

**dr hab. Dorota Fox**

### **Kultura kabaretowa w dwudziestoleciu. Prasa, radio i przemysł fonograficzny**

W dwudziestoleciu międzywojennym ostra jeszcze na przełomie wieków XIX i XX granica między dwubiegunowo spolaryzowanymi obiegami/typami kultury teatralnej i właściwymi im praktykami artystycznymi, np. cyrkiem, szantanem (występami w kawiarniach) z jednej strony i tradycyjnym teatrem (dramatycznym, muzycznym i baletowym) – z drugiej, stopniowo się rozmywała. W wyznaczonej obrazowym powiedzeniem Tadeusza Żeleńskiego-Boya przestrzeni między „Norwidem a mordobiciem”<sup>1</sup> pojawiły się wówczas nowe atrakcyjne formy widowisk, oscylujące między paraartystyczną produkcją a autentyczną oryginalną twórczością. Mimo stylistycznych i gatunkowych różnic widowiska te, oferowane w lekkich teatrzykach, zwykło się określać wspólną nazwą – kabaret.

W kulturze dwudziestolecia tak szeroko ujmowany kabaret odegrał niebagatelną rolę, na co zwracało już uwagę wielu badaczy, uznając go za poligon doświadczalny poetów (Tomasz Stępień), atrakcyjny sposób zbliżenia i unifikacji odległych dotąd obiegów literatury wysokiej i niskiej (Stefan Żółkiewski), a nawet styl życia (Izolda Kiec)<sup>2</sup>. Moim zdaniem ówczesny kabaret doskonale rozpoznał podstawowe mechanizmy, rzecz by można – niezmiennie, w funkcjonowaniu kultury popularnej i zdobywaniu przez nią znaczącej roli jako typu kultury. Antycypował dla nas dzisiaj oczywiste rozwiązania przemysłów kulturalnych w zakresie prezentacji, promocji i popularyzacji własnej działalności, ujmowanej nie tylko w kategoriach estetycznych, lecz także kulturotwórczych właśnie. Kabaret ówczesny, odpowiednio wykorzystując dostępne media, osiągnął wysoką pozycję w kulturze dwudziestolecia, stając się tym samym forpocztą kultury popularnej czasów współczesnych.

O takiej dystynkcji decydowały, co oczywiste: jego rozrywkowy charakter, chęć zaspokojenia zróżnicowanych potrzeb rozmaitych grup odbiorców, dostarczanie im przyjemności przez odpowiednio spreparowane teksty, również atrakcyjne formy przekazu. Mam tu na myśli przyjemność także estetyczną, jaką, zdaniem Richarda Shustermana, mogą dostarczać nie tylko dzieła sztuki, ale też wytwory efektowne, choć o ulotnym uroku, związane ściśle z aktualnością, z modą, obyczajem, codziennością, o wyraźnych referencjach czasowo-przestrzennych. Swoisty mariaż sztuki i rozrywki, jaki dokonał się w kabarecie, przyczynił się na wiele różnych sposobów do wzbogacenia życia i nadania mu sensu, tworząc płaszczyznę porozumienia rozmaitych gremiów, umożliwiając tym samym

---

<sup>1</sup> T. Żeleński-Boy, *Pisma*, t. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*, Warszawa 1964, s. 583.

<sup>2</sup> Por.: R. M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret Warszawski 1918-1939*, Warszawa 1978; I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014; I. Kiec, *Wyprzedaż teatru w ręce arlekina i błazna... czyli O kabarecie*, Poznań 2001; T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989; tegoż hasło *Kabaret literacki w: Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 439-445; S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, Wrocław 1973, s. 329-332.

komunikację w społeczeństwie pluralistycznym<sup>3</sup>. Ten komunikacyjny aspekt wydaje się niezwykle istotny dla zrozumienia popularności kabaretu i jego kulturotwórczej roli również w dwudziestolecu.

