

DOROTA FOX  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Polski kabaret – tradycja i współczesność

Polska scena kabaretowa przedstawia się dzisiaj niezwykle imponująco. Na internetowych forach i w serwisach specjalistycznych znajdziemy informacje o prawie stu (aktualnie – 97) działających grupach mieniących się kabaretami, od „Formacji Chatelet” poczynając, na „Kabarecie Zygzak” kończąc<sup>1</sup>. Wzbogacają tę listę nazwiska niezrzeszonych w zespołach satyryków występujących w różnych składach oraz w pojedynkę (31). Można ich oglądać nie tylko w klubach, na scenach teatralnych, imprezach plenerowych, w telewizji i w Internecie (pojedyncze skecze i najpopularniejsze numery), ale także odtwarzając płyty DVD, na których zarejestrowano wiele programów zarówno współczesnych, jak i dawnych, nieaktywnych już dzisiaj kabaretów, włączając je w jeden wspólny obieg<sup>2</sup>. Może to zastanawiać, wszak kabaret,

---

<sup>1</sup> Przy braku poważniejszych opracowań zagadnień współczesnego polskiego kabaretu, cennym źródłem informacji są m. in. następujące strony internetowe: <http://kabaret.two.rzymyhistorie>; <http://kabaret.blox.pl/html>; <http://ekabaret.pl>, gdzie w zakładkach znaleźć można zarówno liczne artykuły prasowe, historię poszczególnych grup, imprez i przedsięwzięć, ciekawe komentarze dotyczące aktualnej kabaretowej produkcji, jak również rejestracje wybranych programów lub numerów. Warto także wspomnieć, iż dzisiaj każdy kabaret i większość twórców ma także swoje strony internetowe.

<sup>2</sup> Mam tu na myśli zarówno przygotowaną pod patronatem „Polityki” piętnastotomową *Kolekcję polskich kabaretów*, opracowaną tematycznie i skomponowaną przez Artura Andrusa, ale również wydanie na kilku płytach występów kabaretu „Dudek”, a także „Kabaretu Telewizyjnego Olgi Lipińskiej” i „Kabaretu Starszych Panów”, które niegdyś emitowała polska telewizja. Obecnie to jedynie kropla w morzu całej tego typu produkcji, dzisiaj coraz więcej młodych kabaretów niezwykle szybko wydaje swoje autorskie DVD, zależy im bowiem na tym, żeby jak najszybciej zarejestrować koncert i stać się znanym. Prawdziwą rzadkością jest

jak się utarło, żyje dniem dzisiejszym, wtopiony w bieżące życie karmi się aktualnością. Wszystko, co w nim trwale, to bezpośredni, żywy kontakt między twórcami a publicznością, a także zabawa, podczas której oswaja się świat, rozpoznając w nim znane kształty, emocje, zdarzenia. Jaki słusznie zauważył Jan Poprawa, „odbiór kabaretu opiera się ciągle na równoczesnej konfrontacji z życiem i tradycją, z codziennością i mitem” (Poprawa 1975, 12). Warto zatem przywołać tradycje kabaretu, by sprawdzić, jak nawiązują do niej współcześni twórcy. W jakim stopniu powielają dawne, sprawdzone schematy, a w jakim proponują nowe rozwiązania i techniki rozrywki. Wycieczka w nie tak znowu odległą przeszłość może okazać się pouczająca także z tego względu, że umożliwi konfrontację form widowisk podobnej natury, choć różnego rodzaju, pozwala także na konfrontację postaw uczestniczących w nich społeczności: publiczności XX i XXI wieku. Chciałoby się powiedzieć *noblesse oblige* – ale znajomość tradycji uczy, iż w kabarecie zyskałoby to miano napuszonego frazesu.

### I stał się kabaret, i było to nowe

Kiedy w Paryżu w roku 1881 Rodolphe Salis założył pierwszy kabaret pod nazwą „Chat Noir”, nikt nie przypuszczał, że oto tworzy się nowa tradycja. Kabaret u swych początków był atrakcyjną formą artystycznego życia i laboratorium artystycznym, „ożywczym gruntem dla wytartych formuł” (Appignenesi 1990, 30). W czasie klubowych spotkań młodzi artyści prezentowali swą oryginalną twórczość, nie uznając granic pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. W atmosferze pełnej swobody wyzwalała sztukę z krepujących wędzideł akademizmu, dezawuowali fasadowość i martwość kultury mieszczańskiej, uznając za swych wrogów zarówno filistrów, jak i dostojnych stróżów porządku społecznego i politycznego. W formie występów manifestowali zbratanie się sztuki z rozrywką, powagi ze swobodą, humorem, nastrojem, artyzmu z rautową zabawą, satyry z żartem i bufonadą. Pod prowokującym szyldem kabaretu, oznaczającego w języku francuskim „szynk”, „karczmę”, „garottę” nobilitowali kulturę plebejską, niską, czerpiąc z typowych dla niej form inspirację, reanimując ducha karnawałowej zabawy wedle zasady „świata na opak” w swym wąskim

---

to, co zrobił kabaret „Jurki”, który po wielu latach scenicznej działalności dopiero teraz wydał pierwszą swoją płytę DVD.

gronie. I to była pierwsza odsłona kabaretu ujawniająca jego artystyczne proveniencje. Kabaretu, który stawał się ażylem dla sztuki i jej twórców, zagubionych w bezdusznej współczesności.

Intymność artystycznego życia bohemy Montmartre’u nie trwała jednak długo. Pod naciskiem przedstawicieli establishmentu i żadnej sensacji gawiedzi „Chat Noir” już po niespełna roku swego istnienia otworzył swe podwoje, stając się osobliwym widowiskiem dla niewtajemniczonych. Dotychczasowy przeciwnik – filister stał się widzem a zarazem współuczestnikiem zabawy. To wymagało ujęcia spontaniczności w pewne ramy, podporządkowania regułom, z jednej strony, z drugiej – stworzenia płaszczyzny porozumienia między tak różnymi uczestnikami spotkania. W programie, najczęściej improwizowanym, znalazły się różne formy ekspresji: piosenka (w rozlicznych odmianach), recytacja wierszy, monologi, mówione felietony, taniec, teatr cieni, skecz, miniatury sceniczne, utwory wokalne, karykatury, a nawet clownada. Scalal je konferansjer, gospodarz kabaretowego widowiska, zarazem organizator zabawy i „zapowiadacz”, herold. Prezentowane wobec innych współbiesiadników/widzów, w żywym bezpośrednim kontakcie tak różnorodne działania stały się znakiem rozpoznawczym widowiska kabaretowego. Szerokie ramy prezentacji sprawiły, iż każdy nowo powstający kabaret swobodnie modyfikował schemat programu pod kątem sił i środków współtworzących go artystów, a także typu przestrzeni, w jakiej się lokował: w kawiarni, w klubie, w wynajętych salkach i małych teatrzykach. Widowiska tego rodzaju oscylowały więc między zabawą (spontaniczność, zasada współuczestnictwa, improwizacja i swoboda działań), estradą (popis) i teatrem (kostium, aktorstwo, formy dramatyczne). Organizowano je już nie tylko ku własnej uciechu, ale również po to, by wzbudzić zainteresowanie publiczności wytworami swej pomysłowości i wyobraźni, zarazić ją sztuką i wytraćić z powszedniości, nudy i samozadowolenia. I to była druga odsłona kabaretu, który wchodził w społeczną przestrzeń, stając przed koniecznością przyjęcia określonych strategii wobec widza/innego uczestnika zabawy, ryzykując swą niezależność i obojętność dla poklasku.

