr 24.

Czas sprzyjał wyjaśnieniom pokrewieństw i różnic między scenkami i nadscenkami zdradzającymi tendencje rozwojowe, wbrew pesymistycznym prognozom, że upadną. Podjęli się tego zadania Kazimierz Wroczyński wraz z Wacławem Grubińskim i przede wszystkim wyjaśnili teatralne koneksje oraz kabaretowo-rewiowe pretensje scenek. Otóż – jak twierdził Wroczyński – „dziś z kabaretu ostał się conferencier, piosenka, recytacja. Teatr do tego dodał dekorację, balet, skatch i połączył poszczególne numery istotną lub formalną nicią rewii"[15]. Zdaniem krytyka, kabaret jako *infant terrible* podparnasia, „11 Muza – Muziątko" w Polsce zawsze sytuował się blisko teatru. Wielu artystów aktywnie działających w Zielonym Baloniku i w Momusie w dwudziestoleciu międzywojennym stało się wielkimi indywidualnościami w teatrze, by wspomnieć tylko Leona Schillera, Arnolda Szyfmana, Teofila Trzcińskiego, Tadeusza Żeleńskiego-Boya. Zasada programów w powojennych teatrzykach była, by tak rzec, zawsze teatralna: rozdział funkcji autora i aktora. Kiedy w programie *Z ust do ust* twórcy rewii Perskiego Oka starali się sami określić Rewię jako XI muzę, Jakub Appenszlak zaoponował w recenzji programu, słusznie zauważając, że „Rewia nie posiada jeszcze samodzielności, jest wciąż nadbudówką czy też przybudówką do teatru"[16]. Grubiński to potwierdził w jednoznacznym sądzie, iż nie ma już w Warszawie kabaretów, są natomiast teatrzyki kabaretowe i rewie[17].

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że termin „rewia" również miał, jak „kabaret", wiele znaczeń. Oznaczał początkowo typ programu, rodzaj repertuaru, słowno-muzyczny numer kabaretowej scenki, na co wskazywała wypowiedź Wroczyńskiego, co potwierdzały również podobne użycia tego terminu przez sprawozdawców. W recenzjach i na afiszach długo zachowywano pisownię francuską „revue", „reuvuette'a". W latach późniejszych rewia to przede wszystkim rodzaj widowiska, organizowanego przy znaczącym użyciu światła, dekoracji, eksponowaniu technicznych rozwiązań przestrzeni scenicznej, kostiumów i oczywiście zespołów girls. Dodajmy, że teatry *stricte* rewiowe pojawiają się

[15] K. Wroczyński: *11 muza*. „Świat" 1926, nr 11.
[16] (A.) [J. Appenszlak]: *Scena i muzyka*. Nasz przegl. 1926, nr 277, s. 7.
[17] W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów...*

w Anglii, a przede wszystkim we Francji już pod koniec XIX wieku. Największe z nich to: Moulin Rouge założony w 1889 przez Charles'a Zidlera, Les Folies – Bergère w 1886, Casino de Paris w 1881 oraz londyński Teatr Palladium i London Pavillon w 1907.

Brak precyzji wynikający z wieloznaczności pojęcia rewii – jak się wydaje – nikomu nie przeszkadzał. W prasie trudno napotkać jakiekolwiek ślady wyjaśnienia przez recenzentów różnic znaczeniowych. Usprawiedliwia to specyfika polskich teatrzyków. Na ogół bowiem uprawiano w nich twórczość bez wyraźnych reguł, w sposób nieograniczony stałą konwencją. Ponieważ jedynie Morskie Oko w czasach najlepszej prosperity proponowało widowiska rewiowe w pełnym tego słowa znaczeniu – wystawne, oprawione bogatą, wielobarwną dekoracją, tańcami zespołowymi, dużą liczbą wykonawców i statystów, „inscenizacyjną maszynerią", piosenką szlagierową – słowo „rewia" nie zostało zarezerwowane na stałe dla tego typu widowiska. Natomiast okazało się uzasadnione dla ujęcia w nieklarownych przedstawieniach pewnych ich cech i elementów. Zminiaturyzowana skala widowisk rewiowych, współpraca teatrzyków rewiowych z autorami tekstów kabaretowych, aktorami kabaretowymi, a więc i z pieśniarzami, komikami, angażowanie konferansjera, wszystko to wskazywało, iż termin „rewia" bardziej jest adekwatny jako określenie cech przedmiotu niż pełnej jego natury (byłoby to z pewnością nadużyciem). „Wygodny" termin „rewia kameralna" nie był jeszcze wówczas stosowany. W ten oto sposób słowo „rewia" podzieliło los terminu „kabaret", schodząc do roli określnika. Oba te terminy wyznaczają przez cały okres 1926–1939 dwubiegunową skalę, na której recenzenci będą sytuowali poszczególne teatrzyki i według której będą je oceniać. Warto dodać, iż rewia stanie się dla nich synonimem wartości wizualnych, przeżyć zmysłowych, przerostem elementów dekoracyjnych, zaś kabaret będzie wyznacznikiem wartości „intelektualnych", gwarantowanych poetyckim słowem, poważną, ciętą satyrą i zachowaniem proporcji w operowaniu środkami artystycznego wyrazu.

8 stycznia 1921 roku zostaje w Warszawie otwarty teatrzyk zobowiązujący się swą nazwą – Music-hall – do wystawienia polskiej wersji

widowisk w stylu amerykańskich music-halli[18]. Istniał zaledwie 4 dni. W 1928 roku podobnie anonsował się teatrzyk Orfeum. Organizowane przez ten teatrzyk widowiska charakteryzowały się: luźnym programem opartym na numerach solowych, wykonywanych przez zagranicznych specjalistów estrady (akrobatów, ekwilibrystów, murzyńskie duety wokalne i taneczne) oraz brakiem konferansjera. Dopiero w 1933 roku w zorganizowanym z rozmachem teatrze Rex kilku przygotowanym tam widowiskom nadano typowo amerykański rozmach i odpowiednie tempo. Zdynamizowano program, komponując go z numerów trwających nie dłużej niż 4 minuty. Poszerzono grono wykonawców. Prócz zespołów girls i boys, przebranych w wyszukane stroje, zaangażowano największe gwiazdy polskich i zagranicznych estrad.

Music-hall istniał więc w ówczesnej świadomości jako widowisko „masowe", przypominał strukturę programu rewiowego, ale zwielokrotniał typowe dla rewii elementy, przede wszystkim zaś serwował je w przyspieszonym tempie. Słowo to nie oznaczało w żadnym razie odrębnego gatunku teatralno-muzycznego, z przygotowanym fachowo librettem i muzyką[19]. Krytyków-obserwatorów produkcji bieżącej polskich teatrzyków mieniących się szumnie music-hallami – nic nie upoważniało do tego rodzaju definicji i takiego określenia music-hallu. Również w przypadku music-hallu organizatorzy widowisk naśladowali obce wzory tylko częściowo i niekonsekwentnie. Nie troszczyli się o czystość rodzajową. Krytykom z music-hallem kojarzyła się więc nie tyle forma widowiska, rodzaj repertuaru, ile sposób zaprezentowania i oprawa. Podkreślali: ilość miejsc na widowni – w Rexie (1700), inny sposób oddziaływania na widza – bombardowanie go różnorodnymi środkami oraz zawrotne tempo programu.

Widowiska oferowane w teatrzykach stanowiły istną wieżę Babel form i rodzajów przedstawień. Eklektyzm sztuki rozrywkowej nie uła-

---

[18] Mimo tego, że ojczyzną music-hallu była Anglia (music-hallu określany jest jako narodowa odmiana widowiska kabaretowo-rewiowego połączonego z konsumpcją alkoholu), do Polski trafił on w latach dwudziestych w amerykańskiej wersji, mocno zmienionej. Por. M. Semil, E. Wysińska: *Słownik...*, s. 221.

[19] Tak kwalifikuje musical Marek Bielacki, autor poważnego studium o historii i przemianach tej formy. Por.: Idem: *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*. Łódź 1994.

twiał recenzentom pracy. Twórcy niefrasobliwie czerpali z różnych źródeł, kompilowali widowiska, nie bacząc na tradycję i zgodność z wzorem, ale dbając o chwytliwość każdego pomysłu. Chaotyczna, nieplanowa produkcja, imperatyw nowości i oryginalności ostatecznie zaowocowały widowiskami, które prócz stylistycznych podobieństw do utrwalonych wzorów widowisk kabaretowych, rewiowych i music-hallowych nie pozwalały się jednoznacznie sklasyfikować. Nie należy więc recenzentów obwiniać o pewien bałagan terminologiczny, brak precyzyjnych terminów, jasno określających przedmiot opisu i oceny. Historia i metamorfoza XI – kabaretowej muzy w dwudziestoleciu międzywojennym wymownie świadczyła o tym, iż i ona uległa procesowi typowemu dla współczesnej sztuki rozrywkowej. Procesowi, w którym – dodajmy za Stefanem Kisielewskim –

> najpierw powstaje wąski, odrębny gatunek, który potem się rozszerza, wsącza w siebie elementy z innych już ustalonych dziedzin i rodzajów[20].

Twórczością scenek i nadscenek rządziła moda i mania adaptacji już sprawdzonych form, przeróbek, rozmyślne stylowe persyflaże. Ale mimo tych zapożyczeń teatrzyki potrafiły stworzyć widowiska o swoistym kolorycie, jakości odrębnej i w pewnym sensie wartościowej. Miast więc rozdzielać etykiety, miast szufladkować, recenzenci i krytycy w swych wypowiedziach przede wszystkim starali się drobiazgowo ocenić zaprezentowane programy, użyte środki i sposoby przedstawienia. Nie bacząc na zgodność z formą i rodzajem, przede wszystkim śledzili krytycznym okiem efekty rozmaitych translacji, ich zasadność i twórcze wykorzystanie, które zaowocowałoby własnym, oryginalnym stylem.

---

[20] S. Kisielewski: *Krytyka w dobie kultury masowej*. W: *Krytycy przy okrągłym stole*. Red. E. Dzięboowska. Warszawa 1966, s. 112–114.

Swojsko czy światowo?

W roku 1918 Nowaczyński widział w powstałych w czasie I wojny światowej kabaretach wersję rosyjskich teatrzyków miniatury, zresztą najgorszego sortu, kopię „bałagańczyków z rozmaitych piereułków moskiewskich, kijowskich i charkowskich"[21]. Porównanie z kabaretami Montmartre'u wydawało mu się zbyt niestosowne. Inni krytycy i sprawozdawcy w ogóle nie zaprzątali sobie głowy poszukiwaniem powinowactw i paranteli tego typu. Kwestia tożsamości warszawskich przybytków kabaretowej muzy pojawiła się wyraziście dopiero w roku 1924, w związku z gościnnymi występami w Warszawie kabaretu rosyjskiego Niebieski Ptak.

Przedstawienia zespołu Aleksandra Jużnego prasa przyjęła entuzjastycznie. „Wiadomości Literackie" pilotowały teatrzyk, co nie było oczywiście bez znaczenia dla zainteresowania nim odpowiednich środowisk. Zgodnie nadano występom miano wydarzenia artystycznego. Dla wielu krytyków było zaskoczeniem, że w takiej dziedzinie twórczości można osiągnąć tak wspaniałe artystyczne efekty. Boy oraz Lechoń z zachwytem recenzowali przedstawienia, dzielili się w prasie swymi refleksjami Andrzej Włast i Stefania Zahorska[22]. Każdy po swo-

---

[21] A. Nowaczyński: *Spirytyzm i kabaretyzm...*, s. 30.

[22] T. Żeleński-Boy: *Ptak Niebieski*. W: Idem: *Pisma*. T. 21: *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, A. Krzyżanowska. Warszawa 1963, s. 68–73; J. Lechoń: *Niebieski Ptak*. Wiad.lit. 1924, nr 27; *Nowy program Niebieskiego Ptaka*. Wiad.lit. 1924, nr 30; S. Zahorska: *Refleksje na temat Niebieskiego Ptaka*. Wiad.lit. 1924, nr 28; A. Włast: *Niebieski Ptak*. E i S 1924, nr 11.

jemu oceniał warsztat prezentowany przez cały zespół. Boy widział w Niebieskim Ptaku formę teatrzyku miniatury, w którym 12 zaprezentowanych w jednym programie numerów, mimo swej stylistycznej, formalnej i nastrojowej różnorodności stanowiło harmonijną całość. Prostymi środkami o niezwykłej skali ekspresji twórcy potrafili stworzyć „cacka" w swoim rodzaju, małe arcydzieła. Płynne przechodzenie od liryzmu do tonów filuternych, od groteski do tragizmu nie pozostawiało widzowi chwili na nudę. Program trzymał go w nieustannym napięciu, dostarczając całego bogactwa wrażeń: zadumy, zabawy, oczarowania. Lechoń podkreślał poetyckie walory zaprezentowanych przez Rosjan scenek dramatycznych. Porównywał je do ariostycznej komedii, pełnej – jak wiadomo – barokowych igraszek formą i kontrastów. Zahorska w formie widowisk widziała efekt współczesnych poszukiwań artystycznych.

> Niebieski Ptak – pisała – nie jest syntezą, gotowym stylem, lecz amalgamatem: od realizmu [Burłacy], przez romantyzm [Beranger], ekspresjonistyczne ujęcie amerykańskiego baru, motywy ludowe i czysto kabaretowe [Polka księżycowa] [...] – wspólnym ich mianownikiem jest zamknięta, barwna forma plastyczna[23].

Plastyką i malarskimi efektami, organizacją przestrzeni teatralnej twórcy wprawili wszystkich krytyków w zachwyt. Według Andrzeja Własta, Niebieski Ptak był przede wszystkim „teatrem rytmu i stylu", w którym reżyser, malarz, muzyk zepchnęli na drugi plan autora, a nawet aktora. Pamiętajmy, że pisał to praktyk kabaretowego rzemiosła, przyszły organizator wielu teatrzyków rewiowych, w których efekty dekoracyjne wybijały się na plan pierwszy[24]. Oczywiście, wysoko oceniono także wykonawców, ich kunszt, perfekcyjne opanowanie rzemiosła i niespotykane w polskich kabaretach: dyscyplinę, skupie-

---

[23] S. Zahorska: *Refleksje...*

[24] Inspiracją dla teatralnych inicjatyw Własta nie był – jak się wydaje – rosyjski teatrzyk, lecz teatry rewiowe porażające widza grą kolorów i obrazów. Warto na to zwrócić uwagę, iż szczególna wrażliwość na plastykę i pozasłowne środki ekspresji pozwoliły mu z takim pietyzmem pisać o Niebieskim Ptaku.

nie uwagi widza nie na swojej osobie, lecz na odtwarzanej postaci. Genialny Chenkin i europejski Járosy zebrali najwięcej pochwał.

„Szlachetny, subtelny i bardzo narodowy" Niebieski Ptak stał się doskonałym punktem odniesienia dla uwag o rodzimych nadscenkach. Z porównania nie wyszły one zwycięsko. Lechoń był najbardziej krytyczny, twierdząc stanowczo, „że od dzisiejszych tzw. kabaretów idzie zapach jak z womitoriów walącego się Rzymu"[25]. Zalecał więc, by skorzystać z wzoru prawdziwie artystycznego kabaretu rosyjskiego i stworzyć, mając do dyspozycji zdolnych aktorów, malarzy, autorów i reżyserów, jakiegoś swojego np. Czerwonego Koguta[26].

Włast, jakby w celu usprawiedliwienia polskich kabareciarzy, zwracał uwagę na specyficzny styl pracy Rosjan, którzy jeden numer próbują po kilka miesięcy i grają go przez wiele lat. W polskiej wersji nadscenek, warunek niemożliwy do spełnienia. Boy zajął w tym względzie stanowisko najbardziej arbitralne. Wskazywał co prawda na godne naśladowania efekty plastyczne, doradzał jednak, by zachować swój własny, odrębny styl i poszukiwać na własną rękę sposobów „transsubstancjacji życia w sztukę". Dlatego zrozumiałe są jego upomnienia w recenzjach z Qui pro Quo w sytuacji, gdy twórcy zbytnio poddawali się wpływowi Rosjan. Przymiotnik „niebieskoptaszęcy" używany często przez recenzenta w charakterystyce numerów, miał zabarwienie pejoratywne, „sparzenie polskiego kabaretu z Niebieskim Ptakiem" miało dla niego wątpliwą wartość. Wystarczyło, że kabaret rosyjski zgubił w Warszawie najpiękniejsze swe piórko – konferansjera Fryderyka Járosyego, który współpracując najpierw z Qui pro Quo, potem z innymi najwyżej notowanymi teatrzykami stolicy, dzielił się swym doświadczeniem, uczył kabareciarzy rzemiosła, przewodniczył najciekawszym przedsięwzięciom.

---

[25] J. Lechoń: *Niebieski Ptak...*

[26] Warto wymienić nazwiska użyte przez Lechonia świadomie w celu zainteresowania kabaretem prawdziwie uznanych artystów. Malarze: Stryjeńska, autorzy: Boy, Tuwim, Słonimski, reżyserzy: Schiller i Trzciński. Jedynie aktorzy: Bodo, Pogorzelska, Maszyński, Rentgen, Orwid, Lawiński, Tom byli gotowi podjąć się tego zadania. Wielu innych jak choćby Boy, Stryjeńska i reżyserzy nie byli tym zainteresowani.

Wpływy wschodnie w kabarecie polskim dostrzegano wielokrotnie. Nietoperz, zdaniem Henryka Ostrowskiego, recenzenta „Comoedii", nawiązywał wyraźnie do Lietuczajej Myszy, w Krzywe Zwierciadło zapatrzeni byli twórcy Stańczyka. Mimo tych powinowactw z tradycją wschodnią teatrzyki starały się wypracowywać jednak rodzime wzory.

Następna wizyta Siniejej Pticy w Warszawie w lutym 1927 roku wywołała już inne refleksje. Oceny były bardziej stonowane, wrażenia mniej silne i oryginalne[27]. Dostrzeżono, że polscy artyści podpatrzyli malarską sztukę i sztuczki, nadali im własny styl i byli w stanie obecnie konkurować z Rosjanami, a nawet wygrać z nimi konkurs na współczesną formę kabaretu artystycznego. Polski kabaret był, ich zdaniem, żywszy, bardziej europejski, subtelniejszy, a co ważniejsze – błyszczał nowością. Teatrzykowi rosyjskiemu brakowło tego atutu niespodzianki, tak ważnego w dziedzinie kabaretu. Zastosował się do niej przede wszystkim teatrzyk Qui pro Quo, w którym śpiewało się intymnie warszawską *Ja chcę mieć dziecko z Pogorzelską* i paryską *Ach Madame*[28]. Domowy styl Qui pro Quo polegał – jak pisał Boy – na przetworzeniu wszystkich nowości: francuskiej revue, amerykańskiego music-hallu i elementów Niebieskiego Ptaka. Po upadku scenki (1932 rok) jej styl propagowały inne kabarety: Banda, Cyrulik Warszawski, Cyganeria. Dlatego krytycy traktowali je wielokrotnie jako kolejne edycje Qui pro Quo, w których kultywuje się nową, rodzimą tradycję. Mimo bowiem przypominania tradycji kabaretowej ukształtowanej w teatrzykach Montmartre'u, zaszczepionej na polski grunt przez krakowski Zielony Balonik oraz pośrednio przez warszawski kabaret Momus, krytycy na współczesnych scenkach i nadscenkach widzieli już inny typ widowiska. Zarówno Sierosławski, Wroczyński, Boy jak i Grubiński dostrzegali stosowaną w nich inną formułę zabawy i inny sposób jej aranżowania.

Nowe czasy sprzyjały metamorfozom kabaretu, szło jednak o to, by polską odmianę XI muzy ubrać w rodzime szaty, a nie stroić w pióra

---

[27] T. Żeleński-Boy: *Ptak Niebieski w Warszawie*. W: Idem: *Pisma*. T. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, K. Najderowa. Warszawa 1964, s. 626–628; as [A. Słonimski]: *Ruch teatralny*. Wiad.lit. 1927, nr 7; K. Alberti: *Wywiad z dyr. Jużnym*. Com. 1927, nr 9–10.

[28] as [A. Słonimski], Wiad.lit. 1925, nr 21.

niebieskoptaszęce, tym bardziej rewiowe pióropusze i klejnoty. By było „po naszemu". Już w latach 1918–1922 za najbardziej „swojski" kabaret Warszawy uchodził Sfinks prowadzony przez Wacława Julicza i Artura Tura. Wydaje się, że z pozoru mitotwórcza pasja Boya uczynienia z Qui pro Quo polskiej odmiany Chat Noir, miała także na celu podkreślanie wagi swojskiej tradycji, domowego stylu. Nagradzanie produktów „rodzimego chowu" miało uchronić teatrzyki kabaretowe przed ekspansywnymi wpływami paryskich revues i broadwayowskich music-halli. Wspierali w tej akcji Boya niemal wszyscy zagraniczni korespondenci warszawskiej prasy.

Najmocniejsze wpływy przychodziły do Polski z Zachodu, z Francji – mekki miłośników rewii oraz zza oceanu, lansującego jazz i widowiska Florenza Ziegfelda. Korespondenci, zdając relacje ze swoich zagranicznych podróży po teatrach rewiowych i nocnych przybytkach pseudosztuki, sugestywnie i ciętym piórem malowali obraz życia rozrywkowego europejskich stolic. Emil Breiter anonsował je jako atrakcyjną ofertę dla turystów, bogatych cudzoziemców, których kuszono techniką widowiskową, wystawną dekoracją i roznegliżowanymi tancerkami[29]. Woroniecki, opisując wieczór szału w Folies-Bergère, dodawał do tych środków: ekwilibrystykę świetlną, techniczne rozwiązania przestrzeni scenicznej oraz prowokacyjną erotyczną tematykę. Włast donosił z Casino de Paris o tłumach statystów wymyślnie przebranych i trickach. A Helena Zmigryder jako warunek tych widowisk podawała „kilkadziesiąt par nóżek migających w powietrzu"[30]. Słowem: przepych, negliż i teksty na niskim literacko poziomie.

Zdarzało się korespondentom porównywać teatrzyki zachodnie z polskimi i, co warto podkreślić, prawie zawsze to zestawienie wypadało na korzyść rodzimych. Całkowicie, ich zdaniem, kabarety Warszawy dystansowały Zachód pod względem poziomu literackiego i aktorskiego

---

[29] E. Breiter: *Przesilenie artystyczne w nadsekwańskiej stolicy. Blaski i nędze teatrów paryskich.* Wiad.lit. 1924, nr 21.

[30] E. Woroniecki: *„Wieczór szału" w Folies-Bergère.* „Świat" 1929, nr 25, *Podróż po kabaretach francuskich.* E i S 1923, nr 6; A. Włast: *Révues paryskie.* E i S 1924, nr 4; H. Zmigryder: *W Paryżu.* „Pani" 1924, nr 12.

wykonania[31]. Sprawozdawca „Sceny Polskiej" uważał, że polscy aktorzy powinni być wzorem dla Europy. W tym samym duchu „dowartościowania" twórców, recenzenci nierzadko podkreślali ich bezkonkurencyjność. „Józefina Baker – pisał sprawozdawca »Gazety Warszawskiej« – na widok Bambulejki w interpretacji szalonej Lody, dostałaby żółtaczki z zazdrości"[32]. „Słynny Chevalier mógłby się u Dymszy niejednego nauczyć" konstatował recenzent „Głosu Prawdy"[33]. Rzadko w latach 1924–1939 przykłada się już wzory europejskich gwiazd do opisu umiejętności polskich wykonawców. Wyraźna staje się inna, znacząca tendencja poszukiwania analogii między aktorami kabaretowymi a mistrzami polskiej sceny. Lechoń uważał, że Pogorzelska ma „vis comica nie gorszą niż sam stary Frenkiel", Gierasieński był, dla sprawozdawcy „Trubadura Polskiego", „wskrzesicielem tradycji Alojzego Żółkowskiego, Dymsza przypominał w swych kupletach sztukę Kudlicza"[34].

Wspólna akcja lansowania rodzimej twórczości dała wymierne efekty. Pomimo presji modnego we Francji, w Wiedniu, Berlinie i Londynie szablonu rewiowego widowiska tego typu nie przyjęły się w Warszawie na stałe. Musiało też być swojsko, bo pomimo aspiracji produ-

---

[31] Edmund Minowicz wręcz pisał, iż „z oglądu wynika jeden wniosek: w dziedzinie rewii, operetki, teatrzyków literacko-artystycznych i kabaretów – nie pozostajemy w tyle, lecz niejednokrotnie przewyższamy zagranicę. Takiego kabaretu jak Qui pro Quo nie posiada ani Berlin ani Paryż". Zob. Edmund Mi [E. Minowicz]: *Co widziałem w Berlinie i Paryżu*. Scena pol. 1929, nr 7, s. 21–22.

[32] c. Gaz.War. 1928, nr 211.

[33] Z., Głos praw. 1929, nr 24. Światowa skala była również dla Boya najwłaściwsza w określeniu umiejętności kabaretowych wykonawców. Pisał m.in. „Zimińska i Dymsza [...] to mistrzowie humoru i piosenki, jakich z pewnością mało równych w świecie". T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 27: *Murzyn zrobił... Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1970, s. 325; „Gdyby Stefcię Górską wysłać z »Pensjonarką« na międzynarodowe zawody piosenek – złoty medal pewny [...], drugie miejsce Lawiński, trzecie – Terné." (T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 28: *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1975, s. 518).

[34] J. Lechoń, Wiad.lit. 1924, nr 45; K. Brzeski, Trub.pol. 1926, nr 13, J. Wołoszynowski, Gaz.pol. 1930, nr 321.

centów, na europejskość nie było ich stać. Korzystano więc z pomysłów, sprawnie je „lokalizując", wprowadzono girlsy, ale z umiarem. Kuszono nagością – krótko i elegancko. Były schody i pochody, a nawet baseny kąpielowe na scenie, wszystko po to, aby zaspokoić potrzeby publiczności, wypełnić braki repertuarowe i realizować imperatyw nowości. Recenzenci akceptowali wyprawy twórców i dyrektorów na Zachód, oznaczało to niemal zawsze „przysposobienie" nowych zdobyczy obcych teatrzyków, odświeżenie. Nie dyskontowali eksperymentów; polski wariant widowiska *stricte* rewiowego realizowany w Morskim Oku za sprawą zatrudnienia w nim Jana Woycieszki – byłego kierownika baletu w Casino de Paris i reżysera w Moulin Rouge, a także polski wariant music-hallu, przygotowany przez Antoniego Nellego, spotkał się z ich żywym zainteresowaniem[35]. Niemniej jednak postulowali przy każdej okazji model „swojskiego teatrzyku" – prowadzonego na wysokim poziomie literackim, hołubiącego nie tyle wystawną scenografię , ile dowcip, żart, dającego małą namiastkę „głębszego znaczenia". Forma amorficzna nie była tak ważna jak styl jej wypełnienia. Boy np. popierał nawet rewię, ale „rewię talentów, a nie żywych i martwych rekwizytów"[36]. W ostatecznym rozrachunku liczył się jednak efekt i opinia publiczności. Pod koniec lat trzydziestych powrócono do formuły kameralnych widowisk – kontynuujących przede wszystkim tradycję i styl dawnego Qui pro Quo. Publiczność znudzona nagością, girlsami, efektami, zgodnie z przewidywaniami krytyków, wolała delektować się mistrzowskim wykonaniem literacko dopracowanych satyrycznych tekstów.

---

[35] Rewię *Hallo Ameryka!* przygotowywało na otwarcie sezonu Morskie Oko, a z detalami anonsowała to przedstawienie Gaz.pol. 1931, nr 264.

[36] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, J. Pociecha. Warszawa 1965, s. 592.

Magia tytułu

W latach 1917–1919 poszczególne programy teatrzyków kabaretowych opatrywane były standardowo kolejnymi cyframi, np. *XII program Mirażu, Czarny Kot, program nr 2*. Mechanicznie przenoszono te cyfry do tytułów recenzji i sprawozdań, które najczęściej wypełniały wyliczenia prawie wszystkich numerów składowych programu oraz krótka ich charakterystyka i oceny. Zdominowanie repertuarów scenek przez rewię, czyli sfabularyzowany przegląd aktualności, poważnie wpłynęło na zmianę monotonnej praktyki tytułowania numerycznego, a pośrednio zaowocowało bardziej ciekawą recenzją. Pomysł poddali – jak się zdaje – autorzy tekstów. Umieszczając na afiszach tytuły, opatrywali je zabawną „genologią". I tak, w kolejnych programach Qui pro Quo prezentowano: *„Zieloną kotkę" – drapieżną historię Farkasa, „Nominację" – kompromitację pióra NT, „Za gotówkę" – podłość literacką Sylwestra, przełożoną przez Brzosta, „Na reducie" – kakę karnawałową pióra Nikko-Tinn'a, „Maski" – histrionizm pióra Wima* etc. Coraz częściej tytuł rewii stawał się także tytułem programu. W latach 1923–1925 zdarzały się jeszcze tytuły numeryczne, np. *Rewia nr 2* (Qui pro Quo), *Program nr 6*, pojawiały się już i prowokacyjne tytuły: *Precz z nagością, Bez koszulki* i inne. Dostrzeżono więc szybko, że tytuł może spełniać nie tylko funkcję informacyjną i zaspokoić ciekawość potencjalnego odbiorcy, co może zobaczyć, jaka będzie tematyka wiodąca w widowisku. Odkryto także, że tytuł jest znakomitym sposobem perswazji, niezwykle przydatnym w dobie konkurencyjności, gdyż może również ciekawość odbiorcy pobudzić i tym samym skusić go do obejrzenia widowiska. Nowy proceder sygnalizo-

wał wzrost świadomości, dziś byśmy powiedzieli o menedżerskiej, dyrektorów nadscenek. Okazał się także bardzo przydatny dla recenzentów.

Początkowo recenzenci nie śledzili, jak tytuł programu współbrzmi z jego zawartością. Ale już wykorzystywali tytuł do sugestywnych ocen niektórych elementów widowiska. Recenzent „Trubadura Warszawskiego" ułatwiał sobie zadanie, twierdząc po prostu: *Tytuł „Co za bezczelność?" zastosowany został do dekoracji*[37]. Liński w parafrazę tytułu rewii Qui pro Quo *Pomalutku, aż do skutku* ujął swoje pouczenie girls, pisząc: „trening jak najusilniejszy może sprawić, że pomalutku może dojdą i do skutku"[38]. Już jednak w roku 1926 recenzenci doskonale odczytywali zasadnicze funkcje tytułu. Boy bez skrupułów ujawniał w jednej z recenzji mechanizm reklamy:

> Qui pro Quo zaczyna sezon pod tytułem nie wiele zresztą mającym wspólnego z treścią, ale jak się to mówi „sugestywnym", *Kiedy panienki idą spać*[39].

W istocie od 1926 roku rzeczą najbardziej imponującą w teatrzykach rewiowo-kabaretowych była sztuka wymyślania tytułów. Konieczne stało się więc uwzględnienie tej praktyki w recenzji. Tytuły rewii inspirowały recenzentów do przygotowania krytycznej wypowiedzi. Często poddawały koncept, jak wyrwać się z szablonowego wyliczenia numerów, narzucały czasem kryteria wyboru pewnych części programu, sugerowały pole znikomej chociaż interpretacji, usprawiedliwiały uwagi ogólnej natury.

Praktyka tytułowania programów przyczyniała się do wewnętrznego zdynamizowania recenzji. Tytuł pozwalał krytykom prowadzić dialog z twórcami. Recenzję z programu Teatru 13 rzędów *Mira i satyra* Boy opatrzył tytułem – oceną: *Raczej Mira, niż satyra*, Minkiewicz na rewię Bandy *Na Hożej nie najgorzej* odpowiedział tytułem recenzji *Na Hożej – jak najgorzej!*[40].

---

[37] K.B. [K. Brzeski], Trub.warsz. 1926, nr 20.

[38] Liń [H. Liński], Kur.pol., 8 XII 1925.

[39] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 607.

[40] Idem: *Pisma*. T. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1969, s. 716; J. Minkiewicz, ABC 1936, nr 270.

Recenzenci różnie starali się wykorzystać w swych wypowiedziach tytuł programu, zawsze jednak uwagi o tytule łączyli z sądem wartościującym. Nawet rozszyfrowanie tytułu (podległe w pierwszej kolejności funkcji poznawczej recenzji) skłaniało autorów do uwag krytycznych. Na przykład *Dzieje śmiechu* (Qui pro Quo), zdaniem Boya, to parodia *Dziejów grzechu*. Tytuł programu Cyganerii *Miłość, młodość i spółka* Wołoszynowski rozszyfrował, twierdząc, że jest on trawestacją tytułu powieści Piotra Choynowskiego – *Młodość, miłość, awantura*. Rozpoznanie aluzji zawartej w tytule uprawomocniało krytyka, a wręcz obligowało do oceny zasadności tak wyraźnych odniesień. W efekcie Boy upomniał swój ulubiony teatrzyk, że nie wszystkie tematy nadają się do parodiowania, a Wołoszynowski krytycznie stwierdził, że program nie wskrzesza u widza żadnych skojarzeń z utworem, jest więc tylko reklamowym chwytem[41].

Czy z obawy przed wyczulonym okiem recenzentów, czy też raczej z powodu chwilowego wyczerpania pomysłów, teatrzyki często opatrywały swój repertuar lekkimi, mniej zobowiązującymi tytułami. Najbezpieczniejsze były tytuły naturalnie wynikające z charakteru widowiska np.: *Parada gwiazd, Biały karnawał, Coś wesołego, Wielka rewia humoru, 100 % rewii, Gwiazdy Warszawy, Przegląd szlagierów, Jarmark śmiechu* i inne. Recenzenci niechętnie jednak oddawali „pomysłonośne" pole uwag nad tytułem i nawet te widowiska potrafili ocenić, wykorzystując arsenał środków podsunięty przez autorów rewii. Boy, rozpatrując skojarzenia, jakie budził tytuł rewii Qui pro Quo – *Jarmark śmiechu*, pisał: „[...] czy to znaczy, że będzie śmiechu dużo, czy, że będzie tani?"; w innej recenzji, z Morskiego Oka, konkludował: „*Parada gwiazd* piękna to rzecz, aby tylko gwiazdy miały z czym paradować"[42].

Recenzenci ignorowali jedynie „puste" tytuły. Trudno było bowiem skorzystać z tytułów w stylu: *Koszałki, opałki, I to, i owo, i tu, i tam, Ram-*

---

[41] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25: *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1968, s. 557; j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1933, nr 276.

[42] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka.Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1966, s. 669; Idem: *Pisma*. T. 23..., s. 563.

-pam-pam czy *Hip, hip, hura!* Nie zawierały bowiem żadnej treści, ale nie traciły swej natury wabiku. Renomowane scenki dbały, by tego typu słabsze tytuły ograniczyć do minimum i raczej błysnąć przed widzem oryginalnością. Proponowały m.in. cykle tytułowe. Cyrulik Warszawski rozpoczął swą działalność od rewii tytułowanych w stylistycznej zgodności z nazwą teatrzyku. Oferował więc kolejno rewie pt.: *Pod włos, Na jeża, Z przedziałkiem, Wieczna ondulacja, Mycie głowy*. Jedynie stały obserwator bieżącego repertuaru, a więc Boy, zauważył tę prawidłowość i wykorzystał w swej recenzji, pisząc: „Znów doskonały program, pokazujący, że Cyrulik równie dobrze może czesać »z przedziałkiem«, jak i »ostrzyc na jeża«"[43].

Recenzenci przywołują tytuły nie tylko w celu ich omówienia i oceny. Wykorzystują satyryczny podtekst tytułu, by tym mocniej wyeksponować swoje rozeznanie w taktyce kabareciarzy. Tytuł – mowa twórcy – zacytowany w mowie recenzenta i wzbogacony o dodatkowe znaczenie, jakie recenzent mu nadawał, aktywizował konkretnego adresata wypowiedzi. Wywoływał czytelnika do współtworzenia tego złożonego dialogu, dopełnienia go zgodnie z własną kompetencją i wrażliwością na wieloznaczne słowa – preteksty i słowa – podteksty. Recenzent mógł więc w ten sposób zachować w recenzji kabaretowo-rewiowej podobieństwo z przedmiotem swych uwag. Odwoływał się w ocenach do potocznego doświadczenia, podstawowych informacji, jakie wytrawny bywalec teatrzyków posiadał. Recenzent nie wytaczał przeciw kabaretowi armat, lecz strzelał do wybrakowanych produktów strzałami satyry, parodii tak skutecznie propagowanymi przez tenże kabaret. Dowodzi tego także taktyka analizowania tytułów innego teatrzyku Warszawy – Morskiego Oka. Podkreślając swą służebną wobec Warszawy rolę, twórcy programów Morskiego Oka zaproponowali następujący cykl tytułowy: *Klejnoty Warszawy, Cała Warszawa, Gwiazdy Warszawy, Uśmiech Warszawy*. Brak oryginalności, kokieteryjny sens tytułów został obśmiany przez recenzentów, którzy występowali nie tylko w roli krytyków, ale przede wszystkim widzów. Boy pisał: „Na »Uśmiech Warszawy« Warszawa odpowie uśmiechem... pobłażliwym"[44].

[43] Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 596.
[44] Ibidem, s. 644. Por. j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 104.

Warto podkreślić, że recenzenci nierzadko sami wymyślali tytuły, bardziej ich zdaniem adekwatne do treści programu. Tytuł programu rewii Qui pro Quo *Ja lubię podglądać* recenzent „Rzeczpospolitej" radził zastąpić tytułem – *Och, te ogórki*. Podobną propozycję składał teatrzykowi recenzent „Gazety Polskiej", optując za zmianą tytułu rewii *Budżet wiosenny* na *Kredyt wiosenny*. Puentując sprawozdanie z rewii Morskiego Oka *To trzeba zobaczyć*, autor parafrazował tytuł *To warto zobaczyć*[45].

Magia tytułu udzieliła się więc i recenzentom. Tytuł dostarczał materiału do dobrej puenty, sygnalizował określoną metaforykę. Umieli z tego skorzystać zwłaszcza władający dobrym piórem krytycy i recenzenci. Kazimierz Wierzyński recenzję z programu Cyganerii pt. *Akademia humoru* zamykał literacką klamrą: „Gaudeamus Igitur Vivat Academia!"[46]. Recenzenci wielokrotnie potęgowali reklamową funkcję tej magii. Bez kamuflażu, ale też bez sztampy wyrokowali o programach. Rewii Qui pro Quo *Będzie gorąco, czyli dwie możliwości* recenzent przepowiadał – „W Qui pro Quo z pewnością *Będzie pełno, czyli jedna możliwość*"[47].

Recenzent, opiniujący twórczość kabaretowo-rewiową do bezpośredniej konsumpcji, nie mógł przeoczyć walorów i możliwości, jakie miała tytułowa metka programu, ów identyfikator, z którym szła fama o teatrzyku do czytelników. Nie może więc dziwić dopisywanie przez recenzenta na tejże metce własnych wskazań, uwag i ocen. Przez analizy, parafrazy, kontaminacje tytułów czynił z recenzji najprostszą i narzucającą się uwadze czytelnika pierwszą erratę programu. Następnym zabiegiem był opis, czasem nawet drobiazgowy, elementów wypełniających program oraz ich ocena. To wymagało już nie tylko pomysłowości i zacięcia reklamowego, lecz rzetelności, popartej wiedzą i rozeznaniem w sztuce kabaretowo-rewiowej.

---

[45] Zastępca, Rzeczp. 1928, nr 192, 205; j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 125.

[46] K. Wierzyński, Gaz.pol. 1933, nr 336.

[47] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 179.

Przegląd programu

Program składany był podstawowym wyróżnikiem widowisk kabaretowo-rewiowych. Opierał się na numerach wykorzystujących: tworzywo słowne (monolog, wiersz, skecz, farsa, monodram), muzyczno-słowne (piosenka, pieśń, ballada, romanca, kuplet, wodewil, operetka), muzykę (wstawki jazzowe, etiudy, parafrazy muzyczne, minikoncerty). Wchłaniał popisy taneczne (scenki baletowe, etiudy taneczne), a nawet popisy cyrkowe (ekwilibrystykę, transformację, clownadę). Wiele określeń używanych do opisu poszczególnych numerów dowodzi imponującej pomysłowości autorów, których bezkrytycznie naśladowali recenzenci, utrwalając w sprawozdaniach dziwne nazwy, np. „symfonia fryzjerska". Trudno dzisiaj przyporządkować do jednego gatunku: „żart muzyczny", „dramat kinematograficzny", „skecz baletowy". Utwory tego typu należą do peryferyjnych i granicznych odmian różnych sztuk: literatury, teatru, plastyki, muzyki i kina. To swego rodzaju panoptikum terminologii jest siłą rzeczy usprawiedliwione jako charakterystyczne dla dziedziny twórczości wyrosłej z ducha spontaniczności, lekceważącej tradycyjne i uznane hierarchie sztuki, rodzaje i gatunki. Recenzenci, dostrzegając jedynie pokrewieństwo gatunków kabaretowych, niejednorodnych formalnie i tworzonych doraźnie, z gatunkami „sztuki wysokiej", sami wielokrotnie uciekali się do nieprecyzyjnych terminów. Oznaczali więc numery jako: „finezje literackie", „fantazje taneczne", „pastel liryczny". Formuła popisu pozwalała im na wykorzystanie w opisie zestawienia gatunku z charakterystycznym sposobem prezentacji, np. „monolog estradowy", „monolog

charakterystyczny", „żywe obrazy", „inscenizowana piosenka", „piosenka ilustrowana pantomimą" „turniej dowcipów". Zminimalizowany wariant gatunku podkreślali przez nazwy: „błahostka taneczna", „urywek dramatyczny", „epizod farsowy". Czasem treść umożliwiała im dostatecznie sklasyfikować numer, jak np. „dramat złodziejski", „rewia mistyczna", przez ogólne wskazanie kategorii genologicznych.

Osobną grupę stanowią dłuższe formy jak np.: farsa, jednoaktowy dramat, operetka, wodewil, opera operamop, burleska, rewia, komedia muzyczna, wypełniające wiele programów w teatrzykach. Najczęściej jednak w bogatym repertuarze teatrzyków wykorzystywano drobne formy literackie i dramatyczne określane wspólnym mianem gatunków literatury estradowej. Należały do nich: monolog, skecz, bluetka, a nawet wiersz (przybierający formę estradowej melorecytacji lub deklamacji). Początkowo recenzenci traktują te właśnie formy jako solowe numery decydujące o wartości programu, sygnalizując wszakże przez terminy francuskie „revue" lub „revuetta" pretekstową fabułkę, która je łączyła. Od roku 1921 coraz częściej pojawiał się w sprawozdaniach termin „przegląd" – polska wersja francuskiego określenia[48]. Niestety, termin ten nie przyjął się, wszedł do użycia wieloznaczny termin „revue", spolszczony jako „rewia". Dla recenzentów wydał się praktyczny, pozwalał bowiem określić zarówno typ repertuaru, jak również charakterystyczny typ widowiska. Potwierdzałyby to nieprecyzyjne definicje rewii, jakie czasami pojawiały się w recenzjach. Na przykład rewia, według Jerzego Brauna, to „sympatyczny gulasz sketchów, girlsów i piosenek, przegląd urywków, pstry kalejdoskop rozmaitości", według Boya –

> to forma, w której wszystko się spotyka i mieści w idealnej harmonii: od paryzjanizmów, przetelegrafowanych z ostatnich programów Folies-Bergère albo Casino de Paris, aż do naszej rodzimej szmoncesjady[49].

