

Agnieszka Józwik

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska
ORCID: 0000-0002-2333-9192 | e-mail: agnieszka.jozwik1@gmail.com

Polski kabaret do 1989 roku i jego upowszechnienie poprzez technologię informacyjną jako elementy popkultury

DOI: 10.34739/clg.2023.15.02

Wprowadzenie

Kabaret od początku swego istnienia podlegał i nadal podlega wielu przemianom. Dotyczyły one zarówno jego formy, jak i treści. Jednak najważniejsza ze zmian dotyczyła charakteru kabaretu. Początkowo był on elitarny, dostępny tylko nielicznym. Jednak pojawienie się mass mediów przyspieszyło przemiany również w kabarecie. Przestał on być elitarny, a stał się elementem kultury popularnej.

W moim artykule przedstawię, jaki wpływ na zanikanie elitarnego charakteru kabaretu miały mass media i rozwój nowych technologii. Pokażę kabaret w kontekście kultury popularnej i cech, które ją charakteryzują.

Większość stacji telewizyjnych czy radiowych posiada w swojej ramówce programy kabaretowe lub „okołokabaretowe”. Przez pojęcie program kabaretowy rozumiem występy kabaretów na żywo, transmitowane w mass mediach lub zarejestrowane na płytach, taśmie filmowej czy nośnikach cyfrowych dźwięku i obrazu. Programy „okołokabaretowe” to takie, w których ich twórcy pełnią rolę prowadzących, pokazują swoje umiejętności w konkursach niezwiązanych z działalnością kabaretową, próbują swoich sił w stand-upach czy realizują własne pomysły na seriale.

1. Historia kabaretu

Autorzy definicji kabaretu najczęściej określają go jako specyficzną formę teatru, który opiera się na grze i improwizacji aktorów oraz współudziale widza w tym, co dzieje się na scenie. Kabaret to

(...) wykształcony we Francji typ kameralnego teatrzyku rozrywkowego z programem składanym, przeznaczony do odbioru części w warunkach kawiarni i restauracji niż odrębnej sali widowiskowej. Spektakl kabaretowy przedstawia pojedyncze, niezależne od siebie krótkie utwory literackie, zwykle o charakterze humorystyczno-satyrycznym (skecze, monologi, wiersze) oraz melorecytacje, piosenki, kuplety i songi z wiążącą wszystkie elementy konferansjerką. Do podstawowych zadań konferansjera należy nawiązanie bezpośredniego, intymnego kontaktu z publicznością (SWT 1990).

Inna definicja kabaretu pojawia się w *Nowej encyklopedii powszechnej PWN* (1996). Kabaret to

początkowo lokal (restauracja knajpa, szynk), będący od ok. XVIII wieku miejscem spotkań cyganerii artystycznej, w końcu XIX i na początku XX wieku miejscem improwizowanych spektakli satyryczno-rozrywkowych. Odtąd nazwa kabaret oznaczała kameralny spektakl estradowy, złożony z piosenek, recytacji, popisów muzycznych i tanecznych, komponowany pod kierunkiem organizatora zabawy, wykonywany bez honorarium przez artystów (poetów, muzyków, malarzy) prezentujących w widowisku własne utwory.

Bożena Frankowska w *Encyklopedii teatru polskiego* (2003) charakteryzuje kabaret jako „rodzaj teatru rozrywkowego, wykształconego we Francji na przełomie XIX i XX wieku pod nazwą kabaretu artystycznego (*cabaret artistique*)”. Prezentował on własne programy składane w kawiarniach, restauracjach. W takich programach znajdowały się zarówno krótkie utwory literackie (wiersze, monologi, skecze, melorecytacje), jak i muzyczne (piosenki, kuplety, ballady, songi). Miały one najczęściej charakter humorystyczny i były powiązane zapowiedziami konferansjera.

Początkowo we Francji pojawiały się kabarety artystyczne, np. *Chat Noir*. Dopiero na początku XX wieku powstawały bardziej wyspecjalizowane formy – kabarety literackie, które w małych salach prezentowały krótkie formy śpiewane i recytowane mające charakter improwizowanej zabawy. Ich programy były tworzone przez znanych artystów, ale wykonywane przez

zawodowców w kawiarniach, restauracjach, jak też w małych salach teatralnych. Był to początek kabaretu aktorskiego i autorskiego. W takiej formie kabaret rozprzestrzenił się w innych krajach.

Poza takimi formami, kabaret na Montmartre w Paryżu, była to i jest często do tej pory, obliczona na zysk impreza rozrywkowa dla cudzoziemców. Tego typu wydarzenia organizowane są w większych salach, często w lokalach gastronomicznych, odpłatnie i z pokazami zawodowych tancerzy.