Aby nawiązać żywy kontakt z odbiorcą, zaabsorbować jego uwagę, znaleźć wspólną tożsamość, w „tu i teraz” kabaretowego wydarzenia, twórcy kabaretu musieli odwołać się do wspólnych artystom oraz widzom zasobów pamięci i wyobraźni, utkanych z doświadczeń zdobytych w różnych sferach społecznego życia, nie tylko artystycznego, ale też politycznego, obyczajowego, religijnego *etc.* Korzystając z obowiązującej w zabawie swobody i wolności, prześwietlali swój czas, komentowali aktualia, posługując się prowo-

kacją, dotykali różnych sfer kulturowego tabu i proponowali nowe spojrzenie na rzeczywistość, spojrzenie z dystansu, ukazując ją w krzywym zwierciadle satyry, żartu, ekstrawagancji, parodii. Ten typ kabaretu zaangażowanego, aktualnego, objawił się przede wszystkim w Niemczech, w powstałym już w roku 1901 w Monachium słynnym kabarecie „Die Elf Scharfrichter” (Jedenastu katów), który był obrazoburczy, agresywny, satyryczny i wyznaczał sobie nie tylko cele artystyczne, ale też polityczne. Stał na pierwszej linii walki z obłudą społeczną, kompromitując fasadowość mieszczańskiej kultury i kpiąc z majestatu bezdusznych urzędów państwowych. W tym samym roku w Berlinie Ernst von Wolzogen zakłada „Überbrettle” (nadsцена), pokrewną kabaretowi formę, gdzie miejsce satyry zajęły niemiecka ludowa piosenka, parodie, jednoaktówki, dotąd serwowane w tingel-tanglach. Celem, jaki sobie postawił, było dostarczenie widzom przyjemności i relaksu przez uszlachetnienie popularnych formy rozrywki, a zarazem kształcenie ich niewyrobionego gustu i przygotowanie do udziału w prawdziwie wielkiej sztuce.

I to była trzecia odsłona kabaretu, w której zarysowały się dwie nowe perspektywy dla dalszego jego rozwoju. Pierwsza wynikała z silnych związków z rzeczywistym życiem, które kabaret starał się diagnozować, obnażać i oswajać, stając się kabaretem aktualnym, zaangażowanym, politycznym i satyrycznym, przyjmującym za swego patrona Błazna, kpiarza, szydercę. Druga perspektywa wynikała z całkowitego oderwania od powszedniego życia przez inicjowaną w kabarecie ucieczkę w krainę fantazji, niedorzeczności, abstrakcji, w świat marzeń niespełnionych, teatralizowaną fikcję, w zabawę sztuką i poprzez sztukę, co ujawniło się w kabarecie artystycznym, literackim, absurdalnym, ale także w teatrzykach kabaretowych, pstrych scenach, teatrzykach *varietes*, którym patronował Arlekin, marzyciel, rodem z dawnej komedii *dell'arte*.

Nim jednak kabaret poddał się tym kolejnym transformacjom i metamorfozom dotarł do Polski.

## Tryumfy polskiego kabaretu

Błysła Polsce najmlodszej  
Gwiazda dziś nowa;  
Wszędzie twórczość zakwitła  
„Kabaretowa”.

Gdzie się ruszysz, o rety!  
Wszystko śpiewa kuplety,  
Ciągnie dowcip za uszy  
Z żalosalnej duszy.

(Żelenski-Boy 1983, 205)

Słowa napisanej przez Tadeusza Żeleńskiego-Boya w roku 1907 satyry na polską „cabaretiasis” (Nowaczyński 1906, 153) w naszych czasach nie straciły nic ze swej aktualności. Czy równie silnie są dziś obecne dawne formy kabaretowego życia, należałoby jednak dokładniej rozważyć.

Antenatami polskiej kabaretowej muzy były: krakowski kabaret „Zielony Balonik” (1905–1912) i „Figliki” (1906) oraz warszawski kabaret artystyczno-literacki „Momus” (1908–1912), które stworzyły rodzimą tradycję kabaretu, nawiązując wszakże do wcześniejszych jego form<sup>3</sup>. Największą rangę pośród nich miał „Zielony Balonik”, czerpiący bezpośrednią inspirację z kabaretu francuskiego. Powstał w środowisku młodopolskiej cyganerii artystycznej Krakowa, na wzór „Chat Noir”, jako forma spontanicznej zabawy literatów, malarzy, aktorów i bliskich ich znajomych. W czasie spotkań organizowanych nierregularnie w kawiarni Jana Michalika prezentowano program w dużej mierze improwizowany, a zatem niepowtarzalny, który wypełniały różnego typu numery, wedle możliwości wykonawców i ich ochoty do występu, a więc: monologi, melorecytacje, parodie, kuplety, piosenki, karykatury z satyrycznym omówieniem, wspólne śpiewy polskich pieśni biesiadnych, zwanych kurdeszami, a także szopka (oryginalna, polska rodzima forma estradowa). Tak rodziła się polska literatura kabaretowa (debiutujący w tej roli Tadeusz Żeleński-Boy, Adolf Nowaczyński) i kształcił pierwszy zastęp aktorów kabaretowych (Teofil Trzciniński, Witold Noskowski) oraz konferansjerów (Stanisław Sierosławski), zrazu amatorów, którzy stali się z czasem ulubieńcami zebranych. „Zielony Balonik” był kabaretem, w którym w istocie dokonało się zbratanie zabawy, sztuki i życia. Żył aktualnością, ośmieszając niefortunne lokalne inicjatywy i celebrowane formy życia polskich Aten, portretując kołtunów i filistrów, obnażając społeczne stereotypy, uprzedzenia. Zarazem pozostawał w orbicie sztuki, angażując artystów, a także odkrywając nowe talenty (jak choćby Boya). Wprowadzał twórczy ferment. Demystyfikując koturnowość modernistycznej literatury, odświeżał dawną tradycję plebejską, sięgając po szopkę, piosenkę dziadow-

---

<sup>3</sup> W opisie polskich kabaretów pierwszej połowy XX wieku korzystałam z następujących monografii: Weiss 1987, Karwacka 1982, Stepień 1989, 1992; Fox 2007.

ską pieśń biesiadną. Podważył neoromantyczną pozycję artysty-kapłana, wieszczca, nobilitując dawną tradycję artysty kpiarza, prześmiewcy, birbanta. Dzisiaj uznaje się go za kabaret klasyczny, czyli niekomercyjny, elitarny, literacki i artystyczny. Prócz legendy, spisanej piórem Boya, swoim następcom pozostawił w spadku głębokie przekonanie, iż kabaretowa zabawa możliwa jest w wyselekcjonowanym gronie ludzi, których cechuje podobne poczucie humoru, umiejętność zachowania dystansu wobec siebie i świata. Jeśli taka wspólnota nie tworzy się samoistnie, to należy ją stworzyć, wychowując sobie własną publiczność.