---

[48] Por. M.L., Rob. 1921, nr 11; „Świat" 1921, nr 11; T., Il.Przegl.Teatr. i Kin. 1921, nr 1.

[49] J. Braun: *Pasztety rewiowe*. „Kino" 1930, nr 39; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 608.

Dwuznaczność pojęcia „rewia" ujawniała się w praktyce recenzenckiej wielokrotnie. Zdarzało się np., że sprawozdawcy w programie określonym jako rewia próbowali poszukiwać: konstrukcji akcji, wątku literackiego, intrygi a nawet punktu kulminacyjnego[50]. Streszczali nawet pretekstową fabułkę.

> Właściwym punktem wyjścia rewii *Puść go kantem* – informował Boy – jest nieszczęsny eks-premier, który sprowadza z Ameryki rzeczoznawcę mającego uzdrowić polskie finanse[51].

Aby tego dokonać, musi poznać stosunki panujące w kraju. Sens rewii *Gdzie diabeł nie może* jest taki, że „jednemu mężowi uciekła żona i nieborak szuka jej po całej kuli ziemskiej [...]"[52].

Recenzenci byli świadomi „technicznej" funkcji fabuły rewiowej. Intryga, niemal komediowa, ciekawie zasygnalizowana, pobudzała zainteresowanie widza. W rewii nie rozwijała się jednak zgodnie z zasadami prawdy psychologicznej czy prawdopodobieństwa. Prosta historyjka pozwalała twórcom rewii wpisać w fabularny schemat różną tematykę i wykorzystać numery, jakimi aktualnie dysponowali. Sprawozdawcy chwalili więc autorów programu za pomysłowość, inwencję w wymyśleniu fabuły, ale też nie rozliczali ich zbyt ostro z incydentalnych pretekstów fabularnych. Powtarzali w swych sprawozdaniach za twórcami nazwy rewii: „polityczna", „erotyczna", „wojenna", „karnawałowa". Zamiast jednak charakteryzować ich odmienności, woleli opisać najlepsze numery, które – choć podporządkowane wytycznym programu – nie traciły swej autonomii.

Rewia, popularyzowana przez teatrzyki w latach 1926–1936, wielokrotnie rezygnowała z pretensji do realizacji wątku „literackiego". Program układano według zasady „coś dla każdego", co w efekcie da-

---

[50] Por. E. Świerczewski, E i S 1923, nr 20–21; W.Z. [W. Zawistowski], Kur.pol. 1920, nr 267; Kaz.Pol. [K. Pollack], Kur.por. 1922, nr 91. Umiejętność autora polegała na dobrej konstrukcji punktu wyjścia – pisał Zastępca, Trub.warsz. 1926, nr 9.

[51] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 608.

[52] Ibidem, s. 628.

wało, jak żartował Boy, *pois avec choucroute*, czyli groch z kapustą[53]. Recenzenci w swych sprawozdaniach unikali drobiazgowej analizy konkretnych wykorzystanych w rewiowym programie gatunków kabaretowo-estradowych, aczkolwiek krótko je streszczali. Nie opisywali stylistycznych chwytów, nie stawiali pytań o poznawcze cele przekazów literackich czy rzeczywiste intencje autorów. Teksty te były najczęściej kroniką drobnych codziennych wypadków, projekcją miłosnych i erotycznych tęsknot. Podejmowały stereotypowe wątki, powielały standardowe motywy. Nie prowokowały do omówień i erudycyjnych komentarzy. Natomiast ich strona użytkowa była solidnie oceniana według kryteriów: aktualności, ładunku satyry, dowcipu, stosowności i innowacji.

Kryterium aktualności zrozumiałe ze względu na zatopienie teatrzyków we współczesność, w konkretną czasoprzestrzeń, chętnie stosowali recenzenci o publicystycznym zacięciu. W ich sprawozdaniach można się doszukać kontinuum działalności reporterskiej. Z satysfakcją wychwytywali oni tematy „przedawnione", z niesmakiem wskazywali na tematy „zużyte". „Przy konceptach na temat: Trzeci Most, Maj, Sejm – niedobrze się już robi" – interweniował Boy. „Do produkcji wykorzystuje się odpadki z wszystkich śmietników" – oburzał się Wołoszynowski i Lechoń.

W teatrzyku krytycy satyrę rozumieli bardzo szeroko. Nie utożsamiali jej z konkretnymi gatunkami literackimi i estradowymi. Charakter satyry nie był dla nich istotny. O jej wartości stanowiła jasna intencja twórców, rozpoznawalna w ich krytycznym, karykaturalnym, parodystycznym i dowcipnym ujęciu różnorodnych zjawisk życia[54].

---

[53] Idem: *Pisma*. T. 28..., s. 566.

[54] W dziedzinie sztuki kabaretowej było to najbardziej właściwe ujęcie satyry, rozpoznawalnej nie w lekturze konkretnych tekstów, lecz w intersemiotycznym przekazie widowiska kabaretowego. Określenie to nie odbiegało od określenia satyry, jakie prezentował w pracy *O komizmie* (Warszawa 1967) B. Dziemidok. „Wydaje się, wskazywał autor, że konstytutywnych cech satyry (we współczesnym szerokim rozumieniu) należy szukać nie w dziedzinie właściwości formalno-gatunkowych utworu, nie w dziedzinie środków wyrazu, ale przede wszystkim w sferze ideowego i emocjonalnego stosunku autora do wyśmiewanych zjawisk. O przynależności jakiegoś utworu do satyry decydują nie formalno-gatunkowe cechy tego utworu, lecz fakt bezkompromisowego, agresywnego dyskredytowania i ośmieszania w tym utworze zjawisk stanowiących jego przedmiot." Ibidem, s. 92.

Pojęta w ten sposób satyra wyznaczała racje bytu nadscenek typu „intelektualnego". Była ukłonem XI muzy w stronę głębszego znaczenia. „Satyra bowiem – jak wyjaśniał Boy – wymagała postawy intelektualnej – sam kalambur stworzyć jej nie mógł"[55]. Warto przypomnieć, że już Sierosławski widział w satyrze rodzicielkę kabaretu, z kolei Grubiński i Breiter satyryczne nastawienie nadscenek traktowali jako podstawowy ich walor, a tym samym warunek społecznej użyteczności[56].

W satyrycznych przeglądach specjalizował się teatrzyk Qui pro Quo, dysponując najprzedniejszymi satyrykami i literatami. W 1928 roku recenzent „Głosu Prawdy" podkreślał, że „satyra była prawem tego teatru i jego tradycją"[57]. O miano teatrzyku satyrycznego ubiegały się również inne scenki: Kameleon, Eldorado, lecz recenzenci dostrzegali, że uprawia się w nich raczej satyrę niskich lotów, zbyt konkretną i prostacką. Jedynie kabaret Stańczyk mógł konkurować z Qui pro Quo.

Dobra satyra zawsze znajdowała u recenzentów poklask i wyróżnienie, choć różnie wzór dobrej satyry pojmowano. Dla recenzentów dziennikarzy istotna była satyra polityczna, dla krytyków stroniących od udziału w polityce równie ważna była satyra obyczajowa, inteligentnie spreparowana, błyskotliwa, wszechstronna. Byli wśród recenzentów sympatycy satyry ostrej, zdradzającej wyraźne zaangażowanie, a zatem i tendencyjnej. Innych pociągała raczej satyra stonowana, o wysublimowanym charakterze, zmierzająca w stronę groteskowego ujęcia rzeczywistości, oparta na parodii, ocierająca się o absurd. Celnie rozróżniano satyrę bezpartyjną od partyjnej. Wielokrotnie upominano Qui pro Quo, że serwuje satyrę stronniczą, żarty kieruje pod adresem jednego obozu politycznego, omija po mistrzowsku stronnictwa rządowe, robi wrażenie oficjalnej dyspozytury „Czerwoniaków" i „Poranniaków" i „grzecznie idzie na pasku sfer rządzą-

[55] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 716.

[56] Por. S. Sierosławski: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. Cz. 1: *Z tryumfalnych dni...*; E.B. [E. Breiter]: *Premiera w Qui pro Quo*. Głos praw. 1928, nr 268; W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów...*

[57] Głos praw. 1928, nr 344.

cych"[58]. Świadczono tym samym o upolitycznieniu kabaretu z Galerii Luksenburga.

Pomimo zróżnicowanych ocen i opinii tekstów satyrycznych w jednym recenzenci byli zgodni, a mianowicie w tym, że pewnych spraw w tym ujęciu zwłaszcza na scenkach kabaretowo-rewiowych podawać nie należy. Ograniczyli więc kabaretom pole ich satyrycznej penetracji, przez wyłączenie z niego poważnych wydarzeń politycznych oraz tzw. ran społecznych. Ten proceder recenzentów nasilił się w latach trzydziestych. Znamienne ocenzurowanie zaznaczone w recenzjach z programów, w których wprowadzono aluzje do wydarzeń wagi państwowej, poruszających społeczną opinię, może dziwić. Wszak uprzednio krytycy podkreślali istotną rolę satyry, kiedy obarczali kabarety obowiązkiem szybkiego reagowania. Jeszcze w latach dwudziestych udzielali teatrzykom kabaretowym pełnej akredytacji na satyryczny komentarz. Źródeł niekonsekwencji krytyków należy szukać, po pierwsze, w poważnej i skomplikowanej sytuacji historycznej Polski na początku lat trzydziestych oraz w rzeczywistym statusie nadscenek w tym okresie.

Od 1930 roku nasila się w Polsce kryzys państwowy, działanie stronnictw opozycyjnych wywołuje agresywne posunięcia obozu sanacyjnego: rządy pułkowników, Brześć, proces więźniów Centrolewu, Bereza. Fakty te ewokują określone nastroje społeczne i pozostawiają także ślad w recenzjach z tych programów kabaretowych, które nie bardzo – zdaje się – współbrzmiały z tymi nastrojami.

> Gloryfikacja militaryzmu w obecnych czasach – nie robi miłego wrażenia... bo przypomina smutną rzeczywistość – pisał recenzent „Robotnika" – oceniając umundurowane barwnie girlsy w półfinale rewii Morskiego Oka – *Gwiazdy Warszawy*[59].

---

[58] Zarzuty tego rodzaju powtarzały się niemal przez cały czas istnienia teatrzyku, por.: Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1930, nr 78, s. 305; F.P-ski, E i S 1923, nr 20–21; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 567; (T.Kc.) [T. Kończyc], Kur.warsz. 1929, nr 81. Kończyc pisał: „Szkoda, że Qui pro Quo – nie chce być teatrem dla wszystkich partii i orientacji politycznych".

[59] Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1930, nr 36.

W sprawozdaniu z programu Qui pro Quo *Zjazd Centrośmiechu* ten sam recenzent karcił dyrekcję słowami: „Nie wolno brać za temat dowcipu – rzeczy tragicznych". Minkiewicz z zajadłością piętnował w „ABC" „chamski szmonces na temat Berezy", który pojawił się w programie Bandy. Nawet Boy, stroniący od tego rodzaju komentarzy, zauważał, że „są w obecnej chwili sprawy, które nie nadają się do żartów"[60].

W dziedzinie polityki zagranicznej również zachodzą niepokojące wypadki: minister niemiecki Trewiranus kwestionuje zachodnią granicę Polski, Niemcy manifestują swe roszczenia do Gdańska. Ponownie narasta fala interwencji w prasie. Wołoszynowski daje wyraz swemu poruszeniu, pisząc w recenzji z Morskiego Oka:

> świadectwem niesmaku i nietaktu jest strofka o morzu, Trewiranusie w kupletach Lopka, [...] po prostu nie wypada, aby byle jaki szmoncesmajster dowcipkował na temat spraw, o których nie ma zielonego pojęcia[61].

Czarny czwartek na nowojorskiej giełdzie to początek kryzysu ekonomicznego światowych potęg. Dla Polski oznacza to pogłębienie kryzysu gospodarczego, nasila się bezrobocie, przez kraj przetacza się fala strajków, w całej jaskrawości pojawia się problem mniejszości narodowych. Poczucie niestabilności, pustki, marazm kładą się cieniem na społecznych nastrojach. W tej atmosferze ogólnego przygnębienia wyjątkowo zaczyna drażnić recenzentów kabaretowa praktyka odcinania kuponów od problemów socjalnych. Boy dla tego rodzaju aktualiów ukłuł nawet osobliwy termin – „rodzaj tzw. ran społecznych". Z niesmakiem recenzował *Rewię nr 1* H. Ordonówny, w której pojawiły się „wszystkie poprzebierane, roztańczone bolączki społeczne: podkasane bezrobocie, śpiewająca tragedia górników, mizdrząca się wojna"[62]. Były one dla recenzenta przykładem niefrasobliwego zaangażowania społecznego twórców programu.

---

[60] Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1930, nr 36, 330; E. Minkiewicz, Scena pol. 1929, nr 7; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 578.

[61] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 271.

[62] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 590, 619, 620, 716.

Pobieżny przegląd wydarzeń, jakie toczyły się na deskach teatru historii, wymownie tłumaczy recenzentów, którzy nie potrafili usprawiedliwić i uzasadnić obecności komentarzy tak trudnych zagadnień na deskach scenek kabaretowo-rewiowych. W recenzjach, w kontekście tego rodzaju omówień, słowo „satyra" pada nader rzadko. Najczęściej pojawiają się określenia: „żart", „dowcip". Słów tych używają recenzenci świadomie, w funkcji argumentu niestosowności kabaretowej techniki i wyboru aktualiów. Nie utożsamiają więc pojęć satyry i humoru, a w tym wypadku wręcz je rozdzielają. Nawet w satyrze kabaretowej, kwalifikowanej na ogół jako niższa, gorsza, doraźna, mniej artystyczna, znaczą w ten sposób różne jej poziomy. Świadczy to, że nawet, a może przede wszystkim, w ludycznej konwencji widowiska kabaretowego pole satyry i pole humoru, nie były dla krytyków identyczne, różne też były ich funkcje, choć łączyły je takie same techniki. Humor był zawsze elementem składowym satyry, ale w tym właśnie wypadku okazywał się niepożądanym efektem, zbyt nieutemperowanym żywiołem. Był to także wyraźny znak degradacji kabaretu w świadomości nie tylko krytycznej, ale również społecznej.

Teatrzyki przez dziesięć lat swej prosperity sukcesywnie traciły dawny majestat demistyfikatora i „uczonego błazna". Podążając w kierunku rozrywki i zabawy, nie mogły być jednocześnie trybuną dla głoszenia nonkonformistycznych, zaangażowanych i obrazoburczych opinii. Brnąc w zabawowość, „wesołkowatość", produkując co miesiąc dowcipny kalambur, żart, szmonces – eliminowały z programów poważną satyrę. Trudno więc było w roku 1930, naznaczonym szczególną ekspansją rewiowości, znaleźć recenzentom, sympatyzującym z nadscenkami, utylitarne uzasadnienie dla ich satyrycznych ambicji. Przywoływali więc teatrzyki do porządku w sytuacjach, gdy wykraczały poza swoje rzeczywiste kompetencje, starali się jednak nie ograniczać kabaretowej swobody i tak już mocno okrojonej przez prewencyjną cenzurę państwową. Na ogół bowiem recenzenci dawali dowody swej solidarności z teatrzykami w ich zmaganiach z cenzorem. Ośmieszali np. wszelkie ingerencje cenzury w program. A. Słonimski pisał z ironią:

> Lawiński został podobno całkowicie skreślony przez cenzurę. O wiele przyjemniej byłoby usłyszeć, że cenzura skreśliła sama siebie[63].

Podobnie Boy w satyrycznym tonie dzielił się z czytelnikiem wiadomością, że

> P. cenzor nie jest wcale pozbawiony poczucia humoru i dowcipy, które wykreśla, notuje sobie i ma... ogromne powodzenie u kolegów[64].

Pozbawienie cenzora powagi było chwytem, który podsuwał recenzentom sam kabaret. Zdaje się, że była to także jedna z niewielu możliwości, by wesprzeć teatrzyki. Na większą skalę udało się dziennikarzom przeprowadzić w roku 1923 akcję pomocy Qui pro Quo, przez odpowiednie nagłośnienie i komentarz zapowiedzi o zamknięciu teatrzyku[65]. Między innymi przypomniano wówczas okoliczności zamknięcia w roku 1918 teatrzyku Miraż, „osadzenie dyrektora Boczkowskiego w cytadeli za karę". W ten prosty i wymowny sposób rozszyfrowano pozorowane działania cenzury, która pod pretekstem bezpieczeństwa pożarowego chciała okiełznać satyryczne zapędy teatrzyku. Publicyści dodali mu powagi, zaopiniowali „społeczną doniosłość".

Interwencję cenzury starali się recenzenci zawsze przynajmniej odnotować, np. „*Gabinet Figur Wo(j)skowych* [...] opuścił ambulatorium cenzury jako 50% inwalida"[66], „nie wszystkie kawały w programie Ananasa cenzura pozwoliła nam oglądać"[67], „Ostrzejsza nuta *Strzelnicy* została w szponach cenzury" itp[68]. W ten sposób recenzenci podnosili notowania teatrzyków na publicznej giełdzie widowisk, po pierwsze, jako godnej szacunku „ofiary cenzury", po drugie – jako teatrzy-

---

[63] as [A. Słonimski]: *Qui pro Quo „Król Ćwiek"*. Wiad.lit. 1924, nr 1.

[64] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 27..., s. 290.

[65] w.p., „Pani" 1923, nr 11–12; (-), *O zamknięciu teatru Qui pro Quo*. Kur.por. 1923, nr 320.

[66] ski [J. Sokolicz-Wroczyński], Rzeczp. 1929, nr 33.

[67] IK [I. Kopankiewicz], Rob. 1931, nr 118.

[68] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 670.

ków satyrycznych trafnie celujących w kompleksy organów państwowych i przez sam ten fakt wartych odwiedzenia i zainteresowania.

W dobie merkantylnych przemian byt teatrzyków i ich charakter zależały od publiczności, która chciała się przede wszystkim bawić, zapomnieć, „odreagować", dlatego niemal obowiązkowym punktem programu rozrywkowego była parodia. Polegała ona na stylizacji gatunków literackich, naśladowaniu skonwencjonalizowanych widowisk, sposobów gry, a także rzeczywistych osób i sytuacji. Rejestr parodii w dziedzinie twórczości kabaretowej imponuje swą rozmaitością. Recenzenci wyszczególnili w tym bogatym zbiorze: parodie oper (np. *Halki*), operowego widowiska (wampuka), dramatów i przedstawień teatralnych, gatunków filmowych i gwiazd ekranów, swoiste autoparodie (stylu rewiowego, kabaretowego, operetkowego), parodie konkretnych numerów kabaretowych i wykonawców.

Na ogół recenzenci czuli się zobowiązani do wskazania numerów parodystycznych. Zdarzało się bowiem, że parodia nie została przez publiczność rozszyfrowana. Boy w recenzji z *Programu nr 6* teatrzyku Qui pro Quo zauważył ze zgrozą, że arcydowcipne, rozszalałe parodie cyrku, kabaretu i operetki spotkały się z chłodnym przyjęciem. Otóż – jak sądził krytyk – parodię brano na serio i tym samym „wszystkie rozmyślne kryminały, jakie się działy na scenie, kładziono na karb niedostatecznego przygotowania!!!"[69]. Uwagi te dotyczyły publiczności z początku lat dwudziestych, a zatem publiczności jeszcze niewyrobionej. Sztuka parodiowania nie była wcale prosta. Twórcy parodii byli zmuszeni poruszać się w kręgu spraw powszechnie znanych, konwencji i tekstów na tyle utrwalonych w potocznej świadomości, by mogły być rozpoznane przez zróżnicowaną widownię. Szybko jednak oswojono się z tym typem numerów i sprawozdawcy mogli skoncentrować się przede wszystkim na ocenie twórców, nie mając już raczej zastrzeżeń do kompetencji widzów.

W ocenach recenzenci zważali na dwie podstawowe funkcje parodii: dostarczenia świetnej, bezinteresownej zabawy oraz funkcji celowego ośmieszenia, karykaturalnego przejaskrawienia pierwowzoru, o wyraźnie satyrycznym podtekście. O ile pierwsza z funkcji wyostrzyła

[69] Idem: *Pisma*. T. 21..., s. 571.

ich uwagę na formę i techniki, głównie aktorskie, o tyle druga zmuszała do przywołania niezbędnych dla konkretnej parodii kontekstów i zajęcia wobec niej określonego stanowiska. Wskazania typu: „Pogorzelska robi Smosarską z ekranu", „Zizi Halama (mimo słabego tekstu) z powodzeniem parodiuje Marlenę Dietrich", „Ordonówna – Modzelewską" – służyły reklamie, informowały o parodii jako atrakcji rzeczowo i w skrótowej formie[70]. Natomiast uwagi w rodzaju:

> Krukowski parodiuje spopularyzowaną przez Gruszczyńskiego *Santa Lucię*. I wykazuje w tym tyle mistrzostwa, że w razie choroby (nie daj Boże) tenora operowego, mógłby go zastąpić[71]

– to wyraźne już wskazanie na technikę aktora, zdolność transformacji mającą oparcie w rzeczywistych nietuzinkowych umiejętnościach. Wiele innych przykładów wykonań parodii przez aktorów kabaretowych: Dymszę, Zimińską, Ordonównę – poświadcza, że rozkwitająca w teatrzykach parodia była możliwa przede wszystkim dzięki zespołowi wyśmienitych aktorów-transformistów. Skłonność do wykorzystania takiego potencjału wykonawczego wydaje się zupełnie zrozumiała. Niemniej jednak duża dawka parodii w teatrzykach spotkała się z ostrą krytyką i przyniosła kabaretom złą sławę „instytucji wesołków". Dla Wołoszynowskiego parodia zbyt łatwo usprawiedliwiała wyciskanie dowcipu z każdej rzeczy. „Zamykanie bieżących rachunków w ośmieszaniu wszystkiego – to uproszczony system buchalterii" – pisał krytyk, sprawujący pieczę nad kabaretami również jako recenzent[72]. Trudno byłoby więc bagatelizować to wskazanie. Bardziej zrozumiały wydaje się w związku z tym ostry sąd Wilama Horzycy, który kilka lat później pisał o teatrzykach:

> Wyśmiać, wyszydzić, wydrwić – było hasłem przewodnim kabaretów. Rozpleniła się ta idea ośmieszania na całą Warszawę – stając się usprawiedliwieniem pustoty, twórczej impotencji,

[70] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1932, s. 245.
[71] Ik [I. Kopankiewicz], Rob. 1932, nr 273.
[72] J. Wołoszynowski, „Epoka" 1929, nr 44.

mierności, składnikiem etosu wątpliwej wartości. Byle zabawa szła, byle zadrwić, wykpić, wyszydzić, utwierdzając siebie i innych w megalomańskim przeświadczeniu, że ten, kto się wznosi nad przedmiot dowcipkarstwa z góry patrzeć może na tego, kto uporać się chciał z wrogim światem[73].

Z perspektywy wojennych wypadków – w atmosferze narodowej tragedii, humor i dowcip, znaki dezynwoltury kabareciarzy raziły tym mocniej. Dla Horzycy były równoznaczne z brakiem zaangażowania i bezideowością kabaretowych humorystów, „wesołków". Sąd ten wydaje się jednak nie do końca sprawiedliwy, zważywszy na rozrywkową funkcję teatrzyków kabaretowych, tym bardziej rewiowych, realizowaną w czasach pokoju, pewnej stabilizacji, w normalnych warunkach.

Teatrzyki nigdy nie działały w sytuacji pełnej, niczym nieskrępowanej swobody. Pomijając interwencje państwowej cenzury, należy wskazać, że również recenzenci próbowali ocenzurować kabaret. Mimo pobłażliwości i zrozumienia ducha parodii wyznaczali twórcom strefę tabu, w której mieściły się wielkie dzieła literatury i sprawy istotnie określające narodową tradycję. Ostro zawsze reagowali na przekroczenie granicy i wtargnięcie na obszar „narodowych pamiątek". Skrytykowali, a nawet napiętnowali parodię Michała Halicza *Ojca zadżumionych* Słowackiego, trawestację *Ody do młodości* w rewii Hanki Ordonówny, „tańcowanego i śpiewanego Chopina", wygrywanego w rytmie murzyńskiego jazzu *Mazurka Dąbrowskiego*[74]. Zgodnie protestowali przeciw reanimacji na scenkach bohaterów narodowych, księcia Józefa Poniatowskiego, króla Jana III Sobieskiego – rzeczowo uzasadniając, że nie jest to właściwe miejsce do tego rodzaju zabiegu. Boy proponował nawet wprowadzenie do rozporządzenia o widowiskach odpowiedniego paragrafu pod tytułem „ośmieszanie arcydzieł"[75]. Ten nieformalny paragraf egzekwowali od kabareciarzy: Tadeusz Kończyc, Janusz Minkiewicz, Julian Wołoszynowski i wielu innych. Należy więc

[73] W. Horzyca: *Koniec śmieszków...*

[74] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 543, 566, 620; E. Minkiewicz, ABC 1934, nr 270.

[75] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 28..., s. 566.

podkreślić, że w wypadku numerów parodystycznych sprawozdania i recenzje wypełniają pouczenia, protesty, interwencje. W ten sposób wypowiedzi krytyczne realizowały funkcję swoistej dydaktyki. Na łamach prasy przywoływano teatrzyki do porządku, wyznaczając granicę dla ich demistyfikatorskich, nieuzasadnionych skłonności. Publiczności zaś zalecano powściągliwość w odbiorze rzeczy pomysłowo spreparowanych na śmieszność i parodię, z których jednak nietaktem było się naigrywać.

W roku 1938 ze zrozumieniem Boy puentował sytuację nadscenek, pisząc:

> Niełatwo prowadzić dziś wesoły teatrzyk, bo skąd brać wesołość, skąd tematy, skąd aktualność? Jedne wypadki – zbyt wielkie, groźne i niebezpieczne, inne – lepiej nie tykać, inne – niewesołe – słowem kłopot![76]

Widowiska kabaretowo-rewiowe przez swoją pojemność gatunkową i rodzajową były propozycjami różnych wzorów rozrywki, uwzględniały różne upodobania ludzi w zabawie. Wspierały się na humorze wysublimowanym, choć najczęściej oferowały humor trywialny. Poziom produkcji w tym zakresie uzależniony był od dyspozycji pisarskich i możliwości wykonawczych konkretnych nadscenek. Dobrą zabawę, zdaniem recenzentów, gwarantował program pomysłowy, sprawnie skomponowany, zawierający „szlagiery", program zróżnicowany tematycznie i stylistycznie, zdolny zaspokoić różne gusta. Na progu lat dwudziestych kabaret warszawski nie dysponował bogatym zasobem tekstów o charakterze ludycznym. Prócz wypracowanych w Zielonym Baloniku rodzimych gatunków literatury kabaretowej takich, jak: ballada dziadowska, szopka czy też zasymilowanej przez momusowców francuskiej piosenki kabaretowej o tonacji melodramatycznej, twórcy międzywojennych kabaretów mogli się odwołać jedynie do jarmarcznych, wcale niezróżnicowanych humoresek, żartów, kupletów spod znaku Sotera Rozbickiego. Mogli także wykorzystać w programach teatralne formy wodewili, fars i operetek. Przyjęte przez recenzentów

[76] Ibidem, s. 593.

kryterium pomysłowości było więc w tym okresie szczególnie pożądane. Opinie krytyków mogły pobudzić środowisko autorów tekstów kabaretowych do poszukiwania nowych, często hybrydycznych form lub udoskonalania już istniejących tradycyjnych gatunków. Ponadto recenzenci w pewnym stopniu profilowali oczekiwania publiczności, tym samym przygotowywali grunt dla recepcji tekstów literacko wartościowych, odkrywczych w zakresie odmian gatunkowych, technik pisarskich i stylu.

Recenzje z pierwszych warszawskich teatrzyków, powstałych jeszcze w czasie wojny, wypełniają utyskiwania sprawozdawców na ubogą propozycję repertuarową. Nieliczny zastęp polskich dostawców zmuszał dyrekcję do angażowania różnych adaptatorów. Adaptowano np. wysłużony wodewil (a nawet komedio-operę Ludwika Dmuszewskiego), sztuki wiedeńskie, rosyjskie miniatury, nowele (przede wszystkim Arkadija Awierczenki), a także komedie (np. przeróbka Tuwima *Rewizora* Mikołaja Gogola). Kompilowano pomysły różnych operetek, „lokalizowano" sprawdzone za granicą utwory różnego rodzaju. Trudno się więc dziwić, że recenzenci wróżyli teatrzykom szybki koniec „przy wyczerpaniu się źródeł obcych i braku twórczości rodzimej"[77].

Wyraźnym znakiem impasu repertuarowego była rozmaicie kamuflowana praktyka „odgrzewanych numerów". Jednak sprawozdawcy rozeznani w bieżącej produkcji potrafili wprawnym okiem wychwycić wszelkie powtórki[78]. Twórcy Czarnego Kota wpadli więc na pomysł podwójnych obsad tego samego programu, co pozwalało go utrzymać na afiszu przez dłuższy czas. Inne teatrzyki w nowe programy często „wklejały" najlepsze, sprawdzone już numery programów poprzednich.

Nowość i oryginalność programu były niewątpliwie głównym atutem pierwszych teatrzyków. Publiczność zróżnicowana, często sympatyzująca z konkretną nadscenką, tych zapożyczeń nie zauważała, a chęt-

---

[77] M.L, .Rob., 1920, nr 164.

[78] „Revue Qui pro Quo *Na złamanie karku* to przeróbka revuetki granej przed kilkoma miesiącami w byłym Mirażu" – pisał recenzent „Polski Zbrojnej". „Sketch pokazywany w Teatrzyku Stańczyk *Panna* – jak zauważał sprawozdawca »Ekranu i Sceny« – był niejednokrotnie już grywany w Warszawie w wesołej pamięci Nietoperzu". E.S. [E. Świerczewski], Pol.zbr. 1921, nr 44; F.P-ski, E i S 1923, nr 16–17.

nie nawet oglądała reprodukcję. W okresie późniejszym, praktyka odgrzewanych numerów nie była już przez recenzentów szykanowana. Oswoili się z nią, a nawet uznali za typowy element polityki dyrektorów teatrzyków. Przy takiej częstotliwości zmian repertuaru, przy takiej ilości nadscenek umiejętne włączenie w program „numeru z brodą", który już wcześniej się sprawdził, odbierano jako znak pomysłowości i ekonomicznej gospodarki tekstowymi rezerwami. Boyowi przypominało to np. „gotowanie rosołu z gwoździa", a polegało na wykorzystaniu numeru-samograja w celu rozkręcenia programu, który dalej toczył się już własnym trybem[79].

W latach dwudziestych i trzydziestych, jeśli program nie posiadał tzw. pustych miejsc, recenzencka kolaudacja wypadała na ogół pomyślnie. Trudno już było w tym okresie wyłowić recenzentom niestosowne powtórzenia. Wiele programów opatrywano tytułami *Rewia przebojów*, *Przegląd szlagierów* – bezpośrednio znacząc programowe powtórzenia. Dostrzeżono również, że twórczość kabaretowo-rewiowa wyraźnie skłaniała się do formuły teatrzyku, co w pewnym stopniu usprawiedliwiało ponowne użycie ogranych już tekstów, tym bardziej że na różnych scenkach prezentowali je ochoczo ci sami wykonawcy. Teatrzyki coraz częściej angażowały uznanych literatów i poetów. Recenzenci przyjęli ten fakt za gwarancję powstania dobrych i oryginalnych tekstów, tworzonych przez specjalistów, fachowców od literatury i różnych technik rozrywki[80].

W wyliczance sprawozdawczej różnych numerów wykorzystywanych w programach składanych najczęściej wybierali do dokładniejszego omówienia i oceny piosenkę, szmonces, taniec oraz typową dla teatrzyków naśladujących dawny kabaret – konferansjerkę.

---

[79] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 27..., s. 290.

[80] Pojęć: „techniki rozrywki", „technik rozrywki" „technik literacki" używam w znaczeniu, jakie nadał im S. Żółkiewski, charakteryzując proces profesjonalizacji pisarstwa i kształtowania się nowej roli społecznej pisarzy w kulturze literackiej XX wieku. Por: Idem: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 30–34, 439–441.

Konferansjerka i Járosy

Konferansjerka – niezbędne w widowisku kabaretowym 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. 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 Mirliton ton nadawał Aristide Bruant, nie tylko znakomity pieśniarz, ale również gospodarz spotkań, prowokacyjnie lekceważący zebraną w lokalu publiczność[81]. W Polsce Zielony Balonik, prowadzony krótko przez Jana Augusta Kisielewskiego, wypromował na konferansjera „Stasinka" – Stanisława Sierosławskiego. Już jednak pierwszy warszawski kabaret Momus, mimo całej plejady kabareciarzy, wychowanych na francuskich kabaretach, z braku konferansjera „z powołania", wykorzystywał „zapowiadaczy", „heroldów", spełniających lepiej lub gorzej swoją rolę. Dopiero kabaret międzywojenny doczekał się osobowości w pełni odpowiadającej zarówno najświetniejszym wzorom konferansjera – gospodarza, jak

---

[81] Por. L. Appignanesi: *Kabaret*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1990, s. 22. Bruanta w roli nędznego gospodarza lokalu przedstawiła także G. Zapolska: *Listy paryskie*. „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 11.

i nowym potrzebom nadscenek – kreatora gwiazd. Był nim Fryderyk Járosy[82].

Przybył do Polski w 1924 roku z rosyjskim kabaretem artystycznym Niebieski Ptak i pozostał w Warszawie na stałe, służąc najlepszym teatrzykom swym doświadczeniem, tworząc nowe scenki i udzielając się jako zapowiadacz szczególnego rodzaju. Oficjalnym konferansjerem Qui pro Quo został jesienią 1925 roku od programu nr 90 *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. Przy okazji jubileuszu Járosyego krytycy na poczet zasług policzyli więc „opolaczonemu Węgrowi" jego wierność kabaretowi, nieustanną dbałość o wysoki poziom konferansjerki i zmysł impresaryjny.

Járosy był bodaj jedynym konferansjerem, który zebrał teksty swych zapowiadań i wydał w książce pt. *Proszę Państwa!*[83] Prócz autoreklamowej funkcji, jaką pozycja ta niewątpliwie spełniała, warto zauważyć, iż świadczyła ona niezbicie, że tekst konferansjerki był równie ważny jak sposób prezentacji. W tym wypadku był to tekst autorski, ale najczęściej wygłaszano w konferansjerce tekst uprzednio napisany przez innych. Recenzenci nieczęsto omawiali „słowo wiążące" lub „spajające", ponieważ główna, fatyczna funkcja tych tekstów miała przede wszystkim zaowocować żywą reakcją publiczności, realizowała się *ad hoc* i rzadko w kabaretach z lat 1918–1923, jak wynika z recenzji, imponowała literackimi walorami. Wyjątek stanowiła forma wprowadzeń do programu, tzw. prolog, przygotowywany przez wytrawnych autorów kabaretowych tekstów.

---

[82] Por.: biograficzna opowieść o Járosym autorstwa jego współpracowniczki w kabarecie S. Grodzieńskiej: *Urodził go Niebieski Ptak*. Warszawa 1988. Powojenne losy Fryderyka Járosyego zostały omówione przez Annę Mieszkowską: *Zawsze ten sam, czyli Fryderyk Járosy na emigracji w latach 1945–1960*. „Pamiętnik Teatralny" 1998, z. 1–2, s. 260–321. Krótkie portrety Járosyego kreślą w swych wspomnieniach Krukowski, Jurandot, a także M. Hemar: *Fryderyk*. W: Idem: *Awantury w rodzinie (felietony, recenzje, wspomnienia)*. Londyn 1967, s. 148–151.

[83] F. Járosy: *Proszę Państwa!* Warszawa 1929.

Miał prolog już ustaloną markę. Dla krótko co prawda istniejącego kabaretu Szyfmana Figliki pisał prologi sam Adolf Nowaczyński, dla Mirażu – Konrad Tom, dla teatrzyku Szkarłatna Maska – Julian Tuwim, dla kabaretu Stańczyk – Tadeusz Kończyc (wygłaszali je w odpowiednim kostiumie Matejkowskiego Stańczyka najpierw sam Stefan Jaracz, potem w sezonie letnim Janusz Warnecki i ostatecznie Zbigniew Rakowiecki)[84]. Wierszowana forma prologu, z „przyciężkimi 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[85].

Tekst składał się z gatunków „littérature orale"[86] i ciążył ku oralności w wyjątkowo silnym stopniu. Jego wartość zależała w równym stopniu od sposobu interpretacji, jak i podania tekstu, ale także od indywidualnych, osobowościowych cech konferansjera. Zawsze więc uwagi o konferansjerce dotyczyły oceny wykonawcy. Recenzenci wielokrotnie podkreślali zarówno prezentowane w konferansjerce sprawności: swadę, zdolności parodystyczne, umiejętność naśladowania innych, jak również szczególne predyspozycje: osobisty *charmé*, błyskotliwą inteligencję, poczucie humoru, przyrodzoną łatwość nawiązywania kontaktu, otwartość (cechy, dodajmy, świadczące o nietuzinkowej osobowości)[87]. Zatem umiejętności aktorskie, gawędziarskie podporządkowane były w tym rodzaju cechom osobowości wykonawcy.

---

[84] *Prolog* Tuwima przedrukowała nawet „Pani" 1925, nr 4.

[85] Za pomysłowe i oryginalne poczytuje sobie K. Wroczyński – dyrektor Czarnego Kota – wypełnienie konferansjerki piosenką. Por. Idem: *Pół wieku wspomnień teatralnych...*, s. 143.

[86] Terminu „littérature orale" używam w znaczeniu, jakie nadał mu Z. Raszewski. Badacz określił tym mianem twórczość przynależną w pewnym stopniu do literatury, jednakże przeznaczoną nie tyle dla czytelników, ile dla słuchaczy. Por. Idem: *Wstęp do teorii kawału*. W: Idem: *Raptularz 1965–1967*. Warszawa 1996, s. 27.

[87] Por.: F.P-ski, E i S 1923, nr 5, 11–12, 13; J.S.W. [J. Sokolicz-Wroczyński], Rzeczp. 1929, nr 133, 1928, nr 352, T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 610, 616.

Konferansjer „rugający" nie pasował do teatrzyków, które na ogół kokietowały publiczność. Kiedy w kabarecie Stańczyk próbowano wskrzesić ten typ zapowiadań, recenzenci zaprotestowali, podkreślając, że archaiczna forma nie nadaje się do widowisk współczesnych[88]. Demokracja zobowiązywała do poszanowania wszystkich członków publiczności, od której – dodajmy – zależał byt teatrzyków. Grono filistrów, nachalnych świadków zabawy artystów, zastąpiła publiczność uważana za wytworną, dla której zabawa kabaretowa była organizowana. Konferansjer musiał nawiązać z nią miłą i sympatyczną rozmowę, sprawić, by poczuła się równoprawnym członkiem zebrania.

W pierwszych teatrzykach „konferencję", jak określali to sprawozdawcy, prowadzili na ogół wybrani aktorzy: w Teatrze Artystycznym – „conferancierką" była Maria Szczęsna, w Mirażu: Mura Kalinowska, a także Maria Strońska, „conferancierem" był Jan Smotrycki, „wywoływaczem" zaś – Michałowski. Bez wątpienia dopiero występ Járosyego zwrócił uwagę recenzentów na znaczącą rolę konferansjerki w programach, które po roku 1924 ponownie w teatrzykach stają się składanką numerów. Dopiero nieporównany konferansjer Járosy – jak zauważa Grubiński – sprawia, że

> kalejdoskop programu, bardzo rozmaity, staje się nie przypadkowym zbiorowiskiem oddzielnych popisów, ale jednym, całym zharmonizowanym przedstawieniem[89].

Tak też rozumie funkcje konferansjerki Jakub Appenszlak, który proponowaną w Perskim Oku redukcję konferansjerki do kilku rymowanych zdań uważa za chybioną z uwagi na potrzebę splatania w rewii różnych obrazów[90].

Konferansjerkę prowadzono solo lub parami. Lechoń z akceptacją odnotowywał, że „Conferancierzy p. Tom z Burską urozmaicali program interesującą pogawędką przed kurtyną"[91]. Świerczewski chwalił zapowiadaczy w teatrzyku Stańczyk za to, iż prowadząc dialog pomiędzy

---

[88] ast [A. Słonimski], Wiad.lit. 1924, nr 1.
[89] W. Grubiński: *Qui pro Quo. „Karuzela"*. Kur.warsz. 1926, nr 328.
[90] J. Appenszlak: *Nowy sezon w Perskim Oku*. Nasz Przegl. 1925, nr 253, s. 5.
[91] J. Lechoń, Wiad.lit. 1925, nr 41.

poszczególnymi numerami „[...] ożywiają tempo wykonania, skracają przerwy w programie"[92]. Praktykowano także dialogi konferansjerów z publicznością, dla lepszego efektu umieszczając wśród widzów aktorów w roli odpowiadających. W Morskim Oku powierzono funkcje konferansjera Lodzie Halamie, która stworzyła typ „mimiczno-plastycznej konferansjerki". Sempoliński, odświeżając pomysł Wroczyńskiego, „prowadził rewię z uśmiechem i piosenką", lansując typ zapowiadań śpiewanych. Nowości te, rzecz jasna, nie uszły uwagi recenzentów, ale nie wzbudzały wielkiego aplauzu, przynajmniej w ich gronie. Wielu sprawozdawców w latach trzydziestych twierdziło wręcz, że konferansjerka w dobie teatrzyków rewiowych to przeżytek. Pisano o niej, że jest tylko „klejem do sklejania programu", technicznym rozwiązaniem, dogodnym dla zajęcia uwagi publiczności w czasie zmian dekoracji.

Z nieukrywaną radością recenzent „Świata" odnotował brak konferansjerki w Morskim Oku, która, jego zdaniem, zazwyczaj odgrywała tam „rolę drewna w szprychach kół"[93]. Programy rewiowe utkane z numerów następujących po sobie w szybkim tempie dyskwalifikowały zwyczajowe opowiastki konferansjera jako element zbyt statyczny, spowalniający raczej rytm widowiska. Również ogromne hale (np. w teatrach Rex i Hollywood) uniemożliwiały prowadzenie dialogu z „masową" publicznością. „Na scenie wielkiej jak ujeżdżalnia, wygodnie było galopować girlsom, lecz trudno było rozruszać się dowcipowi", jak pisał Wierzyński[94]. Konferansjer spełniał swą rolę w intymnych salkach, w gronie stałych bywalców, gdzie możliwe było stworzenie silnej więzi między estradą i widownią.

