

Paulina PIASECKA

**Warszawa *parisienne*. Recenzja książki Doroty Fox
pt. *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*.
Z prasowego archiwum Dwudziestolecia,
Katowice 2007**

Tutaj śmiejemy się z naszych szefów i pod-
władnych, tutaj jest raj, bo tutaj sędziami je-
steśmy my¹.

Książka Doroty Fox pt. *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy* stanowi swoistą mozaikę informacji o nadscenach warszawskich okresu Dwudziestolecia. Warto na chwilę zatrzymać się przy tym określeniu. Otóż termin nadscena (lub nadscenka) ma korzenie niemieckie, jest to polski odpowiednik tzw. ueberbrettli², kategorii wprowadzonej przez – urodzonego w Zielonej Górze, niemieckiego dziennikarza, poetę, prozaika – Otto Bierbauma. Twórca ten uznał, iż w obiegu funkcjonuje ogromna liczba określeń dla różnorodnych form kabaretowych, dlatego optował za wprowadzeniem jednej, ogólniejszej, która podkreśliłaby powinowactwa kabaretu z teatrem (jednym z *loci communes* była widowiskowość). Innym powodem dla ukucia nowego terminu była chęć odcięcia twórczości kabaretowej od cieszących się złą sławą, gorszących opinię publiczną, tingel-tangli. Przedsięwzięcie to nie zyskuje jednak całkowitej aprobaty, czego dowodem jest krytyka koligacenia kabaretu z teatrem przeprowadzona przez Jana Lemańskiego na łamach „Chimery”². W tym kontekście warto wspomnieć, że Dorota Fox przypisuje autorstwo owej krytyki Zenonowi Przesmyckiemu. Kartoteka Bibliografii Literackiej Zawartości Czasopism Polskich

¹ W. Grubiński, *W Warszawie nie ma kabaretów*, „Świat” 1928, nr 4, s. 10–12.

² Pisownia za: Tredecim [właśc. Jan Lemański], *Nadscenki*, „Chimera” 1901, z. 7/8, s. 301.

XIX i XX wieku (do roku 1939) jako autora *Nadscenek* wskazuje jednak Le-mańskiego, przy czym opatruje opis bibliograficzny jedynie wzmianką o możli-wym autorstwie Miriama. Najprawdopodobniej autorka *Kabaretów i rewii* do-konuje takiego przyporządkowania za Ireną Sławińską i Stefanem Krukiem³.

Autorka recenzowanej pracy oferuje czytelnikowi rzetelny przegląd tematu w oparciu o archiwa prasowe. Projekt jest zatem silnie ugruntowany badawczo (międzywojnie oferuje więcej nowych czasopism, aniżeli ukazało się w ciągu dotychczasowej, 250-letniej historii prasy⁴). Materiały czerpie Dorota Fox za-równo z dzienników (są to m.in. „Kurier Poranny”, „Kurier Warszawski”, „Ku-rier Polski”, „Gazeta Warszawska”, „Gazeta Polska”, „Robotnik”, „Rzeczpospo-lita”), jak i z tygodników oraz innych czasopism o charakterze artystyczno-literackim, kulturalnym oraz teatralnym i filmowym (źródłami są głównie: „Wiadomości Literackie”, „Świat”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Teatr”, „Ekran i Scena”, „Pani”, „Scena Polska”, „Trubadur Polski”, „Comoedia”, „Skaman-der”, „Przewodnik Widowiskowy”, „Kino”). Co ciekawe, między innymi z racji swej aktualności i reakcji na bieżące wydarzenia, to właśnie dzienniki stanowią pojemniejszy rezerwuar wiedzy o nadscenach. Intrygującym jest także fakt przemilczania lub też peryferyjność omawianego przez badaczkę zjawiska w kontekście pism branżowych, specjalistycznych, których domeną był teatr. Wynikało to zapewne z szablonowości wyobrażeń związanych z działalnością teatralną i strachu przed formami kabaretowo-rewiowymi, które niejednokrotnie postrzegano jako konkurencję dla teatrów i zarzucano im zaniżanie poziomu, degradację moralności, płyciznę intelektualną, wręcz antyintelektualizm.