Zainteresowanie „Zielonym Balonikiem” przyniosło falę kabaretomanii, która objęła swym zasięgiem również prowincję. Wśród rzeszy naśladowców wyróżniły się założone z inicjatywy Arnolda Szyfmana dwa kabarety: w Krakowie efemeryczne „Figliki – Teatr pod Marcholtem”, reaktywujący tradycję staropolskiej humorystyki i satyry oraz w Warszawie „Kabaret Artystyczno-Literacki Momus”. Były to już kabarety innego typu, improwizowany szłał typowy dla „Zielonego Balonika” zastąpiła w nich planowo realizowana rozrywka. Otwarte dla publiczności prezentowały program wcześniej opracowany i przygotowany, w którym autorów (T. Ulanowskiego, M.M. Poznańskiego, L. Konarskiego, L. Choromańskiego i innych) zaczęli zastępować wykonawcy – specjalizujący się w określonych formach estradowych: Alfred Lubelski, Zygmunt Trojanowski, Leon Schiller (monologista, recytator i pieśniarz), Mary Mrozińska (polska Yvette Guilbert), Henryk Małkowski (aktor). W ten sposób kabaret polski komercjalizował się, zmierzając do profesjonalizacji i skonwencjonalizowania. Coraz większe znaczenie nabierały w nim elementy widowiskowe i teatralne, w programach zaczęły pojawiać się: miniatura sceniczna, jednoaktówka, wodewil, krótka operetka, teatr cieni. I to właśnie wzorem Szyfmanowskich „Figlików” i „Momusa” kabaret wchodził w nową epokę – dwudziestolecie. Powstałe w Warszawie już pod koniec I wojny światowej nowe kabarety „Czarny Kot”, następnie „Argus”, „Sfinks” i „Miraż”, cieszyły się opinią teatryków o artystycznych ambicjach.

Wielu ówczesnych krytyków teatralnych uważało, iż ostatnim kabaretem poetów była, zorganizowana na wzór rosyjskich kawiarni futurystów, kawiarnia Pod Picadorem (1918–1919). Patronowali jej Skamandryci. Spektakularne widowiska Pikadorczyków, swoista trybuna poetycka, podporządkowane były celom reklamowym grupy. Występy poetów, jako środek audytywny, służyły spopularyzowaniu poetyckich tekstów, pozwalały na ich zaistnienie w szerszym obiegu. W Pod Picadorem promowano wzór poety uczestnika. Inne teatryki, wchodząc w mariaż z kinem (w „Mirażu” program kabareto-

wy łączono z projekcją filmową), teatrem („Czarny Kot” ewoluował w stronę teatrzyku miniatur), a przede wszystkim widowiskiem rewiowym („Morskie Oko”, „Wielka Rewia”), nawet z music-hallem („Rex”), nie mieściły się w konwencji klasycznego kabaretu. Dla tych swego rodzaju widowiskowych amalgamatów najodpowiedniejsza wydawała się forma teatrzyku kabaretowo-rewiowego, w którym z kabaretu pozostał konferansjer, piosenka, recytacja. Teatr do tego dodał dekorację, efekty świetlne, balet, skecz i połączył poszczególne numery nicią fabularyzowanej rewii.

Wielobarwność nadscenek powstałych w dwudziestoleciu międzywojennym jest imponująca. W samej Warszawie pojawiło się wówczas około siedemdziesięciu kino-rewii, rewii, teatrzyków kabaretowych i music-halli. Najbardziej znaczące były: teatrzyk o profilu kabaretowym – „Qui Pro Quo” (1919–1932) i jego kontynuatorzy występujący pod szyldem „Banda”, „Cyganeria”, „Cyruklik Warszawski” oraz teatrzyk *stricte* rewiowy – „Perskie Oko”, „Nowe Perskie Oko” *alias* „Morskie Oko”, którego tradycje podtrzymywały późniejsze: „Teatr Wielka Rewia”, „Rex” i „Hollywood”. Estradę artystyczną dwudziestolecia dopełniały bardziej elitarne przedsięwzięcia, jak np. krakowski teatrzyk dadaistyczny „Cricot”, czy poznańska „Różowa kukulka”, zrodzone w środowisku artystycznym, poza obiegiem komercyjnym. Do nielegalnych scenek związanych z lewicowym ruchem rewolucyjnym należała „Czerwona latarnia” założona w 1931 roku.

Głównym atutem popularnych wówczas nadscenek byli aktorzy kabaretowi, gwarancja dobrej zabawy i wirtuozerii wykonania. To dla nich przychodzono do teatrzyków. Do grona mistrzów należeli: król konferansjerów – Fryderyk Járosy, Kazimierz Krukowski, Adolf Dymśza, Józef Urstein, Hanka Ordonówna, Mira Zimińska, Zula Pogorzelska, Eugeniusz Bodo, Stefania Górńska, Tadeusz Rentgen i wielu innych. Były to zatem kabarety aktorów, teatrzyki gwiazd, z wyraźnym podziałem na scenę i widownię.

Niewątpliwie zasługi w utrzymywaniu przez scenki wysokiego poziomu mieli także autorzy. Aktywnie włączyli się w życie pierwszych warszawskich kabaretów: Konrad Tom, Walery Jastrzębiec-Zalewski (autorzy z „Momusa”). W sukurs przyszli im debiutujący w kabarecie: Andrzej Włast (Willy), Julian Tuwim (Nikko Tiun, Wim, Śláz), Artur Cwibak (A. Tur), Jan Brzechwa (Szer-Szeń), Tadeusz Żeromski (Wrzos), Stanisław Biernacki (T. Stach), Władysław Jus i inni – poeci, a zarazem doskonali technicy rozrywki. W roku 1925 zasilili ich grono Marian Hemar, „magna pars polskiego kabaretu”, który wspólnie z Tuwimem stworzył najciekawsze kabaretowe programy. W latach 30. wspomagali mistrzów poeci „ostatniej warszawskiej

cyganerii”: Władysław Szlengel, Emanuel Slechter, Jerzy Jurandot, Tadeusz Wittlin, Światopełk Karpiński, Janusz Minkiewicz. Dzięki współpracy wytrawnych pisarzy, aktorów, dekoratorów (Józef Galewski) oferta programowa teatrzyków była niezwykle bogata i ambitna. Składankę programową urozmaicały popisy tańca akrobatycznego i zespołowego, skecze, rewietki, parodie i autoparodie, szlagiery, występy rewelersów, popisy jazzbandów oraz najatrakcyjniejszy wówczas rodzaj – szmonces – oparty na stylizacji żargonowej i purnonsensowym komizmie. To uczyniło te teatrzyki najpopularniejszą formą rozrywki nie tylko dla inteligencji, ale również innych grup społecznych uczestniczących w widowiskach kabaretów peryferyjnych, należących do najlepszych scenki i zapożyczających się w ich repertuarze.