Konferansjer, nie herold, zapowiadacz, sufler, lecz prawdziwy gospodarz imprezy był w teatrzykach rzadkością. Tylko Járosy zachował ten status dawnego konferansjera, przewodząc komikom w Qui pro Quo, Bandzie, Cyruliku i Cyganerii, jako ich nauczyciel, kompan i reżyser, a co najważniejsze, „grając na publiczności, jak na skrzypcach",

---

[92] E. Świerczewski, E i S 1923, nr 5.

[93] „Świat" 1931, nr 42.

[94] k.w. [K. Wierzyński], Gaz.pol. 1933, nr 61.

będąc zarazem „duszą programu". Czasem brał za towarzyszy swych perswazyjnych zabiegów aktorki: Lenę Żelichowską, Stefcię Górską, ale stanowiły one jedynie tło dla jego popisów. Járosy zawsze budził u recenzentów uznanie, nawet wtedy gdy chwilowo był w niepełnej dyspozycji. „Trochę drzemał, ale też ten człowiek nawet chrapie z wdziękiem", konstatował Boy[95]. Nikomu nie przeszkadzało, że polszczyzna Járosyego nie jest w pełni poprawna, uczyniono z niej atrybut konferansjera. Orłow, popularny pod koniec lat trzydziestych konferansjer, nie uzyskał już recenzenckiej dyspensy z kaleczenia języka. Twierdzono, że katuje tylko publiczność, naśladując język Járosyego[96].

Járosy w pewnym stopniu zaspokajał tęsknotę wielu krytyków za prawdziwym kabaretem, dodajmy: kabaretem w dawnym stylu. Ale też Járosy w doskonale skrojonym fraku, z „przylepionym uśmiechem", nienagannymi manierami, imponujący swym „uwodzicielsko-światowym" stylem potrafił trafić w sedno przemian XI muzy. Miał wdzięk człowieka kulturalnego nie tylko intelektualnie, ale i 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. Czuł powodzenie i stwarzał powodzenie. Umiejętne połączenie rangi dawnego konferansjera ze specyfiką rewiowych programów, zaszczepienie kultu dla perfekcji wykonania oraz pełne zaangażowanie w konferansjerkę swej osobowości uczyniło z Járosyego jedynego w swym rodzaju konferansjera teatrzyku kabaretowo-rewiowego[97].

Dzięki swej sztuce, a także dzięki m.in. sprawozdawcom i krytykom podkreślającym często jej walory, Járosy stał się mężem opatrznościowym kabaretów dwudziestolecia międzywojennego. Wysoką rangę Járosyego, nie tylko konferansjera, kabareciarza, ale osoby pu-

---

[95] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 595.

[96] Idem: *Pisma*. T. 28..., s. 502, 593; Idem: *Pisma*. T. 27..., s. 327, 330.

[97] Warto odnotować, że wydany w roku 1927 w Warszawie *Encyklopedyczny słownik wyrazów obcych*, pod red. S. Lama słowo „konferansjer" (fr. *conférencier*) wyjaśniał: „zapowiadacz programów w teatrze rewiowym" (Ibidem, s. 1017). Kabaretowy rodowód został więc przez autora hasła pominięty jako mało znaczący.

blicznej podkreślił Boy. W jednej ze swoich recenzji stwierdził, iż Budapeszt można sobie wyobrazić bez Járosyego, ale nie można sobie bez niego wyobrazić Warszawy[98]. W ten sposób, puentując rolę Járosyego jako „kulturalnej wizytówki Warszawy", wydobył recenzent szczególny rys jego osobowości, dzięki której Járosy funkcjonował jako najlepszy animator życia rozrywkowego stolicy.

[98] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 656.

Piosenka

Była chlebem powszednim teatrzyków kabaretowych i rewiowych. Obarczona różnymi funkcjami zajmowała zazwyczaj w programie centralne miejsce. Puentowała program, w półfinale utrwalała koloryt widowiska, temat, nastrój. Służyła jako hymn teatrzyku, znak rozpoznawczy konkretnego widowiska. Pobudzała publiczność do udziału w zabawie, poddając jej takt do wybijania oklasków, narzucając refren do wspólnego śpiewania. Łatwo wpadając w ucho, pozwalała się unieść poza miejsce i czas przedstawienia, rozkwitała na ulicach, w kawiarniach, wiodąc samodzielne życie jako przebój. Blaski i cienie piosenki wiernie opisywali recenzenci nadscenek od początku jej kabaretowo-rewiowej kariery.

W Polsce piosenka „nie rodziła się jak wino", z żalem odnotowywał Boy[99]. Jej ojczyzną była Francja, o czym przypominał czytelnikom „Świata" w roku 1924 Jan Lorentowicz. Piosenka była, jego zdaniem, naturalnym wyrazem uczuć paryżanina i dlatego ilość piosenek przekroczyła w przedwojennej Francji liczbę 10 tysięcy. W tym bogatym zbiorze mieściły się zarówno melodyjne kombinacje wątków sensacyjno-miłosnych sklecone z nieudolnych rymów, jak i prawdziwe arcydziełka tego rodzaju. One to „wywodziły się w prostej linii od członków »Caveau«, Klubu Hydropatów, Berangera, Bruanta i Montoya"[100]. Szczególna pozycja piosenki – gatunku wiodącego we francuskim folk-

---

[99] J. Lorentowicz: *Boy*. „Świat" 1924, nr 40, s. 42.
[100] Ibidem.

lorze, również miejskim, gatunku udoskonalanym przez prawdziwych poetów zadecydowała o wielkości francuskiego kabaretu. Dlatego też za bezcelowe uważał Lorentowicz próby stworzenia rodzimego kabaretu na wzór francuski. Na obce Polakom wzory kabaretu rozśpiewanego zwracał także uwagę Antoni Słonimski, który twierdził, że łatwiej jest nam pisać satyry, niż śpiewać piosenki[101]. Czy więc nie miał racji Lorentowicz, gdy uważał za równie bezcelową próbę podjętą przez Boya transpozycji piosenki na polski grunt? Pisał przecież: „Tak, jak żaden ogrodnik nie zdoła wyhodować na piosenkach mazowieckich latorośli wina szampańskiego"[102], tak też nie można zaszczepić Polakom obcej tradycji.

Kariera piosenki w teatrzykach Dwudziestolecia, a także wcześniejsze próby podniesienia rangi polskiej piosenki diagnozę tę uchylają. Prawdą jest, że walory polskiej piosenki popularnej: ludowej, narodowej, piosenki śpiewanej przez „szansonistów" w pikielhausach, bawariach, ogródkach, tingel-tanglach nie znajdowały uznania ówczesnych krytyków, jako działalność nie w pełni artystyczna, wielekroć anonimowa, twórczość grafomańska, wytwór kultury niskiej. Proces rewaloryzacji tej tradycji, kojarzonej z nazwiskami pierwszych domorosłych piosenkarzy – sławnego już dzisiaj Jontka, króla szmiry – Sotera Rozbickiego, zapoznanego Artura Bartelsa zaczął się w latach późniejszych, m.in. za sprawą Leona Schillera, autora *Kramu z piosenkami* i Juliana Tuwima, piewcy tradycji polskiej piosenki popularnej[103].

Dziwi jednak fakt zdyskredytowania przez Lorentowicza tradycji piosenki, którą starano się stworzyć w pierwszych polskich kabaretach początku wieku. Zarówno Zielony Balonik, jak i warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus" popularyzowały piosenki różnego rodzaju – od biesiadnych rodzimych kurdeszy, które intonował w Jamie Michalika Leon Schiller (wówczas uczeń gimnazjum), po autorskie teksty Boya, wykonywane przez duet Teofil Trzciński – Witold Noskowski, restytuujące tradycje pieśni i ballady dziadowskiej, by

---

[101] as. [A. Słonimski], Wiad.lit. 1925, nr 29.

[102] J. Lorentowicz: *Boy...*

[103] J. Tuwim: *O piosence*. Cz. 1. „Przekrój" 1946, nr 88, s. II; cz. 2, „Przekrój" 1947, nr 91, s. 14.

wspomnieć sławną *Stefanię*. W Momusie ten typ piosenek wzbogaciły przeniesione z francuskiego gruntu ballady, które śpiewał wychowanek paryskich kabaretów Alfred Lubelski[104] (sławny *Biały pokoik*) i Leon Schiller (z przebojem *Peleryna*) oraz piosenki apaszowskie w świetnym wykonaniu warszawskiego andrusa – „Antka z Powiśla", czyli Henryka Domańskiego, akompaniującego sobie na harmonijce ustnej. Kabaret Szyfmana mógł się poszczycić także swoją dususe'ą – Mary Mrozińską, którą nazywano polską Yvette Guilbert.

O wiele trafniejszą od Lorentowicza diagnozę postawił kilka lat później, bo w roku 1929, publicysta „Rzeczpospolitej", wnikliwy obserwator ekspansji piosenki w programach teatrzyków tego czasu[105]. Zauważał co prawda, podobnie jak Lorentowicz, że za „niedolę" piosenki, czyli za jej nikłe znaczenie i popularność w Polsce odpowiedzialni są nie autorzy ani też wykonawcy, lecz publiczność nieoswojona z piosenką, lekceważąca sobie jej siłę, nienawykła do śpiewania.

> Przemiła Zula przebije prędzej żelbetonową ścianę, niżeli zmusi siedzących w krzesłach nieboszczyków, ludzi tragicznie smutnych, aby podchwycili refren piosenki, zaśpiewali razem z nią, a potem śpiewali sobie i innym

– pisał z oburzeniem[106]. W przeciwieństwie do Lorentowicza Voic optował jednak za piosenką w kabaretach i na ulicach. Wprost apelował do społeczeństwa: „Śpiewajcie!". Dostrzegał bowiem w piosence, podobnie jak Boy, antidotum na polską powagę, rozpolitykowanie i nudę.

Przytoczone głosy publicystów różnej rangi w pełni obrazują dwa odmienne stanowiska krytyczne wobec piosenki i polskiego kabaretu usiłującego spopularyzować piosenkę. Lorentowicz, znawca francuskich kabaretów, dostojny krytyk, zwracał uwagę na piosenkę francuską, której udało się wznieść na poziom sztuki również tej wysokiej, artystycznej. Okoliczności przywołane przez niego: kult piosenki,

---

[104] Alfred Lubelski występował także w Paryżu w polskiej „Oberży Pieśniarskiej", skąd przywiózł bogaty repertuar piosenek francuskich. Por.: *Słownik biograficzny Teatru Polskiego*. T. 2: *1900–1980*. Warszawa 1994, s. 395–396.

[105] A. Voice: *Niedole piosenki*. Rzeczp. 1929, nr 122.

[106] Ibidem.

bogata tradycja, uzasadniały precedensowy we Francji awans tego gatunku, którym zainteresowała się nawet nobliwa Akademia Francuska. Brak tych elementów w kulturze polskiej, nie tylko kabaretowej, umniejszał w oczach Lerentowicza jej rangę. W związku z tym próby nobilitowania piosenki i postulat pobudzenia społeczeństwa do jej zaakceptowania nie znalazły u krytyka zrozumienia.

Sprawozdawcy „Rzeczpospolitej" obce były walory estetyczne i rodowód piosenki, które dla Lorentowicza były tak istotne. Piosenkę obarczał przede wszystkim funkcją zabawową i integrującą. Ponieważ, jak słusznie zauważył, nie było w Polsce kultu piosenki, to należało ten kult stworzyć i upowszechnić. Pragmatyzm Voica wynikał z rozeznania w bieżącym życiu kulturalnym, a przede wszystkim w popularnej kulturze, w ramach której działały teatrzyki. Obserwacja bieżącej produkcji nadscenek w dużym stopniu opartej na piosence w rozlicznych odmianach i gatunkach, pozwalała poddać weryfikacji sądy Lerentowicza o statusie piosenki w Polsce i jej perspektywach. Teatrzyki bowiem, nie zważając na przygotowanie publiczności, skłonności widzów, popularyzowały piosenkę z coraz lepszym skutkiem. Wspierała ich inicjatywę prasa: „Tygodnik Ilustrowany" reklamował piosenki, czasopisma branżowe (np. „Trubadur Polski", „Trubadur Warszawski", „As") publikowały słowa, informowały o wykonawcach i autorach. Wiele uwagi poświęcali piosence recenzenci teatralni i sprawozdawcy repertuaru scenek kabaretowo-rewiowych w prasie codziennej. Skrzętnie odnotowywali każde osiągnięcie teatrzyków w kultywowaniu piosenki: gratyfikowali tekstowe i muzyczne pomysły twórców, dostrzegali technikę i walory przebojowe, wprowadzali hierarchię, etykietowali jakość.

Ryszard Marek Groński, charakteryzując piosenkę estradową, podawał dwie zasadnicze jej odmiany: liryczną i charakterystyczną[107]. Warto więc wspomnieć, że ówcześni recenzenci zmuszeni byli wyodrębnić o wiele więcej podgatunków, rodzajów i typów piosenki, aby swym czytelnikom dostatecznie i dokładnie zaprezentować bogaty „piosenkowy asortyment" oferowany w teatrzykach. W tym celu do-

[107] R.M. Groński: *Taki był kabaret*. Warszawa 1994, s. 159–162.

bierali rozmaite określenia, znacząc: 1) tematykę – np. piosenka polityczna, miłosna, marynarska; 2) stylizację ludową, folklorystyczną – np. piosenka czeska, angielska, tyrolska, hawajska, argentyńska; 3) technikę – piosenka szmoncesowa, żargonowa, satyryczna; 4) rodzaj muzyki – tango, serenada, fokstrot, boston, slow-fox, blues; 5) sposób wykonania – piosenka inscenizowana, piosenka ilustrowana tańcem.

Wielorakość określeń świadczy o nieostrych granicach genologicznych tekstów różnego poziomu i różnej artystycznej wartości. Z tradycyjnej ballady wyrastała piosenka o charakterze epicko-lirycznym i liryczno-dramatycznym, z kupletu – piosenka satyryczna i piosenka polityczna[108]; z piosenki inscenizowanej rodzi się nowa, typowa dla teatrzyków tego okresu forma, czyli dialog muzyczny i skecz muzyczny, zastępujące z powodzeniem jednoaktowe operetki, wypełniające wiele programów[109]. Forma ta, w której celował Marian Hemar, znana była w dwóch wariantach: pierwszy – w całości śpiewany na parlandzie lub półparlandzie do muzyki skompilowanej z przebojów operowych i operetkowych standardów (np. *Przymiarka*), drugi – składał się z samodzielnych kilku piosenek połączonych dialogiem lub narracją (np. *Dlaczego Pani taka jest niegrzeczna*).

Trudność w jednoznacznym klasyfikowaniu piosenek wynikała również z rodzaju muzyki, nadającej słowom szczególny charakter. Najczęściej więc w określeniach znaczono muzyczne rytmy piosenki, choć wielokrotnie stawiały one wykonawców przed trudnym zadaniem zachowania spoistości tekstu i muzyki.

---

[108] Kuplet w dwudziestoleciu międzywojennym jest nadal obecny zarówno w „uwspółcześnianych" librettach operetkowych, jak również w programach kabaretów jako odrębny numer, czasem – jak pisał S. Kaszyński – „pełni funkcję ważną, »prowadzi« temat aktualny, nierzadko o charakterze interwencyjnym". Już wówczas zamazują się jednak odrębności formalne tego typu przekazu. Zob.: Idem: *Z dziejów kupletu*. „Scena" 1989, nr 2 i 3.

[109] Jan Sakowski skecze muzyczne Hemara nazwał „ekstraktem krotochwili, zagęszczonymi próbkami komedii obyczajowej, skondensowanymi wodewilami". Najciekawsze skecze muzyczne autorstwa Hemara to *Loża*, *Przymiarka* i *Figaro*. Zob.: Idem: *Za dawno, za dobrze się znamy...* Do druku przygotowały Ł. Majewska i A. Mieszkowska. Londyn 1977, s. 14.

To znamienne, że kariera piosenki w tym czasie mocno związana jest z rozwojem muzyki tanecznej. Nowe rytmy, nowe tańce inspirowały librecistów i „tekściarzy" do produkcji tekstów, które dostosowane byłyby do klimatu muzyki. Podkreślić należy, że swą różnorodność piosenka zawdzięcza w dużej mierze rozwojowi tańca towarzyskiego, popularyzowanego już nie tylko w salonach, lecz na dancingach, rautach i balach.

Warianty taneczne rytmu „na 4", które różniły się stylem i tempem grania, akcentem muzycznym, innym synkopowaniem rytmu, typowe dla najmodniejszych wówczas tańców: wolnego slow-foksa, średniego lambeth-walka, szybkiej rumby i charlestona, a także klasyczny walc, marsz i niebulwersujące już wówczas tango – wszystkie te tańce skojarzone zostały z tekstami piosenek i dzięki temu mariażowi utrwalały się i zdobywały entuzjastów.

Należy również dodać, że w programach o charakterze rewiowym numery taneczne zajmowały coraz więcej miejsca. Związek piosenki rewiowej z tańcem szczególnie uwidaczniał się w formie tzw. nachtanzu, polegającym na wykonywaniu tanecznych ewolucji do muzyki kończącego piosenkę refrenu, w części tylko śpiewanego lub wykonywanego w całości bez wokalu.

Zgodnie z konwencją widowiska rewiowego piosenka przebojowa winna potencjalnie nadawać się do inscenizacji. Nie chodziło bynajmniej o aktorskie wykonanie piosenki, co było od początku ambicją kabaretów najwyższej rangi. Chodziło natomiast o to, by piosenka przez swą treść i temat muzyczny „wygenerowała" atrakcyjny obraz sceniczny, dała sposobność zaprezentowania efektów teatralnych: dekoracji, kostiumu, scenicznych tricków. Kostium w teatrach o charakterze rewiowym, zdaniem recenzenta „Sceny Polskiej", to podstawa powodzenia. „Pogoń za oryginalnym kostiumem, który by nadawał wyraźne piętno współczesności, jest nie mniejsze niż pogoń za nową piosenką" – zauważał[110].

W konkretnej inscenizacji piosenki wykorzystywano w pierwszej kolejności dekorację. Projekty głównego dostawcy – Józefa Galewskie-

[110] H.L. [H. Liński]: *Pogoń za współczesnością*. „Scena" 1929, nr 9 s. 17, a także Idem: *Blaski i cienie mody*. Scena pol. 1930, nr 4.

go osiągają liczbę kilku tysięcy malowanych płócien, makiet w różnych stylach: realistycznym, ekspresjonistycznym, groteskowym etc. Prócz Galewskiego z teatrzykami współpracowali Wanda Jewniewiczowa, Borys Cinzerling, Tadeusz Gronowski. Odpowiednia charakteryzacja, pomysłowe kostiumy (girlsy jako talia kart) pozwalały urozmaicić tło, stwarzały klimat odpowiadający muzyce i tekstowi, jak w sławnym numerze rewiowym, w którym Tadeusz Olsza śpiewający tango Andrzeja Własta *Złota pantera* tresował swą partnerkę – Zizi Halamę, jakby była panterą, w tle taniec dwunastu girls, które dzięki zastosowaniu układu luster stwarzały wrażenie „1000 pięknych dziewczyn", ilustrując tym samym tytuł rewii.

Dla twórców i dyrektorów scenek najistotniejsze było jednak potwierdzenie przez recenzentów szczególnej wartości piosenki. Kryło się ono w epitecie rzeczownikowym – szlagier. Przebojowa piosenka przynosiła powodzenie widowisku, popularność teatrzykowi, sławę wykonawcom, a przede wszystkim przysparzała scenkom nowych widzów. Jednakże recenzenci niełatwo ulegali urokowi szlagierów i wielokrotnie obnażali ich ambiwalentne znaczenie. Jako literaci, ludzie pióra na sztukę słowa byli szczególnie wrażliwi.

A przebojem stawały się zazwyczaj piosenki z banalnym tekstem – wypunktowanym „szlagwortem", czyli prostą frazą wersową, która łatwo zapadała w pamięć. Nagminnie więc krytycy pastwili się nad tego typu tekstami, cytując w recenzjach słowa, by tym skuteczniej wykazać ich bezsens, np.: „jak mi żal, że tak mija młodość w dal", „noc jest taka krótka, trwa do rana"[111]. Wołoszynowski dokładnie nawet zanalizował w swym sprawozdaniu fragment tekstu, oburzając się, że dla autorów frazy: „czy jesteś sam w przyjaciół gronie, czy z rywalką mą", pojęcia „sam" i „w przyjaciół gronie" to nie są dwie ważne różnice[112]. Recenzenci wyśmiewali także prostą receptę na przebój, wskazując, że nietrudno zarazić piosenką widza, jeśli w piosence jeden wers powtarzał się kilka razy, można ją było śpiewać na wspak, dowolnie łącząc wersy. Boy kpił sobie, że taka właśnie banalna, szla-

[111] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 625; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 515.
[112] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 104.

gierowa piosenka dawała widzom: „szczęścia zdrój, marzeń rój, pieśni żar, pieszczot czar", ale nie posiadała żadnych innych walorów[113].

Sprawność warsztatowa, tzw. ręczna robota, bywała w teatrzykach spychana przez mechaniczną produkcję piosenek. Recenzenci czuli się więc zobligowani do przeciwdziałania temu procesowi. Dokładnie więc śledzili wszelkie nadużycia, wyłapywali tandetne produkty. Tekst piosenki w Perskim Oku przypominał Boyowi to, co po francusku nazywa się technicznie *monstre*, tzn. wypunktowanie rytmu melodii byle czym, aby dopiero na tej kanwie napisać piosenkę. Polskim odpowiednikiem słowa francuskiego (w dokładnym tłumaczeniu – 'potwór') był termin „rybka". Wspominali o rybce wytrawni tekściarze, m.in. Jerzy Jurandot[114]. Użycie tego terminu również przez Boya w recenzji wskazywało na jego doskonałe rozeznanie w tej dziedzinie twórczości. Pozwala to również zrozumieć autorytet, jakim cieszył się w środowisku kabareciarzy i jakim darzyli go inni sprawozdawcy. Lechoń np. w swoim sprawozdaniu z teatrzyków, w którym oceniał piosenkę, pisał z humorem „rymy męskie [...] wołają o pomstę do Boya"[115]. Warto również pamiętać, że rozeznanie Boya w warsztacie piosenkarza (w Dwudziestoleciu mianem piosenkarza określano także autora tekstu) wiąże się z jego twórczością kabaretową, zarzuconą w latach międzywojennych, o której wspominał Lorentowicz. Krytyczne uwagi w recenzjach są dowodem na rzeczywiste kompetencje autora. Przybierają one formę nie tylko upomnień i nagany, ale są ważkimi wskazówkami dla tekściarzy.

> W epoce, gdy poezja strząsnęła tyranię rymu, nie wolno trzykrotnie używać w refrenie zwrotu „ja szczęście twoje niańczę", po to, by sprowadzić w rymie nieuchronne „pomarańcze" – wyjaśniał twórcom Boy. „A był tak prosty sposób: wska-

---

[113] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 538.

[114] Idem: *Pisma*. T. 21..., s. 608. J. Jurandot: *Dzieje śmiechu*. Warszawa 1959, s. 38. Jurandot wspominał, że w środowisku „piosenkarzy" panowało przekonanie, że im bardziej rybka będzie nieprzyzwoita, tym udatniejsza okaże się piosenka. Wtajemniczony w arkana rzemiosła Boy, być może w swoim wskazaniu na piosenkę – *monstre*, piętnował nie tylko technikę, ale również treść.

[115] J. Lechoń, Wiad.lit. 1925, nr 29.

zywał – wziąć zamiast pomarańcz cytryny, a nie będzie się można po prostu opędzić bogactwu tłoczących się rymów – dziewczyny, jedynej, szyny, maszyny, aspiryny, etc."[116]

Autorom tekstów piosenek najwięcej problemów nastręczały rymy męskie. Groński odnotowuje ówczesną plotkę, że Tuwim i Hemar opracowali wspólnie na swój użytek podręczny słowniczek rymów jednosylabowych, bez których trudno było stworzyć odpowiedni do melodii tekst[117]. Recenzenci i w tym wypadku – oczywistych trudności – nie stosowali wobec autorów taryfy ulgowej. Najbardziej raziły ich szablonowe rymy „tak" – „wszak", „czar twoich kras" do „jeszcze raz". Były dla nich znakiem rozpoznawczym przemysłowej produkcji i nieudolności autorów.

Wydaje się jednak, że przy całej swej zapobiegliwości, aby promować w teatrzykach ambitną twórczość, recenzenci i krytycy zdawali sobie sprawę z ograniczonych możliwości wywierania wpływu na działalność teatrzyków funkcjonujących zgodnie z prawami rynku. Teatrzyki były w pierwszej kolejności przedsiębiorstwami, w których każdy przestój oznaczał ekonomiczny krach. Nie zważały więc na upomnienia i kpiny sprawozdawców i korzystały z każdego tekstu, jeśli tylko umożliwiał zaprezentowanie muzycznego przeboju, ciekawej i modnej melodii.

Wiele z piosenek trafiało do Polski *via* Paryż. Antreprenerzy imprez rewiowo-kabaretowych „adaptowali" pomysły inscenizacyjne i taneczne z rewii Moulin Rouge, Casino de Paris, Ambassadeurs, pomysły muzyczne dostarczało radio, emitujące amerykańskie melodie Berlina, Gershwina, Donaldsona – należało jedynie dostarczyć odpowiednie teksty, również piosenki. Przystępowano do „produkcji" szlagieru, później, za sprawą akcji zainicjowanej w roku 1930 na łamach „Expresu Wieczornego" przez Własta, określanego już mianem „przeboju". Warto odnotować, że schemat tych czynności opublikował w jednym z programów rewiowych mistrz w tym rodzaju – Włast, którego teatrzyki

[116] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 27..., s. 267.

[117] R.M. Groński: *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*. Warszawa 1978, s. 65.

(Perskie Oko, Morskie Oko, Wielka Rewia) uważane były wówczas za „kuźnię przebojów". W tekście pt. *Jak powstaje i jak zyskuje popularność piosenka* wyszczególniał kolejne etapy: 1) pomysł, czyli refren, dodajmy: oparty na szlagworcie, który rodził się w umyśle librecisty, 2) wybór muzyki, czyli melodii przetransponowanej z zagranicy według najnowszej mody, lub oryginalnej, do której autor dopisuje resztę zwrotek, 3) korekta tekstu i muzyki, 4) ostateczna wersja piosenki. Od tego momentu piosenka zaczynała już wieść, według Własta, samodzielne życie: dostarczona do dyrekcji teatrzyku, w wyniku pertraktacji przede wszystkim z baletmistrzem i potencjalnym wykonawcą rodził się zamysł jej inscenizacji. Następnie na podstawie tekstu powstawały inne numery śpiewane, efekty kostiumowe i projekt dekoracji[118].

Obróbka przeboju przebiegała wielofazowo. Faza wstępna dotyczyła rozeznania w popycie, aby tym celniej utrafić w oczekiwania i potrzeby publiczności. Piosenka w teatrzykach kontynuujących tradycje kabaretowe podlegała w dużej mierze presji współczesności. Tworzona *in specie actualitatis* odzwierciedlała przemiany obyczaju, poruszała aktualne problemy, uruchamiała u odbiorcy mechanizm identyfikacji i projekcji, budząc żywe emocje, wywołując wzruszenia. Lansowała nowe typy, jak chociażby bohatera wielu przebojów (m.in. sławnej piosenki pt. *Mały Gigolo*) – fordansera, figury typowej dla roztańczonej na dancingach Warszawki, popularyzowała nowe postawy m.in. postawę wyzwolonej, wysportowanej, świadomej swego sexapilowego uroku kobiety. Uwagi recenzentów w odniesieniu do tej fazy dotyczyły przede wszystkim zbytniego poddawania się przez twórców gustom publiczności. Wołoszynowski np. z grymasem kwitował piosenkę z niewybrednymi słowami „Daj mi całusa", stwierdzając, „że właśnie dlatego znajdzie ona rezonans wśród publiczności"[119].

W fazie drugiej szukano odpowiedniego wykonawcy piosenki. Problem rozwiązywały stałe tandemy autora i piosenkarza np. Tuwim – Dymsza, Hemar – Krukowski, „hemarysta". Chętnie powierzano pio-

---

[118] A. Włast: *Jak powstaje i jak zyskuje popularność piosenka*. W: *Program teatralny do drugiej rewii Morskiego Oka „Tego jeszcze nie było"*. Warszawa 1928.

[119] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1932, nr 28.

senkę specjalistom, dawniej określanych mianem szansonistów, i, rzecz zrozumiała, gwiazdom np.: Ordonównie, Rentgenowi, Pogorzelskiej, Terné. Recenzenci wyczuleni byli na trafność wyboru. Furorę zrobił przebój Zuli *Ja chcę mieć dziecko z Pogorzelską*. Jak zauważył Boy, już podczas programu refren piosenki „wybijało półgłosem wielu panów z widocznym przekonaniem"[120]. Zważywszy, że piosenkarka miała najpiękniejsze nogi w Warszawie, motyw wyboru piosenki i wykonawcy łatwy jest do rozpoznania. Nikt z recenzentów nie był zbulwersowany tekstem i sposobem perswazji użytym w tym przeboju. Znajdowały one pełne usprawiedliwienie w obowiązujących wówczas formach towarzyskich. Frywolna treść inaczej była już przedstawiana niż przed wojną, kiedy Zimajerka, śpiewająca kuplecik: „Pod pantoflem pękła skórka/ tańczyć już nie mogę/ patrzcie jaka mała dziurka, gdy podniosę nogę", obnażała nogę ciut za kostkę, ubrana w długą, powłóczystą sukienkę. W teatrzykach kabaretowych, a zwłaszcza w rewiach dwuznaczności tego typu potęgował strój (suknia do kolan odcinana na biodrach, fryzura à la garçon, czyli „na Polkę"), nierzadko „resztki" stroju i bardziej wyrafinowane choć równie dwuznaczne słowa, jak w przeboju Nobisówny – ubranej według sportowej mody, śpiewającej piosenkę Własta z refrenem: „No, prędzej zrób mi gola! Gola! Gola! [...] Gdzież jest zwycięstwa wola!, Wola!, którą ma sportowa brać. [...]."

Natomiast jako wielką gafę uznano powierzenie piosenki politycznej sławnej diwie warszawskiej operetki – Lucynie Messal. Boy obśmiewał to posunięcie, pisząc w recenzji, że „Messalka i Bezpartyjny Blok – to tak, jakby Ludwikowi XIV kazać śpiewać o strajku elektryków"[121]. Zbyt ryzykowne było opieranie piosenki na samych atutach wykonawcy, a już tym bardziej wówczas, gdy rodzaj piosenki wymagał odmiennych sprawności i odmiennego stylu oraz sposobu wykonania, od tych jakie prezentował gwiazdor.

Trzecia faza, czyli popularyzacja przeboju, rozpoczynała się już w teatrzykach, które w ten sposób uprzedzały rozgłośnie radiowe i wy-

[120] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 590. Por. także as. [A. Słonimski], Wiad.lit. 1925, nr 20.

[121] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 637.

twórnie fonograficzne. Recenzenci donosili, że publiczność opanowywała utwór w trakcie kolejnych bisów. Z zadowoleniem przyjmowali próby muzycznej edukacji publiczności podejmowane w trakcie widowiska. Bodo np. uczył widzów słów, inni wykonawcy wielokrotnie z widzami powtarzali refren swej piosenki, zdarzało się, że zapraszano widzów na scenę do wspólnego śpiewania. Uciekano się także do rozwiązań technicznych – wyświetlając słowa na ekranie lub drukując je w programie. Niestety, tekst napisany łatwiej nadawał się do analizy. Czarno na białym wychodziły błędy, nielogiczności, które krytycy natychmiast wychwytywali. „Nieładne słowa rzucane na ekran" Wołoszynowski odbierał jako brak taktu organizatorów widowiska, Boy uważał to za pastwienie się nad językiem polskim – nie wychowawcze i demoralizujące publiczność[122].

Tak oto piosenka, której Lorentowicz na początku lat dwudziestych nie wróżył powodzenia, stała się tematem refleksji krytycznej, której istnienie poświadcza stopień rozwoju kultury muzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym. Jednak nie krytycy decydowali o tym, czy piosenka stanie się przebojem, lecz przemysł fonograficzny (wytwórnie: Odeon, Parlophon, Syrena Electro) i rynek rozrywki. Natychmiast po premierze w teatrzykach pojawiały się publikacje piosenek w formie nutowej, opracowanej na głos z towarzyszeniem fortepianu, rzadziej mandoliny i akordeonu, które ułatwiały piosence jej samodzielne życie w nowych okolicznościach.

Pobieżnie omówiona problematyka piosenki szlagierowej pozwala zauważyć, że recenzenci przynajmniej w pewnym stopniu starali się sprawować nad nią dozór. Wprawnie wyłapywali towar wybrakowany lub przynajmniej dokonywali jego krytycznej przeceny. Piosenkę postrzegali już jednak w kontekście przemysłu rozrywkowego i popularnej kultury. Podziwiali przeboje: *Córka kata*, *Całuję twoją dłoń*, *Ostatni raz*, *Don Fernand*, *Tango milonga* głównie przez udany mariaż pięknej muzyki: Artura Golda, Jerzego Petersburskiego, Henryka Warsa Jerzego Boczkowskiego, Zygmunta Karasińskiego z pomysłowym,

[122] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 23, T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 596; Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 662; Idem: *Pisma*. T. 22..., s. 596.

dobrym tekstem. Sami je podgwizdywali, nucili, śpiewali[123]. Starali się mimo to przypominać twórcom o konieczności kultywowania piosenki artystycznej – kabaretowej. Wyławiali ją z głębi standardowych produkcji jak „perełkę", rzeczywiście godną spopularyzowania.

[123] Por. as. [A. Słonimski], Wiad.lit. 1925, nr 20.

Szmonces

Bodaj po raz pierwszy użył słowa „szmonces" sprawozdawca „Robotnika" w recenzji z programu Qui pro Quo, określając tym mianem numer Nikko Tina pt. *Cymes i Cires*, zgodnie z zapisem na afiszu (w innych recenzjach kwalifikowany jako „sketch")[124]. „Najlepszy językoznawca nie zdoła wyjaśnić słowa »szmonces« nie spotykanego w słownikach polskich i międzynarodowych – pisała Ika – to swoisty żargon Quiproquowy"[125]. Na Qui pro Quo jako miejsce narodzin szmoncesu wskazywał również Boy, twierdząc, że szmonces to *spécialité de la maison* tego teatrzyku[126]. Termin, jak można sądzić, ukuty przez twórców z Qui pro Quo, recenzent „Pani" w roku 1923 wyjaśniał sobie i czytelnikom jako „odmianę języka polskiego w interpretacji aktorów: Toma, Lawińskiego, Borońskiego i Ursteina"[127]. Warto więc odnotować, że recenzent już w pierwszych przymiarkach wyjaśnienia rodzaju numerów szmoncesowych zwracał uwagę na znaczenie elementów pozatekstowych. Postrzegał szmonces w kontekście konkretnego aktu mowy,

---

[124] M.L., Rob. 1921, nr 239. Numer ten sprawozdawca Ilustr.Przegl.Teatr. i Kin. 1921, nr 18 określił mianem „sketch", zgodnie z tradycją. Wcześniej bowiem wszystkie numery z bohaterami żydowskimi określano w ten właśnie sposób. Por.: M.L., Rob. 1920, nr 29.

[125] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 573.

[126] Jak sugeruje A. Kuligowska-Korzeniewska, szmonces i język szmoncesowy zrodził się jednak wcześniej, jeszcze przed I wojną światową. Za tę uwagę Pani Profesor bardzo serdecznie dziękuję.

[127] J. Żyznowski, „Pani" 1923, nr 6.

w którym „mówiący" uzupełniał znaczenia słów mimiką, gestem, wyglądem, intonacją, czyli interpretował go nie tyle po swojemu, ile specyficznie.

Rzecz znamienna, że nikt z ówczesnych recenzentów nie wyjaśniał terminu „szmonces" przez odwołanie się do języka jidysz, utrwalając tym samym stereotypowe rozumienie szmoncesu jako scenek z bohaterami żydowskimi. A przecież, jak podają autorki *Historii i kultury Żydów polskich*:

> Termin szmonces pochodzi od słowa „szmonce", oznaczającego w jidisz błahostkę, wywodzący się z folkloru żydowskiego dowcip słowny, który w przeciwieństwie do zwięzłego wicu (w jidisz – żart) był krótką opowiastką z paradoksalną pointą, zawierającą nierzadko głębsze znaczenie[128].

Korzeni szmoncesu autorki hasła słownikowego pozwalają doszukiwać się m.in. w przypowieściach cadyków, które w wersji popularnej i nieco przerobionej zawędrowały w XIX wieku do kawiarni teatralnych (można się domyślać, że kabaretowych), ciesząc się popularnością zarówno wśród wyznawców judaizmu, jak i chrześcijan[129].

Nie wnikając w etymologię, przy omawianiu numerów szmoncesowych recenzenci zawsze podawali więc nazwiska wykonawców. Konkretny aktor gwarantował „czystość" gatunkową, był miarą siły komicznej potencjalnie tylko wpisanej w tekst. Pozwala to rozpatrywać szmonces jako pogranicze rodzimej „literatury oralnej", która swych rapsodów rekrutowała spośród samych tuzów scenek kabaretowych[130].

---

[128] *Historia i kultura Żydów polskich*. Red. A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska. Warszawa 2000, s. 336.

[129] Ibidem.

[130] Do takiej kwalifikacji szmoncesu zainspirował Z. Raszewski. Badacz „kawału" zaliczył ten specyficzny rodzaj literacki właśnie do literatury mówionej. Nie będzie też nadużyciem zaakcentowanie w szmoncesie nastawienia na tego rodzaju realizację, nie tylko słowną, ale i sceniczną. Szmonces, przyjmując rozmaite formy: skeczu, dialogu, monologu opierał się przede wszystkim na rozmowie, w pewnym stopniu spontanicznej. Na spontaniczność, brawurę i sposób prezentacji wskazywali sami praktycy – twórcy i wykonawcy numerów szmoncesowych. Por. Idem: *Wstęp do teorii kawału...*, s. 27–51.

Recenzenci dbali o wyróżnienie najlepszych. Zmuszała ich do tego zawrotna kariera szmoncesu na różnych scenkach i podscenkach, które, prześcigając się w tego typu produkcji, oferowały szmonces w wykonaniu przygodnych i nieporadnie „żydłaczących aktorów". Do grona arcymistrzów zaliczano: Romualda Gierasieńskiego i Konrada Toma – „najdowcipniejszy duet szmoncesowy" oraz Ludwika Lawińskiego i Kazimierza Krukowskiego – „szmoncesmajstrów". Akceptowano także wprawki: Jerzego Borońskiego, Czesława Skoniecznego, Eugeniusza Bodo i Stanisławy Karlińskiej. Boy nazywał ich po prostu klasykami, inni obdarowywali komplementami w stylu: „najlepszy, niezrównany", „doskonały". Szmonces w wykonaniu tych aktorów uzyskał na giełdzie recenzenckiej najwyższe notowania: „arcydzieł dowcipu", „klasycznej doskonałości"[131].

Język szmoncesowy (właściwie subkod) był niezwykle zaraźliwy. Zaświadczał o tym recenzent „Pani", który przyznawał się, że sam w antrakcie widowiska na propozycję zakupu programu odpowiedział – „Dziękuję się z Panem"[132]. Pozorna, ale zauważana łatwość replikowania tekstów szmoncesowych potwierdzałaby także oralny charakter tego gatunku. Szmonces w warstwie językowej opierał się na prostych mechanizmach języka. Wyróżniały go: specyficzna składnia, zamierzone błędy stylistyczne, neologizmy słowotwórcze, leksykalne. W języku szmoncesowym ulegały rozbiciu stałe związki frazeologiczne, zestawiane były słowa z różnych dziedzin i porządków kulturowych. Recenzenci wielokrotnie wskazywali na upowszechnienie się tego subkodu. Mieszkańcy Warszawy przyswajali sobie nawet akcent i odpowiednią intonację, gdyż uchodziło to za dowcipne i modne – pisali dziennikarze w roku 1936. Ale warto dodać, że szmonces nie zawsze był przez recenzentów kojarzony z idiolektem żydowsko-polskim, a raczej z odmianą warszawskiej gwary języka jidisz. Boy np. doszukał się szmoncesu nawet w sztuce Adama Grzymały-Siedleckiego pt. *Ormianin z Beyrutu*[133]. Charakterystyka osób czy ras, powiedzonka,

---

[131] Por. T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 656; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 694.

[132] J. Żyznowski, „Pani" 1923, nr 6.

[133] T. Żeleński-Boy: *Ormianin z Beyrutu*. W: Idem: *Pisma*. T. 27..., s. 216.

rodzaj dowcipu – wszystko to świadczyło wymownie o tym, że Grzymała, rozdzierający szaty nad plagą szmoncesu, mimowolnie jej uległ – „Duchy Lawińskiego, Krukowskiego unosiły się cały czas nad sceną". Postawione Grzymale przez Boya zarzuty są zrozumiałe, jeśli przyjmie się za dość powszechne wówczas utożsamienie szmoncesu ze stylizacją żargonową i pewnym rodzajem komizmu.

Pomimo faktu, że warstwa językowa szmoncesu była tylko jego składową częścią, materią szmoncesowej techniki, krytycy występujący przeciw nadużywaniu szmoncesu, jako główny zarzut podawali kaleczenie w szmoncesie mowy ojczystej[134]. „Szmonces – według dziennikarza »Merkuriusza Polskiego« – musi zniknąć raz na zawsze, gdyż grozi wypaczeniem języka polskiego"[135]. Argument taki, w przypadku antysemickiego tygodnika, był przykrywką dla prowadzonej usilnie na jego łamach kampanii antyżydowskiej. Strategia była jednak skuteczna, gdyż opierała się na argumencie uruchamiającym ważki kontekst toczącej się na wszystkich frontach walki o poprawność językową. Wystarczy zestawić popularność języka szmoncesowego, polegającego na wypaczeniu norm poprawnej polszczyzny z nagłośnionymi w prasie reformami Stanisława Bystronia i Kazimierza Nitscha, z działalnością Polskiej Akademii Literatury, która na pierwszym miejscu stawiała sobie sprawę czystości i dbałość o piękno języka. Teatrzyki, posługując się szmoncesem, w pewnym stopniu sabotowały poważną akcję uzdrowienia polszczyzny. Nie dziwi więc fakt, że we wrześniu 1936 roku prasa donosiła o wydaniu urzędowej walki szmoncesowi i literaturze brukowej.

Urzędowe postanowienie cenzurowania programów teatrzyków nie wszyscy ocenili za trafne posunięcie, sądząc, nie bez racji, że nie na tym polega propagowanie kultury języka. Niemniej jednak tego rodzaju cenzura w pewnym stopniu mogła zatamować szerzącą się na peryferyjnych scenkach i w kino-rewiach szmoncesową szmirę i ordy-

[134] Na kaleczenie języka zwraca uwagę już Adam Zagórski, choć nie próbuje tego jeszcze wówczas napiętnować, zob. Kur.por. 1923, nr 85. W roku 1936 uwagi w recenzjach mają już charakter poważnych zarzutów. Por.: H. Ostrowski, Com. 1927, nr 8.