Tadeusz Nyczek definiuje kabaret jako składankę estradową literacko-muzyczną, obowiązkowo satyryczną, przez co rozrywkową, choć i miejscami poważną (zob. Nyczek 2002). Do gatunków kabaretowych zaliczył:

- kabaret literacki, np. Cabaret Voltaire;
- rewię, czyli „popisy wokalne-taneczne w wykonaniu coraz efektowniej rozebranych pań” (zob. Nyczek 2002);
- kabaret niemiecki charakteryzujący się zwulgaryzowaniem i polityczną groteską.

B. Frankowska zwróciła uwagę, że słowo „kabaret” wywodzi się z łacińskiego *cabretum*, które oznacza roślinę, używaną w starożytnym Rzymie do zatykania flaszek z winem. Okazuje się również, że widowiska o charakterze improwizowanej zabawy pojawiały się już w średniowieczu (ETP 2003). W gospodach i tawernach, zwanych kabaretami, zbierali się ludzie różnych profesji: artyści, studenci, rzemieślnicy, opryszki. Odbywały się tam występy wędrownych artystów, wspólne śpiewy i tańce oraz popisy osób z widowni.

2. Kultura popularna

Podstawowym problemem, jeśli chodzi o definicję kultury popularnej stanowi pytanie o to, czy jest ona tożsama z kulturą masową. Zdania na ten temat są podzielone.

Część autorów uważa, że kultura popularna to synonim kultury masowej. Inni z kolei zauważają, że kultura masowa pojawiła się dopiero z rozwojem przemysłu i mass mediów, a kultura popularna istniała już w starożytności. Na potrzeby tego artykułu przedstawię wybrane, zarówno definicje kultury popularnej, jak i masowej, ponieważ ich zasięg znaczeniowy jest podobny.

Jako pierwszy pojęcia kultury masowej użył w 1953 roku Dwight MacDonald. Wcześniej kultura ta miała konotacje pejoratywne, np. kultura mas, kultura wulgarna. Masowość kultury dotyczyło również jego odbiorcy – „identycznego, konsumującego produkowane towary” (Jakubowski 2005: 9).

MacDonald pisał o kulturze masowej, że jest ona narzucona z góry i ma charakter użytkowy, który cechuje się niską ceną i standaryzacją, podobnie jak w produkcji przemysłowej. „Jest tworem techników wynajętych przez biznesmenów; jej odbiorcy są biernymi konsumentami, ich partycypacja ogranicza się do wyboru „kupić, nie kupić” (Strinati 1998: 21). Kultura masowa to taka, która sama szuka odbiorcy, a nie odwrotnie. Dlatego też ma ona „tendencję do stałego «ześlizgu w dół», aż do poziomu najpowszechniejszych wyobrażeń” (Toeplitz 1981: 61).

Pierwsze definicje kultury popularnej tworzone były na zasadzie przeciwieństw, tzn. „kultura wysoka” a „kultura niska” (Edensor 2004: 26–27). Kultura wysoka to ta, która dostępna jest nielicznym, natomiast kultura niska to rzeczy, czynności powszechnie lubiane. Nie oznacza to jednak, że kultura popularna jest czymś gorszym czy złym. Taki pogląd prezentowali Matthew Arnold i Frank Raymond Leavis. Pojawiały się jednak głosy, że podział kultury na wysoką (elitarną) i niską (masową) odzwierciedla podział na obszary zjawisk „pozytywnych” i negatywnych” (zob. Jakubowski 2005: 9). Kultura elitarna to kultura trudna – jej odbiór wymaga posiadania szczególnych kwalifikacji. Składa się na nią oryginalna twórczość, która jest uznawana zarówno w środowisku twórcy, jak i przez krytyków artystycznych i specjalistów w dziedzinie nauki. Natomiast kultura masowa to kultura egalitarna, do której każdy ma dostęp (zob. Czerwiński 1979: 93).

John Fiske rozróżnił kulturę popularną i masową, a nawet negował istnienie kultury masowej. „Nie ma kultury masowej, są tylko alarmistyczne i pesymistyczne teorie kultury masowej” (Fiske 1989: 177). Dla Fiske’ego kultura masowa to tylko użyteczny termin dla tych, którzy uważają, że towary rozpowszechniane przez przemysł kulturalny wpłyną na likwidację różnic społecznych. Natomiast kultura popularna to „nie tyle kultura przedmiotów artystycznych i obrazów, ile zespół czynności kulturowych, dzięki którym sztuka przenika do obyczaju i warunków codziennego życia” (Fiske 1997: 175). Kultura popularna istnieje tylko wtedy, gdy odwołuje się do uczuć odbiorcy, jego codzienności, przez co jest tworzona „na dole”.

