

SŁAWOMIR KOPER

MISTRZOWIE POLSKIEGO KABARETU



SŁAWOMIR KOPER

**MISTRZOWIE
POLSKIEGO
KABARETU**

FRONDA

Okładka, projekt typograficzny, skład i łamanie wersji do druku

Fahrenheit 451

Redakcja

Katarzyna Litwinczuk

Korekta

Firma UKKLW

– Weronika Girys-Czagowiec, Weronika Trzeciak

Dyrektor wydawniczy

Maciej Marchewicz

Ilustracje współczesne

Jan Tatura

Źródła ilustracji historycznych

Wikipedia, Polona, Nonsensopedia,

Narodowe Archiwum Cyfrowe, nina.gov.pl, Wikicytaty,

archiwum Fahrenheit 451

© Sławomir Koper

© Copyright for Fronda PL Sp. z o.o.

Warszawa 2023

ISBN 9788380797536

Wydawca

Wydawnictwo Fronda Sp. z o.o.

ul. Łopuszańska 32

02-220 Warszawa

tel. 22 836 54 44, 877 37 35

faks 22 877 37 34

e-mail: fronda@fronda.pl

www.wydawnictwofronda.pl

www.facebook.com/FrondaWydawnictwo

www.twitter.com/Wyd_Fronda

Przygotowanie wersji elektronicznej

Epubeum

SPIS TREŚCI



Od Autora

Rozdział 1. Na początku był Balonik. Całkiem zielony

Rozdział 2. Qui pro quo - słynna "Stara buda"

Rozdział 3. Król rewii

Rozdział 4. Piwnica pod baranami

Rozdział 5. Dudek w dudku

Rozdział 6. Salon niezależnych

Rozdział 7. Od Hybryd do Egidy

Rozdział 8. Laskowik i kabaret Tey, czyli rozśmieszyć Pana Boga

Zakończenie

Wybrana bibliografia

O Autorze

„Życie to kabaret” – śpiewała Liza Minnelli w musicalu *Kabaret*. Wielokrotnie przyznawałem jej rację, gdyż każdy kabaret zawsze dotyka różnych życiowych spraw, a życie niejednokrotnie zamienia się w kabaret...

Od dawna chciałem napisać książkę poświęconą wyłącznie bohaterom polskich kabaretów, mimo że w moich wcześniejszych publikacjach poruszałem już to zagadnienie.

Jest to prawdziwy temat rzeka, zatem nie obawiałem się, że zabraknie mi materiału. Z pełną świadomością wybrałem jednak jako datę graniczną koniec Polski Ludowej i zniesienie cenzury nad Wisłą, gdyż od tamtego momentu sztuka kabaretowa uległa całkowitej przemianie. Dzisiejsze kabarety są już zupełnie inne, a ja niekoniecznie jestem ich wielbicielem (z małymi wyjątkami). Zatem zacząłem swoją opowieść od Zielonego Balonika jako protoplasty wszystkich polskich zespołów kabaretowych, by zakończyć na poznańskim Teyu Zenona Laskowika, którego upadek zbiegł się w czasie z końcem komunizmu w naszym kraju.

Musiałem jednak pominąć dwa wyjątkowe zjawiska, jakie zaistniały na polskiej scenie kabaretowej. O trójmiejskim Bim-Bomie i warszawskim STS-ie pisałem już bowiem szeroko w jednej ze swoich poprzednich książek, która niebawem ponownie ukaże się na rynku.

Nie chciałem się zatem powtarzać. Natomiast pozostałe zespoły, o których tutaj piszę, są dla mnie tematami nowymi – jeżeli pojawiały się w innych moich publikacjach, to nigdy jako bohaterowie całych rozdziałów.

Wybrałem tu zjawiska, które uznałem za najbardziej oryginalne, a przy okazji ciekawe dla Czytelników. Dotyczy to szczególnie epoki PRL-u, bowiem czy można porównywać warszawski Salon Niezależnych z krakowską Piwnicą pod Baranami? A poznański Tey z Dudkiem czy Hybrydami? Reprezentowały zupełnie inną stylistykę, przyciągały odmienną publiczność, a ich twórcom przyświecały inne cele. Podobnie było w okresie międzywojennym mimo zażartej rywalizacji między Qui Pro Quo a scenami rewiowymi – chociaż razem stanowiły o kolorystyce ówczesnej Warszawy.

Niniejsza książka nie rości sobie pretensji, by przedstawiać historię polskiego kabaretu. Nie byłoby to możliwe w tak szczupłych ramach, tym bardziej że zawsze byłem przeciwny encyklopedycznym notkom. Od tego są specjaliści z Wikipedii, tam też możemy znaleźć dokładne daty, których ja staram się raczej unikać. Historia jest bowiem dla mnie przede wszystkim opowieścią o ludziach i wydarzeniach, to anegdoty i zaskakujące ciekawostki z ich prywatnego życia oraz pracy zawodowej.

Nigdy nie miałem ambicji naukowych czy odkrywczych – mam za to ambicje popularyzatorskie. Wierzę, że *Mistrzowie polskiego kabaretu* wpiszą się w ten nurt i dzięki temu wielu Czytelników odkryje na nowo (albo po raz pierwszy) naszych wybitnych artystów scen kabaretowych.

SŁAWOMIR KOPER

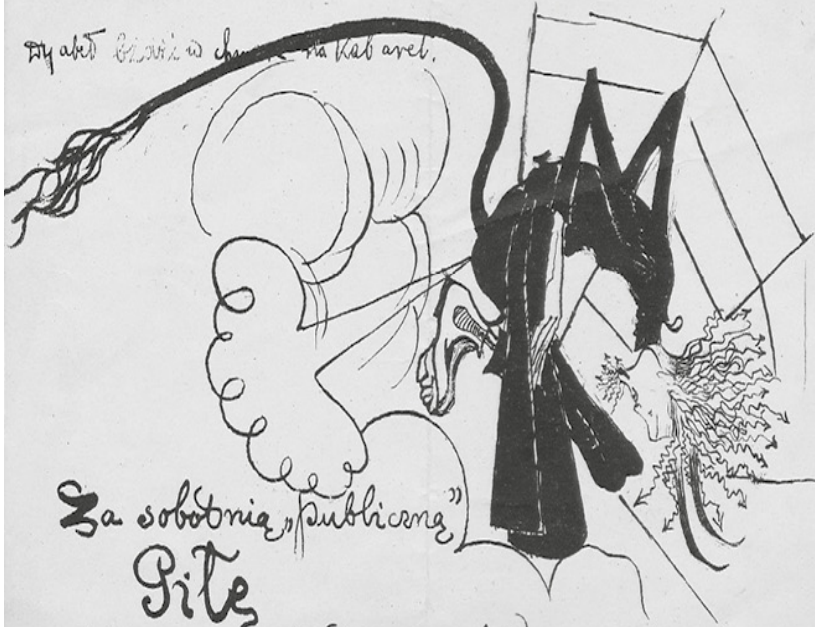
Handwritten signature or initials in cursive script.

NA POCZĄTKU BYŁ BALONIK. CAŁKIEM ZIEŁONY

„Kiedy Jan August Kisielewski – wspominał Tadeusz Boy-Żeleński – spadł prosto z paryskiego bruku do cukierni Jana Michalika w Krakowie i poddał pomysł stworzenia kabaretu artystycznego, zastał grunt znakomicie przygotowany.

W cukierni tej, bliskiej Szkoły Sztuk Pięknych, istniał od paru lat stolik malarski, gdzie rodziły się żarty, karykatury, parodie, gdzie siadywali młodzi, o głośnych później w sztuce nazwiskach. Prochy były, wystarczyło rzucić iskrę. Kiedy po wyczerpującej naradzie, dobrze już rano, młodzi cyganie wyszli na rynek, ujrzeli chłopca niosącego na sprzedaż pęk zielonych baloników. Właśnie debatowano nad nazwą przyszłego kabaretu. »Ot, mamy nazwę: Zielony Balonik«, rzucił ktoś. I tak się stało”^[1].

ty akty kłami i chęć na kabaret.



Za sobotnią „publiczną”

Pile

wolno ci przyjść bez od soboty ale 9/XII
jakk widy po premierze (11) na

Nasz Kabaret w jamie michaliżowej

Uwaga: ponieważ dotychczasowe prośby i gratulacje
zaproszenie jest absolutnie osobiste nie umiarkuj
nadmierne na niektórych indywidualnie żadnego urwie-
nia ostroga się ciabie, ty zaproszony!

jeżelibyś się tym razem powarył wprowadzić mnie:
zaproszonego” (niechby ci to był brat, żona, siostra czy
rodzina, czy mleczna, przyjaciel czy druh serdeczny)
to niedyko swój zacny kompan ale i ty sam na

pystk szylanym bzdier

„wieniec kabaretowe zabranoz się za- tło na
zawne !!!

Jedną Jan Stanczyk

Strajk waworski

ZAPROSZENIE DO ZIELONEGO BALONIKA

KAZIMIERZ SICHULSKI

ZACHODNI WYNALAZEK

Pierwsze kabarety artystyczne powstały w Paryżu, co nie powinno specjalnie dziwić, gdyż stolica Francji od pokoleń uchodziła jednocześnie za kulturalną stolicę świata. Nad Sekwaną pojawiały się nowe kierunki w sztuce, działały najlepsze sceny teatralne, tworzyli najwybitniejsi literaci i plastycy.

„Atmosfera tego miasta – kontynuował Boy – to coś, czego nie da się z niczym porównać. Nie dlatego, że jest wielkie, są inne wielkie miasta na świecie, nie dla jego gorączkowego ruchu i łatwych rozrywek. Ale jest w tym mieście jakiś tajemniczy fluid, jakiś magnetyzm duchowy, który krąży w murach, ulicy, tłumie i powietrzu Paryża. Może to fluid wytworzony przez wieki całej historii, myśli i wdzięku życia?”^[2].

Miasto rozbrzmiewało też piosenkami i nie były to miłosne serenady jak w Italii, lecz śpiewana poezja nawiązująca do codziennego życia. Literackie inspiracje stanowiły wiersze Baudelaire’a, Verlaine’a i Rimbauda, przy czym instrumentacja była stosunkowo skromna, liczyły się bowiem tekst oraz interpretacja.

Pierwsze kabarety powstały w środowisku plastyków. Najślynniejszy z nich, Czarny Kot (*Le Chat Noir*), stworzył przeciętnie utalentowany malarz Rodolphe Salis, który swoją pracownię zamienił w knajpę dla artystów, a nazwę wzięto od starego czarnego kota, który lubił się tam wylegiwać. Lokal mógł pomieścić około setki osób, a Salis

ściągnął na występy członków klubu Hydropatów specjalizujących się w piosence. W ten sposób doszło do mariażu artystów, muzyków i literatów, co stało się podwaliną paryskiej sceny kabaretowej.

O poziomie piosenki w Czarnym Kocie najlepiej świadczy fakt, że śpiewał tam Aristide Bruant, a muzykę tworzył Claude Debussy. Ten ostatni nie ograniczał się zresztą wyłącznie do komponowania, ale też osobiście dyrygował, chociaż zamiast batuty używał... widelca. Niezwykle ważną była również oprawa plastyczna, za którą odpowiadał Théophile Steinlen, autor najsłynniejszego plakatu reklamującego ten przybytek.

Początkowo była to scena przeznaczona wyłącznie dla stałych bywalców odwiedzających kabaret za zaproszeniami. Dzięki temu na estradzie pojawiali się przyjaciele przyjaciół, utalentowani amatorzy pochodzący z grona paryskich urzędników i przedstawiciele wolnych zawodów. Najważniejszą osobą był konferansjer, który uroczyście witał publiczność, by później regularnie ją obrażać, wyzywając od filistrów.

Kabaret szybko stał się sensacją Montmartre'u i napór gości zmusił jego twórców do otwarcia go dla publiczności. Mimo że z czasem Czarny Kot przeprowadził się do większego lokalu, pozostał rozrywką dostępną tylko dla nielicznych. Przestał istnieć po 16 latach, w 1897 roku, ale natychmiast pojawiły się jego repliki – i właśnie do jednej z nich trafił podczas swojej pierwszej wizyty w Paryżu Tadeusz Boy-Żeleński:

„O tak zwanym kabarecie paryskim pokutowały u nas najdziwsze legendy. Wyobrażano sobie miejsce nocnych orgii, gdzie szampan leje się bez przerwy, a półnagie bachantki śpiewają i tańczą sprośności. Trudno o coś bardziej odległego od rzeczywistości. W istocie jest to

mała, najskromniej urządzona salka. (...) Szklanką piwa lub cienką czarną kawą opłacało się jako bilet wstępu. (...) Na estradzie ustawionej wśród publiczności zjawiają się muzycy lub poeci osobnego pokroju, śpiewający i recytujący wyłącznie własne utwory. Kobieta pojawia się na estradzie rzadko”^[3].

Naśladowcy znaleźli się zresztą nie tylko w Paryżu czy na francuskiej prowincji – kabarety powstawały bowiem także w Berlinie i Wiedniu. Inna sprawa, że niemieckojęzyczni epigoni byli bardziej ortodoksyjni od paryskich następców Czarnego Kota i skrupulatnie kopiowali osiągnięcia pierwowzoru. To właśnie te kabarety odwiedzali polscy artyści podczas swoich podróży na zachód Europy, co miało swoje konsekwencje, gdy powstawał Zielony Balonik.

KRAKÓW, ANNO DOMINI 1905

Obecnie trudno to sobie wyobrazić, ale u schyłku XIX wieku Kraków był niewielkim, prowincjonalnym miastem na krańcach monarchii Habsburgów. Nie pełnił nawet funkcji stolicy Galicji, gdyż rola ta przypadła Lwowowi, od którego był też znacznie mniejszy (70 tysięcy mieszkańców wobec 130 tysięcy). Władzę w mieście sprawowali konserwatyści, a powszechne gusty kulturalne kształtował ich organ prasowy, dziennik „Czas”. Atmosfera grodu była do bólu spokojna i mocno zatęchła, a jego mieszkańcy wyglądali, jakby właśnie „powrócili z nabożeństwa żałobnego za świętej pamięci Rzepichę”. Kraków w niczym nie przypominał dawnej stolicy polskich królów, skąd przed wiekami promieniowała kultura na środkową i wschodnią Europę. Miasto prezentowało się jak „rzęsą pokryty spokojny staw, w którym przeglądały się pamiątki

przeszłości”. Inna sprawa, że z tymi pamiątkami też nie było najlepiej, skoro na Wawelu zlokalizowano austriackie koszary...

I właśnie tutaj miała nastąpić eksplozja talentów artystów Młodej Polski, której ukoronowaniem było utworzenie pierwszego kabaretu artystycznego. Za początek zmian można uznać powołanie Szkoły Sztuk Pięknych w 1873 roku, chociaż przez pierwsze 20 lat stanowisko jej dyrektora piastował Jan Matejko, którego trudno było uznać za nowatora. Zasłużony propagator tradycji narodowej tępił bowiem wszelkiego rodzaju nowinki z Zachodu, a szczególnie negatywnie odnosił się do malowania w plenerze. Krajobraz miał nie stanowić samodzielnego tematu, lecz być podporządkowany treści obrazu. Podobnie jak światło i barwa.

„Gdy pewnego dnia – relacjonował Adam Grzymała-Siedlecki – przychwycono pewnego studenta na odtwarzaniu motywu krajobrazowego, delikwent musiał się usprawiedliwiać: »To jest droga, którą Władysław Łokietek podążał w kierunku pieczar w Ojcowie«. I dopiero ta go rozgrzeszała okoliczność”^[4].

Matejko zmarł jednak w 1893 roku, a dwa lata później dyrektorem placówki został Julian Fałat. Znakomity akwarelista dobrał sobie wybitnych współpracowników: Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego, Jana Stanisławskiego, Teodora Axentowicza, Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza. W efekcie szkoła przekształcona niebawem w Akademię Sztuk Pięknych stała się znaczącym ośrodkiem europejskiego modernizmu, a jej profesorem i wychowankowie na zawsze zapisali się w dziejach polskiej kultury. Tym bardziej że liczba talentów plastycznych, jakie

zgrupowały się w tamtych latach pod Wawelem, nie miała sobie równych w dziejach naszego kraju.

„Nie było nigdy takiego w sztuce (...) bogactwa ilościowego i jakościowego – potwierdzał Siedlecki. – (...) Podkowiński, w pełni sił działa i maluje Chełmoński. Wyczółkowski dochodzi do pełni rozwoju; rozprzestrzenia się sława wizjonera Jacka Malczewskiego, zamówieniom portretowym nie może nadążyć wirtuoz pastelu Axentowicz, bodajże go prześciga w powodzeniu Wojciech Kossak, czarują akwarele Fałata, (...) pojawia się Wyspiański i klasyk swojej generacji Mehoffer. Na paryskich wystawach zdobywa uznanie Olga Boznańska. Na niezaściankową klasę krystalizuje się twórczość Pankiewicza, wkraczają najmłodszy: Ignacy Pieńkowski, Weiss, Sichulski, Frycz; nie schodzą z placu »ludowcy« z Włodzimierzem Tetmajerem na czele”^[5].

Jednocześnie bujnie rozwijało się krakowskie życie teatralne, a Teatr Miejski (obecnie im. Słowackiego) pod wodzą Tadeusza Pawlikowskiego, a następnie Józefa Kotarbińskiego i Ludwika Solskiego, stał się sceną na europejskim poziomie. Oprócz repertuaru tradycyjnego i polskiego romantyzmu grano tam sztuki współczesnych europejskich autorów, a także (a może nawet głównie) autorów Młodej Polski. Nie bez powodu premiery większości dramatów Wyspiańskiego miały miejsce właśnie na tej scenie, tym bardziej że nowoczesnemu repertuarowi towarzyszyła nowatorska inscenizacja. Premiery odbywały się zresztą niemal co tydzień.



Boy.

W marcu 1903 roku w Krakowie pojawiło się również pierwsze czasopismo satyryczne z prawdziwego zdarzenia. Z „Liberum Veto” współpracowali literaci tej miary, co Adolf Nowaczyński, Jan August Kisielewski, Wacław Nałkowski, Ostap Ortwin i Włodzimierz Perzyński, natomiast o stronę graficzną dbali najlepsi krakowscy plastycy. Nic zatem dziwnego, że czasopismo określano „organem artystów”, a znaczna część współtworzyła później Zielony Balonik.

W 1898 roku pod Wawelem pojawił się Stanisław Przybyszewski, który do „szklanki herbaty łał 3/4 koniaku” i twierdził, że „na początku była chuć”. Poza tym, że jego ekscesami alkoholowymi żył cały Kraków, pisarz objął jednak redakcję tygodnika literacko-społecznego „Życie”, tworząc tytuł na wysokim, europejskim poziomie. Na jego łamach znalazło się miejsce dla najlepszych nazwisk zachodniej moderny, a także dla młodych, nieznanymi jeszcze szerzej polskich twórców. Za stronę graficzną pisma odpowiadał natomiast Wyspiański.

Gdyby nie Przybyszewski i jego demoniczna osobowość obficie podlewana alkoholem zapewne inaczej potoczyłyby się losy wielu krakowskich artystów. Nigdy nie utworzono by Zielonego Balonika, a Tadeusz Żeleński pozostałby praktykującym lekarzem sięgającym w wolnej chwili po dzieła Balzaca. Inna sprawa, że losy niektórych satelitów Przybyszewskiego okazały się wyjątkowo tragiczne, a większość z nich nie zrobiła karier, do których była predysponowana. Niektórzy zdawali sobie sprawę z własnych ograniczeń, a malarz Stanisław Czajkowski w chwilach upojenia alkoholowego tłukł głową o podłogę, wykrzykując: „Boże, dałeś mi talent, ale mały!”.

JAMA MICHALIKOWA

Nigdy nie udało się ustalić, kto właściwie założył Zielony Balonik. Bez wątpienia był to jednak projekt zbiorowy krakowskiego środowiska plastycznego, a sam pomysł pochodził od Kisielewskiego. Realizacja przedsięwzięcia zajęła jednak nieco czasu i wiadomo, że przyszłemu konferansjerowi pomagały co najmniej dwie osoby. Prawdopodobnie byli to Edward Żeleński i malarz Stanisław Kuczborski.

Młodszy brat słynnego Boya (z zawodu urzędnik bankowy) charakteryzował się niezwykłym poczuciem humoru, może nawet większym niż u jego sławnego brata. Bywał przy tym inteligentnie złośliwy, a do spółki z Kuczborskim szczególnie celował w ośmieszaniu publicysty i krytyka Wilhelma Feldmana.

„(...) posłali mu odpis Słowackiego *Do Laury* – wspominał Grzymała-Siedlecki – jako »nieśmiałą próbę« nikomu jeszcze nieznanego poety – i nie omylili się w przewidywaniach: Feldman wydrukował utwór, ale... w rubryce »odpowiedzi od redakcji«, jako dokument grafomanii!”^[6].

Przy okazji warto jednak zwrócić uwagę na pewien ważny fakt. Niemal wszystkie późniejsze kabarety literackie odwoływały się do tradycji Zielonego Balonika, ale tak naprawdę krakowski pierwowzór był przede wszystkim kabaretem artystycznym. Główną rolę odgrywali tam bowiem malarze oraz przedstawiciele wolnych zawodów, literaci byli w mniejszości. Poza tym wystrój plastyczny sali pełnił równorzędną funkcję ze słowem i muzyką.

Premiera pierwszego programu odbyła się 7 października 1905 roku, co dobrze wpisywało się w galicyjską

rzeczywistość. W zaborze rosyjskim w najlepsze trwała rewolucja i lała się krew, tymczasem w Krakowie na wesoło komentowano rzeczywistość i strumieniami lał się... alkohol. Nic zatem dziwnego, że gdy pod Wawelem pojawili się pierwsi uciekinierzy z ogarniętego rewolucją Królestwa Kongresowego, nie potrafili zrozumieć, że w prasie i na scenie kpiono ze świętości narodowych, które pod władzą Rosjan były całkowicie zakazane. Ale Galicja cieszyła się autonomią polityczną i kulturalną, a inscenizacje dzieł Mickiewicza i Słowackiego na nikim nie robiły już specjalnego wrażenia.

Jama Michalikowa przy ulicy Floriańskiej nosiła oficjalną nazwę Cukierni Lwowskiej, a jej właściciel Jan Apolinary Michalik pochodził ze zdeklasowanego ziemiaństwa z nad Pełtwi. Swoją firmę prowadził w Krakowie od 10 lat – zbudował własny zakład produkcyjny i zatrudniał ponad 40 osób. Jego lokal szybko stał się ulubionym miejscem artystów przesiadujących w jedynej istniejącej wówczas sali. Właścicielowi goście zbytnio nie przeszkadzali, gdyż główne zyski osiągał ze sprzedaży produktów na wynos.

Wprawdzie nigdy nie został mecenasem artystów, ale chętnie udzielał im kredytów, chociaż przestrzegał dat spłaty weksli i bywał pod tym względem wyjątkowo restrykcyjny. Zdarzyło się nawet, że Teofil Trzciniński dostał wezwanie sądowe do zapłacenia należności w wysokości niespełna czterech koron, czyli trochę ponad 20 złotych...

Każdy kabaret musi mieć jednak swoją siedzibę i dla jego założycieli naturalną sprawą było, że przedstawienia będą się odbywać właśnie w Cukierni Lwowskiej. Michalik nieco się opierał, gdyż wydawało mu się to profanacją lokalu. W końcu jednak ustąpił i wcale nie żałował tej decyzji, gdyż Zielony Balonik miał się stać największą reklamą jego zakładu.

WIECZÓR PIERWSZY I KOLEJNE

Nikt jednak nie wiedział, jak kabaret ma wyglądać, wiadomo było tylko, że na scenie będzie mógł się pojawić każdy z zaproszonych (oczywiście na własną odpowiedzialność). Pewne było również, że funkcja konferansjera przypadnie Janowi Augustowi Kisielewskiemu, który miał okazję zapoznać się z kabaretami zachodnioeuropejskimi. Salka u Michalika była niewielka, mogła pomieścić niewiele ponad sto osób, nie było właściwie rozdziału pomiędzy publicznością a wykonawcami. Obowiązywały zaproszenia, gdyż kabaret miał być imprezą o charakterze towarzyskim dla określonego grona znajomych.

Premierę trudno jednak uznać za udaną, a główne problemy spowodował sam konferansjer, który zawiódł na całej linii. Pragnął bowiem przeszczepić na grunt polski tradycje z Paryża, co nie do końca odpowiadało miejscowym warunkom. Reszty dopełniły spożywane w nadmiarze trunki.

„W pamiętny wieczór – relacjonował Boy – znalazł się konferansjer na estradzie, we fraku, w białych getrach, i zaczął przemowę pół po polsku, pół po francusku. Wymyślał publiczności od bydła, jak przystało artyście w obliczu filistrów. Co prawda, tych filistrów trzeba by ze świecą szukać na sali wypełnionej szczelnie artystyczną bracją: niebawem zresztą okazało się, że konferansjer jest gruntownie »wstawiony«, i to nie żadnym szlachetnym winem, ale po prostu wódką”^[7].

Gorzej, że Kisielewski przeszedł od słowa do czynu i „rzucił się z gołymi rękami na »sytych burżujów«, za których przedstawiciela uznał „pysznoego grubasa”, profesora ASP Jana Stanisławskiego. Malarz bez

problemów rozbroił agresora, którego natychmiast położono spać. Resztę wieczoru wypełniły humorystyczne historyjki malarskie i teatralne w wykonaniu młodziutkiego Juliusza Osterwy oraz Karola Frycza, chóralne śpiewy i spożycie alkoholu.



T
A
T
V
R
A

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

Chociaż na małej scenie mógł wejść każdy, to jednak niebawem wprowadzono zasadę, że jeżeli wykonawca jest nudny, a co gorsza nie chce skończyć, jeden z bardziej barczystych malarzy wynosił go do sąsiedniego pomieszczenia i układał na stosie ubrań. Z reguły bowiem nudziarz był już w stanie upojenia alkoholowego i po przyjęciu pozycji horyzontalnej natychmiast zasypiał. Czasami zdarzali się jednak uparci artyści, którzy z pijackim zacierzowaniem przeszkadzali innym w odbiorze programu.

„[Stanisław Czajkowski] kompletnie pijany słańia się na nogach – wspominał Boy. – Układają go w kącie na kupie paltotów, aby się przespał. Ale elektryzują go dochodzące dźwięki muzyki; zrywa się ze słowami: »Ja chcę brać udział« i – dostaje ataku typowej morskiej choroby. Przychodzi chłopiec, zasypuje ten »udział« trocinami, sprząta, Staś śpi. Budzi go nowa fala muzyki, gwaru; znów się zrywa: »Ja chcę brać u-udział«. I znów trociny, sprzątanie, sen itd. Termin »brać udział« stał się przysłowiowym określeniem. Kiedy, później nieco, Staś wstąpił we wspomniany poprzednio arystokratyczny związek [ożenił się z jakąś ekscentryczną hrabianką – S.K.], *Zielony Balonik* przesłał na ucztę weselną następującą depeszę: »Dziś, kiedy dłoń kapłana złączyła dwa światy – krakowską cyganerię z polskimi magnatami – w tym święcie, radośniejszym niżli sam lajkonik – serdeczny *bierze udział Zielony Balonik*«”^[8].

W ogóle nie można było sobie wyobrazić Zielonego Balonika bez solidnej dawki trunków, o czym z oburzeniem szeptano w całym Krakowie. Ale w środowiskach artystycznych tak było zawsze, gdyż sztuka z reguły wymaga wspomagania. Stanisławski, który tak dobrotliwie rozbroił pijanego konferansjera, też nie wylewał za kołnierz, a szczególnie podczas wieczorów kabaretowych.



JAN MICHALIK

„Koło pierwszej po północy – opisywał jedno z późniejszych przedstawień Grzymała-Siedlecki – skończył się już program, ale nie skończyły się trunki w piwnicy Michalika. Ostro się wzięło do nich bractwo. Stanisławski alkoholami nie gardził, ale niezmiernie rzadko przebierał miarę. Tu jednak tęgo zalał pałkę – jak wszyscy zresztą.

Zaczął mu dymić z czuba i zaczęły mu się śnić na jawie (...) polskie czyny wojenne: Kircholmy, Kłuszyny, Wiednie, Wielkie Dęby”^[9].

Profesor uznał, że nie jest już wykładowcą i malarzem, ale „czwartakiem Dwernickiego”, który pod Stoczkiem prowadzi atak na Rosjan. Wykrzykując groźby przeciwko wrogowi, ruszył na nieprzyjacielskie harmaty, a za nim pognała reszta uczestników libacji. Gdzie zatrzymało się mocno pijane towarzystwo i co po drodze zdemolowało, o tym kronikarz milczał...

Pierwszy, nieudany wieczór nie ostudził jednak zapału artystycznej braci do stworzenia kabaretu. Funkcja konferansjera przypadła jednak dawnemu przybocznemu Przybyszewskiego, dziennikarzowi „Czasu”, Stanisławowi (Stasinkowi) Sierosławskiemu. Przejął on frak i białe getry Kisielewskiego i „ze znamionami większego czy mniejszego zagazowania” z wdziękiem wypełniał swoją rolę aż do końca istnienia kabaretu. I to właśnie on jest jedną z najczęściej pojawiających się postaci na karykaturach Karola Frycza i Kazimierza Sichulskiego przedstawiających wieczory Balonika.

ZIELONOBALONIKOWCY

Lista osób, które pojawiały się na kolejnych spotkaniach i często trafiały na scenę, jest wyjątkowo długa i obejmuje właściwie całą elitę ówczesnego Krakowa. Przeważali plastycy, ale występowali też literaci, muzycy oraz ludzie wolnych zawodów. Właśnie to ostatnie środowisko było szczególnie mocno reprezentowane i wielu dziennikarzy czy prawników – nie tylko dostarczali teksty, ale również osobiście je prezentowali.

„Antreprenerzy Zielonego Balonika- tłumaczył Grzymała-Siedlecki - postanowili pójść jeszcze dalej: ani jednego słuchacza, który sam przez się nie był tęgim akumulatorem humoru, ani jednego »pasażera«, który by nie umiał się rozkoszować parodią, docinkiem, ani jednego posępniaka, ani jednej ucieleśnionej nudy, ani jednego wracającego z nabożeństwa żałobnego za duszę śp. Rzepichy”^[10].

Zaskoczeniem może być jednak fakt, że największy piewca i twórca legendy kabaretu, Tadeusz Boy-Żeleński, pojawił się w jego składzie dopiero od drugiego roku działalności. Co więcej, nie był nawet obecny na premierowym wieczorze, gdyż zajęty karierą medyczną przebywał na stypendium za granicą. Większą rolę odgrywał wówczas jego młodszy brat, ale Tadeusz dołączył niebawem do nieformalnego komitetu zwanego ironicznie sanhedrynem, który decydował o obliczu kabaretu. Poza jego bratem tworzyli go jeszcze: Karol Frycz, Teofil Trzciniński, Witold Noskowski i Stanisław Sierosławski. Rola Boya rosła z roku na rok, gdyż stał się jednym z głównych autorów Balonika i najważniejszym autorem tekstów do corocznej *Szopki*.

Oczywiście w miarę rozszerzania się sławy kabaretu zgłaszało się coraz więcej chętnych do udziału w kolejnych spotkaniach, ale praktycznie do końca istnienia Balonika niemożliwe było wejście na salę bez imiennego zaproszenia. Zadecydowała o tym niefortunna próba zaproszenia szerszej publiczności, co miało miejsce na samym początku istnienia kabaretu.

„Ten występ publiczny Balonika pozostawił rozpaczliwe wspomnienie - przyznawał Karol Frycz. - Publiczność siedziała napuszona i tępa jak mur. Najświetniejsze pointy trafiały w próżnię. Damy z mieszczaństwa miały

przyklepiony na zaciśniętych ustach uśmiech woskowych figur, panowie, godni i odęci, spoglądali na wykonawców z ironiczną pogardą, nie tłumiąc ziewania”^[11].

Nie ma jednak reguły bez wyjątku i w późniejszych czasach ze względów finansowych na kilka wieczorów dopuszczono publiczność, a bilet kosztował 5 koron (około 25 zł). Gdy okazało się, że i tym razem chętnych jest zbyt wielu, cenę podniesiono trzykrotnie, co wcale nie osłabiło zapachu widzów. Zielonemu Balonikowi, a właściwie *Szopce krakowskiej*, zdarzyły się też komercyjne zamiejskowe eskapady: do Zakopanego i Lwowa. W przypadku stolicy Galicji częściowo nawet dostosowano program do lwowskich realiów.

Imienne zaproszenia nie obowiązywały oczywiście sław ze świata kultury i polityki. Dlatego też bez problemów cukiernię Michalika odwiedzali profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego, wybitni pisarze (Sienkiewicz, Reymont, Makuszyński), znakomici aktorzy (Solski, Leszczyński) czy też reżyser Tadeusz Pawlikowski. Obecność na występie Zielonego Balonika stało się bowiem równie ważnym punktem wizyty w Krakowie, jak obejrzenie Sukiennic czy ołtarza Wita Stwosza.

Rosnące zainteresowanie z coraz większą uwagą obserwował Jan Apolinary Michalik. Z jednej strony cieszył się, że o jego cukierni jest głośno, a obroty rosną, ale z drugiej – cały ten harmider zdecydowanie go przerastał. Tym bardziej że zawsze uważał przesiadującą u niego gromadę artystów za bandę hulaków i utracjuszy. Tymczasem okazało się, że dzięki Balonikowijego lokal pragnęli odwiedzić praktycznie wszyscy, nawet jeżeli miało to oznaczać tylko zakup wyrobów cukierniczych. I przy okazji dyskretnie rozejrzeć się po sławnym przybytku,

powtarzając szeptem plotki o orgiach, jakie miały się tam odbywać.

„Trudno się dziwić – komentował Boy – że z tego wszystkiego w głowie Jana Apolinarego Michalika musiał zapanować chaos. Sztuka wciągnęła go w swój krąg coraz zawrotniejszy, zmieniła doszczętnie plan jego życia, zburzyła wszystkie pojęcia, przyzwyczajenia. Michalik był trzeźwy, akuratywny, spokojny, skromny, choć ambitny w swoim zawodzie, brzydził się pijanymi, hałasem, burdą, szanował urzędy i godności. I oto życie nasyciło jego ambicje ponad wszelkie spodziewanie, ale w jakże paradoksalny sposób!”^[12].

Faktycznie, cukiernik przyjmował w swoim lokalu gości, o jakich w życiu nie marzył, chociaż czasami okoliczności tych wizyt były mocno zaskakujące. Z jednej strony raczył z nim przyjaźnie rozmawiać członek austriackiej Izby Panów, Aleksander Wodzicki, a chwilę później kopnął go w brzuch poeta i malarz Bogusław Adamowicz. Z kolei rektor uniwersytetu Napoleon Cybulski z uśmiechem obserwował, jak wynoszono pijanego i awanturującego się Xawerego Dunikowskiego, natomiast zaraz potem rozległy się strzały. To strzelał w sufit z rewolweru pewien poważny prokurator, który nadużył trunków.

„Nie pozostało nic – podsumowywał dylematy cukiernika Boy – jak tylko uśmiechnąć się przyjemnie. A cóż dopiero, kiedy nad ranem otoczą go kręgiem we wściekłej sarabandzie, pomieszani z łażnikami, z aktorkami, profesorowie, radcy, sędziowie, wywijając mu nogami pod sam nos i wznosząc okrzyki na jego cześć”^[13].

Inna sprawa, że Michalik nigdy do końca nie zaakceptował pomysłów swoich podopiecznych i w głębi ducha pozostał statecznym restauratorem. Stało się to szczególnie widoczne, gdy po czterech latach

funkcjonowania Balonika kilku plastyków postanowiło ozdobić salę freskami. Alfons Karpiński wykonał wówczas obraz, którego jednym z elementów były pozostałości po śniadaniu i w tym celu przykleił do malowidła prawdziwe skorupki od jajka. Zdenerwowany Michalik polecił je usunąć i oświadczył, że w jego lokalu mogą się odbywać różne brewerie, ale śmieci na ścianach nie będzie. Inna sprawa, że po latach nie mógł sobie darować własnego uporu w innej sprawie.

„Proszę pana – zwierzał się Karolowi Fryczowi – jaki to dawniej człowiek był głupi. Dawno temu (...) przychodził do cukierni co dzień pan Wyspiański. I jednego razu zaproponował mi, że jeżeli mu zwrócę za farby, to on mi nocami całą tę salę od stropu do podłogi pomaluje. – Jak to za farby? – No, oczywiście, bo zawsze farby kosztowałyby kilkanaście guldenów. – I pan się nie zgodził? – Ano taki człowiek był głupi... Myślałem sobie: malowana cukiernia, jak to będzie wyglądało, będą się ze mnie śmiać... Teraz żałuję”^[14].

Miał rację, sala pomalowana w całości przez Wyspiańskiego byłaby obiektem artystycznym bez precedensu i zapewne po latach porównywano by ją do najwybitniejszych dzieł artysty, jak choćby słynnego witraża z bazyliki franciszkanów w Krakowie.

Nie zmienia to jednak faktu, że gdy Kazimierz Sichulski na jednej ze ścian zawiesił „jurną parafrazę *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła z postaciami uczestników Balonika i jego ofiar”, autorowi przytrafiło się to samo, co jego wielkiemu poprzednikowi. Po awanturze wywołanej przez pewnego sędziwego austriackiego generała, który poczuł się zgorszony widokiem nagich elementów anatomicznych bohaterów malowidła, Sichulski „musiał dorobić kąpielowe majtki wszystkim” bohaterom dzieła.

„Okolo piątej z wieczora – relacjonował Adolf Nowaczyński – lokal jest już szczelnie wypełniony i przy gęsto ustawionych stolikach szumi młode poetyczne życie. (...) Akademia, teatr, prasa w najmłodszych swych reprezentantach dostarczają obficie elementów, z których składa się codzienne grono Michalikowe, przetykane tu i ówdzie kobiecą główką o możliwie ekscentrycznych akcesoriach”^[15].

Z DZIEJÓW SŁYNNEJ SZOPKI

Balonik był instytucją niepodobną do innych przedsięwzięć rozrywkowych. Każdy program prezentowano tam tylko raz (!), nie płacono honorariów autorskich, nie sprzedawano biletów wstępu, a Michalik zadowalał się utargiem za alkohol spożywany przez uczestników. I chociaż kabaret do końca swojego istnienia pozostał imprezą zamkniętą dla osób postronnych, to jednak szybko stał się opiniotwórczą instytucją na terenie Krakowa. W improwizowanych programach naśmiewano się bowiem zarówno z artystów, jak i z najważniejszych person pod Wawelem. Publiczność potrafiła zrozumieć najdrobniejszą aluzję, a dowcipy kabareciarzy błyskawicznie rozchodziły się po mieście.

„Zielony Balonik skupiał najkulturalniejsze elementy Krakowa – potwierdzał Stanisław Sierosławski – dzięki temu poziom dowcipu musiał rosnać, z drugiej zaś strony, najsztubtelniejszy koncept spotykał się ze zrozumieniem i uznaniem”^[16].

Na jakość satyry wpływał ważny fakt: kabaret jako impreza prywatna nie podlegał cenzurze. Dzięki temu nie obawiano się interwencji władz, chociaż trzeba przyznać,

że programy Zielonego Balonika były mało upolitycznione, a jeżeli pojawiały się już poważniejsze tematy, dotyczyły wyłącznie spraw bieżących o charakterze lokalnym.

Opiniotwórcza działalność Balonika szczególnie uwidoczniła się w corocznych szopkach, których dostępność była znacznie większa niż wieczorów kabaretowych. Z czasem w ogóle otwarto je dla publiczności, co wiązało się z uruchomieniem przez Michalika drugiej, większej sali, gdzie mogło przebywać znacznie więcej osób. Na przedstawienia, które powtarzano już wielokrotnie, sprzedawano bilety, a teksty dwóch ostatnich *Szopek* zostały nawet wydane drukiem.

Szopki bożonarodzeniowe miały na ziemiach polskich długą tradycję. Wprawdzie w 1736 roku wydano zakaz wystawiania ich w kościołach, ale widowiska przeniosły się na ulice, co tylko dodało im popularności. Stałym elementem scenografii była piętrowa, przenośna makieta – nawiązująca bryłą do pałacu lub dworku – ze sceną, po której poruszały się kukiełki. O atrakcyjności przedstawień decydowała jednak nie tylko strona plastyczna przedsięwzięcia, lecz przede wszystkim teksty okraszone sporą domieszką rubasznego humoru.

Krakowskie szopki najczęściej wzorowano na Wawelu lub kościele Mariackim, a bohaterami przedstawień były między innymi postacie znane z dziejów miasta i ówczesnej polityki. Tematem zajmowali się również poważni literaci, czego przykładem jest wydana drukiem w 1849 roku *Szopka* Teofila Lenartowicza. Tak wytyczoną drogą podążyli też inni pisarze, a ukoronowanie tego procesu stanowiło *Betlejem polskie* Lucjana Rydla. Było to już całkiem poważne przedsięwzięcie sceniczne wystawiane w teatrach Lwowa i Krakowa, gdzie grali najznakomitsi aktorzy z Ludwikiem Solskim na czele. *Betlejem polskie*

ukazało się również drukiem ze znakomitymi ilustracjami
Włodzimierza Tetmajera.



ADOLF NOWACZYŃSKI

Szopki były niezwykle popularne i wrosły w miejski folklor, zatem – co naturalne – w gronie zielonobalonikowców pojawił się pomysł stworzenia własnego przedstawienia. Tym bardziej że wśród członków kabaretu nie brakowało wybitnych plastyków, którzy ochoczo podjęli wyzwanie. Z kolei twórcy tekstów doskonale wiedzieli, że życie krakowskie dostarczy wyjątkowo dużo materiału do prześmiewczych piosenek i wierszyków.

„Kiedy szopka była gotowa – wspominał Boy – odbyły się uroczyste przenosiny jej do cukierni Michalika. Malarze nieśli ją na własnych barach. Widok tej olbrzymiej budowli rozmiarami i świetnością przewyższającej oczywiście nieskończenie zwykłe murarskie szopki wywołał poruszenie wśród »andrusów« krakowskich. Nie brakło pomruków niezadowolenia na tę niespodzianą »konkurencję«. Jednakże szopka bez szwanku doszła do miejsca przeznaczenia”^[17].

Przedstawienie odbyło się w lutym 1906 roku i było bardzo udane, ale odegrano je zaledwie jeden raz dla niewielkiego grona wybrańców. Podobnie rzecz się miała z dwoma kolejnymi i dopiero przy czwartej inscenizacji odstąpiono od tej zasady. Ciekawostką pozostaje natomiast fakt, że trzecia edycja *Szopki* odbyła się w hotelu Pod Różą, a powodem tej zmiany były bliżej nieznane nieporozumienia z Michalikiem. Także od tej pory głównymi autorami przedstawienia byli Noskowski i Boy, plastycy na zmianę przygotowywali figurki, a wykonawcą całości został Teofil Trzcіński. Spoczywała na nim największa odpowiedzialność, gdyż wszystkie wiersze i piosenki wykonywał osobiście (pod podkład Noskowskiego), imitując różne głosy. A przedstawienia wciąż się rozrastały i trwały do trzech godzin!

„Tekst jest na przemian śpiewany i mówiony – relacjonowano w krakowskim »Czasie« – ilustruje poruszenia lalek, które rzeźbili z parodystycznym zacięciem młodzi artyści rzeźbiarze krakowscy, melodie zaczerpnięte są z popularnych piosenek, po części z kolęd, jakie wykonywane są w szopce autentycznej. Za scenę służy ogromna szopka wykonana również przez artystów rzeźbiarzy”^[18].

Szopki Balonika stały się tak popularne, że jedną z nich zaszczycił nawet sam „papież” galicyjskich konserwatystów, Stanisław Tarnowski. W Krakowie był to prawdziwy człowiek instytucja, a jego pozycję można by porównać do roli Elżbiety II w pałacu Buckingham.

„Był profesorem literatury polskiej – wyjaśniał Boy – wielokrotnym rektorem, prezesem Akademii, pisał mnóstwo książek, wydawał własnym kosztem miesięcznik, który w znacznej części zapełniał, był radcą miejskim i posłem na sejm, sypał artykuły polityczne, przemawiał, celebrował wszędzie, gdzie było potrzeba jego udziału...”^[19].

Nic zatem dziwnego, że gdy pojawił się w Jamie Michalikowej na przedstawieniu *Szopki*, to stropiony Jan Apolinary nie wiedział, jak go przyjąć. Wreszcie znalazł dla niego fotel „wielkości tronu” i dwa mniejsze, na których zasiadły towarzyszące mu osoby. I tak Tarnowski spokojnie oglądał swoją figurkę w szopce. Ale czy zrozumiał coś z przedstawienia – o tym kronikarze milczą...

AFERA Z BARBAKANEM

Z perspektywy czasu znaczna część tekstów *Szopki*, które przetrwały do chwili obecnej, jest kompletnie

niezrozumiała dla dzisiejszego odbiorcy. Były bowiem mocno osadzone w realiach krakowskich tamtych lat i komentowały aktualne wydarzenia. Można by je zrozumieć tylko po gruntownym zapoznaniu się z ówczesną prasą, co jest zadaniem trudnym do wykonania. Warto jednak pamiętać, że dzięki *Szopce Zielonego Balonika* przetrwał jeden z najważniejszych zabytków Krakowa – słynny Barbakan.

Sytuacja może wydawać się absurdalna, ale rondlowi faktycznie groziło zniszczenie. A stałoby się to za przyczyną twórcy monumentalnych panoram, Jana Styki. Z okazji 500-lecia bitwy pod Grunwaldem pojawił się on w Krakowie z propozycją namalowania obrazu uświetniającego tę rocznicę. Miał już za sobą sukcesy *Panoramy Racławickiej* (namalowanej wspólnie z Wojciechem Kossakiem) eksponowanej we Lwowie oraz *Golgoty* wystawianej w Warszawie. Teraz wziął na cel Kraków i wiktoria nad Krzyżakami.

O panoramach Styki znawcy nigdy nie mieli zbyt wysokiego mniemania, ale publiczność je uwielbiała. Zatem w Krakowie malarz zapewne także osiągnąłby sukces, problem stanowiło jednak miejsce ekspozycji. Styka bowiem uznał, że idealnie nadawałby się do tego Barbakan, ale konieczne było zapewnienie odpowiedniego oświetlenia. Zaproponował zatem, by zburzyć (!) górną część gmachu, zastępując ją szklanym dachem, mury wzmocnić i przebudować oraz wprowadzić „rusztowanie żelazne, aby płótno nie wilgło”.



T A T V R A

JAN STYKA

W środowisku artystycznym Krakowa zawrzało. Fantastyczny zabytek epoki średniowiecza, budowla

unikalna w Europie, a tutaj „i dach szklany, i panorama, i do tego Styki”. Malarz był jednak znakomitym psychologiem – projekt miał szansę realizacji, gdyż popierała go część władz miejskich. Styka bowiem ponoć im obiecał, że w głównych postaciach obrazu sportretuje ich twarze!

Na tym jednak nie poprzestał, gdyż „wzdychał po kościołach, łykał po handelkach, bratał się z łykami, całował z dubeltówki, przebierał się po sokolsku, chodził na strzelnicę i strzelał do kura, pochlebiał, karmił, poił, obiecywał, namawiał, kadził, gromił, grzmiał, huczał, kazał, dreptał, urabiał, obrabiał, i w rezultacie miał za sobą bardzo poważną większość”^[20].

W tej sytuacji problemem zajął się Zielony Balonik. Stykę zaproszono na przedstawienie kabaretu, gdzie pojawił się wraz z synem Tadeuszem, który miał mu pomagać przy malowaniu panoramy. W Jamie Michalika zostali ośmieszeni, a sprawę zakończyła ostra satyra podczas kolejnej edycji *Szopki* (była już dostępna dla publiczności). W trakcie przedstawienia pojawiły się bowiem figurki malarza i jego syna, a całości towarzyszył złośliwy tekst autorstwa Boya.

„Kto mi w sprawie dopomoże,
ten duch bratni, Polak szczery,
za to gębę jego włożę
między zbrojne bohaterzy.
Miedniak będzie więc Jagiełłą,
Kosobucki Piotr – Melsztynem,
Velasqueza godne dzieło
stworzę z Tadziem, moim synem”^[21].

Rada Miejska wycofała poparcie dla pomysłu Styki, uznając, że oznaczałoby kompromitację władz Krakowa w oczach społeczeństwa. Ale Boyowi było zbyt mało i jeszcze

po latach w eseju *Psychologia sukcesu* znęcał się nad plastykiem. Wypomniął mu jego ostentacyjną religijność, sugerując, że *Golgotę* namalował w „specjalnie skonstruowanym aparacie”, który umożliwił mu pracę na klęczkach! Przy okazji Styka miałyby regularnie leżeć krzyżem w kościołach, a palety i pędzle wysyłał do poświęcenia do Watykanu.

Boy najwyraźniej nie brał jeńców, gdyż dostało się również synom Styki. Zauważał z przekąsem, że młodszy z nich, Tadeusz, został przez ojca „odkomenderowany na portrecistę światowych pań” – faktycznie, to właśnie jego autorstwa był najsztywniejszy portret Poli Negri. Natomiast „drugi Adam, tępszy, poszedł na rodzajowego malarza widoczków z Maroka. Stary kupił mu nawet używanego wielbłąda, aby mógł swoje Maroko kropić i na miejscu”.

Boy przeanalizował również fenomen popularności *Golgoty* w Warszawie. Publiczność chętnie oglądała ten obraz, a zaskoczenie budził fakt, że widywano tam licznych plastyków, niektórych nawet wielokrotnie... Żeleński zasugerował, że stanowi to efekt działalności stołecznych spowiedników, którzy w ten sposób zadawali wyrafinowaną pokutę grzesznym malarzom. Na zasadzie: „Ciężko zgrzeszyłeś, synu, zatem za karę obejrzysz osiem razy panoramę Styki, co może będzie dla ciebie właściwą karą”.

Nie zmienia to jednak faktu, że gdyby Zielony Balonik miał po stronie zasług wyłącznie uratowanie Barbakanu, to i tak należałoby mu się poczesne miejsce w historii naszego kraju. W innym przypadku zapewne doszłoby do dewastacji cennego zabytku, a żadne późniejsze prace renowacyjne nie przywróciłyby mu wartości oryginału.

Z drugiej jednak strony kabaret bez skrupułów wyśmiewał w swojej *Szopce* przesadną dbałość o rzekome

pamiętki narodowe. Barbakan Barbakanem, ale w naszym kraju przywiązywano czasami zbyt dużą wagę do najmniej znaczących spraw, a do tego chętnie czczono by je stosowną tablicą. Gdy zatem pewnemu krakowskiemu przedsiębiorcy nie pozwolono zburzyć rudery na zakupionym gruncie, gdyż przed laty miał tam spędzić jedną (!) noc Tadeusz Kościuszko, Zielony Balonik zareagował złośliwym wierszykiem:

– „Tu, pod tą gruszką,
drzemał Kościuszko!!”
Dopieroż robi się skweres!
– „A pod tą drugą
Kołłataj Hugo
załatwiał mały interes!”^[22].

KONIEC LEGENDY

Zielony Balonik zaprzestał regularnej działalności w 1912 roku, chociaż sporadyczne spotkania kabareciarzy odbywały się jeszcze przez trzy lata (ostatnie w noc sylwestrową 1915 roku). Nastąpiły już jednak inne czasy – artyści spod Wawelu emigrowali w poszukiwaniu lepszych warunków, a potem przyszła I wojna światowa, która położyła kres dotychczasowemu porządkowi. W efekcie w odrodzonej Rzeczypospolitej można było spotkać zielonobalonikowców w bardzo różnych miejscach.

„(...) W istocie – podsumowywał Boy – biesiadnicy Jamy »rozpełzli« się po całej Polsce i na różnych stanowiskach i w różnych obozach zajęli wybitne stanowiska. Rzadko zapewne zdarza się, aby tak nieliczna stosunkowo grupa wydała tylu »ktosiów«. Gdyby z okazji tego

ćwierćwiekowego jubileuszu zgromadzić u jednego stołu wszystkich weteranów Zielonego Balonika, znalazłoby się tam kilku dyrektorów teatru, kilku czołowych publicystów, cała chmara tęgich malarzy i rzeźbiarzy, wówczas młodych cyganów, dziś profesorów, rektorów, laureatów... Nie licząc tych, którzy odeszli, ale zdążyli się dobrze zapisać w dziejach naszej sztuki”^[23].

Do dziś przetrwało niewiele tekstów kabaretu, gdyż artyści z reguły nie notowali swoich wierszy i piosenek. O część z nich zadbał Boy, wydając kilka publikacji, między innymi popularne *Słówka* – niektóre jego zwroty na stałe weszły do obiegowego języka (Ludmiła „mimo dość tłustego cielska była bardzo marzycielska” czy „Z tym największy jest ambaras, żeby dwoje chciało naraz”). Na rynku pojawiło się także parę drobnych wydawnictw oraz fragmenty dwóch ostatnich *Szopek*, a współtwórca zespołu i szwagier Boya, Edward Leszczyński, opublikował zbiór piosenek *Kabaret szalony*. Niestety, większość materiałów, które początkowo udało się zachować, uległa zniszczeniu podczas II wojny światowej.