[135] *Wszechpotężny szmonces*. „Merkuriusz Polski" 1936, nr 30.

narny kawał żydowski, które, dodajmy, niewiele miały wspólnego z prawdziwym scenicznym szmoncesem. Naśladowanie szmoncesu jedynie w jego warstwie językowej, brak umiejętności nadania mu dowcipnej formy, zaprawienia odpowiednią dawką komizmu sprawiły, że szybko zdewaluowała się wartość językowego chwytu[136]. Neutralne początkowo określenie „język szmoncesowy" w miarę upływu czasu zostaje zastąpione terminem „żargon żydowski" czy wreszcie pejoratywnie nacechowanym słowem – „żydłaczenie". Wprawdzie żargon żydowski, a także mentalność środowiska żydowskiego była naturalną pożywką szmoncesu, lecz wykorzystywano je jedynie jako niezwykle skuteczny środek zbudowania sytuacji komicznej – nacechowanej ludycznie, a nie propagandowo. „Szmonces – pisał Boy w 1924 roku – to rodzaj, w którym każde słowo jest konceptem, a każda replika wybuchem śmiechu"[137]. Również Adam Zagórski widział w „nafaszerowaniu żydowsko języka" przede wszystkim rodzimy wariant żargonu „piergyndowskiego", czyli techniczny chwyt.

Wytrawni recenzenci wnikali także w głębsze pokłady szmoncesu. Klasyfikowali szmonces według form, wyróżniając monolog szmoncesowy, dialog, skecz, a nawet piosenkę szmoncesową. Prócz humoru językowego dostrzegali w nim ważkie elementy scenicznej konstrukcji. Narzucały się ich uwadze stereotypowo ujęte postaci życiowych nieudaczników, żydowskich kapitalistów drobnego kalibru, często występujących w stałych parach prezentowanych przez tych samych aktorów: Maksa i Moryca (Toma i Borońskiego), Cymesa i Cyresa, dwóch Gwircmanów (Lawińskiego i Krukowskiego), Fajbusia i Naftusia czy

---

[136] O modzie na szmonces w szerokich kręgach społecznych zaświadczają liczne wersje popularnych szlagierów spreparowane według techniki szmoncesowej. Przykładem jest wersja szmoncesowa przeboju A. Własta i J. Petersburskiego pt. *Ja się boję sama spać* (śpiewanego przez Zulę Pogorzelską w Perskim Oku), którego refren brzmiał: „Uj sze boje sama spać, bom jest nerwowa. / Uj sze boje sama spać, bom rafynowa, / I żebym tutaj na tym miejscu zaraz trupem padła tu / Że musi jakiś chajzyk dzisiaj dmuchać mnie do snu / Uj sze boje sama spać, bom Panwersowa / Uj sze boje sama spać, jestem niezdrowa, / Ach może jakiś szajgiec płochy znajdzie mi sie wnet / Uj sze boje sama spać, chce tete a tete". Tekst piosenki szmoncesowej ze zbiorów Z. Rymarza.

[137] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 494.

też lwowskich ich pociotków – Untenbauma i Aprikosenkranza (Mieczysława Mondrerera i Adolfa Fleischera)[138].

Skecze i dialogi z Żydami w roli głównej potwierdzały ciążenie form kabaretowych określanych mianem szmoncesu w stronę teatralizacji. Pośrednio restytuowały one typy – maski, najbardziej zbliżone do postaci zannich z włoskiej komedii all'improviso. Odznaczały się one w różnych wariantach zespołem stałych, spolaryzowanych biegunowo cech, takich jak: spryt – naiwność; pozorna niezaradność – potencjalny pragmatyzm i przedsiębiorczość; ignorancja – ambicje intelektualne, eksponowana, acz powierzchowna erudycja etc. Z ducha komedii włoskiej wyrasta także zasada powtarzalności tych postaci konstruowanych na bazie stereotypu Żyda – stereotypie kulturowym, który pozwolił Kazimierzowi Krukowskiemu i Józefowi Ursteinowi za pomocą środków teatralnych uformować trwałą i żywotną maskę Pikusia i Lopka. Ze zrozumieniem należy się więc odnieść do uwagi Lechonia, który zauważył w swej recenzji, że Qui pro Quo, lansując typowe postaci szmoncesowe, uprawia „żydowską komedię dell'arte"[139].

---

[138] Para „dialogowców" Wesołej Lwowskiej Fali, której ogólnopolska emisja radiowa rozpoczęła się dopiero w 1933 roku, jest przykładem ogromnej popularności szmoncesu. Stosując się – jak twierdzi W. Szolginia – do „recepty" na rewię w kabarecie lat dwudziestych, zgodnie z którą w każdym programie powinno znaleźć się „coś żydowskiego", twórcy Lwowskiej Fali wprowadzili do swej audycji „parę kawiarnianych żydowskich komentatorów bieżących wydarzeń ze świata wielkiej polityki i swojego lwowskiego podwórka". Omawiali je „z filozoficznym stoicyzmem i ostrożnym dystansem, delikatnymi półsłówkami i przezornym mówieniem »między wierszami«, [...] z przymrużeniem oka, ze specyficznym przydechem i znaczącym zawieszeniem głosu. No i z owym, jakże charakterystycznym, zaśpiewem pod koniec wypowiadanych kwestii". *Na Wesołej Lwowskiej Fali*. Oprac. i wybór W. Szolginia. Warszawa 1991, s. 50–51.

[139] J. Lechoń, Wiad.lit. 1924, nr 45. Wypowiedź Lechonia sprowokowała Boya do odpowiedzi listownej, którą przedrukowały „Wiadomości Literackie" (1924, nr 46). Polemikę – łagodną – zakończył list Lechonia do Boya, który ukazał się w następnym numerze i zawierał już tylko kurtuazyjne komplementy pod adresem adwersarza. Recenzje Lechonia i listowną polemikę umieścił w zbiorze recenzji Lechonia redaktor wydania S. Kaszyński. Por.: J. Lechoń: *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*. Zebrał i oprac. S. Kaszyński. Warszawa 1981, s. 314–315, 424–425.

Boy starał się zuniwersalizować „żydowskość" szmoncesu, wskazując na analogię tego gatunku z typem zabawy charakterystycznej dla każdego kraju i narodu. „Wiedeńczycy mieli swojego Węgra Mikosza, Francuzi swego Anglika..., a Polacy mają swojego Żydka"[140].

Niestety, nadużywanie w szmoncesie języka polsko-żydowskiego, zbytnie eksponowanie realiów kultury mniejszości żydowskiej sprawiło, że w świadomości nie tylko potocznej zaczął szmonces funkcjonować jako „dialogi figlarne ze skutkiem, czyli rozmowy dwóch Żydów bilansujących produkcję kawałów i dowcipów żydowskich". Kultura żydowska w szmoncesie nie była już tylko abstraktem, koloryt lokalny stawał się zbyt nachalny. W roku 1931 Wołoszynowski zwracał uwagę, że szmoncesy tracą w ten sposób ekspresję, a teatrzyki swą obiektywną ponadnarodowość. W 1935 roku Boy również stwierdził, że szmonces jest już tak wyeksploatowany w teatrach rewiowych, iż możliwy jest do słuchania wyłącznie w najlepszej formie, w innym wypadku staje się jedynie barometrem wyczerpania pomysłów[141].

Warto podkreślić, że w Qui pro Quo już w 1924 roku podjęto próbę zredukowania numerów szmoncesowych. Niestety, na kategoryczne żądanie publiczności szmonces został przywrócony. I właśnie na tej scence święcił swe największe triumfy. Na pytanie, dlaczego szmonces był maszynką do rozśmieszania każdej publiczności?, Boy odpowiadał pośrednio w jednej ze swych recenzji:

> Szmonces, potocznie określany jako „szmonces" – rodzaj zdawałoby się wyciśnięty. Tymczasem to, co [...] robią Tom i Lawiński, ma tyle świeżości w swoim niedyskretnym komizmie, wznosi się do wyżyn tak skończonego w swej prawdzie

---

[140] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 608. Po latach potwierdził trafność takiego ujęcia szmoncesu Słonimski, powtarzając w rozmowie o kabarecie, „że szmoncesowy typ dowcipu oparty na inkrustacji obcego języka, obyczaju istnieje w wielu krajach. W Anglii jego bohaterem będzie Szkot, we Francji Marius". Por. Idem: *Wspomnienia o kabarecie*. „Dialog" 1972, nr 10, s. 120.

[141] Por. j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1931, nr 36; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 645; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 516.

absurdu, że nieutulony śmiech publiczności łączy się ze zdumieniem nad prostotą mechanizmu tej arcykomiki[142].

Szmonces nie był więc dla recenzenta tylko gatunkiem kabaretowym o określonej poetyce, lecz przede wszystkim rodzajem dowcipu, specyficznego komizmu. Ten typ humoru – z jednej strony ocierającego się o absurd, a z drugiej mocno powiązanego z życiem, ze sprawami przejętymi z ulicy, z normalnych kontaktów, był w stanie ująć każdego widza. Numer *Sęk* był „najśmieszniejszą rzeczą pod słońcem", Lawiński doprowadził szmonces do „gargantuicznego rozbestwienia".

Szmonces był niewątpliwie jednym z najpopularniejszych gatunków kabaretowych, a nawet rewiowych w Dwudziestoleciu. Badacze kabaretu wskazują na austriackie pochodzenie tego gatunku, który został stworzony przez Fritza Grünbauma w kabarecie wiedeńskim. Niemniej jednak stał się gatunkiem typowym właśnie dla polskiego kabaretu, bo – jak twierdził Słonimski – „szmonces był inspiracją humoru intelektualnego, a dowcip intelektualny dominował w Polsce"[143].

Korzystali z tej inspiracji najlepsi kabaretowi autorzy: Tuwim, Słonimski, Tom. Dlatego w opracowaniach naukowych i popularnych dotyczących literatury okresu dwudziestolecia międzywojennego szmonces został dość wnikliwie omówiony. Jadwiga Sawicka, autorka monografii poświęconej Tuwimowi, zaproponowała swoją teorię szmoncesu; Tomasz Stępień, analizując konkretne teksty, pokazał poetykę tego gatunku; Groński zaprezentował ewolucję gatunku na przestrzeni dwudziestu lat funkcjonowania nadscenek[144]. Warto było więc dodać do tych materiałów kilka uwag o procesie oswajania się ze szmoncesem ówczesnych recenzentów, którzy byli bezpośrednimi świadkami jego upadków i wzlotów. Potrafili rozpoznać szmonces w wielu płaszczyznach. Zauważali, że technika ta nie tyle ma na celu ośmieszenie

---

[142] Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 633.

[143] A. Słonimski: *Wspomnienia o kabarecie...*

[144] J. Sawicka: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986, s. 335–338; T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989, s. 90–96; R.M. Groński: *Jak w przedwojennym kabarecie...*, s. 335–339. Szmonces wyjaśniają także Słonimski, Korcelli i Rudzki w rozmowie o kabarecie, zob. „Dialog" 1972, nr 10.

lub spopularyzowanie żydowskiej subkultury, lecz stanowi doskonałą formułę zabawy, kwintesencję polskiego dowcipu. Koloryt lokalny wielokrotnie traktowali tylko jako katalizator śmiechu na widowni, złożonej również z publiczności żydowskiej, która smakowała finezję szmoncesowych dowcipów w świetnym wykonaniu. Jako satyra szmonces byłby zbyt stronniczy, jako parodiia – zbyt wymowny, recenzenci pojmowali go więc szeroko jako typowy dla kabaretów międzywojnia *genre*.

Numery taneczno-muzyczne

W ciągu 20 lat funkcjonowania teatrzyków w oferowanych przez nie programach nastąpiła wyraźna emancypacja numerów muzycznych, a przede wszystkim tańca[145]. Kojarzony z kabaretem kankan na polskich scenkach w ogóle nie zaistniał. Zastąpiono go małymi formami tańca estradowego wzbogacającego każdy typ programu. W Czarnym Kocie specjalistami w tej dziedzinie byli: Jadwiga Bukojemska, Wacław Adler, Halina Jakszówna, a nawet tancerka Teatru Wielkiego Lucyna Truszkowska. Miraż oferował taniec w świetnym wykonaniu: Adama Blancarda i jego baletu, a przede wszystkim Zofii Pflanz, której ewolucje taneczne nie były przysłowiową „wkładką taneczną", lecz artystycznym popisem[146]. W Sfinksie tańczyli: Kaniewska, duet Zielińskich, Iza Verne; w Nietoperzu – Romanowscy, a w Qui pro Quo – początkowo Sylwin Baliszewski z siostrą oraz Feliks Parnell i Nina Pawliszczewa.

W połowie lat dwudziestych formy te „wzbogacił" atrakcyjny taniec zespołowy „girls" Eugeniusza Koszutskiego, Eugeniusza Wojnara, Tacjanny Wysockiej i Gaubiera. Akompaniatorów, zwanych niegdyś taperami, zluzowały kilkunastoosobowe zespoły jazzbandu pod batutą: Jerzego Petersburskiego, Henryka Warsa, Zygmunta Karasińskiego

---

[145] Historię tańca estradowego w rewiach i kabaretach dwudziestolecia międzywojennego omawia B. Momontowicz-Łojek: *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*. Kraków 1972.

[146] Najwyżej cenił umiejętności tej „primabaleriny" Mirażu T. Kończyc, czemu dał wyraz w swoich recenzjach. Por.: Kur.warsz. 1921, nr 103.

i innych. Piosenkarzom, dawnym szansonistom, wyrosła poważna konkurencja, tzw. chórki rewellersów, sławny Chór Dana i rewellersi Wiehlera.

Różny udział tego typu numerów w kompozycji programu, ich charakter, poziom i styl pozwala wyjaśnić typowe dla tej dziedziny zjawisko ciągłego balansowania teatrzyków między mało wyrazistą co prawda, lecz ustaloną w latach powojennych konwencją widowiska kabaretowego, a ekspansywnymi w tym czasie konwencjami rewii i music-hallu. Efektem przemian było zdominowanie widowisk przez pozasłowne środki ekspresji scenicznej. Ruch, barwa, dźwięk spychały sukcesywnie słowo na drugi plan. W widowisku coraz więcej było podniet zmysłowych niż intelektualnych, jak mawiali recenzenci – „więcej dla oczu niż dla uszu"[147]. W roku 1928 zgodnie stwierdzono, że Morskie Oko opanowało ruch i barwę, a Qui pro Quo wybrało na swą domenę słowo. Pierwszy z teatrzyków, naśladując w miarę swych finansowych możliwości francuski model rewii, epatował spektatora wielobarwną dekoracją, kostiumami, a przede wszystkim „podanymi w różnych sosach girlsami". Drugi, uznany za „placówkę tańca wyzwolonego"[148], oferując wielokrotnie programy „pod znakiem tańca", sprawnie wmontowywał numery taneczne w program, starając się nie czynić z tańca głównej atrakcji wieczoru.

Mimo że na deskach Qui pro Quo debiutował pierwszy w Polsce zespół girls baletmistrza Koszutskiego, ten typ tańca cieszył się wśród publiczności początkowo „średnim" powodzeniem. Czyniąc zadość wymogom mody, dyrekcja zdecydowała się zastąpić zespół girls balecikiem Tacjanny Wysockiej. Liński podkreślał, że Tacjanki to jedyne w kraju girlsy posiadające szkołę, to „intelektualny zespół taneczny", który z tańcem „liniowym" nie ma wielu cech wspólnych[149]. Girlsy, jak wiadomo, typowe dla rewii, zagościły na stałe najpierw w Perskim Oku, a następnie w jego kontynuatorze – Morskim Oku. Kryterium podziału spełniało początkowo funkcję porządkującą, a nie wartościującą. L. Evert, zachwycony widowiskiem Morskiego Oka *Klejnoty*

---

[147] liń [H. Liński], Gaz.pol. 1930, nr 143.
[148] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 77.
[149] Liń [H. Liński], Gaz.pol. 1932, nr 41, 42, 49.

Warszawy, podkreślał, iż „rodzaj w tej dziedzinie nie jest najważniejszą sprawą. Sprawą najważniejszą jest być wielkim w wybranym rodzaju"[150]. Widowiska Morskiego Oka, które obrało linię dekoracyjno-choreograficzną, były równie wysoko oceniane przez recenzentów jak satyryczne, pełne dowcipnych tekstów programy Qui pro Quo. Natomiast wykroczenie poza przyjęte ramy rodzajowe pobudzało recenzentów do interwencji. Po *Uśmiechu Warszawy* – rewii wystawionej w Morskim Oku, Wołoszynowski doradzał dyrekcji teatrzyku, by zrezygnowała z umieszczania w programie słabych tekstów satyrycznych, gdyż „odstraszają tylko publiczność od szeregu innych, zasługujących na brawo, numerów taneczno-muzycznych"[151]. W Cyruliku Warszawskim (kontynuatorze tradycji Qui pro Quo) Boy z zadowoleniem odnajdował cechy widowiska kabaretowego:

> Muzyki tyle – pisał – ile trzeba, aby towarzyszyć piosence, zamiast jazzu – dwa fortepiany, strona malarska i kostiumy na dalszym planie. Girlsów ani na lekarstwo. Nóg mało, tyle ile trzeba do chodzenia[152].

Wydaje się, że programy wypełnione dobrymi tekstami, okraszone jedynie tańcem artystycznym prezentowanym na tle pomysłowej dekoracji, do dyskretnej muzyki, cieszyły się największym poparciem recenzentów. Nie byli oni w tym względzie ani rzecznikami producentów (twórców widowisk kabaretowo-rewiowych), ani też publiczności. Wyrażali przede wszystkim swój krytyczny sąd, oparty na wysublimowanym, wyrobionym smaku artystycznym i swym rozeznaniu bardziej w kulturze literackiej i teatralnej niż tanecznej.

Nie posiadali oni na ogół odpowiednich kwalifikacji, by profesjonalnie ocenić elementy taneczno-muzyczne programu. Jeszcze w latach 1918–1920 numery tego typu określali ogólnie mianem „wstawek baletowych". Wyszczególniali czasem ich formy: obrazek choreograficzny, sketch baletowy, taniec solowy i komplementowali wykonaw-

[150] Ev. [L. Evert], Pol.zbr. 1928, nr 300.
[151] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 104.
[152] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 588.

ców, np. „*Czardasz* Bukojemskiej był to taniec ognia i krwi", „*Walc fis-moll* Chopina w wykonaniu Zofii Pflanz należy do najświetniejszych kreacji tej tancerki"[153].

Po roku 1920 informacje o tańcu zajmują w recenzjach coraz więcej miejsca, a sprawozdawcy używają coraz bogatszej terminologii do określenia tego typu produkcji. Wskazują na różne rodzaje tańca, odnotowując: tańce narodowe (hiszpański, chiński, tatarski, andaluzyjski, węgierski, indyjski...), regionalne (góralski, śląski, hopok, tyrolski...) stylowe (menuet, walc), towarzyskie (one step, two-step, shimy, boston, rumba, samba). Zauważają także różne techniki taneczne. Stosują określenia tańca: klasyczny, wyzwolony, ekscentryczny, formistyczny, akrobatyczny. Nie ograniczają się bynajmniej w recenzjach do sklasyfikowania numerów tanecznych. Podejmują także próbę opisania układów choreograficznych. Prezentują umiejętności wykonawców. Wszystko to nadaje formułowanym w recenzjach ocenom popisów tanecznych rzeczową podstawę.

W stołecznej prasie pojawiają się także specjalistyczne sprawozdania z tańców w teatrzykach autorstwa Henryka Lińskiego, wypełnione fachową terminologią: „battemento", „grand jetés" „taps"; aluzjami do współczesnych teorii tańca Jaques'a Dalcroze'a, Rudolfa von Labana i Thiessa[154]. Wszystko to wymownie świadczy o popularności tej sztuki i jej zasięgu. Sprawozdawcy stają się w pewnym stopniu krzewicielami kultury tanecznej, poważnie przyczyniając się do spopularyzowania wiedzy na ten temat w szerszych kręgach publiczności i czytelników.

Niełatwo na podstawie sprawozdań o zróżnicowanym poziomie zrekonstruować kategorie opisu i kryteria oceny numerów tanecznych. Różne formy tańca wymagały odmiennej miary. Popisy solowe tańca estradowego (uznanych tancerzy lub popularnych duetów tanecznych), z uwagi na wyższe aspiracje artystyczne twórców i wykonawców, narzucały optykę estetyczną. Piękno, harmonia, twórczy zamysł to ka-

---

[153] hl. [H. Liński], Kur.pol. 1920, nr 28, s. 62.

[154] H. Liński był jedynym w swoim rodzaju sprawozdawcą – „specjalistą od tańców". Swe recenzje umieszczał w „Kurierze Polskim", „Gazecie Polskiej", „Epoce", „Światowidzie", a także „Kinie".

tegorie, które pozwalały właściwie skomentować występy: Sherriera w Morskim Oku („który stwarzał niepowszednie kreacje artystyczne", dając przykład „czystej formy tańca"), Tacjanek w etiudzie Schumanna („najwspanialszej kreacji, jaką oglądała Warszawa"), Zizi Halamy w *Złotej panterze*, Lody Halamy w numerze pt. *Goryl* (w których pokazały „taniec w swej najczystszej i najszlachetniejszej postaci")[155].

Królujący bezsprzecznie w teatrzykach taniec rozrywkowy w licznych odmianach: tańca dramatycznego (ilustrującego jakąś historyjkę), charakterystycznego i akrobatycznego, skupiał na sobie uwagę recenzentów przede wszystkim ze względu na sprawność i finezję wykonania oraz pomysłowość układu choreograficznego. Jednak szczególnym uznaniem recenzentów cieszył się taniec dramatyczny, który najłatwiej było wkomponować w sfabularyzowaną rewię, jako interesującą transkrypcję stylowych motywów muzycznych w formie scenki baletowej, skeczu. Prócz umiejętności tanecznych od wykonawców ten typ tańca wymagał wyrazistego gestu, groteskowego zacięcia, siły komicznej, słowem, dramatycznego nerwu. Najwięcej pochwał w tej dziedzinie zebrał Feliks Parnell za numer *Umarł Maciek, umarł*, „w którym każdy krok i ruch miał sens i rację bytu" i na dodatek zawierał taki ładunek humoru, „że publiczność pękała ze śmiechu"[156].

Warto dodać, że numery eksploatujące możliwości tego rodzaju tańca wykonywali wespół z profesjonalnymi tancerzami aktorzy kabaretowi. Świetnie radzili sobie z tańcem: Dymsza, Roland, Bodo, Sempoliński, Ordonówna, Pogorzelska. Utanecznienie całego zespołu w renomowanym teatrzyku, w latach trzydziestych, to podstawowy warunek dobrych, urozmaiconych, i co ważne, „naprędce kleconych" programów. Aktorom ta dodatkowa umiejętność pozwalała dowolnie zmieniać sceny i scenki i poddać się obranemu przez dany teatrzyk stylowi.

Inaczej rzecz się miała z tancerzami, którzy podejmowali próby poszerzenia swej scenicznej oferty o numery śpiewane, recytację, a nawet konferansjerkę. Wielu recenzentów doradzało, by Loda Halama

[155] Zob. liń [H. Liński], Gaz.pol. 1930, nr 214; 1931, nr 41; Idem, „Epoka" 1928, nr 128.

[156] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1934, nr 22; numer Parnella wspomina nawet po latach Boy. Zob. Idem: *Pisma*. T. 27..., s. 281.

przestała wreszcie śpiewać, by Zizi Halama powróciła do numerów tanecznych. Powszechnie uważano, że tylko w tym repertuarze mogą one stworzyć prawdziwe kreacje[157].

Taniec dramatyczny nierzadko wykorzystywali twórcy programów jako sugestywne tło dla piosenki i recytacji. Jadwiga Bukojemska swą taneczną pantomimą tworzyła podkład dla wiersza Rujwida, Żelichowska ilustrowała tańcem *Valce Fantastique* Tuwima do muzyki Zdzisława Górzyńskiego. W obu tych wypadkach recenzenci, podziwiając artystki, pomijali milczeniem pozostałych współwykonawców tych numerów. Najlepszy to dowód, że sztuka taneczna była traktowana przez recenzentów na równi z innymi dziedzinami sztuk, na których wspierały się widowiska kabaretowo-rewiowe. Nie zawsze była li tylko dodatkiem, wielokrotnie wybijała się w programach na plan pierwszy.

Spośród bogatej oferty tańców rozrywkowych dużą popularnością recenzentów cieszyły się tańce charakterystyczne, zwłaszcza tańce ludowe w opracowaniu Tacjanny Wysockiej i jej zespołu. Dostrzegano w nich doskonały sposób popularyzowania polskiej kultury różnych regionów. Odmienną funkcję spełniały ożywione obrazy (tańce góralskie w stylu drzeworytów Skoczylasa, inscenizowane obrazy Zofii Stryjeńskiej) i tańce o walorach lirycznych (*Etiuda Schumanna, Księżyc nad Thaiti*), które pobudzały wyobraźnię i rozmarzały widza.

W latach trzydziestych nadscenki szczególnie propagowały taniec akrobatyczny, angażując specjalistów tej miary co: Irena Filonówna – „kobieta bez kości", Elżbieta Antoszówna – „kobieta-wąż", Bożena Alesso, Halina Michalska i „akrobata taneczny" Sam Salvano. Ten typ tańca doskonale korespondował z ówczesną modą na sport, tężyznę fizyczną, jednak nie zyskał u krytyków pełnej aprobaty.

> Bezładne nagromadzenie figur akrobatycznych, nie powiązane logiką kompozycyjną numery tego typu – według Lińskiego – zamieniały scenkę teatrzyku w arenę cyrkową[158].

---

[157] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 578; liń [H. Liński], Gaz.pol. 1931, nr 346; (-), „Świat" 1930, nr 30; Ik. [I. Kopankiewicz], Rob. 1932, nr 112.

[158] liń. [H. Liński], Gaz.pol. 1930, nr 73.

Mimo podziwu dla znakomitej sprawności tancerzy recenzenci zgodnie twierdzili, że tego rodzaju popisy (koziołki na jednej ręce, różne warianty szpagatów, salta i inne „łamańce") są nieprzyjemne do oglądania, imponują, lecz rzadko zachwycają[159].

Taniec akrobatyczny, przepisowy wymóg szablonu rewiowego, został zdystansowany przez inny wynalazek rewiowych twórców (m.in. Florenza Ziegfielda), a mianowicie „taniec girlsowy", który cieszył się u recenzentów dość osobliwym zainteresowaniem. „Taniec girlsowy" nie był podnietą do poważnych uwag, na ogół kwitowano go standardowym stwierdzeniem: „równo wykonany", „składnie zaprezentowany", chociaż najczęściej wykonanie „tańca liniowego" pozostawiało wiele do życzenia. Wacław Grubiński z przymrużeniem oka komentował umiejętności polskich girls:

> Wszystkie są indywidualistkami, nie lubią tańczyć równo, równiuteńko. Mają rację – człowiek nie jest maszyną. Proszę przeczytać dzieło Lwa Tołstoja *Co to jest sztuka!* Nieśmiertelny autor *Wojny i pokoju* trzyma z girlsami[160].

Ten humorystyczny wywód nie był z pewnością prowokacją Grubińskiego wobec krytyków artystycznych, których mogłoby oburzyć tego rodzaju zestawienie, gdyby pojawiło się w poważnym artykule, a nie w recenzji z rewiowego teatrzyku. Dość przekonywująco natomiast i niezłośliwie recenzent dezawuował wszelkie pretensje wykonawców „tańców girlsowych" (wariant męski – „boys") do miana twórczości. Byli bowiem i tacy publicyści, którzy dostrzegali w tańcu mechanicznym świadectwo współczesnej kultury, a nawet sztuki. Wierzyński poszedł tym samym tropem ironicznie komentując w recenzji, że „Girlaski [...] myślą prawdopodobnie o krytyce czystego rozumu, zamiast być miłymi i ładnymi"[161]. Akceptowano więc ten taniec tylko w zakresie najlżejszej rozrywki, jako „miłą dla oka podnietę" w wykonaniu nie „tabunu girls galopujących na estradzie", lecz powabnego baleciku.

---

[159] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 610, 711; j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1931, nr 57, s. 159; Gaz.pol. 1931, nr 11.

[160] W.G. [W. Grubiński], „Świat" 1928, nr 4.

[161] K.W. [K. Wierzyński], Gaz.pol. 1935, nr 221.

Podstawowym warunkiem takiej akceptacji był skład zespołu girls. Nietrudno zgadnąć, że tancerki musiały być zgrabne, tryskające radością, podniecające urodą. Wybaczano im nawet, że braki techniki nadrabiają brakiem odzienia. W akcji prasowej podjętej w imię walki z panoszącą się na scenach nagością z girlsami obchodzono się nad wyraz delikatnie. Zresztą szło publicystom raczej o nadużywanie nagości jako środka artystycznego w poważnych twórczych przedsięwzięciach. Wielu wręcz twierdziło, że jeśli już należy dać upust bezpruderyjnej i wyzwolonej współczesnej obyczajności, to teatrzyki rewiowe najlepiej się do tego nadają[162]. Innego zdania był Boy, napominający Qui pro Quo, że „nawet w tym przybytku – a raczej przede wszystkim w tym – ciało winno służyć duszy"[163]. Rzadko więc autor *Dziewic Konsystorskich* wobec teatrzyków rewiowych i girlsów stosował taryfę ulgową. Jako jeden z nielicznych sprawozdawców programów rewiowych napominał, by *corps de ballet* po polsku: „ciało baletowe" koniecznie przyodziać, wówczas „zyska na tym nie tylko moralność". Uważał, że demonstracje nagości („kantor mamek", „reklama mleczarni", „defilada mniej lub bardziej udanych sutków i wymion") „są może i pouczające, ale niepoetyczne i niszczące młodzieńcze iluzje starszych panów"[164]. Warto zaznaczyć, że jedynie podrzędni sprawozdawcy interweniowali w sprawie „estetycznego wyglądu" tancerek. Recenzent „Gazety Warszawskiej" oburzał się, że „Koszutski-girls nie są dość piękne, by ich akademie wynurzały się z perkalowych majteczek"[165]. Poważni krytycy nie afiszowali się w ten sposób z mało fachowymi opiniami, zbyt intymnymi i mało istotnymi, gdy szło o wysublimowaną rozrywkę, oferowaną w renomowanych teatrzykach – w przybytkach podkasanej, rozebranej, ale jednak muzy.

Girlsy i figurantki, wzmiankowane w recenzjach jako element rewiowego tła, czasem z sympatią określane zdrobniale „Ananasiątka", „Gągiątka", doczekały się w prasie skromnej rehabilitacji. Uprzedza-

---

[162] Por. J. Łużyc: *O nagość na scenie.* Rzeczp. 1924, nr 111.

[163] T. Żeleński-Boy: *Pisma.* T. 24..., s. 452.

[164] Idem: *Pisma.* T. 21..., s. 567, 600; Idem: *Pisma.* T. 28..., s. 566. Wspierał Boya również A. Słonimski, por.: Idem: Wiad.lit. 1925, nr 29.

[165] c., Gaz.warsz. 1928, nr 196.

jąc o kilka lat Marię Ukniewską, autorkę skandalizującej powieści z życia girls, Jan Sokolicz-Wroczyński i anonimowy felietonista „Gazety Polskiej" odkryli przed czytelnikami blaski i nędze życia rewiowych tancerek[166]. Pominąwszy sceniczny blichtr ozdabiający je w widowiskach, opisali sposób i warunki pracy w teatrzykach.

Girlsy, według autorów publikacji, nie uprawiały sztuki, lecz pracowały na chleb, zarabiając po 20 zł dziennie (dodajmy, że gaża takich gwiazd jak Hanka Ordonówna, Zula Pogorzelska czy Mira Zimińska wynosiła 150 zł za wieczór). O godzinie 10 rano trzy lub czterogodzinna próba, wieczorem jeden lub dwa spektakle. W programie musiały do ośmiu razy zmieniać kostium, za każde spóźnienie się na scenę groziła utrata całodziennego zarobku. Dziewczęta w wieku 18–19 lat mogły pracować w zawodzie najwyżej 10 lat, potem „wysiadały płuca i serce – efekt synkopowania". Ten przejmujący opis mógł skutecznie ostudzić zapał i marzenie o rewiowej karierze panienek z dobrych domów. Prócz „odkolorowania" kabaretowej rzeczywistości, zburzenia iluzji, udało się Wroczyńskiemu dowartościować „białe, bezimienne niewolnice reflektorów i rytmu". Zobaczył w nich bowiem następczynie wielkich koryfejek klasycznego baletu, które we współczesności zdominowanej techniką, ogromnym tempem życia stały się kapłankami tańca odzwierciedlającego te przemiany. W ten sposób Wroczyński zrównoważył ogólny sąd i obraz polskich girls kreślony w recenzjach i sprawozdaniach, w których girls jako taka nie istniała. Istniały tylko, jak trafnie zauważył dziennikarz „Kina" – „zmechanizowane ruchy, nie więcej niż 53 kilogramów plus zęby"[167].

Mało błyskotliwa kariera girls na stołecznych scenkach miała swe źródło w braku funduszy na wystawną oprawę sceniczną niezbędną w tańcu, który uprawiały. Wielki kryzys ekonomiczny zahamował rozkwit wspaniałych rewii i masowych imprez music-hallowych. Sygna-

---

[166] Mowa o powieści byłej tancerki Morskiego Oka – Marii Ukniewskiej, pt *Strachy*, wydanej w roku 1938 i w tymże roku sfilmowanej. Sytuację girls naświetli w prasie J. Sokolicz-Wroczyński (*„Girlaski"*. „Świat" 1931, nr 50), a także anonimowy dziennikarz (Gaz.pol. 1932, nr 352), w artykule *Gwiazda i girlsy (niedokończony wywiad)*.

[167] (-), „Kino" 1930, nr 39.

łem tych kłopotów było, jak pisał w 1933 roku Boy, „zredukowanie girls w Morskim Oku aż do 20%"[168]. Mimo zapowiedzi rewia nie odrodziła się już w takiej krasie, jak za czasów dwusetnych przedstawień *Klejnotów Warszawy*, *Warszawy w kwiatach*, w których były i schody, i pochody, i parada kostiumów, i, rzecz jasna, girlsy. Nastąpił zwrot w kierunku widowisk kameralnych, w których taniec znowu był tylko interesującym intermedium, smacznym, a nie pieprznym dodatkiem.

Zgoła inny obrót przyjęła zawrotna kariera zespołów wokalistów, zwanych rewellersami, która rozpoczęła się w polskim wydaniu na scenach rewiowo-kabaretowych. *Coctail jazzowy* jeden z numerów programu Morskiego Oka *Warszawa w kwiatach* w wykonaniu Boda, Tadeusza Olszy, Jerzego Rolanda, Ludwika Sempolińskiego i Henryka Warsa, został uznany przez recenzenta „Epoki" za pierwszą doskonałą próbę śpiewu męskiego kwartetu[169]. Ogromny sukces artystów zwiastował zarówno rozkochanie się warszawiaków w jazzie, jak też początek rozwoju nowego typu twórczości wokalnej. Występy, zrazu nieśmiałe, chórku Władysława Daniłowskiego, debiutującego jako kwintet Argentyńczyków w programie Qui pro Quo *Gabinet figur wo(j)skowych* uznali krytycy za szczęśliwy pomysł urozmaicenia widowiska. W piosenkach dostrzeżono zapowiedź zwrotu ku słowu, stąd pisano, że „muzykalne, dowcipnie pomyślane piosenki to prawdziwie kulturalny numer w każdym programie"[170].

Początkowo występy chórków (Eryana, Juranda) były sprawnie wkomponowywane w program przez pomysłową inscenizację i odpowiedni kostium. Szybko jednak nabrały charakteru solowego popisu i stały się w wielu programach główną atrakcją. Recenzenci niechętnie zwalniali chór z funkcji stylizowania występu zgodnie z kabaretowo-rewiowym spektaklem. Dziwił się Wołoszynowski, dlaczego Chór Dana od jakiegoś czasu występuje w smokingach, a Wierzyński obśmiewał żaboty chórzystów[171]. Jednakże zagraniczne wojaże, promo-

---

[168] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 567.

[169] H. Liński, „Epoka" 1929, nr 128.

[170] N., Scena pol. 1929, nr 9.

[171] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1931, nr 353, k.w. [K. Wierzyński], Gaz.pol. 1933, nr 221.

cja radiowa, nagrania płytowe sprzyjały usamodzielnieniu się tego typu twórczości. Scenka była tylko batutem, umożliwiła im wybicie się na rynku rozrywki, który wciąż oferował nowe formy promocji.

„Dawny kabaret – pisał Boy – polegał wyłącznie na dowcipie słownym, był szary; dzisiejszy, gra wszystkimi barwami, iskrzy się światłem, huczy jazzem"[172]. Ewolucja tradycyjnej formy kabaretu dokonała się za sprawą zaanektowania przez teatrzyki różnych obszarów twórczości: literackiej, plastycznej, muzycznej i tanecznej. Pozwalało to twórcom programów doraźnie kompilować przekaz w zależności od aktualnej mody, możliwości finansowych, dyspozycji zespołu wykonawców i rzecz jasna oczekiwań publiczności. Oprawa taneczno-muzyczna widowisk początkowo skąpa z czasem nabrała pierwszorzędnego znaczenia.

[172] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 43.

Część trzecia

NA KABARETOWO-REWIOWYM FIRMAMENCIE

Poeci i tekściarze

W dawnych kabaretach nazywanych także „sympozjonem artystów", „kawiarnią poetów" autorzy sami prezentowali swoje teksty. Kabaret był w pewnym stopniu rodzajem wieczoru autorskiego, umożliwiał młodym i początkującym poetom, literatom bezpośredni kontakt z pierwszymi odbiorcami. Wielokrotnie tylko w ten sposób mogli oni zaprezentować swój niepublikowany jeszcze dorobek. Warto przypomnieć, że w krytyce artystycznej przełomu wieków dominuje tendencja oceniania kabaretu właśnie w kontekście poetyckich walorów prezentowanych tam tekstów. Chat Noir, Le Mirliton, zdaniem Nowaczyńskiego, dały schronienie „zbiegłej przed oficjalnością poezji, [...] bezpośredniej liryce, wobec której wszelkie ronda symfonii likierowanych, stance pieśni anemicznych, blade są"[1]. Również Kisielewski pragnął widzieć w warszawskim kabarecie azyl dla poezji i poetów. Siła poetyckiego słowa, bezpośrednio wypowiedzianego do audytorium, spotęgowana ekspresją głosową wykonawcy mogła w kabarecie wzbudzić u publiczności estetyczne przeżycia, wyrokowali ówcześni krytycy XI muzy.

W duchu tak pojętego kabaretu, kawiarni poetów, skamandryci zorganizowali w listopadzie 1918 roku imprezę pod nazwą „Pod Picadorem". Świadomie rezygnując z szyldu kabaretu, (co u publiczności mogłoby wzbudzać niewłaściwe oczekiwania) – zdaniem Boya, stworzyli

---

[1] A. Nowaczyński: *Cabaretiasis*. W: Idem: *Wczasy literackie*. Warszawa 1906, s. 162.

jedyny, prawdziwy kabaret międzywojnia[2]. Improwizowany program, występy autorów (Tuwim, Wierzyński, Lechoń, Karski), konferansjerka Tadeusza Raabego, recytacje wybornej artystki Marii Morskiej, swobodne zachowania wobec publiczności, bynajmniej niekokietowanej, wreszcie atmosfera skandalu sprawnie i świadomie preparowana i podsycana, przypominały nie tylko Boyowi czasy najświetniejszych kabaretów, choć spotkania organizowano już w nieco zmienionej, bardziej nowoczesnej formule imprezy masowej, a nie elitarnej[3]. O ile bowiem w klasycznych kabaretach, np. w Zielonym Baloniku dominował żywioł zabawy, o tyle widowiska picadorczyków podporządkowane były celom reklamowym. Występy poetów, jako środek audytywny, służyły spopularyzowaniu poetyckich tekstów, pozwalały na ich zaistnienie w szerszym obiegu. Ponadto w Picadorze promowano wzór poety uczestnika. Wskazywano i realizowano, co wielokrotnie podkreśla Janusz Stradecki, nowe ujęcie literatury jako sztuki nieelitarnej, masowej i popularnej, operującej również środkami masowego przekazu, m.in. kabaretem i estradą[4]. Ciekawe jest, że w roku 1926, wiele lat po zamknięciu Picadora (istniał krótko, bo tylko do marca 1919 roku), Boy w recenzji wieczoru recytacji poetów Skamandra, rozliczył dawnych picadorczyków z tej deklaracji, pisząc: „Czy nie jest czymś trochę sztucznym szczelny podział: łobuzerski humor od kuchni a dystyngowana śmierć w salonie?"[5].

Wiadomo było, że większość skamandrytów wypełniała swymi tekstami repertuar teatrzyków kabaretowo-rewiowych. Oficjalnie najznamienitsi poeci: Tuwim, Lechoń, Słonimski, rzadziej Wierzyński – figu-

---

[2] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1966, s. 422.

[3] W „Wiadomościach Literackich" (1926, nr 51–52) umieszczono kilka wspomnień uczestników spotkań w Picadorze: J. Tuwima: *Nasz pierwszy wieczór*, A. Słonimskiego: *Historia „Picadora"*, J. Iwaszkiewicza: *Wspomnienie*. Jedynie Iwaszkiewicz, określając charakter tych spotkań, użył terminu – „kabaret".

[4] J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 52–53.

[5] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, K. Najderowa. Warszawa 1964, s. 588.

rowali na afiszach i w programach nadscenek pod błazeńskimi pseudonimami: dr Pietraszka, Niko-Tinn, Narwantes, Twardzioch, Wim, Folcio Berger, Szwagier, Prorok.

Recenzenci na ogół zachowywali się dyskretnie i nie spieszyli się z rozszyfrowaniem pseudonimów. Utrzymywali tajemnicę trochę dla zabawy, ośmieszając czasami pozorność „incognita" autora. Boy, chwaląc program Qui pro Quo, który „w całości jest wyskokiem poety T...ma – dodawał – (Nie wymieniam nazwiska, aby uszanować jego 33 pseudonimy)"[6]. Podobnie zachowywał się Tadeusz Kończyc, piszac o świetnej „awanturze hiszpańskiej", zatytułowanej *Ostatnia przygoda Don Kichota* pióra Narwantesa „(jednego z wybitniejszych pisarzy polskich)"[7]. Plaga pseudonimów i nieprecyzyjne informacje w programach i na afiszach wielokrotnie doskwierały sprawozdawcom rewiowym. Jedynie dłuższa współpraca konkretnego autora z teatrzykiem, oswojenie się z pseudonimem ułatwiało widzom i recenzentom zidentyfikować autorów programu. Jeszcze w 1924 roku Boy zachwycał się rozkoszną fantazją teatralną w programie Qui pro Quo jako utworem anonimowego literata. Dopiero w polemice z Lechoniem, który odkrył mu nazwisko autora, stwierdził: „była świetna, co mnie nie dziwi obecnie (po wyjaśnieniach), skoro się dowiaduję, że jest pióra Tuwima"[8]. W innej recenzji krytyk wprost przyznawał się do niewiedzy, gdy pisał: „nie wiem, kto układał piosenkę Rentgena *Aczkolwiek*..., ale jest świetna"[9].