Repertuar scenek rewiowych i kabaretowych, osiągających wówczas w samej Warszawie liczbę około 70, a przecież działających także poza stolicą: we Lwowie (Wesoły Ul), w Katowicach (Trocadero), w Poznaniu (Pawie Pióro), Łodzi (Ararat) i, rzecz jasna, na prowincji, często w wariacie lokalnym, był co prawda niezwykle bogaty i zróżnicowany, ale dostępny w pierwszej kolejności tylko dla widzów. Dopiero wykorzystanie istniejących wówczas mediów pozwoliło go upowszechnić i, tym samym, zdobyć teatrykom prawdziwą popularność. W prasie rozrywkowej na przykład ukazywały się zarówno piosenki, jak i monologi, dialogi kabaretowe, nawet konferansjerka utkana z dowcipów<sup>4</sup>. Teksty rewiowych przebojów przenikały do filmów, nie tylko teksty, ale nawet ich „kabaretowe” wykonania (wspomnę tylko Ordonównę lansującą w Szpiegu w masce jeden z największych swoich przebojów *Miłość ci wszystko wybaczy...*, Zulę Pogorzelską, Eugeniusza Bodo czy popisy taneczne Lody Halamy w filmie Michała Waszyńskiego *Kocha, lubi, szanuje*). Dzięki kinematografom oglądać je mogli nawet ci, którzy nie należeli do grona stałych bywalców najznamienitszych scenek, nie byli bowiem przedstawicielami inteligencji, elit politycznych i finansowych. Wydawnictwa nutowe Feliksa Grąbczyńskiego, Zenona Friedwalda „Nowa Scena”, Mieczysława Guzawera „Akord”, Jana Hulimki „Fermata”, także Michała Arcta publikowały notacje muzycznych foxtrotów, tang i ballad lansowanych w kabaretach. Pisma typu: „Nauczyciel Tańca”, „Na parkiecie”, „Taniec i Rozrywka” wprowadzały na swe łamy opisy kroków tańców towarzyskich, które po swych premierach w programach rewiowych z powodzeniem mogły być praktykowane na rautach i balach. Wymienione tu przykłady kabaretowo-rewiowej produkcji, udostępniane różnymi kanałami, każdy uczestnik ówczesnej kultury mógł wykorzystać wedle własnych potrzeb i kompetencji, dokonując ich reprodukcji, multiplikacji, aktualizacji i adaptacji.

Rozbudowana sieć powiązań gwarantowała kabaretowi popularność, czyniła go także doskonałym „edukatorem” umiejętności łączenia tego, co tradycyjne, z tym, co nowatorskie, oryginalności ze schematycznością, codzienności z fantazją, tego, co niskie, z tym, co wysokie; umiejętności, dodajmy, która okazywała się pomocna w różnych sytuacjach życiowych. Za pośrednictwem mediów dokonywał się zatem transfer przede wszystkim treści kabaretowych, nie wyłączając także gatunków estradowych, estetyki, swoistego światopoglądu. Wnikały one w życie miasta, nadawały mu barw, podpowiadały temat rozmowy i w kawiarni, i w maglu, urozmaicając monotonię codzienności, dostarczając przyjemności i integrując społeczeństwo ponad podziałami społecznymi, a nawet

---

<sup>3</sup> R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i przekł. Wojciech Małecki, Wrocław 2007, s. 51-76.

<sup>4</sup> O istnieniu zapotrzebowania społecznego na tego rodzaju teksty przekonuje fakt opublikowania przez Fryderyka Járosy'ego w 1929 roku swej konferansjerki prowadzonej w Qui Pro Quo, co wydaje się ewenementem, zważywszy na typ literatury oralnej, do której zwykło się twórczość konferansjerów zaliczać. Por. F. Járosy, *Proszę państwa!*, Warszawa 1929.

politycznymi. Kabaret, dla którego najważniejsze było nawiązanie z odbiorcami silnej więzi, zaangażowanie ich, włączenie w krąg zabawy, odczytanie ich aktualnych potrzeb, zyskiwał więc wiele, współpracując z mediami. Media dawały mu nowe możliwości dotarcia do potencjalnych widzów, dodatkowo podsycaly zainteresowanie nim, „stwarzały powodzenie”, same też zresztą wiele zyskiwały, wzbogacały się o nowe formy i formuły przekazu, nowe konwencje, które rozwinęły się w pełni dopiero w latach późniejszych, by wymienić np. prasowy infotainment – typ programu satyryczno-publicystycznego i informacyjnego, kabaret radiowy, film kabaretowy.

