

**Piotr Kulak**

### **Gwiazdy i bohaterki. Kobiety w międzywojennym kabarecie**

„Dzisiejszy wykład będzie treściowany na jedno najważniejsze zagadnienie, jakie od samego początku świata zmiatało tj. zaprzętało umysły największych filozofów uczonych, poetów, cudownych cadyków i zwyczajnych śmiertelnych ludzi, nie wyłączając tutaj zebranych. Co to za zagadnienie? Nie będę wykladał temat „czy dusza żyje po śmierci, czy ona sobie nie żyje”, „czy nieboszczykom wolno chodzić na dancingi, czy też nie”, „czy będzie koniec świata, czy też nie”. Ja będę mówił o czymś gorszem... o wiele gorszem! A co jest gorszego od nieboszczyki, od końca świata, co? co? pytam się? Gorsza jest kobieta!”[...]<sup>1</sup>.

Tymi prowokacyjnymi słowami, wymierzonymi w ówczesne kobiety rozpoczął jeden ze swych szmoncesowych monologów międzywojenny satyryk, aktor i recytator Karol Trojanowski. Pozostawiając na razie na uboczu styl i konwencję wypowiedzi, warto zwrócić uwagę na sam wybór tematu, bowiem kwestie dotyczące życia pań zajmowały istotne miejsce w repertuarze międzywojennych kabaretów. Kobiety, a przede wszystkim ich życie codzienne, seksualność, emocje, rozterki i dramaty stanowiły obok kwestii politycznych jeden z głównych wątków, który w sposób szczególnie inspirował twórców utworów kabaretowych<sup>2</sup>. Ujęcie w krótkiej piosence lub skeczu bogatego w rozmaite doświadczenia życia kobiet nie było sprawą łatwą. Dlatego, aby trud autorów nie poszedł na marne, zarządzający kabaretami dyrektorzy angażowali do zespołów aktorki, które doskonale potrafiły nie tyle wcielać się w rolę kobiet, co eksploatować własną osobowość w konfrontacji z konkretnym tekstem, a jednocześnie były atrakcyjną ozdobą repertuaru, wciąż w dużej części kierowanego do męskiej widowni.

Kim zatem były owe tytułowe gwiazdy i bohaterki, które na stałe wpisały się w historię przedwojennych kabaretów II Rzeczypospolitej?

#### **Pogorzelska, Zimińska, Ordonówna – boginie międzywojennego kabaretu**

Zacznijmy od aktorek-gwiazd, które z kabaretem związane były od samych jego początków. Trwająca po dziś dzień wielka popularność tego typu rozrywki zaczęła się pod koniec XIX w. w Paryżu. To właśnie tam w latach 80. zadebiutowała słynna później na całą Europę francuska śpiewaczka i aktorka Yvette Guilbert, która jako pierwsza kobieta pozwoliła sobie na występy w lokalach rozrywkowych typu *café-concerts*, *music-hall* oraz *cabaret*<sup>3</sup>. W krótkim czasie artystka stała się wzorem prawdziwej recytatorki, tak zwanej *diseuse*, której styl ekspresji scenicznej naśladowało w późniejszym

---

<sup>1</sup> J. Lar., *Odczyt o kobiecie*, „Trubadur Warszawy” 1929, nr 5, s. 5.

<sup>2</sup> Twórcami piosenek, monologów i skeczy byli przeważnie mężczyźni. Ważnym wyjątkiem w tym zdominowanym przez nich fachu była Zofia Bajkowska, aktorka, a także autorka piosenek i melorecytacji [w:] L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 182, 190.

<sup>3</sup> L. Appignanesi, *Kabaret*, Warszawa 1990, s. 38.

okresie wiele innych aktorek. Kolejną ważną datą był rok 1901, kiedy to francusko-niemiecka artystka Marya Delvard weszła na stałe w skład zespołu monachijskiego kabaretu Jedenastu Katów<sup>4</sup>. Z biegiem czasu obecność kobiet na scenach kabaretowych przestawała być ciekawostką, zaś już na początku XX w. stały się one pełnoprawnymi członkiniami zespołów kabaretowych, odmieniając ich artystyczne oblicze przez wnoszenie na scenę nowych środków artystycznego wyrazu oraz specyficzne napięcie damsko-męskich relacji pokazywanych nie tylko przez pryzmat humoru, ale też zmian społecznych i nowej definicji kobiety w kulturze.

Na ziemiach polskich pierwszym kabaretem, w którym zaczęły występować kobiety był założony w 1905 roku w Krakowie Zielony Balonik. Jednak, jak zauważa Ryszard Marek Groński, rola, jaką w nim pełniły, była marginalna<sup>5</sup>. Drugim teatrzykiem działającym przed I wojną światową i zarazem pierwszym oficjalnie angażującym aktorki w skład zespołu był warszawski Momus kierowany przez Arnolda Szyfmana. To tutaj występowały takie gwiazdy jak: Mary Mrozińska i Józefa Borowska<sup>6</sup>. Wybuch Wielkiej Wojny wbrew pozorom nie przerwał działalności kabaretów. W tym czasie w Warszawie powstawały nowe lokale rozrywkowe, m.in.: Miraż, Czarny Kot, Argus i Sfinks kontynuujące swą działalność również po wojnie. To między innymi w tych teatrzykach swoją karierę rozpoczynało wiele późniejszych gwiazd, jak chociażby Adolf Dymśa i Ludwik Sempoliński<sup>7</sup>. Także tam swoje pierwsze kroki na stołecznych scenach stawiały późniejsze artystki Mira Zimińska i Hanka Ordonówna. Największe sukcesy obie panie święciły jednak w kabaretach międzywojennej Warszawy, szczególnie zaś w prowadzonym przez Jerzego Boczkowskiego teatrzyku Qui Pro Quo<sup>8</sup>. Słynna „kochana stara buda” była bodaj w tym czasie najpopularniejszym kabaretem stolicy. Angaż w nim otrzymała również trzecia, późniejsza gwiazda epoki międzywojnia Zula Pogorzelska<sup>9</sup> określana mianem „Polskiej Mistinguette”<sup>10</sup> oraz, jak twierdziła ówczesna opinia publiczna, właścicielka najpiękniejszych nóg w Warszawie. To właśnie od momentu rozpoczęcia współpracy wszystkich trzech pań z Qui Pro Quo zaczęła się na dobre ich spektakularna artystyczna kariera.