Wróćmy jednak do schematu kompozycyjnego książki Doroty Fox. Autorka nie zamyka się tylko w problematyce rewii i kabaretów warszawskich okresu Dwudziestolecia. Lata 1918–1939 (które częstokroć przyjmuje się za cezurę okresu) nie stanowią sztywnych ram dla opisywanych zjawisk. Fox w swej mo-nografii sięga znacznie głębiej, wychodzi także (dla pełności opisu) poza granice Polski. Rozpoczyna od wprowadzenia w historię form rewiiowo-kabaretowych i w tym celu wciąga czytelników w zaułki Montmartre’u, wspomina o Moulin Rouge i o pierwowzorze polskich poczyną kabaretowych – artystycznym Chat Noir. W kontekście kabaretowego wzorca autorka napomyka o podstawowych celach tej formy artystycznej wypowiedzi, tj. o odwołaniach do polityki wraz z jej krytyczną analizą, o obnażaniu głupoty, wprawianiu w dobry humor, dema-skowaniu stereotypów⁵. Niezwykle przydatnymi w tej „wyprawie” do Paryża końca XIX i początków XX wieku okazują się relacje bywalców tamtejszych scen, m.in. Gabrieli Zapolskiej.

³ *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, noty B. Frankowska, Warszawa 1966.

⁴ Por. D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Katowice 2007, s. 43; A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980, s. 7.

⁵ Por. fragment manifestu kabaretu Chat Noir, na podstawie D. Fox, *Kabarety i rewie...*, s. 37.

Przed przecenianiem wagi paryskich wzorców przestrzega jednak w książce *Jak w przedwojennym kabarecie* Ryszard Marek Groński. Autor ten zauważa powinowactwa w zakresie sztuki rewiowej, ale stanowczo sprzeciwia się, by specyfiki warszawskich kabaretów okresu międzywojnia upatrywać w kabarecie paryskim (podkreśla nieudolność polskich tłumaczeń oraz ich nieadekwatność względem rzeczywistości II Rzeczypospolitej, a przecież kabaret to przede wszystkim aktualność i odbijanie rzeczywistości właśnie)⁶.

Dorota Fox w swej pracy skupiła się nie tylko na dokumentowaniu zjawiska kabaretu okresu dwudziestolecia międzywojennego. Autorka zdecydowanie wychodzi poza katalogowanie materiału badawczego, interpretując go poprzez pryzmat gospodarczy, ekonomiczny, polityczny i kulturalny epoki (synchronicznie), a także stara się spojrzeć nań holistycznie, w kontekście historycznych przemian (diachronicznie). Należy jednak zaznaczyć, że jej interpretacje są ściśle związane z bazą tekstową, którą analizuje. Badaczka nie daje się wciągnąć w spekulacje i nadawać im wymiaru obowiązującej prawdy absolutnej. Jeśli już dywaguje na jakiś temat, robi to nad wyraz ostrożnie i delikatnie, bez uzurpowania sobie prawa do ostateczności sądów.

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy można zasadniczo podzielić na cztery obszary badawcze (sugeruje to zresztą układ treści). Część pierwsza prezentuje odbicie działalności nadsцен w zwierciadle prasowym. Autorka pokazuje tutaj wielość sposobów odniesienia do zjawiska form kabaretowo-rewiowych przez periodyki międzywojnia. Przybliża początkowe obawy i zarzuty formułowane przeciw kabaretom w prasie, obnaża strategie opisów recenzenckich. Pokazuje także fascynację i aprobatę, ale także względną obojętność, wspomina o aspektach reklamowych i promocyjnych niektórych czasopism.

W części drugiej Dorota Fox podejmuje w sposób bardziej szczegółowy problematykę naszkicowaną wcześniej. Tutaj zajmuje się konkretnymi zagadnieniami związanymi z działalnością teatrzyków oraz ich oddziaływaniem na świat recenzencki (są to np. tytuły programów oraz ich recepcja przez środowisko recenzentów i publiczność; ustrukturuwanie programów wraz z interpretacją; zagadnienie konferansjerki oraz portret jej najznamienitszego przedstawiciela – Fryderyka Jąrosego; tematyka związana z piosenką).