W okresie dwudziestolecia zbierano dopiero doświadczenia, eksperymentowano, rozpoznawano rynek i sukcesywnie zabiegano o poszerzenie strefy wpływów. Nie chodziło tu tylko o zdobycie jak najszerzej widowni, ważne było także to, iż za pomocą mediów ludyczne cechy kabaretu mogły być implantowane na różne sfery życia. W ten sposób kabaretowe strategie, „estetyka”, teksty, a nawet formy zabawy zyskały niebezpieczną siłę subwersji. Można bowiem było rozpoznać je jako kabaretowe właśnie w praktykach bynajmniej nie ludycznych, ale wysokoartystycznych, dziennikarskich, nawet politycznych. Stały się bowiem częścią kultury popularnej. Dostarczając możliwości użycia i interpretacji każdemu, wedle gustu i upodobania, stały się, jakby powiedział John Fiske, „domeną popularnej kreatywności ich użytkowników w ramach gospodarki kulturowej”<sup>5</sup>. Rozkwit kultury kabaretowej w dwudziestoleciu był zatem ściśle związany z mediami: prasą, radiem, kinem i fonografią, które umożliwiały jej ekspansję i wnikanie w różne sfery życia.

## **Prasa**

W pismach popularnych o ogólnopolskim zasięgu, skierowanych do czytelnika poszukującego nie tyle informacji, ile ciekawostek, sensacji i rozrywki, dział poświęcony widowiskom był mocno eksponowany. Wśród nich wyróżniał się tygodnik ilustrowany „Oko” (1925), który szczególną sympatią darzył teatrzyk rewiowy Perskie Oko. Teatrzyk ten, powstały w październiku 1925 roku pod kierunkiem Konrada Toma jako odprysk sławnego już wówczas kabaretu Qui Pro Quo, od razu nawiązał z redakcją „Oka” bliską współpracę (pokrewieństwo w nazwie z pewnością stwarzało dogodne ku temu okoliczności). W jej efekcie w piśmie ukazywały się nie tylko informacje o składzie artystycznym nowego zespołu, dekoratorach, zapowiedzi najbliższych programów, ale również omówienia aktualnych premier i prezentacja tableau wykonawców oraz oczywiście reklamy. Redakcja „Oka” i dyrekcja Perskiego Oka ogłosiły nawet wspólnie konkurs na groteskę sceniczną (z atrakcyjnymi

---

<sup>5</sup> J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 33. Procesowi swoistego uestradowania sfery publicznej w zakresie przestrzeni, ról, postaci (typów zachowań), wrażliwości i estetyki przekazów można przeczytać więcej w artykule: D.Fox, D.Wężowicz-Ziółkowska. *Triumf estrady*, [w:] *Intymne – prywatne – publiczne*, red. E.Wąchocka, Katowice 2015, s. 153-171. Fakt, iż estrada stała się kulturotwórczym organem, rzecz by można – jedną z ważniejszych (popularniejszych) estetyk i form dyskursu oficjalnej kultury w czasach współczesnych jest m.in. pokłosiem ekspansji kultury kabaretowej dwudziestolecia.

nagrodami), pobudzając w ten sposób czytelników do aktywności twórczej, a zarazem wciągając ich do zabawy, tworząc tym samym zrab „stałej publiczności” teatrzyku.