Pozostała jednak legenda, do której odwoływały się niemal wszystkie późniejsze polskie kabarety. I chociaż żaden z nich nie miał charakteru artystycznego – a w najlepszym przypadku literacki – tradycja podwawelska zobowiązywała. Bowiem śmiech, jaki towarzyszył występom Zielonego Balonika, być może był pierwszym w Krakowie przejawem swobodnego humoru od czasów Stańczyka. Miasto zaczęło też rozbrzmiewać piosenką, nawet jeżeli początkowo odbywało się to tylko w zamkniętym kręgu.

Zielony Balonik spopularyzował także szopki polityczne. Obecnie ich twórcy odwołują się do tradycji Balonika, chociaż krakowscy poprzednicy preferowali tematykę

lokalną. Bez względu jednak na ocenę dzisiejszych programów warto pamiętać, że ich korzenie faktycznie tkwią pod Wawelem. No i – oczywiście – nie zapominajmy, że kabaret z Jamy Michalikowej dołożył wszelkich starań, by uratować Barbakan...



→ ROZDZIAŁ DRUGI ←

QUI PRO QUO -SŁYNNNA „STARA BUDA”

„Konferansjer ma w Warszawie cudowne życie – twierdził satyryk Fryderyk Járosy. – Może co rok powtarzać te same dowcipy! Bo co rok jest nowa publiczność. Kto w zeszłym roku mógł sobie pozwolić na bilet do teatru, ten już w tym roku nie może.

Gdzie, pytam się, są ci dyrektorzy banków, którzy tu siadywali w zeszłym roku? Albo w ciupie, albo w 32. rzędzie! A kto wie, gdzie my wszyscy będziemy na przyszły rok siedzieć?”^[1].



TEATR
"QUI-PRO-QUO"
 W PODZIEMIACH GALERJI LUXENBURGA

P R E M J E R A
 W SOBOTE DN. 24 MAJA 1919 R.

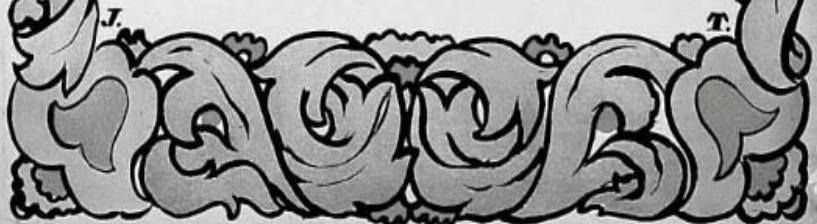
- "LEGENDA WALCA" STARA HISTORIA W 111 SCENACH. PODA TŁSZA HISTORIA JERZEGO BOCZKOWSKIEGO, WYKONAWCY: J. ZAREMBA, J. SOLNICKI I L. BLOMBERG. - REZYSER J. ZAREMBA.
- "PASEK NA PIOSENKI" TRANZAKCJA KAWIARNIANA. PODA TOTA I TOMA WYKONAWCY: K. TOM, J. BOBORSKI. REZYSER K. TOM.
- "LOLA ALLEGRI" DORTRET NIEDEKKEINY. PODA WŁASIA. WYKON. M. ST. GLIER.
- "DYNAMIT" SKETCH W KANA (HUMORYSTYCZNY). WYKONAWCY: L. OGIWICZKA, W. KUJCZYCZKA, M. ZNICKI I J. BOBORSKI. REZYSER ST. JARACZ.
- "ZAPROSZENIE DO WALCA" HISTORIA WIEBERSA. ODTAŃCZY "MALINA". REZYSER O. ZAŁYCH.
- "UJ!" AWANTURA AFRYKAŃSKA. PODA ST. BOGOSTA. WYKONAWCY: JERZEGO BOCZKOWSKIEGO, WYKONAWCY: M. CHAWLAK, J. URSTEJN I J. ZAREMBA. REZYSER J. ZAREMBA.

PRZEWODNI PRZEDSTAWIENIE D. J. NOWAKOWSKA - REZYSERKA ARTYST. JERZY BOCZKOWSKI
 DYREKTANT MIECZYSLAW KAMANOWSKI

BIURO PODA J. SALEWSKIEGO REZYSER I PRACOWNI G. MIODRYDERA
 KASA DEJENNA. NABAWIENI TEATRALNY W ROKOSZA NOWYBIENI 50 DO 6. 12 R. DO 5 PR

KASA WIECZORNA W TEATRE DO 6. 6 PR DO KONCA PRZEDSTAWIENIA
DWA PRZEDSTAWIENIA:
 O GODZ. 7.15 I 9.15 WIECZOR.

WYDANIE KASA BOLLGAW LESSEK PRZYBYLSKI.



STOŁECZNE KABARETY

Zielony Balonik zniknął z artystycznej mapy Krakowa przed I wojną światową, jednak nadal stanowił wzór, do którego nawiązywali inni. W 1908 roku spod Wawelu do Warszawy przeniósł się świeżo upieczony doktor filozofii, Arnold Szyfman. Do stolicy przybył za ukochaną kobietą, na miejscu jednak zajął się realizacją własnych ambicji teatralnych. Znalazł sponsorów i w restauracji Oaza przy ulicy Wierzbowej założył scenę kabaretową Momus.

Kabaret funkcjonował tylko przez dwa lata, ale na stałe zapisał się w dziejach stolicy. Teksty dostarczali bowiem Tadeusz Boy-Żeleński i Adolf Nowaczyński, zaś na scenie śpiewali Leon Schiller (!), Henryk Domański i Alfred Lubelski. Okazało się, że warszawska publiczność jest zainteresowana tym rodzajem rozrywki, co niebawem miało przynieść owoce.

W 1918 roku w Warszawie działały trzy sceny kabaretowe: Miraż, Czarny Kot i Sfinks. Każda z nich miała swoje gwiazdy i swoich autorów. W Mirażu słynne tango tańczył Karol Hanusz, a pierwsze kroki na scenie stawiali Mira Zimińska i Adolf Dymśa. Z kolei dla Czarnego Kota pisali Konrad Tom i Julian Tuwim, a w Sfinksie debiutowali Hanka Ordonówna i Ludwik Sempoliński.

Ówczesne kabarety miały bardzo różne źródła finansowania, czasem wręcz mocno podejrzane. Dość wspomnieć, że współwłaścicielem Czarnego Kota był Stanisław Cichocki, bardziej znany jako „Szpicbródka”. Elegancki i zadbany król kasiarzy w przerwach między

kolejnymi włamaniami i pobytami w zakładach penitencjarnych prowadził bogate życie towarzyskie. Jako właściciel Czarnego Kota spotykał się z politykami, artystami i finansistami, w rzeczywistości jednak kabaret służył mu do prania pieniędzy. Jego współnikiem był zresztą inny specjalista od prucia kas bankowych, niejaki Stępień.

Pomyślność kabaretów zależała jednak przede wszystkim od frekwencji, bo nie korzystały one z dotacji państwowych czy samorządowych. Musiały natomiast płacić podatki, w związku z czym jeden nieudany program często oznaczał upadek sceny. Do teatru wkraczał komornik i bezlitośnie ściągał wszelkie należności. W tej sytuacji – pomimo ostrej konkurencji – między teatrykami funkcjonowała gorąca linia informująca o działalności urzędników fiskusa. Dzięki temu na wieść o zajęciu kasy w jednym z kabaretów z pozostałych natychmiast znikali dyrektorzy, księgowi i pieniądze.

Innym realnym niebezpieczeństwem była utrata miejsca działalności. Teatryki z reguły dzierżawiły lokale, toteż w przypadku pojawienia się zamożniejszego kontrahenta łatwo mogły je utracić. Czasami, usiłując utrzymać siedzibę, uciekały się do forteli, które nie zawsze przynosiły oczekiwany rezultat.

„Amerykańska transatlantycka linia okrętowa – wspominał autor tekstów, Artur Tur – zagięła parol na lokal, w którym mieścił się Sfinks, a w którym zapragnęła zainstalować swoje biura, zwróciła się więc do dyrekcji Sfinksa o odstąpienie jej lokalu. Dyrekcji Sfinksa ani w głowie było zrezygnowanie ze świetnie prosperującego teatru, nie chcąc jednak ze względów kurtuazyjnych oświadczyć Amerykanom: »Odczepcie się, panowie«, wysunęła nieprawdopodobne żądania zawierające, oprócz fantastycznego odstępnego, odszkodowania dla

zkontraktowanych na następny sezon pracowników. Tymczasem Amerykanie przyjęli wszystkie żądania i dyrekcja Sfinksa złapała się we własne sidła”^[2].

POCZĄTKI LEGENDY

W kwietniu 1919 roku w podziemiach Galerii Luxenburga przy Senatorskiej 29 zainaugurował działalność teatrzyk Qui Pro Quo, który już niebawem zdominował życie kabaretowe stolicy. Nic zresztą dziwnego, gdyż zespół tworzyła plejada najwybitniejszych polskich artystów estradowych. Słynna scena powstała w miejscu dawnego toru do jazdy na wrotkach o nazwie Monstre.

„Nie ma tu okien, ciemno więc jak w składzie węgla – opisywał publicysta Tadeusz Wittlin. – Światło dociera jedynie przez uchylone drzwi. (...) W lokalu nie ma sceny ani garderób, które należałoby zbudować, i właściwie w ogóle nie ma tu niczego oprócz bieżni i kilku połamanych krzeseł. Konrad Tom krzywi się sceptycznie i wzruszając ramionami, wyraża pogląd, że *Monstre to monstre* – nieporozumienie, czyli *qui - pro - quo*. Boczkowski z Galewskim podchwytyją tę uwagę i postanawiając, że teatr, który tutaj zbudują, będzie nazywał się Qui Pro Quo...”^[3].

Dyrektor teatrzyku Jerzy Boczkowski od początku miał ambicje stworzenia najpopularniejszej sceny stolicy i nie żałował na to środków. Widownia liczyła 514 miejsc w 10 łóżach i 36 rzędach, a Boczkowski specjalną uwagę zwrócił na akustykę sali. Tam, gdzie miała grać orkiestra, deski podłogi ułożono na pustych butelkach po szampanie. Aby zapewnić odpowiednią ilość materiału akustycznego, Boczkowski zamówił pięć skrzynek Veuve Clicquot. Z opróżnieniem butelek nie miał problemu – wystarczyło

kilka wspólnych wieczorów ze Stefanem Jaraczem, Józefem Węgrzynem i Władysławem Grabowskim...

W tamtych czasach program kabaretowy trwał około dwóch godzin i składał się z dwóch części. Zawierał kilkanaście numerów: skecze, monologi, piosenki, wstawki baletowe i scenki pantomimiczne. Poszczególne epizody zapowiadał konferansjer, do niego też należały kontakty z publicznością i wypełnianie luk w programie. Najlepsze numery lokowano z reguły pod koniec spektaklu, a w finale lansowano szlagier.

Przećiętny program prezentowano przez miesiąc, zaś nieudany schodził z afisza po kilku dniach. Widza miał przyciągnąć tytuł – musiał być chwytliwy i dowcipny, przy zachowaniu jednak dobrego smaku, bo szyld kabaretu literackiego do czegoś przecież zobowiązywał. Ilustrację muzyczną zapewniali fachowi kapelmistrzowie, natomiast przeboje pisali kompozytorzy tej miary, co Jerzy Petersburski i Henryk Wars. Zdarzały się jednak komiczne pomyłki, bowiem autorzy szlagierów tworzyli je niemal taśmowo, co czasem powodowało pewne kłopoty.

„Najciekawszą postacią spośród kompozytorów był Henryk Wars – zauważał satyryk Jerzy Jurandot. – Wybitnie utalentowany i wykształcony muzyk, którego piosenki cieszyły się zawsze dużym powodzeniem (...). Komponując mnóstwo, (...) Wars nie zawsze miał czas troszczyć się o to, aby tworzywo, z którego czerpał piosenki, było całkowicie oryginalne. Brał więc po prostu pierwszy lepszy motyw, który wpadł mu do ucha, i przyprowadził go po swojemu, zresztą znakomicie. Na tym tle raz mu się wydarzyła zabawna wpadka – napisał szlagierowe tango, oparłszy je na jakiejś muzycznej frazie, którą skądś znał; niestety, pięknie wydane tango *Cóż bez miłości wart jest świat* okazało się plagiatem z... *Roty* i cały nakład trzeba było ze wstydem wycofać. Był to jednak

wypadek wyjątkowy, źródło natchnień Warsa stanowiły raczej audycje stacji zagranicznych”^[4].

Przypadek plagiatu *Roty* stanowił tylko wierzchołek góry lodowej, bo na scenach kabaretowych bez skrupułów kopiowano zachodnie wzorce. Podlewano to polskim kolorytem, dodawano miejscowych realiów i humoru, a publiczność przyjmowała całość z zadowoleniem.

„Każdy wie, jak powstaje rewia – dowcipkował Fryderyk Járosy. – Pewnego dnia przychodzi blady i wystraszony dyrektor administracyjny do spoconego i wściekłego dyrektora artystycznego, kładzie mu na stół drżącymi rękoma dwieście dolarów i szepcze: *Au fond perdu!* To znaczy w żargonie złodziejskim: »Jedź i kradnij, co możesz...«. Dyrektor artystyczny jedzie wtedy do Paryża i odwiedza z miną bogatego Anglika wszystkie music-halle i bucha, co tylko nie jest przykute łańcuchami albo wmurowane w ściany. Potem wraca do Warszawy i zmienia obiekty skradzione przy pomocy swojej bandy w ten sposób, że trudno je poznać”^[5].



FRYDERYK JĄROSY

Łatwiejsza sytuacja była z tekstami przebojów, monologów i skeczy, które przygotowywała ekstraklasa polskich autorów z Tuwimem, Słonimskim i Hemarem na czele. Inna sprawa, że nawet słowa zachodnich przebojów pisano od nowa, unikając przekładów. Fryderyk Jąrosy,

oczywiście, potrafił z humorem wyjaśnić ten fenomen, tym bardziej że prawo autorskie dopiero raczkowało:

„Przekład, czyli tłumaczenie, jest jak kobieta. Jeżeli wierny – to brzydki, jeżeli ładny – to niewierny. Najtrudniejszą rzeczą w zawodzie literackim jest przekład piękny i wierny jednocześnie, bo w przeciwnym razie zdarzają się śmieszne nieporozumienia”^[6].

Występujący na scenach teatrzyków aktorzy zgodnie podkreślali, że praca w kabarecie stanowi najtrudniejszy rodzaj sztuki aktorskiej. Numer estradowy trwał najwyżej trzy, cztery minuty i wtedy należało „wypiąć się i pokazać, co się umie”. Aktor musiał być tak „skondensowany”, by od samego wejścia i ukłonu „trzymać publiczność w garści”. Na estradzie czas nie był jego sprzymierzeńcem. Zanim wykonawca zdążył złapać rytm, „już spadała kurtyna”, zatem od razu „trzeba było być w galopie, nie było stępa, nie było kłusa”.

Wiele zależało też od konferansjera, a jako pierwszy w Qui Pro Quo funkcję tę objął Konrad Tom. Określano go jako najwszechstronniejszego artystę Warszawy, albowiem „nie było takiej dziedziny, w którą by się nie wgłębił”. Okazał się również znakomitym piosenkarzem i aktorem, tłumaczył utwory obcojęzyczne, pisał popularne wówczas jednoaktowe operetki. Przy okazji był też wytwornym mężczyzną (mówiono o nim teatralny *arbiter elegantiarum*) i nie bez powodu uważano go za najlepiej ubranego artystę ówczesnej Warszawy.

Jego współpraca z Qui Pro Quo trwała do 1923 roku, gdyż wówczas Tom postanowił spróbować własnych sił. Objął kierownictwo teatrzyku Stańczyk –dotychczas znanego raczej z wystawiania przeciętnych rewii – i skierował tę scenę w stronę kabaretu literackiego. Dla siebie przeznaczył oczywiście rolę konferansjera.

Tym razem jednak poniósł porażkę i pomimo „wcale dobrego zespołu” Stańczyk „coraz bardziej chylił się ku upadkowi”. W efekcie Tom wrócił do Qui Pro Quo, gdzie jednak spotkał godnego rywala. W Galerii Luxenburga pojawił się już bowiem genialny Węgier, Fryderyk Járosy.

KRÓL KONFERANSJERÓW

Uważano go za Madziara, choć nawet nie znał języka węgierskiego. Jego ojciec miał pochodzenie chorwacko-węgierskie, a matka była Austriaczką. W rodzinnym domu Fryderyka mówiono po niemiecku, zaś on sam przyznawał się do narodowości austriackiej. Przyszedł na świat w czeskim Žižkovie (obecnie dzielnica Pragi), gdzie jego ojciec pełnił funkcję dyrektora banku. Uczył się w Pradze, chętnie przebywał w Wiedniu, studiował w Lipsku i Monachium. Jego córka zauważyła kiedyś, że „modlił się po niemiecku, myślał po angielsku, kochał po rosyjsku, a tęsknił chyba... po polsku”.

Do Polski przyjechał w 1924 roku razem z Niebieskim Ptakiem – berlińskim kabaretem „białych” Rosjan. Wizyta zespołu wzbudziła prawdziwą sensację, polscy recenzenci zachwycali się poziomem artystycznym kabaretu. Po premierowym programie za jedyny zgrzyt uznano niemiecko- i rosyjskojęzyczną konferansjerkę, co nad Wisłą, kilka lat po odzyskaniu niepodległości, źle się kojarzyło.

Przed drugim programem podjęto więc decyzję, że tym razem numery będą zapowiadane po polsku, a na scenie stanie właśnie Járosy. Był tylko jeden problem: pan Fryderyk w ogóle nie znał naszego języka.

„Niewiele było czasu – wspominał Antoni Słonimski. – Całą noc przy kawie i koniaku spędziłem w hotelu Bristol, ucząc Járosyego. Bestia była tak zdolna, że nad ranem mówił już za dobrze. Pozostawał jeszcze problem widowni. Co odpowiedzieć, gdy ktoś z sali zwróci się z jakąś uwagą? Járosy umiał już swój tekst, ale nie rozumiał po polsku. Zaproponowałem mu zwrot uniwersalny: »Motorniczemu surowo zabrania się rozmawiać z pasażerami«. Udało się, bo w dniu premiery ktoś istotnie odezwał się z widowni i gdy Járosy wygłosił tę czysto warszawsko-tramwajową sentencję, dostał rześiste brawa”^[7].

Pan Fryderyk miał fenomenalne zdolności lingwistyczne, oprócz niemieckiego opanował angielski, francuski, rosyjski. Z Rosji pochodziła zresztą jego żona, sam mieszkał tam przez kilka lat przed wybuchem rewolucji. Następnie z rodziną przeniósł się do Berlina, gdzie żył w środowisku emigracji rosyjskiej. W jego domu „mówiło się po rosyjsku, niemiecku i francusku”, bywali tam arystokraci oraz „podróżujący po świecie skromni artyści: malarze, muzycy, poeci, filmowcy”.

Niebieski Ptak występował w Warszawie przez kilka tygodni, ale Járosy pozostał już nad Wisłą na stałe. Podobno nagle zapalał uczuciem do miasta, ale nie zakochał się „ani w kolumnie Zygmunta, ani w moście Kierbedzia, lecz w Ordonównie”. Na kolacji wydanej w Bristoluna cześć rosyjskich artystów siedział obok początkującej artystki i zupełnie ją oczarował. Z wzajemnością. Niebawem wspólnie zamieszkali w pensjonacie przy Nowym Świecie.

Nie było to specjalną ekstrawagancją w świecie artystycznym, ale problem stanowił fakt, że Járosy był żonaty i nie zamierzał się rozwieść. Jego małżonka po ucieczce przed bolszewikami wpadła w nieuleczalną depresję i konferansjer uważał, że rozwód z chorą żoną

byłby wyjątkowo nieelegancki, a poza tym naraziłby ją na dodatkowy stres. Zresztą Járosy w ogóle mało mówił o swoim życiu prywatnym i niektórzy ze zdziwieniem zauważali na jego biurku fotografie dwójki dzieci, z którymi utrzymywał zresztą częste kontakty.

Wysoki, przystojny i zadbany był bardzo atrakcyjnym mężczyzną. Miał nieco egzotyczną urodę – „smagły, smukły, o pięknych oczach i ślicznych białych zębach”. Doskonale się też nosił, ubrania szły na miarę w pracowni krawieckiej Piotra Borkowskiego przy Żurawiej. Do tego był czarującym rozmówcą, który potrafił sprawić, że niemal każdy odnosił wrażenie, iż jest dla niego ważnym partnerem. W czasie pogawędki nie spieszył się, dla każdego zawsze znajdował czas, ale pełnię swoich możliwości prezentował na scenie, gdyż uczynił z konferansjerki prawdziwą sztukę. Przed nim i po nim zapowiadało wielu innych, czasami byli to aktorzy z dużym doświadczeniem scenicznym, ale przetrwał tylko mit wielkiego Fryderyka.

Járosy szybko nauczył się polskiego, ale zawsze mówił z obcym akcentem i ze swojej dziwacznej polszczyzny uczynił potężny środek komiczny. A chociaż szybko uzupełniał braki językowe, pozostał przy swoim sposobie mówienia. Był to jego znak rozpoznawczy, z którego nie zamierzał rezygnować. Każdy program rozpoczynał się od wyjścia Járosyego przed kurtynę, którą trzymał jedną ręką, po czym następowało słynne „prouzi panstwa”. Nie sposób oddać tych słów w wersji pisanej. Podobno ten, kto nie usłyszał ich na żywo, nigdy tego nie zrozumie...

„Muszę zdradzić tajemnicę – wspominał aktor Kazimierz Krukowski – że Járosy po paru latach pobytu w Warszawie mówił w życiu prywatnym dużo lepiej niż na scenie. Ale jego łamana polszczyzna, jego niezapomniane »widzimi się«

i »widzicisię« dodawały mu wdzięku, którego zresztą i tak, na psa urok, mu nie brakowało”^[8].

Kiedyś jednak Járosy sam padł ofiarą swojej dziwacznej wymowy. Grał w skeczu ze Stefanią Grodzieńską, która odtwarzała francuską nauczycielkę niepotrafiącą dobrze mówić po polsku.

„Na ostatnim przedstawieniu – wspominała Grodzieńska, przysłała żona Jerzego Jurandota – zamiast z francuska całą rolę odegrałam »járosym«. Od razu pierwszą kwestię »ja francuska nausziselka« zmieniałam na »ja węgierska nauczitelka«. Publiczność zorientowała się i ryczała ze śmiechu, ale największym moim sukcesem było absolutne ugotowanie Járosyego. Usiłował grać dalej, ale jego odezwanie się po moim naśladownictwie spotęgowało jeszcze komizm, więc zrezygnował i śmiał się na głos razem z publicznością”^[9].



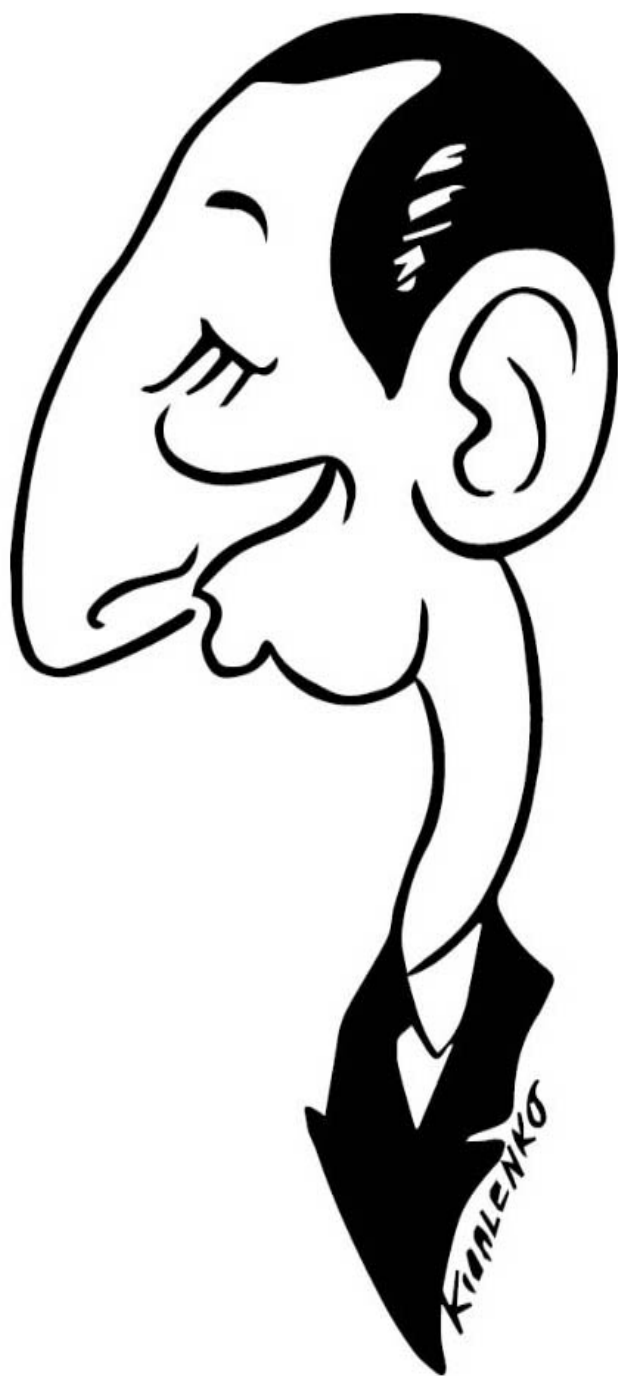
MARIAN HEMAR

Járosy był perfekcjonistą, uważano, że z najgorszej szmiry potrafi zrobić arcydzieło. Hemar specjalnie napisał kiedyś kiczowaty tekst do tanga, chcąc sprawdzić, jak poradzi sobie z tym Fryderyk. I był mocno zaskoczony efektem:

„Járosy całą piosenkę – opowiadała Grodzieńska – śpiewał tak, jakby był na jakimś przyjęciu czy balu, wśród tłumu ludzi mówił te bezczelne słowa do przed chwilą poznanej

kobiety tonem obojętnej, towarzyskiej rozmowy, tak że nawet blisko stojący mąż nie mógłby być zaniepokojony. To dopiero był numer, ludzie! Dziewczyny, żałujcie, że was wtedy jeszcze nie było na świecie. (...) Podczas całej piosenki panowała nieprzyzwoita cisza. Kiedy po zakończeniu zrywały się brawa, zatrzymywał je natychmiast ruchem dłoni, odczekiwał chwilę, jakby chciał jeszcze coś dodać do piosenki, tym samym tonem mówił »Kazimierz Krukowski« [zapowiadał kolejnego wykonawcę – S.K.] i schodził”^[10].

Járosy grał po prostu siebie, nie kreował fikcyjnej postaci na potrzeby sceny. Był komentatorem, zachowując jednak dystans do publiczności, do całego przedsięwzięcia i własnej osoby. Widzowie byli zachwyceni – odnosili wrażenie, że korzystają z usług specjalisty najwyższej klasy. Boy zauważył, że Járosy „grał na publiczności jak na skrzypcach”, a w jego ustach nawet lekko przechodzony żart nabierał specyficznego uroku. Przy okazji miał skłonności do zadziwiających bon motów, które rozbawiały publiczność do łez. Twierdził na przykład, że „każda kobieta jest jak kołnierzyk, bo dopiero jak ma się ją na szyi, widzi się, jaki to numer”. Podobnie bezceremonialnie wyrażał się na temat swojego fachu, twierdził bowiem, że „zapowiadanie numerów polega zwykle albo na wychwalaniu ich *a priori*, albo na usprawiedliwianiu, że będą nudne”.



KAZIMIERZ KRUKOWSKI

Járosy szybko zdominował scenę Qui Pro Quo – stał się reżyserem, autorem tekstów, jednym z dyrektorów. I to właśnie on ocalił kabaret po secesji w 1925 roku, kiedy większość gwiazd odeszła do Perskiego Oka. Przy okazji okazał się jeszcze większym artystą w życiu prywatnym, gdy bowiem po rozstaniu z Ordonką związał się ze Stefanią Górską, a potem Zofią Terné, zdarzało się, że wszystkie jego były i aktualne partnerki grały na jednej scenie! Można zatem podziwiać umiejętności dyplomatyczne Járosyego, to musiało być chyba trudniejsze niż prowadzenie kabaretu...

KABARET LITERACKI

W latach 20. kabaret był rozrywką elitarną, dostępną dla ograniczonego kręgu odbiorców. Bilety kosztowały po kilkanaście złotych, co skutecznie eliminowało mniej zamożnych widzów. Programy skierowane były do odbiorcy z pewnym przygotowaniem – powinien on posiadać wiedzę o aktualnych wydarzeniach politycznych, orientować się w najnowszych plotkach z Zamku, Belwederu i Wiejskiej. Wskazana była też znajomość aktualnych wydarzeń wydawniczych, bieżących dyskusji prasowych czy ekscesów artystów i polityków. W innym przypadku program stawał się zupełnie niezrozumiały.

„Nikt chyba nie zaprzeczy – tłumaczył Járosy – że Qui Pro Quo jest zasadniczym składnikiem życia Warszawy, bez którego stolica nie mogłaby się obejść. Czy Warszawa jest do pomyślenia bez Kopernika, Boziewicza, Łazienek, Ziemiańskiej i Krakowskiego Przedmieścia? Jeśli ja zwrócę

się do pana, a nie wątpię, że pan jest dobrym patriotą, zapytaniem, co działo się w Polsce np. w lutym 1920 roku, to pan na pewno nie będzie wiedział. Ale proszę wziąć komplet programów Qui Pro Quo z ubiegłych lat – a przekona się pan, że nie było ani jednego ważniejszego wydarzenia albo plotki w Polsce, które by nie znalazły echa i odbicia na małej scenie”^[11].

Choć taka strategia znacznie ograniczała krąg odbiorców, to jednak zapewniała przewidywalność reakcji publiczności. Na widowni można było bowiem spotkać polityków, ministrów, posłów i wyższych oficerów. Nie unikał wizyt od strony kulis (przynajmniej do pewnego czasu) Józef Beck, stałym gościem był także Wieniawa-Długoszowski, który zawsze mógł liczyć na to, że zobaczy na scenie swoją karykaturę. I nie zanotowano przypadku, by słynny kawalerzysta obraził się za dowcipy na swój temat. Wychodził bowiem z założenia, że każdy może pisać, co uważa za stosowne, byle tylko z humorem.

Zresztą sparodiowanie na scenie kabaretowej oznaczało dla polityka nobilitację, gdyż stanowiło wyznacznik popularności. Ale był jeden wyjątek: nawet największy szyderycy pomijali osobę Piłsudskiego. Zmiany w sferach rządowych kwitowano delikatnymi żartami („Marszałek zawsze wiosną wymienia meble w swoim gabinecie”) i starannie unikano mocniejszych sformułowań. Nawet proces brzeski został potraktowany w formie żartu, co jednak zirytowało samego Boya, którego o brak humoru nikt przecież nie mógł posądzać.

Ważną grupę publiczności stanowili przedstawiciele burżuazji. Sceny warszawskie odwiedzali potomkowie mieszczańskiej finansjery i nowobogaccy nuworysze, menedżerowie dużych firm i kombinatorzy wzbogaceni na wojnie czy inflacji. Z tego grona rekrutowali się zresztą

sponsorzy programów. A było to bardzo ciekawe towarzystwo – od przemysłowców po króla kasiarzy Szpicbródkę. Podobno kiedyś pewni bankierzy z Łodzi postanowili doprowadzić swój bank do upadku, inwestując w jeden z programów kabaretowych. Nie miał on szans powodzenia, zatem interes wydawał się łatwy do realizacji. I ku przerażeniu inwestorów przedstawienie cieszyło się ogromnym powodzeniem...

Z kolei przemysłowiec Leon Orlański na własny koszt i ryzyko sprowadził ze Lwowa do Qui Pro Quo Mariana Hemara. Miłość do sztuki u tego przemysłowca w ogóle była ogromna, pisywał nawet pod pseudonimem teksty piosenek. Inna sprawa, że talentu raczej nie posiadał...

Stosunkowo nieliczną, ale jednak mocno wpływową klientelą byli ziemianie, szczególnie ci z tytułami. Chętnie witano ich na premierowych przedstawieniach. W stolicy obsadzili z reguły intratne posady, zwłaszcza w strukturach MSZ-etu. Inna sprawa, że byli do tego doskonale przygotowani – znali języki obce, potrafili się zachować w wielkim świecie, mieli kuzynów i znajomych w całej Europie. A motyw arystokratów zawsze był pożądanym na scenie kabaretowej, szczególnie ich perypetie towarzyskie czy uczuciowe (np. księcia Michała Radziwiłła z Judytą Suchestow).

Pomyślność kabaretu zależała jednak od inteligencji. To lekarze, inżynierowie, urzędnicy i adwokaci zapełniali widownię podczas przedstawień, ponosząc główne koszty utrzymania sceny. Kabaret stał się rodzajem nowej inteligentkiej rozrywki, miejscem, gdzie należało bywać. W tej sytuacji każda zmiana koniunktury miała dramatyczny wpływ na losy teatrzyków. Załamanie uposażeń inteligencji czy nagły przypływ fali bezrobocia nieodwołalnie pociągały za sobą upadek i bankructwo kolejnych scen.

Upodobania publiczności były zresztą najważniejsze i nawet kabaret literacki nie mógł się obejść bez popisów skąpo odzianych tancerek. Z czasem wydłużano więc epizody taneczne, a stroje redukowano do niezbędnego minimum. Na scenie tańczyły półnagie girlsy, budząc aplauz i jednocześnie niesmak bardziej wyrobionych widzów. Nawet Tadeusz Boy-Żeleński, którego trudno posądzać o pruderię obyczajową, uważał, że w programach jest za dużo biustów i pośladków. A przecież zawsze miał pozytywny stosunek do płci pięknej, zaś do aktorek – w szczególności.

„Powstała giełda autorska – opowiadał Járosy. – Schodzą się tam autorzy i kierownicy teatrów i uprawiają handel pomysłami, jakby to były akcje albo waluty. Rozmowy na giełdzie autorskiej są bardzo ciekawe:

- Jak dziś szmoncesy?
- Trochę mocniej.
- Duże zapotrzebowanie na polityczne kawały.
- Słuchaj, odstęp mi dwóch Żydków w tramwaju, a ja ci dam Witosa pod Bachusem.
- Panowie, kto bierze pierwszorzędne kuplety o Korfantym, dopłacam 50 złotych”^[12].

Najlepszym wyznacznikiem popularności ówczesnej sceny kabaretowej jest fakt, że dyrekcja Teatru Polskiego nigdy nie zaryzykowała premiery w dniu, gdy startował nowy program Qui Pro Quo. Arnold Szyfman, jako były szef Momusa, doskonale wiedział, że stoi na przegranej pozycji.

FINANSE, FINANSE...

Dzieje kabaretów II Rzeczypospolitej to ciąg problemów finansowych. Stały się one nawet tematem skeczy. Pewnego razu do siedziby kabaretu przyszedł bowiem urzędnik finansowy warszawskiego magistratu, by na miejscu wyznaczyć wysokość należnego podatku. W pewnej chwili zażenowany poziomem programu wykrzyknął: „To jest widowisko? To hańba, a nie widowisko!”. Járosy, opowiadając o tym wydarzeniu na scenie, zauważył, że skoro „od hańby jak dotąd nie ma podatku, to nasza dyrekcja przestała płacić magistratowi”.

Do problemów finansowych przyczyniały się również bezpłatne wejściówki hojnie rozdawane przez dyrekcję i aktorów. Zdarzały się przedstawienia, podczas których sala była wypełniona do ostatniego miejsca, a kasa świeciła pustkami. Rozdawnictwo wejściówek należało jednak do dobrego tonu, chociaż czasami zdecydowanie przekraczało normy przyzwoitości. Zdarzył się bowiem wypadek, że kasjerka jednego z kabaretów przez pewien czas ubierała się w najlepszych sklepach, płacąc za nowe stroje... właśnie darmowymi biletami.

Wejściówki pełniły też funkcję waluty w warszawskim towarzystwie. Zdarzało się bowiem, że po zakupie drogiego biletu na premierę (czasami po cenie wielokrotnie wyższej od ceny nominalnej) niektórzy starali się go zamienić na darmową wejściówkę, gdyż jej posiadanie sugerowało znajomości w świecie sztuki. A to wyjątkowo nobiletowało.

Poważnym obciążeniem finansowym dla kabaretów były również gaże ich największych gwiazd. Co prawda młodzi aktorzy zaczynali kariery od niewielkich honorariów, jednak w przypadku powodzenia rosły one w zawrotnym tempie. Wynosiły z reguły 5 tysięcy złotych miesięcznie (pracownik umysłowy zarabiał wówczas około 300 złotych), zdarzały się jednak wyjątki. Kuszona przez konkurencję Zula Pogorzelska wynegocjowała kontrakt w

wysokości aż 12 tysięcy złotych, natomiast Julian Tuwim za pisanie tekstów pobierał miesięcznie (ryczałtem!) 4 tysiące. Zresztą Qui Pro Quo, nie chcąc, by tworzył dla konkurencji, zawarło z nim umowę na wyłączność. W efekcie poeta zarabiał nawet wtedy, gdy dla sceny Boczkowskiego niczego nie pisał.

Takie zarządzanie biznesem musiało fatalnie się odbić na finansach teatrzyków, a wielki kryzys gospodarczy, który najbardziej uderzył w inteligencję będącą najwierniejszą widownią kabaretów, spowodował upadek najważniejszych scen. W końcu splajtowało także Qui Pro Quo, które ostatnie przedstawienie dało w czerwcu 1931 roku, pozostawiając po sobie dług w wysokości 770 tysięcy złotych (blisko 1, 7 miliona euro). Wprawdzie niebawem odrodziło się pod nową nazwą, ale nigdy już nie odzyskało dawnej świetności.

PIERWSZA DAMA QUI PRO QUO

Trudno sobie wyobrazić dzieje kabaretu w epoce II RP bez Hanki Ordonówny, Zuli Pogorzelskiej czy Miry Zimińskiej. Jako pierwsza status gwiazdy uzyskała Ordonka, chociaż początkowo nic nie zapowiadało jej wspaniałej kariery. Córka kolejarza z warszawskiej Woli debiutowała pod swoim prawdziwym nazwiskiem (Maria Pietruszyńska) jako tancerka w Sfinksie. Pierwszą rolą 16-letniej dziewczyny był taniec kowbojski do melodii *Moment musicaux* Schuberta, a potem przyszła pora na pierwszą piosenkę. Jednak *Szkoda słów* Artura Tura poniosła całkowitą porażkę, a jeden z krytyków napisał nawet, że „kotów i dzieci nie należy pokazywać na scenie”.

Pietruszyńska zrezygnowała więc z występów pod własnym nazwiskiem i używała pseudonimu Anna Ordonówna, by ostatecznie przybrać imię Hanna. Wreszcie Boy nazwał ją w jednej ze swoich recenzji Ordonką – i tak już miało pozostać. Prawdziwą gwiazdę uczynił z niej jednak dopiero Járosy, który wytrwale pracował nad scenicznym zachowaniem artystki. Sukcesem był jej udział w programie *Hallo! Ciotka!* (prawie 200 przedstawień), a z jeszcze większym aplauzem przyjęto piosenkę *Córka kata*, w *Puść go kantem*. Sukcesy odbiły się jednak na zdrowiu Ordonki, która zawsze miała skłonności do chorób płuc. Wyjechała wraz z Járosym na Riwierę Francuską, a partner nie zaniedbał jej dalszej edukacji scenicznej. W Paryżu brała lekcje gry u słynnej aktorki Cécile Sorel, ale większe znaczenie miały wizyty u Yvette Guilbert. To właśnie francuska pieśniarka nauczyła Ordonkę interpretacji, co niebawem miało się stać jej znakiem firmowym.

Rozpad związku z Járosym nie wpłynął negatywnie na karierę podopiecznej, tym bardziej że były kochanek nadal ją lansował. W tym czasie Ordonka spotykała się już z hrabią Michałem Tyszkiewiczem, zamożnym i przystojnym arystokratą, pracownikiem MSZ-etu. Odwiedził on kiedyś siedzibę Qui Pro Quo, wręczając Boczkowskiemu tekst własnej piosenki. Była to *Uliczka w Barcelonie*, która w interpretacji Hanki odniosła duży sukces. Przy okazji arystokrata zakochał się w piosenkarce i z sukcesem poprosił ją o rękę.

Ślub odbył się w marcu 1931 roku, a uroczystość została zbojkotowana przez rodzinę pana młodego. Gdy nowożeńcy przyjechali do rodzinnego majątku w Ornianach koło Wilna, zastali tam tylko służbę. Rodzina Michała wyjechała bowiem do Francji, nie zamierzając tolerować „skandalicznego mezaliansu”. Z czasem jednak stosunki ułożyły się względnie poprawnie, a „ciocię Hankę”

jako pierwsze zaakceptowało młode pokolenie
Tyszkiewiczów.



HANKA ORDONÓWNA

Michał był dumny ze swojej niezwyklej żony, jednak na pierwszym miejscu zawsze stawiał karierę zawodową.

Potrafił godzinami zanudzać Hankę opowieściami o wydarzeniach w MSZ-ecie, nie orientował się również, jakie obyczaje panują w świecie teatralnym. Dlatego gdy Ordonka otrzymała propozycję gry w teatrach Juliusza Osterwy (warszawska Reduta i Teatr Miejski im. Słowackiego w Krakowie), odmówił wyjazdu z żoną. Praca była dla niego najważniejsza, czego niebawem miał pożałować...

Dla Ordonki całkowicie bowiem stracił głowę sam Juliusz Osterwa. Starszy od niej o prawie 20 lat, uważany za niezwykle przystojnego mężczyznę, był przyzwyczajony do hołdów ze strony płci pięknej. Ordonka uległa reżyserowi, ale nie traktowała tego związku poważnie, natomiast podstarzały amant sprawiał wrażenie zakochanego młodzieńca.

Cała Warszawa plotkowała, że Hanka „znalazła chłopczyka na Kopernika” (właśnie przy tej ulicy mieściła się siedziba Reduty). Niczego nie domyślał się tylko Tyszkiewicz, co potwierdza regułę, że w takich sprawach mężowie bywają jednak mało spostrzegawczy... Gdy piosenkarka zerwała związek, Osterwa wyjechał leczyć nerwy nad Adriatyk. Z załamania szybko się otrząsnął, proponując byłej kochance repertuar Szekspirowski. Razem zagrali w *Erosie i Psyche*, a Osterwa, nie zważając na swój wiek, objął jedną z tytułowych ról (w dwóch z siedmiu epizodów), natomiast Hance powierzył drugą. Dla aktorki kabaretowej była to niezwykle nobiletacja, gdyż repertuar Szekspirowski w wydaniu Osterwy traktowano jako bardzo wysokie progi. Oczywiście cała sytuacja wzbudziła prawdziwą sensację wśród publiczności – widzowie koniecznie chcieli zobaczyć Ordonkę w objęciach Osterwy. Niektórzy zresztą przychodzili do teatru uzbrojeni w polowe lornetki, by sprawdzić, czy pocałunek bohaterów jest udawany!



ZULA POGORZELSKA

Wprawdzie Hanka zagrała jeszcze na deskach Reduty w *Ptaku Szaniawskiego*, ale romans uznała już za przeszłość. Natomiast Osterwa, nie zważając na śmieszność, tłumaczył zespołowi, że „musi znaleźć sposób na przełamanie aktorki i otwarcie wnętrza”. A na koniec zachował się jak prostak, wysyłając Tyszkiewiczowi listy Ordonki. Od człowieka tej miary można by jednak oczekiwać więcej klasy...

Hanka i Michał doszli do porozumienia, pieśniarka tłumaczyła, że przecież prosiła męża o wspólny wyjazd do Krakowa. Inna sprawa, że chociaż go kochała, wierność nie była jej mocną stroną.

W tym czasie odnosiła już pierwsze sukcesy filmowe. Po debiucie w obrazie *Orlę* prawdziwy triumf odniosła kreacją w *Szpiegu w masce*. Z tego filmu pochodzą zresztą jej dwa znane do dzisiaj przeboje: *Miłość ci wszystko wybaczy* i *Na pierwszy znak, gdy serce drgnie*. Na planie filmowym zagrała również z ponurej pamięci Igo Symem, z którym miała współpracować przez najbliższe lata.

„Ordonka jest gwiazdą – podsumowywał Tadeusz Wittlin – a magię tego słowa trudno wytłumaczyć. Bo Hanka nie jest ani skończoną piękną, ani pieśniarką o wdzięcznym głosie. Tola Mankiewiczówna, śpiewaczka Opery Teatru Wielkiego, zanim przeszła do operetki, rewii i filmu, jest na pewno od Ordonki piękniejsza, a głos ma słowiczy, czym Hanka poszczycić się nie może; Zula Pogorzelska, o lśniących zębach, którymi błyska w uśmiechu urwisa, ma nogi tak wspaniałe, że nikt jej nie dorówna, Mira Zimińska skrzy się dowcipem i bystrą inteligencją, a baletnice Zizi i Loda Halama wspaniale się popisują tańcem. A jednak o żadnej z nich nie mówi się z takim podziwem jak o Ordonce, podobnie jak żadna z tych aktorek, śpiewaczek i tancerek nie stała się nieprzemijającą legendą”^[13].

BOSKA ZULA

Ordonka zawdzięczała karierę Járosyemu, natomiast Zula Pogorzelska zapewne nigdy nie osiągnęłaby swojej pozycji, gdyby nie Konrad Tom. To właśnie on odegrał ogromną rolę w jej karierze, chociaż nie wszystkie szczegóły ich

związku są znane. Pogorzelska bowiem była postacią dość tajemniczą i skutecznie chroniła własną prywatność. Dlatego nie wiadomo nawet, kiedy poślubiła Toma. Część badaczy uznaje, że miało to miejsce w 1922 roku, inni twierdzą, że kilkanaście miesięcy później.

Zofia (Zula) Pogorzelska pochodziła z zamożnej rodziny, jej ojciec był ginekologiem i pediatrą, właścicielem kliniki balneologicznej na Krymie. Zula przyszła na świat w dalekiej Eupatorii, wcześniej zaczęła też przejawiać talent artystyczny. Odziedziczyła go zapewne po matce, Emilii Niżyńskiej, która w młodości marzyła o karierze scenicznej. Ale w czasach *belle époque* aktorstwo nie było zawodem dla panien z dobrego domu i rodzina pozbyła się problemu, pospiesznie wydając Emilię za mąż.

Zula uczęszczała do gimnazjum w Sewastopolu, a podczas wakacji w Zielonym Gaju koło Charkowa śpiewała w chórze parafialnym. Brała również udział w przedstawieniach teatru amatorskiego. A gdy pod koniec I wojny światowej trafiła do Moskwy, zapisała się na kurs wokalny – myślała wówczas o karierze śpiewaczki operowej. Los zdecydował jednak inaczej.

Jeszcze podczas pobytu w Rosji zetknęła się z kabaretami, podobno nawet zadebiutowała na jednej ze scen. Ale pewne informacje na temat jej kariery pochodzą dopiero z początku 1919 roku, kiedy to przyjechała do Warszawy i dołączyła do zespołu teatru Bagatela. Zdecydowała się poświęcić aktorstwu, co napotkało sprzeciw najbliższych.

„Nasza rodzina – mówił kuzyn Pogorzelskiej, Lucjan Kaszycki, w rozmowie z Dariuszem Michalskim – krakowska »elita« odwróciła się od Zuli, kiedy ta postanowiła zostać aktorką. Niech więc pan nie pyta o nią wśród Pogorzelskich – dla nich ta osoba nigdy nie istniała”^[14].

Współpraca z Bagatelą nie trwała długo, Zulę zauważył bowiem Boczkowski poszukujący nowych talentów do Qui Pro Quo. Pan dyrektor stawiał wprawdzie na uznane gwiazdy, ale nie zamykał też drogi zdolnym debiutantom.

„W ogródkowej cukierni Bagatela – opisywał Jerzy Wittlin – gdzie na estradzie odbywają się kabaretowe występy, zwraca jego uwagę niewielkiego wzrostu brunetka z okrągłą buzią o urzekającym uśmiechu i oczach tryskających humorem. (...) W przerwie programu dyrektor Qui Pro Quo proponuje jej kontrakt, który aktorka przyjmuje z radością. (...) W następnej rewii w podziemiach Galerii Luxenburga Zofia Pogorzelska robi furorę i jako Zula zdobywa publiczność urodą, wspaniałymi nogami i oszałamiającą radością życia”^[15].

Był to dziesiąty program kabaretu, a Zula wystąpiła w skeczu *Pikuś w Zakopanem* reżyserowanym przez Toma. Towarzyszyli jej doświadczeni aktorzy: Józef „Pikuś” Urstein oraz Maria Chaveau (Chawowa). W kolejnych programach Zula znalazła się w obsadzie jednoaktowych operetek, a w *Pomponette* (muzyka Boczkowski, libretto Tuwim) zagrała nawet główną rolę, wzbudzając aplauz recenzentów.



JULIAN TUWIM

O przebiegu jej kariery zadecydował jednak przypadek, a właściwie fatalnie przeprowadzony zabieg chirurgiczny. Miała bowiem problemy z głosem i zdecydowała się na operację, która zakończyła się niepowodzeniem. Zula straciła możliwość śpiewu sopranem i od tej pory dysponowała altem o niespotykanej, chropawej barwie. Boy-Żeleński określił go jako „głos wiedeńskiego fiakra”, a cała sytuacja zmusiła Pogorzelską do zmiany wizerunku scenicznego.

Zmysłowy głos w połączeniu ze znakomitą figurą (słynne nogi!) i „wyjątkowym wprost *sex appeal*em” stały się od tej

pory jej znakiem rozpoznawczym.

„Udało się więc reżyserii – entuzjazmował się Boy – ale też miała do rozporządzenia pierwszorzędną talent, a także – powiedzmy bez pruderii – pierwszorzędną... nóżki!

Ach te nóżki – p. Pogorzelskiej i Zimińskiej – dlaczegóż nie śpiewać im pochwał, skoro »nóżkom« wypisywali dytyramby najgenialniejsi poeci (np. Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie*) i pod ich wpływem wpadali w stan rozmarzenia?”^[16]

Zula nie osiągnęłaby jednak takiego sukcesu, gdyby nie Konrad Tom. Starszy od niej o dziewięć lat i o wiele bardziej doświadczony w taktowny sposób kierował jej karierą. Zostali przyjaciółmi, kochankami, aż wreszcie małżeństwem.

NIEZNISZCZALNA MIRA

Przyszła szefowa Mazowszai trzecia z największych gwiazd Qui Pro Quo urodziła się w lutym 1901 roku w Płocku. W rzeczywistości nazywała się Marianna Burzyńska, a jej rodzice byli zawodowo związani z miejscowym teatrem (ojciec pracował jako dekorator, zaś matka prowadziła bufet i szatnię). Karierę rozpoczęła w rodzinnym mieście, następnie przez Radom trafiła do Warszawy. Chciała zostać gwiazdą kabaretu i dążyła do tego z zajadłą determinacją.

„(...) kręciło się po teatrze takie nieduże coś – wspominał początki jej kariery Konrad Tom – co miało w swojej niebrzydkiej twarzy dziwny upór, jakąś bezczelność, ambicję i zacięcie typu: »Będę tu występować, choćby nie wiem co«”^[17].

Karierę faktycznie zrobiła i obok Hanki Ordonówny oraz Zuli Pogorzelskiej uznawano ją za jedną z „trzech gracji” polskiego kabaretu. Znakomita aktorka, tancerka i piosenkarka stała się prawdziwą gwiazdą Qui Pro Quo, a potem innych scen. I jednym z najważniejszych symboli rozrywki okresu międzywojennego.

„Nigdy pani Zimińska – zauważał Tadeusz Boy-Żeleński – nie miała tyle sposobności do roztoczenia swego temperamentu i nerwu scenicznego, co w ostatnich dwu programach, które dźwiga na swoich golutkach, jak przystało, barkach”^[18].

Powszechnie ceniono jej inteligencję i poczucie humoru, Fryderyk Járosy nie byłby jednak sobą, gdyby nie miał na ten temat własnego zdania. Oczywiście dzielił się tymi uwagami z publicznością.

„Komizm pani Miry Zimińskiej jest tak spontaniczny, tak nieprzeparty, że nawet gdy załatwia sprawy formalne, to ludzie pękają ze śmiechu. Niedawno usłyszałem wybuch śmiechu w kancelarii dyrekcji. Wchodzę, dyrektor Majde tarza się po ziemi, a Zimińska stoi z niewinną minką. Co się stało? Okazuje się, że ona tylko wymieniła wysokość gaży, jaką chce otrzymywać w tym sezonie”^[19].

Status gwiazdy narzucał pewne zachowania, a Zimińska idealnie odnajdowała się w roli celebrytki. Zawsze modnie ubrana ceniła wyrafinowaną elegancję, uwielbiała również dobre samochody.

„Byłam jedną z pierwszych automobilistek – wspominała po latach. – Wtedy w Warszawie było o wiele luźniej, nie tak ciasno jak teraz. Niewielu ludzi miało własne auta. Jeździło się dorożkami. Duma mnie rozpierała, kiedy je mijałam. (...) Ludzie się nawet do mnie uśmiechali i pozdrawiali, a ja sobie z fantazją zajeżdżałam”^[20].