Prócz podstawowej funkcji rozrywkowej, integracyjnej odpowiadały one na aktualne oczekiwania, realizowały szybko społeczne zamówienie na satyryczny przegląd wydarzeń, były swoistym *jurnale-parles*, w którym pod czujnym okiem cenzury wykpiwano posunięcia polityków, komentowano aktualne wydarzenia polityczne, niejednokrotnie poprzestając na dworskiej satyrze. Prym w tym zakresie wiodły organizowane poza kabaretem szopki satyryczne „Picadora” (1922–1926) oraz „Cyrulika Warszawskiego” (1926–1931), w których ta oryginalna, polska forma estradowo-kabaretowa ulegała dalszej laicyzacji. Można w nich widzieć więc ogniwo pośrednie między dawnymi zielonobalonikowymi laty (tym bardziej, że szopki „Zielonego Balonika” prezentowano również poza programem, co przedłużyło żywot tego kabaretu) a współczesnością, w której szopki weszły na stałe do telewizyjnej ramówki sylwestrowej i zapisały się oryginalnymi programami Marcina Wołoskiego „Polskie ZOO”, a przede wszystkim autorskim kabaretem telewizyjnym Olgi Lipińskiej „Gallux-Shaw”.

Teatrzyki dwudziestolecia wzorowo wypełniały także misję wyznaczoną niegdyś nadscenem przez Wolzogena, bawiły, cywilizowały, kształciły dobry gust. Stworzony w nich styl kabaretu dbającego o elegancję formy, świetny warsztat aktorski, literackie teksty i żywy kontakt z kompetentną publicznością przeniosły we współczesność przede wszystkim kabarety działające w pierwszych dekadach drugiej połowy XX wieku: Krukowskiego „U Lopka” (1963–1967), Mariana Dzieduszyckiego „Dymek z papierosa”, „Stańczyk” Andrzeja Marianowicza, a także teatrzyk estradowy „Syrena” założony tuż po II wojnie światowej (1948), scalający starą gwardię kabareciarzy. Rekonstruowany w nich przedwojenny kabaret trącił jednak nudą i martwością, był w istocie kabaretem historycznym, a nie aktualnym. Dlatego z ulgą przyjęto nowe kabarety, które w dawne sprawdzone formy potrafiły włączyć aktual-



ne treści obyczajowe, społeczne, a nawet polityczne, tradycję czyniąc fasadą, reaktywację zastępując twórczą kontynuacją, stare konwencje czyniąc jedynie podręczną rekwizytornią. Należały do nich „Szpak” (1954) Zenona Wiktorczyka, „Wagabunda” (1956–1967) Karola Szpalskiego, krakowska „Jama Michalika” Brunona Miecugowa i Jacka Stwory oraz najbardziej z nich żywotny kabaret „Dudek” (1964–1970) kierowany przez Edwarda Dziewońskiego<sup>4</sup>.

W innym kierunku poprowadziło polską kabaretową muzę „7 kotów” (1947) – ucieleśnienie Najmniejszego Teatrzyku Świata Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego, autora „Zielonej Gęsi”. Program tego kabaretu opierał się przede wszystkim na grotesce i purnonsensowym humorze, na duchowej niezależności, jaką gwarantowała nieskrępowana wyobraźnia poetycka, skrajna dezynwoltura i kpina z wszelkiej powagi, konwencji, z ustalonych wartości i hierarchii. Proponowana w nim ucieczka w inny, skarnawalizowany świat, w którym nie obowiązywały zasady logiki i wszystko było na wspak, wprawiała widzów w zdumienie. Wytrącała ich myślenie z kolein stereotypów, dezawuowała fałszywie pojmowaną narodową tradycję, mieszczańskie cnoty, miał godzić ze światem, uczyła dystansu do niego. Nie oferowała prostej rozrywki, lecz ekscentryczną zabawę konwencjami, formami literackimi i teatralnymi, absorbowała uwagę, ćwiczyła pamięć i wyobraźnię.

W nowych powojennych czasach alternatywa zaproponowana przez Galczyńskiego okazywała się nie do przecenienia. Okres wdrażania socjalizmu nie był bowiem łaskawy dla kabareciarzy. Ostra cenzura utracąca śmiałość inicjatywy, jak np. świetnie zapowiadające się kabarety Jerzego Dobrowolskiego i Stanisława Tyma „Koi” (1958) i „Owca” (1966), w których próbowano reaktywować tradycje kabaretu politycznego i budzić z uśpienia społeczeństwo „małej stabilizacji”. Zatem powstałe w latach 60. inne kabarety, z założenia apolityczne, kontynuowały twórczo pomysł autora „Zielonej Gęsi”, by wskazać telewizyjny „Kabaret Starszych Panów” (1960–68) Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory, z wysmakowaną elegancją i znawstwem animujący na małym ekranie na wpół nierealny, pełen liryzmu świat z postaciami z szarej, socjalistycznej rzeczywistości ujętymi w groteskowo-sentymentalną konwencję oraz „Piwnica Pod Baranami”, istniejąca w Krakowie od 1956, która pod skrzydłami Piotra Skrzyneckiego i z udziałem szerokiego, ciągle odnawianego grona krakowskich artystów (Ewa Demarczyk, Zygmunt Konieczny, Wiesław Dymny, Anna Szalapak) była kabare-

---

<sup>4</sup> W „Szpaku” (1954–1960) królował wybitny konferansjer Kazimierz Rudzki, w „Wagabundzie” występowali wielcy soliści m.in.: Lidia Wysocka, Wiesław Michnikowski, Bogusław Kobiela, Maria Koterbska.

tem o niepowtarzalnej atmosferze poezji, wspólnotą ludzi uciekających przed przytłaczającą codziennością w surrealistyczny, poetycki świat zabawy i sztuki, enklawą niespełnionych w życiu codziennym „kolorowych ludzi”.

Kabaret zaangażowany, komentujący i diagnozujący rzeczywistość, odradza się z całą mocą przede wszystkim wśród młodych ludzi, stawiających sobie pytanie jak żyć, jak wpasować się w swój, nie zawsze przecież „szczęsny czas”. Po kolejnych „odwilżach” rozkwita kultura studencka, niezależna w granicach wyznaczonych przez władzę, i, rzecz jasna, kabarety: warszawski „STS – Studencki Teatrzyk Satyryków” (1954–1962) uznany za „teatralną gazetę polityczną”, „Hybrydy”, „Stodola”, gdański „Bim Bom”, „Salon Niezależnych”, a także, powstały później, poznański „Tey” (Zenon Laskowik, Bogusław Smoleń), w których publiczność traktowano nierzadko obcesowo, niczym filistrów w dawnym „Chat Noir”, obnażając jej podatność na wszelkie manipulacje, głupotę, samozadowolenie, skłonność do konformizmu. Serwowano w nich gorzkie prawdy, obnażając paradoksy życia w „socjalistycznym dobrobycie” poprzez operowanie językiem ezopowym i grą podtekstem, uprawiając swoistą publicystykę w śpiewanym felietonie, w parodii tekstów urzędowych, gawędzie ekonomicznej. Poszukiwano nowych form ekspresji (*blackout*), wykorzystując także sprawdzone teatralne triki. Kabarety te, działając w dużej mierze w środowisku studenckim, wśród swoich, nawiązywały żywy kontakt z rówieśniczą publicznością, która z łatwością rozszyfrowywała aluzje, parable i poetyckie metafory. Choć początkowo były to kabarety amatorskie (wspierane jedynie przez zawodowych aktorów i autorów) szybko stały się wylegarnią talentów, tu zdobywali swe kwalifikacje późniejsi profesjonaliści. Wiele z nich z czasem stało się kabaretami zawodowymi, jak m.in. założony w 1968 (w roku odwilży) kabaret Jana Pietrzaka i Janusza Kofty „Pod Egidą”, rejestrujący z satyrycznym zacięciem transformacje ustrojowe, z udziałem zawodowych aktorów i konferansjera, a także wrocławska „Elita” (Jan Kaczmarek, Andrzej Waligórski, Leszek Niedzielski) działająca od 1969 nieprzerwanie do dzisiaj, której członkowie wykonywali swoje własne teksty.