Formułę „Oka” niemal natychmiast podchwyciły inne magazyny: w Łodzi – „Kalejdoskop” (1926), w Warszawie – „Teatr i Życie Wytworne” (1927–1932), periodyk ukazujący się do 1938 roku pod tytułem „Elita”, w Krakowie – „Rewja Filmowa” (1928-1929), w Poznaniu – „Rewia” Jana Niwińskiego (1927). Zasadniczy kontekst dla prezentowanej w wymienionych pismach tematyki widowisk stanowiły sprawy sportowe i moda, a zatem praktyki społeczne, których wspólnym mianownikiem były spektakularność, silny związek z elementami życia wielkomiejskiego oraz ludyczny i rozrywkowy charakter. W ten sposób pisma tego typu skutecznie realizowały zadanie kształtowania masowej wyobraźni, kreowały mody i wyznaczały nowe trendy nie tylko w zakresie zachowań, postaw, ale także form uczestnictwa w kulturze. Ich rozwój wskazywał, iż procesy unifikacyjne w sferze kulturalnej były nie do zatrzymania. W owej przysłowiowej „sałatce” tematycznej, jaką oferowały, recenzje teatralne, kabaretowe sąsiadowały z poradami higienicznymi, opisami lansowanych krojów sukien i doniesieniami sportowymi. Wśród bohaterów wywiadów obok wielkich sportowców znaleźli się mistrzowie scen teatralnych i nadsceńek oraz gwiazdy filmu. W ten sposób pisma zwracały uwagę na polisemiczną otwartość kabaretu, rewii, które z powodzeniem dały się ujmować w kontekście różnych nieartystycznych praktyk performatywnych (sportu, mody, życia towarzyskiego, zabawy). Wysyp tego rodzaju pism nastąpił na początku lat trzydziestych. Część z nich należała do segmentu prasy satyryczno-humorystycznej, rozwijającej się z impetem pod koniec XIX i na początku XX wieku, by wspomnieć „Kolce”, „Diabła Warszawskiego”, „Liberum Veto”, „Szczotka”. W dwudziestoleciu ubyłoby wiele z tych tytułów, liczyły się jedynie lwowski „Szczutek” (1918–1926), krakowskie „Wróble na Dachy” (1929–1939), elitarny i prosanacyjny „Cyrułik Warszawski”, redagowany przez Jana Lechonia i Jerzego Paczkowskiego (1926–1934), także powstałe po jego zamknięciu „Szpilki” (1935–1939), nad którymi redakcyjną pieczę sprawowali Zbigniew Mitzner i Eryk Lipiński oraz niezwykle popularny na Śląsku miesięcznik „Kocynder. Czasopismo wesołe – górnośląskie”<sup>6</sup> i wychodzące w Wilnie „Zwierciadło Kukielki Wileńskiej” i „Wiadomości Kukielki Wileńskiej” (1927-1928). Choć nie wszystkie wymienione czasopisma sygnalizowały wyraźnie w tytule lub podtytule związek z teatrzykami kabaretowo-rewiowymi, bez wątplenia stanowiły dla nich ważny kontekst, gdyż współtworzyły ludyczny obieg, wykorzystując podobne strategie komentowania i diagnozowania współczesności, czasem wręcz publikując teksty z konkretnych teatrzyków.

Najsilniej jednak z teatrzykami związane były specjalistyczne periodyki, w całości im poświęcone, a więc – „Trubadur Polski”, ukazujący się od 1926 roku jako „Trubadur Warszawy”, a od roku 1934 pod tytułem „Do-Re-Mi”. Charakter kabaretowy nadawały pismu publikowane w nim teksty estradowe we wszystkich odmianach i gatunkach, zarówno te popularyzowane w teatrzykach, mające już rangę

---

<sup>6</sup> Ostatnie z wymienionych czasopism „Kocynder” ukazywało się w gwarze śląskiej i w języku polskim. Jego tytuł oznaczał sytuację trudną do opanowania z powodu dużego zamieszania.

przeboju, jak i te oczekujące na swój sceniczny debiut, co czyniło z pisma swego rodzaju giełdę tekstów i tekściarzy. Ważną pozycją pisma były drobne recenzje repertuaru renomowanych teatrzyków Warszawy, także peryferyjnych przybytków lekkiej muzy. Okraszały je portrety i sylwetki artystów estradowych, a nawet adresy, co mogło zainteresować organizatorów imprez, jak i ich odbiorców. W przeciwieństwie do „Trubadura Polskiego”, inne tego typu pisma, powstałe już w dwudziestoleciu, były najczęściej efemerydami, wychodziły krótko, np. „Cabaretianę” (1919) reprezentował zaledwie jeden numer, ale „Estradę” aż dwa roczniki. Zakładali je najczęściej ludzie z branży, którzy w kabaretach praktykując różne techniki rozrywki, mogli wykorzystać swe znajomości i współtworzyć pisma dla dodatkowego zarobku i autoreklamy. Na przykład na czele redakcji tygodnika rewiiowo-kabaretowego „Proszę Państwa”, który wychodził w Warszawie w 1932 roku, stał Ludwik Szmaragd, a właściwie ukrywający się pod tym pseudonimem Ludwik Sonnenshein, autor piosenek i monologów estradowych. Dwutygodnikiem „Brawo!”, który pojawił się na rynku wydawniczym w maju 1936 roku, zarządzał Andrzej Włast – twórca największych przebojów rewiiowych, dyrektor najpopularniejszych teatrzyków Warszawy: Perskiego Oka, Wielkiej Rewii i innych.