Bez „wielkich bogiń”, jak określił Hankę Ordonównę, Zulę Pogorzelską i Mirę Zimińską ich kolega po fachu Kazimierz Krukowski, przedwojenny kabaret z pewnością nie byłby taki sam<sup>11</sup>. Wszystkie

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 38.

<sup>5</sup> R. M. Groński, *Taki był kabaret*, Warszawa 1994, s. 39.

<sup>6</sup> I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 53.

<sup>7</sup> E. Krasiński, *Warszawskie sceny 1918-1939*, Warszawa 1976, s. 229-231.

<sup>8</sup> Mira Zimińska debiutowała w Qui Pro Quo w trzecim sezonie działalności teatrzyku (1920/1921) w rewii *W godzinę cudu*; Hanka Ordonówna natomiast pierwszy raz wystąpiła gościnnie w rewii *I to i owo, i tu, i tam* w piątym sezonie (1922/1923), [w:] T. Mościcki, *Kochana Stara Buda. Teatr Qui Pro Quo*, Łomianki 2008, s. 299, 304.

<sup>9</sup> Pogorzelską odkrył Boczkowski podczas występów w teatrze letnim Bagatela. Młoda artystka zadebiutowała w Qui Pro Quo w 1919 roku, w drugim sezonie działalności teatrzyku. Zula wystąpiła po raz pierwszy w skeczu w reż. Konrada Toma *Pikuś w Zakopanem – rzecz niesprawdzona w 1 odsłonie, insynuował: K. Tom* [w:] T. Mościcki, dz. cyt., s. 296.

<sup>10</sup> D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900-1939)*, Warszawa 2007, s. 176.

<sup>11</sup> K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982, s. 209.

były znakomitymi aktorkami, które wypracowały własny, niepowtarzalny styl gry umożliwiający kreowanie charakterystycznych typów postaci. Wszystkie perfekcyjnie opanowały trudny warsztat artysty kabaretowego, dzięki czemu podczas kilkuminutowych występów potrafiły dawać imponujące popisy swych umiejętności, czego najlepszym dowodem był fakt, iż każda z nich miała grono wielbicieli i wielbicielek.

### **Bogini niezobowiązującej zabawy**

Zula Pogorzelska jest znana głównie ze swych komediowych ról, w których wcielała się w niepoprawne chłopczyce, pełne seksapilu i lubiące flirtować dziewczyny, kobiety wyzwolone wykorzystujące maksymalnie możliwości, które przyniosły im zachodzące po Wielkiej Wojnie zmiany obyczajowe. Ryszard Marek Groński w swej książce „Jak w przedwojennym kabarecie” określił Zulę „jako pogranicze wydarzenia artystycznego i zjawiska o charakterze socjologicznym”<sup>12</sup>. Analizując materiały archiwalne, trudno nie zgodzić się z tą opinią. Pogorzelska przenosiła na scenę zjawiska, które związane były ze zmianami statusu społecznego kobiet, charakterystycznymi dla pierwszych dziesięcioleci XX w. W wykonywanych przez siebie utworach dała głos kobietom wyzwolonym, lubiącym spędzać czas w nocnych lokalach, tańcząc i pijąc alkohol, tym samym oswajając kobiece aktywności zarezerwowane dotąd dla męskiej części życia towarzyskiego. Wreszcie wypowiadała się w imieniu wielu dam, które nie szukały jedynie miłości, ale też odkrywały uroki przygód i niezobowiązującego romansu. Poruszając przed publicznością tematy związane z życiem seksualnym i erotyką, starała się oswajać tematy tabu, które do tej pory kojarzone były jedynie z osobami z tak zwanego „półświatka” lub były zupełnie pomijane<sup>13</sup>. W repertuarze muzycznym Pogorzelskiej dominowały najczęściej piosenki komiczne i sentymentalne. Jako piosenkarka wykonała wiele utworów, które w szybkim tempie stały się przebojami, m.in.: *Ja się boję sama spać*, *Panna Mania gra na mandolinie*, *Ta mała piła dziś* oraz *Mały gigolo*. Namiastka jej komediowego talentu utrwalona została w kilku międzywojennych produkcjach filmowych. Jedną z nich był wyreżyserowany przez Michała Waszyńskiego w 1933 roku film *Zabawka*<sup>14</sup>, gdzie artystka wcieliła się w rolę girlsy Zizi, zalotnej podrywaczki i flirciary. Cytowany już wcześniej Kazimierz Krukowski, pisząc po latach swe wspomnienia kabaretowe, charakter i osobowość Pogorzelskiej określił w następujących słowach: „Wielka artystka i najlepsza koleżanka. Zula na zawsze pozostanie w mojej pamięci taka, jaka była w „Qui Pro Quo”, w „Morskim Oku” i w „Bandzie”. Roześmiana, rozśpiewana i roztańczona”<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> R. M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918-1939*, Warszawa 1978, s. 109.

<sup>13</sup> Dla przykładu warto wspomnieć chociażby utwór traktujący o problemie androginii pt. *Boy-Gril. Przyczynek do teorii obojactwa*, który wykonywała Zula Pogorzelska w teatryku Perskie Oko, [w:] *Wielka rewia letnia pt. „Uwaga! Jedziemy!...” 2 akty w 24 obrazach prologiem. Pióra K. Toma i A. Własta z wkładkami Stacha, Yelly i Tura*, [program teatralny, Perskie Oko], [b.r.].

<sup>14</sup> Film obyczajowy *Zabawka*, reż. M. Waszyński, scen. K. Tom, A. Łankowski, premiera 9 grudnia 1933.

<sup>15</sup> K. Krukowski, dz. cyt., s. 202.