Ta praktyka kabaretowa narzucała recenzentom niełatwą rolę deszyfratorów. Trafną klasyfikację i inwentaryzację poszczególnych numerów utrudniał dodatkowo fakt, że na afiszach figurowały najczęściej pseudonimy autorów rewii, którą wypełniały także teksty innych autorów, nigdzie niewzmiankowanych. Nieścisłość informacji tłumaczy więc częste w recenzjach pomyłki i nadużycia. Posługiwanie się

---

[6] Idem: *Pisma*. T. 21: *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, A. Krzyżanowska. Warszawa 1963, s. 569.

[7] T.-K-c. [T. Kończyc]: *Qui pro Quo*. Kur.warsz. 1921, nr 298, s. 5.

[8] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 563, a także list do Lechonia „Kurier Poranny" 1924, nr 306 (przedruk: Wiad.lit. 1924, nr 46).

[9] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 612.

pseudonimami w pewnym stopniu gwarantowało autorom, że zostaną ocenieni obiektywnie. Niemniej jednak z radością przyjęto w roku 1936 koniec incognita w Cyruliku Warszawskim[10]. Nareszcie krytycy mogli kierować swe zastrzeżenia pod konkretny adres.

Moda na pseudonimy, bynajmniej nie nowa, w pewnym zakresie była wykładnią ówczesnego życia literackiego. Profesjonalizacja pisarstwa, urynkowienie sztuki stworzyły nową sytuację, w której natchniony poeta, „kapłan sztuki wysokiej", służył swym piórem, zaspokajając doraźne potrzeby zgłaszane przez prasę i właśnie nadscenki. Odbierano to jako swoisty mezalians, pragmatyczny kompromis i starano się napiętnować. Trudno się więc dziwić, że literaci nie afiszowali się z twórczością kabaretową. Nawet dla skamandrytów, jak twierdził Stępień, stanowiła ona wstydliwy poziom ich działalności, rzucała cień na autowizerunek poety, spadkobiercy muzy Kochanowskiego i Norwida[11]. Jan Sakowski wspominał, że kabaret przeszkodził Tuwimowi w wejściu do Akademii Literatury[12]. Kompleks kabareciarza można wyczytać również z powojennego wiersza Hemara, ostatnie cztery wersy zawierają autoironiczne wyznanie:

Ja sam nie wiem, czy ja liryk
Czy piosenkarz, czy satyryk
Czy poeta, czy kupleciarz
Tyle wiem, żem KABARECIARZ[13].

A zatem mimo popularności twórczość kabaretowa nie mogła dawać pełni satysfakcji artystycznej, jako mało poważna, ciążąca w stro-

---

[10] „Znamienna to innowacja, każdy program podpisany jest przez swego autora, który bierze za każde słowo pełną odpowiedzialność" – donosił Boy. Zob. Idem: *Pisma*. T. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*. Objaśnienia F. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1969, s. 588.

[11] T. Stępień: *Kabaret Tuwima*. Katowice 1989, s. 98 por. także Idem: *Kabaret Juliana Tuwima*. W: J. Tuwim: *Kabaretiana*. Oprac. T. Stepień. Warszawa 2002, s. 5–6.

[12] J. Sakowski: *Asy i damy. Portrety z pamięci*. Paryż 1962, s. 127.

[13] M. Hemar: *Za dawno, za dobrze się znamy...* Do druku przygotowały W. Majewska i A. Mieszkowska. Londyn 1977, s. 8.

nę kultury niskiej, ludycznej, jarmarcznej. Tym bardziej więc należy podkreślić, że uszanowanie przez recenzentów autorskich pseudonimów świadczyło o zrozumieniu przez nich niełatwej sytuacji poważnych literatów uwikłanych w działalność teatrzyków. Szło to w parze z wyróżnieniem nietuzinkowej techniki prezentowanej w tekstach kabaretowych oraz z gloryfikacją zasług poetów i literatów w podniesieniu poziomu twórczości nadscenek. Dzięki uruchomieniu przez recenzentów istotnych kontekstów: społecznego zapotrzebowania na artystyczną rozrywkę, nowego stylu odbioru sztuki oraz, co nie mniej istotne, zakwestionowaniu dotąd autonomicznej hierarchii sztuk – twórczość kabaretowa poetów wielkiego formatu została przez tych krytyków w pełni doceniona[14].

> W przestrzeni komunikacyjnej wyznaczonej przez kabaret – pisał Tomasz Stępień – zgodnie współpracowali Tuwim – książę poetów i Włast – synonim komercyjnej szmiry artystycznej[15].

Warto by dodać do nakreślonej przez badacza sytuacji komunikacyjnej jeszcze jedno jej ogniwo – krytykę towarzyszącą kabaretom (recenzenci, podobnie jak poeci, nie byli wolni w tej sytuacji od kompleksów co do swej rangi i znaczenia w życiu kulturalnym). Otóż, jeśli nawet autorzy tekstów a zarazem renomowani literaci byli w wypowiedziach poważnych krytyków artystycznych napiętnowani, postawieni w jednym szeregu z nieudolnymi grafomanami, to właśnie recenzenci kabaretowi dostarczali im pełnej satysfakcji. W ich recenzjach poeci dostąpili miana „mistrzów" i „klasyków" również tej lekkiej i doraźnej twórczości[16]. „Nie na miejscu jest – podkreślał Boy –

[14] Szczególnie na tym polu przysłużył się poetom – także tekściarzom kabaretowym, Boy. W swych recenzjach podkreślał zasługi Tuwima, Słonimskiego w podniesieniu artystycznych referencji kabaretu. Wielokrotnie także postulował potrzebę twórczości kabaretowej o wysokich walorach artystycznych. Por.: Idem: *Pisma*. T. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, J. Pociecha. Warszawa 1965, s. 40.

[15] T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima...*, s. 99.

[16] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25: *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa

konwencjonalne biadanie, że świetny poeta [Tuwim – D.F.] dla chleba marnuje się w kabarecie". Recenzenci na ogół postrzegali Tuwima w kabarecie w roli poety, nie tekściarza[17]. Od 1924 roku wielokrotnie przy ocenie tekstów kabaretowych jego autorstwa zwracali uwagę na ich walory poetyckie – „Wśród pustoty kawałów – pisał Boy – dzięki Tuwimowi zatrzepotało z estrady skrzydło poezji"[18].

Najlepszym sposobem „dowartościowania" autorów tekstów kabaretowych było uczynienie z nich gwarantów wysokiego poziomu programu teatrzyku. Jeśli sygnalizowali swój udział w programie, nawet pseudonimem, recenzenci na ogół udzielali teatrzykowi pełnych referencji.

Liczba scenek, a przede wszystkim częstotliwość zmian repertuaru w pełni uzasadniała ogromny popyt na pióra autorskie. W pewnym stopniu moda na miniatury i teatrzyki jednoaktówek wynikała z braku odpowiednich tekstów do numerów solowych. Grono specjalistów w tej dziedzinie twórczości było w latach 1916–1918 jeszcze nieliczne. Zaniechał twórczości kabaretowej Boy i Trzciński, od dawna zarzucił satyryczną działalność Nowaczyński. Spośród starszego pokolenia autorów aktywnie włączyli się w życie pierwszych warszawskich kabaretów: Konrad Tom, Władysław Jastrzębiec-Zalewski (autorzy z Momusa), a przede wszystkim Benedykt Hertz. W sukurs przyszli im debiutujący w kabarecie Miraż, Czarny Kot, Sfinks: Andrzej Włast (Willy), Julian Tuwim (Nikko Tiun, Wim, Ślaz), Artur Gwibak (Artur Tur), Jan Brzechwa (Szer-Szeń), Tadeusz Żeromski (Wrzos), Stanisław Biernacki (T. Stach), Władysław Jubiler (Władysław Jus) i inni, którzy szybko stali się specjalistami w dziedzinie kabaretowej twórczości literackiej. Recenzenci wymieniali również pośledni zastęp dostawców: Stena, Koresa, Aleksandra Olszewskiego, Jana Derwisza i Zofię Bajkowską. Wielokrotnie jest to jedyny ślad ich działalności literacko-

---

1968, s. 26, 425, 588; Idem: *Pisma*. T. 23..., s. 569; Idem: *Pisma*. T. 27: *Murzyn zrobił... Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*. Objaśnienia F. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1970, s. 325.

[17] Por.: as. [A. Słonimski], Wiad.lit. 1924, nr 1, a także T. Boy-Żeleński: *Pisma*. T. 23..., s. 42; Idem: *Pisma*. T. 22..., s. 607.

[18] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 607.

-estradowej. Znane w kabaretowym światku postaci figurują dziś tylko na kartach wspomnień, nie roszcząc sobie pretensji do biograficznych haseł w słownikach literatury i teatru. Wielu z autorów pojawia się w recenzjach jedynie pod pseudonimami, np. spółka autorska S-ka i L.R (Stefan Kiedrzyński i Lucjan Reynel). Dla recenzentów były to osoby na tyle znane w środowisku, iż nie ujawniali ich nazwisk.

Na początku lat dwudziestych sprawozdawcy dość często utyskują na znikomą ilość tekstów dopracowanych literacko, na powielanie szablonów, wyeksploatowanie tematów. Jednocześnie jednak wyłuskują z bieżącej produkcji pozycje, które świadczyły o sukcesywnie udoskonalanym warsztacie i coraz lepszej technice pisarskiej. Kabaretowi autorzy szybko poszerzają swoje grono. W roku 1925 zasilił ich Marian Hemar, który przybył ze Lwowa na zaproszenie dyrektora Qui pro Quo Jerzego Boczkowskiego. Warto dodać, że jeszcze przed zaangażowaniem Hemara w Warszawie zaprezentowane na scence tego teatrzyku utwory jego autorstwa zyskały już pełną aprobatę krytyków. W roku 1937 Jan Parandowski, potwierdzając trafność wyboru Boczkowskiego, nazwał Hemara „*magna pars* polskiego kabaretu"[19]. W ten iście wytworny sposób określił jego pozycję w warszawskim kabarecie.

Hemar wespół z Tuwimem stanowili w latach trzydziestych „extra ligę na boisku rewiowych tekstów", jak obrazowo określił tę dziedzinę twórczości Julian Wołoszynowski. Tuwim – „szef departamentu politycznego Qui pro Quo", „niewyczerpany w pomysłach alchemik dowcipu", „jeden z najwspanialszych poetów i najdowcipniejszych ludzi na kuli ziemskiej" oraz Hemar „raczący publiczność wszystkimi odmianami humoru, wciąż prawie w najlepszym gatunku" dźwigali na swych barkach niejeden program; wspólnie – jako „Twardzioch i Mięciuś", „Szwagier i Pociotek" lub w pojedynkę. Obciążenia autorów, o których współpracę zabiegały wszystkie renomowane teatrzyki, w pewnym sensie były dla recenzentów usprawiedliwieniem słabszych tekstów. Nikt nie wątpił, że autorzy ci nie mają sobie równych.

W latach trzydziestych wspomaga mistrzów młoda kadra autorów, poeci „ostatniej warszawskiej cyganerii": Władysław Szlengel, Emanuel

[19] J. Parandowski, Gaz.pol. 1937, nr 297 (przedruk Idem: *Kiedy byłem recenzentem*. Warszawa 1963, s. 72).

Schlechter, Jerzy Jurandot, Tadeusz Wittlin, Światopełk Karpiński, Janusz Minkiewicz. Dyrekcje teatrzyków renomowanych, a także recenzenci stawiali im wysoko poprzeczkę[20]. Do najczęstszych zarzutów należały: brak starannego opracowania tekstów mimo przebłysków talentu i nonszalancji, a także częste popadanie w zużyte szablony. O tym, że niełatwo było zyskać akceptację, świadczy np. nieudany debiut K.I. Gałczyńskiego (Rewia Ordonki, 1935). Boy zaliczył go do grona „nowo pozyskanych **dostawców** [podkr. – D.F.]", inni twierdzili, że nie sprawdził się jako autor kabaretowych tekstów.

Wyraźna promocja w prasie najlepszych piór nie pozostawała bez wpływu na zmonopolizowanie teatrzyków przez wąską grupę tekściarzy. Rzecz jasna, każdy dyrektor, jak wspominaliśmy, dążył do pozyskania ich dla swojego teatrzyku, gwarantowali bowiem powodzenie i dobrą prasę. Doprowadziło to do wręcz paradoksalnej sytuacji, opisanej przez Boya, gdy Tuwim otrzymał propozycje od dyrektora Morskiego Oka na kontrakt, zgodnie z którym oprócz ewentualnych honorariów, otrzymywałby pokaźną kwotę za wyłączną współpracę z tą scenką[21]. Obrazuje to zasady funkcjonowania teatrzyków, które konkurowały ze sobą, uciekając się do niezbyt etycznych chwytów. Niestety, na rynku sztuki, zwłaszcza rozrywkowej, rzadko obowiązywała zasada *fair play*. Przechwytywano nie tylko wykonawców, ale także autorów, kusząc ich wysoką gażą. Jerzy Boczkowski w roku 1936, omawiając na Zjeździe ZASP-u sytuację operetki, rewii i kabaretu, stwierdzał, że kabaret opierał się w Polsce na dwóch autorach – na Tuwimie i Hemarze. „I to jest jego tragedią. Jak Tuwim zachorował – wspominał – a Hemar wyjechał, Cyrulik nie miał co grać"[22].

---

[20] Podstawowe dla oceny kabaretowych, lekkich tekstów kryterium mistrzowskiej roboty przybrało u B o y a zabawną formę. Recenzując program Wielkiej Rewii, pisał o numerze *Mleko dla wszystkich*: „0 procent Dr Pietraszka". I d e m: *Pisma*. T. 25..., s. 642.

[21] I d e m: *Pisma*. T. 24..., s. 623. Paradosksy urynkowionej sztuki polegały m.in. na tym, że przedsiębiorcy rozrywkowi, zamiast mobilizować najlepszych twórców, woleli ich wyeliminować. „Można by zatem, prognozował Boy, zapewniwszy sobie dyskrecję, pobierać w kilku teatrach pensję za to, że się nie będzie pisało dla innych".

[22] J. B o c z k o w s k i: *Operetka i rewia*. Scena pol. 1936, nr 10, s. 225–227.

Na zmonopolizowanie teatrzyków prasa zareagowała niejednoznacznie. Doniesienia o opanowaniu scenek przez wąską grupę tekściarzy, o rzekomej „mafii" autorów, należy przyjmować z pewnym krytycyzmem. W grę wchodziły zarówno względy finansowe, jak i ideologiczne. Recenzent z branżowej gazety „Trubadur Warszawski" wytykał organizatorom imprez kabaretowo-rewiowych, iż oblegają zajętych: Tuwima, Własta, Hemara, a przecież istnieją inni świetni satyrycy (Benedykt Hertz, Zofia Bajkowska, Artur Tur)[23]. W innych recenzjach wprost wskazywał na bezrobotnych: Fidurę, Darowskiego, Jacobiniego. Trudno się dziwić, że reklama kolegów z branży na niewiele mogła się zdać, renomowane nadscenki i tak ubiegały się o najlepszych.

Nacjonalistyczny „Merkuriusz Polski" inaczej objaśniał ten „mafijny" podtekst zjawiska. Dziennikarz gazety w sensacyjnym artykule podawał nazwiska autorów, których nie dopuszczono do udziału w przygotowaniu programu widowisk rewiowych. Twierdził, że „chodziło o to, by nikt inny nie wyrobił sobie renomy, aby publiczność znała tylko nazwiska: Schlechterów, Własłów, Friedwaldów, Warsów, Goldów, Petersburskich"[24]. Dobór nazwisk najlepiej świadczył o zrozumiałej stronniczości zarówno czasopisma, jak i dziennikarza, któremu raczej zależało na kompromitacji literatów żydowskiego pochodzenia niż na uzdrowieniu stosunków panujących w życiu teatrzyków. W zacietrzewieniu zapomniano, że podawanie nazwisk autorów nie było najlepszą stroną kabaretowej informacji.

Krytyka towarzysząca kabaretom silnie związana z reklamą decydowała o prestiżu twórców, lecz w sposób ograniczony, czego dowodzą kariery dwóch dostawców tekstów: Walerego Jastrzębca, a przede wszystkim Andrzeja Własta. Obaj zostali przez recenzentów skompromitowani. Publiczność nie podzielała opinii krytyków i nieustannie oklaskiwała w teatrzykach teksty tych autorów. W roku 1924 Lechoń przypominał, że Waleremu Jastrzębcowi krytyka musiała siłą wyrywać żądło satyry, a w roku 1926 Zalewski uważał go za jednego z najzdolniejszych satyryków. Indywidualne wyroki krytyków nie nabie-

[23] „Nin et concercium. Ci znaleźliby wolną chwilę" pisał K. Brzeski (Trub.warsz. 1927, nr 13).

[24] *Wszechpotężny szmonces*. „Merkuriusz Polski" 1936, nr 30.

rały mocy. Antyreklama, jaką sprawozdawcy zgotowali np. Włastowi przyczyniła się do rozgłosu i spowodowała wzrost jego popularności. Choć należy podkreślić, że na początku lat dwudziestych Włast uchodził za niezwykle utalentowanego literata, a scenki, w których obejmował kierownictwo literackie, zyskiwały na poziomie artystycznym.

Andrzej Włast przezywany w środowisku kabareciarzy „królem królów" był bez wątpienia fenomenem tamtej doby. Prezentował zjawisko typowe dla kultury masowej. Utożsamiał twórczość z produkcją. W pełni utrafił w konsumpcyjne tendencje kultury międzywojennej Warszawy. Edgar Morin twierdził, że sztukę przeciętną charakteryzuje, z jednej strony, pęd do konformizmu i do produktu standardowego, a z drugiej – pęd do twórczości artystycznej, swobodnej wynalazczości[25]. Jeśli przyjmiemy, że tego rodzaju twórczość uprawiano także w teatrzykach rewiowo-kabaretowych, to z pewnością Włast reprezentował pierwszy kierunek, Tuwim i Hemar kierunek drugi. Taka polaryzacja znalazła odzwieciedlenie także w recenzjach.

Krytycy nie szczędzą Włastowi określników typu: „rymobazgrolstwo", „standardowość", „hulaszczość", „tandetność". Posługują się nawet terminem „włastyzmu" na nazwanie stosowanej przez niego metody opracowania tekstów[26]. Nierzadko cytują fragmenty piosenek tego typu produkcji, choć nie zawsze autorstwa Własta, kompromitując nie tyle osobę, ile techniki „literackie". Jednocześnie obserwacja reakcji publiczności każe recenzentom uznać swą bezradność wobec szmiry, tandety, tekstowego kiczu. „I cóż, żalili się Boy i Wołoszynowski, że teksty piosenek wołają o pomstę do nieba, skoro jutro będzie je powtarzała nie tylko szwaczka w pralni, ale również dama w salonie"[27].

Ze względu na specyfikę tekstów kabaretowych, uzyskujących pełny efekt dopiero w konkretnej realizacji scenicznej i wykonaniu, recenzenci najczęściej oceniali utwór i autora w tym właśnie kontekście. Połączenie w recenzjach z teatrzyków dwu poziomów: tekstu i wyko-

---

[25] E. Morin: *Duch czasu*. Przeł. A. Frybesowa. Kraków 1965, s. 44.

[26] W. Grubiński, „Świat" 1928, nr 4; J. Lechoń, Wiad.lit. 1924, nr 4; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 634.

[27] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 588; j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1932, nr 28.

nania jest całkowicie usprawiedliwione z powodu ścisłej współpracy twórców odpowiedzialnych za widowisko. Można zaryzykować postawienie hipotezy, że ta szczególna więź między wykonawcą a autorem stanowiła ślad pierwotnej w klasycznym kabarecie ich nierozdzielności. Autor był wielokrotnie zmuszony respektować *emploi* aktora, dla którego tekst przeznaczał. Recenzenci poświadczali, że „Tuwim pisze pod Dymszę", a Hemar z Zimińską oraz Krukowskim stanowią idealną parę. Oczywiście, Boy nadał temu zjawisku odpowiedni wydźwięk, kiedy stwierdzał, że Tuwim i Dymsza

> to [...] symbioza poety i mima, to nadwiślańskie dell'arte, psia jego mać, to wzajemne zapładnianie się twórcze, [...] wydaje się jednym z najbardziej może interesujących zdarzeń naszej kultury artystycznej ostatniego czasu[28].

Powodzenie tekstu na estradzie w dużej mierze zależało od aktora, wykonawcy. Artur Tur wspominał po latach, jak tekst Zofii Bajkowskiej pt. *Tra li tra la* wskutek niefortunnego wykonania nie zyskał początkowo powodzenia u publiczności i szybko zniknął z programu. Kiedy jednak ponownie aktorsko opracował go Ludwik Sempoliński, zarówno utwór, jak i wykonawca odnieśli sukces[29].

Autorzy w pewnym stopniu egzystowali w cieniu aktorów kabaretowych również w recenzjach. Chociaż mieli poważny udział w popularności gwiazd, musieli się zadowolić komplementami, jakimi prasa obdarowywała głównie aktorów. Do tekściarzy kierowano najczęściej uwagi krytyczne, nierzadko obwiniając ich również o to, że aktorzy nie mają co grać i marnują swój talent. Wyraźny to znak kierunku ewolucji nadscenek, które – jak wspominaliśmy – mieniły się szumnie „kabaretami literackimi", a w rzeczywistości były przede wszystkim teatrzykami aktorów.

Niezwykle trafnie oceniali sytuacje krytycy. W latach 1926–1939 w epoce najżywszego rozwoju kabaretów dobrych aktorów było już

---

[28] T. Żeleński-Boy: *Benatzky-Tuwim „Rozkoszna dziewczyna"*. W: Idem: *Pisma*. T. 25..., s. 426. Por. także ibidem, s. 425, 428; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 27..., s. 329.

[29] A. Tur: *Wspomnienia*. W: *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*. Red. K. Rudzki. Warszawa 1959, s. 257–258.

wielu. Od 1916 roku zdołano wykształcić pokaźny zastęp różnego typu specjalistów. Teatrzyki, oferując sławę i szybką popularność, przyciągały coraz to nowych wykonawców, rzeszę amatorów czujących w sobie „iskrę talentu", rzutkich, w szybkim tempie przyswajających arkana kabaretowego rzemiosła aktorskiego. Głównym problemem był repertuar. Dobry tekst dawał siłę przebicia, słabe teksty skazywały na wegetację, czekanie w kolejce na kabaretowe *entrée*. Brak dobrych tekstów sprawiał, że nawet renomowani wykonawcy spadali na liście rankingowej na dalsze pozycje. Ryzykowne oczekiwanie na tekst z rozdzielnika mobilizowało aktorów do zabiegania o współpracę z najlepszymi autorami.

Warto podkreślić, że recenzenci służyli w tym względzie aktorom pomocną dłonią, a raczej piórem i bezpośrednio w recenzjach apelowali do tekściarzy. Boy namawiał kokieteryjnie: „A niechże się w Zuli zakocha jaki poeta [...], niech jej da, co grać, bo inaczej zwiędnie, jak kwiatek bez wody. Bodo także łaknie, kto go napoi?"[30]. Recenzent „Naszego Przeglądu" postulował, by „dyrekcja Perskiego Oka ogłosiła konkurs na piosenkę dla Rentgena, który nie ma od dłuższego czasu żadnego szlagieru, a to przecież znakomity minstrel sceny wesołej"[31].

Typowe dla przemysłu rozrywkowego polowanie na autorów wyznaczyło recenzentom szczególną rolę organizatorów obławy. Z recenzenckiej ambony ogarniali całe pole produkcji nadscenek i potencjału wykonawczego. Wprawnym okiem oceniali możliwości i szansę aktorów, zapotrzebowanie na teksty odpowiedniego rodzaju. W ten sposób sprawowali oni honory mecenasowania aktorskiej trupie kabareciarzy, bez dworskiego ceremoniału, z przymrużeniem oka, ze świadomością swych ograniczonych możliwości. Tylko od święta sumitowali się i podkreślali ważność w teatrzyku persony autora, poety, tekściarza, mając świadomość, że „gwiazdy kabaretowe [...] bez dobrych i dowcipnych tekstów od razu bledną, a często nikną"[32].

---

[30] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 594, s. 582.

[31] (A.) [J. Appenszlak]: *Nowy sezon w Perskim Oku*. Nasz przegl. 1926, nr 253, s. 5.

[32] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 271.

Gwiazdy i planety zespołów, goście

W pierwszym polskim kabarecie Zielony Balonik występować mógł każdy, kto chciał i miał coś do powiedzenia (w szerszym znaczeniu – do zaprezentowania) – przypominali po latach warszawskim czytelnikom „Świata" i „Wiadomości Literackich" Boy i Sierosławski[33]. Selekcję różnego autoramentu ochotników przeprowadzała każdorazowo zebrana w Jamie Michalika publiczność. Po kilku programach – wieczorach, wyłoniła ona swoich faworytów, których występ był nie tyle przywilejem, ile nieformalnym obowiązkiem. Rzecz jasna, kolejne „debiuty estradowe" rozbawionych widzów ochoczo wstępujących na podium trwały nadal, ale dopełniały jedynie część zasadniczą programu. Nieformalna krytyka umiejętności wykonawców wyrażała się głównie zachowaniami (gwizdy, okrzyki, brawa, wreszcie zdjęcie z estrady nieudaczników i wyrzucenie ich za drzwi kawiarni). Osiągała najwyższy stopień skuteczności w zamkniętym i jedynie aktualnie istniejącym obiegu. W atmosferze nieskrępowanej zabawy, w poczuciu bezpieczeństwa sprzyjającemu swobodnej inwencji naturalnie krystalizowały się specjalności wykonawcze (konferansjer, piosenkarz, monologista, komik, akompaniator) i kształtował swoisty styl kabaretowego aktorstwa.

Formuła otwartości kabaretu dla popisów różnego typu wykonawców, przede wszystkim amatorów, nie sprawdziła się w kabarecie ko-

---

[33] T. Żeleński-Boy: *Legenda „Zielonego Balonika" z perspektywy ćwierćwiecza*. Wiad.lit. 1930, nr 48; S. Sierosławski: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. Cz. 1–2. „Świat" 1921, nr 10–11.

mercyjnym. Za sprawą interwencji prasowej poważnych krytyków, dyrektor pierwszego tego typu kabaretu w Warszawie – Arnold Szyfman, musiał od niej odstąpić. Jan Lorentowicz pisał w recenzji z programu Momusa: „Dobry aktor odczuwający istotę zabawy [...] więcej jest wart w kabarecie od najznakomitszego, ale nudnie recytującego swe utwory autora"[34]. Zygmunt Weyberg wtórował mu: „aby śpiewać, trzeba umieć śpiewać, aby mówić, trzeba umieć mówić"[35]. Występ w kabarecie otwartym dla publiczności musiał być zaplanowany, a nie spontaniczny. Wykonawca inicjował go, biorąc pod uwagę szczególne umiejętności, których braku nie usprawiedliwiała, jak w zabawie, sama chęć autoprezentacji. Również udział w cyklicznie organizowanych programach obligował go do popisywania się niezależnie od nastroju, poetyckiej weny, natchnienia. Wymagał dyspozycyjności i opanowania warsztatu. W sposób oczywisty organizacyjny kształt widowiska artystyczno-rozrywkowego sprzyjał więc profesjonalizacji. Autor-amator ustąpił na scence miejsca aktorowi kabaretowemu.

W teatrzykach kabaretowo-rewiowych międzywojnia jedynie Picador, który był raczej kawiarnią poetów niż kabaretem, nie angażował zawodowych aktorów kabaretowych. Wszystkie inne scenki wspierały się na występach specjalistów zawodowców. W recenzjach im właśnie krytycy poświęcali najwięcej uwagi.

Kompetencje aktora kabaretowego, zdaniem krytyków, sprowadzały się do wysokiej klasy sprawności wykonawczych niezbędnych w interpretacji i estradowej prezentacji kabaretowych tekstów i w wykonaniu numerów muzyczno-tanecznych oraz, co najważniejsze, do umiejętności współgrania z publicznością. Kwalifikacji tych nie zdobywał aktor w szkole dramatycznej. Absolwenci poważnych placówek kształcących aktorów, w gronie wykonawców kabaretowych należeli do mniejszości, chociaż w czasach wielkiej prosperity nadscenek recenzenci dostrzegli wprawnym okiem, że młodzi adepci aktorskiej sztuki chętnie angażowali się do teatrzyków, licząc na szybki sukces i karierę. Naj-

---

[34] J. [J. Lorentowicz]: *Kabaret artystyczny Momus*. „Nowa Gazeta" 1909, nr 58.

[35] Z. Weyberg, „Scena i Sztuka" 1909, cyt. za: H. Karwacka: *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus"*. Warszawa 1982, s. 84.

częściej jednak dla wielu niekwestionowanych gwiazd teatrzyków to kabaret był kolebką i szkołą talentu[36]. Jedyną zaś miarodajną komisją weryfikującą ich umiejętności warsztatowe była publiczność i krytyka kabaretowo-rewiowa. Początkowo amatorzy w ciągu swej kabaretowej działalności rozwijali wrodzone zdolności taneczne, wokalne, imitatorskie, podpatrywali bowiem kolegów, wypracowując własny styl.

Nie od razu zostawało się gwiazdą kabaretu. Historia Konrada Toma, podretuszowana nieco przez Boya w portrecie artysty, skreślonym w związku z jubileuszem dwudziestolecia pracy byłego momusowca, należała do rzadkości. Według krytyka mitotwórcy, Tom znalazł się pewnego wieczoru w kabarecie jako gość: „znudził się programem, aby ożywić atmosferę, wyszedł na estradę, zaśpiewał, podbił serca – nie wypuszczono go już"[37]. Najczęściej jednak droga na szczyty sławy i popularności nie była taka prosta. Prowadziła przez porażki debiutanckich występów (przykład Marysi Pietruszyńskiej – Hanki Ordonówny debiutującej niefortunnie w Sfinksie), poszukiwanie właściwych sobie środków wyrazu (przykład Kazimierza Krukowskiego, który zabłysnął na scenie Qui pro Quo w roli Lopka dopiero w roku 1926, wcześniej występował jako przeciętny piosenkarz tenorowy i śpiewający akompaniator). Kariera w tej dziedzinie była wypadkową indywidualnej pracy, talentu aktorskiego i dramatycznego, możliwości współpracy z wybitnymi reżyserami, autorami a czasem szczęśliwego trafu. Prywatne lekcje pobierano u śpiewaków: Jana Łysakowskiego, Marii Kozłowskiej, choreografów, w szkołach baletowych Very Petrakiewicz, Jadwigi Hryniewieckiej, a także aktorów dramatycznych[38].

---

[36] Wiele gwiazd teatrzyków zrazu amatorsko traktowało swe występy. Marian Rentgen prowadził aptekę na Mazowieckiej. Rewelersi sławnego Chóru Dana z wyjątkiem założyciela zespołu Władysława Daniłowskiego nie mieli wykształcenia muzycznego. Wincenty Nowakowski był urzędnikiem Ubezpieczalni Społecznej, Aleksander Kruszewski i Mieczysław Fogg byli pracownikami Polskich Kolei Państwowych, ogniomistrzami byli: Zachariasz Papiernik i Tadeusz Bogdanowicz.

[37] T. Żeleński-Boy: *Jubileusz Konrada Toma*. W: Idem: *Pisma*. T. 28: *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1975, s. 548.

[38] Marian Rentgen uczył się aktorstwa u wybitnego lwowskiego aktora Romana Żelazowskiego.

Próbowano zrazu swych sił na peryferyjnych scenkach, godzono się na angaż do najlepszych teatrzyków początkowo jako „krowięty", „piplaji", asystentki, statysty, by wreszcie wykonać solowy numer[39]. Recenzenci wielokrotnie zaświadczali o takich etapach kariery aktorów kabaretowych. Ze sprawozdań i recenzji można także odczytać pośredni ich udział w jej przebiegu. Recenzenci występowali nierzadko w roli świadków, promotorów, a także menedżerów. Oceniając warsztat, z satysfakcją odnotowywali każdy sygnał doskonalenia się wykonawców. Ich zdaniem, studia Zofii Dymszyny u Very Pietrakiewicz „wyszły jej na dobre", zagraniczna edukacja Lody Halamy od razu „zaowocowała wspaniałym poematem tanecznym", Hanka Ordonówna, konsultująca się z samą Yvette Guilbert, „powróciła z Francji odmieniona, okrzepła w swym talencie, do głębi ukształtowana"[40].

Opinia recenzentów była niezwykle ważna, zwłaszcza dla wykonawców kabaretowych, którzy, jak wspomina Ludwik Lawiński, byli jak duże dzieci. „Dobra recenzja była dla nich najprzyjemniejszą nagrodą, a zła – to jakby dwója w szkole za kiepskie wypracowanie"[41]. Ponadto recenzenci spełniali inną, bardziej doniosłą funkcję – promowali wykonawców, tworzyli ich mit i legendę. Na taką funkcję recenzji zwraca uwagę Tadeusz Wittlin w biograficznej opowieści o pieśniarce Warszawy – Hance Ordonównie. Artystka wspominała po latach, jak wielkie znaczenie miały dla niej umieszczone w recenzji słowa Boya – „olśniewająca Ordonka".

> Jest szczęśliwa, podkreślał Wittlin, pochwalono ją za występy w Qui pro Quo i to nie kto inny, tylko Boy tak o niej napisał, najlepszy krytyk, który nazwał ją Ordonką. Tak to już nie Hanka Ordonówna, lecz Ordonka weszła na łamy stołecznej prasy, a stąd do mowy potocznej całej Warszawy[42].

---

[39] Gwarowe określenia debiutujących amatorek rzemiosła aktorskiego podaje się według: B. Wieczorkiewicz: *Gwara warszawska dawniej i dziś*. Warszawa 1974, s. 386.

[40] H. Liński, Gaz.pol. 1931, nr 2; 1932 nr 11; Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1930, nr 129.

[41] L. Lawiński: *Kupiłem... Wspomnienia zza kulis*. Londyn 1958, s. 78.

[42] T. Wittlin: *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*. Warszawa 1990, s. 86.

Typowym dla recenzji kabaretowo-rewiowych sposobem promowania wybrańców było wymienianie ich nazwisk lub raczej pseudonimów w tonie familiarnym. Pisano o nich jako o kimś z rodziny, dobrym znajomym, podopiecznym: „nasza Loda", „nasz Krukowski". Dopominano się o ich występy w programach, np.: „Brak Ordonki i Zimińskiej w Qui pro Quo", „Za mało Stefci Górskiej. Protestujemy", „Za mało mieliśmy Dymszy. Prosimy o więcej". Wręcz nawet Boy napominał dyrekcję Morskiego Oka, że marnuje się tam Zula Pogorzelska, „a to wielki grzech i wielka odpowiedzialność przed społeczeństwem"[43]. Nierzadko jednak recenzenci upominali również swoich pupilów, że nadużywają kredytu zaufania.

> Bodo – pisał sprawozdawca „Gazety Polskiej" – utalentowany aktor wpada ostatnio w monotonię, jak szereg jego wybornych kolegów (Pogorzelska, Krukowski, czyli tzw. gwiazdy)[44].

W lansowaniu gwiazd recenzenci starali się mimo wszystko zachować konieczny do rzeczowej oceny dystans, nie do końca poddawali się kabaretowej „aktoromanii", chociaż w dużym stopniu sami ją tworzyli i popularyzowali.

Presja kabaretowej epoki gwiazd, która niewątpliwie przypadła na okres dwudziestolecia międzywojennego, była olbrzymia. Przypominała najlepsze czasy teatralnego gwiazdorstwa z lat 1860–1890. Wszystkie elementy komponujące zjawisko gwiazdorstwa i aktoromanii, wymienione przez Jerzego Gota w odniesieniu do XIX-wiecznej kultury teatralnej, zostały w dziedzinie najlżejszej muzy powtórzone, doszły również nowe[45]. Recenzenci zwracali uwagę na role efektowne. Sami je w recenzjach wyróżniali. Wielokrotnie wskazywali na wirtuozerię wykonawców, opisywali ich doskonały warsztat, zaświadczali o gratyfikacji najlepszych popisów burzą oklasków, prośbami o bisy, wywoły-

---

[43] Por.: T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 584; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 597; Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 639; j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1931, nr 147; k.w. [K. Wierzyński], Gaz.pol. 1933, nr 221.

[44] J. Wołoszynowski, Gaz.pol. 1930, nr 320.

[45] Por.: J. Got: *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*. „Pamiętnik Teatralny" 1970, z. 3, s. 294–308.

waniem twórców na scenę. Fascynacja aktorem ujawniła się w recenzjach nie tylko ilością opisów i ocenami gry, ale także uwagami o całokształcie artystycznej działalności gwiazd (udział w filmach, recitale, zagraniczne koncerty) i aluzjami do ich prywatnego życia.

Zgodnie z duchem czasu przedsiębiorcy teatralni musieli wykazywać się nie lada sprawnością i „przysłowiowym nosem", aby warunek zaprezentowania publiczności gwiazd został należycie spełniony. Jak bowiem trafnie zauważył Wołoszynowski, aby rewia odniosła sukces: „po pierwsze musi być jakaś gwiazda, po drugie przede wszystkim »gwiazdy stałe«. Drugi warunek pomniejszy od pierwszego, ale pierwszy zawsze wzbudza sensację"[46]. Wielokrotnie „antreprenerzy" teatrzyków sami wyławiali potencjalne gwiazdy. Tak trafili na najlepszą scenę kabaretową: Adolf Dymsza, odkryty przez Boczkowskiego na dancingu w cukierni zakopiańskiej, Jadwiga Andrzejewska, występująca w peryferyjnym łódzkim kabarecie czy Ludwik Lawiński, błąkający się po opuszczeniu lwowskiego kabaretu Ul po scenach operetkowych stolicy, Leo Fuks i wielu innych. Recenzenci wspomagali czasem zapobiegliwych dyrektorów i w sprawozdaniach z peryferyjnych nadscenek, wielokrotnie wskazywali na potencjalnych gwiazdorów. Sprawozdawca „Trubadura Warszawskiego", oceniając występ Stanisławy Karlińskiej, w Teatrze Popularnym i w Teatrze Niewiarowskiej, podkreślał, że ta naprawdę utalentowana aktorka powinna zabłysnąć na prawdziwej scence[47].

Na szczególne wyróżnienie w tej ważkiej sferze działalności nadscenek zasługiwało Qui pro Quo, określane przez krytyków „wylęgarnią talentów", swoistą „placówką wychowawczą" kabaretowych „szczeniąt" alias debiutantów czy wreszcie „szkołą gwiazd i gwiazdek". W ramach „drzwi otwartych" organizowano tu tzw. seans spirytystyczny, czyli egzamin ochotników amatorów nazywanych w teatralnej gwarze „mediami"[48]. Poddani rzetelnej ocenie przez bezkompromisowego dyrektora Boczkowskiego, wroga dyletantyzmu, reżysera i niekwestio-

---

[46] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1931, nr 353, a także Idem, Gaz.pol. 1932, nr 28.

[47] K. Brzeski, Trub.warsz. 1926, nr 5, 6.

[48] liń [H. Liński]: *Seans spirytystyczny w Qui pro Quo*. Gaz.pol. 1931, nr 183.

nowanego znawcę kabaretowej sztuki – Fryderyka Járosyego oraz wybitnych autorów – Hemara i Tuwima mogli oni realnie określić swoje szanse na zawodowstwo.

Efektem solidnej pracy nad angażowanymi do teatrzyku w Galerii Luksenburga wykonawcami było, niezwykle rzadkie w tej dziedzinie twórczości, stworzenie zgranego zespołu. W roku 1923 dziennikarz „Pani" Jan Żyznowski zauważył, że zespołowi temu „trudniej o zgrzyt niż o harmonię gry"[49]. Szczególnym dowodem uznania było porównanie wykonawców Qui pro Quo do „komediantów dell'arte".

Czas nie sprzyjał jednak kolektywnej pracy jednej grupy ludzi. U wykonawców wzrastało poczucie własnej wartości. Gwiazdy stawiały warunki dyrekcji, która nie zawsze mogła zaspokoić ich żądania finansowe. Wymownym tego dowodem było odłączenie się od Qui pro Quo części aktorów pod przewodnictwem Konrada Toma i założenie przez nich nowego teatru – Perskie Oko. Aktorzy o wyrobionym nazwisku będą odtąd często zmieniać sceny, scenki, angażując się do konkretnego teatrzyku tylko na jeden sezon, dbając przede wszystkim o własny interes, przy okazji jednak przyczyniając się do powodzenia nowych przedsięwzięć. Czesław Skonieczny w latach 1928–1938 związany był aż z dziewięcioma teatrzykami: z Qui pro Quo, Wesołym Wieczorem, Wesołym Okiem, Morskim Okiem, Bandą, Rexem, Hollywood, Starą Bandą i z Wielką Rewią. Dystansował go w tym zakresie Ludwik Sempoliński, który współpracował także z teatrami operetkowymi. Jedynie Boy, pragnąc po latach podtrzymać mit zespołu Qui pro Quo, pisał w recenzji programu Cyrulika, że „Krukowski najlepiej się czuje w tym otoczeniu, które patrzało na jego narodziny"[50]. Nie było to bezpodstawne, gdyż jedynie ten teatrzyk, na co wskazują recenzenci, zajmował się poważnie edukowaniem narybku. Współczuli mu, zauważając, że jak tylko wychowa sobie jakąś gwiazdę, to ta od razu pryska „w przestrzeń kosmiczną"[51]. Wiele innych teatrzyków prowadziło raczej aktywną kampanię pozyskiwania gwiazd i wykorzystania ich umiejętności zdobytych w czasie współ-

[49] J. Żyznowski, „Pani" 1923, nr 4–5.
[50] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 556.
[51] Idem: *Pisma*. T. 23..., s. 566, 601.

pracy z najlepszym wychowawcą i nauczycielem kabareciarzy – Fryderykiem Járosym[52].