Można wręcz wskazać wyraźne paralele między poetyką widowisk rewiiowych i strategiami stosowanymi w prasie. W niemal wszystkich obowiązywał podobny schemat, przypominający współczesne tabloidy: krótkie recenzje teatralne, rewiiowe i filmowe, garść przebojów z aktualnych programów, wywiady z gwiazdami, fotografie w różnych układach kompozycyjnych, anegdota i obowiązkowo kącik humorystyczny. Na okładkach i pierwszych stronach uśmiechały się wdzięcznie gwiazdy kabaretu, rewii, składające na swych portretach autograf oraz piszące życzenia dla redakcji i czytelników. W ten sposób redakcje pism tworzyły krąg fanów przybytków lekkiej muzy. Tytuły innych pism w stylu „Wesoły Tydzień”, „Warszawa Bawi się”, „Wesoła Fala” gwarantowały nie tylko informacje o tym, gdzie miło spędzić czas (z powodzeniem realizowały to pisma reklamowe takie jak „Kurtyna”, „Dziś grają”, „Dokąd pójść?”), ale również pełniły wobec ludycznych praktyk funkcję zastępczą. Można było bowiem nie oglądać widowisk, lecz nie można było nie znać występujących w nich artystów, lansowanych w rewiiach przebojów, gdyż tworzyły one podstawowy zasób kultury popularnej. Rola tych pism w kreowaniu jej oblicza w tych czasach wydaje się więc podstawowa. Ich pojawienie się w takiej ilości i różnorodności w okresie dwudziestolecia poświadcza tempo rozwoju i ekspansji mechanizmów niezbędnych zarówno dla popularyzowania przekazów łatwych do społecznej konsumpcji, jak też konieczność pobudzania zapotrzebowania na nie szerokich kręgów z użyciem innych niż prasa mediów, które się wówczas pojawiły.

## Radio i przemysł fonograficzny

Wojciech Kałużyński w swej gawędzie o Kinie, teatrze i kabarecie w międzywojennej Polsce opowieść o radiu tytułuje *Ale w koło jest wesoło*<sup>7</sup>, anonsując już na wstępie kierunek rozwoju programów radiowych, które funkcje informacyjne próbowały zespolić z funkcją rozrywkową. Ale, jak słusznie zauważył Maciej Józef Kwiatkowski, radio dla kabaretu (czytaj humoru i satyry), że o rewii nie wspomnę (opierającej wszak siłę swego oddziaływania na obrazie), było trudnym do opanowania medium<sup>8</sup>. Wśród wieczornych transmisji muzyki tanecznej z warszawskich dancingów, które cieszyły się dużą popularnością, pojawiły się co prawda transmisje z teatrzyków rewiowych (np. 1 czerwca 1930 o godz. 22 nadawano rewię Uśmiech Warszawy z teatrzyku Morskie Oko), ale nie przyjęły się jako stała pozycja w programie radiowym. Tu warto zwrócić uwagę na poważną konkurencję, jaką bez wątpienia był dla radia przemysł fonograficzny, popularyzujący muzyczną twórczość kabaretowo-rewiową z lepszym skutkiem i od dłuższego czasu. Działające w dwudziestoleciu w Polsce wytwórnie płytowe prawie w połowie produkcji nastawione były na nagrania muzyki rozrywkowej. Najważniejsza z nich Syrena Record współpracowała z teatrzykami lekkimi Warszawy, Łodzi i Lwowa, utrwalając na płytach całe programy lub przynajmniej najważniejsze numery słowne i muzyczne, lansując gwiazdy, promując aktualną twórczość. Już w 1924 roku nagrała na płytę piosenki pochodzące z rewii *Qui Pro Quo Hallo ciotka!*, a w latach następnych utrzymała w ten sposób 25 programów tego najślynniejszego kabaretu i 200 utworów, jak skrupulatnie wylicza Tomasz Lerski, wskazując ponadto, iż ogółem na płytach tej wytwórni znalazło się także 60 utworów z Perskiego Oka oraz kolejnej jego wersji – Nowego Perskiego Oka i aż 350 pozycji z przedstawień Morskiego Oka<sup>9</sup>. Co ciekawe, płyty z nagraniami ukazywały się w dniu premiery i można je było nabyć w teatrzykach wraz z niewielkimi książeczkami zawierającymi wybór najlepszych utworów. Zestawy tego rodzaju nie tylko pozwalały powtarzać wrażenia z programu na żywo, ale pełniły też funkcję zastępczą, stając się programów tych erzacem. A zatem wynika z tego, że teatrzyki nie obawiały się utraty potencjalnej widowni, lecz traktowały fonograf jako dodatkową tubę, gwaranta popularności, w tym wypadku również ogólnopolskiej, i dodatkowy impuls do powszechnego „używania” wylansowanych przebojów. Z Syreną Record, także z jej tańszymi odpowiednikami: Melodią Record/Electro, Olimpią współpracowała cała plejada artystów estradowych, zarówno największe gwiazdy małych scen: Hanka Ordonówna, Tadeusz Olsza, Zofia Terné, Kazimierz Krukowski, Karol Hanusz, Eugeniusz Bodo, jak też debiutanci, których dla kabaretu odkryła wytwórnia, by wspomnieć Mariana Rentgena. Dzięki nagraniom nie tylko rozpoczęła się kariera zespołów Zygmunta Karasińskiego, Szymona Kataszki