Kultura popularna jest zawsze kulturą konfliktu z dominującą ideologią. Walkę prowadzą zarówno twórcy tej kultury, jak i jej odbiorcy (zob. Godzic 1996: 173). Jest również kulturą w ruchu „jej znaczenia nie są identyfikowane w tekście – to właśnie dla tekstów są one aktywowane, stając się znaczącymi w ramach społecznych relacji” (Godzic 1996: 173). J. Fiske uważa, że kultura popularna sprawia przyjemność tylko w wymiarze indywi-

dualnym, który polega na bardzo osobistym rozumieniu zjawisk ponadjednostkowych.

Kolejne definicje kultury masowej mają charakter opisowo-wyliczający. Krzysztof T. Toeplitz zawiera w kulturze masowej takie rozległe dziedziny, jak: film i kino, telewizja i masowa prasa, radio i wielonakładowe wydawnictwa, moda i obyczaje (Toeplitz 1981: 5). Wprowadza również szeroką i wąską definicję kultury masowej. Szersze ujęcie obejmuje źródła kultury masowej: rozwój demokracji, zapoczątkowany przez Rewolucję Francuską, gwałtowną urbanizację w XIX wieku oraz pojawienie się środków masowego przekazu na przełomie XIX i XX wieku (w tym „eksplozja telewizyjna w latach 50. XX wieku”) (Toeplitz 1981: 50–51). W szerokim ujęciu kultury masowej mieszczą się nie tylko mass media, ale także elektryczność.

Kultura masowa w węższym sensie to treści przekazywane przez środki masowego przekazu, do których zaliczył nie tylko środki elektroniczne, ale również prasę, plakaty, masowe wydawnictwa książkowe oraz widowiska sportowe (Toeplitz 1981: 52).

Inną definicję proponuje Antonina Kłoskowska. Kultura masowa to zjawiska związane ze środkami masowego komunikowania. Odnosi się ona do „zjawisk współczesnego przekazywania wielkim masom odbiorców identycznych lub analogicznych treści, płynących z nielicznych źródeł oraz jednakowych form zabawowej, rozrywkowej działalności wielkich mas ludzi” (Kłoskowska 1983: 95).

Kultura masowa według A. Kłoskowskiej określana jest przez trzy podstawowe kryteria, które kształtują się pod wpływem środków komunikowania:

- 1) ilość;
- 2) standaryzację, czyli jednolitość przekazywanych treści, dostosowanych do poziomu masowego odbiorcy;
- 3) uniformizację zachowań odbiorców.

K.T. Toeplitz zauważa, że zarzut uniformizacji, czyli identycznych zachowań odbiorców kultury masowej, wynika nie z samej kultury masowej, ale ze specyfiki życia jednostki w grupie (Toeplitz 1981: 24). Musi ona rezygnować z części swej wolności, indywidualności na rzecz życia według zasad grupy, do której należy.

Alvin Toffler, jeden z najwybitniejszych współczesnych futurologów, zauważył, że już od lat 70. XX wieku następuje odwrót od „drugofalowego”

społeczeństwa masowego, a sama masowość stała się znakiem przeszłości (zob. Jakubowski 2005: 10). Kultura masowa przestała być homogeniczna, jednorodna, a przez to związana z jednym nadawcą, podobnie jak społeczeństwo przestało być masą. Stała się zbiorem tekstów, które mają masowego odbiorcę. Odbiorca, uczestnik tej kultury, nie tylko odbiera, ale przede wszystkim wybiera treści tej kultury i je interpretuje. To, w jaki sposób odbiera te treści, mówi o nim samym. Twórca może dzięki temu stworzyć wielowariantowy przekaz, w którym widz może odczytać to, czego pragnie, co jest w stanie zrozumieć lub to, co jest ukryte w wielości znaczeń (zob. Dąbkowska-Zydroń 1998: 127).

Telewizja jest przedmiotem badań jako zjawisko kultury popularnej. Francesco Casetti i Roger Odin rozróżnili telewizję „starą” (paleotelewizję) i „nową” (neotelewizję). Pierwsza z nich opiera się na pedagogicznej umowie komunikacyjnej, według której celem komunikacji jest przekazywanie umiejętności, a charakter komunikacji jest hierarchiczny (podział na „nauczycieli” i „wielką klasę”) (zob. Godzic 1996: 92). Paleotelewizja ma strukturę strumienia: różne programy są emitowane po sobie, są podzielone na gatunki, a przez to mają swoją publiczność. Ogranicza je ramówka czasowa.