## Bogini ról komediowych

Nieco odmiennie jawi się sylwetka Miry Zimińskiej, którą śmiało można uznać za kabaretową boginię komedii, parodii i ironii. Trafnie charakterystyczny styl aktorki podsumował w jednym z wywiadów dyrektor Qui Pro Quo Jerzy Boczkowski: „Mira wykazała swój własny styl irracjonalnego dowcipu i humoru [...] Specjalnością jej była groteska w najnowocześniejszym tego słowa znaczeniu, zarówno wesoła, jak i sentymentalna”<sup>16</sup>. Zimińska to artystka o wielu twarzach. Na scenie była odzwierciedleniem złożonej kobiecej natury o niezliczonej ilości oblicz. Z jednej strony wcielała się w role wytwornych dam z towarzystwa, parodiując ich zachowanie i staroświeckie maniery, a także obnażając ich hipokryzję. Jej pamflety na „wielką damę” określone zostały w jednej z recenzji Kazimierza Wierzyńskiego jako „arcydzieło wdzięku, humoru i mistrzostwa ekspresji”<sup>17</sup>. Z drugiej zaś Zimińska niejednokrotnie na scenie wchodziła w rolę kobiety wyzwolonej, która, w przeciwieństwie do dziewcząt z utworów Zuli Pogorzelskiej, o swoich potrzebach erotycznych mówiła wprost, bez zbędnych aluzji. Potrafiła też wcielać się przewrotnie i po mistrzowsku w role cnotliwych dziewcząt, których jednak jedynym marzeniem było to, żeby jakiś mężczyzna w końcu pozbawił je dziewictwa. Postaci kreowane przez artystkę były niejednoznaczne, częstokroć charakteryzowała je bardzo złożona osobowość, najczęściej przejawiająca się w ambiwalentnych zachowaniach. Zimińska doskonale sprawdzała się w rolach hipokrytek, awanturnic, plotkar, a także wrednych żon. Na drugim biegunie w jej repertuarze znalazły się sentymentalne dziewczęta, dla których uczucia były sprawą najważniejszą. Mira poza występami w kabaretach zagrała również w kilku międzywojennych filmach. Tak jak na scenie, również na ekranie jej role były bardzo zróżnicowane. W filmie Michała Waszyńskiego *Papa się żeni*<sup>18</sup> wcieliła się w postać ekscentrycznej i wyniosłej divy Miry Stelli. Natomiast w wyreżyserowanej w 1933 roku przez Mieczysława Krawicza komedii romantycznej *Każdemu wolno kochać*<sup>19</sup> artystka zagrała rolę skromnej, ale przebojowej służącej Łodzi. W jednej ze scen filmu u boku Adolfa Dymyzy zaśpiewała piosenkę *Chcesz, to mnie bierz!*, gdzie dała popis swych umiejętności parodystycznych i komediowych. Doskonałości wszystkich wcieleń Zimińskiej trafnie podsumował cytowany wcześniej Groński, który stwierdził, że: „Widzom i słuchaczom, oglądającym prezentowany przez Mirę Zimińską babiniec, dostarczało to wrażeń niezapomnianych. Cóż, mogli obcować z klasyką gatunku”<sup>20</sup>.

## Bogini ról dramatycznych

Ostatnią z wielkiej trójki Hanke Ordonównę można określić mianem bogini ról dramatycznych. Wprowadziła ona na scenę odmienny wzorzec kobiecości niż ten lansowany przez bohaterki Zuli i Miry.

---

<sup>16</sup> Old Goj. [J. Boczkowski], *Mira Zimińska*, „Światowid” 1935, nr 39, s. 23.

<sup>17</sup> K. Wierzyński, *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932-1939*, Warszawa 1987, s. 33.

<sup>18</sup> Komedial muzyczna *Papa się żeni*, reż. M. Waszyński, scen. J. Fethke, N. Sadek, premiera 11 grudnia 1936.

<sup>19</sup> Komedial romantyczna *Każdemu wolno kochać*, reż. M. Krawicz, J. Warnecki, scen. J. Nel, premiera 24 lutego 1933.

<sup>20</sup> R. M. Groński, *Ryszard Marek Groński przedstawia Kabaret Hemara*, Warszawa 1989, s. 72.

Kobiety wykreowane przez nią były dumne, tajemnicze, zagubione i uwodzicielskie. Ordonka objawiła się na scenie jako „zimny wamp, traktujący mężczyzn jako obiekty przelotnego zainteresowania”<sup>21</sup>. Jej bohaterkami były niejednokrotnie kobiety upadłe, uwikłane w erotyczną grę, która często okazywała się dla nich zgubna. Przez swe role Ordonówna obnażała pułapki czyhające na kobiety, wynikające z rozluźnienia obyczajów i zmiany stylu życia. Do grona jej licznych bohaterek dołączyły również dziewczyny z nizin społecznych, które marzyły o lepszym życiu, prawdziwej miłości i szczęściu. W tym miejscu warto wspomnieć także o rolach, w których artystka dopuszczała do głosu kobiety sentymentalne i uczuciowe, potrafiące poświęcić wiele w imię miłości. Najbardziej znaną kreacją Ordonki uwiecznioną na taśmie filmowej, dzięki której można poznać jej umiejętności interpretacyjne, jest postać piosenkarki Rity Holm, w którą wcieliła się w produkcji Michała Krawicza *Szpieg w masce*<sup>22</sup> z 1933 roku. Z tego filmu pochodzi popularny przebój Ordonówny *Miłość Ci wszystko wybaczy* napisany przez Juliana Tuwima i będący jej artystyczną wizytówką.

O każdej z przedstawionych powyżej aktorek można by stworzyć osobne studium zarówno w kontekście wzrostu roli kobiet w życiu artystycznym, w tym kabaretowym, czasu międzywojnia, jak i złożoności poruszanych wątków i mnogości konwencji aktorskich. Trzeba jednocześnie podkreślić, iż wielkie aktorki tego okresu przecierały szlaki niezliczonej rzeszy młodszych artystek, które z coraz większą śmiałością wkraczały w przestrzeń teatru, kabaretu, rewii i filmu. Poza „trzema boginiami” m.in. na stołecznych scenach kabaretowych występowało wiele aktorek, które z programu na program stawały się równie wspaniałymi gwiazdami. Wśród nich warto wymienić chociażby Stefanię Górską, Lenę Żelichowską, Zofię Terné, Tolę Mankiewiczównę, Jadwigę Andrzejewską oraz tancerki – siostry Zizi i Lodę Halamę.