Część trzecia pozwala nam się rozeznąć w rewiowym światku międzywojennej Warszawy, wchodzimy w kawiarniany gwar, do niewielkich sal, wprost na kabaretową scenę. Poznajemy bliżej gwiazdy estrady, zaznajamiamy się także z ich społecznym oraz „branżowym” odbiorem. Co ciekawe i godne podkreślenia, w każdej recenzji, którą nam Dorota Fox prezentuje, widoczne są dwa punkty widzenia. Recenzenci, specjaliści, znawcy tematu roztaczają – po pierwsze – wizję krytyczną właśnie z perspektywy znawców. Po drugie zaś – widać w ich tekstach autentyzm przeżywania, autentyzm uczestnictwa w danym wydarzeniu.

⁶ Por. R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987, s. 12–14.

Niektóre recenzje, co podkreśla autorka *Kabaretów i rewii...*, rejestrują także reakcje publiczności niewyspecjalizowanej, widza artystycznie nieobytego. Ta intrygująca właściwość omawianych przez Dorotę Fox artykułów prasowych sprawia, że panorama naszego widzenia kabaretów warszawskich okresu międzywojnia subtelnie – ale jednak znacząco – poszerza się. Ogromnym atutem książki jest zwrócenie uwagi na tę dwupłaszczyznowość relacji recenzenckich.

Ostatnia, czwarta część pracy poświęcona jest związkom, jakie łączą tzw. nadscenki z innymi formami artystycznego wyrazu. W tym miejscu Dorota Fox dotyka dwóch najbardziej kontrowersyjnych relacji, w jakie kabaret międzywojnia wchodzi (autorka właściwie pisze o trzech relacjach, lecz my skupimy się tu jedynie na dwóch z nich). Pierwszą z nich jest wzajemna zależność form rewiewo-kabaretowych oraz teatru. Badaczka prezentuje cały wachlarz odniesień recenzenckich do tychże powiązań. Przedstawia skrajne, dyskredytujące znaczenie owych form jako konstruktów teatralnych oraz opinie bezgranicznie aprobujące, nadające teatrykom status czegoś nowoczesnego, świadomego własnego znaczenia, rozluźniającego skostniałość tradycyjnego teatru (takie zdanie wyrażał m.in. Tadeusz Boy-Żeleński). Autorka wspomina również o próbach pogodzenia konfliktów pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami kabaretu. Jedną z takich prób było, skądinąd nieudane w kontekście artystycznych zamierzeń, udostępnienie sceny Teatru Małego teatrykowi Banda. Spory akolitów oraz tych, którzy kwestionowali zasadność funkcjonowania rewii i kabaretów, Dorota Fox równoważy wypowiedzią Tymona Terleckiego, z którym sama zresztą się w pełni zgadza:

Jeden typ teatru uderza w patos wysoki, chce uczyć, umoralniać, chce zmieniać postać świata. Drugi nas bawi, oswabada z objęć danej rzeczywistości, uwalnia od ucisku powagi i grozy istnienia⁷.

W związku z tym, że między teatrem a aktywnością kabaretową, jak stwierdza Dorota Fox, zachodzą pewne podobieństwa, niezbędne jest doprecyzowanie tej relacji. Otóż, zdaniem Ryszarda Marka Grońskiego, należy podkreślić wyraźną granicę, jaka dzieli działalność rewii od działalności kabaretów. Te pierwsze, na co wskazuje Groński, najzwyczajniej „chałturzyły”, zaniżając poziom kulturalny odbiorców, nastawione były tylko na zysk, a ten mogły osiągnąć jedynie poprzez szokowanie, obcesowość i goliznę, którymi epatowały wprost ze sceny⁸. Autor wskazuje na dwojaki odbiór eksperymentów rewiewowych (w szczególności „music-halli”⁹): ironicznie pobłażliwy, traktujący rewie jako nieszkodliwą działalność paraartystyczną, właściwy „pamiętnikarzom” teatru międzywojennego, oraz negujący, charakterystyczny dla „ludzi teatru”, którzy stwier-

⁷ Cyt. za D. Fox, *Kabarety i rewie...*, s. 232.

⁸ Por. cytaty z mocno nieprzyzwoitych skeczy Andrzeja Własta – R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, s. 14.

⁹ Zapis za: tamże.

dzali, że aktywność rewiowa stanowi dla niego niezwykle poważne zagrożenie. Dorota Fox natomiast częstokroć sytuuje kabarety i rewie międzywojenne bardzo blisko siebie, rozpatruje je w powiązaniu, nie rozgraniczając ich zbyt mocno.