Boy w recenzji poświęcił cały akapit na opisanie procesu wykreowania gwiazdy w innym, nie mniej renomowanym teatrzyku Banda. Ilustrował przykładem Leny Żelichowskiej, którą znali już wcześniej bywalcy kabaretu Uśmiech Warszawy – „Obecnie dano jej dobry tekst, reżyserię, wyzyskano umiejętnie jej możliwości artystyczne" i gwiazdka była gotowa[53]. Nie zawsze wstępowano na firmament kabaretowy stopniowo jak Żelichowska, Górska i inni. Krukowski, jak podkreślał sprawozdawca „Epoki", w zetknięciu z fenomenalnie utalentowanym Hemarem nagle z dnia na dzień stał się najulubieńszym artystą nie tylko w stolicy, ale i w kraju[54]. Potrzebny był łut szczęścia, a co ważniejsze: dobry, odpowiedni repertuar. Uzależnienie wykonawcy od autorów tekstów i kompozytorów zauważało wielu krytyków. „Kabaretowe gwiazdy mają to do siebie, że żyją niemal wyłącznie i świecą światłem pożyczonym. Bez dobrych tekstów od razu bledną, a często nikną" – ujmował trafnie, choć z dozą ironii Wołoszynowski[55]. Zdarzali się artyści „samowystarczalni", jak np. największa gwiazda Mirażu, Czarnego Kota i Argusa Anda Kitschman – kompozytorka, autorka, akompaniatorka i wykonawczyni w jednej osobie, czy też Konrad Tom. Na ogół jednak „wyścig gwiazd" zmuszał aktorów do poszukiwania na własną rękę dobrych tekściarzy. Zimińska inspirowała, poddawała pomysły autorom, co recenzenci skwapliwie poczytali za dodatkowy walor jej gwiazdorstwa. Inni, jak Ludwik Lawiński, Kazimierz Krukowski, Stefania Górska, a nawet (nieudolnie) Ordonówna, sami przygotowywali niektóre teksty swoich numerów[56]. Brak umiejętności zorganizowania sobie odpowiednie-

---

[52] Na pedagogiczne talenty Járosyego zwracał szczególna uwagę T. Żeleński por.: Idem: *Pisma*. T. 28..., s. 595; Idem: *Pisma*. T. 25..., s. 609; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 528.

[53] Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 633.

[54] liń [H. Liński], „Epoka" 1929, nr 80.

[55] J. Wołoszynowski, Gaz.pol. 1930, nr 271.

[56] Recenzenci nie omieszkali zaznaczać w recenzjach tych dodatkowych zdolności. Z całym szacunkiem wyrażali się o tekstach Krukowskiego, Lawińskiego, Górskiej i Toma. Por. Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1930, nr 78.

go repertuaru eliminował z wyścigu nawet najlepszych wykonawców. Skazywał ich na pozycję „komety na horyzoncie świata kabaretowego", jak określiła Rentgena w roku 1924 Zofia Stryjeńska. W latach trzydziestych ten znakomity piosenkarz pojawiał się także na podrzędnych scenkach, gdzie roztaczał przygasły blask swego talentu w niewybrednych lub powtarzanych ciągle tych samych piosenkach i balladach[57].

Należy podkreślić, że w kabaretowym gwiazdozbiorze obowiązywała wyraźna hierarchia. Na łamach prasy ujawniała się ona w stosowanym przez recenzentów rozróżnianiu gwiazd i gwiazdek. Zdaniem sprawozdawcy „Robotnika", „Zofia Dymszyna występująca w programie Qui pro Quo, na co wskazuje ekspresja głosowa, do »gwiazdy« scenicznej jeszcze nie dorosła"[58]. W osiągnięciu statusu gwiazdy, w opinii krytyki, niezbędne było bowiem wykazanie się wykonawcy nie lada umiejętnościami, trzeba było „pokazać swoje ja". Gwiazdki pomniejszych nadscenek zdobywały swój status i popularność, naśladując styl prawdziwie wielkich gwiazd kabaretu. Podrabianie było najlepszym sposobem zwrócenia na siebie uwagi widzów, zwłaszcza tych, którzy rzadko bywali w renomowanych teatrzykach. Stanisław Sielański naśladował w Eldorado Romualda Gierasieńskiego, Irena Larowska w Olimpii – jak pisał sprawozdawca – „Trubadura Warszawskiego", „w naśladowaniu Ordonki dochodziła do wirtuozerii"[59].

Presja gwiazd zaowocowała więc rozpanoszeniem się na scenkach szablonu. Z drugiej jednak strony realizacja wzoru najświetniejszych wykonań pozwalała na upowszechnienie dobrego rzemiosła. Każdy lokalny teatrzyk, nie mogąc sobie pozwolić na zaangażowanie „oryginału", oferował kopie, co w pewnym chociaż stopniu podtrzymywało stale rosnące zainteresowanie najlżejszą muzą oraz upowszechniało w potocznej świadomości najlepsze osiągnięcia tej dziedziny rozrywki i miniaturowej sztuki. Dla społeczności lokalnych było ważne, że ma

[57] Z. Stryjeńska: *Szary słowik*. Wiad.lit. 1924, nr 52.

[58] Ika. [I. Kopankiewicz], Rob. 1929, nr 144.

[59] Zastępca, Trub.warsz. 1927, nr 18–19, nr 20, nr 28, a także liń [H. Liński], Gaz.pol. 1930, nr 150. Recenzent wyjaśniał, że Xenia Grey i Runowiecka wpadają w styl Ordonki z braku własnego, którego nie udało się im jeszcze wypracować.

„swojego" Krukowskiego, jak pisał sprawozdawca, nawet jeśli tylko w wydaniu Leo Fuchsa[60]. W ten sposób podtrzymywano mit wielkiej gwiazdy i tworzono jej kult.

Ulegali temu kultowi także krytycy. Boy, stwierdzając, że Warszawa witała Ordonkę entuzjastycznie, dodawał – „przepraszam, że ją tak nazywam"[61]. Reklamy, filmy, w których występowali artyści, radio, prasa – wszystko to czyniło ich w pewnym stopniu nienaruszalnymi[62]. W sprawozdaniu z działalności teatrzyków rewiowych i kabaretów Jerzy Boczkowski stwierdzał, iż megalomania aktorów sprawiła, że wiele teatrów zginęło niezupełnie naturalną śmiercią, lecz przez gwiazdorów i ich intrygi zakulisowe, które rozbijały teatr. Przedsiębiorca kabaretowy był bardziej uzależniony od aktora niż przedsiębiorca teatralny. Zastąpić aktorów w danej roli w kabarecie było trudno, publiczność bowiem „przyczepiała się do jakiegoś nazwiska i chodziła do teatrzyku tylko dla niego"[63].

Kult gwiazd, który z jednej strony dynamizował życie warszawskich nadscenek, sprzyjał konkurencyjności, wzmagał i podtrzymywał społeczne zapotrzebowanie na teatrzyki rozrywkowe, z drugiej strony paraliżował i utrudniał sprawne funkcjonowanie instytucji teatralnych. Nie znużył jednak publiczności. W pełni bowiem odpowiadał przemianom kulturowym i społecznym. Mit gwiazdy podtrzymywał marzenia o szybkim sukcesie, budował wiarę we własne możliwości. Uśmiechnięte, pełne werwy, czaru i radości gwiazdy kabaretu rozbijały stereotyp nieudacznika i malkontenta – jak pisał Groński – wcielały mit Kopciuszka, mit wyzwolonej kobiety[64].

---

[60] Sprawozdawca (Rob. 1930, nr 22) pisał, że „Leo Fuks jest tak ulubiony w Ananasie jak Krukowski w Qui pro Quo".

[61] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 596.

[62] Na inne niż współczesne rozumienie znaczenia „gwiazdy" zwracał uwagę K. Krukowski. Twierdził bowiem, że przed wojną zostawało się gwiazdą nie tylko na jeden sezon, po którym wszyscy o gwieździe zapominali (tak jest w przypadku dzisiejszych „idoli"). „Gdy ktoś stał się w tych czasach gwiazdą, to trwał i trwał" – pisał Krukowski. Por.: Idem: *Mała antologia kabaretu*. Warszawa 1982, s. 28.

[63] J. Boczkowski: *Operetka i rewia...*

[64] R.M. Groński: *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*. Warszawa 1978, s. 106–113.

W recenzjach kabaretowo-rewiowych ten aspekt gwiazdorstwa nie jest obecny, mimo pełnej świadomości znaczenia gwiazd w kabarecie i rewii, krytycy starali się najczęściej rzetelnie ocenić każdorazowy występ. Przykładali do niego najwłaściwszą miarę dobrego rzemiosła i sztuki aktorskiej. Zaświadczali o efektach pracy aktorów na scenie i na widowni. W ten sposób krytyka towarzysząca życiu nadscenek spełniała także istotną funkcję korygowania produkcji, gratyfikując nie reklamowe chwyty, lecz rzeczywiste, artystyczne osiągnięcia wykonawców.

Między rzemiosłem a sztuką

Zespolenie rzemiosła i sztuki deklarowane przez twórców kabaretowo-rewiowych widowisk stawiało wykonawcę w dwuznacznej i zarazem niełatwej sytuacji. Podporządkowanie występu wymogom estetycznym, a więc dążenie do stworzenia prawdziwie artystycznych kreacji kłóciło się nieco z rozrywkowym charakterem teatrzyków. W teatrzykach tych, mieniących się przybytkami zabawy, wykonawca był uzależniony od reakcji publiczności, nierzadko hołdującej tanim sentymentalizmom, pieprznym dowcipom i efekciarskim popisom. Na warszawskich scenkach kabaretowych pojawiali się artyści realizujący najświetniejsze wzory sztuki kabaretowego i rewiowego wykonawstwa: Mary Mrozińska – „polska Yvette Guilbert", Alfred Lubelski – „polski Aristide Bruant", w latach późniejszych Ordonówna – „warszawska Yvette Guilbert" Zula Pogorzelska – „polska Mistinguette", Loda Halama, Lena Żelichowska – „polska i biała Józefina Baker" oraz przeciętni szansoniści, piosenkarze, komicy. Kabarety na wysokim poziomie eliminowały tych ostatnich, opierając swe programy na występach gwiazd. Artyści wybitni nie zawsze grali „pod publiczność", oswajali raczej widza z nową estetyką (Dymsza np. z groteską), kształtowali upodobania, formowali gusta. Najbardziej pospolite treści bluetek, monologów i piosenek w ich interpretacji zyskiwały walor piękna i poetyckiej prawdy[65]. W pewnym stopniu wypełniali, według Boya,

---

[65] Z. Stryjeńska pisała o Rolandzie, że artysta „potrafi publiczności narzucić sugestię poezji, ów błękitny promień, który zamienia nas w bandę poetów lub bachantów." Por. Eadem: *Szary słowik*...

doniosłą misję cywilizacyjną, umożliwiając kontakt ze sztuką, przygotowując nowych odbiorców do udziału w obiegu literatury i kultury wysokiej[66].

Sztukę artysty kabaretowego zwykło się określać jako rodzaj sztuki estradowej oraz rodzaj aktorstwa spokrewnionego, acz nie identycznego z aktorstwem uprawianym w tradycyjnym teatrze. Zbieżność ze sztuką estradową wynika z faktu, iż wyróżnikiem kabaretu i rewii, sytuowanych przez Zbigniewa Raszewskiego na skali widowisk między zawodami a teatrem, są indywidualne popisy różnego typu specjalistów[67].

W teatrzykach międzywojnia występowało wielu wykonawców specjalizujących się w wąskiej dziedzinie sztuki estradowej, której opanowanie wymagało żmudnych ćwiczeń i doskonalonych latami umiejętności, m.in.: tancerze uprawiający taniec akrobatyczny, wolny, zespołowy, girlsy oraz wokaliści: pieśniarze, śpiewacy operetkowi i operowi, członkowie chórków rewellersów. Ich występ na scenkach tym jednak różnił się od estradowych koncertów, iż wkomponowany w zróżnicowany formalnie program wymagał pełnej mobilizacji twórczych możliwości. Dla zaprezentowania jednego lub kilku zaledwie numerów, które w kontekście całości programu musiały być wyraziste i uzasadnione, wykonawca odrzucał banalność, szablonową rutynę cechujące występy w kawiarniach i kino-rewiach. Występy w tych miejscach były atrakcyjnym dodatkiem do konsumpcji lub projekcji filmowych i dostarczały wykonawcy przede wszystkim korzyści finansowych, a nie satysfakcji artystycznej. Na estradzie teatrzyku jedynie błyskotliwość, zdolność improwizacji oraz kwintesencja umiejętności warsztatowych umożliwiały wybicie się ponad innych, nie mniej świetnych wykonawców. Pozwalały także narzucić uwadze publiczności własny występ, wyróżnić go w programowej składance rewiowej. Wykonawca, w kolejnym opracowanym przez siebie numerze, bądź to odkrywał nowe

[66] „Otóż niejeden, który nie wyrzekłby się mordobicia dla Norwida, wyrzeknie się go dla Pogorzelskiej czy Zimińskiej, wyjdzie z teatru rozmarzony, uszlachetniony z dodatkiem człowieczeństwa, które go może zaprowadzi z czasem i do Norwida" – prorokował krytyk. T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22..., s. 582.

[67] Z. Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. Warszawa 1991, s. 44–46.

możliwości swej specjalistycznej techniki wykonawczej, bądź też wykorzystywał swe umiejętności w celu sugestywnego przedstawienia oryginalnych treści, wskazując na nowe sposoby spożytkowania techniki. Recenzent „Gazety Polskiej" podziwiał u tancerza Sherriera „elastyczność doprowadzoną do ostatecznych granic wyobraźni – Człowiek guma, pisał, to mało". U tancerki Lody Halamy docenił natomiast „umiejętność wydobycia i uelastycznienia drgającej zmysłowości tanga, ponurej brutalności tańca apaszowskiego i promiennej słoneczności polskiego tańca ludowego"[68].

W teatrzyku komercyjnym, w którym niemal co dwa tygodnie zmieniano program, wykonawca był zmuszony ciągle wzbogacać swą repertuarową ofertę i uatrakcyjniać kolejne popisy. Publiczność szybko się nużyła, recenzenci także. Unikał więc sztampy i coraz częściej poszerzał specjalności wykonawcze, stając się tym samym bardziej dyspozycyjny, zdolny do wykonywania różnych numerów. Najlepiej zilustruować to na przykładzie twórczości piosenkarskiej.

W przypadku sprawności wokalnych przed wojną obowiązywał podział na: a) śpiewaków (występujących w operze, operetce, wykonujących repertuar poważny), b) pieśniarzy (posiadających oryginalny *genre* wykonawczy, interpretujących piosenkę we właściwy tylko dla siebie sposób), c) piosenkarzy (śpiewających z interpretacją), d) refrenistów (śpiewających wyłącznie w radio, biorących udział w nagrywaniu płyt z muzyką taneczną, których zadanie polegało na rytmicznym śpiewaniu, bez interpretacji refrenu). Dodajmy, że z powodów najczęściej merkantylnych przynależność do danej grupy nie była stała. Wiadomo, że wielu śpiewaków operowych z wybitnym tenorem Ignacym Dygasem na czele, okraszało programy teatrzyków Bandy i Cyrulika Warszawskiego, wielu wybitnych piosenkarzy angażowało się do nagrań radiowych w roli refrenistów.

Umiejętności wykonawcze nabywano sukcesywnie w pracy scenicznej. Brak mikrofonu zmuszał wykonawców do ćwiczenia głosu i doskonalenia artykulacji. Widownia w teatrzykach nie była już kameralna, 136 rzędów i 10 lóż w podziemiach Galerii Luxenburga – w pierwszej siedzibie Qui pro Quo dawało ogółem 514 miejsc, Morskie Oko przy

[68] H. Liński, Gaz.pol. 1930, nr 214; Gaz.pol. 1935, nr 75.

Jasnej 3 dysponowało salą na 600 miejsc. Występujący na deskach tych teatrzyków wykonawcy musieli śpiewać „do ostatniego rzędu". Właściwa praca przepony nadawała głosowi pożądaną nośność. Warto zauważyć, że wiele gwiazd piosenki w przedwojennym kabarecie wywodziło się z baletu, by wspomnieć Gosię Negro, Stanisławę Nowicką, Stefanię Górską, Lenę Żelichowską, Ninę Oleńską, Jadwigę Bukojemską, Niusię Nobisównę, a także Hankę Ordonównę. Umiejętności taneczne, doskonałe opanowanie własnego ciała, które stanowiło podstawowy rezonator dla głosu, wyczucie rytmu, „naturalne", bez wysiłku, dopasowywanie akcentu muzycznego do akcentu intonacyjnego tekstu piosenki określały dyspozycyjność tancerek do występów w roli piosenkarek.

Trudno w okresie dwudziestolecia międzywojennego mówić o wykonawcach specjalistach w jednej tylko dziedzinie. Określając ich sprawności wykonawcze, należałoby raczej użyć słowa domena, bardziej adekwatnego dla warsztatu artystów kabaretowo-rewiowych, wszechstronnie uzdolnionych. Domeną Krukowskiego i Zimińskiej były, według recenzentów, kuplety, Lawińskiego – charakterystyczne monologi, Toma – charakterystyczne rozmówki, Waltera – kreacje podmiejskich typków, Sempolińskiego – findescieklowa stylizacja piosenek, a Olszy – gwara Wiecha[69]. Domenę danego artysty określał również ulubiony repertuar. Piosenka charakterystyczna, satyryczna, ironiczna była domeną Miry Zimińskiej, mistrzem piosenki szmoncesowej był Lopek – Kazimierz Krukowski, najlepiej łkała popularne wówczas tanga Lena Żelichowska, piosenki liryczne przyniosły sławę Zofii Terné – „słowika" Warszawy, Marian Rentgen z nieodłączną gitarą specjalizował się w balladach, romansach cygańskich i piosenkach ludowych, wreszcie Zula Pogorzelska – „chłopczyca" i „seksapilowa" skandalistka, znana była z piosenki „łobuzerskiej" i charakterystycznej. Swój repertuar prezentowali nie tylko na deskach rodzimych, renomowanych scenek, które notabene nieustannie zmieniali, ale również w produkcjach filmowych, by wspomnieć tylko wielki przebój Ordonówny pt. *Miłość ci wszystko wybaczy* z filmu *Szpieg w masce*.

---

[69] Por.: Gaz.pol. 1931, nr 150, s. 353; 1932, nr 333, T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 607; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 590; Idem: *Pisma*. T. 28..., s. 569, 639.

Podporą najlepszych kabaretów byli, na co zwracali szczególną uwagę recenzenci, artyści wszechstronnie utalentowani, tej miary co Eugeniusz Bodo, „aktor ze świetną przyszłością, który ma warunki, ma własne pomysły i często... śpiewa, tańczy, skacze jak akrobata", lub Ordonówna, „niezrównana pieśniarka, recytatorka, tancerka, mimiczka"[70]. Ideał wszechstronnego wykonawcy uosabiała także Mira Zimińska, którą Boy określił jako „człowieka orkiestrę", a recenzent „Głosu Prawdy" nazwał „syntezą teatru Qui pro Quo i duszą programu". Również Wołoszynowski twierdził, że jest ona w stanie zastąpić całą rewię[71].

W Dwudziestoleciu, kiedy kabaret był raczej teatrzykiem o formule kabaretowej zabawy, wszechstronny wykonawca-aktor aranżował swój występ na scenie wespół z partnerami w odpowiednio przygotowanej scenografii (dekoracji), w odpowiednim stroju (rzadziej kostiumie). Numer swój traktował jako rolę, w której estradowe umiejętności wykorzystywał do autokreacji, do swoistej gry.

Sztukę aktora kabaretowego nie sposób było opisać w kategoriach gry, której celem jest ucieleśnienie postaci dramatu. Aktor w kabarecie, w odróżnieniu od aktora dramatycznego, miał za bezpośredniego partnera przede wszystkim publiczność. Jeśli nawet grał kogoś, kim nie był, postać naszkicowaną w piosence, monologu lub skeczu, to przede wszystkim prezentował siebie i zwracał się z tym ku publiczności, oczekując natychmiastowej reakcji. Miał do swej dyspozycji przysłowiowe „5 minut", w tak krótkim czasie musiał sugestywnie przedstawić siebie, swój nowy wizerunek w roli narzuconej przez tekst.

Wielu aktorów kabaretowych zawędrowało później do teatru, m.in. Hanka Ordonówna, Mira Zimińska, Romuald Gierasieński, Adolf Dymsza, Zula Pogorzelska, Jadwiga Andrzejewska, Michał Znicz. Udało się im występować na różnych scenach: w Teatrze Polskim, Teatrze Kameralnym, Teatrze Małym i Teatrze Letnim. W recenzjach z przed-

---

[70] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26..., s. 694. W gronie tym krytycy umieszczali także Krukowskiego, który: „śpiewał, grał, tańczył, conferansjerował, czarował i blagował", według rec. Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1931, nr 143. Por.: J. Lechoń, Wiad.lit. 1924, nr 34.

[71] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 605; (-) Głos praw. 1929, nr 82; J. Wołoszynowski, Gaz.pol. 1930, nr 202.

stawień, w których brali udział, Boy wielokrotnie podkreślał widoczne u nich obciążenie manierą kabaretowego aktorstwa[72]. Przejaskrawienie, żywiołowa ekspresja, szarżowanie i bezpośredniość cechujące ich grę, w teatrze dramatycznym były niepożądane, a wręcz tępione.

> Pan Gierasieński, którego zaangażowano do Teatru Letniego, [...] potwierdził ustaloną opinię, że aktor ten, tak ulubiony na scenie kabaretowej traci całkowicie swój fluid na scenie teatru[73].

Zdarzały się i pozytywne opinie: „gdyby dla Zuli Pogorzelskiej napisano dobrą sztukę, można by wyzyskać drzemiący w niej talent sceniczny", zauważał krytyk. Świetnie radziła sobie w teatrze „poważnym" Zimińska i „tylko czekać, pisał z humorem, kiedy zabierze się za Hamleta".

W kabarecie szczególny sposób gry pozwalał aktorowi ukryć słabizny tekstowe, skoncentrować uwagę widza na swym występie i – by tak rzec – przeorientować sposób odbioru narzucony widzowi w poprzednim numerze. Obrazowo spuentował tę sytuację Boy, pisząc w recenzji występu aktorki dramatycznej Janiny Romanówny:

> w kabarecie oko w oko z publicznością wypowiedź artysty jest jakby zagęszczona: to prawdziwy pojedynek 15 kroków, gwintowane pistolety z muszką[74].

Istotą aktorstwa kabaretowego była gra, która miała na celu wciągnięcie widza do wspólnej zabawy, nawiązanie bezpośredniego, żywego kontaktu z publicznością, współgranie z nią. Zdaniem krytyków aktor najskuteczniej bawił, „rozśmieszał do łez", „wywoływał huragany śmiechu" wtedy, gdy sam doskonale się bawił. Wrodzone poczucie humoru, vis comica i niewymuszony, spontaniczny śmiech były więc podstawowym warunkiem takiego oddziaływania.

Specyficzny rodzaj więzi, w kabarecie prawie familiarnej, stwarzał charakterystyczny dla aktora sposób bycia. Aktor w pierwszej kolej-

---

[72] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 586; Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 488; Idem: *Pisma*. T. 25..., s. 323, 424, 488; Idem: *Pisma*. T. 26..., s. 143.

[73] Idem: *Pisma*. T. 21..., s. 338.

[74] Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 683.

ności wykorzystywał swe warunki zewnętrzne, cielesne atrybuty, którymi rozśmieszał lub uwodził publiczność. Pani Śląska olśniewała urodą ciała – „złotogłowa jak dziewanna", Pogorzelska pokazywała najpiękniejsze „seksapilowe" nogi w Warszawie, uwiecznione także w opisach sprawozdawców kabaretowych, a zgrabna, pełna wdzięku, „o nieskazitelnych liniach" figura Żelichowskiej również nie pozostawiała obojętnym zarówno widza, jak i recenzentów. Jedynie w okresie ekspansji wątpliwego środka scenicznej ekspresji – nagości, krytycy doradzali, by „zastąpić na estradzie liść figowy liściem laurowym, który bardziej przystoi artystom"[75].

Aktor nierzadko aranżował swój sceniczny *image* teatralnymi środkami. Odpowiednia charakteryzacja, kostium, rekwizyt były znakiem firmowym wykonawcy, pozwalały utrwalić w świadomości widzów wylansowany przez niego typ postaci. Tak powstał słynny Teofil – koszmarny typek w przydługiej marynarce, bez szelek, z brodą – wykreowany przez Adolfa Dymszę, Lopek – Krukowskiego, ubrany w kraciaste palto i opadający na oczy dziurawy melonik oraz Pikuś – Ursteina z nieodłącznym telefonem. Przy okazji warto zwrócić uwagę na narzucającą się kolejną analogię z konwencją komedii dell'arte – zrośnięcie się aktora z typem postaci. Recenzenci ulegali jej nawet nieświadomie, wielokrotnie używając w recenzjach wymiennie nazwiska aktora i imienia postaci, której losy odgrywał w cyklicznie prezentowanych numerach. Krukowski był tytułowany „Lopek Krukowski" lub po prostu „Lopek", nawet wówczas, gdy wykonywał zupełnie inne numery, np., gdy parodiował pieśń *Santa Lucia*.

„Zewnętrzne" akcesoria niezwykle ważne w rewii (pióra, wachlarze, rajery, eleganckie i wykwintne toalety), w kabarecie literackim nie mogły konkurować z kunsztem słowa, precyzją podania tekstu, umiejętnością wydobycia przez odpowiednią intonację – dowcipu i puenty. Recenzenci starali się opisać te techniki, a nawet je nazwać. Wymieniali m.in.: „technikę domyślników" – stosowaną przez Dymszę, technikę groteski polegającą na podaniu nonsensownej treści z powagą i przeświadczeniem o jej oczywistości, technikę „konwersacyj-

[75] Idem: *Pisma*. T. 21..., s. 567; por.: as [A. Słonimski], Wiad.lit. 1925, nr 29.

nego monologu *à part*" w mistrzowskim wykonaniu Járosyego i Zimińskiej, monologowanie „pod gazem" najefektowniej stosowane przez Skoniecznego, technikę monologu charakterystycznego Józefa Ursteina i Leona Wyrwicza oraz typową dla Lawińskiego i Krukowskiego technikę szmoncesu.

Wielokrotnie krytycy doszukiwali się w sposobie wykonania kabaretowych numerów powinowactwa z techniką aktorów filmowych – największych gwiazd amerykańskiej komedii: Dymszę i Zimińską porównywano do Chaplina, Leo Fuchsa do Buster Keatona[76]. Zauważano więc zbieżność aktorstwa kabaretowego raczej z aktorstwem filmowym niż teatralnym. Niemniej jednak, jak wskazują recenzje, poszczególne techniki nosiły na sobie indywidualne piętno wykonawcy. W dużej mierze opierały się bowiem na predyspozycjach konkretnego aktora i wrodzonym talencie. Potwierdzają ten sąd częste w recenzjach określenia: „występ à la Ordonka", „à la Krukowski", czy też bardziej pejoratywne słowa – oceny: „ordonkarstwo", „rentgenizowanie", w których ujawniała się szczególna czujność sprawozdawców na naśladownictwo.

Rodzajem scenicznej tożsamości aktora, niezbędnej do stworzenia w kabarecie bezpośredniej i żywej interakcji między scenką a widownią był jedyny i niepowtarzalny własny styl. Krytycy wyrażali go w rozmaity sposób. Łączyli z techniką najczęściej stosowaną przez aktora, używając pojęć: „styl groteskowca" – dla Dymszy, „styl monologowca" – dla Wyrwicza lub ze sposobem wykonania najlepszego numeru, używając określenia „styl Lopkowy" – dla Krukowskiego. Ratowali się także humorystycznymi stwierdzeniami, np.: „swój styl ma p. Rentgen, dla którego świat streszcza się w gitarze, a wszystko inne traktuje jako zawracanie gitary"[77]. Doskonale zdawali sobie sprawę, że w kabarecie ważny jest styl rozumiany jako wypadkowa doskonałej techniki oraz szczególnej osobowości aktora, jego temperamentu. Dlatego pisali, że o specyficznym stylu Dymszy decyduje przede wszystkim tajemniczy fluid komicznego szaleństwa, Romualda Gierasieńskiego – ordynarna, ale niezastąpiona siła komiczna, Zuli Pogorzelskiej –

[76] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1930, nr 177, s. 274; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 28..., s. 595.

[77] j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1931, nr 36, nr 305.

urwisowskie, szelmowskie zacięcie, Miry Zimińskiej – wrodzone zdolności do transformizmu, a Fryderyka Járosyego wykwint, lekkość, finezja oraz szczególna inteligencja.

Teatrzyk kabaretowo-rewiowy był teatrzykiem indywidualności, z których każda na swój sposób, czasem dyskretnie (Tom), dynamicznie i żywiołowo (Zimińska) lub sentymentalnie (Marian Rentgen, Zofia Terné) dostarczała publiczności nowych wrażeń. Bawiła, rozmarzała i uwodziła, zyskując popularność wśród publiczności i pełne uznanie, nierzadko podziw u krytyków i recenzentów.

Kabaret kusił obietnicą sławy i popularności różnych artystów. W ramach gościnnych występów pojawiły się na scenkach teatrzyków największe warszawskie sławy teatru dramatycznego: Kazimierz Kamiński, Kazimierz Junosza-Stępowski, Stefan Jaracz, Janina Romanówna, Maria Modzelewska, Maria Malicka; opery: Stanisław Gruszczyński, Ignacy Dygas, operetki: Lucyna Messal, a nawet radia: sławna para komików z Wesołej Lwowskiej Fali – Szczepcio i Tońcio (Henryk Vogelfanger i Kazimierz Wajda). Krytycy starali się rozszyfrować różne podteksty tej praktyki. Zrozumiały był dla nich akces teatrzyków do współpracy z artystami. Byli oni doskonałym „wabikiem" dla publiczności, która śpieszyła obejrzeć, jak sobie poradzą w kabarecie tuzy poważnej sceny. Po występie Jaracza w Bandzie Boy stwierdzał, że

> artysta przyniósł teatrzykowi szczęście, gdyż w pierwszym dniu miał w kasie 6000 zł, więcej niż wszystkie teatry warszawskie razem, nie wyłączając – teatru Jaracza[78].

Istotne uwagi krytyków dotyczyły jednak ujemnych stron zjawiska. Pisano, że angażując poważne gwiazdy, robi się krzywdę poważnej sztuce oraz teatrowi (odciągając od niego i aktorów, i publiczność). Niewiele też zyskuje na tym sztuka kabaretowa. Artyści nie zawsze umieli bowiem sprostać zadaniom wykonawczym: na scence nieznoszącej dystynkcji i oficjalności byli zbyt monotonni i „sztuczni", w skeczu grzeszyli dramatycznym stylem (jak Modzelewska), w śpiewie (jak

[78] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 643. Por.: Ika [I. Kopankiewicz], Rob. 1932, nr 184; j.w. [J. Wołoszynowski], Gaz.pol. 1932, nr 165.

Gruszczyński i Dygas) – patosem i powagą[79]. W gestii poważnej krytyki leżało więc temperowanie obu zainteresowanych stron według zasady, iż wszyscy powinni znać swoje miejsce i umieć realizować własne powołanie.

„Sława aktorów kabaretowych jest intensywna ale i krótkotrwała" – pisał w *Alfabecie wspomnień* Antoni Słonimski[80]. Podobnie rzecz się miała z uprawianą przez nich sztuką, wyznaczoną przemijającym bezpowrotnie czasem trwania programu kabaretowego wieczoru, określoną zasadniczo przez kontakt z konkretną publicznością, który był rodzajem osobiście niemal odczuwanej zażyłości – równie ulotnej i nie do odtworzenia. Aktor kabaretowy, uwodząc publiczność, jak trafnie zauważył Boy, „en masse i w pojedynkę" istniał przede wszystkim w relacji do niej. W dwudziestoleciu międzywojennym publiczność przychodziła do kabaretu coraz częściej nie po to, by słuchać dowcipnych i lekkich tekstów, ale głównie dla aktora. Nazwiska autorów zastąpiono na afiszach nazwiskami (pseudonimami scenicznymi) gwiazd. Widz konsument, z którym najczęściej utożsamiał się recenzent (trudno było bowiem w kabarecie zachować „krytyczny" dystans), przychodził tam smakować sztukę aktorską – „pysznym Lawińskim", „Ordonką podaną jako pieczyste". Poddawał się jej urokowi, bawił doskonale wygranym dowcipem, nie poszukując zbytnio podniet do głębszej refleksji. Kiedy aktorzy „Bandy" połączyli się z Teatrem Szyfmana, recenzent prosił, by nie zraziła ich atmosfera dramatycznego teatru[81].

Aktorstwo kabaretowe uznawano w dwudziestoleciu międzywojennym za niegorszy od dramatycznego rodzaj aktorstwa. Krytycy zwracali uwagę, iż „Adwentowicz po Quo pro Quo to niczym post po karnawale", a „młoda Kalinówna na swoim (kabaretowym) gruncie pobiłaby Frenkla i Fertnera razem". Wiele kabaretowo-rewiowych numerów określono jako arcydzieła. Były to jednak wykonania, by posłużyć się najtrafniejszym określeniem Raszewskiego, o jednorazowym

---

[79] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 566; Ika, Rob. 1932, nr 92. j.w., Gaz.pol. 1931, nr 346.

[80] A. Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975, s. 116.

[81] W recenzji Boy pisał: „Panowie nie za wiele honoru, nie za wiele czci." Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 621.

artyzmie, nie dające się powtórzyć. Aktorstwa kabaretowe, co skrzętnie odnotowywano, były sprawą ze wszech miar indywidualną. W popisie-występie, niczym w zwierciadle, odbijał się ciągle wizerunek samego artysty. „Dymsza gra siebie", „Lawiński produkuje swoje szmoncesy", Zimińska pokrywa nikłą rólkę prywatnym humorem, a „Sym zdaje się mówić: bierzcie mnie, jaki jestem" – trafnie zauważał Boy[82]. Recenzenci oferowali kabareciarzom jeszcze jedno lustro, jak się okazało, najtrwalej zachowujące odbicia. Po latach lektura sprawozdań, artykulików i krótkich recenzji pozwala uchylić czasową kurtynę, jaka już dawno zapadła w teatrzykach międzywojennej Warszawy i poddać się sugestywnym opisom naładowanym światłem gwiazd i gwiazdek, którymi żył ówczesny kabaret.

---

[82] Ibidem.

Część czwarta

W PRZESTRZENI ŻYCIA KULTURALNEGO

Stan zagrożenia
Teatrzyki a teatr

Kabaret Zielony Balonik koegzystował z teatrem Ludwika Solskiego, nawet w tak małym krakowskim środowisku. Momus – przejmując niejako funkcję rozrywkową po upadłych teatrzykach ogródkowych, również nie wadził Rozmaitościom i innym teatrom letnim. Ale kabaret Dwudziestolecia, w teatralnej oprawie, ze sceną, kurtyną, z rzędami krzeseł na widowni był już jednak odbierany inaczej – jako poważne zagrożenie dla nobliwych przybytków Melpomeny.

Jednak już u progu niepodległości, wśród dyskusji nad kształtem organizacyjnym życia kulturalnego II Rzeczpospolitej zagadnienie istnienia i poziomu teatrzyków doczekało się poważnego i krytycznego komentarza. Przypomnijmy, że Adolf Nowaczyński w roku 1918 w artykule *Rozmirażowanie* zdeprecjonuje wszelkie ambicje uczynienia z teatrzyków instytucji kulturalnej Warszawy. Dołączają wkrótce do niego Arnold Szyfman, Leon Schiller i Karol Irzykowski. Wszyscy widzą w nadscenkach i kabaretach niepożądany czynnik wpływający na kształt i znaczenie życia teatralnego, na jego społeczny wymiar. W 1924 roku, kryzysowym dla teatrów warszawskich, Schiller oburzał się na pogłoski o kolejnych kabaretach artystycznych i music-hallach: „Jeśli tak dalej pójdzie, pisał, kultura teatralna zniszczeje z kretesem"[1]. W następnym kryzysowym roku 1930 Szyfman ponownie demonstrował te niepokoje, a co więcej, krytyków i recenzentów teatralnych czynił od-

[1] [L. Schiller]: *O teatr im. Bogusławskiego*. Rzeczp., 24 V 1924.

powiedzialnymi za prestiż społeczny nadscenek, utrudniających życie przede wszystkim dyrektorom poważnych teatrów.

Szyfman słusznie zwrócił uwagę na prasową akceptację teatrzyków. Prasa codzienna na ogół popierała działalność nadscenek i to na wiele sposobów. Przykładowo w roku 1920 sprawozdawcy warszawskich „Kurierów" zgodnie oburzali się na zbyt wysoki podatek (30%), którym magistrat obciążył wszystkie kabarety, nawet te, spełniające, ich zdaniem, warunek artystycznych widowisk. Wyśmiewał to posunięcie władz recenzent programu Qui pro Quo *W godzinę cudu*, donosząc, iż bawił się na nim świetnie sam prezydent miasta, nie dostrzegając niestosowności tej sytuacji. Słusznie zauważono, że w efekcie fiskalnych zarządzeń wzrosną ceny biletów, co obniży frekwencję, ale powątpiewano, że publiczność kabaretowa automatycznie przeniesie się na widownie poważnych teatrów. Po latach zżymał się na to zarządzenie Stanisław Sierosławski, upatrując w nim główną przyczynę upadku kabaretu warszawskiego tuż po wojnie. „Przyduszony 30% podatkiem zgasł w ciszy i bez nekrologów, zaliczony do »widowisk pośledniego gatunku«. Czy się jeszcze odrodzi?"[2] Oczywiście odrodził się, w nowej formie teatrzyku i miał się całkiem dobrze pod skrzydłami prasowych protektorów.

Określanie nadscenek mianem teatrów było dość często stosowanym procederem w podawanych przez prasę repertuarach i tytułach sprawozdań. Można by to potraktować jako nieświadome nadużycie zarówno dyrekcji teatrzyków, jak i sprawozdawców. Jednak recenzent „Epoki" użył tego określenia w pełni świadomie, budząc ponownie ducha niezgody. W artykule z okazji jubileuszu Qui pro Quo pisał: „10 lat istnienia **teatru Qui pro Quo**, to poważna karta w dziejach rozwoju polskiej kultury teatralnej w dobie niepodległości"[3]. Już w roku 1927 Boy zastanawiał się poważnie, czy Qui pro Quo nie jest w Warszawie jedynym teatrem, do którego idzie się z miłym oczekiwaniem. Czas sprzyjał więc poważniejszej refleksji nad istotą nadscenek, które artystyczną produkcją mogły rzeczywiście konkurować z teatrem.

---

[2] S. Sierosławski: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. Cz. 1: *Z tryumfalnych dni śp. „Polskiego Kabaretu"*. „Świat" 1921, nr 10.

[3] (-): *10 lat pracy artystycznej Qui pro Quo*. „Epoka" 1929, nr 68.

Jubileusz Qui pro Quo dostarczał dogodnego pretekstu. Głos zabrał Boy i w pierwszej kolejności podważył zasadność wyższości „prawdziwego teatru", który nawet dając farsę, miał się za coś godniejszego niż kabaret. Dowodził, że praca takiego teatrzyku jak Qui pro Quo jest o wiele trudniejsza, nie ma bowiem gotowej formy, brak kapitału niezawodnych arcydzieł, co miesiąc trzeba tworzyć od A do Z nowy program, olśniewać nowością, oryginalnością, wciąż trzeba się zmieniać. Teatr może funkcjonować latami, ma bowiem odpowiednie zaplecze i ustaloną pozycję godnej, wspieranej przez państwo instytucji kulturalnej.

Czy zatem kabaret, taki jak Qui pro Quo, nie może być potraktowany jako pewien typ teatru? – zastanawiał się Boy i znalazł dwa rozwiązania. Już wcześniej wskazywał na podobieństwo teatrzyku z dawną konwencją komedii dell'arte, przy okazji jubileuszu przypomniał je, a w recenzji z *Księżniczki Turandot* w Teatrze Ateneum uzasadnił.

> W Galerii Luksenburga ujrzymy wszystko, co cechuje teatr dell'arte, nie ekshumowany, tylko zrodzony z naszego bruku w wesołości ducha: uświęcone typy, tekst bezimienny, elastyczny, podatny do wariantów i dodatków, współżycie aktora z widzem, dowcip brany zewsząd, w potrzebie z ulicy, śpiew, taniec, radość oczu.[4]

Rzecz jasna tych elementów nie znalazł krytyk w przedstawieniu teatralnym (reżyser J. Walden) przede wszystkim dlatego, że, jego zdaniem, duch komedii włoskiej już dawno zniknął z teatrów poważnych, obciążonych techniką, promujących twórczość intelektualną, odpowiednią dla wyrobionego widza. Trudno byłoby zarzucać Boyowi nieznajomości osiągnięć Schillera – feerii teatralnych stworzonych w szekspirowskiej komedii *Sen nocy letniej* czy też innych przedstawień o niewątpliwych walorach inscenizacyjno-aktorskich. Wydaje się jednak, że wielokrotnie przywoływany kontekst dell'arte przy okazji promocji teatrzyków był jedynym właściwym i usprawiedliwionym zabie-

[4] T. Żeleński-Boy: *Gozzi „Turandot, księżniczka Chińska"*. W: Idem: *Pisma*. T. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, J. Pociecha. Warszawa 1965, s. 224–225.

giem. W anonsowaniu kabaretu Banda krytyk pisał, że teatrzyk ten ma w sobie wiele z ducha odwiecznego teatru dell'arte, jego aktorów nazwał „komediantami dell'arte", współpracę Tuwima i Dymszy określił jako „symbiozę poety i mima nadwiślańskiej dell'arte", w programach Cyrulika Warszawskiego doszukał się pełnego zastosowania „zbiorowej improwizacji" i „szaleńczego humoru masek", a Dymszę postrzegał jako typowego aktora, który w swych kreacjach kabaretowych stosuje chwyty i dodatki „systemu delartaka"[5].

W roku 1932 Szyfman zaproponował współpracę teatrzykowi Banda w ramach Teatrów Zjednoczonych, oferując kabareciarzom scenę Teatru Małego. W prasie zawrzało. Irzykowski był oburzony. Wacław Filochowski utyskiwał nad kolejnym zwycięstwem rewii[6]. Tylko Boy zacierał ręce, oczekując na rezultaty tego wątpliwego, zdaniem oponentów, eksperymentu. Korzystając ze sposobności, doszukał się jeszcze jednego powinowactwa teatrzyków z teatrem. W „Kurierze Literacko-Naukowym" opublikował artykuł pod prowokacyjnym tytułem *Molier – autor rewiowy*[7]. Wybór czasopisma był świadomy. „Kurier Literacko-Naukowy", drukowany co prawda w Krakowie, miał ogólnopolski zasięg, a co najważniejsze: miał także odpowiednią renomę przewodnika po trudnych zagadnieniach współczesnej kultury, sztuki i nauki. Ogłaszali w nim swoje prace wybitni naukowcy i krytycy artystyczni; publikacje miały więc charakter poważnych sądów, a nie doraźnych interwencji.

---

[5] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1966, s. 317, 538; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25: *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1968, s. 426; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1969, s. 588; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 27: *Murzyn zrobił... Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1970, s. 270; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 28: *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1975, s. 657.

[6] W.F. [Filochowski]: *Banda w Teatrze Polskim*. Gaz.War., 17 VII 1932.

[7] T. Żeleński-Boy: *Molier autor rewiowy*. „Kurier Literacko-Naukowy" 1932, nr 26, przedruk w: Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 646–650.