W latach 80. życie kabaretowe toczyło się mniej wartko i dwutorowo, kabarety zawodowe prowadząc walkę z cenzurą o przetrwanie, ugruntowywały swą pozycję, a nowe kabarety amatorskie poszukiwały odpowiedniej dla siebie formuły. Powstały jeszcze w 1966 roku Festiwal Artystycznej Młodzieży Akademickiej FAMA, w ramach którego między innymi prezentowały się kabarety studenckie z całej Polski, pod koniec lat 70. stracił swój impet. W sukces studenckim inicjatywom kabaretowym przyszła PAKA –

krakowski Przegląd Kabaretów Amatorskich. Zainicjowana w lipcu 1984 roku impreza odbywająca się corocznie aż do dzisiaj, stała się najważniejszym forum kabaretowym, giełdą pomysłów, sposobem pokazania siebie innym zainteresowanym tą formą. W pierwszej kolejności była zabawą kabareciarzy (jeszcze nie artystów) we własnym gronie, chciałoby się dodać – prawie jak za dawnych czasów tradycyjnego kabaretu. Jednak obecność szacownego jury składającego się z profesjonalistów: satyryków (Jacek Federowicz, Stanisław Tym), plastyków (Andrzej Mleczko), aktorów (Jerzy Stuhr) publicystów (Michał Ogórek), literatów (Jan Józef Szczepański) i elity kabareciarzy (Piotr Skrzynecki) pozwalał również sprofilować przegląd jako rodzaj warsztatów, szkołę kabaretowej sztuki, w której nieprzypadkowo zgromadzona publiczność i jurorzy weryfikowali atrakcyjność pomysłu, umiejętności warsztatowe, określając szansę na dalszy rozwój, a także na „zawodowstwo”. Rzeczywiście, większość nagrodzonych na PACE (w całej jej historii) zespołów osiągnęła taki status i dziś uznawana jest niemal za mistrzów w swoim rodzaju, by wskazać niektóre z nich: zielonogórski kabaret „Potem”, gdański „Koń Polski”, krakowską „Grupę Artystyczną Rafała Kmity”.

Czym zatem była w tym okresie PAKA? – zabawą, wspólnotą, twórczym fermentem i swoistą sztafetą pokoleń. Może nie rozbrzmiewał w niej okrzyk modernistów gromadzących się w kabaretowych kawiarniach Paryża i Krakowa z przełomu wieków – *Eviva l'arte!*, lecz z pewnością obecny był panujący w nich duch swobody, śmiechu, dezynwoltury, wolności. W czasach narastającego kryzysu gospodarczego i destabilizacji politycznej, stanu wojennego i walki o nowy demokratyczny ład, spotkaniom kabareciarzy na PACE patronował raczej Beaumarchais i jego słowa „Niech żyje wesołość! Kto wie, czy świat potrwa jeszcze trzy tygodnie?” (Beaumarchais 1959, 23). Słowa te, co warto przypomnieć, były w dwudziestolecu mottem nie tylko satyrycznego pisma „Cyruлик Warszawski”, ale również kabaretu o tej samej nazwie – kontynuatora najświetniejszych tradycji „Qui Pro Quo”.

Po roku 1989 sytuacja w kraju uległa radykalnej zmianie. Zniesiono cenzurę, zapanowała wolność słowa. Upublicznienie rozgrywek politycznych, przypominających program kabaretowy, zmniejszyło popyt na kabarety zaangażowane, satyryczne, interwencyjne. Zaspakajały go zresztą działające nadal kabarety zawodowe, a także emitowane cyklicznie w telewizji publicznej widowiska: wspomniane już „Polskie ZOO” Marcina Wolskiego (1991–1994) – intertekstualna szopka obnażająca polską scenę polityczną, „Dziennik Telewizyjny” Jacka Federowicza – parodia bieżących serwisów informacyjnych oparta na miksowaniu dokumentu filmowego ze spreparowanym

satyrycznie tekstem oraz inne programy, jak np. „Ale plama” (Janusza Rewińskiego i Krzysztofa Piaseckiego). Zaproponowane w nich techniki informacyjno-zabawiające, które miały przeciwdziałać nadmiernemu zaufaniu do informacji podawanych w mediach, z powodzeniem przejęły w naszych czasach programy publicystyczne, by wspomnieć cieszący się niezwykłą popularnością program TVN „Szkło kontaktowe”.

W latach 90. pole manewru kabareciarzy w zakresie dyżurnych tematów, jak podkreślał Jacek Sieradzki, zostało więc poważnie ograniczone (Sieradzki 1983, 12), poszerzało się natomiast pole dla ekspansji, dzięki rozwojowi telewizji niepublicznej i zgłaszanemu przez nią zapotrzebowaniu na programy rozrywkowe. Jaki więc kabaret mógł zrodzić się w tym krajobrazie po bitwie, jaki kierunek artystyczny mógł przyjąć? Jaką publiczność integrować – masową, zasiadającą przed ekranami telewizorów, czy własną, zdobywaną w bezpośrednim kontakcie, akceptującą ten sam typ humoru? Czy traktował ją jako partnera czy jako klienta?