Druga relacja, w jaką w przestrzeni artystycznej wchodzi nadsценki, dotyczy kina. Badaczkę interesuje jego wpływ na kabaret, zakres inwazyjności jednej formy wypowiedzi artystycznej względem drugiej. Podobnie jak w przypadku stosunku kabaretu i teatru, tak i tutaj można mówić o swoistej koegzystencji, która jednak w tym kontekście miała zupełnie inny wymiar, zasadnicze bowiem punkty działalności opierały się w tym przypadku na zbliżonych zasadach (czego w odniesieniu do kabaretu i teatru powiedzieć nie sposób). Niekiedy owa koegzystencja zagłuszała specyfikę każdej z form, przykładem niech będzie „rewiowo-kabaretowe” aktorstwo filmowe Zuli Pogorzelskiej czy Eugeniusza Bodo, które oddalało kino polskie od zachodnich ideałów, zamykając je w pewnej manierze. Niejednokrotnie kino stawało się sprzymierzeńcem kabaretu, wzbogacając go o nowe formy wyrazu (np. ciekawy eksperyment zastosowany w monologu *Járosy kontra Járosy*), lecz równie często – poprzez nadmiar wstawek filmowych – zabijano kabaretowego ducha. Specyficzna jest zatem relacja kina i nadsценek, bardzo niejednoznaczna i nad wyraz skomplikowana. Właściwie trudno odpowiedzieć na pytanie: „Kino – wróg czy sprzymierzeniec?”. Sama autorka także nie wypowiada się w tej kwestii w sposób zdecydowany.

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy Doroty Fox to książka porwijąca nie tylko dla amatorów teatru. Sposób narracji sprawia, że każdy, kto po tę pozycję sięgnie, przeczytawszy, będzie „chciał więcej”. Międzywojenna warszawska twórczość rewiowo-kabaretowa została ukazana tak, że czytelnik zdaje się dotykać specyfiki okresu, a szerokie osadzenie opisywanych zjawisk w historii sprawia, iż nie mamy wrażenia wkraczania na obcy, nieznany grunt. Jest to zasługa wyśmienitego wprowadzenia w realia tamtego czasu. Ponadto charakteryzowaną problematykę można oglądać z wielu różnych perspektyw, co wpływa na wyrobienie własnych, niezależnych poglądów oraz umożliwia dostrzeżenie niuansów, które umykają przy jednostronnym opisie.

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy nie są jedyną propozycją poruszającą wskazaną tematykę. Zajęli się nią również między innymi: wspomniany Ryszard Marek Groński, Edward Krasieński czy Izolda Kiec. Ponadto powstało kilka publikacji dokumentujących działalność poszczególnych kabaretów Dwudziestolecia (np. książka Tomasza Mościckiego zatytułowana *Teatr Qui Pro Quo. Kochana stara buda*, Warszawa 2008). Tym, co wyróżnia pracę Doroty Fox, jest próba pełnego opisu wszelkiej aktywności nie tylko kabaretowej, ale i rewiowej (choć ta znajduje się z całą pewnością na planie dalszym) okresu międzywojennego. Wskazane wyżej publikacje są dalekie od realizacji tego celu: po pierwsze dlatego, że niejednokrotnie pokazują kabaret w całej okazałości, bez szczegółowego uwzględnia Dwudziestolecia (I. Kiec, *W kabarecie*, Wrocław 2004; teje, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*,

Poznań 2001); po drugie, z uwagi na to, że koncentrują się na teatrze międzywojennym jako całości, poświęcają tylko niewielki wycinek sztuce kabaretowej i rewiiowej (E. Krasinski, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976); po trzecie wreszcie z powodu mocno zaangażowanego emocjonalnie stosunku autora do opisywanych zjawisk, który nie zostawia zbyt wiele miejsca na czytelnicką refleksję (R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987; tegoż, *Proca Dawida. Kabaret w przedśmionku piekiel*, Warszawa 2007).

Wobec prezentującej się w ten sposób bibliografii dotyczącej kabaretów i rewii okresu międzywojennego, trzeba podkreślić, że recenzowana książka Doroty Fox stanowi jak dotąd jedyną w miarę pełną monografię wskazanej problematyki.