Boy, zastanawiając się w swym artykule nad rodzajami teatrów i ich ustaloną hierarchią, podważył supremację klasycznego teatru dramatycznego nad innymi typami: teatrem pełnym ruchu, światła, pięknych ciał i strojów oraz teatrem szybkim, ciętym, poufałym, kpiarskim i po trosze improwizowanym. Wśród wyróżnionych przez Boya typów teatru dwa ostatnie charakteryzowały się cechami właściwymi dla widowisk rewiowo-kabaretowych, co już usprawiedliwiałoby teatralne ambicje nadscenek. Uzasadniając swój sąd, Boy znalazł w Molierze patrona rewii i kabaretu. W jego rozumieniu, a znał jako tłumacz twórczość Moliera jak nikt inny, Jan Baptiste Poquelin był pierwszym w dziejach teatru konferansjerem. Umiał wciągnąć do swych igraszek i kpin samego króla Ludwika XIV. Był wynalazcą skeczu (luźna budowa komedii *Pocieszne wykwintnisie* w pełni tego dowiodła) i mistrzem parodii, co pokazał w *Improwizacji wersalskiej*, w której kazał aktorom parodiować samych siebie. Był twórcą widowisk rewiowych, kiedy na żądanie króla, reżyserował plenerowe feerie w ogrodach wersalskich, wśród fontann, pod gołym niebem ożywionym świetlnymi iluminacjami. Wprowadził nagość na scenę, wykorzystując negliż madame Du Parc wyłaniającej się niczym nimfa z wody. Finały i pochody stosował nie tylko w widowiskach, projektował je także w swoich sztukach. Znał komedię muzyczną, komedio-balet, lekką miłosną piosenkę i pantomimę. Mieszał śpiew, taniec z grą sceniczną. Był wreszcie prekursorem szmoncesu, wykorzystując gwarę pikardyjską. Znał także efekt aktualności i aluzji, zabierając swymi sztukami głos w sprawach poważnych i błahych. Umiał rozśmieszyć i rozmarzyć widza.

Skoro więc Molier, mistrz komedii, świetny dyrektor trupy, aktor, człowiek całą duszą oddany teatrowi, umiał stworzyć prawdziwie żywy i wielki teatr, swobodnie mieszając rodzaje i formy widowiskowe, lekceważąc hierarchię gatunków teatralnych, dlaczego by dzisiejszy, zdaniem Boya, skostniały i pogrążony w impasie teatr nie miał skorzystać z tej lekcji. Powinien się przewietrzyć i odmłodzić. Wymieszanie rodzajów przynajmniej na jakiś czas – konstatował krytyk – jest więc pożądane. Mogło – dodajmy – przynieść teatrowi nie tylko korzyści finansowe, na które Szyfman liczył, ale także pobudzić do interesującej współpracy wrogie dotąd sobie strony.

Czas pokazał, że eksperyment (postrzegany jako mezalians) trwał krótko i nie przyniósł oczekiwanych efektów. Mimo powodzenia u publiczności przygotowane wspólnie sztuki: *Jim i Jill*, *Cyrano de Bergerac* i *Nietoperz* nie zebrały najlepszych recenzji. Zwłaszcza sztuka Edmunda Rostanda, która rozczarowała nawet Boya, a Słonimskiego sprowokowała do rymowanej recenzji. W żartobliwy sposób recenzent „Wiadomości Literackich" spuentował współpracę:

Z poezji, kabaretu i teatru fuzji
Mogło strzelić coś więcej.
Nie traćmy iluzji[8].

Ostatecznie na współpracy nie zyskał więc ani teatr, ani kabaret. Impreza nazwana przez Edwarda Krasińskiego, historyka teatru tej doby, niezwykle trafnie jako „Szyf-Banda", szybko się rozleciała.

Nie oznaczało to jednak wcale normalizacji stosunków między teatrem a teatrzykami. Ostrzeżenie, by teatrzyki pozostały na właściwym dla siebie terenie – kabaretowej zabawy oraz rozrywkowej i widowiskowej rewii, a teatry – ambitnej twórczości teatralnej, na niewiele się zdało. W latach trzydziestych coraz częściej recenzenci napominają twórców poważnego teatru, by nie upodabniali repertuaru do programów nadscenek. Wiele komediowych sztuk wystawianych na deskach sceny Boy deprecjonował stwierdzeniem, że są „rozwodnionym skeczem", byłyby dobre na 10-minutowy numer, ale nie na cały spektakl. Winą obarczył nie tylko dyrekcję, która wbrew swym deklaracjom kultywowania wielkiej sztuki, pod presją publiczności musiała wystawiać proste komedie i farsy. Zarzuty kierował wprost pod adresem współczesnych autorów dramatycznych, mało wyrobionych i warsztatowo niesprawnych.

Kiedy opiekę nad teatrami Warszawy objęło Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, z kolei tę instytucję uczyniono winną popierania rozrywki. Stanisław Piasecki uważał, że TKKT z zapałem wzięło

---

[8] A. Słonimski: *Car Iwan Groźny i Cyrano de Bergerac*. Wiad.lit. 1932, nr 45; Por. T. Żeleński-Boy: *Rostand „Cyrano de Bergerac"*. W: Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 370–375.

się za ratowanie rewii, zamiast zgodnie ze swym powołaniem promować wielki, ideowo zaangażowany teatr. Boy również piętnował troskę Towarzystwa o zabawianie warszawiaków[9].

Kto rzeczywiście był odpowiedzialny za kształt życia teatralnego, trudno jest dzisiaj dociec. Z pewnością w potyczkach między zwolennikami teatrzyków a obrońcami pozycji teatru jako jedynej instytucji godnej wsparcia i promocji, każdy miał swoje racje. Znamienne jest mobilizowanie sił do walki z kabaretami właśnie w okresach kryzysowych dla teatru. Nie chodziło w tej sytuacji bynajmniej o znalezienie kozła ofiarnego, lecz dostrzeżenie rzeczywistego zagrożenia. Publiczność Warszawy – jak trafnie zauważył Irzykowski, Wołoszynowski i wielu innych krytyków – wolała zrywać boki na szmoncesach Lopka i paradach Dymszy, niż łamać sobie głowę nad sensem dramatów Wyspiańskiego i Witkacego. Wybierała najczęściej humor, żart i zabawę. Wrażenia poruszające wszystkie zmysły przedkładała nad intelektualne przeżycia. Próby ograniczenia zakresu działania kabaretów wydają się w takiej sytuacji całkiem zrozumiałe.

Magistrat, deklarujący swoje wsparcie dla teatru, nie zawsze umiał się z tego zadania wywiązać. Mając do wyboru wydzierżawienie sal Reducie lub oddanie ich na rzecz dochodowej imprezy rozrywkowej, wybrał drugie rozwiązanie. Słusznie pojawiło się w prasie retoryczne pytanie: Reduta czy kabaret? Ale z odpowiedzią, dającą fory dla rzeczywiście artystycznego przedsięwzięcia teatralnego, nikt się nie liczył. „Lokale niefrasobliwej rozrywki rozbrzmiewały tańcem i śpiewem w miesiącach, w których zamierała w biedzie Reduta, czy Teatr im. Bogusławskiego" – pisał Krasiński[10].

Napięta sytuacja między dyrektorami teatrów a ZASP-em, trwająca kilka miesięcy 1931 roku, dezorganizowała poważnie życie teatrów. Kabarety nieobciążone machiną organizacyjną łatwiej było uruchomić niż teatr. Szybciej też zaspokajały aktualny popyt na widowiska. I w tym tkwiło także poważne niebezpieczeństwo. Mimo krótkotrwałości wielu teatrzyków nie było w branży rozrywkowej przestojów. Kiedy kończyła żywot jedna scenka, na jej miejscu pojawiały się zaraz

[9] S. Piasecki, Pzm 1935, nr 26; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 25..., s. 641.
[10] E. Krasiński: *Warszawskie sceny. 1918–1939*. Warszawa 1976, s. 229.

następne. Kabarety kokietowały najczęściej publiczność, („Serce kabaretu Banda – pisał Wierzyński – ma dobrą tresurę, bije tak, jak tego od niej wymagają"[11].) Realizowały więc zamówienie publiczności, ulegały jej presji i miały komplet na sali. Tym samym ograniczały teatrowi możliwości wychowania widza dla wielkiej sztuki.

Jednakże kiedy teatr „grzązł" we francuskich sztukach, odgrzebywał farsowe ramoty, Qui pro Quo błyszczało świetnymi programami autorstwa Hemara i Tuwima, w wykonaniu mistrzów groteski i humoru. Czy więc można było przymykać oczy na rzeczywiste osiągnięcia teatrzyków – zaświadczał o nich nie tylko Boy, ale cała rzesza pomniejszych sprawozdawców. Świadectwa te podważają jednoznaczny sąd Edwarda Krasińskiego, iż „w legendzie obraz kabaretów mocno się odmienił, pozostały szlagiery, szczególnego uroku artystki, wspaniałe toalety, teksty Hemara i Tuwima oraz Qui pro Quo"[12]. Istotnie wiele peryferyjnych teatrzyków pielęgnowało szmirę i pornografię, a jednak wśród wszystkich działających w dwudziestoleciu międzywojennym scenek znalazłoby się kilkanaście dbających o przyzwoity poziom. Oferowały one programy rozrywkowe może nie najwyższych lotów, ale usprawiedliwia to fakt, że przygotowywano je dla mniej wyrobionej publiczności. Ta, jak wiadomo, szukała w teatrzykach przede wszystkim wytchnienia i ucieczki od przytłaczającej problemami rzeczywistości. Dostrzeżenie przez Boya prawomocnej koligacji renomowanych kabaretów i teatrzyków rewiowych z teatrem spełniło rolę barykady. Stały za nią nadscenki, które „strzelały" skutecznie swoimi nabojami śmiechu, broniąc nie tylko swych racji istnienia, ale realizując ideę wielu postaci teatru. Jak bowiem trafnie zauważył Tymon Terlecki:

> Jeden typ teatru uderza w patos wysoki, chce uczyć, umoralniać, chce zmieniać postać świata. Drugi nas bawi, oswabadza z objęć danej rzeczywistości, uwalnia od ucisku powagi i grozy istnienia[13].

Oba są równie ważne i do pogodzenia.

---

[11] k.w. [K. Wierzyński], Gaz.pol., 1932, nr 356.
[12] E. Krasiński: *Warszawskie sceny...*, s. 229.
[13] T. Terlecki: *Rzeczy teatralne*. Warszawa 1984, s. 37.

Między operą i operetką

W złożonym systemie krytycznych odniesień dla teatrzyków rewiowo-kabaretowych znalazły swe miejsce również dostojna opera i rzecz jasna, rywalizująca z nimi, operetka. Karkołomne zestawienie teatrzyków z operą tłumaczyli recenzenci zarówno współzależnością instytucjonalną (mniejszą z pewnością niż w przypadku teatrów dramatycznych, ale dającą o sobie znać w Dwudziestoleciu), jak też śladami konkurowania między twórcami tak różnych sztuk.

Opera przeżywała w tym czasie poważny kryzys finansowy i organizacyjny. Magistrat, molestowany nieustannie o dotacje, szukał funduszy m.in. w kasie zasilanej przez opodatkowane imprezy rozrywkowe i teatrzyki. Znamienny jest, przywołany już wcześniej, incydent oddania sal redutowców w dzierżawę animatorów kolejnej imprezy spod znaku najlżejszej muzy. Sytuacja przypominała recenzentowi „Rzeczpospolitej" kwadraturę koła. Z jednej strony starano się bowiem piętnować niebezpieczne rozplenianie się nadscenek, z drugiej – wykorzystywano dostarczane przez nie zyski dla subwencjonowania instytucji uprawiających sztukę wysoką.

W roku 1931 Opera Warszawska została zamknięta, wykonawcy pod wodzą Ignacego Dygasa ogłosili strajk. W efekcie na scenkach teatrzyków rewiowych pojawiło się nagle wiele operowych gwiazd. „Co tu ma do roboty p. Dygas?" – oburzał się Boy, recenzując program Qui pro Quo[14].

---

[14] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 24..., s. 621. Już wcześniej sygnalizował zjawisko gwałtownej ekspansji śpiewaków operowych w programach teatrzyków, por.: ibidem, s. 593.

Jeden z winowajców nieporozumień między ZASP-em a dyrekcją opery, manifestował na scence bezrobocie artystów, zbierając za występ nie tylko oklaski, ale wysoką gażę. Ponownie więc teatrzyki zostały wciągnięte w nieunormowane życie operowe. Dały śpiewakom możliwości zamanifestowania swej niezależności, a także wywarcia przez nich presji na dyrekcji opery i władzach miejskich. W roku 1929 sprawozdawca „Rzeczpospolitej" stwierdził, iż „rewia to poważny konkurent dla Opery Warszawskiej"[15].

Czy w istocie teatrzyki mogły być jakimkolwiek zagrożeniem? Na możliwą konkurencyjność rewii coraz częściej adaptującej operetki i przeboje operowe zwracał uwagę już w 1925 roku Cezary Jellenta. Aktualnie dostrzegany bunt przeciw operze był, jego zdaniem, przestrogą. Nawet bywalcy i melomani zaczynali przyznawać się, że wolą chodzić na music-hall niż na operę[16]. Coraz częściej recenzenci odbierają kabaretowe wampuki, nie jako parodie, lecz jako prawdziwy wizerunek warszawskiej opery. Skecz muzyczny *Faneuilla del morte* w programie Qui pro Quo recenzent opisywał jako „idealną kopię tępoty, bezmyślności, banalności aktorskiej, reżyserskiej i dekoracyjnej naszej opery"[17]. Co więcej, kunszt wykonawców kabaretowych, w opinii krytyków, czynił ich poważnymi konkurentami największych sław polskiej opery. „Śpiew Krukowskiego, który podnosi poziom programu do małej opery, zdaniem sprawozdawcy »Trubadura«, mógłby im z pewnością zaimponować"[18].

Sprawność kabaretowych śpiewaków nierzadko krytycy komplementują proroctwem rychłej kariery operowej. Głos Wawrzkowicza, zatrudnionego w Qui pro Quo, jak przewidywał Boy, istotnie rozbrzmiewał później ze sceny opery lwowskiej[19]. Nie wiadomo natomiast, czy był tam równie gorąco i wdzięcznie oklaskiwany. Pomimo predyspo-

---

[15] (ski), [J. Sokolicz-Wroczyński], Rzeczp. 1929, nr 20.

[16] C. Jellenta: *Bunt przeciw operze*. „Pani" 1924, nr 6.

[17] ski [J. Sokolicz-Wroczyński], Rzeczp. 1929, nr 20.

[18] K. Brzeski, Trub.pol. 1926, nr 13.

[19] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, K. Najderowa. Warszawa 1964, s. 597. Los Wawrzkowicza dzielili również inni wykonawcy, którzy wyszli z kabaretu i zawędrowali na deski teatru operowego, m.in. Edward Bender.

zycji śpiewaczych, wiele utalentowanych gwiazd kabaretu nie śpieszyło się bowiem z przyjęciem propozycji operowych dyrekcji.

Niestosowna licytacja teatrzyków na operowych tenorów, chętnie przyjmujących gościnę z uwagi na wymierne korzyści i dodatkową popularność, od razu zmobilizowała recenzentów do interwencji. Tryb strofowania był w tym przypadku najczęstszy. Nina Grudzińska, Ignacy Dygas, Stanisław Gruszczyński, w opinii recenzentów, powinni poprzestać na jednym występie, a nie pchać się na deski scenki ze swoim dostojeństwem, powagą i marionetkowym stylem gry. Ich udział w widowiskach rewiowych podważał zarówno autorytet sztuki operowej, która mogła być popularyzowana nie mniej świetnie przez dobrych śpiewaków kabaretowych, ale także podawał w wątpliwość lekkość i bezceremonialność kabaretu. Teatrzyki rewiowe zaś czynił instytucjami uprawiającymi niezdrowe i bezcelowe snobizmy. Akcesoria rewiowe kusiły bowiem nawet operowych twórców. Przygotowane w Teatrze Wielkim przedstawienie *Boruta* Juliusz Kaden-Bandrowski specjalnie nazwał „kabaretową rewią", by napiętnować panoszącą się w operze modę na widowiska kabaretowe[20].

Krytyków muzycznych mających pod swą kuratelą przybytki prawdziwie artystycznej twórczości w pewnym zakresie wspierali także i recenzenci kabaretowo-rewiowi. Temperowali zapędy kabareciarzy do zaanektowania tych obszarów sztuki, które nie licowały z błazeństwem i lekkim repertuarem. Przypominali gwiazdom opery, gdzie jest ich właściwe miejsce. Opera była pod specjalnym nadzorem również i w tym gronie.

Z operetką był większy kłopot, pokrewne cele rozrywkowe, jakie stawiały sobie teatrzyki rewiowe i operetkowe, oznaczały nieuniknioną rywalizację. Czasy świetności warszawskich Nowości skończyły się wraz z wybuchem wojny. Wierni jej dotąd widzowie chętnie odwiedzali również nowo powstałe kabarety. A te, nie licząc się z operetką, podkupywały członków jej zespołu, podkradały repertuar i z wolna przejmowały pałeczkę pierwszeństwa w rozbawianiu publiczności. Miały w zanadrzu nie lada atut – związek z aktualnością. Wpisany w formę kabaretowego programu – przegląd, tętniący rytmem przemian,

[20] J. Kaden-Bandrowski, „Świat" 1930, nr 12.

był dla widza niezwykle pociągający w czasach, gdy wiele się działo i w polityce, i w gospodarce, i w życiu obyczajowym. W zestawieniu z nim widowiska teatrów operetkowych nagle ujawniły swą miałką treść, stereotypowe tematy. Jednoaktowe operetki wkomponowywano w składany program nagminnie w teatrzykach działających na początku lat dwudziestych. Okraszone kupletami, skeczami, monologiem, deklamacją i wstawkami baletowymi zyskiwały na atrakcyjności[21].

W 1924 roku na łamach „Wiadomości Literackich" Tuwim całkowicie deprecjonował operetkę, pisząc wprost, iż powinna być „w dupę kopnięta". Lepiej, by na scenie królowała wdzięczna, lekka Paryżanka (rewia) z zacięciem amerykańskim, albo wesoły, jaskrawokolorowy buns – jazzbandu, bez sensu i psychologii, bez dramatycznego podkładu z tempem krwi w sercu[22].

Prowokacyjny arsenał kolokwializmów jawnie służył zademonstrowaniu niechęci poety kabareciarza do operetki. Niechęć ta nie była jednak równoznaczna z brakiem zainteresowania tym gatunkiem (jak bowiem podaje Witold Filler, w roku 1927 stołeczna Ajencja Rechtlebena posiadała w swoich katalogach 8 librett operetkowych tłumaczonych przez Tuwima)[23]. Wyznaczała raczej kierunek poszukiwań formy odpowiedniejszej dla widza bywającego również w kabarecie, rewii i iluzjonie. Tą formą była popularyzowana przez Tuwima i Hemara, tworzona w pracach przekładowych i przeróbkach rodzimych krotochwili, zachodnich fars i wodewilów, komedia muzyczna. Wkrótce osiągnęła ona powodzenie na deskach teatrów warszawskich w przedstawieniach: *Ty i ja*, *Żołnierz Królowej Madagaskaru*, *Jadzia wdowa*[24].

Wrogowie operetki jako formy atrakcyjnego widowiska, aktywni zwłaszcza w latach dwudziestych, to propagatorzy idei kabaretu i rewii: Tuwim, Włast, Boy oraz sprawozdawcy związani z teatrzykami. W ich mniemaniu nadscenki doskonale wyręczały operetkę. Zula Pogorzelska,

---

[21] Dokładnie omawia czasy rywalizacji między operetką a teatrzykami W. Filler: *Rendez-vous z warszawską operetką*. Warszawa 1961, s. 206–265.

[22] Por. J. Tuwim: *Kilka słów o operetce*. Wiad.lit. 1924, nr 43.

[23] W. Filler: *Rendez-vous z warszawską operetką*. Warszawa 1961, s. 270–271.

[24] Obszernie omawia ten aspekt twórczości Tuwima T. Januszewski: *Tuwima droga przez teatr*. „Dialog" 1964, nr 8, s. 117–123.

twierdził Wroczyński, mogła rywalizować z tradycją Łaskiej i Zimajerki. Piosenka rewiowa, dostarczając widzowi melodyjny ekstrakt operetkowej arietki, pozbawiała go „sprzykrzonego balastu", zauważał Boy. Wysłużone utwory Johanna Straussa i Jacquesa Offenbacha kabareciarze (w Bandzie, Cyruliku Warszawskim) potrafili doskonale unowocześnić. Bezceremonialny humor, parodystyczne zacięcie, wstawki szmoncesowe i żywość oraz swoboda wykonania ożywiły operetki. Użyte środki wyrazu dostosowane były w pełni do wrażliwości współczesnego widza[25].

Ale i operetka znalazła wsparcie u krytyków. Adam Wieniawski w 1928 roku za humorystyczne uważał stwierdzenie, że warszawiacy, zasmakowawszy w rewiach, nie potrzebują już operetki[26]. Wielbiciele tej lekkiej muzy wielokrotnie manifestowali swe tęsknoty za dobrym teatrzykiem operetkowym, promowali wszelkie próby odświeżenia tego typu widowisk podejmowane w Operetce Lucyny Messal, w Teatrze 8.15, i innych krótkotrwałych imprezach.

W ostatecznym rozrachunku publiczność nie straciła swej sympatii do operetki. Choć wielokrotnie Lucyna Messal musiała w rewiach Wesołego Wieczoru przypominać widzom i kabaretowym recenzentom o swoim prawdziwym kunszcie, choć Ludwik Sempoliński, Józef Redo, Zbigniew Rakowiecki, Marian Wawrzkowicz musieli na wiele sposobów, również rewiowych, kolejnymi przedstawieniami reanimować operetkę, powoli wychodziła ona z kryzysu.

W 1936 roku Jerzy Boczkowski, oceniając aktualny stan przybytków lekkiej muzy, jednoznacznie stwierdził upadek rewii i renesans operetki. Przypomniał także artystyczny rodowód tego gatunku, który, jego zdaniem, wkrótce doceni publiczność zmęczona dosadnością i ostrością rysu groteskowego kabaretu, złakniona pogłębionego liryzmu, jaki gwarantować może w pełni tylko operetka[27].

---

[25] J. Sokolicz-Wroczyński, „Świat" 1926, nr 12; es [E. Świerczewski], Com. 1927, nr 4; T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., a także Idem: *Pisma*. T. 28..., s. 566, 600, oraz Idem: *Nietoperz Straussa w Bandzie*. W: Idem: *Pisma*. T. 24..., s. 486–488; Idem: *Pisma*. T. 23..., s. 578.

[26] A. Wieniawski, Rzeczp. 1928, nr 205.

[27] J. Boczkowski: *Operetka i rewia*. Scena pol. 1936, nr 10, s. 225–227.

Potwierdziły tę diagnozę teatry: Wielka Rewia, Hollywood, a nawet Cyrulik, gdy ponownie w latach trzydziestych zaczęły się zapożyczać w operetkowym repertuarze. Obok komedii muzycznych, składanek rewiowych w ich programach pojawiają się także operetki: *Rozwódka* Leo Falla, *Czar walca* Oskara Straussa, *Król z parasolem* Ralpha Benatzky'ego. Zwrócili na to uwagę również recenzenci, zareagowali jednak już mniej bojowo, z dozą akceptacji dla obu rodzajów lekkiej sztuki. Ich rola pilotowania teatrzyków rewiowo-kabaretowych dawno była już zakończona. Wcześniejsza fascynacja nowością widowisk jedenastej, kabaretowej muzy uległa stonowaniu, sądy stały się bardziej obiektywne. Troskę o dalszy przebieg rywalizacji złożyli na karb producentów i potencjalnych dyrektorów wszystkich scenek, które w walce o widza musiały stawić czoło bardziej poważnemu konkurentowi, a mianowicie kinu.

Kino – wróg czy sprzymierzeniec?

Związki kina z kabaretem na początku Dwudziestolecia były zażyłe. *Casus* kabaretu Miraż jest w tym wypadku znamienny. Wskazuje, jak estradowe występy serwowane w formie dodatku do seansu filmowego usamodzielniły się, dając początek widowiskom z programem kabaretowym. Publiczność znudzona oglądaniem hollywoodzkich produkcji wolała oklaskiwać żywych aktorów w piosence, skeczu, tańcu. Na jej życzenie dyrekcja zarzuciła pokazy filmowe i przekształciła kino Miraż w kabaret.

W innych kabaretach, np. w Sfinksie pokaz kinematograficzny został dołączony do widowiska kabaretowego jako finał wieczoru. Nikogo to zrazu nie oburzało, dopiero w latach późniejszych kino-rewie krytycy traktować będą jako wylęgarnie szmiry. Organizowane w nich występy estradowe osiągną status chałtury, kiczu a nawet pornograficznej produkcji[28]. Osąd ten należałoby nieco wyważyć, wszak występami w kino-rewiach dorabiali sobie aktorzy nawet renomowanych teatrzyków, prezentując w krótkich popisach swe największe kabaretowe przebojowe numery.

Ewolucja sztuki filmowej, znaczona wielkimi nazwiskami reżyserów, aktorów i producentów, ściśle związana z wykorzystaniem nowych możliwości technicznych w „dźwiękowcu", czyli „talkie", w latach trzydziestych ostatecznie doprowadziła do zdystansowania teatrów ka-

---

[28] „Merkuriusz Polski" 1936, nr 30. „Doszlusowanie" programów estradowych do pokazów kinematograficznych były zdaniem dziennikarza stałym procederem zwłaszcza w kinach peryferyjnych.

baretowo-rewiowych przez tzw. teatry świetlne. Prymat ten potwierdzili także krytycy. Warto przypomnieć, że w proponowanej kwalifikacji tych nowych dziedzin sztuki Karol Irzykowski dla kina rezerwował muzę X, Kazimierz Wroczyński określił więc kabaret jako muzę XI[29]. Dodajmy, że propozycja Wroczyńskiego nie została przez nikogo potraktowana poważnie i nie utrwaliła się nawet w potocznej świadomości.

Wzrost zainteresowania kinem potwierdzały także recenzje filmowe. Początkowo ich liczba była niewielka, dominowały nad nimi sprawozdania z kabaretów. Sukcesywnie jednak informacje z kin zaczęły zajmować w prasie coraz więcej miejsca. W latach trzydziestych w wielu czasopismach działy filmowe całkowicie wyeliminowały dział sprawozdań rewiowo-kabaretowych (np. w „Wiadomościach Literackich"). Pisane przez interesujących krytyków (np. Karola Irzykowskiego, Wacława Grubińskiego), literatów (Anatola Sterna, Antoniego Słonimskiego) i dziennikarzy ugruntowywały pozycję kina w życiu kulturalnym stolicy, nadały mu rangę i potwierdzały szerszy zakres oddziaływania. Mimo tak interesującej i autorytatywnej obstawy recenzenckiej wielokrotnie jeszcze kina wraz z teatrzykami będą kojarzone w prasie z instytucjami, które psują publiczność. Urabiają jej gust na stereotypowych tematach, miałkich treściach, prostym humorze. Mamią pozorami nowości, upraszczając klasyczne schematy fabularne i formy gatunkowe. Oferują zafałszowany obraz świata. Nie trzeba dodawać, że oceny tego typu pojawiały się w kontekście kryzysu teatru, nieustannie utyskującego na brak publiczności zdolnej docenić poważne inscenizacje i wielki dramat, należący do kanonu kulturowego[30].

Wspólny adres kina i teatrzyków, pod który kierowane były te zarzuty, można wyjaśnić – jak proponuje Alina Madej – tą samą branżą, gronem wielu tych samych twórców i producentów, a przede wszystkim podobnymi mechanizmami instytucjonalnego życia[31]. Teatrzyki kabaretowo-rewiowe, podobnie jak instytucja kinematograficzna, reprezentowały typ kultury zorientowanej na widza. Widowiska przy-

---

[29] K. Wroczyński: *11 muza*. „Świat" 1926, nr 11.

[30] Por.: Skam. 1921, nr 10; „Świat" 1930, nr 1.

[31] A. Madej: *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1994.

gotowywano z myślą o konkretnym audytorium, jego kompetencjach i oczekiwaniach. Podobne funkcje spełniały tytuły mające wartość handlową a nie merytoryczną, rozbudzały bowiem wyobraźnię widza, wabiły, narzucały łatwe skojarzenia, podkreślały zapobieganie twórców filmowych i kabaretowych o publiczną akceptację.

Interesujące wydaje się natomiast zrezygnowanie polskiej kinematografii z pomysłów filmowych rewii, tak modnych w Ameryce. Być może branża rodzimych producentów, podszyta strachem przed finansową klapą, wolała na terenie sprawnie obstawionym przez teatrzyki: Morskie Oko, Wielka Rewia, Hollywood, nie ryzykować. Wolała mniejszym nakładem kosztów angażować gwiazdy rewii i kabaretów do lepiej się sprzedających, a zatem i mniej ryzykownych polskich melodramatów i komedii. Rewia była domeną teatrzyków, o czym wymownie świadczy fakt zaangażowania przez Morskie Oko Antoniego Nelly'ego, który przez 10 lat był w Stanach Zjednoczonych producentem rewii Roxy Theater w Fox Film Corporacion w Hollywood.

Z powodu braku poważnego zaplecza finansowego, udziału wielkiego kapitału na gruncie polskim nie wykształcił się typowy dla zachodnich kinematografii system „stars". Brak gwiazd filmowych rodzimego chowu zmuszał do wykorzystywania potencjału aktorskiego teatru i kabaretu. Angażowani do filmów m.in.: A. Dymsza, L. Żelichowska, H. Ordonówna Z. Pogorzelska, E. Bodo, S. Sielański, Z. Rakowiecki przenosili tam swój specyficzny rodzaj gry. Wzmagało to zainteresowanie filmem publiczności, a jednocześnie zapewniało aktorom dodatkową popularność. Recenzenci pisali o nich: „gwiazdy ekranu i Bandy". Znajdowali powinowactwa z gwiazdami amerykańskimi: Keatonem, Chaplinem, Chaneyem. Nigdy jednak nie zapominali odnotować ich kabaretowy rodowód.

W udzielanych wywiadach aktorzy sami najczęściej podkreślali, że nie film, lecz kabaret jest ich prawdziwym powołaniem i daje im pełną satysfakcję. „Praca w teatrze, twierdziła Pogorzelska, jest pracą dla aktora bardziej twórczą"[32]. Járosy – król konferansjerów po prowadzo-

[32] Por.: *Zula Pogorzelska zdobyła ekran.* „Kino" 1930, nr 21; *Wywiad z Zulą Pogorzelską.* „Kino" 1931, nr 52; *Járosy.* „Kino" 1930, nr 38; *Eugeniusz Bodo.* „Kino" 1930, nr 41.

nych w Londynie eksperymentach mających na celu sprawdzenie czy z ekranu możliwe jest utrzymanie takiego samego kontaktu z publicznością jak ze sceny, ostatecznie zrezygnował z działania pośredniego i całkowicie poświęcił się działalności kabaretowej. Eugeniusz Bodo rozgraniczał te pola swej aktorskiej aktywności. Twierdził, że w kabarecie nie lubi milczeć i doskonale się bawi, nie stroniąc od ról komediowych. W filmie natomiast woli milczeć i grać smutnych, poważnych amantów. Jawnie głoszony przez artystów stosunek do filmu pozwala potwierdzić opinię Aliny Madej, „iż aktorzy ci na planie filmowym bawili się jedynie stworzonymi na scence kabaretowej postaciami i odbierali sztuce filmowej szanse, jakie w rzeczywistości stwarzało ich aktorstwo"[33].

Technika kabaretowego aktorstwa wykorzystana przez producentów filmowych nie wyczerpywała miejsc wspólnych działalności „artystycznej" tych instytucji. Również kabaret usiłował bowiem rozmaicie spożytkować możliwości techniki filmowej. Pomysłowy monolog *Járosy contra Járosy* wprowadzony do programu Qui pro Quo był tego wymownym przykładem. Żart sceniczny polegał na rozmowie prawdziwego Járosyego z Járosym na ekranie i wszystkim się podobał, również recenzentom. Prócz użycia filmu dźwiękowego w tym numerze recenzenci odnotowali również i inne zapożyczenie się w sztuce filmowej dokumentacji. Interesujący dla recenzentów był pomysł wkomponowania w program Cyrulika Warszawskiego *Słońce w „Cyruliku"* filmowej rejestracji (niemej) programu Qui pro Quo sprzed kilku lat. Boy zauważył, że porównanie aktorów, uwiecznionych w milczących ewolucjach na celuloidowej taśmie, z prawdziwymi na scenie wyszło na korzyść tym drugim[34]. Nietrudno odgadnąć, dlaczego. W kabarecie bowiem na ostateczny efekt pracy aktora składał się nieuchwytny i nie do odtworzenia w filmie bezpośredni kontakt z widzem, który dopełniał aktorski przekaz.

---

[33] A. Madej: *Mitologie...*, s. 59, por. także ibidem, s. 53–72. Do podobnych konstatacji dochodzi M. Hendrykowska, kreśląc sylwetki aktorów polskiego kina międzywojennego (a także aktorów kabaretowych) m.in. Z. Pogorzelskiej, M. Zimińskiej, I. Benity, Z. Sawana i H. Grosówny w cyklu *Przedwojenni*. Por. „Film" 1997, nr 2, 3, 5, 8, 10 a także „Film" 1995, nr 10, 11; 1996, nr 4 i 6.

[34] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 27..., s. 290.

Istota aktorstwa kabaretowego, odmienność od aktorstwa filmowego całkowicie usprawiedliwiają nieczułość recenzentów na możliwy wpływ filmowej twórczości aktorów na ich kabaretowe kreacje. Wyjątek stanowią aluzje do amerykańskich gwiazd komedii slapstickowej, co można położyć na karb zbieżności techniki gagu filmowego z techniką kabaretowych gierek (notabene postrzeganych również jako pozostałości aktorstwa komediantów dell'arte).

Jedynie w widowiskach rewiowych narzucała się uwadze recenzentów zbieżność z filmowym montażem. Przekładaniec numerów zespołowych i solowych (które można by było potraktować jako odpowiedniki filmowej techniki zbliżenia i szerokiego planu) oraz zmieniające się w widowisku w różnym rytmie obrazy, uzasadniały taki punkt widzenia. Na tym powinowactwa między X a XI muzą, zaświadczone w recenzjach kabaretowo-rewiowych, się kończą. Być może teatr w stylu broadwayowskim, łączący w wielkim scenicznym show elementy rewii, kabaretu i kina, dostarczyłby dogodnego materiału krytykom, ale przemysł rozrywkowy borykający się z trudnościami ekonomicznymi nie był do takich imprez przygotowany. Niełatwo było zwabić warszawską publiczność nawet na imprezy opierające się na bieżącej produkcji. Tym bardziej, że zabiegały o jego względy i zainteresowanie instytucje z założenia propagujące wielką sztukę (a więc teatr i opera), lekką rozrywkę (operetka) – instytucje o ustalonej pozycji, gwarantowanej przez protektorat poważnej krytyki artystycznej.

Teatrzyki i kinematografy lansowały gwiazdy, dostosowywały się do oczekiwań widza, respektowały jego skalę wartości, wcielały w życie społeczne stereotypy, nieraz gubiąc po drodze artystyczne ambicje. Niemniej jednak okazały się społecznie użyteczne, co sympatyzujący z nimi krytycy potrafili dostrzec i odpowiednio zaanonsować.

Funkcje teatrzyków kabaretowo-rewiowych

W dwudziestolecie międzywojenne kabarety wchodziły z etykietą instytucji rozrywkowych. Nikt prawie nie doszukał się w nich podobieństwa z zielonobalonikową, spontaniczną zabawą. Nawet zaangażowani w teatrzyki artyści, wykonawcy i literaci traktowani byli najczęściej jako rzemieślnicy, sprawnie realizujący zadanie rozbawiania warszawiaków. Zatem z zabawą miały tyle wspólnego, że planowo i zgodnie z powołaniem animowały ją wśród widzów. Inaczej mówiąc, teatrzyki kabaretowe uprawiały grę w zabawę, w przeciwieństwie do bractwa Jamy Michalikowej, które bawiło się grą. Instytucjonalizacja kabaretu pozwalała zatem krytykom korygować działania twórców, postulować właściwe, tzn. pożądane społecznie wzory rozrywki i formy zabawy, kontrolować stopień i poziom ich realizacji. Zabawa w mniejszym stopniu zezwalała na interwencje „z zewnątrz". Inicjowana w wyselekcjonowanym gronie osób przez ludzi w tej grupie akceptowanych, podatna była na zmianę reguł i modyfikację celów tylko w stopniu minimalnym i za zgodą wszystkich wybranych uczestników. Mimo ostrych wystąpień krytyków: Feldmana, Łady-Cybulskiego, życie Zielonego Balonika toczyło się swoim trybem.

Już jednak Momus – kabaret otwarty dla publiczności, musiał poważnie liczyć się z opiniami prasy i dostosowywać swe realizacje widowiskowe do wymogów stawianych przez krytykę prasową, ba, nawet teatralną. Rozrywka wymagała szczególnie pilnego dozoru. Że spo-

łeczeństwu była potrzebna, tego nikt nie kwestionował, natomiast wielu miało własne pomysły na jej uprawianie i popularyzowanie.

Funkcja rozrywkowa, na której głównie skupiały się teatrzyki międzywojnia, różnie była przez krytyków artykułowana, nierzadko w powiązaniu z innymi funkcjami. Recenzent „Pani", broniąc prawa Qui pro Quo do istnienia w Warszawie, pisał:

> Zamknąć teatr to pozostawić szereg ludzi bez możności rozrywki, skazanych na pastwę nudy, rozmyślań, refleksji. Atmosfera taka nie wychowuje nic dobrego, miast godzić z życiem, jakby ono nie było trudne – rozgorycza, irytuje[35].

Terapia przez śmiech, jaką odkryją nie jeden raz krytycy w sposobie oddziaływania teatrzyków, tłumaczy wielką popularność tych instytucji wśród społeczeństwa. Publiczność chodziła do teatru, jak zauważył Grubiński, z potrzeby otrząśnięcia się z codziennych trosk i kłopotów. Tu „kupiec zapominał o plajcie, urzędnik o obniżce płac, adwokat o kryzysie, jakaś otucha wchodziła we wszystkich"[36]. Promowano więc kabaret, dostrzegając w nim instytucję nie tylko rozrywkową, ale użyteczną społecznie. W kabarecie topniał stres, opadały emocje. Mechanizm projekcji, wykorzystany w skeczach czerpiących swe tematy z codzienności, pozwalał widzom oswoić się przez śmiech z własną nieporadnością w powszednich sytuacjach życiowych. Parodie, w których wyśmiewano narodowych herosów różnych dziedzin życia, sublimowały rozgoryczenie. Charakteryzując istotę programów kabaretowych, Grubiński pisał: „Tutaj śmiejemy się z naszych szefów i podwładnych, tutaj jest raj, bo tutaj sędziami jesteśmy my"[37]. Osiągano ten stan przy użyciu różnych środków i chwytów. Na przykład piosenka polityczna, prócz zabawowych funkcji, spełniała, zdaniem Boya, funkcję wychowawczą. Uczyła dojrzałości objawiającej się w postrzeganiu życia we właściwych proporcjach, bez ulegania narzucanym schematom, złudnym wyobrażeniom.

---

[35] (-) „Pani" 1923, nr 11–12.
[36] W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów*. „Świat" 1928, nr 4, s. 10–12.
[37] Ibidem.

> Czym jest dla ogółu publiczności polityk, mąż stanu, minister? Abstrakcją, teorią [...] Piosenka obleka tę abstrakcję w ciało, czyni zeń żywego człowieka, naszego dobrego znajomego. To daje jakieś ciepło polityce, łagodzi ją, czyni mniej obrzydliwą[38].

Mimo deklarowanej bezstronności w sądach, satyra, parodia jako podstawowy arsenał środków kabaretowych terapii, nie był wolny od stronniczości. Oswajanie publiczności z wybranymi politykami i opcjami politycznymi odczytywane było, całkiem słusznie, jako lansowanie elit politycznych. Bezceremonialne obśmiewanie znaczących w życiu społecznym i politycznym decyzji, naigrywanie się z uznanych wzorów zachowań oznaczało dla wielu krytyków fałszowanie w kabarecie rzeczywistej wagi problemów – „wesołkowatość".

Kabaret ze względu na zakres oddziaływania i aktualny podtekst programowych rewii realizował także funkcję opiniotwórczą, publicystyczną. Przejmował na siebie obowiązki stołecznego „journal parlée", mówionego dziennika. Nie tylko informował o najciekawszych i najbardziej kontrowersyjnych wydarzeniach bieżących. Przetwarzając, odpowiednio interpretował, sugerował „orientację"[39]. Z pewnością atrakcyjniejsze były przeglądy aktualności w mistrzowskim wykonaniu aktorów-komików niż wstępniaki i rozwlekłe artykuły wypełniające prasowe szpalty. Z tą funkcją teatrzyków, o kabaretowym charakterze, wiąże się stosowane przez recenzentów kryterium nowości. Służyło ono bowiem nie tylko do oceny pomysłów inscenizacyjnych, ale także pozwalało określić tempo nadążania za aktualnością.

Kabaret otwarty dla szerokiego gremium pozwalał krytykom liczyć na spełnienie przez tę instytucję roli popularyzatora dobrego smaku i wysublimowanego gustu. W istocie kabaret, mający ambicje artystycznej rozrywki, był zmuszony najpierw wychować sobie publiczność. Musiał nauczyć się śmiać warszawiaków, jak pisali recenzenci, smutnych, poważnych, sztywnych i zamkniętych w sobie. Wielu re-

---

[38] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21: *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, A. Krzyżanowska. Warszawa 1963, s. 567.

[39] Por. E. Breiter, Głos praw. 1928, nr 268, W. Grubiński: *W Warszawie nie ma kabaretów...*

cenzentów zwracało uwagę na popularny w społeczeństwie etos Polaka intelektualisty, idealisty, w gruncie rzeczy napuszonego pozorną powagą, zewnętrzną ascezą, a elementy te były doskonałą pożywką narodowej megalomanii[40]. Etos ten wspierali recenzenci spod znaku Katona i Skargi, przywołujący Polaków do nobliwości i odpowiedzialności, m.in. Adam Grzymała-Siedlecki. Te – jak wiadomo – nie były domeną kabaretowej muzy, bezceremonialnej, podkasanej, rozbawionej. Dlatego kabaret był przez tych krytyków napiętnowany jako czcza rozrywka. Przeciwstawił się im Boy, podkreślając „cywilizacyjną" rangę kabaretowej „szkoły śmiechu". Bo śmiech dla Boya nie był zwykłą wesołkowatością, prostym chichotem, śmiech wyrażał światopogląd, ujawniał szczególny typ wrażliwości, temperament, a także wiedzę. W obszernym swym studium o śmiechu Boy wyróżnił śmiech spontaniczny, przyrodzony istocie ludzkiej, którym reaguje na świat małe dziecko i śmiech człowieka dorosłego – bardziej wyrafinowany, najczęściej wyzwolony za pomocą komizmu, humoru, dowcipu[41]. Warto przytoczyć definicję śmiechu zaproponowaną przez publicystę. Pozwoli to zrozumieć skojarzoną przez Boya recenzenta z kabaretem „szkołę śmiechu". „Śmiech jest animalną rozkoszą młodego życia, jest jakimś ekstatycznym stanem percepcji świata, może radosnym wytyczaniem granicy między własnym ja a nie ja, między światem zewnętrznym i wewnętrznym oraz wyładowaniem tego stanu połączonym z rozkoszą"[42]. Dalece różni się ta definicja od definicji Bergsona, który w swej teorii śmiechu zwrócił uwagę przede wszystkim na kontekst komizmu. Sprawdza się ona jednak bez wątpienia w kabaretowym sposobie oddziaływania, w metodach przekazu, treściach kabaretowego komunikatu i w etosie kabareciarza.