### „Zrób kabaret, po prostu zrób kabaret...”<sup>5</sup>

Młoda generacja kabareciarzy, odchodząc daleko od polityki, skierowała swą uwagę na własne podwórko, swoje środowisko, które w ciągu kilkunastu lat uległo gwałtownym przeobrażeniom. W związku z otwarciem się Polski na Zachód, szybko zaczęto nadrabiać zaległości w przyswajaniu zdobywcy kultury masowej, konsumenckiej, amerykańskiej. Konkretny i łatwy niegdyś do wskazania dla kabareciarzy punkt odniesienia (akademicka sztuka, filister-tradycjonalista, narzucona władza) rozplynął się w ponowoczesnym świecie pluralizmu politycznego, unifikowanych obiegów i poziomów kultury. Jedną z reakcji na tę sytuację ujawniał w swej nazwie warszawski „Kabaret Moralnego Niepokoju” działający od 1996 roku (w składzie: Robert Górski, Katarzyna Pekosińska, Przemek Borkowski i inni), który ośmieszał pozorantstwo, bezrefleksyjność i samozadowolenie konsumenta dóbr

---

<sup>5</sup> Użyte w podtytule słowa pochodzą z hymnu kabaretu „Potem”: „Zrób kabaret, po prostu zrób kabaret / To takie proste, choć przecież takie stare / Więc się nie tłumacz, że wszystko jest źle / Ale po prostu uśmiechnij się / Zrób kabaret, po prostu zrób kabaret / Między dialogi piosenek włóż parę / Zaprosz publiczność i krzesła jej daj / Potem recytuj śpiewaj i graj!”. Piosenka dostępna na: <http://kabaretpotem.mp3.wp.pl/?tg=L3Avc3RyZWZhL2FydlHldGEvMTIONtcsdXR3b3IsNTg5MzEuaHRtbA==> (dostęp: 28.07.2011).

kultury masowej i popularnej, sprawnie i szybko przejmującego promowane w niej wartości i normy zachowań. W tym wyspecjalizowały się również inne ambitne kabarety: „Grupa Rafała Kmity”, cieszyńscy „Łowcy.B”, powstały w Lublinie „Kabaret Ani Mru Mru”, „Kabaret Hrabi”, „Limo”, „Kabaret Młodych Panów” z Rybnika. W skeczach, monologach, piosenkach tworzą one istny patchwork współczesnego społeczeństwa, ukazujący jego przedstawicieli (meneli, bezrobotnych, dresiarzy, nauczycieli, księży i biurokratów, pracowników firm i agentów, gospodynie domowe i gejów) w krótkich odsłonach ich dnia powszedniego, w rolach przerysowanych, w śmieszności i głupocie. Takie spojrzenie na świat wynaturzają kabarety „niskie”, mniej ambitne, nastawione na masowego odbiorcę, np. „Nowaki”, „Neo-Nówka”, „Pod Wyrwigroszem” (większość żartów budujących wokół skojarzeń z seksem), „Paranienormalni”, „Kabaret Skeczów Męczących”. Proponowane w tych kabaretach swoiste scenki rodzajowe na ogół nie imponują formą tak w zakresie środków ekspresji, jak i sposobów przekazu. Użyty w nich język, będąc prostym cytatem mowy kolokwialnej, pozostaje wielokrotnie jedynie znaleziony, a nie przetworzony. Brak jego wtórnego sfunkcjonalizowania sprawia, iż zaplecze tekstowe większości tych zespołów jest niezwykle skromne. Oczywiście sprawnie posługują się one nadal kalamburem, zwłaszcza w swych nazwach („Non-sens”, „Po żarcie”, „Zażarty”), grą słowną, dowcipem, kawalem, bon motem, ale na ogół obywają się bez, by tak rzec, klasycznych gatunków literatury estradowej i satyry literackiej typowej dla dawnych kabaretów, promujących wirtuozerię poetycką, świadomą grę semantyczną słowem. Zastąpił ją performatywny żywioł zdarzenia, zabawy realizowanej zgodnie z formułą *paidia* – w której panuje ekstatyczny i bezrefleksyjny często zachwyty nad życiem prezentowanym w zabawnych wariacjach, nagradzanych demonstracyjnie przez publiczność śmiechem na całe gardło<sup>6</sup>. Nieczęsto w takich kabaretach, nieliterackich, ale mocno osadzonych we współczesnych realiach życia obyczajowego i społecznego, jest jeszcze miejsce na przypomnienie widzom gogolowskiej pointy *Rewizora*: „Z kogo się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!” (Gogol 1953, 164). Pokazany w zabawie świat banału i trywialności nie składa się w znaczącą całość, narzuca się w swej oczywistości, niepoddany interpretacji, nie wyzwała jej również u widzów. Skecze przypominające burleskowe gagi oferują prosty komizm, programy z nich złożone nie wymagają zaangażowania,

<sup>6</sup> Wyodrębniam tę formułę zgodnie z koncepcją zabawy J. Huizingi (Huizinga 1967). Na drugim biegunie zabawy typu *paidia* badacz umieścił *ludens* – żywioł, z którego wyrosła poezja.

myślenia, są niczym zabawki, którymi szybko się nudzimy, żądając nowych atrakcji i bawidełek. Można je określić jako kabarety biesiadne<sup>7</sup>.

Inną alternatywę kabaretowej zabawy stworzyły grupy nawiązujące do kabaretu „Potem” założonego w Zielonej Górze w 1984 roku (istniał do 1999) przez Dariusza Kamysa i Krzysztofa Langerę, do których rok później dołączył Władysław Sikora, rozsądnik idei kabaretowej i moderator Zielonogórskiego Zagłębia Kabaretowego (ZZK). Jego zdaniem:

kabaret artystyczny musi być anarchizujący. Bez oderwania się od obowiązujących zasad, schematów i myślenia popularnego – nie ma sztuki kabaretowej. I najszlachetniejsze nawet intencje i wartości edukacyjne nie czynią z kabaretu Sztuki. Sztuką kabaretową jest dopiero to, co przelamuje schematy. Kabaret nie ma zmuszać do niczego. Im więcej zmuszania, tym mniej myślenia. Przelamywanie schematów to nie jest stawianie trudnych pytań. Idiotyczne nieraz żarty mogą mieć większą moc przelamywania schematów niż inteligentnie skrojony skecz z drugim dnem. Pojedyncze żarty bywają dziełami sztuki – jeśli tylko potrafią naruszyć swoją konstrukcją zakorzenione schematy” (Sikora 2011a).

Jako lider kabaretu „Potem”, a także wychowawca młodego pokolenia kabareciarzy Sikora starał taką formułę kabaretu zaszczerpić swym podopiecznym, zreszającym się w zielonogórskich formacjach: „Zaś”, „Imperium Trrrt”, a także zakładającym własne odrębne zespoły m.in.: „Jurki”, „Ciach”, „Mile Twarze”, „Barszcz z krokietem”, „Szum” (jedyne żeński kabaret). Potemowcy nie lekceważąc tradycji dawnego kabaretu, poddawali ją rewizji, w pracowni przygotowywanych programach proponowali ucieczkę z rzeczywistości w świat literackiej fikcji, w bajkę, w absurd, bawiąc się inscenizowaniem krótkich form (używanie rekwizytów, kostiumu, minidekoracji), odrzucając konferansjera, angażowali widza przez odwołanie się do jego wrażliwości. Ulubioną i najatrakcyjniejszą formą, usprawiedliwioną postmodernistyczną modą, stała się więc parodia we wszystkich odmianach, stylizacja, trawestacja, groteska, czarny humor, kalambur i pastisz.