---

<sup>7</sup> W. Kałużyński, *Kino, teatr, kabaret w przedwojennej Polsce. Artyści. Miejsca. Spektakle*, Warszawa 2013, s. 321.

<sup>8</sup> M. J. Kwiatkowski, *Tu Polskie Radio Warszawa...*, Warszawa 1980.

<sup>9</sup> T. Lerski, *Syrena Record: pierwsza polska wytwórnia fonograficzna/ Poland's first recording company: 1904-1939*, Warsaw – New York 2004, s. 143-153. Ponadto, jak twierdzi Lerski, nagrania rewii pochodziły nie tylko z warszawskich teatrzyków pierwszej ligi, ale również ze scenek grających w języku żydowskim i rewii działających w Łodzi i we Lwowie.

występujących w teatrzykach z zespołami girls, oraz orkiestr Artura Golda i Jerzego Petersburskiego zasilających wiele rewiowych programów.

Rozpowszechnił się także nowy rodzaj zespołów chóralnych, tzw. rewelersów, występujących w programach rewiowych i nagrywających płyty (by wymienić najpopularniejsze: Chór Dana, który debiutował w programie *Qui Pro Quo Gabinet figur wo(j)skowych* jako kwintet Argentyńczyków oraz chór Eryana związany z akademickim teatrzykiem *Nasze Oko* we Lwowie, który występował także w programach radiowych *Wesołej Lwowskiej Fali*). Na płytach utrwalano nie tylko piosenki i muzykę lekką, ale także literackie gatunki estradowe: Fryderyk Jąrosy nagrał na płytę pt. *Przysłowia* słynny monolog *Proszę Państwa*. Monologi, jak podaje Lerski, nagrywali między innymi Władysław Janecki (związany z teatrzykami rewiowymi działającymi na terenie niemal całej Polski – z warszawskim teatrem Mignon, Nowym Ananasem, kaliską Oazą, scenkami w Płocku i Łodzi), Czesław Skonieczny, Władysław Walter (oba występowały w większości kabaretów i rewii Warszawy, począwszy od Czarnego Kota, poprzez *Qui Pro Quo*, *Wesoły Wieczór* aż po *Rexa*, *Wielką Rewię* i *Bandę*), a nawet Tadeusz Faliszewski, polski Al Jolson, specjalizujący się wszak w piosence. Byli to wykonawcy znani w całej Polsce, a zatem ich wybór przez wytwórnie nie był przypadkowy.