### **Obraz kobiet w utworach kabaretowych**

Nowy typ aktorki – tancerki, komediantki, humorystki – to jednak tylko powierzchowna forma, która bardzo szybko stała się pretekstem do otwarcia scen na zupełnie nowe tematy płynące z życia codziennego. Kabarety skupione często na polityce, sytuacyjnym żarcie, obyczajowej kpinie wypełniły się rozrywką podszytą obserwacjami społecznymi i potrzebą redefinicji utartych schematów postrzegania. W nowej rzeczywistości autorzy tekstów właśnie kobietom powierzali często zadanie podejmowania nowych, elektryzujących opinii publiczną wątków. Aktorki poprzez swój urozmaicony repertuar wprowadzały na scenę wiele typów kobiet różniących się nie tylko cechami osobistymi, ale też pochodzących z różnych środowisk oraz mających za sobą odmienne doświadczenia życiowe. Spośród całej plejady bohaterek pojawiających się w tekstach najwięcej miejsca poświęcano m.in.: młodym dziewczętom wchodzącym w świat erotyki, wyemancypowanym modnym damom, niezależnym chłopczycom, wrednym i dominującym żonom, zmiennym i dwulicowym paniusiom, kobietom

---

<sup>21</sup> R. M. Groński, *Jak w przedwojennym...*, dz. cyt., s. 107.

<sup>22</sup> Melodramat *Szpieg w masce*, reż. M. Krawicz, scen. M. Krawicz, A. Marczyński, premiera 27 października 1933.

sentymentalnym i cnotliwym, prostytutkom, a także pochodzącym z niższych warstw społecznych robotnicom. Warto zatem postawić pytanie, jaki obraz kobiet wyłaniał się z licznych utworów poświęconych ich życiu oraz w jaki sposób i z jakim stosunkiem do pewnych zjawisk podchodzili twórcy piosenek, monologów i skeczy, które poruszały tę jakże zajmującą tematykę.

### **„Bo ja w sobie mam te dwie!”**

*La donna è mobile!* Znane powszechnie słowa z opery Verdiego *Rigoletto* wyśpiewane po raz pierwszy w 1851 roku w *Teatro La Fenice*<sup>23</sup> mimo upływu kilkudziesięciu lat od ich pierwszego wykonania pozostały również w dwudziestoleciu bardzo aktualne i inspirujące. Zmienna natura kobiet, o której śpiewał książę Mantui, to temat, jaki szczególnie upodobali sobie twórcy najbardziej popularnych piosenek wykonywanych w teatrzykach. Jak zostało wspomniane już wcześniej, w rolę kapryśnych i zmiennych dam po mistrzowsku wcielala się Mira Zimińska. Jedną z takich ról artystka kreowała w piosence Mariana Hemara *Taka Mała*<sup>24</sup>, którą wykonała w rewii *Na jeża* na scenie kabaretu Cyrulik Warszawski. Bohaterką utworu Hemar uczynił „paniusię” z wyższych sfer spędzającą wolny czas na plotkach, rozrywkach i zabawie. Kobiętę przebiegłą, kreującą się na słabą, kruchą i delikatną, która pod tymi pozorami skrywała swoje prawdziwe oblicze.

Innym tekstem, w którym poruszony został problem tak wielbionej przez twórców „dwoistej natury kobiecej”, była piosenka Hemara *Mira i Mania* napisana również dla Zimińskiej. Bohaterką tego utworu jest dama, która stara się wyjaśnić osławioną podwójną naturę kobiet. Tłumaczy, że w każdej, nawet tej najbardziej rozsądnej i dobrej dziewczynie drzemie bestia, która bez względu na okoliczności może się w niej objawić. Głębokie przekonanie o słuszności swych twierdzeń bierze z autopsji, co najlepiej oddają powtarzane jak refren słowa: *Skąd ja wiem to? Ja wiem to po sobie!* Bohaterka zauważa i zarazem nie pojmuje, dlaczego owa zmienność w zachowaniu kobiet bywa powodem irytacji wielu mężczyzn. Najlepiej oddają to słowa:

*Ci mężczyźni właściwie są dziwni, nic nie wiedzą, że są za naiwni.*

*Niby mają kobity i życie, a nie widzą rozdwojenia w kobicie.*

*W poniedziałek za panem przepada, a we wtorek już z panem nie gada,*

*Więc we czwartek pan krzyczy: „Gehenna!” i że każda kobita jest zmienna*

*A kobieta jest – psze pana – ta sama, tylko razem i ździra, i dama,*

*A pan chciałby tak samo mieć obie!*

*Skąd ja wiem to? Ja wiem to po sobie!*<sup>25</sup>

Inne utwory prezentowane podczas występów w kabaretach, dotyczące tej tematyki, przedstawiały ów problem w bardzo zbliżony sposób. Niemalże każda bohaterka była ukazywana najczęściej jako

<sup>23</sup> L. Czapliński, *Moc przekleństwa, albo Mantui Książę się bawi*, za: [www.opera.krakow.pl](http://www.opera.krakow.pl), dostęp styczeń 2017.

<sup>24</sup> Znana również pod tytułem *Zdemaskowanie piosenki* lub *Si petite*.

<sup>25</sup> R. M. Groński, *Ryszard Marek...*, dz. cyt., s. 103.

nieobliczalna i dwulicowa osoba, która potrafi uprzykrzyć życie „pocziwego” mężczyzny. Otwartym pytaniem pozostaje, na ile ta kwestia, zatrzymując się zwykle na poziomie frywolnej zabawy konwencjami, rozpalać miała jedynie wyobraźnię autorów tekstów i męskiej widowni, a na ile miała wnikać w prawdziwą naturę kobiet.