Neotelewizja to „telewizja cywilizacji postindustrialnej, która kreuje rzeczywistość prawdziwszą niż sama rzeczywistość, świat zewnętrzny staje się zaś coraz bardziej odległą fikcją” (Eco 1996: 174). Sprawia to, że odbiorca szuka prawdziwego życia w telewizji, która wytwarza tzw. wtórną plemienność, zaspokajając w ten sposób potrzebę przebywania z innymi ludźmi (McLuhan 1975: 256). Ekran telewizora jest centralnym punktem w wielu domach. Spełnia przy tym funkcję ramy, to znaczy przyciąga uwagę widza, a jednocześnie odgradza go od innej, medialnej rzeczywistości, mającej inny charakter czasowo-przestrzenny.

Telewizja daje poczucie „bliskości na odległość”, co opiera się na emocjonalnym uczestnictwie widza w tym, co pokazuje. Widz staje się mocodawcą, uczestnikiem i oceniającym (Godzic 1996: 92). Może na antenie wyrazić swoją opinię, ponieważ celem komunikacji w neotelewizji jest swobodna konfrontacja poglądów. Rzeczywista odległość odbiorcy od wydarzenia nie ma dla niego większego znaczenia, liczy się zaś jego stosunek do tego wydarzenia (Kisielewska 1998: 287).

Kultura popularna nieodłącznie powiązana jest z mediami, przede wszystkim elektronicznymi. Media m.in. prasa, radio, telewizja są jedno-

cześnie środkami przekazu, transmisji, ale również obszarem, na którym ta kultura się realizuje (Jakubowski 2005: 17).

Jedna z ciekawszych definicji kultury popularnej została sformułowana przez Wiesława Godzica. Traktuje on kulturę popularną, masową i kulturę mediów elektronicznych jako synonimy. W. Godzic jest zafascynowany kulturą popularną, uważa ją za fenomen powszechny i zmienny, który jako zjawisko pojawił się już pod koniec XVIII wieku (Godzic 1996: 171). Badacz wyróżnia 2 podstawowe cechy kultury popularnej:

- 1) większość komunikatów, dostarczanych przez kulturę popularną, przyjmowana jest przez przeważającą część odbiorców jako komunikaty rozrywkowe, niezobowiązujące, w które angażujemy się z dystansem;
- 2) środki masowego przekazu preferują te komunikaty i formy, które w największym stopniu uwzględniają fakt, że działają na terenie czasu wolnego.

Według W. Godzica kultura popularna to przede wszystkim kultura czasu wolnego i kultura przyjemności. Kultura masowa jako kultura elektronicznych środków przekazu staje się najbardziej dostępnym środkiem spędzania wolnego czasu (Godzic 1996: 82), a przez to kształtuje świat wartości, które przekazuje swoim odbiorcom.

3. Kabaret w Polsce do 1989 roku

Polska jest kolejnym krajem, w którym kabaret stał się popularną formą rozrywki. Jednak był on różnie odbierany. Kazimierz Wroczyński nazwał kabaret XI Muzą, natomiast aktorzy i reżyserzy teatralni oburzali się, gdy powstawały pierwsze polskie kabarety (Kiec 2001: 19).

Na początku XX wieku w Polsce, zanim jeszcze powstały przedstawienia kabaretowe dla szerszej publiczności, Cezary Jelenta urządził w prywatnym mieszkaniu kilka widowisk kabaretowych dla „literacko-artystycznej braci z dodatkiem małej gromadki melomanów warszawskich” (Kiec 2004: 11). „Towarzystwo kabaretowe” Jelenty, bo tak potocznie mówiono o tych występach, miało charakter spotkań towarzyskich w określonym kręgu, które nie powinny być nagłaśniane.

„Natomiast pierwszym zbiorowym, niecierpliwie oczekiwanym wybuchem śmiechu (...)” był krakowski Zielony Balonik, który działał w latach 1905–1912, a sporadycznie do 1915 roku (Kiec 2004: 11). Jest on uznawany za pierwszy polski kabaret, mimo że wcześniej powstał i działał kabaret Paon S. Przybyszewskiego, który był bliski tematycznie Zielonemu Balonikowi

(ETP 2003). Został założony przez dramaturga Jana Augusta Kisielewskiego, a współpracowali z nim m.in. Karol Frycz, Tadeusz Boy-Żeleński oraz Leon Schiller (SWT 1990).