Czasami jednak ze zbyt dużą fantazją, bowiem w Wilanowie potrąciła rowerzystę. A tajemnicą artystki pozostaje fakt, w jaki sposób udało się jej poturbować cyklistę wyłącznie tylnymi kołami. Sprawa znalazła swój epilog w sądzie, co kosztowało Zimińską znaczną sumę.

Samochody kupowała z dużymi opustami – salony sprzedaży doceniały reklamę, jaką robiła im popularna artystka. Miała też wyrafinowane upodobania: po renault i citroenie przyszła pora na mercedesa, a następnie na luksusowe marki – Voisin i Bugatti. Jadąc jednym z modeli Bugatti, brała nawet udział w rajdach samochodowych i zdarzyło się, że pokonała znanego wielbiciela sportów motorowych, księcia Romana Sanguszkę.

Burzliwe było również życie osobiste artystki. Bardzo wczesnie wyszła za mąż, jeszcze w Płocku poślubiła muzyka, Jana Zimińskiego. Małżeństwo jednak rozpadło się zaraz po przeprowadzce do Warszawy. Mąż nigdy zresztą nie potrafił rozbudzić Miry erotycznie, a pierwsze zbliżenie zapamiętała jako „koszmarek chirurgiczny”, który na zawsze „wrył jej się w pamięć jako coś okrutnego”.

Wraz z rozwojem kariery powiększało się grono znajomych Zimińskiej. W pewnym okresie skamandryci dosłownie okupowali jej mieszkanie, przygotowując tam swoje szopki polityczne. Zdarzało się, że Zimińska wracała zmęczona z teatru i czasami kładła się spać bez kolacji, albowiem goście spustoszyli spiżarnię. Problemy bywały również z kąpielą, a nagi Słonimski tłumaczył jej w łazience, że przecież obowiązuje kolejka. Inna sprawa, że aktorka nie zawsze docierała do domu, czasami wołała iść na dancng. A ponieważ po nocnych szaleństwach miewała problemy z regeneracją, Adolf Dymsha zamówił kiedyś orkiestrę strażacką, by rano obudziła Mirę na próbę.

Aktorę łączyły również bliskie kontakty z przedstawicielami arystokracji, w jej życiu pojawiali się „Sobańscy, Tarnowscy, Lubomirscy”. Bywała w arystokratycznych siedzibach – w Kruszynie u Lubomirskich i w Kozłówce u Zamoyskich. Szczególnego rodzaju stosunki połączyły ją ze Stanisławem Lubomirskim:

„I właściwie ta nasza przyjaźń... Czy to była miłość? Nie, lubił kiedy opowiadałam o sobie, lubił kiedy śpiewałam w domu i cenił mnie również za to, co robiłam na scenie – tak mi się wydaje. To chyba było tak. Był najpiękniejszym mężczyzną, jakiego poznałam”^[21].

W tym czasie przeżyła wielką miłość, zakochała się w Jerzym Stempowskim, synu partnera życiowego Marii Dąbrowskiej. Imponował jej inteligencją, ogromną wiedzą, a nawet kompletnym brakiem wyposażenia mieszkania (posiadał tylko żelazne łóżko i kilka tysięcy książek).

„Jerzy to był dla mnie najważniejszy człowiek w życiu – wspominała po latach. – Czy ja wiem, czy ja wiem... Wiem, że nigdy byśmy do siebie nie pasowali. On biedny mędrzec, jakiś filozof. Ja artystka, zawsze elegancka, wonna – w mercedesie. Śmieszne”^[22].

Na zawsze zachowała sentyment do Jerzego, jednak w jej życiu pojawił się Tadeusz Sygietyński. A właściwie funkcjonował w nim już od lat. Utalentowany muzyk i kompozytor współpracował z teatrami rewiowymi, „kręcił się ciągle za kulisami”, przyjaźnił się ze skamandrytami. I rzeczywiście „ciągle był”, komponował, „przychodził i grał na fortepianie – a grał tak pięknie”. Pobrali się wiele lat później, dopiero w 1954 roku.

SUKCESY I SKANDALE

Choć Qui Pro Quo był kabaretem literackim, to podczas jego spektakli taniec odgrywał ogromną rolę. W cenie byli artyści, którzy potrafili połączyć popisy taneczne z piosenką oraz grą aktorską, a Boczkowski zwracał uwagę na nowe trendy i co pewien czas przedstawiał nowinki taneczne ze świata. Na jego scenie po raz pierwszy zaprezentowano w Warszawie one-stepa oraz shimmy. Dyrektor nie cofnął się również przed lekką prowokacją – w rewii *Wykiwali diabła* Hanka Ordonówna tańczyła shimmy z autentycznym Mulatem, co było wielką sensacją. Natomiast do rangi sztuki podniósł ten taniec Karol Hanusz, który w programie *Będzie lepiej* „odtańczył ekstatyczne shimmy z powabną panią Zielińską”. Shimmy zdobył zresztą tak wielką popularność, że niebawem zdecydowano się na jego parodię. W programie *Serwus Goldstück* mistrzowsko zrobili to Pogorzelska i Bodo, który już wówczas uchodził za artystę o dużym talencie komediowym.



MIRA ZIMIŃSKA

Tanecznym popisom głównych bohaterów spektakli towarzyszyły skąpo odziane statystki, bo choć przy Senatorskiej dbano o dobry smak, to bez tego rodzaju pokazów nikt nie wyobrażał sobie udanego wieczoru kabaretowego.

„(...) nagości nie uważamy bynajmniej za zasadniczy składnik naszego repertuaru – tłumaczył Boczkowski. – (...) Nie dajemy nigdy nagości w ruchu, a tylko jako żywe obrazy. Nagości w ruchu dawać nie można, bo to wypadłoby nieestetycznie. Kobieta nago porusza się o wiele mniej zgrabnie niż w sukni, a zwłaszcza na scenie. Trzeba by ją nawet, gdy jest w kostiumie, uczyć, aby w jej ruchach nie było trywialności”^[23].

Nie wszystkim się to jednak podobało, a złośliwi twierdzili, że niektóre artystki mają wprawdzie doskonałe figury, lecz nie jest to „dostatecznym pretekstem do tańczenia wyłącznie... biustem”. Oczywiście byli i tacy, którzy mieli na ten temat zupełnie inne zdanie.

„W całej pełni krasy – entuzjazmował się recenzent »Kuriera Polskiego« po premierze programu *Precz z nagością* – ukazały się kolejno: Sapho (idealnie ucieleśniona przez czarującą panią Reńską) z nieodzowną towarzyszką precudnej urody Dalilą, Kleopatracą, (...) aż wreszcie z piany morskiej wynurzyła się sama Wenus Anadiomene (oczywiście p. Ordonówna), szczerze rozdająca swe ponętne wdzięki”^[24].

Inni recenzenci przyznawali, że chociaż „stronę toaletową sprowadzono do minimum”, to jednak granica dobrego smaku nie została przekroczona. Obrońcy moralności dowodzili natomiast, że pokazano publiczności „kilka dosłownie gołych statystek, w bezwstydnym sposób, a bez najmniejszej konieczności demonstrujących swe grzeszne cielska”.

Wprawdzie po wyczerpującym sezonie artystom należał się wypoczynek, ale goniący za zyskiem zespół często wyruszał w wakacje na gościnne występy do innych miast. W ten sposób można było zarobić całkiem duże pieniądze na zgranych już w Warszawie programach. Frekwencja

zawsze dopisywała, wizyta legendarnych gwiazd ze stolicy zapewniała sprzedaż wszystkich biletów. Jednak przyjęcie nie zawsze było entuzjastyczne, gdyż prowincjonalna widownia bardzo różnie reagowała na frywolne sceny kabaretowe. Doświadczył tego zespół Qui Pro Quo, który latem 1922 roku wybrał się do Ciechocinka. Warszawscy artyści nie spodziewali się, że ich program wzbudzi tam aż tak wielki skandal, a oburzeni czytelnicy będą zamieszczać listy protestacyjne na łamach „Słowa Kujawskiego”.

Jeszcze większa afera wybuchła w Bydgoszczy, gdzie zespół w pełnym składzie (zabrakło tylko Pogorzelskiej) przedstawił operetkę *Księżę z mansardy* oraz humorystyczne widowisko baletowe *Ona, on i shimmy*. Wprawdzie po przedstawieniu publiczność okazywała zadowolenie, ale następnego dnia w lokalnej prasie rozpętało się prawdziwe piekło.

„Na scenie – alarmował jeden z miejscowych dziennikarzy – na której padały perły naszych największych wieszczów i komediopisarzy, na której niedawno rozbrzmiewały nieśmiertelne melodie wielkiego Moniuszki, usłyszeliśmy piosenki i kuplety kabaretowe, ujrzeliśmy wyuzdane »foxtrotty«, »shimmy« i różne »tańce apaszów«. Produkcje te zostały wykonane w większej części przez Żydów, artystów kabaretowych z Warszawy”^[25].

Kabaret faktycznie dał przedstawienie w sali Teatru Miejskiego, gdzie nieco wcześniej gościła Opera Poznańska. Była to największa scena w mieście, a bilety rozeszły się błyskawicznie. Wydawało się, że widzowie dobrze wiedzą, czego mogą się spodziewać po stołecznym kabarecie, jednak lektura miejscowej prasy sugeruje coś zupełnie innego.

„Pozwoliliśmy, by teatrzyk warszawski zadrwił sobie z Bydgoszczy – irytował się radny miejski Leopold Kronenberg. – (...) Takie występy podkasanej muzy deprawują smak estetyczny i obniżają moralność publiczną”^[26].

Afera w Bydgoszczy była dobrą lekcją dla zespołu i chociaż nie zrezygnowano z wakacyjnych wojaży po polskiej prowincji, to konsekwentnie omijano miasto nad Brdą. A w bydgoskim Teatrze Miejskim do wybuchu wojny nie odbyło się już żadne przedstawienie kabaretowe.



KRÓL REWII

**„(...) był to człowiek o dużej inteligencji – oceniał
Andrzeja Własta Jerzy Jurandot – który
niewątpliwie musiał sobie zdawać sprawę z
wartości swych produkcji. (...)**

Myślę, że po prostu szybko zorientował się, iż uliczna popularność piosenki zależy przede wszystkim od jej melodii, a w znacznie mniejszym stopniu od tekstu, od popularności zaś piosenki zależą dochody kompozytora i autora słów. Posiadłszy tę świadomość, zrezygnował z wszelkich ambicji literackich i z pełnym cynizmem wziął się za seryjną produkcję melodramatycznych, do łez wzruszających wszelkie służące arcydzieł”^[1].



KSIĄŻKA Z NUTAMI I TEKSTEM REWIOWEGO PRZEBOJU

PERSKIE OKO

Jak na pojemność i wytrzymałość jednej małej sceny Qui Pro Quo wylansował stanowczo zbyt dużo indywidualności. Każda z gwiazd oczekiwała, że publiczność skupi uwagę tylko na niej, każda żądała popisowych szlagierów i doskonałych zarobków. Ordonka rywalizowała z Pogorzelską i Zimińską, Bodo miał nadzieję

na znaczącą podwyżkę, narastał też konflikt między Konradem Tomem a Fryderykiem Járosym.

Tom uchodził wówczas za najwszechstronniejszego artystę Warszawy, a jego rywalizację z Járosym dodatkowo podsycaly ambicje zawodowe ich partnerek. W efekcie do decydującego starcia doszło wiosną 1925 roku, a jego bezpośrednią przyczyną stała się kwestia reżyserii jednego ze spektakli. Járosy, opromieniony wówczas wielkim sukcesem rewii *Hallo! Ciotka!*, specjalnie wrócił do stolicy, by odsunąć Toma od przygotowania jednego z następnych przedstawień.

„Program wyreżyserował Járosy – opowiadał Tadeusz Wittlin – który zjechał do Warszawy na kilka dni, by widowisko puścić w ruch, co nie było trudne, gdyż w zespole są najlepsze siły. Nie pomyślał tylko, że swym wypadem z Krakowa boleśnie urazi artystyczne ambicje Toma, który z pewnością przygotowałby program równie dobrze. Widocznie nad Járosym – politykiem i dyplomatą – wziął tym razem górę Járosy aktor [reżyser – S.K.]. Za to wyraźne zlekceważenie go urażony Tom postanawia się zrewanżować. W ścisłej tajemnicy znajduje finansistę, który sypiąc zaliczkami, kaptuje do nowej imprezy szereg najlepszych aktorów”^[2].

Tymczasem Járosy święcił kolejny triumf, co utwierdzało dyrekcję kabaretu w przekonaniu o słuszności podjętej decyzji. Widzowie tłumnie odwiedzali scenę przy Senatorskiej, a ich zachwyty nad rewią *Humpa! Humpa!* dzielali również krytycy.

„Ta nieprzerwana prawie »passa« wesołości – oceniał Tadeusz Boy-Żeleński – jaką od kilku lat ciągną nasi mili artyści z pasażu Luxenburga, jest doprawdy imponująca. I zdaje nam się, że teraz właśnie są w wybornej wenie, że odnaleźli samych siebie w tych rozmaitych prądach, z

jakimi ostatnio płynęli. (...) Nawet publiczność nasza, na której martwość tak teraz wyrzekają, zaczyna się wciągać do zabawy, a refren: »Chcę mieć dziecko z Pogorzelską«, wybijało półgłosem wielu panów z widocznym przekonaniem. *Humpa! Humpa!* znów ma zapewnione długie powodzenie”^[3].

Tymczasem były to już ostatnie chwile *Qui Pro Quo* w starym składzie. Odsunięcie Toma od realizacji programu *Bez koszulki* wywołało otwarty bunt. Do tego doszły jeszcze sprawy finansowe, gdyż największe gwiazdy zażądały solidnych podwyżek – a tego żadna dyrekcja nie lubi... W zespole wrzało, pojawiły się głosy, że część aktorów nie przystąpi do pracy w nowym sezonie.

„Jak zwykle apodyktyczny Boczkowski – wspominał Ludwik Sempoliński – z braku konkurencji lekceważył trochę zespół, wreszcie zapowiedział, że do pertraktacji wróci po urlopie. W rezultacie 4 sierpnia ukazał się komunikat o bloku aktorów żądających zaangażowania wszystkich razem. Dyrekcja nie zgodziła się na to i wyjechała na urlop”^[4].

Podobno Tom, wychodząc od Boczkowskiego, miał powiedzieć, że skoro „nie chcą dać podwyżki, to pokażemy im perskie oko”. Słowa dotrzymał, a razem z nim odeszli Pogorzelska, Bodo, a także Ludwik Lawiński, Marian Rentgen i Tadeusz Olsza. Nowy konkurencyjny kabaret otrzymał nazwę *Perskie Oko* i już na początku września zaprezentował swój pierwszy program, który spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem.

„(...) nasi mili wesołkowie – zachwycał się Boy – którzy porzucili swojego dotychczasowego pryncypała, postanowili się rządzić sami sposobem kooperatywnym. Są prawie wszyscy starzy znajomi: Zula Pogorzelska o buzi młodziutkiego urwisa (...) prowadzi z eleganckim

Hanuszem rewii, w której Tom, Boroński, Bodo, Macharscy, Koszutski, Merlińska, Olsza i inni kooperatyści dokonują cudów wesołości”^[5].

Boy zauważył, że program nowego kabaretu jest „zręcznym przeszczepieniem typu rewii nadsekwańskich” z lokalnymi dodatkami. Nie czynił z tego zarzutu, bo właśnie takie były oczekiwania publiczności. Dostrzegł również, że odbiegało to od tradycji kabaretu literackiego, gdyż w programie „więcej było dla oczu” i „dla uszu” niż dla intelektu.

To właśnie na scenie Perskiego Oka Zula Pogorzelska powitała Nowy Rok 1926 charlestonem, na którego punkcie Warszawa wręcz oszalała. Wszystko to musiało dobrze wróżyć życiu kabaretowemu stolicy, tym bardziej że Járosyemu i Boczkowskiemu udało się utrzymać Qui Pro Quo po secesji części zespołu. Odtąd obie te kabaretowe sceny miały ze sobą zażarcie rywalizować.

Niestety, w Perskim Oku kolektywne zarządzanie zespołem okazało się utopią. Kabaret potrzebował jednoosobowego kierownictwa zarówno w kwestiach programowych, jak i finansowych. Nie na wiele zdały się zmiany kadrowe i przemianowanie sceny na Nowe Perskie Oko. Kolejną mutacją zespołu stała się rewia Morskie Oko. Jej dyrektorem został Andrzej Włast, który doskonale wiedział, co chce osiągnąć, i dlatego okazał się właściwym człowiekiem na właściwym miejscu.

KRÓL ESTRADY

Andrzej Włast (a właściwie Gustaw Baumritter) z lekceważeniem obserwował krakowskie nowinki, do których zaliczał kabarety literackie. Pokpiwał nawet z

legendarnego Zielonego Balonika, uważając, że prawdziwy sukces zapewni tylko rozrywka zrozumiała dla przeciętnego widza.

„Co z tego – mówił – że przychodzą tam nazwiska z plakatów, skoro zwyczajny mieszczuch ma zupełnie inne gusta niż ta nadęta elita, wszyscy ci panowie radcy, redaktorzy, literaci i artyści. On chce się śmiać! (...) On chce wiedzieć, co jest śmieszne i dlaczego. Trzeba mu więc dać jak najwięcej okazji do radości, rozrywki, zabawy. Trzeba mu opowiedzieć Witz [żart], zaśpiewać modny szlagier – niech widownia śpiewa go razem ze sceną, niech go potem zanieśie do domu. Nawet trzeba pomachać mu przed oczami zgrabną damską nóżką – czy to taki grzech?”^[6]

Za młodu Włast miał nieco większe ambicje artystyczne, a w 1921 roku wydał nawet tomik wierszy. Skłonność i talent do poetyzowania wykorzystał później, pisząc teksty do wielu niezwykle popularnych szlagierów, które na zawsze zapewniły mu miejsce w dziejach polskiej muzyki rozrywkowej (*Całuję twoją dłoń, madame, Tango milonga, Jesienne róże, Walc François*). Utalentowany tekściarz okazał się również dobrym menedżerem, bo wiele jego przedstawień grano ponad sto razy, a *Klejnoty Warszawy* – nawet 200. Włast znalazł bowiem receptę na sukces:

„O powodzeniu piosenki we współczesnej rewii rozstrzyga dobry refren. W tym też kierunku pracuje inwencja twórcza autorów. Dobry refren z łatwą i ładną melodią rozstrzyga często o powodzeniu całej rewii”^[7].

Większość tekstów Własta reprezentowała jednak wyjątkowo niski poziom i niejednen krytyk rwał włosy z głowy, słysząc ze sceny: „Na bulwarach tłum, w kawiarenkach pary pełne dum” czy też: „Na mym ciele blizna sina wciąż mi ciebie przypomina, Twe straszne pięści i twój nóż!”. A czasami bywało jeszcze gorzej:

„Zgroza, co za proza!
Jam mimoza, fijołka liść...
Takiego zbója pan nie zbuja.
Alleluja! Możem iść”.

Boy zauważył kiedyś, iż piosenki Własta „mają tę cenną właściwość, że można je czytać i śpiewać wspak, i w ogóle we wszystkich kierunkach”, ale publiczności najwyraźniej to odpowiadało. Poza tym pan dyrektor potrafił zadbać, by jego utwory wykonywali najlepsi artyści estradowi. Śpiewali u niego Bodo, Mankiewiczówna, Żabczyński i Pogorzelska, a tańczyły siostry Halama. Tak więc, choć najlepsze teksty piosenek pisali podobno Tuwim i Hemar, to „szlagiery, które prosto ze sceny szły na ulice”, potrafił stworzyć „tylko Andrzej Włast”.



EUGENIUSZ BODO

Szef Morskiego Okanie umiał natomiast oddzielić życia prywatnego od zawodowego. A że pan dyrektor był wyjątkowo kochliwy i partnerki zmieniał dość często, w

zespole panowała nie najlepsza atmosfera. Jego wybranki ingerowały bowiem w zarządzanie rewią, szczególnie wpływ wywierając na sprawy personalne. Nie potrafiły dojść do porozumienia z resztą zespołu, a dodatkowo miały ambicje godne gwiazd, lecz artystycznie „bywały na nie najwyższym poziomie”. Znacznie odbiegało to od obyczajów, jakie wprowadził Járosy: gdy w spektaklu występowały wszystkie trzy jego ukochane kobiety – Ordonka, Górská i Terné – każda miała swój popisowy numer, a reżyser nie pozwalał, by wtrącały się do spraw artystycznych całego programu.

Mimo to z perspektywy czasu Włast wydaje się jedynym prawdziwym biznesmenem w ówczesnym świecie kabaretowym Warszawy. Był znakomitym, nastawionym na sukces menedżerem, który chyba jako jedyny w stolicy poznał reguły rządzące przemysłem rozrywkowym. Po prostu wiedział, jak odnieść sukces.

„Własta polityka zupełnie nie interesowała – wspominał Kazimierz Krukowski – i nigdy nie dał się namówić na skecz czy monolog o politycznym charakterze. Ale takie były prawa rewii: po utworze ambitnym, zmuszającym publiczność do myślenia, zadumy, głębszych przeżyć – numer z założenia »pod publiczność« i »do śmiechu«, piosenka albo romantyczna, rzewna, albo rytmiczna, nawet jazzowa. Mogła być o byle czym, najważniejsze, żeby ludzie ją podchwycili, zapamiętali i śpiewali po wyjściu z teatru. A w tym Włast był wciąż dobry. Był najlepszy w Warszawie”^[8].

MORSKIE OKO

Rewia dostarczała rozrywki na zdecydowanie niższym poziomie niż kabaret literacki, chociaż wykorzystywano nowatorskie rozwiązania techniczne. W programie *1000 pięknych dziewcząt* użyto systemu specjalnie ustawionych lusterek, dzięki czemu widz mógł ujrzeć na scenie tytułową liczbę tancerek.

Wprawdzie złośliwi twierdzili, że w przedstawieniach Własta było „dużo nóg, a mało mózgu”, jednak właśnie tego oczekiwał odbiorca. Repertuar Perskiego i – później – Morskiego Okawypełniał lukę pomiędzy kulturą inteligentką a plebejską. Dostarczał rozrywki tym, dla których niedostępny był świat wartościowych książek, teatru czy sali koncertowej. Włast odwoływał się do uczuć, nie do umysłu, prezentował banalne, łatwo przyswajalne przez widzów historie. A przecież w czasach *Qui Pro Quo* jego teksty stały na przyzwoitym poziomie, a on sam był jednym z lepszych recenzentów filmowych „*Ekranu i Sceny*”. Przeszedł również do historii języka polskiego, gdy w 1930 roku z jego inicjatywy odbył się konkurs na polski odpowiednik słowa „szlagier” – zwyciężyło określenie „przebój”.

W rewiowym repertuarze znakomicie odnalazł się Eugeniusz Bodo, który dzięki swej wszechstronności wydawał się wręcz stworzony do tego gatunku. Wprawdzie nie odniósł sukcesu w roli Tarzana (uwodził Stanisławę Nowicką słowami: „Na baobabie przy babie usiądę i będę wyć”), ale doskonale sprawdzał się jako partner Pogorzelskiej, gdy oboje śpiewali dość frywolne teksty.

„Co pani ma tam pod sukienką?

Co chowasz pod zasłoną cienką?

Ach, wiem, niegodna, znam tę sprawę do dna.

Tam jest twój gach, tam jest twój gach!”.

Eugeniusz stał się bożyszczem kobiet – najwyraźniej osobiście traktowały słowa, które śpiewał na scenie do Zuli Pogorzelskiej albo Stanisławy Nowickiej. Jego talent i wdzięk w połączeniu z pełnymi erotyzmu tekstami Własta budowały postać idealnego amanta.

„Czy pani mieszka sama,
czy razem z nim?
Czy w domu czeka mama
z humorem złym?
Koszulka czy piżama
jest w łóżku strojem twym?
Czy pani mieszka sama,
czy też z amantem swym?”.

Jego popularność sprawiła, że coraz częściej występował solo w otoczeniu pięknych, roznegliżowanych dziewcząt.

„Bodo z girlsami – wspominał Sempoliński rewią *Confetti* – odtworzył *Listy miłosne* złożone ze scen mających charakter różnych rodzajów miłości: studenckiej, platonicznej, przelotnej, sentymentalnej, nielegalnej, egzotycznej, perwersyjnej i ostatniej”^[9].

Chociaż na scenie Perskiego, a potem Morskiego Oka nigdy nie brakowało gwiazd, to właśnie pan Eugeniusz był chyba największym wygranym. Stał się ulubieńcem publiczności i recenzentów, a gdy zdarzyło się, że w jednym z programów przebywał na scenie nieco krócej, natychmiast pojawiły się głosy, że został „za mało wyzyskany”. Włast był bardzo czuły na tego rodzaju sugestie i niebawem Bodo znów w pełni czarował swoich wielbicieli.

„Rewia *Tego jeszcze nie było* – kontynuował Sempoliński – (...) nie ustępowała bogactwem wystawy poprzednim. (...) Bodo szalał w piosence *Idź pan spać* i świetnie partnerował

Nowickiej w tangu *Znów mnie będziesz bił*, które mimo banalnego tekstu potrafiło wzruszyć publiczność”^[10].

Zresztą Bodo już wcześniej potrafił zdominować całe przedstawienie i skupić na sobie uwagę widzów. Okazał się najlepszym członkiem zespołu, mimo że przecież razem z nim występowały same gwiazdy.

Nie mogło go również zabraknąć w historycznych dla polskiej rozrywki przedsięwzięciach. W *Klejnotach Warszawy* wystąpił jako członek pierwszej w Polsce grupy rewelersów (towarzyszyli mu Olsza, Roland, Sempoliński i Wars przy fortepianie). W marcu 1929 roku wziął udział w następnym pamiętnym wydarzeniu, kiedy to Stanisława Nowicka, wspomagana przez męski tercet (Bodo, Roland, Sempoliński), zaprezentowała utwór, który natychmiast zauważono w Europie. Była to kompozycja Jerzego Petersburskiego ze słowami Andrzeja Własta – *Tango milonga*. Piosenka stała się światowym przebojem, śpiewano ją chętnie nie tylko w Warszawie, ale również w Wiedniu (*Oh, Donna Clara*) i w Paryżu. Dwa lata po stołecznej premierze utwór zawędrował na Broadway do rewii Ala Jolsona *The Wonder Bar*. Angielski tekst napisał Irving Caesar.

Morskie Okobyło najmodniejszą sceną stolicy, każdy chciał zobaczyć nową kreację Bodo, popatrzeć na siostry Halama i posłuchać najnowszych utworów Warsa czy Petersburskiego (tekstów Własta już niekoniecznie). Wszystko było tam najlepsze: scenografia, muzyka i zarobki gwiazd. Zdarzało się nawet, że Bodo grał pogromcę zwierząt (tresował wówczas Lodę Halamę!). Niektóre numery były rzeczywiście niebezpieczne, gdyż podczas jednego z nich Bodo upuścił partnerkę. Straciła przytomność, doznała wstrząśnienia mózgu, jednak mimo to nie mogła sobie pozwolić na absencję.

„Loda Halama zmuszona do występów mdleje na scenie – pisano na łamach prasy – (...) podczas akrobatycznego tańca uderzyła głową o podłogę tak silnie, iż zachodziła obawa, że nastąpiło wstrząśnienie mózgu. (...) Tymczasem dyrekcja teatru zmusiła chorą artystkę do ponownego występu po... jednodniowej zaledwie przerwie. Skutek żądania dyrekcji był fatalny, gdyż pani Halama nie ukończyła pierwszego numeru, tracąc na scenie przytomność. Zmuszanie chorych do występów jest może w zwyczaju w wędrownych cyrkach, gdzie decydującą rzeczą jest jedynie chęć zysku – nie może jednak być praktykowane w teatrach warszawskich. Takie postępowanie kompromituje mocno pana Własta”^[11].



T
A
T
V
R
A

LODA HALAMA

Tymczasem pan dyrektor miał już w zanadru następny przebój – spolszczoną wersję *Ich küsse Ihre Hand, Madame* Ralpa Erwina, której wykonanie powierzył właśnie Eugeniuszowi Bodo. I jak można się było spodziewać,

piosenkę *Całuję twoją dłoń, madame* okrzyknięto kolejnym ogromnym triumfem Własta, a tekst jego autorstwa okazał się ponadczasowy, w czym nie przeszkodziły nawet dość prymitywne rymy. W efekcie do dzisiaj znany jest praktycznie każdemu Polakowi.

„O nieznajoma i piękna pani,
wiesz przecież, jaką mam sympatię dla niej.
Ślesz mi uśmiezek, lecz cóż mi z tego,
gdy cały dzień przy sobie masz innego.
On na mnie patrzy tak jak wróg,
więc już odchodzę pełen trwóg.

Całuję twoją dłoń, madame,
śniąc, że to usta tve.
Przed tobą chylę skroń, madame,
bo dobry ton tak chce.
Lecz serce moje śni, madame,
że gdy poznamy się,
nim przejdzie kilka dni, madame,
pozwolisz sama mi, madame,
miast twą całować dłoń, madame,
całować usta tve.

Praktycznie każdy program Morskiego Oka okazywał się sukcesem, a bilety rozchodziły się błyskawicznie, by na czarnym rynku osiągać niebotyczne ceny. Jednak eksploatowanym do granic wytrzymałości gwiazdom przytrafiały się kontuzje, a każda niespodziewana absencja groziła wręcz katastrofą.

„Na próbie generalnej – wspominała Loda Halama – Bodo ze Stachą Nowicką i ja w akrobatycznym »pas«, pośliznęłam się i wybiłam rękę w stawie. (...) Dyrektora

Własta podobno dwa razy musiano cucić, mdlał raz po raz ze strachu, że premiera będzie musiała być odwołana”^[12].

Różne urazy były na porządku dziennym, bo w zespole panowała ostra rywalizacja i nawet największe gwiazdy podejmowały ryzyko, aby tylko przyćmić konkurencję. Poza tym bez akrobatycznych popisów tancerzy rewia wiele straciłaby na swojej atrakcyjności. Jednak czasami artyści stanowczo przesadzali. Gdy pewnego razu Witold Roland otrzymał gorące oklaski za swój popis taneczny, w Łodzi Halamie zagrała zawodowa ambicja.



LUDWIK SEMPOLIŃSKI

„Wiedziałam, że muszę zrobić coś tak efektownego, aby »przypieczętować« moją solówkę i wygrać. Poszłam na wielkie ryzyko. W »prysiudach« podeszłam do budki suflera, skoczyłam na nią i z niej do tyłu – zrobiłam tzw.

salto i znowu w prysiułki. Sala zamarła na chwilę, aby potem zagrzmieć huraganem braw”^[13].

Nic zatem dziwnego, że za kulisami znowu cucono dyrektora, który był przekonany, że jego gwiazda zabije się podczas tych akrobacji. Niebawem zresztą Włast miał kolejny powód do zmartwienia, bo inny jego gwiazdor, Witold Roland, pokazał coś, czego Warszawa nigdy wcześniej nie widziała.

„To, co wyprawiał Roland, tańcząc kozaka – opowiadał Sempoliński – przechodziło wszelkie prawa ciężenia. Skacząc, robił podwójne prysiułki, i to w powietrzu. Parnell [tancerz i choreograf – S.K.] zapytany, co o tym sądzi, odpowiedział, że Roland nie zdaje sobie sprawy z tego, co robi, bo tak można tańczyć tylko dwa razy: pierwszy i ostatni. I rzeczywiście. Szał Rolandowy trwał co prawda nieco dłużej, bo około miesiąca, po czym wykonawca zerwał ścięgna i musiałem go zastąpić”^[14].

SCENY Z ŻYCIA CELEBRYTÓW

Zarobki gwiazd rewii i kabaretu były wysokie, a najbardziej kasowi artyści potrafili zdyskontować swój sukces. Zmiany pracodawców i nowe kontrakty oznaczały automatyczne podwyżki – znakomitości pierwszego formatu osiągały przychody niedostępne dla zwykłych śmiertelników. Z tego też powodu na scenach kabaretowych pojawiali się również renomowani aktorzy teatralni (np. Stefan Jaracz).

Popularność artystów przekładała się na kontrakty reklamowe, handlowcy nie mogli przecież przegapić tak dobrej okazji do promocji swoich towarów.

„»Teatr i Życie Wytworne«, czasopismo ilustrowane – wspominał Kazimierz Krukowski. – Kolorowa wkładka Tadeusza Gronowskiego. (...) W numerze zdjęcia z najnowszych premier, z wystawy psów, z balów mody, felietony Makuszyńskiego, Grubińskiego, Kleszczyńskiego i Hemara, a poza tym... Halamki reklamujące szampana Louis de Barry, Pogorzelska – futra Apfelbauma, Ordonka – pantofle Leszczyńskiego, Krukowski samochody Citroëna, Dymsha – zakład krawiecki Sznajdera i Konrad Tom – krawaty firmy Old England”^[15].

Propozycje reklamowe przypominały czasami handel bazarowy, a przedstawiciele firm zachowywali się niczym przekupnie z targowiska.

„Panie Kazimierzu – kusił Krukowski jeden z nich – co to panu szkodzi, wyjdzie pan na moment na scenę, zaśpiewa pan tę swoją piosenkę *Ja się nie nadaję*. I tam, gdzie pan śpiewa o piżamach, doda pan tylko: »Od Chojnackiego«, a tam, gdzie pan się skarży, że pańska Malcia wydaje za dużo pieniędzy na suknie, dorzuci pan dyskretnie (...), że te toalety to »od Goussin«... No i jeszcze na zakończenie coś o kapeluszu »od Mieszkowskiego«”^[16].

Jednym z pionierów artystycznej reklamy okazał się – oczywiście – Eugeniusz Bodo. Jego twarz stała się przecież symbolem sukcesu, był idolem żeńskiej części widowni i wzorem do naśladowania dla mężczyzn. To właśnie on jako pierwszy na tak dużą skalę pojawiał się na afiszach i w anonsach prasowych, reklamując rozmaite towary. Dbał jednak o swój wizerunek i polecał wyłącznie produkty właściwe dla dżentelmena. Specjalną wagę przykładął do współpracy z firmą Old England, która oferowała odzież jakby stworzoną dla eleganckiego mężczyzny.

„Old England – tłumaczył Krukowski – wytworny sklep męskiej konfekcji i galanterii na Krakowskim Przedmieściu

na rogu Traugutta – starał się przeszczepić na nasz grunt modę angielską. Wąskie krawaty, wełniane skarpetki i zapalniczki Dunhilla.

Snobująca się Warszawa chętnie płaciła za popelinową koszulę z wąskim oczywiście mankietem, której cena w innych sklepach wynosiła połowę, wygórowaną *prix fixe* w wytwornie zresztą urządzonym sklepie (...)”^[17].

Angielska firma nie reklamowała się jednak na pokazach mody. Tego obyczaj jeszcze się nad Tamizą nie przyjął, a poza tym kierownictwo marki Old England uważało, że do celów promocyjnych wystarczy kilka znanych nazwisk użytkowników jej produktów (Bodo, Tom, Hemar). Co prawda w tamtych czasach artystom za reklamę nie płacono, otrzymywali jednak ogromne rabaty sięgające nawet 90 proc. ceny towaru.

Większość gwiazd uważała, że automatycznie zyskują popularność także dzięki pokazywaniu się w modnych miejscach, uważali to wręcz za swój zawodowy obowiązek. Dlatego też Bodo regularnie bywał w Zakopanem, a latem często odwiedzał Juratę. Inna sprawa, że bywalcom kurortów przytrafiały się czasem zabawne pomyłki. Mira Zimińska postanowiła spędzić urlop w modnym Kosowie na Huculszczyźnie, a tam trafiła do najpopularniejszego kosowskiego pensjonatu. Okazało się jednak, że specjalnością zakładu jest walka z nadwagą, a z tą Zimińska akurat się nie borykała (wazyła 49 kilogramów przy 157 centymetrach wzrostu). Mimo to poddała się „kuracji głodowej”, podczas której „nie kazali nic jeść”, tylko „dużo płacić i chodzić po górach”^[18].

Pani Mira zrekompensowała to sobie w Warszawie, gdzie nie brakowało modnych miejsc, w których serwowano bardzo niezdrowe potrawy i trunki. Alkohol lał się w środowisku aktorskim strumieniami, chociaż obiektywnie

trzeba przyznać, że gwiazdy kabaretu były pod tym względem znacznie bardziej zdyscyplinowane niż ich koledzy z poważnych scen. Rewia wymaga przecież znakomitej kondycji fizycznej, toteż nadużywanie alkoholu doprowadziłoby do szybkiego zakończenia kariery. I może właśnie dlatego wśród gwiazd stołecznych teatrzyków łatwiej znaleźć seksoholików czy hazardzistów niż osoby uzależnione od trunków. Czasami jednak ludzkie słabości brały górę, a uroki życia towarzyskiego wchodziły w kolizję z wymogami życia zawodowego...

Bywanie w modnych restauracjach traktowano jako ważny element promocji nazwiska artysty. Z kolei restauratorzy chętnie gościli gwiazdy, gdyż zwiększały splendor i popularność ich lokali. A wśród kabaretowych artystów nie brakowało wytrawnych smakoszy, którzy doskonale wiedzieli, gdzie i co należy zamówić, by delektować się potrawą na najwyższym poziomie.

„Szynka z dzika lub udziec sarni – wspominał Krukowski – to Pod Bachusem na Widok, sznycel po wiedeńsku to Krzemiński na Trębackiej. Kuchnia francuska, wszystko na oliwie – Hotel Europejski, zimne kotlety siekane w knajpie Pod Cyckami na Chłodnej, śledź z kartoflami w mundurkach Pod Karasiem, homar i sandacz w winie u Langnera, pasztet z zająca i domowa starka – Simon i Stecki na Krakowskim (...). Wytworna zagrycha na stojąco w Barze Europejskim, a zwykła, ale też na stojąco – w Kokosie na Nowym Świecie, kiełbasa z kapustą pod piwo u Lija [restauracja Lijewskiego – S.K.]. Raki w śmietanie u Jasia Zakrzewskiego w Sielance, kurczaki po polsku z młodymi kartoflami i mizerią w Wilanowie (...)”^[19].

Warszawscy smakosze tak wysoko cenili dobrą kuchnię, że potrafili wybrać się na obiad aż do Radomia, do słynnej restauracji Wierzbickiego. Ów restaurator szczycił się tym,

że jego potrawami zachwycali się sam cesarz Wilhelm II (który zaproponował mu stanowisko ochmistrza na swoim dworze) oraz prezydent Mościcki, a młody kapitan Charles de Gaulle zjadał się tam zrazami z kaszą gryczaną. Radomska restauracja cieszyła się w Polsce tak wielką renomą, że gdy podczas kampanii wrześniowej zaistniała pilna konieczność wydania jednemu z oddziałów nieszyfrowanego rozkazu radiowego, dowództwo poleciło „maszerować na obiad do Wierzbickiego”, co polscy żołnierze bez trudu zrozumieli jako nakaz udania się w kierunku Radomia.

Wierzbicki z całą pewnością zasługiwał na sławę, gdyż w swoim lokalu nie tylko oferował znakomitą kuchnię, ale też dawał gościom możliwość realizowania ich własnych kulinarnych fantazji.

„Tam, bracie, zamawiasz nie z karty, ale z głowy – tłumaczył Krukowskiemu jego przyjaciel Władysław Walter – kaczka faszerowana gęsią, gęś faszerowana kaczką. Kartofle nadziewane szpinakiem, szczupak w rosole... A potem, jak już zjadłeś, to jeszcze się do »złotej księgi« wpisujesz”^[20].

WOJNA KABARETOWA

Wydawało się, że Włast na długie lata zdominuje scenę lekkiej muzy w Warszawie. Pan dyrektor kroczył bowiem od sukcesu do sukcesu i wszyscy przyznawali, że jego wizja spektaklu rewiewego jest jak najbardziej trafna:

„W ciągu trzech godzin w pięćdziesięciu obrazach otrzymuje widz: esencję komedii, a dalej śpiew taniec i feérie. Zamiast pójść na przestarzałą operę, banalną farsę,

szablonową operetkę – widz dzisiejszy, który żyje szybko, widz rozmówany w kinie i radiu – idzie na rewię”^[21].

Intuicja rzeczywiście go nie zawiodła: *Publiczność ma głos* grano 126 razy, *To trzeba zobaczyć* – 138 razy, a *Klejnoty Warszawy* – 200. Krytycy załamywali ręce, ale opinia publiczności była decydująca. Inna sprawa, że widz zachwycający się rewią na pewno nie trafiłby na przedstawienia Schillera czy Osterwy.

Warszawa podzieliła się na zwolenników Járosyego i Własta, chociaż nie brakowało widzów, którzy odwiedzali zarówno kabaret, jak i rewię. Tym bardziej że *Qui Pro Quo* ewoluowało w kierunku prostszej rozrywki, czego dowodem było utworzenie w 1928 roku stałego zespołu tanecznego, tzw. tacjanek (od imienia szefowej, Tacjanny Wysockiej). W numerach o charakterze rewiowym tancerki prezentowały się jako Tacjann-girls, ale Wysocka miała swoje ambicje i odważnie wprowadzała poważniejszy repertuar (pod nazwą Balet Tacjanny Wysockiej). Orkiestra grała wówczas utwory Chopina, Liszta, Schumanna, a nawet Haendla. Uczciwie trzeba jednak przyznać, że numery taneczne pod muzykę klasyków spotykały się z niechętnym przyjęciem widzów i krytyków.

Specyfiką stołecznego życia kabaretowego był fakt, że największym zainteresowaniem widzów cieszyły się nie tylko premiery, lecz także ostatnie przedstawienia. Tradycją stało się bowiem, że schodzący z afisza program zawsze miał niecodzienny przebieg. Aktorzy robili sobie wtedy różnego rodzaju dowcipy, a szefowie nawet nie zwracali już na to uwagi. Gdy jednak okazało się, że takie postępowanie przyciąga widzów, to również i dykcja „włączyła się do ogólnej zabawy, reklamując nawet ostatni spektakl pełen niespodzianek”. Nic zatem dziwnego, że

bilety na takie przedstawienia były wyprzedane na długo przed terminem.

„(...) szedł obraz *Jedź na Pragę* – opowiadał Sempoliński – w którym Sokołowska, Nowicka i Walter grali trójkę wiślanych łobuzów. Tłem była panorama Wisły z mostem Kierbedzia. Normalnie obrazek ten kończył się piosenką *Jedź na Pragę* i tańcem. A na ostatnim spektaklu w czasie tańca nagle z Wisły wyłaniał się do połowy nagi Bodo, krzyczał »ratunku« i powtarzał to parę razy. Trick był prosty, przecinał żyłką dekoracje z tyłu i wsuwał się w otwór, po czym chował się, przecinał w innym miejscu i znów ukazywał się. Oczywiście tańca nie skończono, a kurtyna musiała opaść wcześniej”^[22].

Czasami bywało jeszcze ciekawiej. Podczas ostatniego, 200. przedstawienia rewii *Klejnoty Warszawy* psotni aktorzy zrobili kawał swojemu koledze Władysławowi Walterowi:

„(...) spektakl zaczął się normalnie. Ale w skeczu »Mitrاليةza«, w którym Walter grał zazdrosnego męża strzelającego z rewolweru i krzyżącego: »Zabiłem kochanka mojej żony« i wówczas jakiś sąsiad czy sąsiadka wpadali na scenę i lamentując, krzyżeli: »Pan doktor zabity« czy »Student z czwartego piętra zabity« itd., zrobiono Walterowi kapitalny kawał. Normalnie wchodziła na scenę czwórka sąsiadów. A na ostatnim przedstawieniu wbiegło kilkanaście osób i każdy wymieniał kogoś innego. Przy siedemnastej osobie Walter zemdlął i wynieśli go ze sceny”^[23].

Nie wszystkie gwiazdy odeszły do rewii, zresztą pomiędzy zespołami istniała ciąęła rywalizacja nie tylko o popularność, lecz również o wykonawców. Jednak Qui Pro Quo ocalił głównie Járosy – ten człowiek nie miał bowiem

zwyczaju tracić głowy nawet w najtrudniejszych sytuacjach.

„Zostałem (...) prawie sam z Ordonówną – wspominał po latach – aby teatr mógł normalnie działać, wyciągnąłem Dymśkę z cyrku Mroczkowskiego, Mirę Zimińską z jakiegoś Stańczyka, Gierasińskiego nie pamiętam już skąd; ze szkoły tańca Wysockiej – Stefcie Górską, a z tenora operowego Krukowskiego zrobiłem żydowskiego piosenkarza”^[24].

W życiu obowiązuje jednak hasło: nigdy nie mów „nigdy”. I gdy cztery lata później przypadła rocznica dziesięciolecia kabaretu, na uroczystych obchodach spotkał się cały dawny zespół. Bankiet odbywał się w restauracji hotelu Bristol i ktoś przez nieuwagę (?) wyznaczył obok siebie miejsce Járosyemu i Tomowi. Panowie uznali to za wyjątkowy afront i wspólnie zaczęli krytykować imprezę.

„Ja rozumiem – mówił Tom – że pułkownik [Wieniawa-Długoszowski – S.K.] musi siedzieć przy Boczkowskim i Majdem. Niech będzie, że Hanka jest ładniejsza od Zuli, więc posadzono ją przy nich. Ale żeby taka Zimińska wepchnęła się do prezydium, to przechodzi wszelkie wyobrażenie”^[25].

I obrażeni na cały świat poszli do baru, gdzie na mocno zakrapianej rozmowie spędzili czas do rana. A następnie zakopali topór wojenny i rozpoczęli współpracę.

Natomiast na największą gwiazdę nowego kabaretu wyrósł Adolf Dymśa, słusznie uważany za najzabawniejszego człowieka Warszawy. Boczkowski wprawdzie osobiście nie znosił aktora, który spóźnił się kiedyś na przedstawienie o półtorej godziny, więc dotychczas nie dawał mu zbyt wielu szans na zaprezentowanie swoich możliwości, ale teraz, wobec braku kadry, nie miał wyboru. Dodatkowo został też

przekonany do zmiany decyzji przez drugiego z dyrektorów, Seweryna Majdego.

Dymsza przy Senatorskiej miał występować aż do upadku kabaretu w 1931 roku. Zaprzyjaźnił się z Julianem Tuwimem, który stworzył dla niego postać Teofila Winegreta – ponurego dziwaka we fraku i cylindrze, wygłaszającego absurdalne monologi spod krzaczastych brwi. Często występował u boku Miry Zimińskiej, która zawsze była entuzjastycznie nastawiona do jego osoby.

Natomiast Jerzemu Jurandotowi szczególnie zapadł w pamięć moment, gdy Dodek rozpoczął swój występ zaraz po dramatycznej kreacji Hanki Ordonówny:

„W chwilę potem wzruszenie diabli brali, bo na scenie pojawiał się Adolf Dymsza. Jak to dobrze, że Dymśzę wszyscy znają, że nie trzeba opisywać jego szatańskiego dowcipu. Chyba jednak warto przypomnieć, że absurdalny, irracjonalny humor – ostatni krzyk mody w tej dziedzinie – nie jest bynajmniej dzisiejszym wynalazkiem; w dwudziestych i których tam latach rzecz tę doprowadził już do perfekcji niezapomniany Teofil, »dziwak i winegret«, dla którego wszystko było »fume i ultramaryna«, słowem – właśnie Dymsza w jednym ze swoich najbardziej lubianych przez publiczność wcielen”^[26].

KABARET W CZASACH KRYZYSU

Choć w kraju panowała coraz gorsza sytuacja gospodarcza, Morskie Oko nadal święciło triumfy. Niektórzy porównywali premiery Własta do balu na Titanicu, ale pan dyrektor zdawał się w ogóle nie przejmować opiniami malkontentów. Natomiast zdecydowanie gorzej wiodło się Qui Pro Quo, które – mimo

zmian repertuarowych – wciąż pozostawało uzależnione od publiczności inteligentnej, a więc tej najbardziej odczuwającej skutki wielkiego kryzysu ekonomicznego. W ostatnich miesiącach działalności kabaretu trwała nieustanna walka o pożyczki, a dyrektor Seweryn Majde musiał w pełni zademonstrować swoje umiejętności zdobywania pieniędzy.

„(...) dopiero pokazał, co umie – wspominał Jurandot. – Żeby w tych ciężkich czasach zaciągnąć tyle pożyczek, trzeba było doprawdy być geniuszem finansowym. Samo przez się rozumie się, że pożyczki te spłacało się z nowych pożyczek, a na ich pokrycie zaciągało się z kolei następne – i tak w kółko. Łatwo to powiedzieć, ale jakże trudno wykonać!”^[27]

Qui Pro Quo nie uniknęło przeznaczenia i ostatecznie zakończyło działalność w czerwcu 1931 roku, pozostawiając po sobie astronomiczne długi w wysokości 770 tysięcy złotych (prawie 1,7 miliona euro).

Kryzys zaczynał być odczuwalny również w Morskim Oku, które dotąd uchodziło za najbogatszą scenę stolicy. Zdarzały się kłótnie o pieniądze pomiędzy dyrekcją a artystami, których ogromne gaże stanowiły coraz większe obciążenie dla budżetu. W marcu 1931 roku prasa poinformowała o obniżkach zarobków największych gwiazd średnio o około 20 proc. Przy okazji podano, że Władysław Walter dotychczas otrzymywał 4, 5 tysiąca złotych miesięcznie, Zula Pogorzelska 10 tysięcy, natomiast Bodo aż 15 tysięcy.

Gwiazdy nie zamierzały jednak pokornie godzić się z dyktatem dyrekcji i niebawem do nowo otwartego kabaretu Wesołe Oko odeszli Bodo, Aleksander Żabczyński, Igo Sym i Ludwik Sempoliński. Nie był to jednak koniec problemów Morskiego Oka, gdyż o jego widownię zaczęły

rywalizować poważne sceny teatralne, które coraz chętniej sięgały po lekki repertuar. Na dodatek – mimo upadku Qui Pro Quo – Fryderyk Járosy nie zamierzał składać broni i założył teatrzyk o nazwie Banda, którego kierownikiem literackim został Marian Hemar. Járosy zadbał też o odpowiednią reklamę nowego przedsięwzięcia.

„(...) przed otwarciem – opowiadał Jurandot – zaprosił uczniów pierwszego roku Akademii Sztuk Pięknych, zaprowadził ich do foyer teatru i powiedział:

– Oto pole do popisu dla was. Zróbcie tu, co chcecie, my się nie wtrącamy.



ADOLF DYMSZA

Skutek był taki, że cała Warszawa spieszyła na Mokotowską obejrzeć płody niezwyklej (i nie zawsze

pozostającej w zgodzie z przyjętymi kryteriami przyzwoitości) fantazji młodych plastyków”^[28].

Banda przetrwała jednak zaledwie sezon, a największym konkurentem rewii okazało się kino. Seanse filmowe przyciągały coraz więcej widzów, tanie bilety miały dla zubożałego społeczeństwa podstawowe znaczenie. W tej sytuacji także Włast zmuszony był do dalszego ograniczania kosztów – skoncentrował się na tym, co stanowiło wizytówkę jego sceny, a przy okazji najwięcej kosztowało. Znacznie zubożył więc scenografię, zredukował stronę baletową widowisk, ograniczył wynagrodzenia autorów i kompozytorów. Równało się to samobójstwu, bo publiczność przychodziła przecież do Morskiego Oka po to, by spędzić dwie godziny w nierealnym świecie sztucznego bogactwa i blichtru, a przy okazji pooglądać skąpo odziane tancerki i usłyszeć najnowszy szlagier. W efekcie Włast musiał podać się do dymisji, co zresztą nie poprawiło sytuacji sceny, która popadła w jeszcze większe tarapaty.

„Dyrekcją finansową Morskiego Oka po ustąpieniu Własta zajęła się para kombinatorów i niebieskich ptaków, jakich w tej branży nigdy nie brakowało – kontynuował Jurandot. – Należności autorskich z reguły nigdy nie płacili. My, autorzy tekstów, kiedy chcieliśmy wydostać od któregoś z dyrektorów choćby kilka złotych z należnych nam honorariów, urządzaliśmy formalne polowanie z nagonką, obstawiając wszystkie wyjścia z teatru. Przeważnie bezskutecznie. Dopiero kiedyś, znacznie później, wyszło na jaw, że panowie dyrektorzy przebili sobie na taką okoliczność zapasowe tajne wyjście przez garderoby aktorskie”^[29].

Nowi dyrektorzy byli przygotowani na każdą okoliczność, szczególnie na odwiedziny urzędników

fiskusa. Opracowali nawet specjalny plan postępowania w przypadku niespodziewanej wizyty komornika, dzięki czemu mieli nadzieję na uchronienie kasy teatrzyku przed zajęciem na poczet niezapłaconych zobowiązań.

„Cierpliwość autorów i reprezentującego ich ZAiKS-u – podsumowywał Jurandot – wreszcie wyczerpała się i w pewną sobotę – w soboty bywały jeszcze komplety – przed kasą Morskiego Oka pojawił się komornik z nakazem zasekwestrowania pieniędzy. Na kasjerce widok komornika i nakazu zrobił tak wielkie wrażenie, że jęknęła i opadła na swoje krzesło zemdlona. Przybiegli dwaj dyrektorzy i czyniąc komornikowi gorzkie wyrzuty za jego brutalność – jak można tak bez uprzedzenia, przecież to kobieta, istota wrażliwa! – troskliwie wynieśli zemdloną do sekretariatu. Dopiero potem okazało się, że wraz z nią zgrabnie wynieśli z kasy szkatułkę z pieniędzmi, a cała historia była z góry ukartowana”^[30].