### **„Mówią o mnie słodka, kokietka i pieszczotka”**

Postępująca emancypacja kobiet, która w latach międzywojennych przybrała na sile, dała im nie tylko prawa obywatelskie, ale przede wszystkim większą niezależność i możliwość decydowania o sobie. Ich rola diametralnie zmieniła się wraz z nadejściem Wielkiej Wojny, kiedy to rzesza mężczyzn wyruszyła na front, a wiele dotychczasowych męskich aktywności spadło na barki kobiet. Stopniowej zmianie podlegało również podejście do spraw obyczajowych, w tym dotyczących aktywności seksualnej. Sprawa emancypacji nie ominęła również wchodzących w dorosłość młodych dziewcząt, które stawiały swe pierwsze kroki w świecie erotyki. Z pomocą w oswojaniu zmieniającej się rzeczywistości przychodzili również autorzy tekstów kabaretowych, którzy z charakterystycznym dla siebie humorem, zabarwionym nutą szyderstwa, potrafili w lekki i przyjemny sposób mówić o sprawach, które bulwersowały pewną część społeczeństwa. Co więcej, ich utwory najczęściej zyskiwały formę przyjemnych dla ucha piosenek, co mogło nieco łagodzić ich frywolny, a czasem nawet obsceniczny charakter. Jednym z takich przebojów była piosenka *Ja się boję sama spać* wykonywana przez Zulę Pogorzelską w Perskim Oku. Autor słów Andrzej Włast bohaterką tekstu uczynił młodą dziewczynę, która w subtelny, acz dosyć sugestywny sposób zwraca się do nieokreślonego bliżej adresata z propozycją spędzenia wspólnej nocy.

Innym utworem, w którym pojawia się młoda zameżna już dziewczyna mówiąca o swoim życiu erotycznym, przygodach miłosnych, a także prezentująca nowoczesny styl życia i sposób spędzania wolnego czasu jest piosenka Mariana Hemara *Babcia i ja* śpiewana przez Pogorzelską w Bandzie w 1931 roku. Bohaterka utworu wyraża współczucie dla kobiet z „lepszych sfer” żyjących w dawnych czasach, które były skrupowane przez sztywne obyczaje i etykietę towarzyską, przez co ich życie było ciężkie i nudne. Dziewczyna w dalszej części prezentuje własne sposoby spędzania wolnego czasu, które sprawiają jej najwięcej przyjemności. Wśród nich pojawiają się między innymi spotkania z kochankiem oraz szybkie przejażdżki automobilem. Obraz dziewczyny z utworu Hemara, mimo iż ukazujący pewne pozytywne zmiany zachodzące w obyczajowości powojennego świata, przedstawiony został przez autora na tyle frywolnie, że życie młodych, wyemancypowanych kobiet mogło kojarzyć się ówczesnie jedynie z rozwiązłością i niezobowiązującymi spotkaniami seksualnymi, a także z trwonieniem czasu na rozrywki i przyjemności.

Kolejny utwór zatytułowany *Wamp*, wykonywany przez Zofię Dymśkę w teatryku Qui Pro Quo, również, według jego twórcy, którym najprawdopodobniej był Julian Tuwim, miał ukazywać podejście

do życia młodych dziewcząt<sup>26</sup>. Autor poszedł o krok dalej od swego kabaretowego kolegi Mariana Hemara i poza wymienianymi już przyjemnościami, z których miały korzystać nowoczesne dziewczyny, zaprezentował nowe. Wśród nich znalazły się między innymi wyjścia do nocnych klubów oraz konsumpcja substancji psychoaktywnych. Najlepiej oddają to słowa:

[...]

*Ja chcę być wamp, mamó!*

*Piekielny wamp, mamó!*

*Niech mama patrzy, mama patrzy na tę minę!*

*Na zmysłów zew, mamó,*

*Chcę chleptać krew, mamó,*

*I żreć łyżkami, żreć łyżkami kokainę.*

*I wpadać w chuc, mamó,*

*I wszystkich truć, mamó!*

*Pożądaj opium i psychjatrji,*

*I ja chcę kraść, mamó,*

*W psychozę wpaść, mamó,*

*Ewentualnie, wentualnie iść do Adrji [...]*<sup>27</sup>

Wśród wielu utworów dotyczących życia erotycznego kobiet można spotkać również teksty charakteryzujące się niezbyt wyszukanyim poczuciu humoru, opartym na śmiałyim fantazjach erotycznych ocierających się często o kicz. Przykładem tego typu twórczości jest piosenka Kazimierza Brzeskiego zatytułowana Murzynomanja, której bohaterką jest dziewczyna przeżywająca fascynację czarnoskórymi mężczyznami.

[...]

*Murzyno chcę mamó!*

*Tak bierze mnie ta czarna jego pleć,*

*Murzyno chcę mamó!*

*Bo czarne wszystko musi murzyn mieć.*

*Bez negra nie chce obejść się*

---

<sup>26</sup> *Panie ministrze!: wielka rewia w 2 aktach (16 obrazach)*. Napisali: dr Pietraszek i spółka, [program teatralny, Qui Pro Quo], 1931.

<sup>27</sup> Tamże, s. 9.



*Ach mam ją murzyną chcę!*

*Murzyną chcę mam!*

*W tę noc, ach daj mi prędko go! [...]*<sup>28</sup>

### **„Chłopiec czy dziewczynka?”**

Równie swobodne podejście do życia według wielu autorów tekstów kabaretowych miały prezentować chłopczyce, których pojawienie się w połowie lat 20. XX w. nie umknęło ich uwadze. Kontrkulturę chłopczycy charakteryzował styl życia zgoła odmienny od ogólnie przyjętego wzorca. Co ważne, nie ograniczył się on jedynie do mody oraz wyglądu zewnętrznego. Najważniejszym jego aspektem było całkowite odejście od dotychczasowych zasad towarzyskiego i społecznego funkcjonowania kobiet. Młode, modne, pełne energii dziewczyny lubiły flirtować, spędzać czas, bawiąc się w nocnych lokalach, pijąc alkohol i tańcząc popularnego wówczas charlestona i shimmy. Garsonki, jak nazywano chłopczyce, miały również dosyć swobodne podejście do seksu i randek. Często jako kobiety wyzwolone, żyjące według własnych zasad, decydujące o sobie, oceniane były niejednoznacznie. Z jednej strony stały się dla konserwatywnych kręgów symbolem zepsucia i zgorszenia, z drugiej zaś ich styl życia budził ciekawość, a niekiedy nawet fascynację<sup>29</sup>. Jako zjawisko oceniane ambiwalentnie chłopczyce stały się idealnym materiałem na bohaterki utworów kabaretowych.