Zielony Balonik nazywany był Najmniejszym Teatrykiem Świata. Prawo wstępu do siedziby kabaretu, Jamy Michalikowej – Cukierni Lwowskiej Jana Michalika, miał na początku każdy. Aktorzy grali z publicznością. Kto nie rozumiał żartów albo się obrażał, odpadał z gry i nie miał prawa wstępu na następne przedstawienie (Kiec 2001: 90). W ten sposób kabaret stał się rozrywką dla wybranych. Kto nie dostał zaproszenia, ten nie miał prawa wstępu (Stępień 2002: 38).

Każdy program Zielonego Balonika przedstawiany był tylko raz (ETP 2003). Kabaret ten nie uznawał tematów tabu, wyśmiewał mieszczaństwo, nadęty świat naukowy i artystyczny. Było to powodem oskarżeń o „demoralizację, szerzenie rozpusty i bezczeszczenie świętości” (Kiec 2001: 21). Kabaret atakowały nie tylko „dewotki i matrony”, ale również publicyści, księża, a nawet część młodzieży (Kiec 2004: 20).

Po Zielonym Baloniku nastąpiła epidemia *cabaretiasis*. Arnold Szyfman założył w Warszawie kabaret Momus, który działał w latach 1909–1911 i był kabaretem kukielkowym, parodiującym znane postaci środowiska literackiego i teatralnego. A. Szyfman przeniósł się potem do Krakowa, gdzie powstały Figliki (Kiec 2001: 30). Był to pierwszy polski kabaret, który mógł obejrzeć każdy. Jednak szybko go zamknięto, ponieważ nie miał publiczności. Krakowianie stwierdzili: „skoro każdy może tam wejść (...), widocznie to nic ciekawego” (Kiec 2004: 26).

Polskie kabarety zakładane były również za granicą. Przykładem może być założony przez Leona Schillera paryski kabaret Oberża Pieśniarska. Był on prowadzony przez i dla Polaków.

Przed I wojną światową moda na kabarety stopniowo wygasła, ale ich rozwój nastąpił w czasie wojny i tuż po niej. Nastął złoty wiek kabaretu.

Kabaretową stolicą Polski stała się Warszawa. Działał tu kabaret Pod Pikadorem (1918–1919), który wydawał również własne czasopismo „Pro Arte et Studio”. Swoje utwory publikowali tam twórcy Pikadora: Julian Tuwim, Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski (Kiec 2004: 42).

Po rozpadzie Pikadora jego twórcy założyli nowy kabaret Qui pro Quo (1919–1932) oraz wystawiali szopki krytykujące m.in. świat polityczny w Cyruliku Warszawskim, w latach 1926–1931 oraz 1935–1939. W Qui pro Quo teksty piosenek, skeczy pisali Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Marian

Hemar. Na scenie występowali m.in. Hanka Ordonówna, Zula Pogorzelska, Mira Zimińska, Kazimierz Krukowski oraz „król konferansjerów” Fryderyk Járosy (Stępień 2002: 40). Na marginesie należy dodać, że to właśnie z tego kabaretu pochodzi piosenka *Miłość ci wszystko wybaczy* w wykonaniu Hanki Ordonówny (Kiec 2004: 54).

Ponadto w okresie międzywojennym działały jeszcze inne kabarety, a wśród nich Kabaret Komików Banda, Cyganeria, Miraż, Czarny Kot, Sfinks oraz krakowska *Katarynka*. Istniał również jedyny w Polsce kabaret komunistyczny *Czerwona Latarnia*, założony w 1931 roku.

W sumie „w latach 1918–1934 pojawiło się 77 otwieranych i bankrutujących scenek” (Stępień 2002: 40–41).

W czasie II wojny światowej część grup kabaretowych podążała za polskim wojskiem. Był to odgórny nakaz, wydany przez Komisarzy Ludowych 19 grudnia 1939 roku (Kiec 2004: 79). Na podstawie tej uchwały, na terenach Związku Radzieckiego utworzono polskie objazdowe zespoły rewiowe: Lwowski Teatr Miniatur, zespół Feliksa Konarskiego, Jazz Teatralizowany oraz Orkiestrę Rozrywkową Henryka Warsa. Występy polskich kabaretów nie ograniczały się tylko do Związku Radzieckiego, ale obejmowały m.in. Rumunię, Wielką Brytanię, Belgię, Palestynę. Parodie Hitlera, Mussoliniego oraz skecze obyczajowe dotyczące życia Polaków sprawiały, że artyści i żołnierze choć na kilka godzin zapominali, że biorą udział w krwawej wojnie.