W życiu kabaretowym Warszawy zapanował zupełny chaos. Sceny powstawały i upadały, dochodziło do rozmaitych fuzji i rozłamów. Nowe zespoły zajmowały siedziby poprzedników, a złośliwi twierdzili, że najwięcej pracy mają producenci szyldów. Niektóre lokalizacje uznawano za szczęśliwe, inne natomiast miały przynosić pecha. Do tych ostatnich należał budynek przy ulicy Karowej 18, wzniesiony przez Ignacego Paderewskiego na potrzeby ekspozycji panoramy Jana Styki *Golgota*. Na początku XX wieku zaczęły się tam instalować zespoły teatralne, jednak żaden z nich nie odniósł sukcesu. Budynek ten uważali za pechowy nawet przedstawiciele stołecznego fiskusa, którzy niemal przez cały okres międzywojenny nie potrafili ściągnąć podatku od jego użytkowników. Było ich bowiem wielu, a niemal na każde pomieszczenie gmachu sporządzono kilka lub kilkanaście umów najmu, wzajemnego użyczenia czy dzierżawy. W efekcie nikt nie

potrafił określić, do kogo trzeba się zgłosić po należne opłaty. Opowiadano nawet, że pewien doświadczony komornik poświęcił dziesięć lat swojej zawodowej kariery na wyjaśnienie tej sprawy, ale na koniec ze łzami w oczach musiał się jednak poddać.

Ta specyficzna abolicja podatkowa przyciągała inwestorów – widocznie nie wszyscy z nich byli przesądni. Chociaż salę przy Karowej powszechnie uważano za pechową, od każdej reguły są przecież wyjątki – dowodem tego był sukces kabaretu Rex, który właśnie tam miał swoją siedzibę. Co ciekawsze, sukces ten okazał się tym bardziej nieoczekiwany, gdyż zgodnie z intencjami inwestorów miał być... spektakularną klapą.

„W tym katastrofalnym dla teatrzyków okresie – opowiadał Jurandot – zdarzyło się, że pewien niewielki łódzki banczek dla siebie tylko wiadomych i na pewno niezbyt kryształowych celów miał ochotę zbankrutować, czyli jak się to wówczas popularnie mówiło – »zrobić plajtę«. Gdzież łatwiej stracić pieniądze – pomyśleli kierownicy zacnej instytucji – niż w kabarecie? Wynajęli zatem wielką i kosztowną salę (...), kierownictwo artystyczne powierzyli Włastowi i, żeby już zupełnie bez pudła doprowadzić do wytęsknionej plajty, zaangażowali do swojego teatru wszystkich aktorów o znanych nazwiskach, płacąc im gaże dwu-, trzykrotnie wyższe od normalnie przyjętych. W ten sposób w zespole Rexa po raz pierwszy znaleźli się byli »quiproquiacy« i byli »morsko-okowcy«. (...) Co najdziwniejsze, zgromadzenie w jednym teatrze wszystkich ulubieńców publiczności miało taki skutek, że wielka i nieprzytulna sala po raz pierwszy zapełniona była dzień w dzień do ostatniego miejsca”^[31].

Sprytni bankowcy z Łodzi nie tylko nie zbankrutowali, ale zarobili jeszcze całkiem niezłe pieniądze. Rex cieszył się

dużym powodzeniem, jednak po kilku miesiącach upadł. Gwiazdy wchodzące w skład zespołu nie zamierzały bowiem na dłuższą metę dzielić się swoją sławą i konflikty pomiędzy nimi doprowadziły do zawieszenia działalności sceny.

Fatalnie zakończył się natomiast inny zlokalizowany przy Karowej projekt Własta, czyli Wielka Operetka. Pomysł okazał się mocno niedopracowany, a na domiar złego dyrektor miał zbyt mało pieniędzy i za bardzo się spieszył. W efekcie dekoracje do pierwszego przedstawienia przygotowywano wieczorem w dniu premiery!

„Publiczność na sali – relacjonowała Loda Halama – po godzinie siedzenia i wsłuchiwania się w młotki i krzyki robotników za kurtyną – jest wściekła (zrozumiała). Zaczyna tupać i klaskać, wierząc, że w ten sposób może przyspieszyć się roboty i kurtyna pójdzie w górę i stanie się”^[32].

Ostatecznie Włast rozpoczął przedstawienie i dopiero wtedy zaczęły się prawdziwe problemy. Inscenizacja była kompletnie nieprzygotowana, brakowało dosłownie wszystkiego.

„Podnieśli kurtynę – kontynuowała Halama. – Pod balkonem śpiewa serenadę Żabczyński, stojąc w wodzie, bo gondoli nie zrobili. Więc serenada z akompaniamentem śmiechu publiczności – oryginalne bardzo! Przed drugą częścią znowu przerwa w nieskończoność, bo chór i statyści nie mają gotowych nowych fraków i gońcy biegną po Warszawie, pożyczając fraki”^[33].

Włast jednak się nie załamał i po upadku Wielkiej Operetki organizował kolejne przedsięwzięcia. To właśnie on był twórcą chyba najdziwniejszego projektu kabaretowego w dziejach międzywojennej Warszawy. W namiocie cyrkowym braci Staniewskich wystawił bowiem

Gwiazdy areny – połączenie kabaretu, rewii i popisów cyrkowych. Wprawdzie zatrudniono gwiazdorską obsadę z Bodo na czele, jednak premiera nieomal zakończyła się kompletną klapą. Gwiazdorzy co prawda nie zawiedli, ale zostali zdominowani przez zwierzęcą część zespołu.

Bodo, kreujący rolę pogromcy lwów, znalazł się w prawdziwej opresji, z której wybawił go dopiero zawodowy treser. Pieski Sempolińskiego zestresowane gwarem publiczności nie chciały wykonywać jego poleceń, a gołąbie – siadać na ramionach i głowie Toli Mankiewiczówny. Na dodatek kucyk, który miał gonić Stanisława Sielańskiego, zbyt prępo przejął się rolą, wskutek czego przerażony aktor uciekł przed nim za kulisy.

Przedstawienie uratowali Igo Sym i Ordonka. Igo był wysportowanym mężczyzną, a jego akrobatyczne popisy na trapezie na wysokości drugiego piętra (bez siatki zabezpieczającej) zrobiły na publiczności duże wrażenie. Spodobała się również wołtyżerka w wykonaniu Hanki. Nie od rzeczy będzie dodać, że oboje podczas tych popisów dodatkowo... śpiewali. I chociaż recenzent narzekał, że „szkoda głosu Ordonki dla widowiska w namiocie”, to ostatecznie spektakl odniósł duży sukces.



T
A
T
V
R
A

ANDRZEJ WŁAST

Ostatnim kabaretem Własta był Ali Baba, który zadebiutował w kwietniu 1939 roku. Pierwsze dwa programy zostały przychylnie przyjęte przez publiczność, co zachęciło finansistę Karola Łaszewskiego do dalszego sponsorowania przedsięwzięcia. Kolejną premierę zapowiedziano na 2 września 1939 roku...

Do upadku scen kabaretowych i rewiowych przyczyniła się również konkurencja ze strony teatrów rządowych. Poważne sceny coraz częściej sięgały po repertuar farsowy

i wodewilowy, pozyskując do współpracy gwiazdy estradowe i czołówkę autorów. Teatr korzystał z atutów kabaretu: piosenki i dowcipu, nie zapominając też o wątku erotycznym – zupełnej nowości na dostojnych scenach. To odbijało się na powodzeniu kabaretów i rewii, które sukcesywnie traciły klientów. Zdesperowani dyrektorzy przenosili działalność na coraz mniejsze sceny, ograniczając koszty dekoracji i oświetlenia. Przykładem tego było chociażby Małe Qui Pro Quo działające w latach 1937-1939 na piętrze kawiarni Ziemiańskiej pod dyrekcją niezmordowanego Boczkowskiego. Kabaret przynosił niezłe dochody, a napięta sytuacja międzynarodowa dostarczała nowych tematów, co czasami prowadziło do kuriozalnych sytuacji:

„Do jakiego stopnia postać Hitlera była sensacją – wspominał Ludwik Sempoliński program *Orzeł czy Rzeszka* z czerwca 1939 roku grany w Ali Babie – może posłużyć fakt, że część widowni zapełniali Żydzi w chałatach, niewiele rozumiejący po polsku, dla których magnesem była właśnie postać Hitlera. Kiedy stałem na podwyższeniu charakterze figury woskowej Wodza, widziałem podniecenie tej części widowni i słyszałem szmer: Hitler... Hitler... Koniki ówczesne w osobach klakierów Moryca i Rudego opływały w zarobki z biletów sprzedawanych przed kasą...”^[34]

Za wykonywanie piosenki *Ten wąsik, ach ten wąsik* Sempoliński musiał się ukrywać przed hitlerowcami. Jej autor – Marian Hemar – nie czekał na zainteresowanie Niemców swoją osobą (był zresztą pochodzenia żydowskiego) i we wrześniu 1939 roku wybrał emigrację, na której pozostał do śmierci.

Za granicę trafił również Fryderyk Járosy, chociaż wojnę przeżył w Warszawie. Odmówił jednak podpisania listy

reichsdeutscha (miał paszport austriacki) i w obawie przed aresztowaniem przez pewien czas ukrywał się nawet w getcie warszawskim. Natomiast większość gwiazdorów stołecznej estrady znalazła się po upadku II Rzeczypospolitej na terenach okupowanych przez Sowieców i udało im się opuścić „niehumanitarną ziemię” wraz z armią Andersa. Nie dotyczyło to jednak Eugeniusza Bodo, który po ujawnieniu, że jest właścicielem szwajcarskiego paszportu, wylądował w więzieniu, a następnie w łagrze w Kotłasiu, gdzie zmarł. Tragicznie zakończyło się także życie Andrzeja Własta, który trafił do warszawskiego getta i został zabity podczas próby ucieczki. Nie wiadomo jednak, kiedy dokładnie się to stało, badacze podają tylko 1942 lub 1943 rok.

ŚMIERĆ LEGENDY

Wojny nie doczekała natomiast Pogorzelska nazywana „prawdziwym bóstwem Warszawy”. Boska Zula nie ograniczała się zresztą wyłącznie do ról wampów, doskonale czuła się bowiem w parodii, a do niezwyklego mistrzostwa doszła w odgrywaniu na scenie roli dzieci (!).

„Żywiołowy charakter, bardzo bezpośrednia – tłumaczył Sempoliński. – Jej kreacje były raczej intuicyjne niż opracowane. Kapitalnie potrafiła uchwycić psychologię dziecka, stąd też jej kreacje dzieci były niedoścignione. Cechowała ją wielka prostota”^[35].

Przy okazji Pogorzelska zachowywała dobre stosunki z koleżankami z estrady, co w tym środowisku było raczej rzadkością. Z reguły trwała bowiem bezpardonowa walka o role, szlagiery i gaże.

Tom i Pogorzelska nie byliby jednak sobą, gdyby potrafilo dochować wierności jednej scenie. Szczególnie Konrad miał zbyt wiele pomysłów (z reguły zresztą znakomitych), by zmieścić je w ramach jednego przedsięwzięcia. W sezonie 1927/1928 objął kierownictwo artystyczne Teatru Nowości, wystawiając tam własne rewie. Ich gwiazdą była – oczywiście – Pogorzelska, dla której pisał znakomite piosenki (*Bądźmy szczerzy* i *Ja kocham jeść*).

Przy okazji podczas jednego z przedstawień rewii *Jak i gdzie* doszło do zabawnego incydentu, którego bohaterami okazali się Zula i... osioł.

„Partnerowałem jej w obrazku włoskim – opowiadał Sempoliński – aby zaś folklor był prawdziwszy, w przedstawieniu udział brał żywy osioł, któremu Zula usilnie starała się przypodobać. Nosiła więc w kieszeni fartuszka stale pęczek marchwi, które osioł uwielbiał. Ale scena była długa, marchewki osioł połykał błyskawicznie, po czym majestatycznie schodził ze sceny. Zula wzięła więc zapas marchewek i schowała w tylnej kieszeni fartucha, wydostając je stamtąd dyskretnie. Sprytnie bydlątko szybko to zauważyło i chwyciło z tyłu za kieszeń wraz z całą zawartością marchewek, bielizny i ciała Zuli. Nagły krzyk Zuli i raptowny skok za kulisy zakończył skecz przedwcześnie”^[36].

Pogodzenie się Toma z Jánosym zaowocowało powrotem Zuli i Konrada do *Qui Pro Quo*. Oboje dobrze czuli się na scenie „kochanej starej budy”, chociaż czasami reżyserskie eksperymenty Jánosyego mogły przyprawić mniej odpornych o atak serca. Szczególnie gdy odbywały się bez uprzedzenia, a do tego podczas premiery.

„(...) dyrektor Boczkowski – wspominała Zimińska – mówi któregoś dnia: »Pani Miro, Tom ma konferansjerkę. Pani sobie tak wejdzie, a on ją pani powie...«. – »I co dalej?« –

spytałam. – »I nic, i pani tak będzie z nim wchodziła«. »A ja mogę coś powiedzieć?«. – »Jak pani chce, to niech pani powie«. Wyglądało to tak – Konrad mówił jakieś dowcipy, a ja zadawałam mu najgłupsze pytania na świecie. Nie wiem, skąd mi się to wzięło. I nagle straszny śmiech na sali, bo ja zadawałam mu takie pytania, na które on nie mógł odpowiedzieć, gdyż nie był przygotowany. Po jakichś dwóch tygodniach powstała z tego konferansjerka, o której mówili jako o czymś nadzwyczajnym. Nigdy nie została zapisana”^[37].

Wszystkie trzy „gracje polskiego kabaretu” pojawiały się – oczywiście – przed kamerą, ale Pogorzelska miała najmniej szczęścia do dziesiątej muzy. Filmowcy nie potrafili wykorzystać jej talentu i właściwie tylko w *Bezimiennych bohaterach* dostała odpowiednią dla siebie rolę. W innych produkcjach była źle obsadzana, „ucharakteryzowana znów na czupiradło”, bez żadnej sensownej kwestii do wypowiedzenia. Krytycy rwali sobie włosy z głów, pytając, dlaczego „Pogorzelska gra zawsze same kuchty i koczkodany?”. W efekcie zmarnowano jej aktorskie możliwości i obecnie trudno sobie nawet wyobrazić, jakim była zjawiskiem.

„Producenci polskich filmów – narzekał Jerzy Toeplitz – postąpili z Zulą w sposób barbarzyński. Mieli jedyną w swoim rodzaju okazję wylansowania polskiej gwiazdy filmowej, i to gwiazdy z prawdziwego zdarzenia. Pogorzelska była aktorką wszechstronną, o ogromnym wachlarzu repertuarowym. Potrafiła równie dobrze zagrać małego, nieznośnego berbecia czy bachora, jak sentymentalnego podlotka. Być prowincjonalną »pierwszą naiwną« i wielkoświatową uwodzicielką. Śmieszyć i wzruszać. (...) Sama Zula Pogorzelska nie traktowała zbyt poważnie swych występów przed kamerą, sądząc, że jej

reputacji aktorskiej nie zaszkodzą, a trochę grosza przysporzą”[38].

W świecie filmu zdecydowanie lepiej wiodło się Tomowi, który zagrał w *Sto metrów miłości*, *Jego ekscelencji subiektie*, *Co mój mąż robi w nocy?* i *Antku policmajstrze*. Niewielkie role filmowe nie zaspokajały – oczywiście – ambicji Toma, ale to właśnie on był autorem scenariuszy *Antka policmajstra* i *Czy Lucyna to dziewczyna?*

Konrad jednak nigdy nie zapominał o żonie i szykował dla niej rolę życia – miała zagrać tytułową bohaterkę w komedii *Ada, to nie wypada!* Film faktycznie okazał się sukcesem, ale już nie dla Zuli. Główną rolę zagrała Loda Niemirzanka, albowiem poważnie chora Pogorzelska nie mogła już stanąć przed kamerą.

Pierwsze symptomy choroby pojawiły się wiosną 1933 roku podczas rewii *Zjazd gwiazd* na scenie Rexa. W trakcie jednego z przedstawień u Zuli „nastąpił częściowy niedowład ciała, który po pewnym czasie ustąpił”. Zaniepokojona artystka przerwała występy. Niestety – rokowania lekarzy były fatalne, zdiagnozowali bowiem jamistość rdzenia kręgowego. Konrad nie poddawał się, bezskutecznie szukał ratunku u najlepszych specjalistów. Zula usiłowała jeszcze grać, wystąpiła w rewii *Ram-pam-pam* w nowo otwartym teatrze Cyganeria. Jednak choroba postępowała – Zofia Pogorzelska zmarła we śnie 10 lutego 1936 roku w Wilnie.

„Drobny śnieg z deszczem pada na olbrzymi tłum wielbicieli zawsze roześmianej Zuli – opisywał pogrzeb artystki na Powązkach Tadeusz Wittlin. – Zbiegła się tu chyba cała Warszawa, by na zawsze pożegnać swoją ulubienicę. Przy grobie znajome twarze pochylonych przyjaciół Zuli. Podkrążone oczy aktorek źle dziś uszminekowanych, byle jak, jaskrawo jak na błotnisty

poranek cmentarny. Policzki aktorów wymięte i przesadnie upudrowane jak na mężczyzn. (...) Trumnę opuszczają do grobu i ksiądz rzuca grudkę ziemi, która głucho odbija się o metalowe wieko. Ktoś intonuje melodię, nieśmiało, jakby wstydliwie. Lecz wnet inni ją podchwytują półgłosem, powoli, jak żałobnego marsza:

»Qui Pro Quo... kochana stara buda...
Qui Pro Quo... ten teatr nam się udał...
Co jak co....«.

Na deszczu i wietrze z płaczem żegnają tę piosenką uroczą Zulę, która tyle razy śpiewała ją beztrósco^[39].

Tom zamierzał postawić na grobie żony „wielki marmurowy pomnik z aniołami niosącymi kwiaty i trzymającymi się za ręce”. Chciał, aby był to „najpiękniejszy pomnik na Powązkach”, jednak wybuch wojny zniweczył jego plany. Obecny nagrobek (z napisem „Zula”) ufundowała Zimińska, otrzymała na ten cel od władz miejskich czerwony granit z rozebranej rosyjskiej cerkwi.

Konrad Tom bardzo przeżył śmierć partnerki, wiedział jednak, że jego życie jeszcze się nie skończyło. Znosił ból jak na mężczyznę przystało i ku osłupieniu widowni tydzień później pojawił się w rewii *Mycie głowy*. Wiedząc bowiem, jak zakończy się choroba Zuli, miał wiele miesięcy, by przygotować się psychicznie na jej odejście.

Nie przerwał aktywności zawodowej i z jego inicjatywy w 1937 roku z udziałem największych gwiazd zarejestrowano składankę numerów rewiowych i kabaretowych (*Parada Warszawy*). W ten sposób powstał niezwykły dokument – świadectwo najwspanialszej epoki polskiej estrady. Niestety, niewiele z tego filmu przetrwało do dzisiaj. Można zresztą podejrzewać, iż Tom w głębi ducha żałował, że w tej plejadzie gwiazd zabrakło jego Zuli...

Po wojnie osiadł w Kalifornii, gdzie pracował jako konsultant do spraw polskiego i żydowskiego folkloru. Dużo też pisał do szuflady, ale jego scenariuszy w Hollywood nikt nie chciał czytać. Chociaż żył w biedzie, do końca życia pozostał eleganckim, zawsze nienagannie ubranym mężczyzną. Zmarł na chorobę nowotworową w sierpniu 1957 roku.



PIWNICA POD BARANAMI

„Idąc przez Rynek wczesnym rankiem – wspominał scenograf Krzysztof Żrałek – spotkałem Lidię i Jerzego Skarżyńskich, elegancko ubrani wracali zapewne z balu. Nieopodal czał się Mrozek, jakby ich obserwował. Wydawało mi się, że miał przyczepiony sztuczny nos, ale nie mogłem tego stwierdzić, bo wpadła na mnie Kika Lelicińska wysmarowana węglem.

Roztrzęsiona opowiadała mi, jak całą noc z zapaloną świecą w ręku chodziła z Piotrem Skrzyneckim po piwnicach krakowskich kamienic i wreszcie znalazła pomieszczenie dla naszych tajnych spotkań”^[1].

wtorek 20.VIII godz. 20^o
środa 21.VIII godz. 20^o
czwartek 22.VIII godz. 20^o
piątek 23.VIII godz. 20^o
sobota 24.VIII godz. 19^o
niedziela 25.VIII godz. 19^o



PIWNICA POD BARANAMI

KRAKÓW

w rewii piosenek pt.:

7 DZIEWCZĄT POD BRONIA CZYLI BOŻE ZACHOWAJ FRANCISZKA

WYKONAWCY:

EWA DEMARCZUK

Laureatka I nagrody na I Festiwalu Polskiej Piosenki w Opatoku

Barbara NAWRATOWICZ

Miroslaw OBŁOŃSKI

Wiesław D Y M N Y

Piotr SKRZYŃECKI

Zygmunt KONIECZNY

Mieczysław ŚWIĘCICKI

Grazespół muzyczny

KRAKOWSKIEGO JAZZ-KLUBU

AFISZ PIWNICY POD BARANAMI

W POSZUKIWANIU WŁASNEJ DROGI

Połowa lat 50. była znakomitym okresem dla rozwoju studenckich kabaretów. To właśnie wtedy powstał gdański Bim-Bom czy warszawski STS, ale największą legendą miała się stać krakowska Piwnica pod Baranami. Zainaugurowała swoją działalność w tym samym okresie, chociaż z założenia wcale nie miała być kabaretem.

„W roku 1955, był to chyba maj – relacjonował Wiesław Dymny – poznałem, a właściwie ujrzałem na własne oczy Piotra Skrzyneckiego. Oprowadzał jakąś wycieczkę po wystawie malarzy ukraińskich. Nie miał jeszcze brody, za to z dużą pewnością siebie tłumaczył zdumionym wieśniakom, w jaki sposób artysta powinien malować zwózkę zboża czy kopanie ziemniaków, na poparcie zaś swej nieomyślności miał zawsze jakiś niezbity przykład w postaci olbrzymich obrazów”^[2].

Właściwymi założycielami słynnego kabaretu byli Skrzynecki i Kika Lelicińska, którzy poszukiwali miejsca, gdzie mogliby się spotykać ze znajomymi, żeby spokojnie dyskutować przy winie o interesujących ich tematach. Marzyło się im coś na kształt klubów paryskich intelektualistów – lokal, gdzie w swoim gronie rozmawiano by o literaturze i filmie.

„Pamiętam ten słynny bal u Plastyków na Łobzowskiej – opowiadała Janina Garycka – na którym Piotr wszedł na estradę, otworzył parasol i powiedział: pada na nas deszcz nudy. A wszyscy się przerażili. Mówił, że musimy stać pod parasolami, bo ta nuda nas zadusi, ta okropna

rzeczywistość nas przydusi. Pomyślałam, że gada zbyt otwarcie, zbyt śmiało. Złękłam się o niego, takie to były czasy. Na szczęście nadchodził już krótki okres gomułkowskiego oddechu, kiedy to można było mówić, co się zechce”^[3].

Skrzynecki i Lelicińska uparcie dążyli do celu i w końcu kierownictwo Krakowskiego Domu Kultury, który miał swoją siedzibę w dawnym pałacu Potockich przy Rynku Głównym – ze względu na trzy płaskorzeźby w kształcie baranich głów nazywanym Pałacem pod Baranami – oddało im w użytkowanie piwnicę.

Choć piwnica była totalnie zasypana węglem i gruzem, młodzi zapaleńcy rażno wzięli się do pracy. W ich gronie przeważali studenci szkół artystycznych, początkowo był wśród nich nawet Krzysztof Penderecki, ale z obawy o uszkodzenie rąk (studiował wówczas w klasie skrzypiec) musiał zrezygnować z pracy fizycznej. Takich problemów nie miał jednak Wiesław Dymny, który niebawem zjawił się na miejscu. Jak zawsze był w Krakowie tam, gdzie działo się coś interesującego.

„Wszedłem po wąskich schodach do ciemnego podziemia – wspominał Dymny – skąd kilku kolegów na plecach wynosiło kosze z węglem i gruzem. Na kominku płonął ogień, paliło się kilka świec, dym gryzł w oczy. Sulma [Józef Sulma, student ASP – S.K.] rozwałął kilofem ceglany mur dzielący sale na połowy. Skrzynecki biegał podniecony, pan Sztyc (woźny Domu Kultury) doradzał, gdzie i jak ustawić krzesła i ławeczki. Również za poradą pana Sztycy powstała scena, zrobiona z kilku postumentów, na których stały do tej pory popiersia wodzów. Kiedy jeszcze wymyto ceglana podłogę, ścianę i ustawiono krzesła, wydał się nam nie gorszy od Teatru imienia Słowackiego”^[4].

Porównanie było chyba jednak zbyt optymistyczne, gdyż przez dłuższy czas lokal nie posiadał nawet własnej toalety i jego użytkownicy korzystali z gościnności sąsiadów. Ale pierwszy krok został wykonany, chociaż nikomu nie przychodziło jeszcze do głowy, że właśnie tworzą legendę, która przetrwa swoich założycieli. Inna sprawa, że po latach trudno ustalić dokładny przebieg ówczesnych wypadków, a świadkowie czasami zaprzeczają sobie wzajemnie.

„Každy, kogo wypytuję o Piwniczne zdarzenia, których nie pamiętam – potwierdzała Joanna Olczak--Ronikier – opowiada mi co innego. Wydawało się, że mogę zawierzyć przynajmniej własnej pamięci, ale i to nie jest pewne. Jak na kronikarza przystało, będę trzymała się własnej wersji wydarzeń, ale za wiarygodność mej opowieści nie ręczę. A im bardziej zagmatwane, niepewne, sprzeczne ze sobą będą relacje innych współtwórców Piwnicy (...), tym lepiej. Uporządkowana i logiczna opowieść o czymś, co składało się z chaosu, a żywiło absurdem, równałaby się publicznie sekcji motyla”^[5].

Początkowo był to faktycznie klub dyskusyjny z wyszynkiem. Podawano tam najtańsze alkohole (wino patykiem pisane na zimno lub na gorąco) i ciasteczka kupowane w Towarzystwie Kulturalno-Społecznym Żydów przy Sławkowskiej. Wybór miejsca zaopatrzenia nie był przypadkowy, tylko tam bowiem udzielano studentom kredytu.

Przydatnym nabytkiem okazał się Dymny, który jako silny mężczyzna jeździł razem z barmankami (Dorota Terakowska i Maria „Pusia” Pawełek) po zapasy, ciągnąc swoje towarzyski na wózku. Z powrotem natomiast wesoła gromadka solidarnie pchała pojazd w kierunku Rynku. Nie zmienia to jednak faktu, że wkrótce wyszynk

przysporzył poważnych problemów finansowych bywalcom Piwnicy. Wino bowiem brano na kredyt, ale sprzedawano je... również na identycznych zasadach. Gdy wreszcie należało uregulować rachunek za dostawy, barmanki podnosiły „straszny wrzask” i wówczas wszyscy obecni składali się na dług. Nigdy jednak nie wystarczało środków na jego pokrycie i zobowiązania urosły do kwoty 400 złotych (średnia krajowa wynosiła wówczas nieco ponad 1000 złotych). W efekcie bar zbankrutował.

Bywalcom Piwnicy szybko przestała wystarczać formuła klubu dyskusyjnego. Gorzej, że od samego początku ujawniły się różnice zdań na temat kierunku działalności. Wprawdzie powołano zarząd i wydrukowano nawet karty wstępu, ale nie było spójnej koncepcji funkcjonowania przybytku. Zdarzyło się nawet, że usunięto z Piwnicy Skrzyneckiego, który chciał stworzyć kabaret. Miał on jednak swoich zwolenników i ciągle „coś motał, tworzył własne koterie, planował, zmieniał plany, przeszkadzał i był przeciw”. W efekcie „dla świętego spokoju przyjęto go z powrotem”. O wszystkim jednak miał zadecydować przypadek.

„Wydaje mi się dzisiaj – wspominała Dorota Terakowska – że byłam świadkiem prapoczątku kabaretu, było takie spotkanie, na które Janina [Gorycka – S.K.] przyniosła *Orfeusza* Cocteau i powiedziała, że nie można marnotrawić czasu, pić ciągle wina, trzeba od czasu do czasu coś przeczytać, a nawet wystawić. I kazała nam, co akurat się zebrali, czytać na głosy tego *Orfeusza*. Czytaliśmy grzecznie, po kawałku, a kiedy przyszła pora na Piotra – odmówił. Powiedział, że nie może ani mówić, ani czytać, bo gra węża. Runął do stóp Janiny i zaczął się więc jak prawdziwy wąż po podłodze. Wiesiek, Kika Lelicińska zaraz także zaczęli się wygłupiać, jak to oni, a zawsze przecież byli szaleni. I coś nam wtedy zaświtało po raz pierwszy,

jakiś stworzył się nastrój powagi, solenności, klasyki – właściwy dla przyszłych kabaretów”^[6].

Faktycznie, wybrano formułę kabaretu, ale programy miały być prezentowane wyłącznie przyjaciółom i ich znajomym. Nikt nie myślał o komercyjnej stronie widowiska, miała to być wyłącznie dobra zabawa we własnym gronie. Zresztą pierwszy wieczór zakończył się, delikatnie mówiąc, porażką.



T A T V R A

PIOTR SKRZYNECKI

„W blasku świec i ognia z kominka – wspominał Kazimierz Wiśniak – podawano gratis i w nieograniczonych ilościach najtańsze grzane wino »Wino«. Rysio Fischbach grał na gitarze, Wanda Szczuka ułożyła specjalny taniec Piwniczny. Wieczór był wyjątkowo nudny”^[7].

Problem stanowiły też finanse, bowiem konieczne były zakup wina, szklanek, bułek dla dekoratorów oraz pokrycie kosztu transportu fortepianu. W tej sytuacji pożyczono 1000 złotych od przyszłego rzeźbiarza Bronisława Chromego, który jako jedyny z założycieli Piwnicy wówczas pracował i dysponował już własnymi pieniędzmi. Jak można się domyślać, kwoty tej właściciel nigdy nie odzyskał...

PIOTR SKRZYNECKI

Człowiek, bez którego nie można sobie wyobrazić Piwnicy pod Baranami, miał za sobą skomplikowaną młodość. Był młodszym synem dowódcy 7 Pułku Ułanów Lubelskich, podpułkownika Mariana Skrzyneckiego, i Magdaleny Endelman pochodzącej ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. Ojciec zginął podczas wojny obronnej w 1939 roku, a Piotr – ze względu na pochodzenie matki – musiał się ukrywać w czasie okupacji niemieckiej. Jego edukacja była wyjątkowo pogmatwana, rozpoczął bowiem studia w Wyższej Szkole Ekonomicznej w Łodzi, po czym przeniósł się do Państwowej Szkoły Instruktorów Teatrów Ochotniczych. Z tego powodu trafił na praktyki do Nowej Huty, gdzie prowadził zajęcia teatralne dla robotników budujących kombinat. Został zaakceptowany przez środowisko, a nawet był dość lubiany, co czasami przybierało zadziwiające formy.

„Zapraszali go do knajpy na bigos – relacjonowała Olczak-Ronikier – po zjedzeniu którego tłukli lampę i uciekali, żeby nie płacić, ale kazali mu siadać przy drzwiach, żeby mógł pierwszy uciekać. Po pół roku praktyki zapisał się na historię sztuki”^[8].

Skrzynecki doskonale odnalazł się na tym kierunku, ale nie ukończył nauki z powodu studium wojskowego. Nie powinno to specjalnie dziwić, gdyż każdy, kto miał okazję studiować w czasach PRL-u, pamięta, że zajęcia na uczelni dzieliły się na wojskowe oraz pozostałe i niejednen student, który dobrze radził sobie z resztą przedmiotów, miał ogromne problemy z edukacją militarną (jak chociażby autor niniejszej książki, który kończył studium trzykrotnie!). A niezaliczenie szkolenia wojskowego skutkowało relegacją z uczelni.

Piotr Skrzynecki i Ludowe Wojsko Polskie okazali się jednak żywiołami nie do pogodzenia. Przyszły konferansjer jako dowódca warty „robił wrażenie śmiertelnie przerażonego”, chociaż podobno jeszcze wyglądało to całkiem przyzwoicie. Poważne problemy zaczynały się jednak na poligonie, gdzie nie ukrywał, że „niechętnie był żołnierzem”. Nie znosił armii „chemicznie i fizycznie, nie mógł służyć komend ani czołgać się w błocie”. Idąc na ćwiczenia, „włókł za sobą karabin na pasku jak psa” i nic dziwnego, że „ciągle wpadał z władzami wojskowymi w konflikty”. Tym bardziej że nie gustował również w armijnym jadłospisie, w którym dominowały śledzie i „świńskie podgardle ze sterczącą szczecina”. Wreszcie doszło do kulminacji.

„Poszło o jedzenie – wspominał późniejszy profesor nauk przyrodniczych Jerzy Vetulani. – Nikt z nas nie przepadał za wojskową strawą, ale Piotr w dodatku postanowił być pedantem. Któregoś dnia wykopał dołek przy tzw. drodze

generalskiej, wrzucił tam swój posiłek i zaczął zakopywać. Na to nadszedł oficer i pyta: »Co wy u robicie?«. »Zakopuję obiad«. »Odkopiecie to i zjecie«. A wtedy Piotr zamachnął się na niego łopatką^[9].

Skrzynecki miał szczęście, był to już bowiem 1956 rok i również w armii luzowano atmosferę. Normalnie stanąłby pewnie przed sądem oskarżony o czynną napaść na oficera, ale w tej sytuacji skierowano go tylko do Lublina na badania psychiatryczne. Tam bez problemu uzyskał orzeczenie, że „może być niebezpieczny, jeżeli się z nim zadrze”, i od tej pory „miał święte życie”. Zaczął nawet zapuszczać brodę, co doprowadzało do pasji jego bezpośredniego przełożonego. Człowiek ten wykrzykiwał bowiem, że „żołnierz musi mieć twarz wyjściową”. Mimo to Skrzyneckiemu udało się zaliczyć poligon, ale w kolejnej sesji egzaminacyjnej „oblał to nieszczęsne wojsko, oblał też egzamin poprawkowy”. I nigdy nie uzyskał dyplomu historyka sztuki.

Interesującą ciekawostką pozostaje natomiast fakt, że wiele lat później, podczas karnawału Solidarności, Piotr spotkał przypadkowo swojego dawnego przełożonego z wojska. Ten zaczął go namawiać do przystąpienia do KOR-u, twierdząc, że jest to bardzo ciekawa organizacja, która dba o swoich członków, a on sam należy do niej od momentu jej założenia. I dopiero po dłuższej chwili lider Piwnicy zrozumiał, że jego rozmówca ma na myśli Korpus Oficerów Rezerwy...

Inna sprawa, że Skrzynecki w ogóle nie przystawał do rzeczywistości państwa przodującego ustroju. Pomieszkiwał nielegalnie w domu studenckim Akademii Sztuk Pięknych, czasami sypiał w nocnych tramwajach, jeżdżąc nimi do rana, nocował także w szatniach lokali z wyszynkiem lub w wagonach na bocznicach kolejowych. Z

tego powodu zdarzało się, że „budził się w Chabówce lub w Suchej” i problemem stawał się powrót do Krakowa, gdyż pan Piotr jak zwykle nie miał pieniędzy na bilet. Jego sytuację najlepiej określały lakoniczne zdania z opinii milicyjnej sugerujące społeczne zagrożenie: „Nie studiuje. Nie pracuje. Nie posiada stałego miejsca zamieszkania. Nie posiada środków utrzymania”^[10].

Był jednak „maniacko schludny”, nosił ubrania zużyte, ale zawsze czyste. Każdego wieczoru prał koszulę (jedyną, jaką miał) i „jeśli gospodarz nie ofiarował mu swojej”, to jeszcze mokrą zakładał na siebie. Nie miał jednak oporów przed korzystaniem z kosmetyków w łazienkach mieszkań, do których go przygarnięto, i „wyłaniając się z najbardziej przypadkowych miejsc noclegu, pojawiał się na mieście świeżo ogolony, pachnący czasami przemysłówką, a czasem yardlejem”^[11].

Różnie też bywało z jego codziennym wiktem, odżywiał się bowiem „po domach, gdy go poczęstowano”, ewentualnie „po knajpach, gdy go ktoś zaprosił”. Nie gardził też talonem na zupę albo na drugie danie w studenckich stołówkach odstępowanym przez znajomych. Zapewne nieraz był głodny, ale właśnie takie życie chyba najbardziej lubił. Zresztą z dumą powtarzał, że sam dokonał wyboru, „do niczego nie dąży, niczego nie chce osiągnąć i niczego nie chce posiadać”^[12].

Jednocześnie Skrzynecki był niezwykle erudytą. Ci, którzy mieli okazję poznać go bliżej, stawali się jego zagorzałymi wielbicielami. Zachwycał ogromnym poczuciem humoru i dystansem do własnej osoby. Miał też swoją wizję przyszłości Piwnicy, która bez niego nigdy nie osiągnęłaby sławy. On sam został jej legendą, ale o wszystkim zadecydował kolejny przypadek.

W STRONĘ KABARETU

W podziemiach pałacu Potockich odbywały się również imprezy dostępne dla szerszej publiczności. Należały do nich wystawy plastyczne, na których prezentowano dzieła członków Piwnicy i ich przyjaciół. Tego rodzaju wernisaż mieli Kazimierz Wiśniak, Krystyna Zachwatowicz, późniejsza żona Andrzeja Wajdy, czy naczelny „Przekroju”, Marian Eile. Nie zachowały się natomiast informacje na temat sprzedaży obrazów i rysunków, a z niektórych wspomnień można wywnioskować, że ich twórcy byli zadowoleni, gdy nie zginęło zbyt wiele prac...

W połowie grudnia 1956 roku odbyła się wreszcie premiera programu kabaretowego, na co bardzo nalegał Skrzynecki. Scenę z drewnianych skrzynek zbił – oczywiście – Wiesław Dymny i łącznie wystąpiło na niej dziewięć osób, w tym późniejsze legendy Piwnicy, jak Barbara Nawratowicz czy Krzysztof Litwin. Konferansjerem został późniejszy scenograf, Krzysztof Żrałek, natomiast Skrzynecki musiał się zadowolić rolą obserwatora.

Publiczność faktycznie składała się wyłącznie ze znajomych, a program stanowił zadziwiające połączenie abstrakcyjnego humoru, utworów Gałczyńskiego, tekstów prasowych i francuskich piosenek. Poczesne miejsce zajął esej Leszka Kołakowskiego *Czym jest socjalizm*, który ze względu na zastrzeżenia cenzury nigdzie nie mógł być opublikowany. Wyrecytowano go w formie litanii i na wszystkich zrobił ogromne wrażenie. Wieczór zakończył się w stylu paryskiego kabaretu: konferansjer zaczął rzucać krzesłami w publiczność, która uciekała z krzykiem.



T A T V R A

WIESŁAW DYMNY

Następnego dnia Skrzynecki ostro skrytykował twórców i wykonawców. Uznał program za haniebną, a dyskusja przy stoliku w jednej z krakowskich kawiarni zakończyła się stłuczeniem szklanego blatu. Jednak nie wszyscy widzowie mieli podobnie negatywne odczucia - na przykład Sławomir Mrożek sprawiał wrażenie

zafascynowanego, a już wówczas należał do osób o wyjątkowo wyrafinowanym guście.

Oczarowany był również szef „Przekroju”, Marian Eile, który poświęcił Piwnicy rozkładówkę pisma i zaczął konsekwentnie promować młodych zapaleńców. Do chóru zachwytyw przyłączył się także „najbardziej wybredny krytyk w Polsce”, Ludwik Flaszen.

„Ciasno tu i tłoczno – pisał w lutym 1957 roku – że skoroś raz usiadł, nie wstajesz do końca przedstawienia. Siadasz w płaszczu, bo zimno tu jak na dworze (okno piwniczki nie ma szyb), potem od tłoku robi się u góry gorąco i tylko nogi piekielnie marzną od posadzki”^[13].

Flaszen uznał jednak, że dzięki ascetycznym warunkom można się skupić na odbiorze programu, gdyż wygoda rozprasza, a nawet usypia. Zauważył też, że ważnym elementem scenografii jest brak światła elektrycznego, chociaż w Piwnicy zamontowano już odpowiednią instalację. Grano jednak przy świecach i blasku kominka, dzięki czemu jeszcze bardziej zacierała się różnica pomiędzy członkami kabaretu a widownią.

„Wielki instynkt okazał wtedy Eile – potwierdzał malarz i scenograf Jerzy Skarżyński – rozpoznając w Piwnicy nie tylko zjawisko artystyczne, ale właśnie rewolucjonizujące smak i obyczaj. To »Przekrój« zaczął o nich pisać, drukować rysunki, utwory Wiśniaka, Dymnego. A »Przekrój« był wtedy wyrocznią. Po trosze dzięki Eilemu zrodził się snobizm na Piwnicę, (...) na wszelkie te ich szalone pomysły. Jestem zresztą zakochany w pojęciu »snobizm«! Bez snobizmu nie może istnieć kultura”^[14].



T
A
T
V
R
A

EWA DEMARCZYK

Skład kabaretu był dość płynny, tworzyli go przecież młodzi ludzie, którzy kończyli studia i rozpoczynali karierę zawodową. Tym bardziej że w PRL-u od 1950 roku istniał nakaz pracy i absolwenci wyższych uczelni byli kierowani

na trzy lata w różne regiony kraju. Ale nawet ci, którym udało się tego uniknąć, i tak musieli podjąć pracę zarobkową. Piwnica nie mogła im tego zapewnić, gdyż początkowo jedyny dochód stanowiły dobrowolne datki od widzów. Przypominało to zresztą nieco „zbieranie na tacę”, a nie każdy artysta chciał naśladować Skrzyneckiego i jego tryb życia.

„Stało się to, co musiało się stać – tłumaczył Bronisław Chromy. – Skończyliśmy studia i odeszliśmy do swoich zajęć. (...) Podczas studiów i potem przez najbliższe pięć lat po Akademii [krakowska ASP – S.K.] pracowałem w odlewni, u brata. A w głowie miałem pełno własnych pomysłów rzeźbiarskich. Wiedziałem, że jeżeli chcę osiągnąć sukces, muszę postawić na jednego konia. (...) Z Piwnicą pracy pogodzić się nie dało. Człowiek przychodził do domu późną porą, nałykał się dymu papierosów, nażłopał się wińska, następnego dnia był ledwo żywy. Musiałem rano wstawać, stawać przy warsztacie, a oni mogli spać. Mieli czas”^[15].

Podobnie postąpił Krzysztof Żrałek, który wyjechał do Warszawy, gdzie niebawem dał się poznać jako wzięty scenograf. Jego miejsce w Piwnicy zajął Mariusz Chwedczuk, który stanowisko zawdzięczał głównie temu, że „miał sztruksową marynarkę i był bardzo elegancki”. Jednak pewnego dnia nie pojawił się na przedstawieniu i wówczas uznano, że skoro Skrzynecki zawsze wszystko krytykuje, powinien zastąpić Chwedczuka. Tym bardziej że zdążył się już „przeprosić z ekipą” i zabiegał nawet o niewielkie role, nie ukrywając zresztą, że „bardziej zależy mu na gaży niż sławie”. Wynosiła ona wówczas około 6 złotych za występ, co stanowiło równowartość „dwóch grzanych win” lub „dwóch paczek papierosów”.

Jednak pan Piotr w roli konferansjera wydawał się pomysłem abstrakcyjnym. Miał słabą dykcję, a poza tym nigdy nie potrafił się trzymać ustalonego tekstu i przejawiał irytujący zwyczaj wtrącania własnych dygresji. Być może niektórzy mieli nadzieję, że zostanie wygwizdany i dzięki temu przestanie krytykować?

„Tego wieczoru wypchnęli Piotra na scenę – opisywał Wiśniak – żeby prowadził kabaret. Ludzie się gromko śmiali, bo faktycznie niewyraźnie mówił, a raczej bełkotał. Sam się z tego śmiał i cały czas przeproszał. To w zasadzie był występ, nie konferansjerka”^[16].

Skrzynecki podążył drogą przetartą przed laty przez Fryderyka Járosyego – z własnej słabości uczynił swój najważniejszy atut. Oczywiście obu panom pomagały ich inteligencja, erudycja i osobisty urok, ale trzeba przyznać, że krakowianin miał znacznie trudniejsze zadanie. Piwnica dopiero startowała, a on nie był gwiazdą, na którą można by się snobować. Ale stworzył własny, niepowtarzalny styl, którego znaczącymi elementami stały się dystans i autoironia.

SCENY Z ŻYCIA KABARETU

Reklamowanie Piwnicy przez „Przekrój” i Flaszena faktycznie przyczyniło się do popularyzacji tego krakowskiego kabaretu, a Skrzynecki coraz lepiej odnajdywał się jako konferansjer. Niebawem nikt już nie wyobrażał sobie bez niego spektaklu – wystarczyło, iż pojawiał się na scenie wraz z nieodłącznym dzwonkiem, by natychmiast skupić na sobie uwagę. Tym bardziej że szybko zaczął witać po imieniu stałych bywalców, co

wywoływało entuzjastyczne reakcje widzów. Zdarzały mu się jednak przejęzyczenia:

„Przyszedł jakiś dygnitarz partyjny – wspominała Barbara Nawratowicz. – »Witamy sekretarza komitetu miejskiego PZPR, pana Barana!« – powitał go Piotr. »O nie, przepraszam najmocniej, pana Bałwana!«. Po czym po chwili (...) raz jeszcze się poprawiał: »Najmocniej przepraszam, pana Bałabana«”^[17].

Skrzynecki zawsze był otwarty na nowe talenty w Piwnicy. Tak jak za czasów Zielonego Balonika niemal każdy mógł się zaprezentować na scenie, aczkolwiek robił to „na własną odpowiedzialność”. Zjawiała się tam również niejaka „pani Janina, która w pociągu grała na mandolinie”, a gdy wieczór się zakończył, „stała w drzwiach i zbierała pieniądze”. Odegrała też kluczową rolę w jednym z późniejszych przedstawień, gdy wykonawcy totalnie zawiedli i nie pojawili się w Piwnicy o wyznaczonej porze.

„Pamiętam wieczór – relacjonował Jan Kanty Pawлуśkiewicz – że był tylko Piotr i pewna dworcowa żebraczka z mandoliną, ja bez akompaniatora też nie mogłem śpiewać. Ona już dwa numery wykonała i Piotr wreszcie musiał program zacząć; na szczęście w tym momencie wpadł Andrzej Warchał. »Zaraz wychodzisz na scenę, bo nie ma nikogo« – rzucił Piotr, czym tak zdeprymował Andrzeja, że doznał całkowitej amnezji”^[18].

Na szczęście wierna publiczność zaczęła podpowiadać Warchałowi fragmenty tekstu, co zapewne uchroniło Pawлуśkiewicza od konieczności śpiewania przy dźwiękach mandoliny. Inna sprawa, że z upływem czasu coraz bardziej wyczuwało się doświadczenie i opanowanie Skrzyneckiego, czego wymiernym skutkiem była umiejętność wychodzenia z opresji.

„Zdarzyło się też – kontynuował Pawлуśkiewicz – że Piotr dał mi tekst Józefa Szujskiego i poprosił, bym napisał coś dla Szczawnicy na rocznicę jej odkrycia przez Józefa Szalaya. Postanowiłem ambitnie, że będzie to kantata na fortepian. Kondzio Mastyło ze cztery dni ćwiczył, Beata Rybotycka przygotowała interpretację... Jesteśmy w Szczawnicy, a Piotr bierze mnie na bok: »Czy by się tego nie dało wykonać na akordeonie?«. »No co ty!« – oburzyłem się. »Bo wiesz, ukradli pianino, jeszcze godzinę temu stało tu na skwerze”^[19].

Piwnica szybko stała się sensacją ogólnopolską i chętnych do obejrzenia spektakli było kilkanaście razy więcej, niż mogła pomieścić sala. Początkowo jednak, by dostać się na widownię, należało mieć rekomendację, co dodatkowo budowało legendę kabaretu. Jak zwykle w takich sytuacjach opowiadano, że w podziemiach pałacu na pewno odbywają się orgie albo czarne msze, a dym snujący się wieczorami z okienka wychodzącego na ulicę Świętej Anny potęgował atmosferę. Potem, gdy dopuszczono publiczność, sytuacja stała się jeszcze trudniejsza, bowiem tłum gromadził się już na kilka godzin przed spektaklem i artyści oraz zaproszeni goście musieli wchodzić do środka przez okienko. Nad całym zamieszaniem usiłował zapanować miejscowy dozorca, wspomniany pan Sztyc, który na oślep tłukł kluczami po głowach. W ten sposób dostała nawet Agnieszka Osiecka.

Nie przeszkadzało to jednak, by do Piwnicy przychodzili także „ludzie starsi, przedwojenna inteligencja, tzw. dobre towarzystwo”. Artyści natomiast wiedzieli, że skoro jej publiczność „reprezentowała dość wysoki poziom w sprawach kultury”, to program był kierowany do widzów „wyrobionych, chwytających komizm wyższego lotu”. Podobno taka „publiczność była możliwa tylko w Krakowie”...

Chyba jednak nie zawsze było tak idealnie, o czym świadczą wspomnienia niektórych stałych bywalców. Wydaje się bowiem, że przekrój widowni był znacznie szerszy, niż dopuszczała to legenda kabaretu.

„Przychodziłem tam bardzo często – wspominał późniejszy rektor Akademii Ekonomicznej w Krakowie, Jerzy Pomorski. – Traktowałem to miejsce jako terapię. Kiedy człowieka coś rozdrażniło, a w tamtych czasach o rozdrażnienie nie było trudno – szło się do Piwnicy, na kabaret, albo ot tak posiedzieć, pogadać. Bywali tam wspaniali ludzie. Ale i ostatnie bandziory. Ladacznice. Czasami wybuchały bójkі na noże. Jak w dawnych czasach na Montmartrze”^[20].

Inna sprawa, że sam *enfant terrible* Piwnicy, Wiesław Dymny, zbyt nie odstawał od bandziorów z zewnątrz. Gdy podczas gościnnych występów kabaretu został przypadkowo zraniony drzazgą w usta, chwycił za szyjkę butelkę, rozbił ją i tak uzbrojony ruszył w kierunku widowni.

„Usłyszeliśmy wrzask przerażonych osób – wspominał Skrzynecki. – Wszystkich poraził strach. Trwało to dla nas wieczność. Nagle odrzucił szczątek butelki, zaczął biegać po scenie, bić się nieprzytomnie po twarzy i krzyżeć (do siebie? na siebie?): »Dokąd idziesz? Do komunizmu idziesz, bydlaku!... Ewa, chodź zaśpiewać«. To był najgenialniejszy numer kabaretowy, jaki widziałem w życiu. Nie udało się go więcej powtórzyć. Na szczęście”^[21].

Przerażenie wzbudzał także młodziutki Ireneusz Iredyński, którego powszechnie uważano za „obrzydliwego gówniarza”. Znany był już w Krakowie z tego, że podczas poetyckich prezentacji wykrzykiwał najgorsze obelgi pod adresem autorów. Sam zresztą uważał się za poetę, chociaż niczego jeszcze nie opublikował. Ale dostał kartę

członkowską Piwnicy i tolerowano, że prowokował kłótnie, a nawet rzucał w ludzi żarówkami.

Tajemniczą postacią był natomiast niejaki Pan U., który pojawiał się regularnie w pierwszym okresie działalności Piwnicy. Był to osobnik z rudą brodą i nieodłącznym termosem, z którego częstował „płynem U”.

„On zwał z nóg – wyjaśniała Barbara Nawratowicz. – I wcale nie był to alkohol, tylko morderczy napar z chińskiej herbaty Ulung; sama zawiesina, powalała nawet największe moczymordy”^[22].

Na scenie Piwnicy pod Baranami pojawiali się najdziwniejsi wykonawcy, jak pewien „młody chuligan w piosenkach złodziejskich” czy kobieta, „która śpiewając pieśń *Pamiętasz, była jesień*, zdjęła perukę i rzuciła ją w tłum”, zaś potem „zaczęła krzyzczeć: »Precz ze Stalinem«, a wtedy przyjechała karetka pogotowia i odwiozła ją do Kobierzyna [znajduje się tam szpital dla umysłowo chorych – red.], skąd – jak się okazało – uciekła tylko po to, żeby wystąpić w Piwnicy”^[23].

Częstym bywalcem Piwnicy był nawet Sławomir Mrozek, chociaż – jak sam przyznawał – nie znosił „ohydnego grzanego wina z korzeniami”. Jak zwykle niemal w ogóle się nie odzywał, tylko w kozuchu stał pod ścianą i obserwował. Czasami przynosił maszynopis, który Skrzynecki na ogół aprobował, gdyż Mrozek cieszył się już wówczas pewnym uznaniem. Uważano go jednak za totalnego dziwaka, co potwierdza relacja jednej z młodych bywalczyń Piwnicy, którą pewnego razu zaprosił na przejażdżkę samochodem.

„On mi ogromnie imponował – wspominała Renata Leszczyńska. – Pisarz, artysta. Zgodziłam się z duszą na ramieniu. Miałam do niego zaufanie, ale jednak... sama... z obcym mężczyzną... w samochodzie.