Proponowane niegdyś podziały kabaretu na polityczny i obyczajowy, aktualny i historyczny, językowy i sytuacyjny, zawodowy i amatorski, egalitarny i elitarny, dla dorosłych i dla dzieci (Szczerbowski 1994, 17) nie są zbyt funkcjonalne. O współczesnym kabarecie więcej mówi podział na formy

---

<sup>7</sup> To określenie proponuje m.in. Władysław Sikora, por. Sikora 2011b.

tradycyjne i eksperymentatorskie<sup>8</sup>. Do tych „drugich” należą m.in.: nieistniejący już, ale oryginalny kabaret „Kuzyni” (którego program zawierał jedynie formy cyrkowe), kabaret „DNO” (w którym komizm buduje się przez użycie skomplikowanych i rozbudowanych rekwizytów), jednoosobowy kabaret Ireneusza Krosnego (doskonałego mima, który czasem łączy pantomimę z dźwiękiem z offu), „Hlynur” (posługujący się persyflażem skandynawskich form kabaretowych i ich parodiami w zakresie języka i zwyczajów), „Fraszka” i „Macież”, a przede wszystkim „Mumio” (zmierające w stronę pełniejszych form teatralnych lub form przedstawiających kabaret niczym cytat). Można by wymienić tu również kabaret „OT.TO”, który w pewnym momencie działalności wyspecjalizował się w skrótowych parodiach znanych przebojów, ale te minikoncerty życzeń stały się z czasem podstawą piosenkowej kroniki politycznej, jak w programach „IV Kaczpospolita”, „Kroniki Tuskanii”.

Dodatkową sferę działalności kabaretowej wyznacza dzisiaj improwizacja sceniczna, na którą modę wśród polskich artystów kabaretowych zapoczątkował popularyzowany w Internecie amerykański show *Whose Line Is It Anyway?*<sup>9</sup>. Uprawiają ją z powodzeniem kabareciarze z różnych grup, którzy spotykają się, by wymyślać na oczekaniu scenki o tematyce proponowanej przez widzów oraz aby grać w gry zapożyczone z *Whose Line*. Inną formę kabaretowej improwizacji, wywodzącą się z zielonogórskiego klubu Gęba i środowiska ZZK, proponują twórcy parodii serialu obyczajowego *Spadkobienicy*, znanego szerokiej publiczności z wersji telewizyjnej (pomysłodawcą serialu jest były Potemowiec – Dariusz Kamys).

Mówiąc o nowych formach współczesnego kabaretu, nie sposób pominąć modnego dziś *stand-upu* (komedii na stojąco), komicznego *performance'u*, oscylującego między formą teatru jednoosobowego, kawiarnianego popisu, kabaretowej konferansjerki oraz monologu, między rozrywką i zabawą z publicznością. Atrakcyjność *stand-upu* wynika z jego buntowniczej natury, z wszechpanującej w nim wolności słowa i swobody reakcji zarówno *standaperów*, jak i publiczności, która aktywnie włącza się w przebieg widowiska. W Polsce formę tę uprawiają zarówno kabareciarze (Marcin Daniec, Grzegorz Halam, Jerzy Kryszak), jak też specjalizujący się w tym Rafał Rutkowski i Łukasz Lewandowski.

Poza wymienionymi wyżej, wartym uwagi zjawiskiem jest kabaret muzyczny, który zaskakuje widzów nie tylko wysokoartystycznymi „tekstami”,

<sup>8</sup> Za przewodnika po współczesnych kabaretach służyła mi w wielu wypadkach Izabela Mrówka, autorka książki o polskich satyrykach i autorka wielu kabaretowych tekstów.

<sup>9</sup> W Polsce popularyzowany za sprawą Internetu ([www.whoseline.pl](http://www.whoseline.pl)).

ale i wirtuozerią wykonania. Sztandarowym przykładem tego typu kabaretu może być „eksportowa” „Grupa MoCarta” (której program nieustannie ewoluuje: od zabawy formami i motywami muzycznymi, przez utrudnianie sobie zadań w posługiwaniu się instrumentami czy wydobywaniu dźwięków z przedmiotów, które nie były dotąd kojarzone z instrumentami, co zostaje wzbogacone ciekawą choreografią i grą mimiczną). Do tej kategorii należą również: katowicki jednoosobowy „Kabaret Tenor” (Czesław Jakubiec potrafi między innymi zaśpiewać w duecie damsko-męskim sam ze sobą; tworzy parodie arii operowych i operetkowych), a także krakowski „Kwartet Okazjonalny” (w którym gra się na różnych „sprzętach”). W tym nurcie należałoby też usytuować kabaret piosenki, czasem nawiązujący do tradycji bardów – dawniej „Tropicale Thaiti Granda Banda” czy „Waly Jagiellońskie”, obecnie „Czerwony Tulipan”, „Kaczki z Nowej Paczki”, „Zespół Adwokacki Dyskrecja”, „T-Raperzy znad Wisły”, „Lubelska Federacja Bardów”.

Sprawdzenie wartości współczesnego kabaretu umożliwia nie tylko konfrontacja z coraz mniej wymagającą publicznością, ale również uczestnictwo w rozmaitych przeglądach, festiwalach i konkursach kabaretowych. Przeglądem o największej renomie jest wspomniana już krakowska PAKA. Poza nią liczą się m.in. Lidzbarskie Wieczory Humoru i Satyry (27 edycji), Debeściak organizowany w Dąbrowie Górniczej od lat dziewięciu, Mazurskie Lato Kabaretowe Mulatka (16 edycji), Trybunały Kabaretowe w Piotrkowie Trybunalskim, a przede wszystkim rybnicki Ryjek, w którym, co ciekawe, kabarety, startując w konkurencjach przez siebie zaproponowanych, oceniają siebie nawzajem. Oczywiście prócz festiwali życie kabaretowe w ramach geografii kabaretowej organizowane jest w klubach, które w tym się specjalizują, np. w Piwnicy pod Harendą w Warszawie, w łódzkiej Piwnicy Artystycznej Przechowalnia, w klubie zielonogórskim Gęba i w innych miejscach sprzyjających kabaretowej zabawie w żywym kontakcie z publicznością.

W ostatnich latach okazało się, że udział w przeglądzie pozbawionym promocji medialnej nie gwarantuje sukcesu i żeby zaistnieć w świadomości społeczeństwa, należy poddać się dyktatowi telewizji; zatem tylko podporządkowanie się twórcom programów rozrywkowych stwarza dzisiaj wielu młodym kabaretom szansę osiągnięcia zarówno sukcesu artystycznego, jak i przede wszystkim niezależności finansowej. Dlatego za chlebem i sławą kabaret zawędrował do telewizji.