W okupowanym kraju istniało kilka kabaretów, zwłaszcza w Warszawie. Powtarzano skecze J. Tuwima, F. Járosyego, śpiewano piosenki Hemara. „Afisze zapowiadające występy znakomitego komika: „Dymsza szaleje!”, „Serwus, Dymsza!”, „System à la Dodek”, „Dymsza, humor i spółka”, rozlepiano obok obwieszczeń zawierających listy rozstrzelanych” (Kiec 2004: 75).

„Do tradycji kabaretów międzywojennego dwudziestolecia i rewii II wojny światowej włączono (...) tradycję Wielkiej Emigracji, co było rezultatem podjęcia przez powojennych uchodźców roli pielgrzymy, wiecznego wygnańca tęskniącego do ojczyzny” (Kiec 2004: 96). Owi uchodźcy to ludzie pamiętający przedwojenną Polskę, mieszkańcy Lwowa, Wilna, Warszawy, Krakowa.

Po II wojnie światowej Polska odbudowywała się nie tylko architektonicznie, lecz też kulturalnie. Łódź jako pierwsze miasto po wojnie mogło pochwalić się kabaretem. Miał on swoją siedzibę w Teatrze Syrena i już w 1946 roku pokazał program *Inne czasy* (Kiec 2004: 109). W roli konferansjera debiutował w *Syrenie* Kazimierz Rudzki, uważany później za jed-

nego z najwybitniejszych konferansjerów powojennych kabaretów. *Syrena* ze swoim programem *Wgląd w rząd* wyjechała na występy do Warszawy, co spowodowało podjęcie decyzji o przeniesieniu teatru do stolicy w 1948 roku.

W Warszawie pojawiły się również inne kabarety: Stańczyk, Kabaret u Lopka oraz Szpak i Dudek Edwarda Dziewońskiego. Nowe kabarety powstały również w Krakowie: Kabaret Jama Michalika, Kabaret Wagabunda oraz Zielona Gęś Konstantego I. Gałczyńskiego.

K.I. Gałczyński współpracował z „Przekrojem”, w którym przez 3 lata publikował teksty Zielonej Gęsi. Mało kto rozumiał ten specyficzny humor, stąd wzięły się liczne protesty. Bohaterowie Gałczyńskiego: Hermenegilda Kociubińska, Antoni Gzegzówka, Osiołek Porfirion czy Piekielny Piotruś wzbudzali przeciwne emocje. Jedni byli zachwyceni, inni oburzeni. Niestety tych drugich było więcej, co sprawiło, że jeszcze przed inauguracją teatryku, zmieniono nazwę kabaretu na Siedem Kotów (Kiec 2004: 134). Działał on w latach 1946–1947.

Polskie kabarety powstawały nie tylko w kraju, lecz także za granicą. Przykładem może być Kabaret Wesola Kookabura, który powstał w 1954 roku w Melbourne. W 1958 zmienił nazwę na Kabaret Satyryczno-Literacki „Perskie Oko” i istniał do 1967 roku.

Na przełomie lat 50. i 60. powstawały różne kabarety studenckie. „Jako sposób wypowiedzi szybkiej i spontanicznej kabaret zrobił karierę w studenckim ruchu teatralnym” (Semil 1990). Wtedy powstał gdański Bim-Bom (1954–1960), warszawskie kabarety – STS, czyli Studencki Teatr Satyryków (1954–1972) i Stodoła (1954–1972).

W Krakowie Piotr Skrzynecki założył w 1956 r. Piwnicę pod Baranami, która działała aż do jego śmierci w roku 1997. Piwnica była kabaretem apolitycznym. Była „wspólnotą wyznawców”, „wiernych ideałom Wiecznej Młodości, Radosnego Świata, Nieustannej Wędrowki i Wielkiej Poezji” (Kiec 2001: 116). Każdy program kabaretowy był improwizowany, brała w nim udział również publiczność. Piotr Skrzynecki nazwał Piwnicę Królestwem Wiecznego Karnawału, w którym śmiech stawał się obroną przed powagą świata.

Oprócz kabaretów studenckich działały kabarety aktorskie, m.in. Koń (1958), Owca (1966), Pod Egidą (od 1968), Dudek, Hybrydy (1962–1967), którego nazwa pochodzi od klubu studenckiego Hybrydy w Warszawie.

Jednym z założycieli kabaretu Pod Egidą był Jan Pietrzak. Swoją działalność kabaretową rozpoczął w 1961 roku, występując na Estradzie Poetyckiej klubu Hybrydy. Oprócz występów w kabarecie Pod Egidą pełnił również funkcję kierownika Redakcji Widowisk Estradowych TVP w latach 1972–73 (Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki 2020). W latach 1975–81 współpracował z tygodnikiem „Szpilki”.