Pojechaliśmy nad Rudawę, usiedliśmy na trawie. W ogóle się nie odzywał, więc czułam się okropnie. Byłam przekonana, że uważa mnie za idiotkę, dlatego mu się nie chce ze mną rozmawiać. Siedzieliśmy tak dość długo. Potem spytał, czy mogłabym go pogłaskać po głowie. Więc pogłaskałam. A on powiedział: »Dziękuję«. I odwiózł mnie do domu”[24].

PRYZIEMNE SPRAWY

Kabaret zapewne nie przetrwałby dłużej, gdyby nie budowa kombinatu w Nowej Hucie. Podstawowy problem zespołu stanowił bowiem brak ogrzewania, co unieruchamiało lokal podczas mrozów. Przydały się wówczas prywatne znajomości, gdyż Bogumił Korombel, dyrektor budowy miasta Nowa Huta, był zaprzyjaźniony z matką i babcią Joanny Olczak-Ronikier. Zgodził się pomóc zespołowi i wysłał kabareciarzy do dyrektora inwestycyjnego, Zbigniewa Loretha, zwanego królem hutnictwa PRL-u.

Nowa Huta stanowiła największą inwestycję Polski Ludowej tamtych lat i budując kombinat oraz miasto, w ogóle nie liczone się z wydatkami. Loreth został zaproszony na przedstawienie i stwierdził, że faktycznie „zimno było jak w psiarni”, zatem uznał, że „nie miał wyjścia”, tym bardziej że nad drzwiami powitał go napis:

„Drogi Lorethcie panie,

Zrób nam, proszę, ogrzewanie”[25].

Gospodarka socjalistyczna rządziła się swoimi prawami i każdy kombinat przemysłowy posiadał dodatkowe środki na sfinansowanie niewielkich inwestycji. Takie też okazało

się dla Nowej Huty założenie „ogrzewania i podłogi” w Piwnicy.

„Środki płynęły z Warszawy – wyjaśniał Korombel – i było ich dużo, bo uruchomienie Nowej Huty uznano za cel priorytetowy, a do tego niezbędne było skompletowanie załogi i dostarczenie ludności mieszkań”^[26].



T
A
T
V
R
A

KRZYSZTOF LITWIN

Dokumentację techniczną wykonał Stanisław Pruszyński, brat współzałożycielki Piwnicy, po czym w pałacu Pod Baranami pojawiła się ekipa budowlana z kombinatu. Wywieziono kolejne tony gruzu, miału węglowego i śmieci, wykuto dziury i położono rury. Zainstalowano piece, a podłoga została wyłożona xylolitem, co wówczas uchodziło za nowość. Przy okazji oczyszczono też i wybiątkowano ściany.

„Te podłogi, te ogrzewania – podsumowywał Loreth – to głupstwo. Robiłem większe rzeczy na własną odpowiedzialność, nie prosząc nikogo o zgodę. Stadion Hutnika w Nowej Hucie. Wyciąg na Nosalu. Ważniejsze, że w jakiś sposób ich chroniłem, kiedy te partyjno-ubeckie sfery nimi się interesowały. Bardzo mi mieli za złe, że im pomagam, że się mieszam w ich działalność i że ją kryję. Ale mnie tu, w Krakowie, nic nie mogli zrobić. A w Warszawie miałem silne poparcie w Ministerstwie Przemysłu Ciężkiego i w Komisji Planowania. Liczono się ze mną bardzo. A ich nie cierpiano”^[27].



T
A
T
V
R
A

LESZEK DŁUGOSZ

WIESŁAW DYMNY

Piwniczanie byli młodymi ludźmi obdarzonymi dużym temperamentem, a do tego spędzali w swoim gronie wiele czasu. Nie mogło zatem się obyć bez fascynacji

erotycznych, romansów czy burzliwych rozstań. Na szczęście na ogół nie wpływało to na pracę zespołu.

„Po wakacjach wstąpiły w nas nowe siły – notował Kazimierz Wiśniak. – Joanna O. przeżywa miłość do Janka S., a Kika L. rzuca Romka P., intryguje i odbija Joannie Jana w celach małżeńskich. Zbigniew J. porywa z Piwnicy Barbarę L. i uprowadza na stadion w celach sportowych i małżeńskich. Ireneusz I. chuligani z Maszą K.”^[28].

Płomienny romans połączył też Wiesława Dymnego z Barbarą Nawratowicz. On uchodził za najbardziej brutalnego członka zespołu, natomiast ona potrafiła doprowadzić męską część widowni do ekstazy głosem i zmysłowymi ruchami. Kobiety miały jednak na jej temat zupełnie inne zdanie.

„Była szorstka, nieprzyjemna, apodyktyczna – wspominała Zofia Komedowa. – Oczywiście bardzo utalentowana: grała, śpiewała, reżyserowała, ale jakoś nie przypadłyśmy sobie do gustu, nie lubię bezwzględnych egoistów, niekoleżeńskich”^[29].

Dymnemu osobowość Barbary najwyraźniej odpowiadała i szybko zostali parą. Taka silna kobieta była mu zresztą wówczas potrzebna, gdyż zaspokajała jego potrzeby zarówno jako mężczyzny, jak i artysty.

„Żyło się goło, ale wesoło – mówiła Nawratowicz. – Gdy poznaliśmy się z Wieśkiem, on był młody szczył, miał ledwie dwadzieścia lat. Zatem to ja byłam głową rodziny i musiałam zarabiać. Wiesiek groszem nie śmierdział, a miał duże wymagania – a to na farby, a to aparat fotograficzny, a to maszyna do pisania”^[30].

Początkowo przez kilka tygodni mieszkali kątem u znajomych, następnie wprowadzili się do pokoiku przy ulicy Świętego Jana. Zajęli mieszkanie po Wandzie Warszawskiej

i Andrzeju Kurylewiczu, trudno jednak uznać ten lokal za komfortowy. Nie było tam wody i ogrzewania, a toaleta mieściła się na korytarzu. Ale wreszcie mieli własny kąpielarnię.

Barbara dostała etat w Kielcach i bywała w Krakowie tylko raz w tygodniu, co stało się przyczyną rozdzwięków między nią a Dymnym. Pan Wiesław ciepło spoglądał na swoje adoratorki, ale gdy Nawratowicz dowiedziała się o jednej z nich (szczególnie aktywnej), wzięła sprawy w swoje ręce.

„(...) zaprosiła nas wszystkich do Piwnicy na wcześniejszą godzinę – relacjonowała Zofia Komedowa – obiecując, że zademonstruje przed programem, jak się takie sprawy załatwia na oczach publiczności. I rzeczywiście. »Winowajczyni«, niczego się nie spodziewając, przyszła na spektakl, bo też była aktorką Piwnicy. I tu się dopiero zaczęło... Zrobił się ring – damski boks. Obie panie, wyrывая sobie kudły, tarzały się po podłodze przed barkiem, lżyły i wyklinały. W końcu rozdzieliliśmy je jakoś, a po godzinie poobijane, posiniaczone występowały na scenie. Najśmieszniejsze, że obiekt tych zapasów, Wiesio, stał dumnie wśród nas, obserwatorów, i spokojnie czekał na wynik tej walki”^[31].

Dymny bywał również agresywny, szczególnie po alkoholu. Paradoksalnie dzięki temu zaczęła się wielka kariera Ewy Demarczyk, która musiała zastąpić kiedyś Nawratowicz. Wprawdzie Wiesław napisał dla partnerki piosenkę *Czarne anioły*, ale „upiwszy się straszliwie, rzucił w nią ciężką szklaną popielniczką”. Trafił w krtań i Barbara straciła górną skalę głosu. Piosenkę przejęła Demarczyk, która za wykonanie tego utworu na festiwalu w Opolu otrzymała drugą nagrodę.

Barbara wybaczyła partnerowi, a po latach mówiła zrezygnowana, że w przypadku Dymnego kobiety

zapominały o „gorszych rzeczach”. Nigdy nie zawarli jednak małżeństwa, choć podobno czynili starania w tym kierunku.

„Oficjalnie ślubu nie mieliśmy – przyznawała. – Ale kiedyś byliśmy na wakacjach w Kazimierzu i Wiesiek bez uprzedzenia przywłókł nad Wisłę jakiegoś przerażonego księdza staruszka, i kazał mu połączyć nas węzłem małżeńskim, co ten ksiądz uczynił. Mam nadzieję, że Dymny potem już żadnego ślubu kościelnego nie brał, choć pewnie tamten nie był ważny...”[32].

Dymny wzbudzał obawy nawet u Piotra Skrzyneckiego, który twierdził, że zbyt nie lubił go za życia, a i po śmierci też dobrze nie wspominał. Nie odmawiał mu – oczywiście – talentu, lecz przerażała go agresja po alkoholu. Nie tylko zresztą jego, powszechnie uważano bowiem, że Wiesław „miał wdzięk człowieka, który mógłby zabić” i „wyglądał trochę jak bestia”. Faktycznie, w gniewie bywał nieprzewidywalny i nie liczył się z konsekwencjami własnego zachowania. Zdarzyło się kiedyś, że w pijackim amoku usiłował wyrwać stalowy pręt wmurowany w podłoże krakowskiego Rynku, by za jego pomocą dokonać egzekucji na Marku Pacule.

„Wiedziałem, że to mu się nie uda – opowiadał przyjaciel – więc stałem spokojnie. Gdybym miał pewność, że wyrwie to żelastwo, nie czekałbym ani chwili, bo by mnie zabił”[33].

Właśnie z powodu Dymnego przestał bywać w Piwnicy konsul generalny Francji w Krakowie, Jean van Ghele. Choć uchodził za wielkiego przyjaciela kabaretu, musiał zrezygnować z wizyt, gdy pewnego razu przez cały wieczór... przesiedział w toalecie domu kultury. Bał się wyjść, gdyż Dymny, podejrzewając go o romans z Nawratowicz, odgrażał się, iż zarżnie go tępym nożem. Francuz uznał, że nie ma powodu, by mu nie wierzyć[34].

Paradoksalnie Dymnego uwielbiał natomiast premier Józef Cyrankiewicz. Odwiedzając gród pod Wawelem, snobował się na znajomość z piwnicznymi artystami, a jego kontakty z Dymnym miały bardzo specyficzny charakter. Gdy bowiem pojawiał się w Krakowie, wysyłał po Wiesława dwóch „smutnych panów”, którzy zapraszali go do barku w Hotelu Francuskim. Tam Cyrankiewicz z artystą pili wódkę, a Dymny „rysował na papierkach, serwetkach i różnych karteluzkach okropnie sprośne »scenki z życia« dla premiera”. Polityk przyjmował to z wielką radością, a jeszcze bardziej mu się podobało, gdy „napompowany alkoholem Wiesiek zaczynał straszliwie lżyć państwową głowę”. Polityk szczególnie wysoko cenił wyzywanie od „ostatnich komunistycznych skurwysynów i szydzenie z »łysej pały«”^[35].

Towarzysz premier jako punkt honoru traktował także zapoznanie się z bieżącym programem kabaretu. Oczywiście pojawiał się tam w towarzystwie ochroniarzy po cywilnemu, co wykorzystali kiedyś Skrzynecki wraz z Dymnym:

„(...) »Proszę państwa, proszę państwa – zapowiadał konferansjer – jest z nami pan premier Józef Cyrankiewicz, a z nim siedmiu tajniaków«. Po czym zawołał jak zawsze, gdy witał imiennie gości: »No wstańcie, pokażcie się«. Naturalnie podniósł się tylko premier. Za chwilę, bodaj zza okna, Dymny wystrzelił z korkowca; tajniacy wstali i pokazali się natychmiast”^[36].

Wiesław Dymny pozostał związany z Piwnicą do końca życia. Był aktorem, scenografem, autorem tekstów i można właściwie uznać, że żadna inna forma aktywności artystycznej nie przykuła jego uwagi na tak długi czas. Nie wyobrażał sobie bowiem życia bez kabaretu, a zespół

Piwnicy – działalności bez niego. Nawet jeżeli niektórzy członkowie ekipy czasami naprawdę się go obawiali...

JAZZMANI W KABARECIE

„Pamiętam, jak Piwnica występowała pierwszy raz w Warszawie, gdzie już mieszkałam – wspominała Zofia Komiedowa. – Pan Sandauer zachwycony, gdy Ewa Demarczyk śpiewała, po występie podszedł do niej i gratulował jej i Zygmuntowi Koniecznemu muzyki, wykonania, wszystkiego... W pewnej chwili mówi: »Słuchajcie, to genialne! A teksty to García Lorca, prawda?«. A oni: »Nie, to Wiesio Dymny!«. Oniemiał, nie mógł tego zrozumieć, że taki wspaniały poeta narodził się w Krakowie, i to w Piwnicy^[37].

Triumfy artystyczne nie szły jednak w parze z sukcesami finansowymi i kabaretowi zagroziło bankructwo. Jako pierwszy splajtował słynny barek, a niebawem pod znakiem zapytania stało całe przedsięwzięcie. Okazało się bowiem, że poza Piotrem Skrzyneckim nikt nie potrafił żyć wyłącznie sukcesami artystycznymi.

„W Piwnicy było cudownie – potwierdzała Barbara Nawratowicz – ale zarabiano się w kabarecie Centuś w Kawiarni Literackiej, gdzie występowałam z Leszkiem Herdegenem, Hanką Smólską, Zbyszkiem Wójcikiem, Staszkiem Gronkowskim, Danką Smyklą, znaną później jako Danuta Rinn. I w Estradzie, tam zatrudnił mnie Ronard Bujański. Mam do dziś plakat z datą 25 stycznia 1962 roku anonsujący *Czwartkowy podwieczorek w kawiarni Feniks*, a w nim: Irena Kwiatkowska, Marian Załucki, Bohdan Łazuka, Barbara Nawratowicz, Marian Cebulski, Wiktor Sadecki... Pracowałam również w teatrze Groteska”^[38].

Oddzielny problem stanowił też nieuregulowany status prawny całego przedsięwzięcia. Sprawę zaniedbano na samym początku i doszło do absurdalnej sytuacji, że nie można było sprzedawać biletów na występy, ale należało rozliczać się z fiskusem. Do tego dochodziły koszty elektryczności, ogrzewania i sprzątnięcia, natomiast organizowane przez Piwnicę bale „były nielegalne, ale ściągano od nich podatki”. Co gorsza, kończyła się polityczna odwilż i nie było szans, by uzyskać zgodę na samodzielne funkcjonowanie. Dziwne, że dotychczas nie zamknięto całego przybytku.

„Trzeba było podporządkować się jakiemuś istniejącemu Ciału – tłumaczyła Joanna Olczak-Ronikier. – Najbliżej było do Federacji Klubów Studenckich Zrzeszenia Studentów Polskich. Złożyliśmy więc podanie o przyjęcie, sporządziliśmy regulamin, wybrali zarząd i oto skończył się czas słodkiej bezpańskości”^[39].

Podporządkowanie się „jakiemuś istniejącemu Ciału” nie wpłynęło jednak na sposób działalności kabaretu. Aktywiści, „którzy mieli strzec moralności” piwniczian, zostali bowiem „szybko zdemoralizowani” – głównie poprzez regularne rozpijanie – dzięki czemu „zrujnowano ich polityczny kręgosłup”.

Nie rozwiązywało to jednak problemów finansowych i Piwnicy znów groziło zamknięcie. Wówczas na horyzoncie pojawiła się energiczna szefowa Krakowskiego Jazz Klubu, Zofia Komédowa-Trzcińska. Objęła kierownictwo przedsięwzięcia, żądając jednak w zamian udostępnienia lokalu jazzmanom, a szczególnie grupie jej męża. Koncerty odbywały się tam w czwartki, a po każdym spektaklu grano do tańca. Nie był to jednak specjalnie udany pomysł.

„Byli to ludzie bardzo utalentowani – twierdziła Janina Garycka – bardzo pięknie grali, ale wyłącznie jazz

najwyższego lotu, nie melodyjny, najmniej nadający się do tańca. Naturalnie nie dało ich się namówić do zagrania jakichś melodyjnych, sentymentalnych utworów, które wtedy były modne i przy których tak uroczo się tańczyło. Żadne tam Gdzie strumyk płynie z wolna czy Siwy włos nie wchodziły w rachubę i tak cała noc upływała na oschłym dreptaniu w takt tej ich Sztuki przez duże »S«. Potem dali sobie jakoś radę, zapuścili korzenie. Ale początek był rozpaczliwy”^[40].

Zofia miała jednak talent menedżerski połączony z darem przekonywania. Uznała, że Piwnica powinna zaprezentować się poza Krakowem, i nakłoniła zespół do trzymiesięcznych występów w Zakopanem. Chociaż ustaliła bardzo wysokie ceny biletów, zarówno kabaret, jak i jazzmani osiągnęli duży sukces.

Niestety, w epoce PRL-u działalność zespołu artystycznego była uzależniona od kaprysów władz i Piwnica nie stanowiła pod tym względem wyjątku. Tym bardziej że w jej programach pojawiały się akcenty polityczne doskonale rozumiane przez widzów.

„Przez radość życia walczyliśmy z totalną głupotą – wspominała Kika Lelicińska. – Wszystko do wyśmiania, a tematów tysiące. Nikomu nie wybaczyliśmy, ale to było tak skonstruowane, tak wybrane, tak wysmakowane, że nikt właściwie nie mógł się do nas przyczepić. Przez ten purnonsens wszystko było tak zawoalowane, że dla tych tępych partyjniaków nie było zrozumiałe”^[41].

„Tępi partyjniacy” doskonale jednak rozumieli kpinę i wiedzieli, że gdy młodzież z Piwnicy chwali osiągnięcia Wielkiego Brata, to w rzeczywistości ma na ten temat zupełnie inne zdanie. A widzowie natychmiast wychwytywali każdą, nawet najdrobniejszą aluzję.

„Jak Łajka wystartowała w kosmos – przyznawała Lelicińska – to ja wykonywałam jakąś piosenkę o niej. W dodatku miałam szarfę czerwoną, to usłyszałam, że robię kpiny ze Związku Radzieckiego”^[42].

W efekcie lokal na pewien czas został zamknięty, ale uczyniono znaczący wyjątek. Gdy do Krakowa przyjechał na gościnne występy znakomity francuski aktor Jean-Louis Barrault, koniecznie chciał obejrzeć spektakl zespołu. Władze przychyliły się do jego prośby. Doszło jednak do skandalu, gdyż jazzmani nie zamierzali spełniać życzeń Francuza.

„Po występie zaczęły się tańce – kontynuowała Janina Garycka. – Grał jak zwykle zespół Komedy. I Barrault powiedział, że chce zatańczyć. Prosił tylko, żeby zagrano mu walca. (...) A tu komedowcy mówią, że nie poniżą się graniem jakichś walczyków. (...) Barrault bardzo się zdumiał, że jakaś orkiestra odmawia mu, kiedy prosi”^[43].

Znacznie lepsze zdanie o muzykach Komedy miał Piotr Skrzynecki. Być może dlatego, że nie był entuzjastą zabaw tanecznych, a dobry jazz po prostu lubił. Poza tym uważał, iż pojawienie się tak znakomitego zespołu w Krakowie wyjdzie życiu kulturalnemu miasta na dobre. Tym bardziej że dotychczas zdolni instrumentalisci emigrowali do Warszawy, gdzie oferowano im znacznie lepsze warunki bytowe. Tą samą drogą miał jednak niebawem podążyć także zespół Komedy.

ANDRZEJ BURSA

Właściwie wszystko, co pod Wawelem było wartościowe, musiało się pojawić w sferze oddziaływania Piwnicy pod Baranami. Starsi – w charakterze widzów i przyjaciół

zespołu, natomiast młodszy – w jego składzie. Ewentualnie jako autorzy tekstów.

Andrzej Bursa był obecny podczas „wyjątkowo nudnego” debiutu Piwnicy w 1956 roku. Pojawiał się potem na każdym kolejnym wieczorze i czytał swoje wiersze, co jednak nie okazało się najlepszym pomysłem. Poeta bowiem „nie lubił wygłupiać się publicznie”, poza tym miał fatalną dykcję, gdyż „gadał niewyraźnie, przez nos”. Niebawem jednak znaleziono rozwiązanie: utwory Bursy zaczął deklamować jego przyjaciel, Jan Güntner, pierwszy zawodowy aktor w dziejach Piwnicy. Były to z reguły „krótkie, okrutne moralitety, pisane bez rymu, bez interpunkcji”.

Güntner prezentował je w niemal całkowitej ciemności, przy błysku zapalanej zapałki, a gdy ogień gasł, kończył się także utwór. Właściwie w każdym programie było „okienko na wiersze Bursy”, a do tego dochodziły jeszcze scenki *Rozmówki chłopskie* prezentowane przez Güntnera i Krzysztofa Litwina. Miały one początek w prywatnych żartach Güntnera z Bursą, a poeta tworzył wypowiedzi „oświeconych chłopów socjalizmu” dyskutujących o „etyce, estetyce, filozofii”, co wzbudzało zachwyty publiczności.

„Kiedy w 1958 roku – wspominał Güntner – przyjechał do Krakowa Jean-Louis Barrault ze swoim teatrem i przyszedł do nas na program, tak mu się te nasze rozmówki spodobały, że wszedł na estradę i wystąpił jako trzeci. Ubrany w strój wieśniaczy, kapelusz naciągnięty na uszy i kożuch zapięciem do tyłu udawał głuchego, który koniecznie chce się włączyć do rozmowy, ale nie wie, o co chodzi. Miał niekończącą się owację”^[44].

Francuski aktor nie był jedynym znanym obcokrajowcem, który zachwyił się Piwnicą, gdyż rok później trafiła tam trzecia żona Ernesta Hemingwaya, Martha Gellhorn.

Amerykańska dziennikarka była oczarowana atmosferą i wykonawcami, a szczególnie spodobał się jej Piotr Skrzynecki. Ruszyła nawet z zespołem w dziesięciodniowy objazd po Polsce, oczywiście finansując całą eskapadę. A na koniec ufundowała Skrzyneckiemu pobyt w Paryżu, twierdząc, że prawdziwy artysta musi poznać kulturalną stolicę świata.

Andrzej Bursa już wtedy nie żył. Zmarł, zanim Piwnica święciła swój pierwszy jubileusz. Miał tylko 25 lat, a przyczyną śmierci był wrodzony niedorozwój aorty. Jednak jego utwory jeszcze przez długie lata wykorzystywano w programach kabaretu.

„Nie doczekał książkowego wydania własnych wierszy – podsumowywała Olczak-Ronikier. – (...) W Piwnicy jednak oklaskiwało go zawsze entuzjastyczne audytorium, a jego utwory były ozdobą każdego programu. (...) Odstawał od Piwnicy, choć ją cenił. Był na pewno bardziej zgorzkniały i nieufny niż my. Dojrzałszy? Bardziej bezkompromisowy? O cieńszej skórze? Innej struktury psychicznej”^[45].

DOM NA GROBLACH

W maju 1960 roku Piotr Skrzynecki upadł podczas jazdy na rowerze i doznał skomplikowanego złamania szyjki biodrowej. Został unieruchomiony na dłuższy czas, a życie towarzyskie Piwnicy przeniosło się do szpitala, gdzie przebywał, a potem do mieszkania Janiny Garyckiej. Podjęła się ona bowiem dalszej opieki nad kontuzjowanym liderem i zapewne nie przypuszczała, że czas ten wydłuży się niemal do ćwierć wieku. W ten sposób miała powstać kolejna legenda życia towarzyskiego i kulturalnego Krakowa.

Garycka wraz z dwiema ciotkami zajmowała duże amfiladowe mieszkanie na parterze w kamienicy przy placu Na Groblach 12, w bezpośredniej bliskości Wawelu. W latach 60. i 70. nie była to specjalnie reprezentacyjna okolica, natomiast jej dużym atutem jest stosunkowo niewielka odległość od pałacu Pod Baranami (około 600 metrów, czyli kilka minut spaceru), co umożliwiało w miarę sprawne dotarcie do domu po zakończonym koncercie, bez względu na stan fizyczny konferansjera i jego ewentualnych gości.

Janina Garycka była starsza od Piotra o 10 lat, rozpoczęła studia polonistyczne jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Nie dane jej było jednak zrobić kariery filologicznej (uzyskała doktorat), gdyż porzuciła naukę i została scenografem w Teatrze Rapsodycznym, a przy okazji zajęła się malarstwem. Należała do grona założycielskiego Piwnicy. Podczas pierwszych spotkań czytała „krótkie bajki przeznaczone raczej dla dzieci niż dla dorosłych”, a do tego „niepewna swojej oferty” usiłowała „popisywać się swoją muzykalnością jako wirtuozka gry na grzebieniu”^[46]. To właśnie ona pierwsza dostrzegła talent Skrzyneckiego, podczas gdy pozostali członkowie zespołu uważali go wyłącznie za nudnego teoretyka kabaretu.

„Najprościej byłoby powiedzieć – oceniał piwnicznanin Mirosław (Miki) Obłoński – że ze strony Janiny to była miłość. To nie takie proste. Ona dużo wcześniej niż my wszyscy dostrzegła, że Piotr jest człowiekiem niezwykłym. I tę niezwykłość postanowiła chronić. To była służba w najlepszym tego słowa znaczeniu”^[47].

Garycka sprawdzała się jako pomysłodawczyni wielu programów, a także jako scenograf i plastyk. Objęła funkcję nieformalnego kierownika literackiego Piwnicy i z takim sprawowała swojego rodzaju opiekę artystyczną nad

Skrzyneckim, któremu zdarzały się chwile „twórczego szaleństwa”. Ostatecznie wypracowanie wspólnego stylu nastąpiło, gdy konferansjer zamieszkał przy placu Na Groblach.

Podobno pan Piotr miał tam „pokój i spokój”, ale oba te określenia były używane raczej mocno na wyrost. Przesiadywał głównie w kuchni, a po wieczorze kabaretowym (z upływem czasu znacznie częściej) odwiedzało go tam bardzo zróżnicowane towarzystwo.

Zaproszenie do Piotra przypominało nieco obyczaj panujące wśród warszawskich skamandrytów w kawiarni Mała Ziemiańska lub przy stoliku Czytelnika. Początkowo nie miał prawa pojawić się tam nikt przypadkowy, chociaż Skrzynecki w niczym nie przypominał Lechonia czy Konwického z całą konsekwencją egzekwujących dobór rozmówców.

„Nie było to takie proste – potwierdzał Jan Kanty Pawлуśkiewicz. – Najpierw trzeba było usłyszeć od Piotra: »Przyjdź Na Groble«, a następnie po drodze zgubić tych, którzy nie zostali zaproszeni. Szło się więc opłotkami albo dla zmylenia w przeciwnym kierunku, albo nadmiernie szybko. Potem już tylko wystarczyło być wpuszczonym do kamienicy przez dozorcę Liszkę, przepłoszyć podwórkowe szczury, znaleźć się w kuchni i rozpocząć »bal«”^[48].

Wizyty Na Groblach były jednak w pewnym sensie koniecznością. W Krakowie tamtych lat nie funkcjonowały właściwie nocne lokale z wyszynkiem dostępne dla niezbyt zamożnych piwniczian. Dlatego też kamienica przy placu Na Groblach położona praktycznie w centrum miasta była całkiem dobrą lokalizacją. A do tego Skrzynecki po nocnych dyskusjach mógł od razu udać się na spoczynek.

Funkcję „nocnego salonu” pełniła kuchnia, gdzie znajdowało się aż kilkanaście „kuchenek gazowych w

większości nieczynnych”, co goście uznawali za „specyficzne hobby doktor Janiny Garyckiej”. W lodówce jedna z ciotek zostawiała zawsze jakąś zupę dla zgłodniałych biesiadników. A później „odgrzewano stare ziemniaki z cebulą”, które „nad ranem uchodziły, gdy bankietowało się od paru godzin, za wyjątkowy rarytas”.

Dozorca kamienicy nie przepadał jednak ani za Skrzyneckim, ani za jego gośćmi i punktualnie zamykał drzwi na noc. Konferansjera musiał wpuścić, ale jego otoczenie – już niekoniecznie. Zatem przyjęło się, że Piotr wchodził do domu samotnie, a potem otwierał okno, przez które dostawali się do środka jego kompani. Parter był jednak dosyć wysoki, zatem paniom i osobom starszym podstawiano krzeselko.

Mocno zakrapiane dyskusje trwały do rana. Rozmawiano o wszystkim: o literaturze, muzyce, planach Piwnicy, czasami o sporcie. Ktoś wyrecytował wiersz, inny z biesiadników przeczytał fragment własnego lub cudzego tekstu. Choć siedziano blisko siebie, gdyż kuchnia nie miała ogrzewania, to jednak rozmowy były dość głośne, szczególnie w miarę opróżniania kolejnych butelek. Można tylko podziwiać pozostałych domowników, że to tolerowali. Sędziwym ciotkom Garyckiej szwankował już słuch, ale sama Janina była abstynentką, a w nocnych dyskusjach nie brała udziału. Poza tym kuchnię spowijała chmura dymu tytoniowego – w tamtych czasach papierosy palili niemal wszyscy.

Mniej tolerancyjni byli sąsiedzi. Szczególnie irytowała ich Ewa Demarczyk, która w ogóle nie potrafiła mówić szeptem.

„Kogoś z sąsiadów Janinki – wspominał Zygmunt Konieczny – chyba bardzo musiał denerwować ten głos. Raz, tuż przed świtem, chlusnął w Ewę wiadrem wody.

Zanim zdążyliśmy zareagować, uciekł. A Ewa, cała przemoczona, mówiła jeszcze głośniej”[49].

Oddzielnym tematem była sprawa alkoholu spożywanego podczas nocnych dyskusji. Wprawdzie biesiadnicy zawsze przynosili „co nieco” ze sobą, ale – jak można się domyślić – zapasy szybko ulegały wyczerpaniu. Sklepów nocnych wówczas jeszcze nie było, zatem pozostawała oddalona o kilometr melina przy ulicy Wielopole 8.

„Latali tam głównie debiutanci – tłumaczył Jan Kanty Pawluśkiewicz – taka misja to był duży szpan, choćby dlatego, że ów wysłannik miał zapewnione prawo powrotu. (...) Mój kolega, obecnie ceniony architekt w Toronto, był tak »rozgrzany«, że już o godzinie jedenastej poleciał na Wielopole i usłyszał: »Panie, co mnie, kurwa, budzisz, jest południe, w sklepach sprzedają«”[50].

Spożywano zresztą nie tylko wódkę, piwnicznym artystom pozostało najwyraźniej upodobanie do najtańszego wina, jakim raczono się w czasach powstawania kabaretu. W efekcie kuchnia Garyckiej czasami sprawiała piekielne wrażenie, gdyż wyczuwalny był tam odór siarki, a niektórym biesiadnikom miały się żarzyć oczy. Ale każda domówka rządzi się przecież własnymi prawami – dla przykładu u Kory i Marka Jackowskich pito wyłącznie spirytus z tabasco. Podobno gościa z butelką o niższej zawartości alkoholu nawet nie wpuszczano za próg.

Lokal Na Groblach nabrał szczególnego znaczenia, gdy Piwnicę pozbawiono siedziby i zespół musiał się przenieść do Klubu Literatów na Krupniczą 22 (grano też w Towarzystwie Kulturalno-Społecznym Żydów przy Sławkowskiej). Widmo likwidacji zawisało nad kabaretem właściwie co roku – i faktycznie Piwnica była regularnie zamykana. Tym razem wygnanie trwało aż trzy lata. Być

może dlatego powrót w październiku 1964 roku odbył się w stylu prawdziwej cyganerii.

„Na czele pochodu kroczył Piotr Skrzynecki z dzwonkiem – relacjonowano w Polskiej Kronice Filmowej – pod ramię z panią Szaszkiewiczową dźwigającą gęś. Za nimi w malowniczych strojach postępowali aktorzy Piwnicy i zaprzyjaźnione z kabaretem osoby. Na taczce wieziono »klamoty, rekwizyty«. (...) W nadchodzącym tygodniu – podobno w sobotę – znów będziemy mogli stać się widzami tego niepowszedniego kabaretu, który tyle sławy przysporzył Krakowowi”^[51].

Wprawdzie piwniczenie ponownie pojawili się na Rynku Głównym, ale powrót do dawnych obyczajów okazał się niemożliwy. Kierownictwo domu kultury zastrzegło bowiem, że już pół godziny po spektaklu lokal ma zostać opróżniony. Z konieczności artyści przenieśli się więc na plac Na Groblach i mieszkanie Garyckiej oraz jej ciotek stało się prawdziwym centrum życia towarzyskiego Krakowa.

W efekcie pani Janina nigdy nie wiedziała, co i kogo zastanie rankiem w kuchni. Czy będzie to śpiący na „gościnnej kozetce” Adam Hanuszkiewicz, czy może filary krakowskiego świata nauki i kultury – Zbigniew Świąch, Michał Rożek i Józef Opalski. A może powita ją Andrzej Wajda lub noblista Pablo Neruda? Mieszkanie odwiedzali również Melchior Wańkowicz, Tadeusz Łomnicki i Władysław Hasior. Na pewno jednak nie mogła zasnąć, gdy stały bywalec, Wiesław Dymny, w środku nocy „wrzeszczał, co komu zaraz robi (w dwóch wariantach: erotyki lub bijatyki)”^[52].

Podobno z upływem czasu zdarzało się, że przez okno (także w dzień) „włazili wszyscy, swoi i obcy”. Czyli „wariaci, artyści, porzucone kochanki, narkomani,

alkoholicy, intelektualiści, ladacznice, dzieci skłócone z rodzicami, rodzice skłócenii ze sobą”. Dlatego też bywały dni, gdy w kuchni non stop pito wódkę i „goniono za sobą z nożem”, a czasami notowano wręcz próby podpalenia w pijackim „delirium lub narkotycznym amoku”^[53].

Inna sprawa, że w tamtych latach Skrzynecki doprowadził swój styl życia do perfekcji. Faktycznie nie potrzebował niczego, a jeśli czasami miał pieniądze, natychmiast je wydawał. Gdy dostał Nagrodę Miasta Krakowa wynoszącą 15 tysięcy złotych (odpowiednik półrocznej pensji), zaprosił do lokalu około 40 osób i „do rana wszystko się rozeszło”. Natomiast gdy kabaret pojechał na festiwal do włoskiego Arezzo, konferansjer miał ze sobą finanse na odnowienie garderoby, gdyż w Polsce w tym czasie niczego nie można było dostać. Wydanie tych pieniędzy w miejscowych knajpach zajęło mu zaledwie trzy godziny.

W rzeczywistości jednak lider Piwnicy wcale nie musiał przejmować się finansami. W Krakowie był już znany i lubiany, więc praktycznie codziennie dostawał po kilka zaproszeń na obiad czy kolację. Jednakże nigdy nie okazywał za to specjalnej wdzięczności, uważał bowiem, że po prostu „mu się to należy”. Zakładał, że jeśli „ktoś się z nim zadaje”, to przecież powinien liczyć się z tym, że trzeba „go nakarmić i postawić wódkę”.

„Kiedyś zostałem na włościach w domu – wspominał plastyk i scenograf Kazimierz Madej – przez moment zastanawiałem się, co robić, bo miałem czterdzieści groszy w kieszeni. Przypadkiem spotkałem Piotra. »Chodź, chodź, pójdziemy do Sobottowej« [lekkoatletka, medalistka olimpijska – S.K.]. Namawiał mnie, no to poszliśmy do Sobottowej, potem poszliśmy do Pawлуśkiewiczów i jeszcze gdzieś, po tygodniu wróciłem do siebie i dalej miałem te czterdzieści groszy”^[54].

Rozwiązano też problem ubrań Piotra – odzież obdarowywali go przyjaciele i ich rodziny: Zbigniew Preisner kupował płaszcze, Jan Nowicki marynarki, a Sylwia Pawлу́skiewicz swetry^[55]. Inna sprawa, że mimo wieloletniej przyjaźni i zażyłych kontaktów Skrzynecki z Nowickim pozostali na „pan”, nigdy nie mówili do siebie po imieniu. Jest to tym dziwniejsze, że konferansjer był na „ty” z dużą liczbą osób.

Lider Piwnicy stał się jedną z największych znakomitości grodu pod Wawelem i znajomość z nim nobilitowała. Warto jednak pamiętać, że jego urok osobisty nie polegał wyłącznie na tym, że Skrzynecki miał ogromne poczucie humoru i był najbardziej rozpoznawalnym członkiem kabaretu. Przede wszystkim był to wysokiej klasy intelektualista o niezwykle szerokich zainteresowaniach. Pochłaniał najróżniejsze lektury, które podsuwał także znajomym, studiował Montaigne’a, analizował sztukę, pasjonował się historią, a dyskusja z nim stanowiła prawdziwą ucztę duchową. Lubił też prowokować i potrafił „o jakimś zjawisku wypowiedzieć się bardzo krytycznie albo niezwykle pozytywnie”. Inicjował w ten sposób dyskusje, które ciągnęły się godzinami. Niekiedy wystarczył przypadek, jak planowany wyjazd Pawлу́skiewiczów na Maltę, by kolacja przerodziła się w kilkugodzinną debatę o zakonie joannitów i malarstwie Caravaggia. Czasami zresztą dyskusje nosiły charakter ćwiczenia intelektualnego, czego dowodem były zachowane po nocnej biesiadzie notatki na temat matriarchatu. Na jednej stronie spisano wszystkie zalety tego ustroju i zdecydowanie podkreślono jego przewagę nad patriarchatem. Problem był tylko jeden: na odwrocie kartki przyznano wyższość męskiej dominacji, co również doskonale uzasadniono...

Intrygującą ciekawostką pozostaje natomiast fakt, że znany psychiatra, profesor Antoni Kępiński, zaangażował kiedyś Skrzyneckiego i Zygmunta Koniecznego do organizacji kabaretu w krakowskiej klinice psychiatrycznej. Uznał bowiem, że projekt może mieć duże znaczenie terapeutyczne dla pacjentów, co zresztą okazało się prawdą. Co więcej, zarówno Skrzynecki, jak i Konieczny byli z tej współpracy bardzo zadowoleni i zgodnie stwierdzili, że łatwiej im się porozumieć z podopiecznymi kliniki niż z niektórymi artystami Piwnicy...

KRZYSZTOF LITWIN

Pierwszym stałym muzykiem Piwnicy był Krzysztof Litwin, który grał na gitarze i pisał teksty piosenek. Występował też podczas pierwszego, historycznego wieczoru kabaretu, chociaż nie dostał wtedy wielkiej roli. Właściwie wypowiedział na scenie tylko jedno zdanie: „Ty, dejże tego peta”, ale i tak przeszedł do historii. Inna sprawa, że jego udział podobno był spowodowany głównie faktem, iż „przyprowadził Pusię Pawełek”, którą wszyscy uważali za śliczną.

Litwin był także autorem pierwszego piwnicznego hymnu ze słynnymi słowami: „Ja ci śrubkę wkręcę w radio, o Leokadio”. Jak sam jednak przyznawał, przez pierwsze lata napisał zaledwie niespełna około dziesięciu piosenek, które zaginęły w mrokach niepamięci (nie znał nut). Natomiast hymn ocalał wyłącznie dlatego, że po latach Litwin zaprosił na kolację Zygmunta Koniecznego będącego już nadwornym muzykiem kabaretu. Zanucił mu utwór, a Konieczny posiadający odpowiednie wykształcenie i bardzo dobry słuch sporządził zapis nutowy.

Trzeba jednak przyznać, że ówczesne popisy wokalne kabaretu nie zawsze stały na najwyższym poziomie i publiczność traktowała je jako zamierzoną parodię. Z tego też powodu, gdy obiekcje przed śpiewem na scenie miała Krystyna Zachwatowicz, usłyszała od Skrzyneckiego, że nie może przecież śpiewać gorzej niż stałe artystki Piwnicy. I pan Piotr jak zwykle miał rację, chociaż – gdy ją zapowiadał – stwierdził, że Krysia „ma wprawdzie głosik nieduży, ale za to nieprzyjemny”.

„[Litwin] ukończył krakowską ASP – wspominał Leszek Długosz – dyplom zrobił z grafiki książkowej. To była jego wąska specjalizacja i czuł się z niej dumny. Był zdolnym grafikiem”^[56].

Pojawienie się Koniecznego było zbawieniem dla plastyka, który w końcu mógł się skoncentrować na grze aktorskiej. Odkryto wówczas, że posiada ogromny talent komiczny, rozweselał największych ponuraków. Co więcej, sam też doskonale się przy tym bawił.

„(...) był artystą świadomym własnych możliwości – kontynuował Długosz – o ogromnej intuicji. Miał doskonałe poczucie swej *vis comica*, odwagę improwizacji. Świetnie nawiązywał kontakt z widownią, potrafił »wychodzić z postaci, puszczać oko«. Publiczność uwielbiała wszystkie jego minki, tak czy inaczej wyrażane komentarze i fantastyczne przebieranki”^[57].

Zachwyty wzbudzały występy Tercetu Girls, gdzie przebranemu za kobietę Litwinowi towarzyszyły Kika Lelićńska i Barbara Nawratowicz. Pan Krzysztof z warkoczykami przypominającymi fryzurę Karin Stanek i w „skąpym biustonoszu” wyśpiewywał wraz z partnerkami ZMP-owskie pieśni o miłości do traktorów. Wzbudzało to salwy śmiechu, podobnie jak jego *Rozmówki chłopskie* z Güntnerem. Widownia uwielbiała też monologi majora

Pycia, gdy Litwin w przebraniu wiejskiej babiny tłumaczył, że jest „ciemnym, głupim chłopem”.

Stworzył również niezapomnianą kreację, gdy jako Józef Klimczak biegał po sali w waciaku i czapce uszatce, wymachując siekierą. Jego bohater był racjonalizatorem, który „stał się bojowym, wiernym i oddanym pomocnikiem i rezerwą partii”. Potrafił bowiem opracować metodę wyciągania gwoździ z desek podłogowych bez uszkodzania drewna. Dzięki temu „świadomość, że wysiłek mózgowy jednostki przyczynił się do zaoszczędzenia wysiłku mózgowego czterdziestu jednostek”, gwarantował mu komfort psychiczny i miał przyspieszyć „dalszy rozwój na polu techniki”^[58].

W 1959 roku Piwnicę odwiedził reżyser Wojciech Jerzy Has i zachwycił się talentem Litwina. Obsadził go w filmowej adaptacji *Wspólnego pokoju* Uniłowskiego, a grafik doskonale sprawdził się na ekranie. Zaczął otrzymywać dalsze propozycje i łącznie wystąpił w ponad 80 produkcjach. Wprawdzie z reguły były to role epizodyczne, ale wcielił się także w jedną z głównych postaci ekranizacji *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Najwięcej popularności przysporzyły mu jednak produkcje dla młodzieży, a drogę do sukcesu przetarł serial *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa*, gdzie wcielił się w rolę przestępcy, Chryzostoma Cherlawego. Cztery lata później w *Przygodach psa Cywila* zagrał rolę sierżanta Walczaka, opiekuna tytułowego bohatera. Serial o przygodach milicyjnego owczarka niemieckiego oglądali także dorośli, więc Litwin nigdy nie miał problemów z załatwieniem spraw urzędowych – pytano go tylko, dlaczego nie przyprowadził też swojego słynnego podopiecznego.

Inna sprawa, że dzięki kreacji Litwina serial zdecydowanie wykraczał poza zwykłą produkcję telewizyjną tamtych lat. Była to bowiem opowieść o bezinteresownej przyjaźni człowieka i psa, którą po mistrzowsku oddali dwaj główni bohaterowie. Nic zatem dziwnego, że produkcja cieszyła się popularnością także za granicą, a fakt, iż była wyświetlana również w Jugosławii, spowodował nieco zamieszania na dworcu kolejowym w Trieście. Piwniczanie po raz kolejny jechali wówczas do Arezzo na festiwal i we włoskim mieście mieli przesiadkę. Na widok Litwina jeden z miejscowych podróżnych zastygł zaskoczony, a potem z niedowierzaniem zapytał, czy to naprawdę *cane Cywil*. Okazało się bowiem, że w położonym w pobliżu granicy ze Słowenią mieście odbierano telewizję jugosłowiańską i także tam serial cieszył się sporą popularnością. Tym bardziej że Triest był miastem dwujęzycznym^[59].

Z czasem Litwin odsunął się jednak od Piwnicy, rozpoczynając współpracę z Silną Grupą pod Wezwaniem. Niekiedy występował jeszcze na scenie pałacu Pod Baranami i zawsze był tam gorąco witany. Uczestniczył też w balach organizowanych przez zespół i na najsłynniejszym z nich, w lutym 1986 roku, zdobył pierwszą nagrodę za strój nawiązujący do początków kabaretu. Założył bowiem stosowną marynarkę, koszulę i beret z antenką.

Zresztą uczciwie trzeba przyznać, że wierność rodzimemu kabaretowi nie była najmocniejszą stroną wielu piwniczian. Faktycznie, postępowali tak, jak śpiewali: „Przychodzimy i odchodzimy”, co aprobował Skrzynecki, twierdząc, że kabaret musi się zmieniać. Jednak nie zawsze było tak miło:

„Basia Nawratowicz z Wiesiem Dymnym założyli Pod Jaszczurami kabaret Remiza – wspominała Joanna Olczak-Ronikier – gdzie jako girlsa pokazywała piękne nogi (...) Dorota Terakowska [późniejsza redaktorka »Gazety Krakowskiej« i »Czasu Krakowskiego« – S.K.]. Wanda Warska stworzyła w Piwnicy własny kabaret Klara, do którego zaangażowała Krzysia Litwina i Piotra jako konferansjera, co spowodowało sporo kwasów w zespole”^[60].

ZYGMUNT KONIECZNY I EWA DEMARCZYK

W 1959 roku w pałacu Pod Baranami pojawił się nieśmiały student pierwszego roku Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, Zygmunt Konieczny. Przyszedł na zaproszenie starszego o rok kolegi z uczelni, Mieczysława Świącickiego, który od pewnego czasu należał już do zespołu Piwnicy. Pierwsze zetknięcie przyszłego kompozytora z obsadą kabaretu nie rokowało najlepiej.

„Przyszedłem na próbę – wspominał Konieczny. – Piotr, zobaczywszy mnie, zapytał ostro: »Pan do kogo?«. »Do pana Świącickiego«, odparłem przerażony. Na szczęście Mietek mnie zobaczył”^[61].

Dotychczas jedynym instrumentem wykorzystywanym w Piwnicy była gitara Krzysztofa Litwina, więc pojawienie się studenta kompozycji grającego na pianinie całkowicie zrewolucjonizowało oprawę muzyczną widowisk. Tym bardziej że Konieczny nie ograniczał się wyłącznie do akompaniamentu. Błyskawicznie stał się naczelnym, a właściwie jedynym kompozytorem zespołu i piwniczny

styl pracy najwyraźniej wcale nie przeszkadzał mu w tworzeniu.

„Bo też te piosenki powstawały w parę godzin – tłumaczył. – Po południu spotykaliśmy się w kawiarni Kolorowa, która była wówczas naszym lokalem, i Mietek znosił rozmaite szlagiery przedwojenne czy ludowe, a myśmy je momentalnie przerabiali, co polegało głównie na niemałej dezynwolturze wobec materiału dźwiękowego. Następnie krótka próba i wieczorem – premiera”^[62].

Do tego dochodziły jeszcze typowe piwniczne przywary: brak obowiązkowości, rozprężenie, niesystematyczność, kompletna niepunktualność i luz posunięty do granicy absurdu. Nikt nie wiedział, o której rozpocznie się przedstawienie oraz kto weźmie w nim udział. Sceniczne i muzyczne pomysły notowano na świstkach papieru, które notorycznie gubiono albo na których nie można było odszyfrować cudzych bazgrołów. Wykonawcy upodobali sobie bankietowy tryb życia, co powodowało, że przychodzili na próby czy przedstawienia nietrzeźwi, zapominali tekstu, a słysząc krytyczne uwagi, obrażali się i opuszczali przybytek.

Pierwsze piosenki Konieczny stworzył dla Kiki Lelicińskiej i Krystyny Zachwatowicz, natomiast później komponował głównie dla Mieczysława Świącickiego. To właśnie dla niego powstały *Groszki i róże* oraz *Grande Valse Brillante*. Z kolei melodię *Czarnych aniołów* do tekstu Dymnego napisał z myślą o Barbarze Nawratowicz. Piwnica pogrążyła się jednak w kryzysie, a jeszcze bardziej powiększał go fakt relegowania zespołu z Rynku Głównego. Nie wszyscy wierzyli, że występując na Krupniczej, kabaret przetrwa.

„Groził nam wtedy wielki kryzys – wyjaśniał Miki Obłoński. – Odszedł Janek Güntner do Skuszanki, do Teatru

Ludowego w Nowej Hucie, Basia Nawratowicz przeniosła się do teatru do Kielc. Buła [Jerzy Kopczewski – S.K.] jak zwykle o coś się obraził i powędrował za nią. Krysia [Zachwatowicz] pracowała w Warszawie w Teatrze Polskim, Kika Lelicińska wyjechała do Koszalina. Zostało parę osób: Dymny, Litwin, Kwinta, nowa artystka Ola Kurczab, Piotr, Zygmunt i ja. Zygmuntowi ogromnie zależało, by Piwnica istniała nadal. Było to jedyne miejsce, gdzie mógł prezentować swoją twórczość”^[63].

Na szczęście Opatrzność czuwała nad kabaretem i jego artystami, gdyż wtedy „jak z nieba spadła” im artystka, która nie tylko miała ocalić zespół, lecz również nadać jego prezentacjom zupełnie inną wartość.

„Zygmunt wniósł do kabaretu coś zupełnie nowego – wyjaśniał Leszek Długosz. – Zaproponowana przez niego koncepcja stylistyczna muzyki i zaangażowanie do zespołu Ewy Demarczyk – to przyniosło rezultat nieznaney dotąd jakości. I sukces też niespotykany. (...) Piwniczny typ piosenki poetyckiej został podniesiony do rangi sztuki wysokiej”^[64].

Demarczyk miała wówczas 21 lat i studiowała na Wydziale Aktorskim krakowskiej PWST. Występowała w kabarecie studenckim Cyrulik i właśnie tam wypatrzył ją współpracujący z Piwnicą saksofonista, Przemysław Dyakowski. Uznał jej popis za fantastyczny i namówił kolegów, by pojawili się na kolejnym wieczorze Cyrulika.

Nie było to łatwe zadanie, gdyż piwniczanie z założenia nie oglądali występów innych kabaretów, uważając, że ich zespół „był ponad wszystko”. Jednak Dyakowskiemu udało się w końcu przekonać kolegów i Skrzynecki wraz z Koniecznym oraz Rajmundem Jaroszem poszli obejrzeć młodą artystkę. Trafili akurat na bardzo ciekawy fragment koncertu, gdyż Demarczyk śpiewała ironiczną piosenkę o...

Piotrze Skrzyneckim i Irenie Szaszkiewiczowej podróżujących autostopem. Gdy zorientowała się, że bohater utworu stoi we własnej osobie pod ścianą sali, o mało nie zemdląła.

Jednak pan Piotr zawsze miał dużo dystansu do samego siebie a Demarczyk wywarła na nim ogromne wrażenie. Wraz z kompanami zaczął ją namawiać do występu w Piwnicy, jednak niespodziewanie napotkał opór. Młoda artystka okazała bowiem niezwykłą lojalność, twierdząc, że nie może porzucić swoich dotychczasowych współpracowników. Ostatecznie jednak w czerwcu 1962 roku zadebiutowała na Krupniczej i od tej chwili nic już w Piwnicy nie było takie samo.

„My śpiewaliśmy z takiej wzajemnej ciekawości – wspominała Aleksandra Kurczab – miłości, przekory politycznej, społecznej. Często fałszowaliśmy. A tu nagle się okazało, że śpiewać też trzeba umieć, i Ewa nam to pokazała”^[65].

Piwnica miała wylansować Demarczyk – dziewczyna trafiła na właściwego kompozytora, a Skrzynecki opracował jej sceniczny wizerunek. Początkowo bowiem podczas występów „ciągle kręciła się i machała rękami”, aż wreszcie pan Piotr uznał, że powinna stać bez ruchu i skupić się wyłącznie na śpiewie. Niezwykłe interpretacje wraz z fantastyczną dykcją i niezwykłą urodą dziewczyny tworzyły wręcz nieprawdopodobną mieszankę – publiczność dosłownie oszalała na punkcie Ewy.

Tym bardziej że Konieczny nie tracił czasu – pisał dla Demarczyk nowe utwory oraz bez większych skrupułów oddawał jej piosenki, które dotychczas śpiewali inni wykonawcy. Świącicki nie był zachwycony, gdy stracił *Groszki i róże* oraz *Grande Valse Brillante*, a Kurczab po odebraniu jej *Garbusa* nie odzywała się do kompozytora

przez ponad rok. Wszystkich jednak przebiła krewka Nawratowicz, która wprawdzie po ciosie Dymnego chwilowo nie mogła śpiewać *Czarnych aniołów*, ale uważała tę piosenkę za własną. Miała za sobą już dwie próby z Koniecznym, jednak gdy z powodu urazu nie pojawiła się na kolejnej, pan Zygmunt przekazał utwór Demarczyk.