Wobec tak zagospodarowanego rynku muzycznego radio musiało wypracować odpowiednią formułę dla „kabaretowania” na swój własny sposób. Z czasem udało mu się stworzyć propozycje własnych oryginalnych programów, dzięki rozpoznaniu istoty kabaretu – zawsze mocno osadzonego nie tylko w konkretnym czasie, ale i w przestrzeni miasta, w konkretnym środowisku. Przekonują o tym realizowane z powodzeniem w rozgłośniach lokalnych audycje takie jak: w Warszawie *Loża szyderców* (nadawana od 1934 r., a przygotowywana pod okiem Juliana Tuwima, potem zmieniona na *Wesołą Syrenę*) oraz *Żartoteka – skrzynka śmiechu* (Janusza Minkiewicza i Świętopełka Karpińskiego) nadawana w przerwach koncertów muzyki lekkiej, zawierająca piosenki, wierszyki i dowcipy nadsyłane przez słuchaczy i honorowane po 3 zł. W Katowicach były to słynne w regionie cykliczne audycje przygotowywane przez Stanisława Ligonía, znanego bardziej jako Karlik z Kocyndra (bohater i jeden z autorów pisma „Kocynder”), zatytułowane *Bery i bojki*, *Przy sobocie po robocie*, *Przy żeleźnioku* i inne. Każda ze wskazanych tu audycji odwoływała się do określonej społeczności słuchaczy tworzących także nietożsame wspólnoty śmiechu, gdyż śmiech ten i humor rodziły się w związku ze sprawami im najbliższymi, bo znanymi z bezpośredniego doświadczenia, obserwacji. Były nadawane przez rozgłośnie lokalne i jedynie autorom *Wesołej Lwowskiej Fali* udało się przełamać wszelkie bariery. Losy bohaterów lwowskiej ulicy, dwóch batiarów Szczepcia i Tońcia, z zapartym tchem, jak pisał Witold Szolginia, śledziła cała Polska, słuchająca co niedziela ich dialogów<sup>10</sup>. Z kolei ukłonem radia w stronę rewii, której atutem była muzyka lekka i piosenka, delikatnie jedynie przytykane słowem, stały się audycje estradowe z udziałem publiczności (najpierw w warszawskim Hotelu Bristol, potem

---

<sup>10</sup> W. Szolginia, *Na Wesołej Lwowskiej Fali*, Warszawa 1991, s. 50.

również w innych miejscach i miastach), czyli słynne *Podwieczorki przy mikrofonie*. Ich emisję rozpoczęto z początkiem 1936 i prowadzono aż do sierpnia roku 1939<sup>11</sup>. Formuła radiowego programu variété sprawdziła się również w czasach po II wojnie, gdy na antenie ponownie zaczęły pojawiać się wieczorki i kawy przy mikrofonie w różnych odsłonach i z udziałem wielu gwiazd polskiej estrady.

Zatem, reasumując te wstępne rozpoznania, można powiedzieć, że transmisja treści ujmowanych ogólnie jako kabaretowe przy użyciu rozmaitych, dostępnych wówczas mediów, nie polegała na ich prostym powielaniu, lecz nieustannym przetwarzaniu, dostrajaniu do różnych potrzeb odbiorców, formatowaniu pod kątem specyfiki medium. Ich „okolicznościowy” charakter oraz aktualność były zarazem gwarantem ich jakości jako produktu na rynku sztuki i kultury. I dalej, że wykształcone i udoskonalone właśnie w teatrzykach techniki: infotainmentu, zabawy angażującej, a niezobowiązującej, techniki dostarczania widzowi choć iluzorycznych (fantasmagorycznych), ale jakże konkretnych zmysłowych przeżyć poprzez kreowanie w widowiskach rewiowych alternatywnych światów pełnych blichtru, seksapilu, egzotyki i mocnych wrażeń, wzmocnione, utrwalane przez media okołokabaretowe i dzisiaj sprawdzają się doskonale w procesie komunikacji społecznej na różnych polach i w nowych mediach.

---

<sup>11</sup> Pisze o tym epizodzie radia polskiego w swym artykule Teresa Drozda, *Podwieczorek przy mikrofonie w latach 1936-1939*, „Piosenka” 2016, nr 4.