W Lublinie powstały kabarety: Czart, w którym występowali m.in. Bohdan Łazuka i Piotr Szczepanik, Legion Amba, Familia Ojca Bolesława oraz Nazwać – Grupa Chwilowa (Haponiuk 2005: 85). Ten ostatni kabaret związany był z Salonem Niezależnych, z którym często występowali. Po drugim autorskim programie twórcy Nazwać – Grupa Chwilowa doszli do wniosku, że formuła kabaretu wyczerpała się. Uważali, że jest ona skazana na manipulację i pozwala władzy pokazywać rzekome swobody, a przez to obniżać społeczne niezadowolenie.

Przełom lat 60. i 70. przyniósł nową rzeczywistość polityczną, a z nią nowe tematy i sposoby omijania cenzury. Pojawiły się kabarety: Salon Niezależnych, poznański Kabaret TEY oraz kabarety wrocławskie: Kabaret Elita oraz Dymek z Papierosa. Kabarety te tworzone były przede wszystkim przez studentów i dla studentów. „Nieufni wobec socjalizmu, tyłem odwrócenie do partyjnej władzy, pozbawieni naiwności generacji październikowej, dalecy od beztronski kolorowego świata Hybryd przełomu lat 50. i 60., potrzebowali kogoś, kto wypowie całą beznadzieję i absurd ich egzystencji, kto wyrazi światopogląd wspólny tym wszystkim, dla których pokoleniowym – traumatycznym – przeżyciem był Marzec 1968 roku” (Kiec 2004: 197).

W Krakowie w pierwszej połowie lat 70. działał studencki kabaret Pod Budą. Z niego wywodzi się zespół Pod Budą Andrzeja Sikorowskiego (Kiec 2004: 215).

Lata 80. to przełomowy okres w dziejach polskiego kabaretu. Z jednej strony stan wojenny, z drugiej zaś początki Solidarności i większej wolności słowa. Na połowę lat 80. datuje się powstanie takich kabaretów jak: Koń Polski, Potem, a także największego polskiego festiwalu kabaretowego PAKA.

Kabaret Koń Polski powstał w 1985 roku w Koszalinie. Był to początkowo kabaret studencki. Na I przeglądzie Kabaretów PAKA zdobył Grand Prix, później również wiele innych nagród. Kabaret działa do tej pory w niezmienionym składzie. Tworzą go Leszek Malinowski i Waldemar Sierański.

4. Upowszechnienie kabaretu w Polsce poprzez mass media

Gwiazdy scen kabaretowych pojawiały się w filmach. Hanka Ordonówna wystąpiła w filmach: *Orlą* Witolda Biegańskiego z 1926 roku i *Szpieg w masce* Mieczysława Krawicza (Kiec 2001: 205–206). Wydała również pod pseudonimem Weronika Hort swoje wspomnienia *Tułacze dzieci*. Książka ukazała się w 1948 roku w Bejrucie (Kiec 2001: 207).

Radio to kolejne medium, z którego korzystali twórcy kabaretowi. M. Hemar przez 20 lat prowadził audycję kabaretową o charakterze politycznym w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa (Kiec 2001: 214). Jednak zaczęło się trochę wcześniej. W 1932 r. Polskie Radio we Lwowie wprowadziło na antenę wielogodzinną audycję rozrywkową Wiktora Budzyńskiego, nadawaną w ostatnią niedzielę miesiąca, *Wesoła Niedziela* (Kiec 2004: 67). Ostatnim punktem tego bloku był program *Na Wesołej Lwowskiej Fali*, później pod zmienionym tytułem *Wesoła Lwowska Fala*. Pojawiały się w niej parodie gwiazd kina oraz dwaj bohaterowie: Szczepko i Tońko.

Na początku wojny twórcy *Wesołej Lwowskiej Fali* opuścili Lwów i rozpoczęli objazdy obozów dla internowanych polskich żołnierzy oraz schronisk dla uchodźców (Kiec 2004: 75).

Kabaret polski w latach 40. i 50. zaczął wykorzystywać nowe formy przekazu – mass media.

Po wojnie, w 1948 roku, w Polskim Radiu w Warszawie powstał radiowy teatr Eterek, który bazował na utworach Kabaretu Starszych Panów stworzonego przez Jeremiego Przyborę i Jerzego Wasowskiego (Kiec 2004: 138).

Później pojawiło się kilka radiowych audycji kabaretowych, m.in. wrocławskie *Studio 202* Andrzeja Waligórskiego i Włodzimierza Rosińskiego. Audycja powstała w 1956 roku i byli z nią związani twórcy kabaretu Elita.