„Zaczęliśmy próbę – wspominał po latach. – Fortepian stał na estradzie, ja gram, Ewa śpiewa. I nagle coś mnie tknęło. Odwróciłem się. A tu Basia stoi za mną i z całej siły łup na dół wiekiem fortepianu. W ostatniej chwili cofnąłem palce, odskoczyłem. Miałem szczęście. Rąbnęłaby mnie z całej siły. I wrzask: »Ty skurwysynu!«. Aż Dymny stanął w mojej obronie. Gdyby nie on, nie wiem, co by się stało”^[66].

Konieczny miał jednak rację (i poparcie Skrzyneckiego). Demarczyk była zjawiskiem, które należało jak najbardziej eksponować. Zwłaszcza że pani Ewa miała się stać przeciw wagą dla absurdalnego poczucia humoru innych członków zespołu. Dlatego występowała zaraz po Krzysztofie Litwinie deklamującym wiersz „o wygryzionej przez szczupaki Marysinej pisi” i śpiewała *Karuzelę z madonnami* do wiersza Białoszewskiego.

Gdy poeta dowiedział się, że Konieczny z Demarczyk przerobili jego wiersz na piosenkę, był – delikatnie mówiąc – niezbyt zadowolony. Groził nawet sądem, ale zmienił zdanie po obejrzeniu spektaklu Piwnicy.

„Po koncercie podszedł do nas – wspominał kompozytor – i powiedział, że napisał ten tekst w stylu ludowej przyśpiewki, a ja zrobiłem z tego furię. Ale on to akceptuje. Prosi tylko, żeby na okładce płyty, jeśli taka wyjdzie, tekst wiersza zacytowano w całości”^[67].

Białoszewski przyznał się do błędu, czego nie można powiedzieć o Stefanii Tuwim, która zaskarżyła Koniecznego za przeróbkę tekstu *Grande Valse Brillante*. W

oryginalnie narratorem był bowiem mężczyzna, a Demarczyk zmieniła rodzaj czasowników na żeński. Konieczny jednak wybronił się, tłumacząc, że początkowo utwór wykonywał Świącicki – i przedstawił zarejestrowane nagranie. Skończyło się tylko na naganiu (zapewne z powodu efektu artystycznego, jaki uzyskał z Demarczyk). Inna sprawa, że Tuwimowa wniosła pozew do sądu dopiero wówczas, gdy otrzymała już tantiemy autorskie za wydaną płytę. Być może obawiała się, że ich wypłacenie zostanie wstrzymane do czasu ogłoszenia wyroku.

„Z Tomaszowem też była afera o zmianę słów – kontynuował Konieczny. – Piotr był przeciwko, ale ja uważałem, że Ewa musi śpiewać ten tekst w pierwszej osobie. Za te zmiany objechał mnie [Jerzy] Ficowski. W »Polityce«. Owszem, pochwalił muzykę, ale napisał: »Powiedzcie mu (tzn. mnie), że takich rzeczy robić nie wolno. Uważam, że wolno i nie wolno. Ekspresja Ewy i muzyka wymagała takich zmian”^[68].

Muzyka Koniecznego nie do wszystkich jednak trafiała. Jeszcze na pierwszym Studenckim Konkursie Piosenkarskim w Krakowie w 1962 roku za wykonanie *Karuzeli z madonnami* Demarczyk dostała tylko drugą nagrodę, gdyż „zdezorientowane jury »nie umiało wiedzieć«, do jakiego gatunku należy ta muzyka”.

W zamian jednak Ewa i jej nadworny kompozytor święcili triumfy w Opolu i Sopocie. Nad Odrą w 1963 roku Demarczyk dostała pierwszą nagrodę za wykonanie piosenki estradowo-artystycznej (*Czarne anioły*), a Konieczny – nagrodę specjalną za kompozycje i aranżacje. Przy okazji wyróżniono też Piwnicę pod Baranami. Natomiast rok później w Sopocie Demarczyk zaprezentowała *Grande Valse Brillante*.

„Jedna jedyna musiała bisować swój numer – notowała Maria Dąbrowska – i rzeczywiście zachwyciła mnie (jak już zresztą raz w audycji niedzielnej *Rewia Piosenek*). Miała znakomity tekst, urywek z *Kwiatów polskich* Tuwima *Valse brillante*. I jest przepyszną indywidualnością piosenkarską – z dobrym głosem, pełną ekspresji twarzą – bezbłędną gestykulacją – słuchało się jej z pasją i z pasją też śpiewała. To piosenka na miarę Édith Piaf i nie pojmuję, dlaczego dostała tylko drugą, a nie pierwszą nagrodę na tegorocznym festiwalu sopockim. Pierwszą dostała German”^[69].

Na wspomnianej Rewii Piosenek (a właściwie Giełdzie Piosenki) odbywającej się w Domu Mody Polskiej w Warszawie Skrzynecki był jednym z prowadzących i przed występem Demarczyk starał się wykreować podniosłą atmosferę. Zatem praktycznie nic nie mówił, tylko co chwila używał swojego słynnego dzwonka. W efekcie widzowie odnieśli wrażenie, że są w kościele, a Aleksander Bardini zapytał wprost, czy po koncercie „wszyscy mają rzucać się na kolana, czy wystarczy się pochylić”^[70]. Nie zmienia to jednak faktu, że Ewa odniosła ogromny sukces, zaś wykonanie *Miasteczka Bełz* wzruszyło słuchaczy do łez.

„Była prawdziwym magnesem – tłumaczył Leszek Długosz. – (...) Rzeczywiście proponowała coś ekstra. Cóż takiego? Piosenki Zygmunta Koniecznego i stare szlagiery, które włączała do swego repertuaru. Swą oryginalną, niespotykaną dotąd stylistykę. Repertuarową i wykonawczą”^[71].

KAPRYSY GWIAZDY

Najnowszym nabytkiem Piwnicy zainteresował się także dyrektor paryskiej Olimpii, Bruno Coquatrix. Zaprosił Demarczyk i Koniecznego nad Sekwanę. Oboje pojawili się tam pod koniec stycznia 1964 roku. Francuz uznał bowiem, że trafił na artystkę, która będzie mogła zastąpić zmarłą niedawno Édith Piaf.

Demarczyk zaśpiewała na koncercie siedem piosenek, które spotkały się z owacyjnym przyjęciem publiczności. Wydawać się mogło, że wielka kariera stoi przed piosenkarką otworem, ale był jeden, poważny problem: Ewa nie знаła francuskiego, co na dłuższą metę było nie do przyjęcia dla gospodarzy. Mogli akceptować jedną czy dwie piosenki w jej rodzimym języku, jednak nie cały recital. Obcą mowę tolerowano w rock and rollu, ale nie w piosence, a Demarczyk chyba tego nie rozumiała. Ewentualnie pojawiły się u niej objawy megalomanii.

„Byłam w Paryżu, gdy Ewa miała pierwsze występy – wspominała Krystyna Zachwatowicz. – Mam wrażenie, że zmarnowała ten Paryż przez swoje upory. A była naprawdę wspaniała, Coquatrix zachwycił się nią absolutnie. Bardzo chciał ją wylansować. (...) Wynajdowaliśmy dla Ewy niezwykle francuskie teksty. Ale ona niczego nie chciała przyjąć. Myśmy ją błagali. Uparła się. Nie, i już”^[72].

Odrzuciła też dwuletni kontrakt, na mocy którego piosenki mieli dla niej pisać ci sami twórcy, co dla Édith Piaf. Najwyraźniej uznała, że nie zamierza kroczyć jej drogą, wołała narzucić francuskim odbiorcom własny styl. Chciała też skończyć studia i obiecała, że w Krakowie zacznie się uczyć francuskiego.

Gdy jednak wiosną 1964 roku ponownie pojawiła się w Paryżu z Koniecznym, okazało się, że jej czas już minął. Szef Olimpii zajął się lansowaniem pewnego algierskiego piosenkarza, który może nie miał tyle charyzmy, co

Demarczyk, ale przynajmniej śpiewał po francusku. Panią Ewę praktycznie nikt się już nie interesował i gości z Polski nawet nie odebrano z lotniska. Wprawdzie koncertowała jeszcze we Francji przez sześć tygodni, ale po dotrzymaniu warunków kontraktu francuski menedżer rozstał się z nią bez żalu.

„To dziwna instytucja ta paryska Olimpia – podsumowywała kilka lat później Demarczyk. – Przychodzą tam bogaci snobi, w dużej mierze całkowici ignoranci. Słono zapłacili, więc chcą obejrzeć i akrobatę i żonglera, i jakąś sławną gwiazdę. I to się im serwuje. Niezbyt dobrze czułam się w tym światowym *varietes*”^[73].

Ewie Demarczyk pozostała więc scena krajowa – i faktycznie nad Wisłą okrzyknięto ją wielką gwiazdą. Nadal też śpiewała w Piwnicy, tym bardziej że zespół powrócił z wygnania i na nowo rozgościł się w pałacu Pod Baranami. Teraz Ewa występowała na zakończenie kabaretowych wieczorów, co wywierało ogromne wrażenie na widzach.

„Były to najmocniejsze finały w Piwnicy – potwierdzał Leszek Długosz. – Po nich zazwyczaj następowało jeszcze jakby *postscriptum*, przez cały zespół wykonywane w ciemnościach *unisono*, prawie *parlando*, zbiorowo oświadczone *Przychodzimy, odchodzimy*. W odczuciu sali rodzaj ideowej deklaracji, manifestacja kruchości, znikomości, ale i zarazem siły trwania”^[74].

Rozpadła się jednak współpraca artystki z Koniecznym. Kompozytor miał wiele innych zleceń, a Ewa niemalże wymagała wyłączności. Zapomniała już, że sama przejmowała utwory napisane dla innych wykonawców, gdyż uważała, że wszystko, co ją zainteresuje, powinno trafić do jej repertuaru. Poza tym twierdziła, że Konieczny pisał zbyt trudną dla jej głosu muzykę, i odmówiła

modyfikacji swojego stylu artystycznego. A pan Zygmunt chciał cały czas się rozwijać.

„Faktem jest – zauważał Długosz – że to właśnie akurat w Piwnicy Ewa otrzymała szlif, podpowiedź kierunku dla swej mocy. Pojęła w lot ową szansę. Otrzymała repertuar, który ją uskrzydlił i poniósł w inny wymiar. Na starcie dostała materiał, jaki już nigdy potem jej się nie trafił”^[75].

Ostatecznie Konieczny wprawdzie jeszcze czasami akompaniował Ewie, ale przestał pisać dla niej melodie. Tym bardziej że z upływem czasu piosenkarka stawała się coraz bardziej zaborcza. Podobno miała „potrzebę władzy i rządu” i „okrzyknęła się kierownikiem muzycznym całego zespołu, a gdy zaczęły się wyjazdy zagraniczne, szefem organizacyjnym”. Nie znosiła żadnego sprzeciwu i zapewne z tego powodu pod koniec listopada 1973 roku oznajmiła, że nigdy więcej nie wystąpi w Piwnicy.

Wywołało to ogromne zaskoczenie wśród członków zespołu, a zdenerwowany Skrzynecki zagroził nawet, iż przestanie prowadzić konferansjerkę podczas jej wyjazdowych recitali. Ale nie dotrzymał słowa i uległ presji gwiazdy.

„Jakiś jeszcze czas po jej odejściu – kontynuował Długosz – Piotr zapowiadał jeszcze i prowadził recitale Ewy. (...) Sporo jeździli z koncertami po Polsce. Funkcja ta Piotrowi raczej ciążyła. Przypuszczam, że godząc się na tę współpracę – wielbił przecież jej sztukę jak mało kto – przez jakiś czas miał nadzieję, że tym sposobem nakłoni ją do powrotu. Lecz i na tej »recitalowej płaszczyźnie« ich współpraca też się załamała. Nieporozumienia, wzajemne oskarżenia o brak dobrej woli, wszystko to doprowadziło do definitywnego rozstania. Bodaj nigdy się już nie spotkali”^[76].

Gdyby Demarczyk pozostała w zespole, bez wątpienia nigdy nie osiągnęłaby tak wiele. Ale z drugiej strony – oderwana od małej scenki w podziemiach pałacu Pod Baranami nie do końca potrafiła się odnaleźć. Bez współpracy ze Skrzyneckim i Koniecznym „wpadła w pewnego rodzaju schematyzm i bała się zmian, podjęcia jakiegoś ryzyka artystycznego”^[77]. A jak wiadomo, artysta, który się nie rozwija, marnuje swój talent.

LESZEK DŁUGOSZ

Dwa lata po Demarczyk do kabaretu trafił Leszek Długosz. Ukończył polonistykę na UJ, rozpoczął studia na Wydziale Aktorskim krakowskiej PWST i związał się z teatrykiem studenckim Hefajstos. W 1963 roku otrzymał nagrodę na Studenckim Festiwalu Piosenki i nieco później pojawił się w Piwnicy. Zapewne dopomógł mu w tym także fakt, że prywatnie był szwagrem Dymnego, gdyż pierwsza żona pana Wiesława i wybranka Długosza były siostrami.

„Piwnica ze swoją renomą – wyjaśniał po latach – blaskiem nobiletowała. I nigdy nie było tak trudno, jak wówczas, dostać się do niej; była zespołem hermetycznym, snobistycznym. Może fakt bycia szwagrem Dymnego miał znaczenie, ale gdyby nie przekonanie Wieśka, że jestem osobą, którą warto wspierać, żadne inne względy nie wchodziłyby w grę”^[78].

Chociaż „piwniczni gwiazdorzcy” czasami „kręcili na młodszeo kolegę nosami”, to Skrzynecki dobrze wiedział, że do jego zespołu trafił właśnie wielki talent. Potwierdził to bal na zamku w Pieskowej Skale, gdzie Długosz po raz pierwszy wykonał *Jurgowską karczmę*. Muzykę do wiersza

Jerzego Lieberta napisał osobiście, a stonowana interpretacja dosłownie rzuciła słuchaczy na kolana.

„Jak już zaśpiewałem – wspominał Długosz – wiedziałem, że stało się coś ważnego i dla mnie, i dla Piwnicy; że ten walc, uwodzicielski, diabelski, erotyczno-zaświatowy, zrodził w oczach ludzi roziskrzenie, rozmarzenie, że to było zwycięstwo muzyki; Lieberta, moje też...”^[79].

Długosz prezentował zupełnie inną stylistykę niż Mieczysław Świącicki czy Miki Obłóński, o Demarczyk już nie wspominając. Był bardzo odległy od patosu pani Ewy, ale nawet gdy prezentował żartobliwe lub groteskowe teksty, ich przekaz stawał się nieoczywisty. Ponadto zawsze był „bytem niezależnym” w zespole Piwnicy i nawet nie przebierał się na scenę. Przed widzami pojawiał się w takim stroju, jaki nosił na co dzień.

„Byliśmy małym zespołem – wyjaśniał. – Każdy niezwykle intensywny, określony, musiał stale coś świeżego proponować. Wszak widownia to najbardziej wyrafinowane umysły – naukowcy, twórcy innych branż. A zarazem między nią a nami nie było dystansu. Potem wspólnie dyskutowaliśmy, omawialiśmy niuanse występu, co było w stylu piwnicznym, a co nie”^[80].

Pan Leszek nigdy całkowicie nie zintegrował się z zespołem. Wprawdzie zawsze powtarzał, że Piwnica „wzmocniła go pod wieloma względami”, a szczególnie w zakresie „własnej świadomości artystycznej”, lecz miał odmienną psychikę niż większość występujących tam artystów. Napisał jednak „kilka piosenek”, które pozostały w jego repertuarze przez długie lata, i być może właśnie to podtrzymało przekonanie, że „emocjonalnie z Piwnicą nigdy się nie rozstał”.

Ostatecznie jednak wybrał solową karierę i nie żałował swojej decyzji. Na dłuższą metę nie potrafił się bowiem

podporządkować nikomu ani niczemu. Dlatego po dwóch latach zrezygnował ze studiów w PWST, a po kilku rolach filmowych przestał się pojawiać na dużym ekranie. Z tego samego powodu opuścił także Piwnicę i od tej pory regularnie wydawał tomiki poezji oraz płyty, na których zamieszczał własne kompozycje.

„Te trzynaście lat w Piwnicy – wspominał – to trudna, ale niezwykła szkoła. Były chwile, o których bez wahania myślę: niezapomniane, fascynujące. Rzadko kiedy i rzadko gdzie indziej zdarzało mi się śmiać tak spontanicznie, tak autentycznie być wzruszonym. (...) Tu uczyłem się, jak budować nastrój, określony gatunek ekspresji. Jak wyrażać ironię, dystans”^[81].

Długosz zawsze przyznawał, że nigdy nie osiągnąłby powodzenia jako solista, gdyby nie lata spędzone pod skrzydłami Skrzyneckiego. To dzięki niemu mógł kierować karierą dla „własnej przyjemności”, chociaż przyznawał, że podobne słowa można by uznać za akt „szczerości bezczelnej”.

„Wybrałem drogę może najtrudniejszą – podsumowywał – całe życie bez etatu, niewspierany żadną instytucją, autorami, kompozytorami, sam sobie, wolny, ale bez wsparcia. Z wyjątkiem publiczności”^[82].

Rezygnacja Długosza zbiegła się z poważnym kryzysem kabaretu. Pod koniec lat 70. Piwnica poniosła poważne straty osobowe: zmarł Wiesław Dymny, odeszli Krzysztof Litwin i Ewa Demarczyk, a Zygmunt Konieczny zajął się muzyką teatralną. Krystyna Zachwatowicz przeniosła się na sceny warszawskie, Miki Obłoński objął funkcję zastępcy dyrektora w teatrze w Opolu. Natomiast Mieczysław Świącicki „rozchałturzył się na dobre, stając się głównym laureatem festiwalów piosenki żołnierskiej w Kołobrzegu”. Skrzynecki i pełniący nieformalną funkcję

dyrektora zespołu Piotr Ferster rozważali nawet zakończenie projektu, gdyż bywały wieczory, że poza konferansjerem na scenie pojawiały się dwie, trzy osoby.

„Na szczęście uaktywniali się Andrzej Maj – wspominał Ferster – i dziewczyny ściągnięte z zespołu Słowianki, w tym Ania Szałapak. Związał się też z nami Marek Grechuta, pojawili się Zbyszek Raj i Zbyszek Preisner. (...) I zaczęliśmy odzyskiwać publiczność, bo zdarzało się już, że o godzinie 22 było sprzedanych raptem osiem, dziesięć biletów”^[83].

PAN DYREKTOR BEZ ETATU

Piotr Skrzynecki sprawdził się jako niekwestionowany lider zespołu, ale nie był typem człowieka, który zajmowałby się organizacyjną stroną przedsięwzięcia. Na szczęście pojawił się Piotr Ferster, którego od 1973 roku nazywano dyrektorem, chociaż w zespole nie było etatów, a kabaret nie miał osobowości prawnej.

Ferster studiował medycynę, by zgodnie z tradycją rodzinną zostać lekarzem. Ale w rzeczywistości był „skazany na Piwnicę”. On, syn Teresy Arens, która wraz z Zofią Komedową prowadziła w latach 50. kabaretowy bar, podobno bawił się w Piwnicy już jako kilkuletnie dziecko. Pierwsze przedstawienie obejrzał, mając 14 lat, a Skrzynecki wprowadził go wtedy pod peleryną, tak by nieletniego widza nie zauważył groźny dozorca domu kultury. Ferster regularnie zaczął bywać w Piwnicy na początku lat 70. i szybko stał się niezastąpionym członkiem zespołu.

„Przed balem w Pieskowej Skale – wspominał po latach – Piotr rzucił do mnie: »Załatw no tysiąc świec«. Z lekka ogłupiały spytałem Michała Ronikiera, który jawił się jako

doświadczony organizator, jak się załatwia tysiąc świec, na co usłyszałem: »Załatw pięćset. Piotr nie zauważy różnicy«. I świece były”[84].

Niebawem był już człowiekiem od wszystkiego: sprzedawał bilety, rozdawał wejściówki, załatwiał fachowców do drobnych napraw, pilnował, by lokal był posprzątanym. Działalność kabaretu tak go wciągnęła, iż zrezygnował ze studiów medycznych – inna sprawa, że zrobił to bez większego żalu. Oczywiście wpływ na to miał lider kabaretu.

„Przez niego – wspominał Ferster – a raczej dzięki niemu nie zrezygnowałem z kabaretu. Zdecydowało jedno zdanie, które usłyszałem któregoś wieczoru w Piwnicy.

W pewnym momencie powiedziałem:

– Muszę iść, mam egzamin, chcę się jeszcze pouczyć.

A Piotr na to:

– Nie wygłupiaj się, zostań, co będziesz jakimś tam lekarzem. Lekarzy jest sto tysięcy, a dyrektor Piwnicy może być tylko jeden.

Nie zgłosiłem się na egzamin. I zostałem dyrektorem na 37 lat”[85].

Ferster miał wówczas 20 lat i znakomicie sprawdził się w tej roli. Dbał o wszystkie przyziemne sprawy organizacyjne, bez których kabaret nie mógł funkcjonować. Także o finansowe, takie jak terminowe regulowanie czynszu za lokal czy opłaty na rzecz ZAIKS-u. Był producentem wszystkich programów telewizyjnych poświęconych Piwnicy, organizował występy w Polsce i za granicą. Do Ferstera należał także podział zysków z działalności artystycznej pomiędzy członków zespołu.

„Pieniądze w kabarecie zawsze były dzielone po równo – wyjaśniał w 2007 roku – bez względu na to, kto jest kim. I

ile razy wystąpił. Kiedyś wystarczało to na pięćdziesiąt gramów wódki i taksówkę, teraz już na sto gramów plus taksówkę, a nawet trochę więcej, bo to jest kwota zbliżona do 100 złotych za wieczór. Naturalnie podczas wyjazdów czy występów na zamówienie są już inne stawki”^[86].

Oczywiście nawet nieformalny dyrektor musiał zarabiać na życie poza Piwnicą, dlatego Ferster współpracował z telewizją. Jednak to kabaret był dla niego najważniejszy, a szczególnie przyjaźń ze Skrzyneckim.

„Spotykaliśmy się dzień w dzień – wspominał – z wyjątkami niedziel, o co Piotr miał pretensje, a ja choć niedziele chciałem spędzać z rodziną. Zaczynaliśmy około 11 na herbatce Na Groblach, (...) potem była kawiarnia w Hotelu Francuskim, Kolorowa, zastąpiona w latach 90. na Vis-à-Vis, wreszcie szliśmy do naszej piwnicy – i tak do nocy. Rozstawaliśmy się na wakacje, choć bywało, że Piotr przyjeżdżał do mnie do Chałup – i podczas moich wyjazdów na narty albo jego wojaży z Janem Nowickim do Budapesztu”^[87].

Ferster był też organizatorem słynnych eventów Piwnicy: balów oraz obchodów różnych rocznic (mniej lub bardziej okrągłych). Skrzynecki uwielbiał ten rodzaj działalności i niespecjalnie przejmował się datami, gdyż uważał, że liczą się tylko pomysł i dobra zabawa. Oczywiście hucznie świętowano kolejne okrągłe rocznice Piwnicy, ale chronologią wydarzeń historycznych nikt się już nie przejmował. Dlatego w 1974 roku odbyła się inscenizacja jubileuszu 50-lecia pracy twórczej Ignacego Józefa Kraszewskiego (100. rocznica wypadła pięć lat później), w 1980 roku odtworzono wjazd księcia Józefa Poniatowskiego do Krakowa (miał miejsce w 1809 roku), natomiast w 1992 roku zainscenizowano przysięgę Kościuszki na Rynku Głównym (1794) oraz hołd pruski

(1525). Po upadku komunizmu udało się też zrealizować największe marzenie Skrzyneckiego, czyli krakowską inscenizację nocy w Paryżu.

„Piotr o zamknięciu ulicy Floriańskiej roił latami – przyznawał Michał Ronikier – i wszyscy mu mówili, żeby się puknął w głowę, że nie da się tego zrobić i zmienić tych brudnych, zapluty podwórek w paryskie zaułki. No, ale się udało. To było niesłychane, że sklepikarze sterczeli całą noc w swoich lokalach, a nie mieli z tego ani grosza. Wchodziło się na przykład do sklepu z butami i tam miły właściciel wyciągał butelkę koniaku”^[88].

Uczciwie trzeba jednak przyznać, że w czasach Polski Ludowej hasło „Piwnica pod Baranami” otwierało wiele drzwi. Władze polityczne mogły nie przepadać za tym kabaretem, ale w Krakowie i okolicach była to prawdziwa legenda, a pomoc zespołowi uznawano za punkt honoru. Biura podróży Orbis i Turysta nieodpłatnie udostępniały artystom autokary, a dyrektorzy wielkich zakładów przemysłowych przekazywali środki na realizację najdziwniejszych pomysłów Skrzyneckiego i jego kompanów. Na rozmowy w roli impresariów jeździli Piotr Ferster i Michał Ronikier, natomiast gdy spodziewano się problemów, dołączał do nich Skrzynecki. Wprawdzie nie potrafił negocjować, ale jemu nie wypadało odmawiać. I gdy zażyczył sobie lampki koniaku od dyrektora Huty im. Lenina, którego proszono o sfinansowanie obchodów 20-lecia Piwnicy, dygnitarz natychmiast polecił podać trunek. Pieniądze – oczywiście – też przekazał.

Przy innej okazji oddał Piwnicy setki kilogramów blachy miedzianej, by odpowiednio przygotować wjazd księcia Poniatowskiego, a z kolei dyrekcja Zakładów Przemysłu Bawełnianego w Andrychowie sprezentowała artystom setki metrów tkanin na bal turecki. Nawet prezydent

Krakowa nie oponował, by obchody jubileuszu odbyły się w siedzibie magistratu – wyraził zgodę na zawieszenie portretów Franciszka Józefa i odśpiewanie austriackiego hymnu. Uznał bowiem, że wcześniej hymn rozlegał się w gmachu już setki razy, a portret wisiał tam przecież przez dziesiątki lat.

Oddzielny rozdział stanowiły wyjazdowe happeningi Piwnicy. Podczas balu w Pieskowej Skale uroczystie odsłonięto pomnik Barana, co korespondowało ze świeżo postawionym w Nowej Hucie postumentem Lenina. Władze nie zareagowały na tę szczególną prowokację, nie chcąc najwyraźniej nagłośnić sprawy.

Z kolei 150-lecie pierwszego spływu Dunajcem piwniczni artyści postanowili uświetnić przeprawą tratwami do Szczawnicy. Ponieważ oficjalnie nie otrzymali zgody na włączenie imprezy w obchody jubileuszu, musiała odbyć się nocą...

„Wszyscy mieli butelki z wódką – komentował Ferster – to cud, że nikt nie wpadł do wody. Pogoda nam nie sprzyjała, najpierw lało jak z cebra, a potem bardzo się ochłodziło. Ogrzewaliśmy się przy ogniskach, pieczono barany, a cały scenariusz, mimo przeciwności natury, został od początku do końca zrealizowany”^[89].

Przedsięwzięcia Piwnicy były jednak dość kosztowne, dlatego wydatki dzielono przez liczbę uczestników. Ponieważ oficjalnie nie można było sprzedawać biletów, bale nazywano imprezami składkowymi. Poważne problemy stwarzał jednak sam Skrzynecki, który wcześniej przez „dwa tygodnie chodził po swoich znajomych i opowiadał, jaka szykuje się impreza”. Oczywiście każdy chciał wziąć w niej udział, a pan Piotr suto karmiony i pojony obiecywał w zamian bezpłatne wejściówki. Wzbudzało to tym większe zainteresowanie, gdyż

piwniczne imprezy zawsze były udane, zaś udział w nich stanowił towarzyską nobilitację. Nic zatem dziwnego, że gdy dochodziło do sporządzania listy gości, wybuchały „straszliwe awantury” – Skrzynecki miał bowiem własne preferencje i nie interesowała go finansowa strona zagadnienia.

„W cenie biletu była konsumpcja – wyjaśniał Michał Ronikier – czyli jedzenie i alkohol, co nie było wcale tanie. Piotr zawsze się awanturował, i słusznie, że trzeba też zaprosić tych, których na to nie stać, ale on nie przyjmował do wiadomości, że jeżeli trzy osoby płacą, a dwie wchodzi za darmo, to te trzy muszą zapłacić za tamte dwie”^[90].

W efekcie Skrzynecki niemal zawsze usiłował w trakcie balu wprowadzić swoich znajomych bez biletu, a gdy to się nie udawało, tracił cierpliwość. I wtedy Ronikier wraz z Fersterem musieli wysłuchiwać litanii wyzwisk pod swoim adresem.

MUSSOLINI, LENIN W KLATCE I ZOMO

W siermiężnych czasach Władysława Gomułki polscy artyści rzadko mieli okazję wyjeżdżać za żelazną kurtynę, dlatego ogromnym osiągnięciem dla piwniczian była możliwość występu na festiwalu w Arezzo jesienią 1968 roku. Obawiano się jednak, że członkowie zespołu nie otrzymają w porę paszportów, tym bardziej że był to okres zamieszek studenckich i polowania na syjonistów. Dzięki wstawiennictwu Barbary Sobottowej wszystko udało się załatwić na czas, a zaraz po przybyciu na miejsce zespół wzbudził prawdziwą sensację zwłaszcza swoim wyglądem. Jego członkowie w większości byli bowiem dość przaśnie ubrani jak na standardy zachodniej Europy. Dodatkowo

przywieźli ze sobą dziwne elementy scenografii, które rozłożyli na peronie. Były tam „powiązane ze sobą sznurkami kostiumy”, „kurtyнка Dymnego”, jakiś sztandar, więc nic dziwnego, że organizatorzy długo szukali piwniczian na dworcu, nie domyślając się, iż podejrzenie wyglądająca zbieranina jest właśnie słynną grupą teatralną z Polski.

Przybycie do włoskiego miasta w żaden sposób nie onieśmieliło Dymnego, który od razu poczuł się w swoim żywiole. Podczas gdy większość zmęczonych podróżnych udała się na spoczynek, pan Wiesław ruszył poznawać Arezzo.

„Patrząc, a tu idzie jakiś pochód – wspominał skrzypek Zbigniew Paleta – a prowadzi go Wiesiek Dymny, za którym ten tłum powtarza: »Niente, niente, pierdolniente«. Po czym Dymny wspina się na cokół pomnika Petrarke i wykrzykuje wierszyki, między innymi o królowie, co to »jej widmo krąży po Europie, kogo spotka, w dupę kopie«. A tłum, niczego przecież nie rozumiejąc, skanduje »duce, duce«. I woła: »Bravo, bravissimo!«. Wiesiek był naprawdę sugestywny, on to potrafił pociągnąć za sobą ludzi!”^[91]

Sam Paleta mistrzowsko dotrzymywał kroku Dymnemu, gdyż po jakimś bankiecie, we fraku i cylindrze (tak ubierał się na scenę), grając na skrzypcach, spacerował po dachach samochodów stojących akurat na czerwonym świetle. Wędrówka zakończyła się, gdy trafił na kabriolet i wpadł w „objęcia jakiejś damy”.

Natomiast z powodu nonszalancji Skrzyneckiego, który nie pojawił się na zbiórce przy autokarze, nie doszedłby do skutku wyjazd piwniczian do Paryża w 1985 roku.

„Dociera wiadomość – wspominał Andrzej Warchał – że usiłuje pożyczyć walizkę, druga, że naprędce suszy zbyt późno wyprane koszule, trzecia, że zgubił paszport,

czwarta, że kapelusz. Coraz więcej przyjaciół otacza autokar. Pojawia się szampan z kieliszkami na tacy, zdezorientowany milicjant (jest przed trzynastą) i wreszcie zdyszany sam mistrz. Uściski, łyzy, wiwaty. Uśmiech na twarzy przedstawiciela władzy. Autokar rusza”^[92].

Interesująco wyglądała też pierwsza wizyta Piwnicy w Warszawie w kwietniu 1962 roku. Zespół dwukrotnie przedstawił program *Siedem dziewcząt pod bronią, czyli Boże, zachowaj Franciszka*. I chociaż piwnicznianie zawsze „uwielbiali snobów”, to w Warszawie zachowywali się tak, jakby im na niczym nie zależało. Zaproszeni na bankiet kompletnie zignorowali eleganckich gości, którzy chcieli ich poznać, i przez większość czasu kłócili się między sobą o poszczególne elementy programu:

„Bo gdybyś dał mnie przed Mietkiem, a po Tadku, toby Ola była przed Krysią, a ja po Krysi, a wtedy Miki wypadłby po Mietku, a ja przed Mietkiem... Jest tam jeszcze coś do picia?”^[93].

Zupełnie inny charakter miały natomiast występy Piwnicy w Stodole podczas karnawału Solidarności. Zespół przełamał już kryzys, do jakiego doszło pod koniec lat 70., i ponownie „chwycił wiatr w żagle”. Gdy w styczniu 1981 roku zjechał do Warszawy, dał sześć koncertów (po trzy dziennie!) przy szczelnie wypełnionej widowni. Przy okazji wybuchła wielka afera, a poszło o popiersie wodza rewolucji październikowej umieszczone na scenie w klatce ze świeczką.

„Nikt nie wymyślił tego Lenina – tłumaczył Ferster. – Pojechaliśmy ze scenografem do Teatru Dramatycznego, załatwiłem wcześniej, że możemy zabrać różne rekwizyty z magazynu, żeby tę wielką scenę w Stodole czymś zapełnić. I między innymi pojechała z nami klatka na ptaki i wielkie popiersie Lenina, ale osobno. I podczas

przygotowywania scenografii ktoś powiesił klatkę, potem wsadził do niej Lenina, zapalił świeczkę i ta instalacja kręciła się podczas koncertu, a po występie zaprotestowała ambasada radziecka”^[94].

Wprawdzie obecny na sali rzecznik rządu Jerzy Urban śmiał się do łez, ale sprawa była naprawdę poważna. Tym bardziej że koncert oglądali także przedstawiciele opozycji solidarnościowej i uznano to za zamierzoną demonstrację polityczną. Ostatecznie Skrzynecki musiał się tłumaczyć. Dość mętnie przekonywał, że w „klatce miała być papuga, ale się nie zmieściła, zatem włożono, co było pod ręką”. Przysięgał też, że był pewien, iż to popiersie Konfucjusza, ale „w połowie programu okazało się, że to Lenin i nie można było go już zdjąć”. Uroczyście zobowiązał się „nigdy więcej Lenina do klatki nie wsadzać”.

Zainteresowanie wyjazdowymi występami Piwnicy było tak wielkie, że obchody 25-lecia zespołu zorganizowano w Krakowie w hali Wisły. I wówczas doszło do bezprecedensowego wydarzenia, jak na działalność kabaretu postrzeganego jako opozycyjny.

„Istne szaleństwo – wspominał Miki Obłóński. – (...) Dwa i pół tysiąca ludzi w hali, a drugie tyle usiłowało się do niej dostać. Gdy już nie wytrzymały wszystkie szyby, na polecenie Michała Ronikiera, jako podległy mu pracownik Estrady Krakowskiej, zarazem odpowiedzialny za koncert, ściągnąłem ZOMO. Tłum stał się bowiem zagrożeniem dla tych w środku... Gdy nadszedł stan wojenny, Piotr nie mógł nam tego ZOMO zapomnieć”^[95].

TO IDZIE MŁODOŚĆ

Piwniczny hymn *Przychodzimy, odchodzimy* odzwierciedlał nie tylko atmosferę przemijania, lecz także sytuację kadrową kabaretu. W ciągu dekad przez jego scenę przewinęły się dziesiątki artystów, z których zdecydowana większość traktowała go tylko jako epizod. Trwanie zespołu było wyłączną zasługą Piotra Skrzyneckiego, który poświęcił Piwnicy życie. Poza tym miał szczególną zdolność wyławiania młodych talentów, by znajdować zastępstwo za odchodzących artystów. Tak było choćby z Jackiem Wójcickim, w którego umiejętności uwierzył praktycznie od razu, podczas gdy wielu innych członków kabaretu nie było do niego przekonanych. Inna sprawa, że współpraca ze Skrzyneckim stanowiła dla Wójcickiego niełatwe przeżycie.

„Z początku nie rozumiałem – potwierdzał artysta – dlaczego jest taki kapryśny. Dlaczego raz mu się coś podoba, a raz nie. Dlaczego ma humory, nie jest do końca odpowiedzialny ani stanowczy, dlaczego ciągle zmienia zdanie. (...) Wszystkie wpojone mi w Szkole Teatralnej zasady – punktualność, słowność, sumiennosc, dyscyplina, trzeźwość w czasie spektaklu były tu kompletnie lekceważone. Najpierw mnie to przerażało, deprymowało, wprawiało w osłupienie”^[96].

Życie nie znosi jednak próżni również w kwestiach muzycznych i po odejściu Koniecznego w Piwnicy pojawili się Jan Kanty Pawluśkiewicz oraz Zbigniew Preisner. Obaj przyznawali, że Konieczny wywarł tak wielki wpływ na muzykę kabaretu, iż nie można było uwolnić się od jego stylu. Nie zmienia to jednak faktu, że współpraca z Piwnicą stała się dla Preisnera furtką do wielkiego świata. Zaczął komponować dla Teatru Starego w Krakowie, a następnie tworzył muzykę filmową. Dzięki współpracy z Krzysztofem Kieślowskim jego nazwisko stało się znane w środowisku filmowym – był nominowany do Złotego Globu, a także

zdołał Srebrnego Niedźwiedzia w Berlinie i francuskiego Cezara.

Skrzynecki mógł być czasami antypatyczny, ale miał jednak znakomite wyczucie artystyczne. Podczas prób obserwował, jak wykonawcy próbują różnych sposobów interpretacji, by wreszcie samemu wybrać najwłaściwszą. I zawsze błyskawicznie reagował, gdy pojawiał się odpowiedni kandydat na nowego członka zespołu.

„Przedstawiłam się – wspominała Anna Szałapak – zrobiłam parę ruchów tanecznych i chciałam iść. Ale Zygmunt Konieczny, który uwielbia takie przesłuchania, zatrzymał mnie: »Musi nam pani jeszcze coś zaśpiewać!«. Akompaniując sobie na gitarze, zaśpiewałam piosenkę Okudźawy i balladę Nadii Cattouse. Zygmunt powiedział: »No tak! Logicznie podany tekst«. A Piotr: »W następną sobotę mamy rewię i pani w niej wystąpi«. Przeraziłam się, ale przyszałam”^[97].

Najmłodszym artystą, jaki zadebiutował na piwnicznej scenie, był Grzegorz Turnau. Miał wówczas 17 lat i był chyba pierwszym członkiem zespołu, którego egzaminem maturalnym żywo interesował się Skrzynecki. Nic zresztą dziwnego, gdyż od jego wyniku zależało, czy Turnau na stałe zasili kabaret. Poza tym nie chciał, by oskarżono go o zdeprawowanie młodego człowieka.

Turnau, jako laureat Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie (był wówczas jeszcze licealistą), dostał zaproszenie do zespołu, a po zaprezentowaniu się usłyszał, by „wpadł za tydzień”. Występ ten został jednak odwołany i młody artysta trafił do bufetu wraz z piwnicznymi. Jego chrzest bojowy zakończył się tak, jak musiał się zakończyć: Turnaua odniesiono do domu.

„Byłem chłopczykiem – przyznawał – który pewnie budził jakieś lekkie zdumienie, że sobie ładnie radzi i sprawnie

śpiewa, ale nie miałem nic poza własną młodością i własną naiwnością, i pewnie jakimś talencikiem”^[98].

Już na trzeci wspólny wieczór z Piwnicą Turnau przygotował utwór z własną muzyką, ale „nie poczuł jeszcze w sobie siły solisty”, zatem podczas kolejnych przedstawień „nie stronił od trzymania halabardy”. Angażował się we wszystkie poczynania kabaretu, co spowodowało, że z reguły odczuwał rodzaj rozdwojenia jaźni, usiłując pogodzić życie licealisty z działalnością artystyczną.

„W szkole miałem normalnych kolegów – kontynuował – z którymi czasami chodziłem po lekcjach na piwko i nieraz odpisywałem lekcje, a w soboty zamieniałem się w Mr Hyde’a i byłem kolegą Warchała, Raja, Skrzyneckiego. Nawet dość szybko przeszliśmy z Piotrem na »ty«, dla mnie było to niekomfortowe, bo niełatwo owo »ty« przechodziło mi przez usta”^[99].

W kabarecie poznał też swoją przyszłą żonę, flecistkę Marynę Barfuss, którą poślubił pod koniec grudnia 1987 roku. Kilka miesięcy później na świat przyszła córka Antonina, a Turnau podjął studia na Wydziale Anglistyki UJ. To wszystko spowodowało, że niewiele komponował i kilka kolejnych lat uznał za stracone pod względem artystycznym. Z czasem też doszedł do wniosku, że priorytetem będzie kariera solowa, co nie wzbudzało zachwyty Skrzyneckiego, który zdawał sobie sprawę, że niebawem straci kolejnego utalentowanego twórcę. Gdy płyty Turnaua zaczęły się sprzedawać, pan Piotr ironizował, by piosenkarz „uważał, bo talencik może mu wyfrunąć przez okno”. Talencik nie wyfrunął, a Turnau do dzisiaj z sentymentem wspomina kabaret.

„Piwniczne bycie – podsumowywał – powodowało inny stosunek do estrady tak zwanej oficjalnej, a tym samym

zaważyło na moich wyborach. (...) Do dziś mam poczucie, że to Piotr – przekonując, że rozrywkę trzeba traktować śmiertelnie poważnie, natomiast nie wolno ze śmiertelną powagą traktować życia, pomógł mi ustawić priorytety w mojej, nazwijmy to potocznie, karierze. To nie pozwoliło mi ulec łatwej pokusie zarobienia większych pieniędzy czy zaistnienia w »masowej wyobraźni«”^[100].

ALKOHOL I MUZY

Nie ma co ukrywać, trunki od samego początku odgrywały ogromną rolę w życiu zespołu. Abstynentami byli właściwie tylko Janina Garycka i Tadeusz Kwinta, natomiast reszta – ze Skrzyneckim na czele – nie wylewała za kołnierz. Z czasem jednak zaczęto odchodzić od wina patykiem pisanego na rzecz wódki, której większość członków zespołu pozostała wierna. Złośliwi twierdzili, że nawet bardziej niż rodzimemu kabaretowi...

Skrzynecki uznawał, że alkohol zawsze mu się należy. Płacili za niego jego rozmówcy, a w Kolorowej pił praktycznie na koszt firmy, bo razem z nim ściągali inni piwniczanie, dzięki którym knajpa zarabiała. Gdy zatem wymówiono mu darmowy alkohol, obraził się i zmienił lokal.

„W tym czasie powstało Vis-à-Vis – wspominał Zygmunt Konieczny – i nagle Skrzynecki stał się żywą reklamą tego lokalu. Raz przychodzę do Kolorowej, Piotra nie ma, jestem sam, nie wiem, co się dzieje. Nagle ktoś mówi, że Piotr już w Vis-à-Vis bywa. Kilka dni przetrzymałem sam w Kolorowej, ale dłużej się nie dało i poddałem się”^[101].

Skrzynecki miał nieprawdopodobnie mocną głowę, czasami wychodził na scenę po całodziennym libacji i nikt

nie zauważał, że jest pod wpływem. Zresztą być może dlatego piwnicznym artystą na cały etat nigdy nie został Jan Nowicki (choć panowie przyjaźnili się przez wiele lat i Skrzynecki nawet odwiedzał go i Mártę Mészáros w Budapeszcie), który próby w Teatrze Starym zaczynał o dziesiątej rano, a lider kabaretu właśnie o tej porze udawał się na spoczynek.

Przed wyjściem na scenę pan Piotr zawsze wypijał szybką wódkę, co miało mu pomóc w pozbyciu się nieśmiałości. Nieważne, czy była to pierwsza wódka tego dnia, czy też kolejna – traktował to jako swoisty rytuał.

„Niestety, bardzo lubię alkohol – przyznawał w jednym z wywiadów. – Dlaczego zalecam, by pić alkohol? Bo alkohol ułatwia rozmowę, rozluźnia, nieśmiałym, a do nich należę, pozwala się nawet wypowiadać na takie tematy jak polityka, Wałęsa, cały świat. Normalnie człowiek nie śmie, bo nie wie, nie umie. (...) A jeżeli pijesz, rozmawiasz, Bóg stworzył do tego papierosy. (...) Wiadomo, nie należy palić, ale to tak szalenie ułatwia życie, tyle daje przyjemności, że właściwie nie palić to przykro. (...) Jeżeli królem jest alkohol, to na pewno królową są papierosy”^[102].

Skrzyneckiemu zdarzały się też kilkudniowe maratony pijackie, ale mimo to potrafił odejść od stołu na kilka godzin, by „pachnący i świeżutki” poprowadzić koncert Ewy Demarczyk. Kiedyś wypił w ciągu półtorej godziny półtora litra różnych trunków: wino, koniak oraz gin z tonikiem i sprawiał wrażenie, jakby „zupę jadł”. Nie mógł się też pogodzić z „barbarzyńskim rozporządzeniem, żeby alkohol sprzedawać od trzynastej”. Jego otoczenie przyznawało, że z reguły był na „lekkim rauszu”, ale nie widywano go „uchlanego”.

„Jak mu się udawało, że tak żył? – zastanawiał się Jan Nowicki. – Po pierwsze miał zdrowie, bo inny by padł. Po

drugie był w Krakowie. Myślę, że gorzej by mu poszło w Warszawie, za duża przestrzeń. To nasze miasto zawsze było otwarte na takie postaci”^[103].

Sam zainteresowany zawsze twierdził, że „można dużo pić, pod warunkiem że się dużo pracuje”, i dodawał, że „wszyscy wielcy pisarze byli alkoholikami, z wyjątkiem Prousta, bo miał astmę”. Inna sprawa, że na miejscu pana Piotra stoczyłby się nawet zdeklarowany abstynent, gdyż „wszyscy chcieli mu stawiać” kolejkę. Ale Skrzynecki, mimo iż wlewał w siebie nieprawdopodobne ilości trunków, potrafił nad sobą panować.

Przez „porządnych obywateli” był jednak uważany za nałogowego alkoholika. Kiedyś na Floriańskiej zapytał o godzinę pewną kobietę. Rozpoznała go i odparła, że do otwarcia sklepów monopolowych został mu już tylko kwadrans. Ta jednoznaczna ocena straszliwie oburzyła Skrzyneckiego. Zwłaszcza że wcale nie czekał wtedy na godz. 13. Gdyby chciał, mógłby się przecież napić w każdej chwili. Tak naprawdę wszyscy obchodzili wówczas ograniczenia w handlu trunkami, a Skrzynecki tym bardziej nie miał problemów ze zdobyciem alkoholu.

Sprawę alkoholowych skłonności pana Piotra upubliczniono w 1994 roku, gdy pojawił się wniosek o nadanie mu honorowego obywatelstwa Krakowa. Postawił go ówczesny prezydent miasta Józef Lassota i wywołał tym burzę wśród części radnych. Uznali bowiem, że lider Piwnicy nie jest godny tego zaszczytu ze względu na tryb życia, jaki prowadzi. W odpowiedzi radny Marek Rostworowski zauważył, że Skrzynecki, krakowianin z wyboru, „już jest honorowym obywatelem tego miasta” i fakt ten „pozostaje tylko potwierdzić dyplomem”. Czy to się bowiem wszystkim podoba, czy nie, to „Kraków

stworzył Piotra Skrzyneckiego i Piotr Skrzynecki tworzył atmosferę tego miasta, i tworzy ją do dzisiaj”^[104].

Argumentowano również, że właśnie w Krakowie powstała Młoda Polska, „czas peleryn i kapeluszy”, a lider Piwnicy jest jej najlepszym kontynuatorem. Przyznanie mu honorowego obywatelstwa stałoby się jednocześnie „przyznaniem racji tej tradycji”. Oczywiście nie przekonało to nieprzejednanych.

„Oświadczam, że uważam za hańbę dla tego miasta – ripostował jeden z radnych – stawianie młodzieży takiego wzorca postępowania, jakim jest nałogowy alkoholik. Tak jest, proszę państwa! Wszyscy o tym wiedzą, tylko nikt nie potrafi powiedzieć tego z trybuny. (...) Obywatel honorowy miasta Krakowa powinien być osobą wzorową, powinien dla wszystkich innych obywateli stanowić wzorzec postępowania, a nie być kloszardem tego miasta, proszę państwa”^[105].

Jedna z radnych twierdziła nawet, że przyznanie honorowego obywatelstwa Skrzyneckiemu byłoby „policzkiem dla części mieszkańców”, którzy prowadzą bogobojne życie i nie potrzebują takich wzorców postępowania. W odpowiedzi ktoś przytomnie zauważył, że podczas tej dyskusji ważniejsze są jednak sprawy kultury niż kwestia spożycia alkoholu.

I miał jak najbardziej rację. Gdyby bowiem oddzielić Młodą Polskę od alkoholu, nie zostałoby niemal nic z tradycji tamtej epoki. No, może poza Wyspiańskim, który wprawdzie był abstynentem, ale zmarł na syfilis, co także powinno go dyskwalifikować w oczach bogobojnych radnych. Natomiast alkohol zawsze był, jest i będzie obecny w życiu artystów – i nic tego nie zmieni. Dlatego ostatecznie rada miejska przyznała Skrzyneckiemu honorowe obywatelstwo Krakowa, co ten przyjął z

prawdziwym wzruszeniem. Naprawdę kochał gród pod Wawelem...

Nie zmienia to jednak faktu, że o alkoholowych przygodach pana Piotra opowiadano wiele anegdot – prawdziwych, całkowicie zmyślonych albo też nieco podkoloryzowanych. Jedną z nich wspominała Wisława Szymborska, która pewnego ranka w jednej z aptek w centrum miasta spotkała będącego na mocnym rauszu Skrzyneckiego. Pan Piotr, wracając do domu po nocnym pijaństwie, postanowił nabyć tabletki na ból głowy, ale nie chciał stać w kolejce. Gdy zatem zobaczył przy okienku Szymborską, zawołał przez całe pomieszczenie: „Wiśka, kup mi tabletki od bólu głowy i dwa kondomy!”. Przyszła noblistka zeszytniała, ale gdy nadeszła jej kolejka, zrealizowała swoją receptę, po czym teatralnym szeptem poprosiła: „I jeszcze proszki od bólu głowy, i dwie prezerwatywy, tylko jak najmniejszą rozmiar...”.

PRZYCHODZIMY, ODCHODZIMY

Gdy Skrzyneckiemu nadawano tytuł honorowego obywatela Krakowa, był już poważnie chory. Zdiagnozowano u niego nowotwór wątroby, co zapewne stanowiło pokłosie wieloletniego nadużywania alkoholu. Trafił do kliniki profesora Andrzeja Szczeklika przy ulicy Sławkowskiej, a jego medycznym opiekunem został profesor Jacek Musiał.

„W miarę jak choroba postępowała – wspominał lekarz – pojawiał się u nas w klinice najpierw rzadko, potem niestety coraz częściej i wtedy kontakt z nim był taki dłuższy, choć ciągle była to relacja chory człowiek i lekarz. Wygląda to tak, że leczylimy go jakby »obok«.

Rozmawialiśmy sobie o różnych sprawach, wtedy zresztą doceniłem intelekt Piotra. Był bardzo czytany, mądrym człowiekiem i bardzo chętnie od tych tematów medycznych uciekał do innych spraw”^[106].

Skrzynecki porzucił wódkę na rzecz wina, przeszedł na dietę, ale nigdy nie został w pełni zdyscyplinowanym pacjentem. Odwiedzały go dziesiątki gości, którzy przemycali różnego rodzaju kontrabandę kulinarną. Czasami też pod opieką lekarzy wychodził do jednej z krakowskich restauracji, by zjeść „coś normalnego”, i targował się o możliwość wypicia kieliszka alkoholu.

Wożono go również na sobotnie występy Piwnicy – lekarze uważali bowiem, że jest to dla niego najlepsza terapia. Skrzynecki słabł jednak coraz bardziej. Trafił wreszcie na oddział intensywnej terapii, a gdy osłabiony środkami przeciwbólowymi zapadał w drzemkę, twierdził, że wcale nie śpi, tylko obmyśla zjazdy poetów w Krakowie.

„W tych ostatnich chwilach – kontynuował profesor Musiał – towarzyszyli mu różni lekarze, nigdy nie wiadomo, kiedy się odejdzie, to jest rozciągnięty w czasie proces. Profesor Szczeklik wpadał, ale stale byliśmy we dwójkę: ja i doktor, który był wtedy szefem intensywnej terapii. Przychodziłem tam często, ale tak zdarzyło się, że to przy koledze zmarł”^[107].

Skrzynecki odszedł nad ranem 27 kwietnia 1997 roku, kilka godzin po zakończeniu kolejnego programu Piwnicy. Pogrzeb odbył się parę dni później – lider kabaretu spoczął w Alei Zasłużonych cmentarza Rakowickiego. Wyraził zresztą kiedyś wolę, że nie chce być pogrzebany na Salwatorze jak Dymny, gdyż za życia bardzo się go obawiał, a perspektywa wieczności w towarzystwie Wiesława wręcz go przerażała.

„Straciłem tysiące godzin na pijaństwie z Piotrem – podsumowywał Michał Ronikier – i nie żałuję ani minuty. Wiem, że mógłbym w tym czasie przetłumaczyć pięćdziesiąt książek więcej. Nie uważam tego czasu za zmarnowany. Wręcz przeciwnie, jestem wdzięczny, że mogłem poznać taką osobę jak Piotr. To wielkie szczęście tej części naszego pokolenia. Wiem też, że miał wrogów, którzy go nie tolerowali, bo nie mogli doskoczyć do jego formatu”^[108].