I tak poeci współpracujący z kabaretami przedstawiali je najczęściej na dwa sposoby. Pierwszym z nich było potraktowanie garsonki jako zmaskulinizowanej kobiety, ubierającej się po męsku i starającej się za wszelką cenę upodobnić do mężczyzny. Taki typ pojawia się w piosence Andrzeja Własta *Chłopiec czy dziewczynka* wykonywanej w Perskim Oku przez Zulę Pogorzelską i Eugeniusza Bodo.

Drugim sposobem było prezentowanie chłopczycy jako nowoczesnej, pewnej siebie, modnej i wyzwolonej kobiety, która w pełni korzysta z uroków życia. Tego typu postać pojawia się w utworze Juliana Tuwima *Józef i Putyfara* pochodzącym z rewii *Czy Anna jest panna* wystawianej w teatrzyku Qui Pro Quo w 1928 roku<sup>30</sup>. Putyfara jawi się tutaj jako wzór do naśladowania dla wszystkich niezależnych pań, jest bogata, modna i pewna siebie. Najlepiej styl życia Putyfary-chłopczycy, w rolę której w rewii wcieliła się Hanka Ordonówna, oddają słowa:

[...]

*Kto w Egipcie jest królową mody?*

*Kto mu nadaje ton?*

*À la garçonne?*

---

<sup>28</sup> K. Brzeski, *Murzynomanja*, „Trubadur Polski”, 1924, nr 52, s. 1.

<sup>29</sup> Obszerniej na temat sposobu postrzegania kontrkultury chłopczycy w rysunkach satyrycznych [w:] P. Kułak, *Chłopczyca, o wizerunku nowoczesnej kobiety w rysunkach satyrycznych lat 20. XX wieku*, „Ad Rem”, 2017, nr 2, s. 15-22.

<sup>30</sup> *Czy Anna jest panna: wielka rewia w 2 aktach (14 obrazach)*. Napisali: dr Pietraszek, Harryman, Uncle Tom, [program teatralny, Qui Pro Quo], 1931.

*Kto w miłości własne ma metody?  
Kto stale woli te  
Frivolités?  
Kto nad Nilem pierwszy cocktail w barze pił?  
Kto się pierwszy w charlestonie wil? [...] <sup>31</sup>*

Chłopczyce pojawiły się w kabaretach i prasie satyrycznej jako ekscytująca obyczajowo ciekawostka, ale w gruncie rzeczy często były pretekstem do przedstawiania postaw o charakterze szowinistycznym ubranych w rubaszne poczucie humoru.

*Teściowa też ostrzygła się,  
I babcia włoski ścięła swe,  
Wygląda tak, jak pętałk wszak,  
Z podziwu słów zaiste brak.*

[...]

*À la garçonne, à la garçonne...  
Ostrzygła baba szopę swą,  
Jak teraz będę chciał ją prac  
To gdzie ją będę za łeb brać?*

[...]

*À la garçonne wszak dziewczę twe  
Niby awiator puszcza się,  
Model puszczański numer trzy  
O takim marzysz chyba ty! [...] <sup>32</sup>*

O tym, że temat garsonek inspirował wielu współpracujących z kabaretami literatów, mogą zaświadczyć również liczne teksty publikowane na łamach tygodnika „Trubadur Warszawy”, poświęcone stylowi życia oraz wyglądowi nowoczesnych kobiet. Warto wspomnieć chociażby o kilku z nich, m.in.: *Ja muszę być chłopakiem*<sup>33</sup>, *Bo mężczyźni lubią pikanterię*<sup>34</sup>, *Chcę być chłopczycą*<sup>35</sup>, *Nieco o równości*<sup>36</sup>, *W buduarze garsonki*<sup>37</sup> oraz *La garçonne*<sup>38</sup>.

---

<sup>31</sup> R. M. Groński, *Ryszard ...*, dz. cyt., s. 95.

<sup>32</sup> Eko., *À la garçonne*, „Wolna myśl. Wolne żarty” 1925, nr 32, s. 7.

<sup>33</sup> M. Wereszczyńska, *Ja muszę być chłopakiem*, „Trubadur Warszawy” 1930, nr 51, s. 4.

<sup>34</sup> K. Brzeski, *Bo mężczyźni lubią pikanterię*, „Trubadur Warszawy” 1930, nr 9, s. 3.

<sup>35</sup> Nel., *Chcę być chłopczycą*, „Trubadur Warszawy” 1929, nr 10, s. 1.

<sup>36</sup> S. Stock, *Nieco o równości*, „Trubadur Warszawy” 1927, nr 47, s. 2.

<sup>37</sup> M. Duński, *W buduarze garsonki*, „Trubadur Warszawy” 1929, nr 29, s. 1.

<sup>38</sup> J. Sciwarski, *La garçonne*, „Trubadur Warszawy” 1927, nr 51, s. 5.

**„Dziewico czysta,  
wiem, żeś nietknięta...”**

Na przeciwnym biegunie znalazły się młode, cnotliwe i sentymentalne dziewczęta, przeżywające pierwsze rozstania i zawody miłosne. Jedną z nich Julian Tuwim uczynił bohaterką swojej piosenki *Pokoik na Hożej*, którą w kabaretach międzywojennych wykonywały Mira Zimińska i Zofia Terné.

Autorzy tekstów nie zapominali również o kobietach, które marzyły o stracie dziewictwa i dla których było ono ogromnym obciążeniem. Tego typu historia stała się tematem innej piosenki Tuwima *Ostatnia dziewica*, w rolę której wcieliła się Zimińska. Utwór w zabawny sposób opowiada historię spotkania pewnej czterdziestoletniej panny z duchem rycerza, który pragnie ulżyć jej w cierpieniach.

[...]

– *Dziewico czysta, wiem żeś nietknięta,  
Dla ciebie wyszedłem z głębi.  
Pragnę ci zerwać boleści peta,  
Tylko mnie mów, co cię gnębi!*

[...]

*Nic mi klejnoty, nic mi pałace  
– Rzecz dziewczica żalosna. –  
Wszystko zapomnę, wszystko niech stracę,  
Czterdziesta mija mnie wiosna!*

*Wszystko niech stracę, wszystko zapomnę.  
– To mówiąc spuszcza oczęta. –  
Jedno życzenie mam ja ogromne,  
Żebym już raz była tknięta! [...]<sup>39</sup>*

Wspomniane powyżej spotkanie dwojga bohaterów kończy się dla niewiasty tragicznie. Rycerz zbulwersowany śmiałą prośbą panny wrzuca ją do wody, gdzie ta ginie. Tuwim w swym utworze w groteskowy sposób przedstawił z pozoru cnotliwą kobietę, dla której największe pragnienie okazało się zgubą.