Od 1972 roku na antenie Programu III Polskiego Radia była nadawana audycja *Ilustrowany Tygodnik Rozrywkowy* Jacka Janczarskiego i Adama Kreczmara. Później *ITR* zmienił się w cykl *Sześćdziesiąt minut na godzinę*.

W Trójce, prócz kabaretu *Elita*, swój program prezentowali również twórcy innych kabaretów, m.in. Jonasz Kofta i Stefan Friedmann z *Hybryd*. Stworzyli oni *Ilustrowany Magazyn Autorów* i *Duet liryczno-prozaiczny* (Kiec 2004: 192).

Teksty kabaretowe ukazywały się również w prasie. *Salon Niezależnych* redagował swoją kolumnę w miesięczniku „Jazz” w latach 70. (Haponiuk 2005: 85).

Pod koniec lat 50. polską telewizją zawładnął Kabaret Starszych Panów. Był on emitowany od października 1958 do lipca 1966 roku (Kiec 2001: 160). „W ciągu ośmiu lat istnienia (...) zaprezentowano 16 wieczorów premierowych, 3 programy zatytułowane *Piosenka jest dobra na wszystko*, które składały się z utworów wykonywanych podczas wcześniejszych spotkań, jeden spektakl powtórkowy oraz jeden specjalny – sylwestrowy” (Kiec 2004: 143). Popularność Kabaretu była tak duża, że zaskoczyła samych twórców. Podobno w porze emisji programu wyludniały się ulice polskich miast. Widzów przyciągało specyficzne poczucie humoru, elegancja i przedwojenna kultura, jaką reprezentowali Starsi Panowie. To wszystko pozwalało odpocząć od szarzyzny PRL-u.

Kabaret polski w okresie komunizmu rzadko był obecny na żywo w tzw. mediach „reżimowych” – w telewizji czy radiu. Kiedy się pojawiał, to był to zwykle kabareton na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Teksty poddawane były wcześniejszej cenzurze. Jednak teatralny charakter kabaretu, czyli posiadający elementy improwizacji, pozostał. Nie zawsze mówiono to, co było zatwierdzone przez cenzora.

Literatura

Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki (2020), <https://bibliotekapiosenki.pl/>, dostęp: 18 IX 2023.

Czerwiński M. (1979): *Telewizja, radio, ludzie*, Warszawa.

Edensor T. (2004): *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienna*, Kraków.

Frankowska B. (red.) (2003): *Encyklopedia teatru polskiego (ETP)*, Warszawa.

Godzic W. (1996): *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków.

Gwóźdź A. (red.) (1997): *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, Kraków.

Gwóźdź A., Krzemień-Ojak S. (red.) (1998): *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Białystok.

Haponiuk M. (2005): *Od kabaretu do teatru metafizycznego – o teatrze Grupa Chwiłowa. Początki*, w: *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, red. E. Krawczak, Lublin.

Jakubowski W. (red.) (2005): *Media. Kultura popularna. Edukacja*, Kraków.

Kiec I. (2004): *W kabarecie*, Wrocław.

Kiec I. (2001): *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina..., czyli o kabarecie*, Poznań.

- Kisielewska A. (1998): *Klan i Klan – czyli świat serialu telewizyjnego*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok.
- Kłoskowska A. (1964): *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa.
- Krawczak E. (red.) (2005): *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, Lublin.
- McLuhan M. (1975): *Wybór pism. Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*, Warszawa.
- Nowa Encyklopedia Powszechna PWN* (1996), Warszawa.
- Nyczek T. (2002): *Alfabet teatru*, Warszawa.
- Semil M., Wysińska E. (1990): *Słownik współczesnego teatru (SWT)*, Warszawa.
- Stępień T. (2002): *Zabawa, poetyka, polityka*, Katowice.
- Strinati D. (1998): *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań.
- Toeplitz K.T. (1978): *Wszystko dla wszystkich: kultura masowa i człowiek współczesny*, Warszawa.

Polish cabaret until 1989 and its dissemination through information technology as an element of pop culture

This article aims to analyse the cabaret phenomenon in the context of its development and spread. The author recalls its origins, its elitist character. She also analyses the impact of the development of information technology and mass media on the access of a wider audience to cabaret performances. These have changed the nature of cabaret, from being accessible to a few to being an element of popular culture disseminated by the mass media. The article also includes a historical outline of the Polish cabaret phenomenon up to 1989.

Keywords: *cabaret, Polish cabaret, popular culture, mass media*

Słowa kluczowe: *cabaret, polski kabaret, kultura popularna, mass media*