Pół roku po Skrzyneckim zmarła Janina Garycka, która nie mogła się odnaleźć w świecie bez niego, chociaż z placu Na Groblach Piotr wyprowadził się już kilkanaście lat wcześniej. Ale tak naprawdę duchowo pozostał tam na zawsze.

Dzięki uporowi Andrzeja Ferstera Piwnica przetrwała, a nowym konferansjerem został Marek Pacuła. Powrócili na scenę dawni artyści kabaretu: Miki Obłoński, Tadeusz Kwinta i Mieczysław Świącicki, którzy zapewnili pomost między historią i teraźniejszością. Niestety, w 2010 roku doszło w zespole do ostrego konfliktu szeroko relacjonowanego przez prasę – kabaret opuścili zarówno Pacuła, jak i Ferster. O wzajemnej zajadłości najlepiej świadczy fakt, że musiała wówczas interweniować policja! Wielu obserwatorów uważało zresztą, że gdyby Skrzynecki żył dłużej, zapewne nigdy nie doszłoby do podobnej sytuacji.

Kabaret i jego siedziba wciąż pozostają legendą. Odegrały też pewną rolę w życiu autora niniejszej książki. Gdy bowiem uzyskałem już znaczną popularność jako autor serii książek o elitach II Rzeczypospolitej, posypały się zaproszenia na spotkania autorskie. Kategorycznie jednak odmawiałem, nie wyobrażając sobie udziału w takich imprezach. Gdy jednak zaproszenie nadeszło ze strony

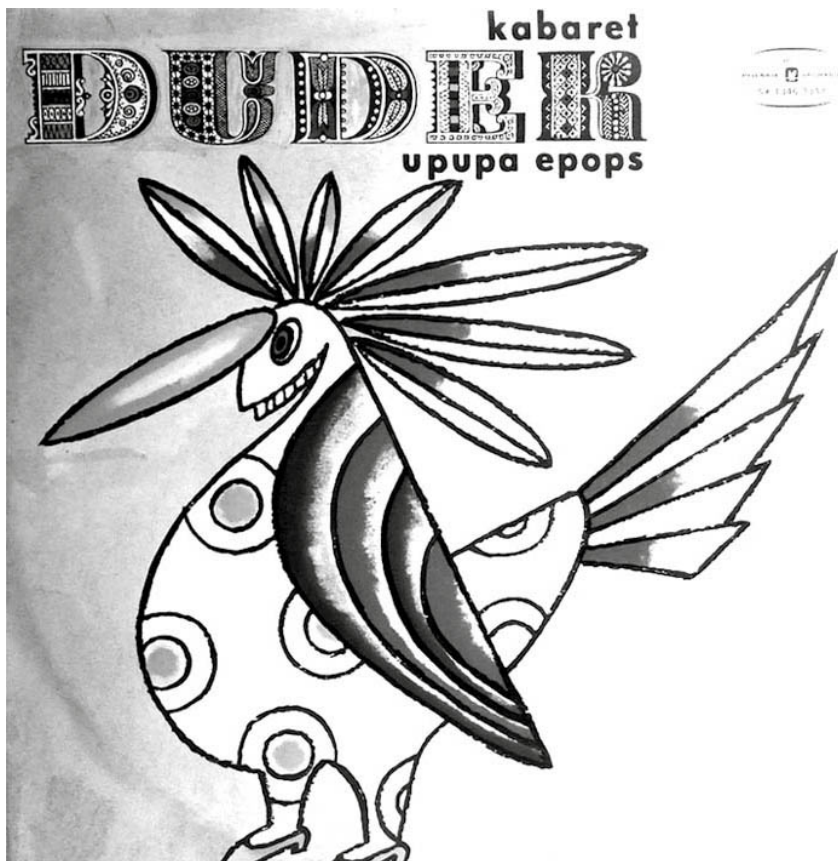
Piwnicy pod Baranami, przestałem się opierać. W ten sposób pierwsze z moich kilkuset spotkań z Czytelnikami miało miejsce właśnie w podziemiach pałacu Potockich. Na koniec głęboko pokłoniłem się przed posągiem Piotra Skrzyneckiego siedzącego na ławeczce, która już od kilkunastu lat stoi przed kawiarnią Vis-à-Vis w bezpośredniej bliskości pałacu. I pomyślałem, że ja również mam coś do zawdzięczenia liderowi najsłynniejszego kabaretu w dziejach powojennej Polski.



DUDEK W DUDKU

„To był niezwykle człowiek – wspominał Edwarda Dziewońskiego Wiesław Michnikowski – nie tylko ogromnie utalentowany, ale i szalenie pracowity. Wszyscy zdawali sobie sprawę, że on nie będzie miał problemów ani z zebraniem wykonawców i autorów tekstów oraz muzyki, ani tym bardziej publiczności.

A do tego miał także zmysł organizacyjny. Choć Dudek jednak się wahał, czuł, że może potknąć się na jakichś drobiazgach”^[1].



OKŁADKA PŁYTY KABARETU DUDEK

ŚLADAMI QUI PRO QUO

W połowie lat 60. w Warszawie nie istniał żaden profesjonalny kabaret. Kończakończył swoją działalność w 1959 roku, Szpak cztery lata później, natomiast Wagabunda zgodnie ze swoją nazwą prowadził wędrowny tryb życia, a premiery jego programów miały miejsce w Zakopanem. Wprawdzie cały czas funkcjonował Kabaret Starszych Panów, ale była to impreza telewizyjna, a nie regularny

zespół występujący przed zwykłą publicznością. Zresztą jego programy odgrywane na żywo emitowano co kilka miesięcy, zatem trudno mówić o regularnej działalności.

W gronie aktorów ze stolicy coraz częściej pojawiały się głosy, że w Warszawie powinien powstać kabaret literacki, który kontynuowałby tradycje Qui Pro Quo. Tym bardziej że w stolicy był ktoś, kto mógł zorganizować tego typu przedsięwzięcie.

Edward Dziewoński nazywany Dudkiem miał nieco skomplikowany życiorys. Urodził się w Moskwie w czasie I wojny światowej, maturę uzyskał w Berlinie, a tuż przed agresją Niemiec na Polskę ukończył legendarny Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie. Po II wojnie światowej grał w łódzkim teatrze Syrena, po czym wraz z zespołem przeniósł się do stolicy. Był człowiekiem obdarzonym niezwykłym poczuciem humoru, dobrym organizatorem, a poza tym posiadał cechę bardzo ważną dla każdego szefa zespołu aktorskiego: wszyscy go lubili, zaś on potrafił załatwiać najtrudniejsze sprawy nie tylko z uśmiechem, lecz co najważniejsze – z wielką klasą.

„Był człowiekiem, który dotrzymywał słowa – wspominał Tadeusz Konwicki. – Jak Dudek powiedział, że coś postara się załatwić, to wiadomo było – załatwi. (...) I przypuszczam, że na ogół mimo trudności. (...) Z tego wynika, że był osobny. Dudek stanowił zjawisko aktorsko-widowiskowo-kabaretowo-teatralne. Był sam dla siebie”^[2].

Po latach Dziewoński jednak przyznawał, że jako szefowi kabaretu Dudek, a potem w teatrze Kwadrat zdarzały mu się sytuacje – delikatnie mówiąc – kłopotliwe. Było to jednak normalne zjawisko w pracy z grupą ludzi, nawet jeżeli byli to znakomici aktorzy. A może właśnie także z tego powodu...

„Wymagało to ode mnie – przyznawał Dziewoński – różności cienkości dyplomatycznych i niekiedy niedyplomatycznego mówienia wprost, czego nie lubiłem, i zwracania nieraz prymitywnych uwag ludziom będącym skądinąd na prawdziwie wysokim poziomie”^[3].

Inna sprawa, że Dziewoński zawsze sprawiał wrażenie człowieka, który przez przypadek urodził się zbyt późno. Zdecydowanie lepiej czułby się w czasach II Rzeczypospolitej, gdzie brylowałby w otoczeniu ówczesnych gwiazd teatru oraz estrady i zapewne jeszcze za życia stałby się legendą. Z tego powodu w powojennej Warszawie był zjawiskiem unikalnym i nic dziwnego, że gospodyni rodziny Osieckich dzieliła gości odwiedzających Agnieszkę na „chłopaków, dziewczyny, tzw. pospólstwo i pana Dziewońskiego”.

„Dudek był odbierany jako człowiek przedwojenny – potwierdzał autor tekstów piosenek i scenarzysta Andrzej Bianusz. – Przeniósł najróżniejsze wartości świata sprzed lat i pokazał tak, że polubiliśmy je, zaakceptowali i uznali za swoje. Wiele z tego, co było dobre, przeszło na nas. Robotniczo-chłopskie, słuszne, to, co nastąpiło po wojnie, nie przekonało nas do zanegowania wspomnień ludzi, którym ufaliśmy. Dudek nawiązywał do kabaretowej tradycji. Przenieśli to i artyści, i autorzy, którzy tamtych uważali za mistrzów. To była tradycja kabaretu literackiego. Wzięła się z potrzeby zachowania ciągłości. I tego, co najlepsze, najbardziej wartościowe”^[4].

Jednak utworzenie kabaretu literackiego stanowiło dla Dziewońskiego duże wyzwanie. Nie chodziło nawet o sprawy organizacyjne, chociaż w czasach PRL-u podobne przedsięwzięcie było obarczone wieloma problemami biurokratycznymi z cenzurą na czele. Większy kłopot

niosła ze sobą formuła zespołu i dobór odpowiednich artystów.

„Kabaret literacki – wyjaśniał Jerzy Jurandot – to w równym stopniu tekst i jego wykonawca. Na tego typu scenie najlepszy tekst traci połowę wartości w nie najlepszym wykonaniu, a najbardziej utalentowany wykonawca niewiele może zdziałać, nie mając oparcia w dobrym i stwarzającym mu możliwości wykazania się tekście”^[5].

Nie bez powodu mawiano, że kabaret jest najtrudniejszą odmianą sztuki scenicznej. Wykonawca ma zaledwie kilka minut, by się zaprezentować w krótkim skeczu, a do tego dochodzi bezpośredni kontakt z widownią, którą od aktora dzieli zaledwie kilka metrów. Publiczność wychwytywała każdy niuans sceniczny i albo akceptowała wykonawcę, albo go odrzucała. Ważne było również, by cały zespół prezentował zbliżony poziom, gdyż kabaret nie mógł być teatrem jednego aktora. Czasy stand-upu miały bowiem dopiero nadejść.

„Obserwacja zwłaszcza ludzi – tłumaczył Dziewoński – (...) jest kluczem do aktorstwa, który można bardzo rozmaicie stosować. Bo sama obserwacja nie wystarczy. Tak jak i sama wyobraźnia. Obserwacja plus wyobraźnia, jeżeli ma się oczywiście tzw. zdolności albo lepiej smykałkę, bo talent to za duża rzadkość, by od razu używać tego słowa”^[6].

Dzewoński był jednak specyficznym wykonawcą, wręcz stworzonym do sceny kabaretowej. Udowodnił to już w Łodzi, gdzie szybko stał się gwiazdą teatru Syrena, a potwierdził po powrocie do Warszawy, gdzie występował w składzie Szpaka i Wagabundy. Pojawiał się również w filmach, chociaż dziesiąta muza raczej specjalnie go nie dopieszczała, gdyż głównie grał epizody. Dostał jednak wielką rolę w *Eroice* i gdyby reżyser Andrzej Munk nie

zginął w wypadku samochodowym, być może inaczej potoczyłyby się artystyczne losy Dziewońskiego. Niewykluczone, że nigdy nie powstałby kabaret Dudek, tym bardziej że chyba tylko Munk w pełni doceniał możliwości pana Edwarda.

„Nie grał określonej postaci, tak jak tego sobie życzył autor – oceniał Gustaw Holoubek. – W dupie miał autora. Życzył sobie, żeby autor wziął pod uwagę tylko jego osobowość, a nie to, co proponuje w tekście, w wyobrażeniu o roli. Stąd ten jego charakterystyczny dystans”^[7].

Sam Dziewoński mawiał, że komedia jest najtrudniejszą ze sztuk aktorskich. Rozczulić lub zasmucić widza potrafił niemal każdy aktor, ale szczerze go rozbawić – tylko nieliczni. Dlatego ogromną wagę przykładał do składu organizowanego kabaretu.

ZŁOTY SKŁAD

Dziewoński zdawał sobie sprawę, że zespół, by zaistnieć na artystycznej mapie Warszawy, musi grać kilka razy w tygodniu. Zakładał, że rocznie będzie prezentował jeden program. Skład miał być stały, a on chciał mieć do dyspozycji ludzi sprawdzonych nie tylko pod względem talentu, lecz także determinacji, nie planował też zatrudniać zbyt wielu dublerów czy artystów grających gościnnie. Ponieważ żaden aktor nie utrzymałby się w tamtych czasach wyłącznie z gry w kabarecie, zachodziła konieczność łączenia jej z pracą w teatrze czy filmie. Z tego powodu próby i przedstawienia Dudka mogły się odbywać wyłącznie późnym wieczorem, już po zakończeniu

spektakli teatralnych, co wymagało od aktorów także znakomitej kondycji.



T
A
T
V
R
A

EDWARD DZIEWOŃSKI

Pan Edward zdecydował, że stały skład będzie liczył zaledwie kilka osób, przy czym miał już gotowe niemal

wszystkie kandydatury. Zaprosił do współpracy Irenę Kwiatkowską, którą znał jeszcze ze studiów w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, a ponadto dwóch Wiesławów: Michnikowskiego i Gołasa, z którymi grał w Kabarecie Starszych Panów. Ten pierwszy występował jeszcze w Wagabundzie. natomiast Gołas należał do składu kabaretu Koń. Dla siebie Dziewoński rezerwował rolę nie tylko wykonawcy, lecz również konferansjera. Nie miał jednak pomysłu na jeszcze jednego aktora płci męskiej. Padały różne propozycje, a szczególnie upierał się przy swojej Michnikowski. Twierdził, że tylko Jan Kobuszewski będzie pasował do ich zespołu.

Dziewoński nie znał jeszcze wówczas możliwości Kobuszewskiego, gdyż jako jedyny z późniejszych członków Dudka nie występował u Starszych Panów (Jeremi Przybora uznał to po latach za poważne niedopatrzenie). Uległ jednak presji Michnikowskiego, który miał okazję poznać pana Janka przy okazji realizacji „jakiegoś widowiska do telewizji”. W efekcie stał się „kabaretowym ojcem chrzestnym Jana Kobuszewskiego”.

„Kiedy Dudek zadzwonił do mnie z propozycją – przyznawał Kobuszewski po latach – bardzo się od tego migąłem, bo był to dla mnie pas ziemi zupełnie niepoznanej, a o tym, że zmieni moje życie zawodowe i spędzę w Dudku dziesięć lat wśród tak wspaniałych kolegów, tego nigdy bym nie wymyślił”^[8].

Przyzwoity kabaret nie żyje jednak tylko samymi wykonawcami i skeczami, potrzebne są również piosenki o dobrych tekstach. W tym przypadku Michnikowski miał jednak swojego faworyta, a był nim 24-letni Wojciech Młynarski, który zaczął już zdobywać nagrody na festiwalu w Opolu. Miał też za sobą współpracę z teatrem w klubie

studenckim Hybrydy, co oznaczało, że „dobrze czuł” estradę i poznał specyfikę kabaretowych prezentacji.

„Agnieszka Osiecka powiedziała o mnie Dudkowi – wspominał Młynarski. – Doszło do naszego spotkania, podczas którego usłyszałem: »Młody człowieku, my tu organizujemy kabaret w kawiarni Nowy Świat. Pan ma bardzo ciekawy sposób pisania. Mnie to interesuje«. Poczułem się jak Alicja w krainie czarów. (...) Jako młody autor wszedłem w takie towarzystwo i miałem szansę zaistnieć”^[9].

Młynarski faktycznie mógł się poczuć jak w siódmym niebie – kiedy bowiem przyniósł swoje nowe teksty, Dziewoński od razu je zaakceptował i poprosił Wasowskiego o skomponowanie muzyki. Gdy pan Jerzy wręczył Młynarskiemu nuty, ten onieśmielony wyjąkał tylko, że podkład muzyczny jest pięknie napisany. Wasowski odparł, że „bazgrać to mogą geniusze”, o on jest jedynie rzemieślnikiem, zatem „musi pisać wyraźnie”.

Bez większych problemów skompletowano trio mające akompaniować grupie podczas występów. Na jego czele stanął pianista Tadeusz Suchocki, który kilkanaście lat wcześniej był współzałożycielem pierwszego polskiego zespołu jazzowego, słynnych Melomanów. Od drugiego sezonu uformował się stały skład – Suchockiemu towarzyszyli pianista Juliusz Borzym oraz gitarzysta Jan Czekalla.

Nie było też problemów z wytypowaniem autora skeczy. Pan Edward doskonale bowiem pamiętał Stanisława Tyma, który współpracował z Wagabundą i Studenckim Teatrem Satyryków.

„Wtedy wyglądało to tak – relacjonował Tym. – Pan Edward Dziewoński, jak już byłem młody zdolny, zwrócił się do mnie z propozycją spotkania. Doszło do niego na

Marszałkowskiej w kawiarni Wiklina, bo wszystko tam było z wikliny. Wczesne popołudnie, pusto, czekam, zamawiam lampkę czerwonego wina. Kiedy Dudek wszedł, zauważył to i powiedział zdanie, które zapamiętałem na zawsze: »Dzień dobry, o, czerwone wino, bardzo elegancko«^[10].

Dziwoński zawsze miał znakomite wyczucie do ludzi, którym proponował współpracę, ale nawet jemu zdarzyła się spektakularna porażka. W ciągu dziesięciu lat działalności Dudka zapraszał do programów różnych wykonawców i z reguły były to trafne decyzje. Jednak w składzie kabaretu nie sprawdził się Bogumił Kobiela, chociaż wcześniej święcił triumfy w Wagabundzie. Właściwie nie wiadomo dlaczego, gdyż wydawał się wręcz stworzony do składu Dudka. W efekcie pojawił się tylko w jednym programie i trudno uznać, by był to udany występ.

„W trzecim programie – przyznawał Dziwoński – miał świetny, trudny tekst, który nie wyszedł. Był oczywiście nieodparcie śmieszny w skeczach, ale wszystko to nie było Kobiela na piszczykowski poziomie. Indywidualność jest w kabarecie zagadnieniem numer jeden, ale widocznie olbrzymia indywidualność Bobka nie potrafiła się włączyć w, że tak się wyrażę, indywidualność całego zespołu Dudka”^[11].

Kobiela był rówieśnikiem Kobuszewskiego i Gołasa, ale aktorsko dojrzewał w kabarecie Bim--Bom z Wybrzeża, który był przedsięwzięciem zupełnie innego rodzaju. Gdy ogląda się *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna, gdzie pojawiają się sceny z kabaretu Bim-Bom, łatwo się zorientować, że trójmiejscy wykonawcy należeli już do zupełnie innej epoki. Nie nawiązywali do okresu międzywojennego, reprezentowali zupełnie inną estetykę i

inny sposób przekazu niż w przypadku zespołu Dziewońskiego.

SPOTKAJMY SIĘ NA NOWYM ŚWIECIE

Każdy kabaret musi mieć stałą siedzibę i najlepiej, jeśli jest to lokal z wyszynkiem oraz stolikami. W powojennej Warszawie nie było szans na uzyskanie własnej sali widowiskowej, zresztą Dziewoński nawet nie myślał o podobnych klimatach. Jego wybór padł na kawiarnię Nowy Świat, która miała fantastyczną lokalizację w ścisłym centrum stolicy, a poza tym zapewniała względnie przyzwoite warunki. Długa sala z kolumnami po bokach i stoliki z blatami z grubego szkła. Z tego powodu na zachowanych nagraniach Dudka słychać czasami charakterystyczne odgłosy: szczęk przesuwanych naczyń czy stukanie łyżeczkami. Sala mogła pomieścić niespełna 200 osób i na przedstawieniach zawsze (!) był komplet.

Chociaż kabaret miał być z założenia eleganckim przedsięwzięciem, to od standardów PRL-u nie dało się jednak całkowicie uciec. Pofałdowana wykładzina groziła wypadkiem, zaś w garderobie brakowało nie tylko sedesu, lecz nawet umywalki. Wentylacja prawie nie działała, a były to czasy, gdy właściwie wszyscy palili papierosy.

Nad sceną (także pokrytą wykładziną) zawisł napis według pomysłu rysownika Eryka Lipińskiego. Brzmiał „*Upupa epops*”, co stanowiło łacińskie określenie gatunku ptaka, który stał się nie tylko nazwą, lecz także symbolem kabaretu. Towarzyszył zespołowi do końca jego istnienia.

Kawiarnia mogła mieć swoje wady, ale zapewniała wyszynk, co dla wykonawców miało ogromne znaczenie, tym bardziej że próby kończyły się nad ranem. O śniadanie,

a przy okazji o coś wysokoprocentowego na wzmocnienie ducha, można było poprosić nawet o godzinie trzeciej.

„Te nocne próby, a potem wieczory i noce – wspominała zaproszona do pierwszego programu Irena Karel. – Było sympatycznie, wesoło, nie odczuwaliśmy zmęczenia, bo wszyscy czuli, że rodzi się coś wspaniałego i to przechodziłam bezboleśnie. Uczyłam się. Najbardziej od pani Ireny Kwiatkowskiej, podpatrywałam ją. To był aktorski uniwersytet o najwyższych wymaganiach”^[12].

Chociaż Irena Karel sprawdziła się w kabarecie, to wzięła udział tylko w pierwszym programie zespołu. Była zdolną aktorką o fantastycznej urodzie (nie bez powodu nazywano ją polską Brigitte Bardot). Dziewoński doskonale wiedział, że piękna kobieta zawsze będzie potrzebna w zespole kabaretowym. Dlatego też w dwóch pierwszych programach wystąpiła nieco starsza od Karel Barbara Rylska.

Dudek rozumował pragmatycznie. Jeżeli miał nawiązywać do tradycji Qui Pro Quo, potrzebna mu była następczyni Zuli Pogorzelskiej. Karel była zbyt młoda, zaś Kwiatkowska nie nadawała się do tej roli z racji wieku i warunków fizycznych. Zatem jego wybór padł właśnie na Rylską.

„Bez przerwy startowali do mnie z tymi porównaniami – narzekała pani Barbara. – Zula Pogorzelska. (...) Zaczynała mnie od tego krew zalewać. A najbardziej kiedyś zezłościła mnie Agnieszka Osiecka, która powiedziała tak: »Wypadłaś z innej rzeczywistości i wpadłaś tu«. Kiedy już miałam czas obejrzeć się za siebie, dotarło do mnie, że miała rację”^[13].

Chociaż aktorki często się zmieniały, to jednak szef kabaretu dbał, by w składzie zawsze była atrakcyjna, młoda kobieta. Po Rylskiej i Karel przyszedł czas na Magdalenę Zawadzką, a potem na Ewę Wiśniewską i Małgorzatę

Niemirską. Dziewoński nigdy nie miał problemów z zapraszaniem aktorek do swojego zespołu...



T
A
T
V
R
A

JAN KOBUSZEWSKI

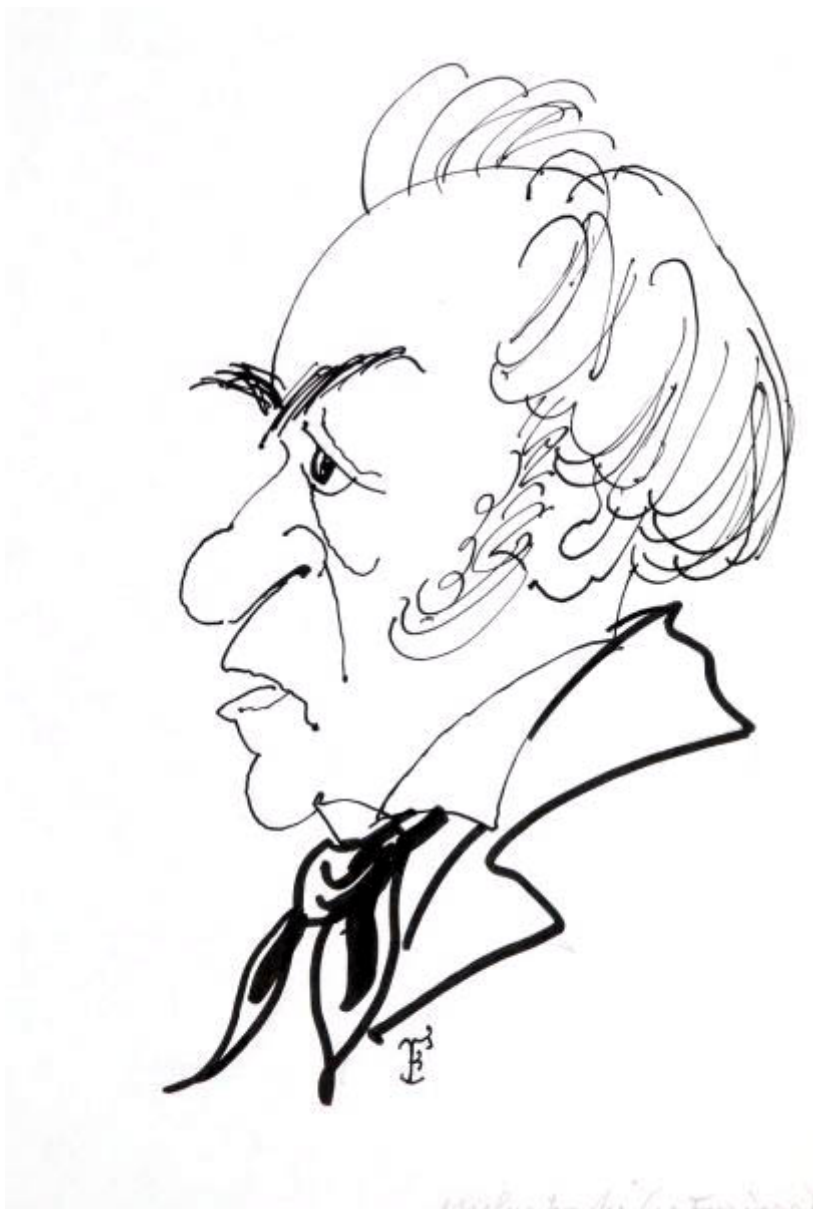
Pierwszy program (*Spotkajmy się na Nowym Świecie*), który zadebiutował w styczniu 1965 roku, okazał się ogromnym sukcesem. Połączenie doświadczenia z młodością stanowiło prawdziwie wybuchową mieszankę. A męski kwartet towarzyszący Kwiatkowskiej i tańczący coś, co nawiązywało do trepaka, było prawdziwym mistrzostwem świata. Publiczność owacyjnie przyjęła też monolog chyba nie do końca trzeźwego Gołasa, który za pomocą czystej Wyborowej nakłaniał do nawiązywania bliższych kontaktów międzyludzkich. Potem wystąpił męski kwartet stylizowany na Beatlesów z gitarami elektrycznymi i Michnikowski, który – jako najniższy – czołgał się między nogami kolegów, by wreszcie dopaść do mikrofonu. Fantastyczne teksty Młynarskiego i Tyma (zdarzył się też skecz autorstwa Antoniego Słonimskiego, oczywiście pod pseudonimem) spowodowały, że od pierwszego wieczoru Dudka okrzyknięto zjawiskiem na kulturalnej mapie Warszawy.

„Nareszcie więc mamy w Warszawie kabaret literacki z prawdziwego zdarzenia – entuzjazmował się recenzent »Trybuny Ludu«. – Dziewoński pokazał, że wbrew biadaniom i biadoleniom ludzi chorych na niemożność można zbudować program satyryczny, chwilami dość ostry, poruszający niekiedy sprawy doprawdy bardzo istotne, a przy tym wesoły i dowcipny”^[14].

SPRAWY ORGANIZACYJNE

Prowadzenie kabaretu w czasach PRL-u nie było łatwym zadaniem, ale Dziewoński od samego początku mógł liczyć na pomoc właściwej osoby. Z ramienia stołecznej Estrady

wyznaczono bowiem do opieki nad Dudkiem Halinę Studzińską, która stała się opiekuńczym duchem zespołu.



WIESŁAW MICHNIKOWSKI

JERZY FLISAK

Show-biznes był wówczas zarządzany – oczywiście – odgórnie i w tym celu w grudniu 1954 roku powołano Państwowe Przedsiębiorstwo Imprez Estradowych popularnie nazywane Estradą. Agencje tej instytucji mieściły się w ważniejszych miastach wojewódzkich, a ich celem była organizacja wydarzeń kulturalnych na podległym sobie terenie. Przy okazji nadzorowano też wykonawców, stosując typową dla PRL-u metodę kija i marchewki, gdyż oddziały Estrady zapewniały środki finansowe na działalność zespołów artystycznych oraz wypłacały honoraria. W czasach gospodarki uspołecznionej nie było bowiem miejsca na prywatne przedsięwzięcia kulturalne i wszystko musiało być zatwierdzone przez organ nadrzędny. Także honorariów nie uzależniano od finansowych wyników imprez – Estrada pobierała bowiem całość przychodu z biletów, zaś artystom płacono od każdego występu. Najwyższe stawki przysługiwały wykonawcom z dyplomem szkoły aktorskiej, natomiast nieposiadających uprawnień traktowano jak statystów.

Halina Studzińska była wielbicielką zarówno kabaretu, jak i samego Dzewońskiego. Zajęła się zatem większością spraw organizacyjnych, towarzyszyła też swoim podopiecznym podczas występów zamiejscowych. Dotarła z Dudkiem nawet do USA, a wszyscy członkowie zespołu zachowali o niej jak najlepszą pamięć.

Z jednym z najważniejszych problemów zespół musiał się jednak mierzyć bezpośrednio – mowa, oczywiście, o cenzurze. Chociaż bowiem konstytucja PRL-u oficjalnie zapewniała wolność słowa, to w praktyce wszystko musiało mieć aprobatę Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Tam też udawali się artyści ze

swoimi tekstami do akceptu, chociaż w przypadku kabaretu najczęściej odbywało się specjalne przedstawienie dla urzędników z ulicy Mysiej.

„Przed pokazem dla cenzury – wspominał Wojciech Młynarski – Dudek, ale i koledzy sobie wzajemnie podpowiadali – tu stonuj, tam przeleć, tamto zamaż. Na normalnym przedstawieniu wracali do stałych wersji i dokładali jeszcze. To nie była żadna walka z ustrojem, po prostu inteligentny dowcip w wykonaniu najwyższej klasy aktorów. Tyle i aż tyle”^[15].

Pokazy dla cenzury odbywały się w siedzibie kabaretu, zatem Dzięwoński próbował różnych form perswazji. Na urzędników nasyłał najbardziej urodziwe podopieczne, a gdy to nie pomagało, sięgał po broń ostateczną – cenzorami zajmowali się wówczas Gołas z Kobuszewskim, co musiało się zakończyć pozytywnie dla kabaretu. Obaj aktorzy mieli za zadanie „rozbawić to towarzystwo, trochę upić albo odegrać skecz w sposób niedający podstaw do wszelkiego rodzaju zastrzeżeń”.

W ten sposób przeforsowano *Balladę o Dzikim Zachodzie* autorstwa Młynarskiego. Cenzorom wydała się bowiem bardzo podejrzana opowieść o miasteczku, gdzie przypadał „jeden szeryf na jednego mieszkańca”, a tym bardziej puenta, iż „czasami najtrudniej jest rozpoznać bandytę, gdy dokoła są sami szeryfi”.

Kobuszewski z Gołasem, którzy mieli wykonywać tę piosenkę w białych kowbojskich kapeluszach, dyskutowali z cenzorami od samego rana. Tłumaczyli, że przecież sprawa dotyczy tematyki amerykańskiej sprzed wielu lat i w piosence nie ma żadnych odniesień do PRL-u. Gdy wreszcie ostatecznie zaakceptowano tekst, jeden z urzędników zaznaczył, że gdyby nie lubił wykonawców, „to nigdy by tej piosenki nie puścił”.

Uczciwie trzeba jednak przyznać, że Dudek był kabaretem mało politycznym. Dziewoński i jego zespół prezentowali humor na najwyższym poziomie i nie musieli się odwoływać do bieżących wydarzeń. Oczywiście trudno było całkowicie tego uniknąć, bowiem wykonawcy z Nowego Świata nie żyli przecież w izolacji od rzeczywistości, ale starano się tego unikać. Bardziej też wyśmiewano pewne zjawiska typowe dla epoki PRL-u niż konkretne wydarzenia polityczne. Z tego powodu potyczki z cenzurą miały często charakter sondażu – artyści sprawdzali, na ile mogą sobie pozwolić. Tym bardziej że inteligentka publiczność Dudka była bardzo czujna i na każdy dwuznaczny tekst reagowała śmiechem oraz oklaskami.

Inna sprawa, że widzowie byli tak bardzo przyzwyczajeni do drugiego dna w tekstach wygłaszanych przez kabareciarzy, że dopatrywali się go nawet tam, gdzie założenia go nie było. Ale trudno, by się nie uśmiechali, gdy Michnikowski tłumaczył, że „poczta na ulicę Mokotowską nie dochodzi w związku z robotami drogowymi przy ulicy Puławskiej”, a „w związku z pogłębianiem mostu Poniatowskiego nie działają windy na Muranowie”. Natomiast „gazu na Chmielnej nie ma w związku z budową ronda na Grochowie”. Była to wręcz kwintesencja Polski Ludowej i nic dziwnego, że Dudek miewał problemy z cenzurą.

KULTOWE SCENY

Właściwie każdy Polak przynajmniej raz zetknął się ze skeczami Dudka. Gdyby zrobić krótki przegląd najbardziej znanych scen z kabaretów epoki Polski Ludowej, zapewne

kilka numerów ekipy z Nowego Świata znalazłoby się w pierwszej dziesiątce. Tym bardziej że Dzięwoński nie ograniczał się wyłącznie do nowych tekstów, lecz korzystał również ze starszych materiałów, które uznał za warte przypomnienia. Przykładem tego jest prawdopodobnie największy przebój kabaretu – słynny Sęk, czyli rozmowa telefoniczna dwóch żydowskich biznesmenów.

Autorem tekstu był Konrad Tom, gwiazda Qui Pro Quo, a potem Perskiego i Morskiego Oka, chyba najlepszy specjalista od szmoncesu, specyficznego dialogu scenicznego. Ujęty w zwięzłą formę skecz miał oddawać – bez złośliwości rasowych – żydowską mentalność, mądrość i humor ozdobione autentycznymi anegdotami pochodzącymi niemal „prosto z ulicy”.

Pierwszym wykonawcą dialogu był sam autor w duecie z Ludwikiem Lawińskim, a Sęk stanowił prawdziwą kwintesencję szmoncesu: rozmowa telefoniczna, zabawa językiem oparta na nieporozumieniach, przejęzyczenia, przeinaczanie słów kierujące rozmowę o interesach na inne tory. W nowej wersji skecz prezentował osobiście Dzięwoński, który jako partnera dobrał sobie Michnikowskiego. I osiągnęli wręcz nieprawdopodobny efekt, gdyż nawet ludzie, którzy nigdy nie słyszeli nazwy kabaretu, znają ten dialog.

„Raz na pięćdziesiąt lat – potwierdzał Dzięwoński – zdarza się taki tekst jak Sęk, który trzeba jeszcze umieć powiedzieć, ale który jest genialny. Myślę, że to najśmieszniejszy utwór, jaki w swej karierze napisał Konrad Tom, a popełnił przecież bardzo dużo śmiesznych kawałków. Rozmawiając kiedyś z Michnikowskim o naszym aktorskim żywocie, doszliśmy do wniosku, że chociaż zagraliśmy sporo i mamy osiągnięcia, to w pamięci

publiczności zostaniemy jako Rapaport i Goldberg. Sęk jest nie do przebiccia” [16].

Ogromna popularność skeczu spowodowała, że rejestrowano go nie tylko na płytach winylowych (kaset magnetofonowych, kompaktów ani streamingu jeszcze wówczas nie znano), lecz nawet na pocztówkach dźwiękowych, które były najtańszym nośnikiem nagrań. Chociaż ich jakość pozostawiała wiele do życzenia, to dzięki temu Sęk trafił pod strzechy.

Dialog pojawił się w pierwszym programie Dudka i bardzo wysoko zawiesił poprzeczkę, ale ekipa Dziewońskiego miała w swoim składzie tak doskonałego autora, jak Stanisław Tym. Dlatego też rekordy popularności bił jego skecz zatytułowany *Ucz się, Jasiu o problemach z fachowcami*. Kto bowiem nie pamięta zblazowanego hydraulika (Kobuszewski), jego niezbyt rozgarniętego ucznia (Gołas) i zdenerwowanego petenta (Michnikowski), któremu „ pękła rurka przy zlewie”. Niektóre fragmenty tekstu („ wężykiem, wężykiem, Jasiu” czy „ pan zachowuje się jak kelner”) weszły zresztą do potocznego języka. Inna sprawa, że problemy z fachowcami różnych specjalności są ponadczasowe i tak naprawdę nie dotyczą wyłącznie Polski Ludowej...

Kolejna perełka pojawiła się w siódmej edycji kabaretu (*Czyli do tego doszło*). Chociaż program powszechnie uważano za nieudany, to jednak znalazło się w nim miejsce na tekst Tyma, początkowo przeznaczony dla warszawskiego STS - u. Był to dialog Kobuszewskiego z Bronisławem Pawlikiem zatytułowany *Na wyrębie*, znany także pod nazwą *Na grzyby*. To fantastyczna dyskusja robotnika leśnego z grzybiarzem, który wyszedł do lasu tuż przed wybuchem II wojny światowej i nie wiedział, co działo się przez kolejne 30 lat. Nie rozumiał, dlaczego w

Polsce nie ma prezydenta, lecz rządzi cały naród, nikt nikogo nie goni do pracy, a jeżeli ktoś jest zmęczony, idzie na zwolnienie lekarskie i w tym czasie maluje sobie mieszkanie. Salwy śmiechu wywoływały też podejrzenia grzybiarza, że wojna, o której rozmawiał z drwalem, toczyła się między Polską a Czechosłowacją (było to cztery lata po inwazji wojsk Układu Warszawskiego w ramach operacji „Dunaj”). Znakomity tekst zamykała puenta, kiedy to grzybiarz – po wysłuchaniu opowieści o zaletach Polski Ludowej – zdecydował się... wrócić do lasu. Nie interesowały go bowiem tanie wczasy, sanatoria, sukcesy budownictwa mieszkaniowego i codzienny program telewizyjny.

Po Dudku pozostały także kultowe piosenki Wojciecha Młynarskiego, które również zna niemal każdy Polak. *Przyjdzie walec i wyrówna*, *W co się bawić* czy *W Polskę idziemy* to już klasyka. A po raz pierwszy utwory te rozbrzmiały właśnie w kawiarni na Nowym Świecie. Młynarski miał zresztą niesamowitą umiejętność pisania „pod wykonawcę” i doskonale wiedział, w jaki sposób konkretny artysta może zinterpretować jego tekst.

„*W Polskę idziemy* – wyjaśniał autor – zrodziła się z tego, że Gołas umiał na wiele sposobów pokazywać pijaka. Albo był to pijak szybki, albo wolny, agresywny lub potulny. Chciałem zsumować te jego umiejętności. Utwór w czasie powstawania z wolna przeistaczał się ze zbioru obrazków w piosenkę o wielkim problemie społecznym. Następnie Gołas wykonał ją w sposób wstrząsający i stąd ciągłe powodzenie [tego] kawałka” [17].

W teksty Młynarskiego wielokrotnie ingerowała cenzura, a z treści *W co się bawić* musiał usunąć słowo „sekretarz”, gdyż zbyt kojarzyło się z władzami partyjnymi. Większy problem sprawiła piosenka *Po co*

babcię denerwować, która pojawiła się u schyłku epoki Władysława Gomułki. Wprawdzie utwór początkowo został zaakceptowany, ale niebawem zaczęły się jednak problemy.

„Tę piosenkę początkowo wykonywały w Dudku Anna Seniuk i Anita Dymśówna – kontynuował Młynarski – ucharakteryzowane na takie straszne dziewczynki. Cenzura zaczęła ingerować dopiero wtedy, jak publiczność zaczęła wyć ze śmiechu i Andrzej Szczepkowski powiedział na widowni głośno: »To przecież jest o Gomułce«. Ale Kobuszewski z Gołasem i inni obsiedli cenzora i trzymali go do rana. Rano cenzor w stanie wskazującym na spożycie poszedł do domu. I było po sprawie. Choć po czasie cenzura kazała sobie pokazać ten numer jeszcze raz”^[18].

SCENY Z ŻYCIA KABARETU

Czytając wspomnienia o działalności różnych zespołów artystycznych, można znaleźć zarówno relacje ciepłe i sympatyczne, jak i zaprawione goryczą. To zrozumiałe – gdy bowiem przez wiele lat spędza się sporo czasu z niewielką grupą ludzi, pojawiają się różnego rodzaju animozje. Pod tym względem Dudek stanowił jednak ewenement i negatywne opinie członków kabaretu o ich współpracownikach właściwie nie istnieją. Wszyscy artyści sprawiali wrażenie zachwyconych, że mają tak piękną kartę w swoim życiorysie, i solidarnie wyrażali żal, że czas kabaretu dobiegł końca.



T
A
T
V
R
A

IRENA KWIATKOWSKA

Jednakże praca w Dudku nie była łatwa. Najczęściej łączono ją z działalnością w macierzystych teatrach, a każdy z członków zespołu występował na innej scenie. Wymuszało to nocny tryb życia przez trzy dni w tygodniu, co tak naprawdę kompletnie dezorganizowało cały tydzień. Nic dziwnego, że niektórzy nie wytrzymywali więcej niż sezon i rezygnowali z dalszej współpracy. Nawet jeżeli

koniec spektaklu oznaczał zespołową wyprawę w bardzo nietypowym celu.

„ W maju po Dudku – wspominał Kobuszewski – a więc około pierwszej w nocy, potrafilśmy wsiąść w jeden lub dwa samochody i pojechać »na słowiki« na Agrykołę. Już zaczynało świtać, a my siedzieliśmy tam sobie, gadaliśmy i słuchaliśmy słowików” [19].

Znakomitą atmosferę stwarzał sam Dziewoński, który był nietypowym szefem. Potrafił ze swoich podwładnych wydobyć to, co najlepsze, ale nigdy nie próbował przekonywać na siłę. Gdy spotkał się z odmową, odpuszczał temat i nie miało znaczenia, czy dyskutował z Michnikowskim, Kwiatkowską, czy z debiutującą aktorką.

„ Był elegancki wobec swojego fachu – oceniał Dziewońskiego Tadeusz Konwicki – swojego zawodu, swoich koleżanek. Ja od niego nie słyszałem o nikim złośliwych recenzji, anegdotek. Jak mu nie odpowiadało, to zbywał – krótko i energicznie. A jak odpowiadało, to też w krótkich energicznych słowach oddawał sprawiedliwość” [20].

Przy takim szefie w kabarecie właściwie nie istniała rywalizacja. Zresztą aktorzy Dudka bardzo różnili się od siebie – każdy z nich inaczej traktował aktorstwo i jednocześnie doskonale wiedział, że stanowi ważne ogniwo zespołu. Wzajemnie motywowano się do pracy.



WOJCIECH MŁYNARSKI

„ W Dudku nie traktowaliśmy się wzajemnie zbyt serio – przyznawał Wiesław Gołas. – Podśmiewaliśmy się z siebie, oczywiście niezwykle sympatycznie. Z samego Dudka

zresztą też. O godzinie dwudziestej drugiej z mordowani schodziliśmy się do Dudka ze swoich teatrów i humorem mobilizowaliśmy się do pracy” [21].

Kabareciarze nie mogli – oczywiście – odmówić sobie przyjemności, by żartować z kolegów przy każdej nadarzającej się okazji. Nie tylko zresztą za kulisami, lecz także na scenie, chociaż starano się nie zakłócać przebiegu spektaklu. Gdy Gołas miał swój słynny monolog o nawiązywaniu przyjaźni za pomocą wódki Wyborowej, podczas jednego z przedstawień koledzy – jako dowód na odmienny stan świadomości Gołasa – położyli mu na ramieniu żywą białą myszkę. Pan Wiesław zauważył ją z dużym opóźnieniem, ale natychmiast „zaczął kapitalnie ogrywać żywy rekwizyt”, a „publiczność była zachwycona”.

Z kolei po premierze pierwszego programu Michnikowski wręczył Dziewońskiemu własnoręcznie wykonany zestaw, wzorowany na popularnych wówczas pakietach dla młodzieży typu „Mały stolarz” czy „Mały elektryk”. Prezent dla Dudka nosił nazwę „Stary pierdolnik”.

„W moim zestawie był podniecacz natychmiastowy »Grom« – wspominał. – Zrobiłem go ze znalezionej gdzieś starej niemieckiej elektrycznej maszynki do golenia połączonej z kanką do lewatywy. Dodałem usztywniacz plastikowy z młoteczką drewnianą do właściwego osadzenia. Według załączonej instrukcji należało urządzenie podłączyć do prądu i ... Będzie trzepać, aż miło.

Był też zestaw ziół na wszelkie starcze dolegliwości, a także »prezerwatywki emeryta«, takie mieszczące się na mały palec. (...) Podobno profesor Aleksander Bardini popłakał się ze śmiechu, gdy Dudek pokazał mu prezent” [22].

Sam Michnikowski także padł kiedyś ofiarą wyrafinowanego żartu ze strony kolegów, chociaż na jego efekty trzeba było trochę poczekać. Kobuszewski wraz z muzykami zespołu wykorzystał fakt, że przeprowadzano właśnie remont kawiarnianego ogródka, i wrzucił do bagażnika wartburga Michnikowskiego dwa potężne worki cementu. Pan Wiesław spokojnie odjechał, jakby nie zauważył dodatkowego obciążenia pojazdu. Co więcej, następnego dnia w ogóle nie podjął tematu, zatem Kobuszewski uznał, że dowcip się nie udał. Tymczasem bomba wybuchła po dwóch tygodniach, gdy Michnikowski był wraz żoną na zakupach i w końcu otworzył bagażnik. Na pytanie partnerki, co oznaczają worki z cementem, wyjąkał tylko, że chyba pomylił samochody. Ostatecznie wykorzystał cement na swojej działce przy budowie kominka.

Dowcipnisie nie oszczędzali także młodszych koleżanek ze sceny, aczkolwiek trzeba przyznać, że Dzięwoński – mimo „intensywnej ciekawości do pań” (miał w sumie trzy żony, a jego ostatnia teściowa była zaledwie o cztery lata starsza od niego) – nie brał w nich udziału. Natomiast reszta kolegów – jak najbardziej. Irena Karel skarżyła się, że na zakończenie programu nie może stanąć między Gołasem a Kobuszewskim, by nie poczuć ich dłoni na swoich pośladkach. Także Magdalena Zawadzka doświadczyła nie najlepszych manier kolegów.

„ Musiałam się szybko przebrać – wspominała trzeci program kabaretu. – (...) Naszą, niby damską garderobę oddzielała od zaplecza miejscami dziurawa kotara. Staralam się, wpatrując w te dziury, czy nikt nie podgląda, zrzucić z siebie jedną sukienkę i włożyć drugą. Pod spodem nie miałam nic. Nie mogłam mieć, tak to było uszyte. Potem spokojna, że znów mi się udało, poprawiałam makijaż. Kiedy zakończyliśmy trzeciego Dudka, powiedzieli

mi: »Pilnie patrzyłaś w tę dziurawą kotarę, tyle tylko, że my staliśmy na krzesłach i oglądaliśmy wszystko z góry«. Tego nie przewidziałam” [23].

Nawet Irena Kwiatkowska, największa profesjonalistka z całego zespołu, padła ofiarą swoich kolegów. Podczas nie najlepszej pogody kabareciarze lecieli samolotem do Gdańska, oprócz nich na pokładzie nie było innych pasażerów. Inspicjent Krzysztof Chmielowski w porozumieniu z pilotami ukrył się w ich kabinie, tak by Kwiatkowska go nie widziała. W pewnym momencie samolot „zrobił dziurę powietrzną”, pani Irena pobladła, a siedzący obok Kobuszewski stwierdził, że piloci prawdopodobnie odda listery Chmielowskiemu, a „przecież bałwan nie ma o tym pojęcia”. Dowcipnisie musieli długo potem przeproszać Kwiatkowską...

Niewiele jednak brakowało, by dzieje kabaretu zakończyły się w 1967 roku, gdy podczas pobytu w Szczawnicy Dziewoński uległ poważnemu wypadkowi. Zasnął za kierownicą swojej simki, roztrzaskał samochód, złamał nogę, miał poważne rany głowy i ostatecznie trafił do szpitala w Nowym Targu. Lekarz, który przeprowadził operację, wyjaśnił, że nogę wzięto w gips, ale należy jeszcze nieco popracować nad fizjonomią pacjenta, gdyż „nie miał twarzy prywatnej, tylko publiczną”. Po kilku dniach Dziewońskiego przetransportowano samolotem sanitarnym do Warszawy, gdzie trafił do Szpitala Kolejowego na Brzeską. Nie mógł narzekać na warunki – jako osoba publiczna dostał oddzielną salę z telefonem. Nie zmienia to jednak faktu, że musiał wyglądać fatalnie, skoro po wizycie u niego Kalina Jędrusik „rozpuściła wieści, że już nic z niego nie będzie”.



T
A
T
V
R
A

STANISŁAW TYM

Chociaż Dziewoński miał wówczas ponad 50 lat, to jednak rehabilitacja postępowała w szybkim tempie. Po zdjęciu gipsu już kilka godzin później zginał nogę w kolanie, co uczcił z ortopedą dużą lampką koniaku. Niebawem też znów pojawił się na scenie. Chociaż początkowo asekurował się jeszcze laską, szybko z niej zrezygnował.

„ Po dwóch tygodniach – wspominał – gdy na sali w charakterze gości było pół szpitala, wyszedłem *sauté!* (...) Było potem za kulisami party dla lekarzy i raczej żeśmy się uraczyli. Rolę gospodarzy wspaniale pełnili Irka

Kwiatkowska i Wiesio Gołas. Przeszli sobie. Nawet zastanawiałem się dlaczego. Może przez sympatię dla mnie, z radości, że mnie tak wspaniale w tym szpitalu wyrychtowali” [24].

DUDEK TO PTAK WĘDROWNY...

Wprawdzie artyści kabaretu najchętniej występowali we własnej siedzibie, rozumieli jednak, że imprezy objazdowe są koniecznością. Dostępność sali na Nowym Świecie była ograniczona, co oznaczało, że każdy program mogło obejrzeć najwyżej kilkanaście tysięcy widzów. A przecież dzięki migawkom w Polskiej Kronice Filmowej oraz nagraniom telewizyjnym i płytowym Dudek był znany w całym kraju. Nic zatem dziwnego, że mieszkańcy wielu polskich miast chcieli go obejrzeć i wysłuchać na żywo.

Dziewoński, chociaż doceniał znaczenie reklamy, nie był zachwycony wyjazdami – uważał bowiem, że Dudek jest przedsięwzięciem kameralnym, niedostosowanym do sal teatralnych. Ale pamiętał też, że kabaret to nie tylko aktorzy, lecz także publiczność. Dlatego ostatecznie zgadzał się na występy poza Warszawą.

Jedną z najdziwniejszych była wyprawa kabareciarzy Dziewońskiego do Krakowa. Rozpoczęła się pod złymi auspicjami, gdyż z powodu mgły odwołano ich lot. Poinformowani o tym podwawelscy organizatorzy stwierdzili, że jeżeli Dudek nie dojedzie, „ludzie rozwalą teatr”. W tej sytuacji zmieniono środek transportu na autokar. Z powodu śliskiej nawierzchni ekipa przyjechała z dużym opóźnieniem, a do tego jeszcze „umierając z głodu”.

„Nie ma nic do żarcia – relacjonował Dziewoński. – Zaczynamy pierwszy spektakl później, niż miał się zacząć

drugi. Kraków nie śpi. Gramy. Szał. Ludzie przynoszą strawę. Drugie przedstawienie (nikt się nie wycofał) zaczyna się o dwunastej w nocy! (...) Ojciec Anki Seniuk wnosi gar gorącej zupy. Pawlik je chochlą. Kończymy o drugiej w nocy. Wsiadamy do autobusu. Krakowianie częstują wysokogatunkowymi trunkami, chlebem i solą. Odjeżdżamy. Michnikowski mówi, że jego noga nie stanie więcej w Krakowie, i zasypia” [25].

Połowicznym sukcesem zakończyły się natomiast koncerty Dudka w Stanach Zjednoczonych, gdzie – zgodnie z tradycją polskich zespołów – zorganizowano objazd północno-wschodnich stanów. Ekipa była tam dwukrotnie, ale tylko w kilku miastach pojawiła się na widowni „publiczność wyrobiona”... Po drugim pobycie Dziewoński uznał, że „Dudek nie był dla Ameryki i Ameryka nie była dla Dudka”. Dobrze wspomniano tylko pierwszą wyprawę – rejs „Batorym”, gdy w drodze powrotnej Młynarski zainspirowany kowbojskimi kapeluszami Gołasa i Kobuszewskiego napisał wspomnianą *Balladę o Dzikim Zachodzie*. Identyczne zakupy obu panów nie powinny dziwić, gdyż zawsze kwaterowali się w jednym pokoju hotelowym i do rana wspólnie oglądali miejscową telewizję. Zwłaszcza że w kraju był zaledwie jeden, nudny program, i to tylko przez kilka godzin.