Zarzutom „śledzienników" – wrogów renomowanych nadscenek, sprawozdawcy przeciwstawiali wszechogarniającą wszystkich w Qui pro

---

[40] Zygmunt Kleszczyński wyśmiewał fałszywe mniemanie o sobie Polaków, pisząc w recenzji rewiowej: „Jesteśmy narodem niewiarygodnie refleksyjnym i bajecznie inteligentnym – połowa narodu nie czyta w ogóle." Z. Kleszczyński: *Révue paryska*. „Świat" 1923, nr 15.

[41] T. Żeleński-Boy: *Śmiech*. Wiad.lit. 1932, nr 39.

[42] Ibidem.

Quo zabawę. Aktorzy, doskonali rzemieślnicy, ale i trupa wesołków, nie tylko grali na scenie, ale także bawili się swą grą, oddawali się jej bez opamiętania, cieszyli się każdym pomysłem. Najlepszym tego przykładem były wspominane już deniery – ostatnie przedstawienia danego programu. W ten sposób zarażali swym śmiechem publiczność, narzucali jej zabawę. Byli więc w stanie uleczyć z melancholii, przygnębienia, ba, nawet choroby. „W Qui pro Quo śmieją się nie tylko z rzeczy śmiesznych, podkreślał Boy, uczą doszukiwać się śmieszności nawet tam, gdzie jej nie ma, uczą chcieć się śmiać"[43].

Jak wynika z wypowiedzi krytyka, funkcja rozrywkowa nie była wolna od specyficznej pedagogiki. A taką prawdziwy kabaret zawsze chciał uprawiać, zarzucając demagogiczne perory, szkolną katechrezę, perswazyjne kazania. W zamian uruchamiał grę-zabawę z odbiorcą, z jego wyobrażeniami, z normami zachowań, którym odbiorca ulegał, lub wobec których się buntował. Lopek, Pikuś, cała rzesza bohaterów szmoncesowych identyfikowana była przez widzów nie tylko z kulturową mniejszością. W porównaniu z nimi każdy widz był rozsądny, mądry, dystyngowany, zdolny do zaakceptowania siebie. Typy kobiet wyzwolonych, namiętnych kochanek, romantycznych i przekornych wykreowanych w piosenkach i skeczach intrygowały każdą warszawiankę i tę z salonów, i zza sklepowej lady. Kabaret poprzez śmiech stawał się demokratyczny, wszystkich mógł poniżyć i każdego wywyższyć. Tęskniącym za bogactwem i egzotyką dostarczał erzacu w postaci wystawnej oprawy. Choć widz siedział tylko na widowni przez jeden wieczór bajeczna rzeczywistość była dla niego. Mógł w niej uczestniczyć, smakować ją, projektując w ten sposób swoje nierealne marzenia.

Ta funkcja eskapistyczna, a zarazem kompensacyjna była nie mniej ważna. Przeżywanie w kabarecie zastępczych emocji pozwalało człowiekowi wrócić do codzienności bardziej pokornym, spełnionym. I tylko czasem, u bardziej wrażliwego widza, mogło zrodzić się pytanie: I cóż dalej szary człowieku? W gruncie rzeczy pojawiające się czasem poczucie ulotności doznanych w widowiskach rewiowych wrażeń było sygnałem zauważania przez widza sztuczności, namiastek i pozorów,

[43] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 23..., s. 44.

oferowanych w programach teatrzyków. Ujawniało symptomatyczny dla kultury masowej problem wtórnej alienacji[44].

Kultura popularna, w jakiej sytuowano teatrzyki, dla niektórych była kulturą jedyną i podstawową, dla innych – tylko dodatkiem i niezbyt ważnym dopełnieniem. Zróżnicowany skład widowni zmuszał teatrzyki kabaretowo-rewiowe do oferowania programów, w których numery na wysokim poziomie artystycznym współistniały z mniej ambitną produkcją, nierzadko kiczem. Każdy miał przecież znaleźć w kabarecie coś dla siebie. W tym zaspokajaniu różnych, mniej i bardziej wygórowanych potrzeb widzieli krytycy dodatkową funkcję kabaretu – popularyzacyjną. Świetne, artystyczne numery przyjmowane z zachwytem i zadowoleniem przez publiczność wyrobioną, pozostałą – mniej wykształconą, oswajały z lepszym smakiem, podnosiły jej kompetencje odbiorcze. Tym samym kabaret umiejętnie niwelował przepaść między różnymi poziomami i obiegami wartości kulturowych. „P. Zimińska wpaja w tego i owego dzikusa elementarne pojęcia o humorze i wdzięku" – dostrzegał wprawnym okiem socjologa Boy[45].

Kabaret przygotowywał grunt do przyjęcia przez publiczność „drugiego", popularnego obiegu ofertę wysokoartystyczną. Podejmowane próby zaprezentowania w kabarecie tekstów poetyckich, poważnych i ambitnych, gościnne występy aktorów dramatycznych, operowych mogły spełnić także rolę zachęty do lektury poezji, odwiedzenia teatru, opery. Jak w istocie zadanie to teatrzyki spełniły, recenzenci nie odnotowali, aczkolwiek to oni taką możliwość zauważyli.

Jeden jeszcze cel, nie mniej ważny od pozostałych, teatrzyki spełniły – cel integracyjny. Zgromadziły wokół siebie całkiem niemałą publiczność należącą do różnych kręgów i środowisk, publiczność stałych bywalców. Stanowili oni wspólnotę identyfikującą się znajomością programów, numerów, piosenek-szlagierów, znajomością gwiazd estrady i scenki. Do wypełnienia integracyjnej funkcji przyczynili się poważnie krytycy i recenzenci. Przypomnijmy, że często podkreślali

---

[44] Por. A. Kłoskowska: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1983, s. 370–376.

[45] T. Żeleński-Boy: *Pisma*. T. 21..., s. 615.

w swych wypowiedziach rodzinność tego grona (by wskazać określenia: „nasza Ordonka", „nasz Lopek", „kochana stara buda" itp.). Promowali umiejętność stworzenia więzi między wszystkimi uczestnikami, uznając ją za podstawowy element sztuki kabareciarzy. W ten sposób teatrzyki osiągnęły status instytucji, bez której Warszawa nie tyle nie mogłaby się obejść, ile nie byłaby tą Warszawą, jaką była.

Zakończenie

Z dzisiejszej perspektywy recenzje kabaretowo-rewiowe są przede wszystkim najważniejszym świadectwem widowisk, które nie zostały utrwalone w żadnej innej formie. Ulotna twórczość kabaretowo-rewiowa miała się wszak przede wszystkim zapisać w pamięci wdzięcznych, zachwyconych programami widzów a także twórców. Wielu z nich po latach w formie pamiętników, okazjonalnych wspomnień starało się rzeczywiście ocalić od zapomnienia najlepsze scenki, wybitnych artystów – aktorów kabaretowych, a nawet teksty. Jest to jednak dokument niepełny, czasem zafałszowany, trudny do weryfikacji. Recenzje rozproszone po zakurzonych, zdekompletowanych dzisiaj często rocznikach gazet, stanowią więc nietypowe archiwum kabaretu i rewii lat międzywojennych – archiwum nie do przecenienia. Jest to zapis zwyczajnego, codziennego rytmu pracy teatrzyków kabaretowych: dobrych, udanych przebojowych programów i mniej ciekawych, standardowych produkcji. Tego rodzaju dokument pozwala zbliżyć się do zrozumienia zjawiska popularności i rozkwitu teatrzyków kabaretowo-rewiowych w dwudziestoleciu międzywojennym i rozpoznać je w szerszym kontekście życia społecznego, kulturalnego i teatralnego, którego integralnym składnikiem była krytyka przybytków lekkiej muzy.

W pierwszych rozdziałach zwracaliśmy uwagę na problem krytyków profesjonalistów w dziedzinie „wysokiej" sztuki, sztuki teatru, którzy byli zmuszeni do usprawiedliwienia swego zainteresowania „lekkimi" teatrzykami jako obiektem fachowej krytyki. Mimo istotnych zmian w modelu kultury, emancypacji sztuk popularnych, eks-

pansji wytworów rzemiosła artystycznego nie tożsamego z oryginalną twórczością, spór orędowników sztuki elitarnej ze zwolennikami przemian, którzy akceptowali pojawienie się paraartystycznego produktu, był ciągle żywy. Ostatecznie, recenzje poświadczały jednak potrzebę i przydatność tej formy aktywności krytycznej w ówczesnym życiu. Praktyka recenzencka uznanych krytyków w tym zakresie wskazuje na zmieniającą się świadomość krytyczną, konieczność, a może raczej chęć poszerzenia przez nich tradycyjnego modelu krytyki o nowy wariant – krytyki „sztuk masowych".

Krytyk dostrzegający wagę zagadnień kultury popularnej i sztuki popularnej, a zwłaszcza szczególną sytuację sztuki „urynkowionej", podległej procesowi demokratycznych przemian, stawał się rzecznikiem nowego typu publiczności, artykułującym jej potrzeby i różnorodne gusty. Był najczęściej zmuszony do rewindykacji ustalonych strategii krytycznych, wypracowania odmiennych sposobów opisu widowiska o zmieniających się ciągle konwencjach. Występował w różnych rolach: uczestnika, menedżera, korektora, a nawet reklamiarza. Działalność recenzencką sprawował doraźnie, interwencyjnie. Pragmatyzm tego rodzaju wypowiedzi nie był kamuflowany, a wręcz eksponowany. Recenzenci jawnie werbalizowali swe drobiazgowe zastrzeżenia, emocjonalnie reagowali na formy perswazji kabareciarzy, sprawując swe zadania bez majestatu, najczęściej z przymrużeniem oka. Teatrzyki, nie dając recenzentom możliwości wykorzystania aparatu analitycznego, kontekstów interpretacyjnych, zmuszały do wypełnienia recenzji jednoznacznymi ocenami. Recenzje realizowały więc przede wszystkim funkcje: oceniającą, prognozującą, rzadziej postulatywną. Twórcy komercyjnych widowisk rozrywkowych w pierwszej kolejności realizowali oddolne zamówienie, na które recenzent nie miał na ogół większego wpływu. W pewnym jednak stopniu mógł go stymulować, wpisując w swe wypowiedzi sugestie rzeczywistego i pożądanego horyzontu oczekiwań odbiorców. To zadecydowało o ostrości wypowiedzi, wyraźnie perswazyjnym tonie, dziennikarskiej wprost retoryce. Krytycy dostarczali twórcom satysfakcji, potwierdzali wagę artystycznych osiągnięć, udatnie popularyzowali ich mit w społeczeństwie. Byli publicznością najbardziej wyrafinowaną, wymagającą i bez wątpienia opiniotwórczą.

W teatrzykach, które oscylowały między sceną a estradą, działania twórców (autorów, wykonawców, reżysera, dekoratora etc.) sprawdzały się w trybie natychmiastowym. To w dużej mierze zmuszało recenzentów do postrzegania twórczości kabaretowo-rewiowej w kontekście reakcji publiczności, które ujawniały się *ad hoc* w czasie trwania widowiska. Akt odbioru zapisany jest w recenzjach na dwóch poziomach: wyrazu osobistej, zdecydowanie indywidualnej reakcji autora oraz w różnym stopniu przywołanego odbioru publiczności. Wyznaczało to ramy dla swoistej interakcji między publicznością krytyków a rzeczywistą (a także potencjalną) widownią. Śladami tej interakcji są informacje o publiczności, jakich udzielają poszczególni recenzenci, konfrontacja odbioru recenzenta z reakcjami widzów tego samego widowiska oraz projekcja odbioru, według recenzenta najwłaściwszego.

Dzięki bogatej recenzenckiej i sprawozdawczej dokumentacji widowisk, aż wzbiera pokusa, by spróbować zrekonstruować widowisko kabaretowe, opierając się na zachowanych tekstach, relacjach zapisanych w recenzjach. Może wówczas nasze wyobrażenie o rozrywkach warszawiaka tamtego okresu byłoby pełniejsze, a legenda kabaretu nabrałaby wyrazistszych barw.

Żywotność tradycji kabaretowo-rewiowej ukształtowanej w Dwudziestoleciu potwierdzają wojenne i powojenne losy polskiego kabaretu. Warto przypomnieć, że podczas II wojny zarówno w obozach polskich, jak i w gettach żydowskich przedstawienia teatralne miały przede wszystkim formę składanek rewiowo-kabaretowych, w których wykorzystywano przedwojenne szlagiery Qui pro Quo, Morskiego Oka, Bandy. Wielu uczestników niegdysiejszego życia teatralnego: aktorów, muzyków, autorów w niełatwych warunkach wojny kontynuowało swą kabaretową działalność, organizując się w tzw. czołówki rewiowe (najbardziej znane to Czołówka Ref-Rena i Krukowskiego, Czołówka Wojska Polskiego Wiktora Budzyńskiego), które wraz z żołnierzami przemierzały wojenne szlaki. Nie sposób pominąć życia kabaretowego polskiej emigracji, które animowali tuż po zakończonej wojnie pozostali za granicą: Marian Hemar, Feliks Konarski, Ryszard Kiersnowski, Włada Majewska i wielu innych, znacząc tym samym związek łączący Polaków na obczyźnie, a oparty na uczestnictwie w określonym typie

kultury, kultywującej pamięć Zielonego Balonika i kabaretów Warszawy z lat dwudziestych[1]. Tę pamięć i tradycję podtrzymuje się nadal, o czym świadczą współczesne edycje płyt z przebojami Warsa i Ordonówny, znaczące jeszcze przed kilkoma laty kabarety: Dudek, Kabaret Starszych Panów, w których z doskonałym skutkiem „odgrzewano" teksty z repertuarów dawnych teatrzyków, a także coraz liczniejsze publikacje na temat kabaretów międzywojnia.

Fenomen popularności nadscenek, złotego okresu XI muzy, który w Warszawie przypadł na lata międzywojenne, dzięki recenzjom i wypowiedziom poważnych krytyków jest bardziej zrozumiały. Wejście polskiej kultury międzywojnia w strefę wpływów kultury światowej w dziedzinie rozrywki (również innych sztuk, m.in. kina) zagrażał w pewnym stopniu rodzimej twórczości, dodajmy: oryginalnej, i – w pewnym sensie – narodowej. Optowanie krytyków za wypracowaniem „swojskiego" modelu teatrzyku kabaretowo-rewiowego jest ze wszech miar godne odnotowania.

Wdrażanie w tym okresie mechanizmów decydujących o znaczącej przemianie polskiej kultury na typ kultury masowej, również wymagało korekty. Krytycy dostrzegali nowe możliwości dla sztuki w poszerzającym się sukcesywnie gronie odbiorców. Jednakże byli świadomi, że przygotowanie nowego, niewykształconego widza do udziału w obiegu sztuki wysokiej nie może odbyć się na drodze sztucznej edukacji. W tym wielofazowym procesie „wyrabiania widza", wyznaczali ważką rolę teatrzykom nie pozbawionym ambicji artystycznych. Wielokrotnie, o czym zaświadczali w swych wypowiedziach, teatrzykom udawało się łączyć wartości estetyczne z innymi (rekreacyjnymi, rozrywkowymi), dzięki czemu wypełniały przestrzeń, a nawet przepaść, na ogół bezkolizyjnie, sprawnie między obiegiem treści trywialnych a poważnych. Przede wszystkim jednak teatrzyki odpowiadały na aktualne oczekiwania, realizowały szybko społeczne zamówienie na satyryczny przegląd, na zabawę i rozrywkę, lekką sztukę. Wtopione

[1] Zob. I. Kiec: *Kabaret serio. O scenkach, teatrzykach i rewiach emigracji polskiej po roku 1939*. W: *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*. Red. E. Kalemba-Kasprzak, D. Ratajczakowa. Wrocław 1998; B. Żongołowicz: *Kabaret „Wesoła Kookaburra"*. Toruń 2004.

w codzienność towarzyszyły warszawianom w wielu sferach życia. Stawały się tym samym elementem etosu ówczesnego społeczeństwa – uciekającego przed problemami, których nie szczędziła mu rzeczywistość pełna kryzysów politycznych, ekonomicznych. W ludycznej przestrzeni komunikacji stworzonej przez kabaret, w kabarecie, wokół kabaretu codzienne problemy zamieniały się w śmiech. Terapeutyczna zabawa i rozrywka mogły być skuteczną obroną przed zgnuśniałym, nieprzychylnym człowiekowi światem. Otwartość teatrzyków na codzienność, a zarazem umiejętność zmaterializowania najbardziej typowych marzeń i tęsknot pozwoliły nadscenkom konkurować z tradycyjnymi instytucjami kulturalnymi: teatrem, operetką, operą, w pewnym okresie nawet z kinem.

Niewątpliwym walorem XI muzy była jej siła do wyzwalania natychmiastowej ekspresji odbiorców. W teatrzyku nawiązującym bezpośrednią więź z widzem, budzącym żywe reakcje, ba, pożądającym ich, publiczność mogła jawnie wyrażać swe zadowolenie i sprzeciw. Wywoływanie aktywnego odbioru było więc atutem teatrzyków również w perspektywie innych instytucji „masowej rozrywki", niezdolnych do podjęcia ryzyka wystawienia się na natychmiastową i bezpośrednią ocenę.

Wielu recenzentów podejmowało się komentarzy repertuaru teatrzyków w ramach swych obowiązków zawodowych. Wielu z nich pisało recenzje z nieukrywaną pasją, dla przyjemności, czując się do tego powołanym. Na recenzje oczekiwali nie tylko czytelnicy traktujący recenzentów jako kompetentnych doradców, ale również twórcy. Po latach wspominał stałych recenzentów kabaretowych Ludwik Lawiński. Wyszczególnił wśród nich Antoniego Słonimskiego, który, jego zdaniem, pisał recenzję o charakterze szmoncesowym, Adama Zagórskiego, Wacława Grubińskiego i Boya. Znakomity aktor kabaretowy twierdził, że Qui pro Quo Boyowi zawdzięczało wiele miłych i sprawiedliwych recenzji. „Dla teatru wykazywał wiele zainteresowania, toteż po każdym programie z dużym zaciekawieniem oczekiwano jego recenzji"[2]. Również Tadeusz Wittlin umieszczał Boya w czołówce sprawozdawców prasowych, obok „łysego Wacława Grubińskiego, siwego Jana Paran-

[2] L. Lawiński: *Kupiłem... Wspomnienia zza kulis*. Londyn 1958, s. 78–83.

dowskiego, tęgiego Tadeusza Kończyca"[3]. Przytoczenia te mają być w pewnym stopniu usprawiedliwieniem, że wielokrotnie oglądano tutaj kabarety międzywojnia przez pryzmat recenzji Boya. Prawdą jest jednak, że wypowiedzi tego krytyka są szczególnie cenne. Boy nie tylko ilustrował programy, ale prześwietlał je w różnych aspektach. Inni recenzenci również podkreślali niekwestionowany autorytet Boya, także i w tej dziedzinie.

Prasowa recepcja teatrzyków rewiowo-kabaretowych przybierała w ciągu dwudziestu lat wiele odcieni. Oferta nadscenek była różnorodna, dlatego niemożliwe było generalizowanie sądów o tych przybytkach lekkiej sztuki. Krytykowano je, chwalono i rozpoznawano, jak funkcjonują w przestrzeni komunikacji artystycznej. Teatrzyki współbrzmiały z aktualnością, oswoiły widzów, przyzwyczaiły ich do siebie. Konkurując z poważnym teatrem, a przede wszystkim z kinem, mogły zawsze liczyć na grupę stałych bywalców, miłośników kameralnych spotkań lub wystawnych rewii ale także na bacznych obserwatorów prasowych. Głosy tych ostatnich utrwalone w formie recenzji i sprawozdań zsynchronizowane z bieżącą działalnością scenek nawet po latach tętnią jeszcze życiem kabaretowym Warszawy. Potwierdza to zapisany w recenzjach niezwykle barwny, pełen detali ich wizerunek. Zaproponowaną w niniejszej książce rekonstrukcję tego obrazu można więc potraktować jako wstęp do historii teatrzyków Warszawy dwudziestolecia międzywojennego. Dopiero taki kontekst pozwoli zmierzyć się z tą dobrą i z tą złą legendą warszawskiej XI muzy, wartą tego, by rzeczowo i bez ulegania stereotypom ją opisać.

---

[3] T. Wittlin: *Ostatnia cyganeria*. Warszawa 1989, s. 103.

Bibliografia

Materiały źródłowe

Czasopisma

„ABC" (1934–1936); „Bluszcz" (1910); „Comoedia" (1926–1927); „Cyrulik Warszawski" (1926–1934); „Ekran i Scena" (1923–1924); „Epoka" (1929); „Gazeta Polska" (1930–1939); „Gazeta Warszawska" (1928); „Głos Narodu" (1928–1929); „Głos Prawdy"(1927–1929); „Ilustrowany Przegląd Teatralny i Kinematograficzny" (1920–1923); „Kino" (1930–1931); „Kurier Codzienny" (1919–1925); „Kurier Polski" (1920, 1923); „Kurier Poranny" (1920–1924); „Kurier Warszawski" (1909, 1917–1930, 1935); „Merkuriusz Polski" (1936, 1939); „Myśl Narodowa" (1922–1923); „Nasz Przegląd" (1925–1927); „Nurt" (1943); „Pani" (1923–1925); „Pion" (1924, 1933–1939); „Polska Zbrojna" (1921, 1923, 1928, 1939); „Prosto z mostu" (1935–1939); „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny" (1920); „Robotnik" (1920–1922, 1929–1939); „Rzeczpospolita" (1924, 1928–1929); „Scena i Sztuka" (1936–1938); „Scena Polska" (1919–1926, 1929–1932, 1936–1938); „Skamander" (1920–1922); „Sowizdrzał" (1918); „Świat" (1919–1939); „Teatr" (1918–1919, 1928–1931, 1934–1938); „Teatr i Życie Wytworne" (1927); „Trubadur Polski" (1926); „Trubadur Warszawski" (1926–1927); „Tygodnik Ilustrowany" (1919–1930); „Wiadomości Literackie" (1924–1939); „Wieczór Warszawski" (1926); „Życie Teatru" (1924–1927).

Artykuły (wybór)

Alberti K.: *Wywiad z dyr. Jużnym*. Com. 1927, nr 9–10.
Boczkowski J.: *Operetka i rewia*. Scena pol. 1936, nr 10.
Braun J.: *Pasztety rewiowe*. „Kino" 1930, nr 39.
Breiter E.: *Przesilenie artystyczne w nadsekwańskiej stolicy. Blaski i nędze teatrów paryskich*. Wiad.lit. 1924, nr 21.
Centkiewicz S.L.: *Światła Broadway'u*. „Teatr" 1936, nr 11–12.
Chwistek L.: *Teatr przyszłości. Problemat formy*. „Zwrotnica" 1922, nr 1–2; przedruk w: *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Red. E. Udalska. Warszawa 1993.
Chwistek L.: *Twórczość zahamowana*. „Teatr" 1936/1937, nr 2.
Clarus [Nowaczyński A.]: *Igraszki Zielonego Balonika*. „Świat" 1909, nr 18.
Dobrowolski A.: *Teatr secesji*. „Kurier Teatralny" 1901, nr 22 i 23.
Grubiński W.: *W Warszawie nie ma kabaretów*. „Świat" 1928, nr 4.
Grzymała-Siedlecki A.: *Humor warszawski*. Kur.warsz. 1926, nr 160.
Hemar M.: *W laboratorium kabaretu*. „Tygodnik Ilustrowany" 1929, nr 43.
Horzyca W.: *Koniec śmieszków*. „Nurt" 1943, nr 2.
Iwaszkiewicz J.: *Wspomnienie*. Wiad.lit. 1926, nr 51–52.
J. [J. Lorentowicz]: *Kabaret artystyczny Momus*. „Nowa Gazeta" 1909, nr 58.
Jankowski C.: *Á propos „Czarnych kotów"*. Kur.warsz. 1917, nr 36, s. 5.
Jellenta C.: *Bunt przeciw operze*. „Pani" 1924, nr 6.
Kabaret przy stolikach. „Świat" 1924, nr 21.
Kisielewski J.A.: *Panmusaion*. „Wędrowiec" 1904, nr 44.
Kleszczyński Z.: *Révue paryska*. „Świat" 1923, nr 15, s. 7–8.
Lechoń J.: *Niebieski Ptak*. Wiad.lit. 1924, nr 27.
liń [H. Liński]: *Seans spirytystyczny w Qui pro Quo*. Gaz.pol. 1931, nr 183.
Makuszyński K.: *Kabaret paryski*. „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 1.
N.: *Kryzys music-hallów*. Scena pol. 1929, nr 9.
Nowaczyński A.: *Literackie teatrzyki rozmaitości*. „Czas" 1899, nr 173; przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska. Warszawa 1966, s. 103–108.
Nowaczyński A.: *Spirytyzm i kabaretyzm. Rozmirażowanie*. „Teatr" 1918, z. 2.
Przeworska M.: *Salon czy kabaret?* Kur.warsz. 1910, nr 53.
Rittner T.: *Variétés*. „Czas" 1901, nr 144.
Sierosławski S.: *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*. Cz. 1: *Z tryumfalnych dni śp. „Polskiego Kabaretu"*. „Świat" 1921, nr 10; Cz. 2: *Metamorfoza kabaretu*. „Świat" 1921, nr 11.

-ski [W. Rabski]: *Kabaret literacki*. Kur.warsz. 1909, nr 2.
Słonimski A.: *Historia „Picadora"*. Wiad.lit. 1926, nr 51–52.
Tredecim [Z. Przesmycki]: *Nadsceny*. „Chimera" 1901, T. 3, z. 7, s. 300–308, przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska. Warszawa 1966, s. 109–120.
Tuwim J.: *Kilka słów o operetce*. Wiad.lit. 1924, nr 43.
Tuwim J.: *Nasz pierwszy wieczór*. Wiad.lit. 1926, nr 51–52.
Voice M.: *Niedole piosenki*. Rzeczp. 1929, nr 122.
Włast A.: *Niebieski Ptak*. E i S 1924, nr 11.
Włast A.: *Révues paryskie*. E i S 1924, nr 4.
Woroniecki E.: *Podróż po kabaretach francuskich*. E i S 1923, nr 16–18.
Woroniecki E.: *„Wieczór szału" w Folies-Bergère*. „Świat" 1925, nr 29.
Wroczyński K.: *11 muza*. „Świat" 1926, nr 11.
Zahorska S.: *Refleksje na temat Niebieskiego Ptaka*. Wiad.lit. 1924, nr 28.
Zapolska G.: *Listy paryskie*. „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 11.
Zmigryder H.: *W Paryżu*. „Pani" 1924, nr 12.
Żeleński-Boy T.: *Legenda „Zielonego Balonika" z perspektywy ćwierćwiecza*. Wiad.lit. 1930, nr 48.
Żeleński-Boy T.: *Molier – autor rewiowy*. „Kurier Literacko-Naukowy" 1932, nr 29, przedruk w: Idem: *Pisma*. T. 24: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1966, s. 646–651.
Żmijewska E.: *Precz z kabaretem*. Kur.warsz. 1910, nr 82.
Żmijewska E.: *Przy blasku próchna...* „Bluszcz" 1910, nr 17.

Zbiorowe tomy recenzji

Irzykowski K.: *Recenzje teatralne*. Wybór i wstęp J. Szpotański. Warszawa 1965.
Lechoń J.: *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*. Zebrał i oprac. S. Kaszyński. Warszawa 1981.
Parandowski J.: *Kiedy byłem recenzentem*. Warszawa 1963.
Wierzyński K.: *Wrażenia teatralne. Recenzje teatralne z lat 1932–1939*. Oprac. H. i M. Waszkielowie. Warszawa 1987.
Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 21: *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, A. Krzyżanowska. Warszawa 1963.
Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, K. Najderowa. Warszawa 1964.

Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*. Oprac. J. Kott, objaśnienia R. Górski, J. Pociecha. Warszawa 1965.

Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 24: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1966.

Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 25: *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*. Oprac. J. Kott, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1968.

Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1969.

Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 27: *Murzyn zrobił... Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1970.

Żeleński-Boy T.: *Pisma*. T. 28: *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*. Objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki, nota bibliograficzna B. Winklowa. Warszawa 1975.

Wspomnienia

Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach. Red. K. Rudzki. Warszawa 1959.

Fogg M.: *Od palanta do belcanta*. Oprac. Z.K. Rogowski. Warszawa 1971.

Galewski J.: *Z wspomnień o Qui pro Quo. Fragmenty pamiętnika*. „Pamiętnik Teatralny" 1973, z. 3.

Grodzieńska S.: *Urodził go Niebieski Ptak*. Warszawa 1988.

Halama L.: *Moje nogi i ja*. Oprac. T. Krzemień. Warszawa 1984.

Hemar M.: *Awantury w rodzinie (felietony, recenzje, wspomnienia)*. Londyn 1967.

Hemar M.: *Za dawno, za dobrze się znamy...* Do druku przygotowały W. Majewska, A. Mieszkowska. Londyn 1977.

Járosy F.: *Proszę Państwa!* Warszawa 1929.

Jurandot J.: *Dzieje śmiechu*. Warszawa 1959.

Krukowski K.: *Mała antologia kabaretu*. Warszawa 1982.

Krukowski K.: *Moja Warszawka*. Warszawa 1957.

Lawiński L.: *Kupiłem... Wspomnienia zza kulis*. Londyn 1958.

Parnell F.: *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*. Łódź 2003.

Pollak K.: *Ze wspomnień starego dziennikarza warszawskiego*. Warszawa 1961.

Sempoliński L.: *Wielcy artyści małych scen*. Warszawa 1977.
Słonimski A.: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975.
Szyfman A.: *Labirynt teatru*. Warszawa 1964.
Warnecki J.: *Mój najdłuższy monolog*. Warszawa 1971.
Wittlin T.: *Ostatnia cyganeria*. Warszawa 1989.
Wittlin T.: *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*. Warszawa 1990.
Wroczyński K.: *Pół wieku wspomnień teatralnych*. Warszawa 1957.
Wspomnienia o kabarecie. „Dialog" 1972, nr 10.
Wysocka T.: *Wspomnienia*. Warszawa 1962.
Zaruba J.: *Z pamiętników bywalca*. Warszawa 1968.
Zimińska-Sygietyńska M.: *Nie żyłam samotnie*. Oprac. i przypisami opatrzyła M. Sroka. Warszawa 1988.

Opracowania

Appignanesi L.: *Kabaret*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1990.
Bergson H.: *Śmiech: esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa 1995.
Brach-Czaina J.: *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*. Wrocław 1975.
Dziemidok B.: *O komizmie*. Warszawa 1967.
Filler W.: *Randez-vous z warszawską operetką*. Warszawa 1961.
Głowala W.: *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*. Wrocław 1972.
Głowiński M.: *Próba opisu tekstu krytycznego* W: *Badania nad krytyką literacką*. Red. M. Głowiński, K. Dybciak. Wrocław 1984.
Głowiński M.: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977.
Groński R.M.: *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*. Warszawa 1978.
Groński R.M.: *Taki był kabaret*. Warszawa 1994.
Groński R.M. przedstawia kabaret Hemara. Warszawa 1988.
Huizinga J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985.
Irzykowski K.: *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*. W: Idem: *Pisma*. Red. A. Lam. Oprac. Z. Góryna. Kraków 1976.
Kalemba-Kasprzak E.: *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*. Wrocław 1991.

Kall J.: *Reklama*. Warszawa 1994.
Karwacka H.: *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus"*. Warszawa 1982.
Kiec I.: *W kabarecie*. Wrocław 2004.
Kiec I.: *Wyprzedaż teatru w ręce arlekina i błazna..., czyli o kabarecie*. Poznań 2001.
Kłoskowska A.: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1983.
Kott J.: *Felietony teatralne Boya*. „Dialog" 1958, nr 12.
Koźniewski K.: *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*. Warszawa 1976.
Krasiński E.: *Warszawskie sceny. 1918–1939*. Warszawa 1976.
Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy. Red. E. Udalska. Wrocław 1992.
Kulczycka-Saloni J.: *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*. Warszawa 1970.
Madej A.: *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1994.
Marczak-Oborski S.: *Teatr w Polsce 1918–1939*. Warszawa 1984.
Momontowicz-Łojek B.: *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*. Kraków 1972.
Morin E.: *Duch czasu*. Przeł. A. Frybesowa. Kraków 1965.
Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia. Wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska. Warszawa 1966.
Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych. Red. E. Udalska. Katowice 1988.
Paczkowski A.: *Prasa polska w latach 1918–1939*. Warszawa 1980.
Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia. Red. E. Udalska. Katowice 1986.
Polska popularna kultura artystyczna. Red. R. Marszałek. Wrocław 1977.
Raszewski Z.: *Teatr w świecie widowisk*. Warszawa 1991.
Raszewski Z.: *Wstęp do teorii kawału*. W: Idem: *Raptualarz 1965–1967*. Warszawa 1996.
Sakowski J.: *Asy i damy. Portrety z pamięci*. Paryż 1962.
Sawicka J.: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986.
Sierocka K.: *Warszawskie czasopisma literackie (1932–1939)*. W: *Warszawa II Rzeczpospolitej*. Z. 5: *1918–1939*. Red. M. Drozdowski. Warszawa 1973.
Sławińska I.Z.: *Autour du „cabaret" : questions de terminologie théâtrale en Pologne*. In: Eadem: *Mélanges de litterature comparée et de philologie offerts a Mieczysław Brahmer*. Warszawa 1967.

Sławiński J.: *Funkcje krytyki literackiej*. W: Idem: *Język, dzieło, tradycja*. Warszawa 1974.
Sławiński J.: *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1974.
Słownik polskich krytyków teatralnych. Red. E. Udalska. T. 1. Warszawa 1994.
Stasiński P.: *Poetyka i pragmatyka felietonu*. Wrocław 1982.
Stępień T.: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989.
Stępień T.: *O satyrze*. Katowice 1996.
Stępień T.: *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym*. W: *Studia skamandryckie i inne*. Red. I. Opacki. Katowice 1985.
Stradecki J.: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977.
Sułkowski B.: *Zabawa. Studium socjologiczne*. Warszawa 1984.
Szczerbowski T.: *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*. Kraków 1994.
Szkice o krytyce teatralnej. Red. E. Udalska. Katowice 1981.
Szulczewski M.: *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*. Warszawa 1976.
Szweykowski Z.: *Teatrzyki ogródkowe w Warszawie. Z historii nieporozumień*. „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 5.
Terlecki T.: *Rzeczy teatralne*. Warszawa 1984.
Toeplitz K.T.: *Mieszkańcy masowej wyobraźni*. Warszawa 1970.
Toeplitz K.T.: *Wszystko dla wszystkich*. Warszawa 1981.
Tuwim J.: *Dzieła*. T. 5. Oprac. J. Stradecki. Warszawa 1964.
Weiss T.: *Legenda i prawda „Zielonego Balonika"*. Kraków 1976.
Węgrzyniakowa A.: *Dialektyka organizacji tekstu w poezji Tuwima*. Katowice 1987.
Wieczorkiewicz B.: *Gwara warszawska dawniej i dziś*. Warszawa 1974.
Winklowa B.: *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*. Warszawa 1967.
Władyka W.: *Krew na pierwszej stronie. Sensacyjne dzienniki Drugiej Rzeczpospolitej*. Warszawa 1982.
Wokół historii i teorii krytyki teatralnej. Red. E. Udalska. Katowice 1979.
Współczesne problemy krytyki artystycznej. Red. A. Helman. Wrocław 1973.
Zimand R.: *Trzy studia o Boyu*. Warszawa 1961.
Żółkiewski S.: *Kultura literacka. (1918–1932)*. Wrocław 1973.
Żółkiewski S.: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979.
Żygulski K.: *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa 1976.

Indeks osobowy

Dorota Fox

Cabarets and revue theatres of the interwar Warsaw From the press archive of the interwar period

Summary

The publication discusses the press reception of cabarets and revue theatres of the interwar Warsaw. The phenomenon of popularity of overscenes of The Eleventh Muse golden period, which fell between 1918 and 1939, was not fully explained. The studies conducted so far, mainly in the context of the history and sociology of the literature, works by T. Stępień, S. Żółkiewski, J. Stradecki, H. Karwacka, T. Weiss, as well as the history of the theatre and fragments by E. Krasiński and T. Momontowicz-Łojek, concentrated on the approach to the very phenomenon only from one perspective, isolated from criticism influencing its shape and perception which suggested and presented publicly various reception strategies, and placed the little theatres into multicultural relations. Being inspired by sociological and literary studies, which are combined with studies on the history of theatrical criticism, it was possible to describe the phenomenon of popularity of cabarets and revue theatres in a wider context of the theatrical life. Hence, the work shows a detailed description of the cultural and institutional context which allowed for both identification of the place and shape of the cabaret and revue theatre – a vanguard of mass phenomena in Poland, as well as presentation of the state of critic of a certain type of theatre, the critic's awareness, method and dilemmas deriving from the changing role of art in the context of a developing consumption market of cultural achievements.

The press genres such as articles, reviews, notes, inserts (a sort of journalistic abyss) in different newspaper annuals constitute the unusual and, at the same time, the only form of the archive of the interwar period cabarets. The completion and compilation of materials of that type were the basis for a description and characteristic of the changing forms of cabaret and revue works on the one hand, and various functions of the "cabaret" criticism and journalism on the other. The Warsaw little theatres were presented in a net of connections between the popular and artistic culture, especially in relation with such institutions as the theatre and cinematograph, as well as with respect to the literature.

Dorota Fox

Les cabarets et les revues de Varsovie de l'entre deux guerres De l'archives de presse de l'entre deux guerres

Résumé

La publication est consacrée à la réception de presse des cabarets et des revues de Varsovie de l'entre deux guerres. Le phénomène de la popularité de petites scènes de l'âge d'or de la XIe Muse, qui tombe dans les années 1918–1939, n'est pas pleinement éclairci. Dans les études entreprises jusqu'aujourd'hui (surtout dans la matière de l'histoire et de la sociologie de la littérature – travaux de T. Stępień, S. Żółkiewski, J. Stradecki, H. Karwacka, T. Weiss ; et aussi au sujet de l'histoire du théâtre – études partielles de E. Krasiński et T. Momontowicz-Łojek) on s'est concentré avant tout sur la compréhension du problème dans une seule perspective, dans une certaine isolation de la critique influençant sa forme et sa perception, qui suggérait et présentait publiquement de différentes stratégies de réception et qui inscrivait des théâtres dans de multiples relations culturelles. En s'inspirant des études sociologiques et littéraires, qui se lient avec des recherches sur l'histoire de la critique théâtrale, on pouvait décrire le phénomène de la popularité des cabarets et des revues dans un contexte plus large de la vie théâtrale. Dans la publication on a précisément tracé le contexte culturel et institutionnel, qui a permis de préciser le lieu et la forme du cabaret et de la revue – un avant-poste des phénomènes de masse en Pologne – et aussi de présenter l'état de la critique d'un type de théâtre, sa conscience, son métier et ses dilemmes, résultant du rôle changeant de l'art sur le marché dynamique de la consommation des biens culturels.

Les communiquées de presse : articles, critiques, notes, annonces (un certain magma de la publication), dissipés dans les annuaires des périodiques, constituent un archive atypique mais unique des revues et des cabarets de l'entre deux guerres. Ces matériaux ont été complétés et ordonnés afin de créer d'un côté une description et une caractérisation des formes changeant de la production des revues et des cabarets, et de l'autre côté pour décrire de diverses fonctions de la critique et du journalisme « de cabaret ». Les théâtres de Varsovie ont été présentés dans un réseau d'enchaînements entre la culture populaire et artistique, et particulièrement dans les rapports avec la littérature et des institutions comme le théâtre et le cinématographe.

1. Teatr Qui pro Quo. Wojnar-girls w rewii *Serwus Járosy* (marzec 1926).
Zbiory Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie

2. Teatr Morskie Oko w Warszawie. Finał rewii *Hallo! Malicka i Sawan* (9 I 1931).
Zbiory Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie

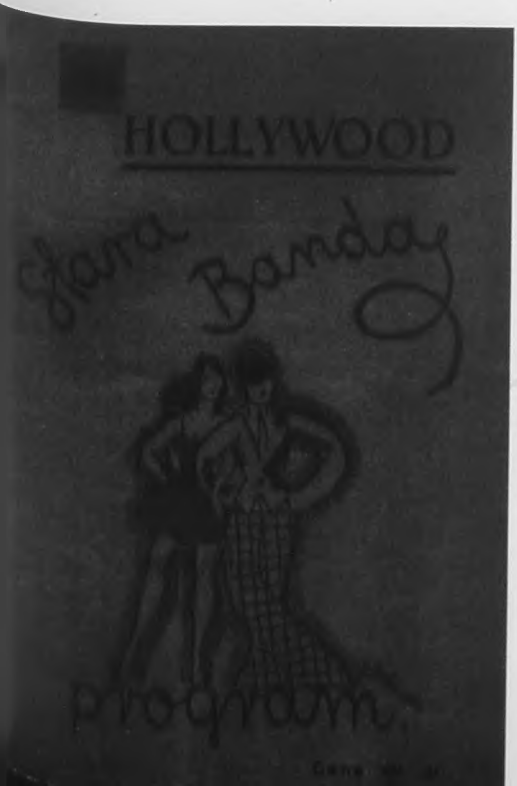
3. Teatr Wielka Rewia. Program pt. *101 pociech* (lipiec 1934)
(C. Skonieczny, L. Lawiński, K. Krukowski prezentują postaci charakterystyczne).
Zbiory Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie

4. Cyrulik Warszawski scena z programu *Pod włos* (sierpień 1935)
z udziałem Z. Terné, F. Járosyego, S. Górskiej.
Zbiory Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie

5. Teatr Morskie Oko w Warszawie. Rewia pt. *Tysiąc pięknych dziewcząt* (styczeń 1929). W numerze pt. *Złota pantera* występują Z. Halama i T. Olsza. Zbiory Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie

6. *Słońce w cyruliku* (kwiecień 1937) program w Cyruliku Warszawskim prowadzony przez F. Járosyego.
Zbiory Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie

7a. Okładka programu Qui pro Quo.
Zbiory Instytutu Teatralnego
im. Z. Raszewskiego w Warszawie



7b. Okładka programu Starej Bandy.
Zbiory Instytutu Teatralnego
im. Z. Raszewskiego w Warszawie

8a. Okładka programu Morskiego Oka.
Zbiory Instytutu Teatralnego
im. Z. Raszewskiego w Warszawie

8b. Okładka programu Teatru Ananas.
Zbiory Instytutu Teatralnego
im. Z. Raszewskiego w Warszawie

25.02.08

Cena 26 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1621-5