---

<sup>39</sup> K. Krukowski, dz. cyt., s. 215.

## **„Sprzedawać rozkosz... zwykła rzecz dla rozpustnicy”**

Autorzy tekstów wiele miejsca poświęcali również sprawom prostytucji. Nie powinno to dziwić, ponieważ problem najstarszego zawodu świata budził w Polsce w latach 20. i 30. XX wieku duże emocje, zwłaszcza wśród feministek oraz postępowych działaczek organizacji kobiecych<sup>40</sup>. Szczególny sprzeciw kobiet wywoływał ciągle funkcjonujący mechanizm rejestracji usług seksualnych, czyli tak zwany system reglamentacyjny<sup>41</sup>. Mówiąc krótko, reglamentacja miała polegać na sprawowaniu kontroli przez państwo nad domami publicznymi oraz prostytutką. W dwudziestoleciu polskie działaczki organizacji kobiecych sprzeciwiały się tym regulacjom, ponieważ uważały, że państwo w ten sposób akceptuje nierząd, zaś kobieta świadcząca tego typu usługi sprowadzona jest do roli towaru<sup>42</sup>. Równie duży opór budził fakt, że jedynie kobiety trudniące się nierządem miały być poddawane obowiązkowej kontroli sanitarnej. Obowiązek taki nie dotyczył mężczyzn, którzy ochoczo korzystali z ich usług<sup>43</sup>. Warto zwrócić uwagę, że nie tylko organizacje kobiece miały krytyczne podejście do obowiązujących regulacji. W bardzo podobnym tonie wypowiadał się na łamach „Wiadomości Literackich” Tadeusz Boy-Żeleński w artykule zatytułowanym *Stwórcie polskie gejsze*, w którym nie tylko krytykował system reglamentacyjny, ale przede wszystkim ostrą oceną moralną prostytucji przez ówczesne społeczeństwo<sup>44</sup>.

Z całą pewnością wydarzenia i emocje towarzyszące debatom na temat nierządu zostały zauważone przez twórców utworów kabaretowych, dla których bieżące sprawy stanowiły główne źródło inspiracji. Jednak autorzy tekstów nie podnosili w nich tak ważnych problemów, jak te, na których skupiały się organizacje kobiece. W swych małych dziełach scenicznych przedstawiali nierządnicę przeważnie jako kobiety pogodzone ze swym losem, traktujące swój fach jako źródło utrzymania oraz szybkiego zarobku. Taki obraz prostytutki pojawia się w piosence Juliana Tuwima *Mam chłopczyka na Kopernika*, który wykonywała Hanka Ordonówna w rewii *Puść go kantem* na scenie Qui Pro Quo w 1926 roku<sup>45</sup>. Bohaterką utworu jest pani do towarzystwa, która swych bogatych klientów poznaje najczęściej na dancngach. Nie ukrywa, że spotkania z nimi mają jednie charakter seksualny i czysto zarobkowy. W dalszej części wyznaje bowiem, że jest szczęśliwie zakochana w jednym chłopcu, który odwzajemnia to uczucie, pomimo iż wie, czym zajmuje się jego partnerka.

---

<sup>40</sup> J. Dufnat, *W trosce o zdrowie moralne społeczeństwa – organizacje kobiece wobec prostytucji w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2006, s. 295-310.

<sup>41</sup> K. Janicki, *Epoka hipokryzji. Seks i erotyka w przedwojennej Polsce*, Kraków 2015, s. 208.

<sup>42</sup> J. Dufnat, dz. cyt., 296.

<sup>43</sup> Tamże, s. 298.

<sup>44</sup> T. Boy-Żeleński, *Stwórcie polskie gejsze*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 44, s. 1.

<sup>45</sup> T. Mościcki, dz. cyt., s. 312.

W pochodzącym z rewii *Hallo, ciotka!* numerze *Montparnasse* złożonym z kilku piosenek wystąpiła między innymi Hanka Ordonówna, która zagrała rolę *La garçonne*<sup>46</sup>. Treść wykonanego przez nią utworu jest o tyle ważna, że jego bohaterką nie była, jak by się mogło wydawać, tytułowa chłopczyca, lecz prostytutka. W tej dramatycznej piosence Ordonka odegrała rolę ulicznicy usytuowanej najniżej w hierarchii społecznej. Bohaterka nie kryje się ze swoim fachem i stwierdza, że ulica jest jej miejscem pracy, a klientami są zwykli przechodnie, dla których za odpowiednie wynagrodzenie jest w stanie zrobić wszystko.

[...]

*A gdy się zjawi taki klient,  
Co ofiar by najwyższych chciał,  
Gdy w sadystyczny wpadnie szal,  
Niech się wyżyje...  
Gdy się prowadzi z takim szykiem  
Grand magasin de volupté,  
Trzeba z uśmiechem gdy gość chce,  
Sprawić mu rozkosz własnym krzykiem [...]*<sup>47</sup>

Warto zwrócić uwagę, że nierozpoznany jeszcze autor słów, którym prawdopodobnie mógł być Julian Tuwim, dokonał znacznego uproszczenia w swym utworze. Takie podejście do tematu i postawienie na jednej linii chłopczycy czerpiącej z seksu przyjemność i kobiety pobierającej za to wynagrodzenie mogło wskazywać na pewne niezrozumienie kontrkultury chłopczyc i ich swobodnego podejścia do życia erotycznego.

### **„Lecz gdy wieczorem wracam z fabryki”**

Pośród całej plejady zamożnych kobiet, prowadzących lekkie i wystawne życie, w wielu tekstach kabaretowych znalazło się miejsce również dla dziewczyn pochodzących z niżej sytuowanych warstw społecznych. Utwory, których bohaterkami są młode robotnice pragnące lepszego życia, charakteryzuje dramatyzm oraz brutalność, co dodatkowo podkreśla ich tragiczne położenie. Wśród tego typu bohaterek na szczególną uwagę zasługuje Zośka, postać z melorecytacji Juliana Tuwima *Zośka-Wariatka*. Dziewczyna pochodząca z biednej proletariackiej rodziny, nieszczęśliwie zakochana we fryzjerze Felku. Za swoją miłość jest prześladowana, musi znosić poniżenie, okrucieństwo i przemoc ze strony bliskich. Stosunki panujące w rodzinie Zośki najdosadniej oddają słowa opisujące zachowanie ojca.