## Wyprzedź kabaretu w ręce telewizji...<sup>10</sup>

Jak niegdyś na przełomie wieku XIX i XX wieku kabaret zaczął dekonstruować świat widowisk teatralnych, czasem zagrażając teatrowi, wielokrotnie inspirując młodych teatralnych twórców do poszukiwań i eksperymentów formalnych, tak niemal sto lat później sam zmierzyć się musiał z nowym medium – z telewizją. Stała się ona nie tylko ważnym sposobem kontaktowania się kabaretu z publicznością (podobnie jak niegdyś radio, obecnie zaś Internet), ale umożliwiła także powstanie nowych jego odmian, jak kabaret telewizyjny, którego najświetniejszymi przykładami są „Kabaret Starszych Panów” oraz dwie edycje kabaretów telewizyjnych Olgi Lipińskiej: wcześniejsze – „Gallux show”, „No to leci kabarecik” i późniejszy – „Kabaret Olgi Lipińskiej”. Kabaret radiowy o dłuższej tradycji sięgającej lat 30. XX wieku, by wspomnieć „Wesołą Lwowską Falę”, rozwijał się po wojnie dzięki kabaretowi „Eterek” (Przybory i Wasowskiego), następnie świetnym programom Wolskiego „Sześćdziesiąt minut na godzinę”, czy emitowanym w radiowej „Trójce” „Ilustrowanemu Tygodnikowi Rozrywkowemu” (Janeczarskiego i Kreczmara) oraz „Powtórce z rozrywki”. Od radiowych form rozpoczął również kabaret „Kaczka Pchnięta Nożem”, który z powodzeniem funkcjonuje do dziś poza tym medium. Obecnie radio, a przede wszystkim telewizja, nie służy już wykreowaniu nowych zjawisk, ale raczej ich utrwaleniu. Stały się więc jedynie przestrzenią dla odpowiedniego zaprezentowania twórczości kabaretowej, zgodnie z obowiązującymi standardami (krótkie kilkunastominutowe skecze, szybkie tempo, oryginalność i świeżość pomysłu, rozrywkowość). Nowe media nie oferują nowych środków wyrazu, które mogłyby wzbogacić poetykę widowiska kabaretowego (środki filmowe wykorzystują kabarety, tworząc własne produkcje filmowe poza telewizją). Ich misją jest więc odpowiednie zaprezentowanie kabaretu w formie konkursów, jak np. w programie „Kabaretożercy” (w którym rywalizujące ze sobą zespoły oceniała publiczność), czy też w formie telewizyjnego show, czego ciekawym przykładem jest program „Baltroczyk przedstawia”.

I tak w wyścigu o sławę i popularność kabaret wyprzedza się, urozmaicając rozrywkę dla mas, podrzucając reklamie sprawdzone chwytły. Nie znaczy to jednak, że niebezpieczny mariaż z telewizją bezpośrednio zagraża kabaretowi. Dla wielu kabareciarzy to tylko przygoda, w pełni realizują się oni do-

---

<sup>10</sup> Tytuł podrozdziału jest aluzją do książki I. Kieć *Wyprzedź teatru w ręce Arlekina i Błażna, czyli o kabarecie*, zob. Kieć 2001.

piero w bliskim kontakcie z widzami, którzy – choć nie zawsze wypełniają ogromne sale – to nadal chętnie gromadzą się w kameralnych klubach, tworząc prawdziwą wspólnotę.

### Zakończenie...

Tradycja kabaretu dwudziestolecia przeszła do lamusa, w programowych składankach wyspecjalizowała się estrada, nie udając, że jest kabaretem. Typowe niegdyś kabaretowe formy, takie jak piosenka w rozlicznych odmianach gatunkowych i różnych rytmach, monolog, a nawet konferansjerka, z powodzeniem osiągnęły autonomię. Wypełniając w całości widowiska rozrywkowe typu estradowego (koncerty, recitale) bądź stając się ich częścią, ozdobnikiem lub – co gorsza – przerywnikiem, przestały sygnować widowisko *stricte* kabaretowe. Wielu specjalizujących się w tych formach artystów zaczęło funkcjonować w życiu kabaretowym w pojedynkę, jako satelici, włączając się doraźnie w działania innych grup, by wymienić najbardziej znanych: Stanisława Tyma, Pawła Dłużewskiego, Macieja Stuhra, Krzysztofa Daukszewicza, Jerzego Kryszaka, Tomka Jachimka, Marcina Dańca, Grzegorza Halamę, Piotra Baltroczyka, Artura Andrusa, Andrzeja Poniedziałkiego. Wydaje się, że dziś reprezentują oni swoisty kabaret jednoosobowy, częściowo autorski, częściowo aktorski, kabaret profesjonalny, dopracowany. Świadomość tradycji pozwala im z powodzeniem włączać dawne formy i styl we współczesne widowiska kabaretowe, tworzyć programowe składanki już nie tylko z popisów pojedynczych wykonawców, ale z prezentacji zespołów o odmiennych poetykach, stylach, w których nie tylko, jak w krzywym zwierciadle, może przejrzeć się współczesny świat i widz, ale i współczesny kabaret, nieustannie poszukujący źródła zabawy, czasem również kontaktu ze sztuką. A obraz to niezwykle zróżnicowany.

### Literatura

- Appignanesi L., 1990, *Kabaret*, tłum. Kreczmar A., Warszawa.  
Beaumarchais P., 1959, *Wesela Figara*, tłum. Żeleński-Boy T., Warszawa  
Fox D., 2007, *Kabarety i revue międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Katowice.  
Gogol M., 1953., *Rewizor*, tłum. Tuwim J., Warszawa.

- Huizinga J., 1985., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Kurecka M., Wirpsza W., Warszawa.
- Karwacka H., 1982, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki Momus*, Warszawa.
- Kiec I., 2001, *Wyprzedaż teatru w ręce arlekina i błazna... czyli o kabarecie*, Poznań.
- Kiec I., 2004, *W kabarecie*, Wrocław.
- Nowaczyński A., 1906, *Wczasy literackie*, Warszawa.
- Poprawa J., 1975, *Kabarety polskie*, „Poglądy”, nr 24.
- Sieradzki J., 1983, *Krajobraz po pauzie*, „Teatr”, nr 7.
- Sikora W., 2011a, *Definicja kabaretu*, (on-line) [www.sikora.art.pl/teoria\\_kabaret\\_jest\\_sztuka.php](http://www.sikora.art.pl/teoria_kabaret_jest_sztuka.php), (dostęp: 27.07.2011).
- Sikora W., 2011b *Kabaret ADIN*, (on-line) [www.sikora.art.pl/publicystyka\\_adin.php](http://www.sikora.art.pl/publicystyka_adin.php) (dostęp: 27.07.2011).
- Stępień T., 1989, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice.
- Stępień T., 1992, *Kabaret literacki*, w: Brodzka A., Puchalska M., Sobolewska A., Szary-Matywiecka E., red., *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław.
- Szczerbowski T. 1994, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków.
- Traczyk M., 1999, *Piętnaście lat w PACE, czyli o urokach amatorstwa*, „Opcje”, nr 5.
- Weiss T., 1987, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków.
- Żeleński-Boy T., 1983, *Słówka*, Kraków.
- Żeleński-Boy T., 1932, *Znasz-li ten kraj?... (Cyganeria krakowska)*, Warszawa.

### Polish Cabaret – Tradition and Contemporaneity

Polish cabaret, while being inspired by European ancestors, has been evolving over years. It served many purposes, searched for new means of expression. The article presents significant stages of its evolution, which serves as the main context for describing the expansion of contemporary types of cabaret that have been developed under the influence of new media and culture that concentrates on entertainment. Rich cabaret life and significant presence of cabaret programs on TV provokes question concerning the identity of cabaret. An answer to such question enables understanding the reasons of its attractiveness and its presence in different means of popular culture.

**Key words:** cabaret, stage expression, popular culture