---

<sup>46</sup> Tamże, s. 310.

<sup>47</sup> K. Krukowski, dz. cyt., s. 199.

[...]

– *Mów psia twoja! nad uchem jej wrzasnął,  
Wstał i porwał się, i prask ją w pysk,  
Paska chwycił, paskiem jeszcze chlasnął,  
Krzesło złapał, krzesłem Zośkę trzasnął,  
Jak szpon utkwił w córce oczu błysk:  
– Ja ci tu popiszczę i popłaczę,  
Będziesz wiedzieć, jak po nocach pić!  
Ja haruję, ty ścierwo sobacze,  
A ty będziesz z chłopami się gzić?! [...]*<sup>48</sup>

W nieco mniej dramatycznej sytuacji znalazła się dziewczyna z piosenki Tuwima *Marzenie*<sup>49</sup>. Bohaterka jest robotnicą pracującą w fabryce od bladego świtu do późnego wieczora. Kobieta skarży się na ciężkie i wykańczające warunki pracy. Jest zmęczona, głodna, traci zdrowie i siły. Jedyным momentem, na który czeka, jest wieczór. Wtedy to udaje się do kina, gdzie oddaje się marzeniom o lepszym życiu, jakie zna jedynie z oglądanych co wieczór filmów.

Tuwim w obu przypadkach w dosadny sposób ukazał problem, z jakim zmagala się większość młodych dziewcząt z nizin społecznych. Co więcej, podkreślił w nich istnienie innego, równoległego świata zdominowanego przez brutalne i ciężkie warunki bytowe, z którymi musieli zmagać się robotnicy, a który niejednokrotnie był obcy mieszczańskim elitom tak często odwiedzającym kabarety. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że tego typu repertuar pojawiał się najczęściej w zaangażowanych w sprawy społeczne kabaretach literackich, m.in.: w *Qui Pro Quo*, *Stańczyku*, *Bandzie* oraz *Cyruliku Warszawskim*, obcy był natomiast równolegle rozwijającym się teatrom rewiewym. Rewie jako spektakularne widowiska teatralne preferowały nieco lżejszy, optymistyczny repertuar zdominowany przez taniec i muzykę. Bogate scenografie i kostiumy, nagość kobiecych ciał, feeria światła i kolorów, lekki, przyjemny program pozostający z dala od brutalnego życia ulicy były obowiązkowymi elementami, które przyciągały tłumy.

### **„Dlaczego pani taka jest niegrzeczna”**

Przytoczone teksty kabaretowe poświęcone kobietom z całą pewnością nie wyczerpują bogatego repertuaru związanego z tą tematyką. Jednak już tak ograniczona liczba utworów oraz typów bohaterek wystarczą, aby zauważyć, w jaki sposób autorzy-mężczyźni postrzegali kobiety, a także zmiany

---

<sup>48</sup> R. M. Groński, *Jak w przedwojennym...*, dz. cyt., s. 149.

<sup>49</sup> Piosenkę *Marzenie* wykonywała Hanka Ordonówna w *Qui Pro Quo* w programie *Grunt się nie przejmować*. Premiera programu odbyła się 16 października 1925 r., T. Mościcki, dz. cyt., s. 312.

obyczajowe zachodzące w ich życiu. Mówiąc najogólniej, stosunek autorów do swoich bohaterek był raczej stereotypowy i drwiący. Poza kilkoma wyjątkami, którymi niewątpliwie były sentymentalne dziewczyny, pojawia się w utworach cała plejada wrednych i dwulicowych żon, zamożnych kapryśnych dam, młodych niewyżytych seksualnie dziewcząt, rozrywkowych i tracących czas na zabawy podlotków, zmaskulinizowanych chłopczych oraz panien lekkich obyczajów. Jak zatem wyjaśnić ów krytyczny stosunek i przesadne podejście do życia ówczesnych pań? Otóż odpowiedź wydaje się dosyć oczywista. Kabaret jako forma sztuki widowiskowej miał i nadal ma charakter rozrywkowy. Być może dlatego autorzy tekstów tworzyli je z nastawieniem, aby śmieszyły i bawiły odwiedzającą kabarety publiczność. Otwartym pozostaje jednak inne pytanie, czy zarówno mężczyźni, jak i kobiety oglądający występy, podczas których prezentowano omawiane teksty, bawili się równie dobrze...

Znajdujące się w tekście podtytuły ujęte w cudzysłów są fragmentami piosenek kabaretowych wykonywanych na stołecznych scenach w okresie międzywojennym: *Bo ja w sobie mam te dwie*, [z:] *Mira i Mania*, sł. M. Hemar, [w:] R. M. Groński, *Ryszard Marek Groński przedstawia Kabaret Hemara*, Warszawa 1988; *Mówią o mnie słodka, kobietka i pieszczotka*, [z:] *Ja się boję sama spać*, muz. J. Petersburski, sł. Willy [A. Włast], Warszawa 1926; *Chłopiec czy dziewczynka*, [z:] *Chłopiec czy dziewczynka*, muz. Z. Karasiński, sł. A. Włast, Warszawa 1926; *Dziewico czysta, wiem, żeś nietknięta*, [z:] *Ostatnia dziewica*, sł. J. Tuwim, [w:] K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982; *Sprzedawać rozkosz... zwykła rzecz dla rozpustnicy*, [z:] *Montparnasse*, autor nieustalony, [w:] K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982; *Lecz gdy wieczorem wracam z fabryki*, z: *Marzenie*, sł. J. Tuwim, [w:] T. Stępień, *Kabaretiana Tuwima*, Warszawa 2002; *Dlaczego pani taka jest niegrzeczna*, [z:] *Dlaczego pani taka jest niegrzeczna*, muz. T. Kwieciński, sł. Harryman [M. Hemar], Warszawa 1930.