„ W Stanach zetknęliśmy się z tym – przyznawał Kobuszewski – z czym teraz nie możemy sobie w Polsce poradzić, czyli z reklamą. Wtedy to nas bawiło... Oglądaliśmy nie tylko Kaczora Donalda, ale i świetne stare filmy amerykańskie. I zasypialiśmy z Wieśkiem przed telewizorem, który albo sam się wyłączał, albo wyłączaliśmy go rano” [26].

Podczas amerykańskich wojaży doszło także do nieprzyjemnego incydentu. Po jednym z przedstawień, na

którym odegrano *Sęka*, za kulisami zjawiły się dwie panie i przedstawiając się jako Żydówki z Polski, oskarżyły zespół o antysemityzm. Zapowiedziały też wniesienie skargi do Kongresu Żydów Amerykańskich.

„ Na szczęście w garderobie było jeszcze kilku gości – opisywał Michnikowski. – W pewnym momencie jedna z tych osób oświadczyła, że ona jest we władzach Kongresu i jej się ten skecz bardzo podobał. A potem dodała jeszcze, że jej mąż zachowuje się dokładnie jak jeden z bohaterów skeczu, więc nie ma sensu pisać skargi, bo to jest dobry i prawdziwy tekst” [27].

DEFINITYWNY KONIEC

Przez 10 lat działalności Dudek dał około tysiąca przedstawień i zaprezentował osiem programów. Tylko siódmy z nich spotkał się z negatywnymi opiniami krytyków. Być może dlatego Dziewoński kolejnym projektem zaskoczył wszystkich. Ósmy i – jak się później okazało – ostatni program, miał bowiem formę musicalu, muzykę do tekstów Jeremiego Przybory skomponował Jerzy Wasowski. Był to jedyny w dziejach kabaretu program, który stanowił tematyczną całość, gdyż dotychczasowe inscenizacje Dudka miały formę luźnych skeczy przedzielonych piosenkami. Przy okazji *Gołedź* była też jedynym programem, w którym nie wystąpiła Irena Kwiatkowska, ale w zamian na scenie ponownie pojawiły się Barbara Rylska i Magdalena Zawadzka.

Nietypowa okazała się również data premiery, gdyż miała miejsce w październiku (1973), a nie jak dotychczas w styczniu. Spektakl cieszył się ogromną popularnością, a jedna z recenzentek twierdziła całkiem poważnie, że

oglądała go, siedząc... na żyrandolu, gdyż na sali zabrakło wolnych miejsc.

Było to jednak już podzwonne dla kabaretu. Dziewoński otrzymał bowiem ofertę od wszechwładnego szefa Radiokomitetu, Macieja Szczepańskiego. Zaproponowano mu utworzenie teatru komediowego, który blisko współpracowałby z telewizją, przenosząc na ekran swoje spektakle. I trudno się dziwić, że nowe przedsięwzięcie całkowicie pochłonęło pana Edwarda.

Oznaczało to koniec działalności Dudka. Od października 1974 roku w kawiarni Nowy Świat kolejno przypomniano najlepsze skecze zespołu. Zdarzyło się też kilka nowych, a ostatni występ odbył się 13 stycznia 1975 roku, w dziesiątą rocznicę premiery pierwszego programu. Przedstawienie miało specjalną oprawę, a wtajemniczonym wręczano wcześniej karteczkę:

„ Należy przynieść 1/2litra, nieco zagrychy i (ładnie opakowane) wręczyć dyskretnie pani Studzińskiej przy kasie. Po przedstawieniu czekamy za kulisami” [28].

Kawiarnia dosłownie pękała w szwach, wśród publiczności pojawił się nawet minister kultury i sztuki Józef Tejchma. Zaprezentowano ponad 30 numerów, a na scenie wystąpiło 20 wykonawców. Było to pożegnanie w naprawdę wielkim stylu, godne najlepszego kabaretu literackiego powojennej Polski.

„ Chociaż Dudek zamknął kabaret – podsumowywał Lucjan Kydryński – po to, by otworzyć teatr, (...) to jednak na usta ciśnie się intymne pytanie: »Dudek! Czy ci nie żal?«. Bo nam – tak” [29].

Kabaret jednak powrócił. Uchodził za zbyt wielką legendę, by nie obyło się bez podejmowania prób jego reaktywacji. W 1985 roku nagrano w teatrze Buffo specjalny program z udziałem publiczności, a dwa lata

później w kawiarni Nowy Świat miała miejsce premiera nowego spektaklu. Do weteranów dołączyły nowe twarze, ale nie były to czasy dobre dla kabaretu literackiego w starym stylu.

„ Powrót Dudka wypadł na tak ostry zakręt historii – wspominał Paweł Wawrzecki – że wszystko popędziło po prostu na łeb na szyję. (...) Jeszcze dotarliśmy razem do Berlina. Tam stał mur. I to Muzeum Ofiar. ZSRR się rozpada, u Czechów rewolucja, a ja mam w drugiej części ten tekst Mrożka do Najwyższej Rady Najwyższego Związku. A Związek się rozwiązał w trakcie tego dwuletniego okresu i ja straciłem wątek” [\[30\]](#).

Reaktywowany Dudek przetrwał do kwietnia 1989 roku. W Polsce rozpoczęła się zupełnie nowa epoka. Po zespole pozostały legenda i stosunkowo nieliczne nagrania...



SALON NIEZALEŻNYCH

„Salon nie miał formy – zauważał krytyk literacki i kronikarz kabaretu Tadeusz Nyczek – nie miał wdzięku, szarmu, nie był przyjemny.

Był to (...) kabaret po prostu brzydki, niezachęcający do kumania się na płaszczyźnie artystycznej. Miał jednak jedną broń piorunującą: niezwykłość poetyki humoru. Coś w rodzaju absurdu posuniętego do paranoi” [\[1\]](#).



PŁYTA SALONU NIEZALEŻNYCH

SKOMPLIKOWANE POCZĄTKI

Prapoczątki warszawskiej formacji sięgają roku 1967, gdy kilku kolegów z liceum postanowiło założyć kabaret. To, że po maturze każdy z nich wybrał inną uczelnię, nie miało większego znaczenia. Janusz Weiss wylądował na Wydziale Chemii Politechniki Warszawskiej, o czym zadecydowało jego lenistwo, gdyż gmach stał naprzeciwko jego domu. Andrzej Woyciechowski (późniejszy szef Radia Z) trafił na romanistykę UW, a Krzysztof Knittel – do Wyższej Szkoły Muzycznej. Młodzieńcy dokooptowali do składu nieco

młodsza od siebie Magdę Umer, wychodząc z założenia, że ładna dziewczyna zawsze się przyda, a poza tym w kabarecie powinien być ktoś, kto rzeczywiście potrafi śpiewać. Inna sprawa, że Umer wkrótce zniknęła z zespołu, natomiast pojawił się student Politechniki Roman Walisiak, którego specjalnością były „śmieszne, infantylne piosenki” wykonywane zupełnie „z martwą twarzą” [2].

Weiss niebawem przestał być studentem. Chociaż doszło do tego w gorącym 1968 roku, jednak nie zadecydowały o tym względy polityczne (był żydowskiego pochodzenia). Nie przejawiał po prostu specjalnego zainteresowania kierunkiem studiów, a jego umiejętności nigdy nie przekroczyły obsługi zestawu „Mały chemik”, jaki dostał w prezencie kilka lat wcześniej. W tej sytuacji trafił na polonistykę UW. Dyplomu jednak nie uzyskał, gdyż całkowicie pochłonęło go życie artystyczne.

Pierwszy program kabaretu został zaprezentowany w maju 1968 roku w klubie politechniki Mospan przy ulicy Kopińskiej w Warszawie. Zespół nazywał się wówczas Kabaret Abakus, a po wakacjach spektakl kilka razy powtórzono. Następnie młodzi artyści trafili do Stodoły, gdzie występowali „regularnie, a nawet wyjeżdżali do innych miast, do klubów studenckich” [3]. Niestety, wkrótce interweniowała cenzura.

„ Na sylwestra 1968/1969 – wspominał Weiss – szykowaliśmy z Woyciechowskim bardzo marcowy program oparty na bajce z »Misia – Przyjaciela Najmłodszych«. Nie pamiętam, kto był autorem bajki o pstrym kanarku, ale idę o zakład, że ten ktoś chciał wyładować marcowe frustracje, opisując świat kanarków i świat kotów, i pstręgo kanarka, którego wyrzucił król kanarków tylko za to, że był pstry” [4].

Autorką wiersza była Anna Świrszczyńska, a utwór miał optymistyczne zakończenie, gdyż wygnany pstry kanarek powrócił w rodzinne strony, by ostrzec przed inwazją kotów, i dzięki temu został zaakceptowany przez otoczenie. W wersji Weissa było jednak inaczej, gdyż niebawem uznano, że kanarek ma „krótszą lewą nóżkę”, co oznaczało kolejne kłopoty i ponowne wygnanie.

Bardzo interesująco prezentowała się scenografia spektaklu. Scena „znajdowała się w złotej klatce, a wokół czaiły się kocie oczy”. To potęgowało polityczny charakter przedstawienia i aluzje do wydarzeń marcowych były jeszcze bardziej odczuwalne.

„Niestety, do premiery nigdy nie doszło – kontynuował Weiss. – Stodoła miała swojego »opiekuna« z UB, który wcześniej nie rzucał się w oczy. Nie był w żadnym zespole, ale pojawiał się w Stodole codziennie, zaprzyjaźniał się ze wszystkimi, stawiał wódkę. Nagle okazało się, że ma zastrzeżenia do naszych tekstów” ^[5].

Program miał zagrażać podstawom ustroju, a do „tego pojawiła się jeszcze jakaś awantura o pieniądze”, w efekcie Weiss i Walisiak odeszli. Ten ostatni poprosił jednak kolegę o poprowadzenie jego recitalu w klubie studenckim Medyk, a Weiss zaproponował współudział studenta architektury, Jacka Kleyffa. W taki dość przypadkowy sposób powstał pierwszy skład Salonu Niezależnych, ale formacji nie można było jeszcze uznać za kabaret. Była to trójka wykonawców, których występy przypominały recital piosenkarski przerywany skeczami. Z czasem ich główną bazą miał się stać klub Na Pięterku w hotelu Bristol, gdzie występowali przez rok.

Było to właściwe miejsce dla młodych początkujących twórców. Szef klubu Ludwik Klekow promował debiutantów i właśnie tam pierwsze koncerty dali m. in.

Dwa Plus Jeden oraz Andrzej i Eliza. Klub działał pod egidą Związku Polskich Autorów i Kompozytorów, co dawało mu pewną niezależność.

W tym czasie w składzie Salonu nie było już Walisiaka, który nie potrafił dojść do porozumienia z Kleyffem. Jego miejsce zajął inny student architektury Politechniki Warszawskiej, Michał Tarkowski. Skład kabaretu został wreszcie ustalony.

NARODZINY LEGENDY

W trzyosobowym zespole nikt nie aspirował do roli lidera. Weiss pisał scenariusze programów i sprawował kontrolę nad całością przedstawień. Tarkowski odpowiadał za oprawę muzyczną, natomiast Kleyff wziął na siebie sprawy finansowe i organizacyjne. Został też głównym wokalistą formacji, chociaż Tarkowski był wówczas zdecydowanie lepszym muzykiem i „czystiej śpiewał”.

Tarkowski stał się jednak bardziej rozpoznawalny, gdyż był właścicielem bandzoli, specyficznej krzyżówki bandžo z mandoliną. Był to instrument bardzo popularny przed II wojną światową wśród kapel podwórkowych w Warszawie, posiadał pudło rezonansowe jak bandžo, ale grano na nim jak na mandolinie. Kabarety epoki PRL - u wykorzystywały głównie gitary i pianina, zatem Tarkowski był prawdziwym objawieniem, tym bardziej że dźwięki jego bandzoli idealnie pasowały do smętnych ballad prezentowanych przez zespół.

Kabaret początkowo występował w Warszawie, a pierwsza zamiejscowa prezentacja miała miejsce wieczorem 12 grudnia 1970 roku w klubie studenckim U Alego w Bydgoszczy. Była to pamiętna data - właśnie tej

nocy (z soboty na niedzielę) we wszystkich sklepach zmieniano ceny towarów zgodnie z wprowadzanymi podwyżkami. Wieczorem ogłoszono tę decyzję w radiu i telewizji, co dwa dni później spowodowało zajścia na Wybrzeżu zakończone masakrą robotników. A w konsekwencji doprowadziło do upadku Władysława Gomułki i przejęcia władzy przez ekipę Edwarda Gierka.

Salon cieszył się już wówczas pewną popularnością w środowiskach studenckich. Ich stałą bazą był klub Medyk, gdzie występowali raz w tygodniu.

„W małej salce – wspominał Jacek Kleyff – (...) zbierało się dwieście osób, a my musieliśmy wejść tym samym wejściem, co oni. Często publiczność podawała nas w stronę sceny górami, wraz z instrumentami, bo już korytarz był zacopowany. Przychodziliśmy zawsze pół godziny przed występem, ale to nic nie dawało, gdyż korytarz był zacopowany” [6].

Od samego początku kabaret utożsamiano z opozycją. Salonowcy pojawiali się w mieszkaniach ludzi uważanych za wrogów partii i ustroju, gdzie wykonywali fragmenty swoich programów. Zapraszano ich na imprezy „do przyjaciół Kuroniów” – wśród gości dominowali tam liderzy „przyszłej opozycji, zwani w tym czasie przez władze rewizjonistami, a także co odważniejsi dziennikarze”.

„Kraj był szary – tłumaczył Kleyff – więc opakowaliśmy całe osiemdziesięciometrowe mieszkanie w szary papier. Każdy obrazek. Każdy widelec. Każdą lampę. Po prostu wszystko. Szary papier na podłodze i na tapczanach. Wchodziłeś i było szaro, tylko gdzieś tam można było dostrzec wystającą szyjkę butelki. Sylwester na siedemdziesiąt osób. Ktoś w końcu odwinął butelkę,

odwinął kieliszek i nalał. Powoli uczestnicy odkrywali następne butelki i potrawy” [7].

Salonowcy szybko znaleźli się pod stałą obserwacją służb. Ich programy były analizowane pod kątem antysocjalistycznych treści, a warto pamiętać, że esbecy mogli być kanalami, ale nie byli idiotami. Szybko też rozszyfrowano podtekst najsłynniejszego skeczu tamtego okresu – o wodowskaziu Henryku Mórze żyjącym w Miedoni nad Odrą.



T A T V R A

MAGDA UMER

Kabareciarze wykorzystali fakt, że z niewiadomych przyczyn dwa razy dziennie podawano w radiu stan wód w głównych polskich rzekach, a jednym z miejsc pomiarowych była właśnie Miedonia nad Odrą, gdzie mieściła się stacja hydrologiczno - meteorologiczna.

„ Ja urodziłem się staraniem mojej matki wyrobniczy – opowiadał publiczności Michał Tarkowski – i mojego ojca wodowskaza we wsi Miedonia nad Odrą, w odwiecznym punkcie wodowskańczym na Odrze, w rodzinie z dziada pradziada wodowskańczej. Ojciec był wodowskazem, dziad był wodowskazem, pradziad był wodowskazem (...). A ciotkę miałem nauczycielkę” [8].

Tarkowski tłumaczył też, że „ wodowskaz musi być duży chłop”, a do tego wyskalowany na ciele co centymetr. Oczywiście „kopiowym ołówkiem, żeby w wodzie nie puściło”. Jego praca polegała na tym, że dwa razy na dobę „wskakiwał do Odry i brał pomiar”. Na koniec patrzył, gdzie „był suchy, a gdzie mokry, i już widział – ubyłło osiem, przybyło cztery”. Występ przerywały salwy śmiechu.

Wodowskaz miał do dyspozycji dwa rodzaje munduru: roboczy i galowy. Ten pierwszy składał się wyłącznie „ze slipów pławnych i z kapelusza pławnego”, by woda „do zgryzu nie naleciała”. Natomiast galowy posiadał różnego rodzaju „rozcięcia, szczypaneczki dookoła rękawa i rozpierdaczek z tyłu”, a z przodu na srebrnych guzikach widniał symbol zawodu – „woda skrzyżowana z wodą”. Raz na trzy lata wodowskaza wysyła się pod Paryż „i tam jest porównywany ze wzorcem metra – z Żorżem Sevrem” [9].

Była to fantastyczna parodia programów o spotkaniach z „ciekawymi ludźmi”, w czym celowała ówczesna telewizja. Prezentowano wtedy najdziwniejsze zawody i pasje, które tak naprawę nikogo nie interesowały poza samymi bohaterami reportaży.

Postać wodowskaza nabrała innej wymowy, gdy w Polsce pojawił się uciekinier z redakcji Radia Wolna Europa, Andrzej Czechowicz. Propaganda natychmiast zrobiła z niego superszpiega wywiadu PRL - u, ale jego osoba stała się przedmiotem drwin oraz niezliczonej liczby dowcipów w całym kraju. Pojawiło się przysłowie „pieprzysz jak ten as wywiadu”, a Mieczysław Rakowski w swoich *Dziennikach politycznych* zapisał, że całą sprawę „od strony propagandowej sknocono” i że „można rzygać, czytając te wypociny”. W efekcie niektórzy działacze partyjni chwalili się publicznie, że „nie oglądali żadnej audycji telewizyjnej”, w której występował Czechowicz.

„ Na temat tego asa jest mnóstwo dowcipów – przyznawał Rakowski. – Na przykład: Na jakie grupy dzieli się ludność Polski? Na inteligentów, półinteligentów, ćwierćinteligentów i na asów wywiadu. [Albo] W telewizji będą teraz dzieciom opowiadać zamiast Kubusia Puchatka, przygody Kapusia Parchatka” [10].

Kabaret wykorzystał okazję, by ośmieszyć Czechowicza, co potwierdza relacja Andrzeja Kuriaty z Wyższej Szkoły Oficerskiej MSW imienia Feliksa Dzierżyńskiego w Legionowie:

„ Również Salon Niezależnych nie pozostał w tyle. (...) Do swojego programu włączył skecz pt. *Powrót wodowskaza* będący paszkwilem na osobę kpt. A. Czechowicza. W scence tej (będącej parodią wywiadu przeprowadzonego z kapitanem A. Czechowiczem) autorzy przedstawili pracownika naszego wywiadu jako człowieka prymitywnego, tępego o niewielkim zasobie słów” [11].

Z drugiej jednak strony Salonowi nie zaszkodziły w kraju nawet dwie audycje poświęcone jego działalności wyemitowane przez Radio Wolna Europa. Kabaret nadal był zapraszany do klubów studenckich działających pod egidą

Zrzeszenia Studentów Polskich (ZSP), a pozytywne opinie na jego temat ukazywały się nawet w prasie. Cenzura zatwierdzała salonowcom kolejne programy, zaś na ulicę Mysią w Warszawie udawał się z reguły Kleyff, któremu chyba najłatwiej przychodziły rozmowy z tamtejszymi urzędnikami.

„Istniał pierwszy obieg tego, co popierane – wspominał pan Jacek – drugi obieg tego, co zwalczane, no i tolerowana kultura studencka, do której należeliśmy. Na przykład jak przyjechał prezydent Nixon [wiosna 1972 roku – S. K.], zwinęli mnie prawdopodobnie jako margines społeczny, na 48 godzin. Pamiętam, że z kolejną rewizją i pobytem w areszcie zbiegła się notka o sukcesach Salonu w samej »Trybunie Ludu«” [12].

Potwierdzeniem tej specyficznej schizofrenii było zachowanie niektórych cenzorów. Z reguły bowiem aprobowali programy kabaretu, żądając tylko kosmetycznych modyfikacji. Tekst *Telewizji* zmieniono na *Do pasożyta społecznego* i uznano, że skoro oficjalnie dotyczy sytuacji w Gwatemali, to piosenkę można wykonywać. Natomiast tytuł *Wojsko nie zwleka, wojsko ucieka* przemianowano na *Wojsko już idzie, czyli Amerykanie w Wietnamie*, co uznano za wystarczające [13].

Innego zdania był natomiast wspomniany Andrzej Kuriata z WSO MSW w Legionowie, który zarzucał salonowcom znacznie bardziej wyrafinowane praktyki:

„ Aby spowodować dopuszczenie tekstu do rozpowszechniania, posługują się oni sprawdzonym chwytem. Do zatwierdzenia w GUKPPiW [Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – red.] przedstawia się wprawdzie utwór pod takim samym tytułem, lecz nie ma on później wiele wspólnego z wykonywanym skeczem” [14].

Inna sprawa, że na estradzie salonowcy faktycznie często mijali się z oryginalnym tekstem, chociaż najczęściej wynikało to z improwizacji. Wznosili też hasła, które idealnie trafiały do publiczności, a były parodią propagandowych sloganów PRL - u, na przykład „polski len zdobi ciebie, a szpeci twego wroga” czy uwagi, że dzięki korzystaniu z usług PLL LOT śniadanie można zjeść w Warszawie, obiad w Nowym Jorku, a bagażu poszukać w Tokio.

Nie zabrakło – oczywiście – aluzji do przyjaźni polsko-radzieckiej. Porównywano ją do „krawata zawiązanego na węzeł przyjaźni, który nie tak łatwo rozplątać”, a wzajemne kontakty obu krajów miały przypominać „dobre stosunki łączące konia z wozem”. Jednak główną tematykę kolejnych programów stanowiła sytuacja wewnętrzna Polski. Salonowcy bowiem zauważali, że ekipa Gierka wprawdzie poluzowała wiele obostrzeń swoich poprzedników, ale tak naprawdę niewiele się zmieniło. Doskonale oddawała to scenka, w której Tarkowski (Gomułka) stał w garniturze za mównicą, ale po jej przewróceniu okazywało się, że nie założył spodni i przemawiał tylko w kalesonach wątpliwej czystości. Przewrotu politycznego dokonywał Weiss, który skakał Tarkowskiemu na plecy, a wówczas pojawiał się Kleyff (Gierek). Obu oponentów traktował po głowach plastikową paprotką i wdzięcząc się do publiczności, używał przenośnej trybuny, która przypominała lajkonika. Dzięki temu mógł się zbliżyć do każdego, by uściśnąć dłoń.

Do tego w tekstach sugerowano, że za czasów Gomułki dwa razy dwa oznaczało sześć, a teraz pięć, co właściwie można już uznać za postęp. Ale i tak nikogo on nie zadowalał. Podobnie jak poprawa zaopatrzenia w produkty spożywcze.

Inna sprawa, że potyczki z cenzurą przybierały czasami humorystyczny wymiar. Tak było w 1974 roku przed Festiwałem Artystycznym Młodzieży Akademickiej FAMA w Świnoujściu. Wysłanniczka cenzury ze Szczecina zakwestionowała ubiór salonowców przed numerem o lewitacji, uznając, że czerwone skarpetki i białe tenisówki są kpiną z barw narodowych.

„(...) tak prywatnie to się pani dziwię – skomentował całkiem poważnie Weiss. – (...) No bo jeśli my lewitujemy barwy narodowe, to pani pali narodową flagę” [15].

Cenzorka paliła bowiem papierosy Klubowe w biało - czerwonym opakowaniu, które faktycznie przypominało barwy narodowe...

SALON W OCZACH SB

W archiwum IPN - u zachował się ciekawy dokument dotyczący zespołu. To praca dyplomowa Andrzeja Kuriaty, *Działalność studenckiego kabaretu Salon Niezależnych jako element szkodliwego oddziaływania opozycji na młodzież akademicką*, napisana w Wyższej Szkole Oficerskiej MSW im. Feliksa Dzierżyńskiego w Legionowie. Dzięki temu możemy skorygować wiele informacji na temat Salonu, gdyż wspomnienia jego członków z perspektywy kilkudziesięciu lat bywają zawodne, szczególnie jeśli chodzi o chronologię. Natomiast dzielny adept milicyjnej inwigilacji pisał praktycznie na bieżąco, gdyż jego praca została przygotowana w 1979 roku. Co więcej, korzystał z dokumentów i nagrań, a to pod wieloma względami uwiarygodnia jego pracę.



T
A
T
V
R
A

JANUSZ WEISS

Kuriata łączył utworzenie i działalność Salonu z opozycyjną grupą nazywaną „komandosami”. Było to nieformalne ugrupowanie, w skład którego wchodził m. in. Adam Michnik, Jan Lityński, Jacek Kuroń i Karol Modzelewski, a nazwa pochodziła od sposobu ich działania. Komandosi pojawiali się bowiem niespodziewanie na różnego rodzaju spotkaniach w Uniwersytecie Warszawskim i prowokowali dyskusje polityczne. Po

wydarzeniach marcowych, gdy większość grupy trafiła do więzienia, jej członkowie zmienili zasady działania.

„Pierwszy oficjalny występ kabaretu – opisywał Kuriata – (...) odbył się 21.01.1970 roku w klubie Medyk. Przybyło na niego około 70 osób, w większości byłych komandosów i znajomych wykonawców. Program nie odznaczał się zbyt wysokimi walorami artystycznymi, lecz z uwagi na zawarte w nim podteksty polityczne gorąco został przyjęty przez publiczność” [16].

Według Kuriaty z upływem czasu programy Salonu stawały się „coraz bardziej napastliwe, a ukrywany poprzednio paszkwil polityczny zmieniał się powoli w otwartą krytykę wszystkiego, co miało związek z socjalizmem”. Podobno zachodził ścisły związek pomiędzy treściami prezentowanymi przez salonowców a programem komandosów.



T
A
T
V
R
A

MICHAŁ TARKOWSKI

„ Szkalując powstałą Akademię Spraw Wewnętrznych – zauważał Kuriata – oraz funkcjonariuszy SB, stwierdzono, że ostatnio na ASW utworzono przewód doktorski pt. *Inwigilacja w dobie oświecenia* ” [\[17\]](#).

Ale nawet tak wierny socjalizmowi funkcjonariusz musiał przyznać, że Salon „stał się jednym z najpopularniejszych w środowisku akademickim na terenie kraju”. Kuriata uważał,

że była to zasługa „dużej reklamy” i działalności opozycyjnej członków zespołu. Na każdej stronie swojego elaboratu podkreślał bowiem, że „satyra i paszkwil lansowany przez kabaret godził w te same wartości, które atakowali ludzie byłych komandosów, a każda akcja polityczna tej grupy znajdowała swoje odbicie podczas występów kabaretu”. Nie zawsze było to jednak prawdą, podobnie jak salonowa działalność Jacka Kurońa w latach 1969-1971, gdyż opozycjonista przebywał w tym czasie w więzieniu.

CZAS SUKCESÓW

Kuroń po raz pierwszy zetknął się z programem Salonu pod koniec 1971 roku. Nie zwracał zbyt wiele uwagi na wątki polityczne, bardziej interesowały go teksty obyczajowe, które akcentowały beznadziejność życia w realnym socjalizmie. Inna sprawa, że salonowcy nie koncentrowali się wyłącznie na absurdach PRL - u, ale podkreślając szarość egzystencji, poszukiwali wolności na własną rękę.

„Przeżyłem szok - wspominał Kuroń. - To był czas psychicznego pogrążania się po Marcu, po Grudniu, a tu nagle zobaczyłem niesamowitą porcję wolności. Oni trafiali we wszystko, co najważniejsze” ^[18].

W tym czasie Salon występował już w klubach studenckich na terenie całego kraju i wszędzie przyjmowano go wyjątkowo gorąco. Wprawdzie kluby te działały pod egidą ZSP i miały dbać o socjalistyczną prawomyślność swoich podopiecznych, ale w rzeczywistości były miejscem kontestacji wykraczającej poza ramy środowiska studenckiego. Nie ingerowano też w treść prezentowanych programów i gdy wykonawcy

posiadali pieczętkę cenzury, to nikogo nie interesowało, czy na scenie faktycznie prezentuje się zatwierdzone teksty.

Sprzyjała temu także sytuacja polityczna w kraju. Ekipa Edwarda Gierka starała się prezentować „socjalizm z ludzką twarzą” i wykonywała liberalne gesty wobec młodzieży, by uzyskać poparcie w środowisku akademickim. Kulturę studencką zaczęto uważać za swoisty „wentyl bezpieczeństwa” i kokietowano studentów poluzowaniem cenzury. Oczywiście nie do tego stopnia, by prezentować w radiu lub telewizji nieprawomyślnych bardów czy kabarety. Dopuszczano jednak młodych kontestatorów do festiwalu opolskiego, chociaż na wszelki wypadek nie transmitowano na żywo *Nocy Kabaretowej*.

Obecność na antenie niespecjalnie jednak interesowała młodych wykonawców, gdyż największe znaczenie miały dla nich imprezy akademickie z FAM – ą na czele. Słynny festiwal odbywał się zawsze w lipcu, trwał przez miesiąc i był najważniejszym wydarzeniem środowiska studenckiego tamtych lat. W Świnoujściu występowali najpopularniejsi piosenkarze, zespoły bigbitowe, plastycy, poeci, kabarety i teatry studenckie. Była to impreza jedyna w swoim rodzaju – kompleksowy przegląd kultury akademickiej, która nie miała odpowiednika w krajach bloku wschodniego.

„FAMA (...) miała pewien dar – oceniał Tadeusz Nyczek – hojnie kreowała artystów i zjawiska. Promowała dzieła, rozślawiała nazwiska, tworzyła mity. Debiutantów puszczala w świat jako dojrzałych twórców, z dojrzałych twórców robiła zjawiska artystyczne znane nie tylko na studenckich podwórkach” [19].

Świnoujski festiwal miał znaczenie nie tylko artystyczne, lecz także towarzyskie. Nawet jeżeli poznawało się tam

„nie zawsze i nie w każdym roku wszystkich, to tych, których warto było”. Tym bardziej że poza młodzieżą akademicką na FAM - ie pojawiali się też uznani dziennikarze, literaci, plastycy, muzycy i filmowcy. Oczywiście nie mogło tam również zabraknąć Salonu Niezależnych. W efekcie trójka warszawiaków szybko stała się nieodłącznym elementem festiwalu.

Pierwszy sukces osiągnęli w 1971 roku, zdobywając jedną z trzech głównych nagród. Dwa lata później odebrali już Złoty Trójzęb Neptuna, a w 1974 roku, wraz z poetą Lechem Dymarskim, zrobili prawdziwą furorę kabaretonem *Wyścig*.

„Zawodnicy zaczęli wyścig w spodenkach – wspominał Dymarski – a najlepsi dobiegali na metę w jasnych garniturach, koszulach non - iron, z teczką. To była w tamtych czasach czytelną aluzją: towarzysz Gierek jako I sekretarz zaczął się ubierać w jasne garnitury, a aparat starał się go naśladować. Cały ten *Wyścig* to była oczywiście alegoria wyścigu do władzy” [20].

W międzyczasie Salon pokazał się na IX Studenckim Festiwalu Piosenki Artystycznej. I chociaż impreza była przeznaczona raczej dla piosenkarzy, to jury nie mogło zignorować członków kabaretu. Kleyff dostał Grand Prix za *Dobre wychowanie* (tekst Marcin Wolski), a Tarkowski wyróżnienie za *Jajco holenderskie blues*. Cała trójka otrzymała też wyróżnienie za wykonany zespołowo *Balon*.

Nie obyło się jednak bez komplikacji. Gdy nie poskutkowały naciski, by nie honorować *Balonu* (w tekście doszukano się aluzji do upadku Gomułki), nie dopuszczono salonowców przed kamery – transmisja telewizyjna z koncertu laureatów została bowiem przerwana, gdy mieli się pojawić na estradzie.

Co więcej, do końca nie było wiadomo, czy Kleyff w ogóle będzie mógł zaśpiewać *Dobre wychowanie*. Ostatecznie zapowiedział go Weiss, gdyż etatowy konferansjer (Krzysztof Materna) „gdzieś się zapodział”. Po latach przyznał, że dostał ostrzeżenie, by raczej nie mieszać się do „takich tematów” [21].

W 1972 roku Salon nawiązał współpracę ze Studenckim Teatrem Satyryków i na jego scenie w pałacyku Zuga (dzisiaj siedziba Warszawskiej Opery Kameralnej) wystawił program *Tętno*. Było to widowisko teatralno-kabaretowo-dyskusyjne przygotowane także przez kilku twórców spoza Salonu: Macieja Karpińskiego (późniejszy pisarz i scenarzysta), Jarosława Andersa (dziennikarz i tłumacz), Czesława Bieleckiego (architekt i publicysta), Wojciecha Sadurskiego (eseista i filozof). Na początku lat 70. byli jednak jeszcze studentami, którzy zapewne nawet nie przypuszczali, jakie kariery staną się ich udziałem.

Spektakl miał antysocjalistyczną wymowę, co podkreślały wplecione fragmenty *Kordiana* Juliusza Słowackiego i *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. W miarę trwania przekształcał się w dyskusję między wykonawcami a widownią, wśród której siedzieli podstawieni aktorzy (przy okazji okładano się po głowach dziełami Marksa i cytowano poetów romantycznych), a w końcu – w happening. W teorii wszystko odbywało się zgodnie z zaplanowanym scenariuszem, chociaż czasami sytuacja faktycznie wymykała się spod kontroli. *Tętno* miało bowiem charakter otwarty i spontaniczny. Zdarzało się, że widzowie wychodzili w trakcie programu i żądali zwrotu pieniędzy za bilety.

„Sztuka ta – przyznawał Andrzej Kuriata ze WSO MSW w Legionowie – spotkała się z dużym zainteresowaniem ze strony niektórych kręgów literatów, dziennikarzy, ludzi

kultury i sztuki, jak również wszelkiego rodzaju opozycjonistów” [22].

Tętno wystawiono 35 razy przy komplecie widowni, potem spektakl zgłoszono do udziału w Łódzkich Spotkaniach Teatralnych. Nie został jednak zakwalifikowany, gdyż dla ówczesnych decydentów był zdecydowanie zbyt antypaństwowy. Albo po prostu nie rozumieli jego przesłania...

LEGENDA TAMTYCH LAT

Kolejne programy Salonu opowiadały o paranoi społecznej, jaka panowała wówczas w Polsce. Zdobywały coraz większą popularność, chociaż dla samych twórców stanowiły coraz większe obciążenie.

„ W tamtych czasach musiałem wrzeszczeć, żeby nie zwariować – zauważał Kleyff. – Jak się spojrzy na nasze piosenki, to tam mało jest rzeczy spokojnych, przeważa szyderka albo rozpacz” [23].

Z perspektywy czasu można domniemywać, że Salon ściśle współpracował z opozycją, co zdają się potwierdzać akta zachowane w Instytucie Pamięci Narodowej. Jednak łączenie członków kabaretu z komandosami nie do końca jest słuszne. Faktycznie nawiązali liczne kontakty, ale kabaret pozostał zespołem niezależnym, nie miał ambicji być tubą opozycji. Jego członkowie szukali własnej drogi i nie rezygnowali z prywatnych poglądów. Na pewno też nie konsultowali swoich programów z Michnikiem czy Kuroniem, jak uważali obserwatorzy z SB. Nie zmienia to jednak faktu, że drogi salonowców zaczęły się rozchodzić. Każdy z trójki miał bowiem inną wizję przyszłości kabaretu.

„ Z Jackiem zawsze były kłopoty – wspominał Janusz Weiss – bo zapominał o sensie. Uparliśmy się, że nasz program nie może być zwykłą składanką. Daliśmy sobie słowo honoru, że pewne numery są jakby węzłami stelaża, na których opiera się cały spektakl. Można gdzieś wprowadzić żart, opowieść z ostatniej prywatki, ale pewne punkty muszą być. A Jacek potrafił powiedzieć: »Ja już nie będę się ubierał w tę trybunę«. Kłóciliśmy się bardzo, ale z tych kłótni coś się rodziło” [24].

Kleyff tworzył coraz więcej piosenek, Tarkowski ewoluował w stronę aktorstwa, natomiast Weiss „pisał tylko wtedy, kiedy czuł, że w spektaklu czegoś brakowało”. Osoby, które widywały ich na scenie w tamtych latach, odnosiły wrażenie, że między członkami kabaretu narastało napięcie, co nie wróżyło zespołowi zbyt długiego istnienia. I chociaż powszechnie uznawano Salon za najlepszą grupę studencką tamtych lat, to jednak oczekiwania kabareciarzy rozmijały się coraz bardziej. Zwłaszcza że żaden z nich nie był skłonny do kompromisu. Na przykład Weiss w ogóle nie brał udziału w tworzeniu *Tętna*, gdyż – jak przyznał po latach – „wcale go to nie interesowało”.

„ Salon stawał się mniej kabaretem – podsumowywał Tadeusz Nyczek – a bardziej miejscem wypowiedzi trzech mężczyzn przed trzydziestką. Forma tych wypowiedzi zaczęła zbyt nachalnie wychodzić z formy. Mówili serio wiersze. Śpiewali o cenzurze. Scenki aktorskie przestały być aktorskie, zmieniły się w manifestacje udręczonych osobowości. Było to jeszcze śmieszne, ale wszystkimi szwami wychodziła bezradność ludzi coraz jaśniej zdających sobie sprawę z rozpadu rzeczywistości” [25].

Salonowcy nadal byli jednak niezwykle popularni i mimo ciągłych potyczek z cenzurą zdobywali nagrody. Jeszcze w

1972 roku otrzymali Opolską Złotą Szpilkę (przyznawaną przez tygodnik „Szpilki”) i wciąż królowali na FAM - ie. Piosenki Salonu, szczególnie autorstwa Kleyffa, śpiewała cała akademicka Polska. Ich popularność przekładała się na setki i tysiące domorosłych wykonanń podczas imprez w akademikach i przy ogniskach.

Utwory te przeżyły zresztą sam kabaret, a autor niniejszej książki miał okazję poznać je w latach 80., gdy studiował na Uniwersytecie Warszawskim. Piosenka *O śmierci Brunona Schulza* była popularna nawet wśród ludzi, którzy nigdy nie słyszeli o Kleyffie czy Salonie. Członkowie kabaretu spopularyzowali także pieśń bojową huculskich górali (*Czerwony pas*) – śpiewali ją, uroczyście przecinając wstęgę symbolizującą otwarcie jakiejś socjalistycznej inwestycji.

Utwory Kleyffa przez długie lata funkcjonowały w oderwaniu od programów kabaretu. Mało kto zdaje sobie sprawę, że jest on współautorem – bardziej kojarzonego z Maciejem Zembatym – słynnego *Sejmu* („ stuk, stuk, laską w podłogę, Sejm, Sejm wyraża zgodę”). I pozostaje tylko żałować, że poza Kubą Sienkiewiczem nikt nie podjął się nagrania tych piosenek na nowo (płyta *Źródło* z 1998 roku).

KONIEC EPOPEI

Salonowcy mogli się kłócić i dyskutować między sobą, ale nie myśleli na poważnie o likwidacji kabaretu. Czasy się jednak zmieniały i decyzję podjęto za nich, chociaż oficjalnie nigdy nie dostali zakazu działalności. Po prostu zgodnie z obyczajami epoki zaczęto im skutecznie utrudniać życie. Przed jednym z przedstawień w klubie Medyk doszło rzekomo do awarii prądu, a gdy salonowcy

odegrali program przy świecach, za tydzień zamknięto salę bez podania przyczyn. Podobno stał za tym osobiście towarzysz Antoni Juniewicz z Wydziału Kultury KC PZPR, który, uważając salonowców „za sodomitów, uniemożliwił im występy w Medyku”. Wprawdzie kabaret mógł – oczywiście – jeździć z koncertami po Polsce, ale był to już początek końca.



T
A
T
V
R
A

JACEK KLEYFF

Tym bardziej że odwoływano coraz więcej ich występów, z reguły podając przyczyny losowe – awarie prądu, pęknięte rury, zatrzaśnięte zamki. Z rzadka tylko organizatorzy przyznawali się, że dostali telefon od miejscowych władz, by nie dopuścić do koncertu Salonu Niezależnych, a jako powód najczęściej podawano nadmierny alkoholizm jego członków.

„ Nie było oficjalnego zakazu działalności – przyznawał Weiss – ale nie mieliśmy gdzie robić prób, nie wiadomo było, gdzie robić przedstawienie. Poza tym po pięciu latach wymieniła się studencka publiczność. Ci widzowie, którzy byli z nami od początku, poszli w dorosłe życie, a nowi nie wiedzieli, o co chodzi. Chcieli w kabarecie oglądać jaja. To był poważny dylemat, czy robić łatwo przyswajalne składanki, czy dalej grać sobą trudny spektakl” [26].

W tej sytuacji salonowcy najczęściej występowali dla zaproszonych gości w mieszkaniach prywatnych. Trzeba przyznać, że pojawiali się tam zarówno ludzie związani z opozycją, jak i osoby współpracujące z reżimem, ale zachowujące własne poglądy.

„ Jedno z takich spotkań – informował Andrzej Kuriata – odbyło się 19.12.1974 roku w mieszkaniu redaktora »Polityki« Andrzeja Wróblewskiego. Byli również obecni redaktorzy: Górnicki, Urban, Bijakowa, operator filmowy Marek Nowicki z żoną i innymi.

Na inną imprezę prywatną, w której wzięła udział liczna grupa związana z opozycją, przybył również Andrzej Wajda” [27].

W 1975 roku salonowcy zdecydowali się przygotować jeszcze jeden program o charakterze kabaretowo - teatralnym. Miał nosić tytuł *Obywatel Imię Nazwisko* i być parodią świeckich obrzędów preferowanych przez władze. Aby oderwać społeczeństwo od tradycji kościelnej, zaczęto

bowiem wprowadzać nową, świecką obrzędowość. Ukazała się nawet specjalna broszura, w której instruowano, by noworodkom nadawać imiona w urzędach dzielnicowych, uroczyście wręczać dowody osobiste, przywiązywać większą wagę do ślubów cywilnych niż kościelnych, a pogrzebom nadać charakter świecki.

W trakcie spektaklu, który miał mieć charakter otwarty, widzowie wypełnialiby ogromną liczbę biurokratycznych wniosków. Na oddzielnych formularzach musieli uzasadniać konieczność oddania ubrań do szatni czy wyjście do toalety. Nawet zamówienie napoju u kelnerki (publiczność miała zajmować miejsca przy stolikach) wymagało odpowiedniego wniosku. Całość była pomyślana jako kpina z socjalistycznej codzienności, której absurdy podnoszono do rangi dogmatu.

Gdy spektakl był praktycznie gotowy, Wydział Kultury KC PZPR zakazał jego wystawienia. Temat zniknął i dopiero kilka lat później podjął go Stanisław Bareja w swoim filmie *Miś*, wprowadzając narodziny „nowej świeckiej tradycji”. Ale prekursorami byli właśnie salonowcy.

Były to już ostatnie chwile kabaretu. Drogi jego członków coraz bardziej się rozchodziły, a jeden z problemów wewnętrznych zespołu miał nieoczekiwany charakter.

„ Kiedy już przeszedłem przez te wszystkie doznania związane z paleniem marihuany i haszu – przyznawał Weiss – kiedy przerobiłem dziwne asocjacje, te kolory ułożone po porządku, te rzeczy, które nieoczekiwanie porażają swoją absurdalnością, uświadomiłem sobie, że do niczego to nie prowadzi. To był rodzaj wesołego miasteczka: strzelnica, beczka śmiechu, gabinet luster. Ale ile razy dorosły człowiek może iść do wesołego miasteczka?” [28].

Kleyff palił sporadycznie i być może także to miało wpływ na jego nieporozumienia z Weissem. Na przełomie lat 1975/1976 podpisał zresztą *List 59* przeciwko zmianom w konstytucji i niebawem został objęty całkowitym zakazem występów. To oznaczało koniec Salonu – każdy z jego członków poszedł własną drogą.

Weiss rozpoczął działalność estradową jako konferansjer i z sukcesami występował z zespołami Partita oraz Dwa Plus Jeden, a także z Ireną Jarocką, Zdzisławą Sośnicką i Anną Jantar.

„Zarabiałem dobrze – przyznawał – bo byłem opłacany według stawki »autor z własnym tekstem«. Prowadziłem takie rozmowy przez telefon: »Jeśli trasa, będziesz pan robił za konfera“«. »A za jaką stawkę?«. »Autor z własnym«. To było strasznie odmóżdżające. Autobus, garderoba, chłanie. Jedyłą przyjemnością były prowincjonalne księgarnie, gdzie można było dostać bez kłopotu książki sprzedawane w Warszawie spod lady” [29].

Po upadku komunizmu Weiss został jednym z założycieli Radia Z i przez ponad 20 lat prowadził na jego antenie program *Dzwonię do Pani / Pana w bardzo nietypowej sprawie*. Przyniosło mu to ogromną popularność, a jego głos stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych.

Z kolei Michał Tarkowski ukończył reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, ale nakręcił tylko dwa obrazy dokumentalne. Zdecydowanie lepiej wiodło mu się w aktorstwie – zagrał łącznie w ponad 30 filmach, aczkolwiek były to głównie epizody. Do historii polskiej kinematografii przeszła jednak jego rola Romka Hawałki w *Wodzireju* Feliksa Falka.

„Przydzielono mnie do szufladki: przyjaciel i sumienie głównego bohatera – wspominał po latach. – Skrupulatny

porządny człowiek. Frajdą jest grać przeciw warunkom, a nie zgodnie z warunkami. Może gdybym dostał rolę szwarccharakteru, zostałem w zawodzie aktorskim” [30].

Faktycznie, Tarkowskiego można uznać za kolejny niewykorzystany talent polskiego kina. Człowiek obdarzony niezwykłym darem komicznym, który na estradzie potrafił rozbawić każdego, wpadł w tryby kina moralnego niepokoju i właściwie już nigdy się z nich nie wydostał. Chociaż w swojej filmografii ma też rolę w *Człowieku z marmuru*.

Najbardziej burzliwie przebiegały natomiast losy Jacka Kleyffa. Po rozpadzie Salonu przystał do Andrzeja Rosiewicza i grupy Hagaw, a chociaż miał zakaz publicznych występów, organizatorzy imprez udawali, że go nie rozpoznają (!). Koncertował też z Marylą Rodowicz, a potem wraz z innym bardem, Janem Krzysztofem Kelusem, zajął się zbieraniem szyszek.

„Praca ta wymagała wspinania się na same wierzchołki drzew – tłumaczył po latach. – (...) Z tych szyszek wysiewano potem drzewa w szkólkach, posyłano w świat. Byliśmy akuszerami lasów” [31].

Z czasem podejmował też prace wysokościowe na miejskich wieżowcach i raczej nie mógł narzekać na finanse. Odsunął się od polityki, zdystansował od swoich dawnych utworów. Będąc członkiem Klubu Wysokogórskiego, odwiedził Himalaje, co wpłynęło na jego światopogląd. Potem przez kilkanaście lat mieszkał na wsi pod Lublinem. Został liderem Orkiestry na Zdrowie łączącej ambitne teksty z folkiem i reggae. Wydał z zespołem kilka płyt, a gościnnie występowali z nim Antonina Krzysztoń, Kuba Sienkiewicz i saksofonista Aleksander Korecki.

Chociaż Kleyff na bieżąco śledzi krajową scenę polityczną, nie angażuje się już tak mocno w te sprawy. Nie ukrywa też niechęci do zinstytucjonalizowanej religii w każdej formie, uważając, że wszelki fanatyzm jest szkodliwy. Potrafi zadziwiać swoimi poglądami, gdyż całkowicie na poważnie głosi sprzeczne na pierwszy rzut oka teorie, które później okazują się całkiem spójne.

„Jacek to indywidualista i intuicjonista – podsumowywał Michał Tarkowski. – Z nim to było tak: Pan Bóg lepił człowieka i postanowił zrobić mieszcza, sknerę, porządnego. Akuratnego. Aż tu nagle dzwoni telefon. Jak Pan Bóg wrócił, to próbował sobie przypomnieć, co to miał zrobić. »Aha – powiedział – takiego rozrzutnego hipisa«. I z tych dwóch połówek powstał Kleyff. Erupcja jego twórczości wynika z obszaru »pomiędzy«. Pozostaje tylko pytanie: kto dzwonił do Pana Boga?” [\[32\]](#).



OD HYBRYD DO EGIDY

„Gdy startowaliśmy w Hybrydach na przełomie lat 50. i 60. – wspominał Jan Pietrzak – byliśmy dość niefrasobliwi. Nie mieliśmy potrzeby demonstrowania myślowej niezależności, szukania politycznego stosunku do tego, co się dzieje.

Żyliśmy w arcsympatycznym środowisku. Co się będziemy oszukiwali: ładne dziewczyny, wieczorki taneczne, (...) trochę alkoholu, dowcipy czy dowcipasy – to był nasz świat. Mówiąc krótko, nie walka, ale zabawa była naszym celem. (...) Żarty i aluzje, które serwowaliśmy, były rodzajem towarzyskiej zabawy. A gdyby nam ktoś powiedział, że są to ładunki dynamitu podkładane pod komunizm, szczerze by to nas rozbawiło” ^[1].

ZRZESZENIE STUDENTÓW POLSKICH

Studencki Teatr

Kabaret Literacki

HYBRYDY

Warszawa, ul. Mokołowska 48

LUDZIE TO KUPIĄ

Teksty: WOJCIECH MŁYNARSKI, KRZYSZTOF DZIKOWSKI

Muzyko: ROMAN ORŁOW, JAN RACZKOWSKI, WOJCIECH MŁYNARSKI

Reżyseria: WOJCIECH MŁYNARSKI, KRYSZYNA SZANTYR-PILAWSKA

Scenografia: LUCJA MATUJEWICZ • Kierownictwo muzyczne: JAN RACZKOWSKI

Światła: WITOLD PODOLECKI

Wykonawcy: MARIA HABROWSKA

KRYSZYNA KOLAKOWSKA

NINA KASIŃSKA

JANINA OSTAŁA

STEFAN FRIEDMAN

WOJCIECH MŁYNARSKI

KAROL MYŚLIWIEC

KRZYSZTOF ŚWIĘTOCHOWSKI

TADEUSZ TURKOWSKI

RADA TEATRU:

Maciej Z. Bordawicz, Aleksander Jochwed, Wojciech Młynarski,

Jan Pietrzak, Jerzy Próchnicki, Krystyna Szantyr-Piławska

KIEROWNIK ADMINISTRACYJNY: Bernard Ford • KIEROWNIK TECHNICZNY: Wojciech Wojtowicz

KIEROWNIK TEATRU: JAN PIETRZAK

Przebiegi przedstawień • godz. 20.00 Przedprezentacja bilionów • Innech. OBIS, ul. Śwircha 14 • godz. 11.00, SPATIS, Al. Jerozolimskie 21 • godz. 19.00, Salsola
Teatrow. BN ZSP ul. Krakowskie Przedmieście 24, Warszawa, ul. Śwircha • Innech. teatrów • 40% przedstawienia od godz. 17.30

AFISZ STUDENCKIEGO TEATRU HYBRYDY

STARE HYBRYDY

Wraz z końcem epoki stalinizmu w polskich miastach pojawiły się kluby studenckie. Młodzi ludzie nie chcieli już śpiewać o przodownikach pracy i planie sześcioletnim – w zamian pragnęli się bawić i używać życia. W tej sytuacji władze uznały, że lepiej będzie, by kultura akademicka trafiła pod kuratelę Zrzeszenia Studentów Polskich, niż miałyby dojść do niekontrolowanego rozwoju wypadków. W efekcie w kwietniu 1956 roku rozpoczęła działalność stołeczna Stodoła przy ulicy Emilii Plater (początkowo mieściła się w dawnej stołówce budowniczych Pałacu Kultury i Nauki), a kilka miesięcy później zadebiutowały Hybrydy przy Mokotowskiej.

Wprawdzie w stolicy działały też inne kluby studenckie, ale to właśnie te dwa szybko stały się centrum życia akademickiego. W obu rozpoczęły działalność sceny teatralne i kabaretowe oraz dyskusyjne kluby filmowe, a najważniejszą muzyką prezentowaną słuchaczom był jazz. To właśnie z Hybrydami związani byli artyści tej miary, co Urszula Dudziak, Zbigniew Namysłowski, Włodzimierz Nahorny, Tomasz Stańko czy Michał Urbaniak, a codzienne próby odbywał tam Krzysztof Komeda.

Ponieważ klub mieścił się w kamienicy należącej niegdyś do Józefa Ignacego Kraszewskiego, nazwę zaczerpnięto z jednej z jego mało znanych powieści *Hybrydy* (wydanej zresztą pod pseudonimem). Właśnie w Hybrydach odbywały się trzy razy w tygodniu najlepsze w stolicy zabawy taneczne.

„ W czwartki, soboty i niedziele – relacjonował ze zgorzeniem dziennikarz »Walki Młodych« – ciągnie na Mokotowską 48 nie tylko sznur samochodów, ale również i tłum pieszych złąknionych tańca. Napierają na drzwi, zagląдают przez zakratowane okna, używają zmyślnych forteli, aby dostać się do wymarzonego rajy – nic z tego.

Bramkarze są bezlitośni, pracują sprawnie i metodycznie. (...)

Klub obliczony jest na 150-200 osób, tyleż też sprzedają biletów, ale upychają dwa - trzy razy więcej. Ale i tak wielu odchodzi z kwitkiem. Elita i ich kumple wchodzi za darmo, również znajomi klezmerów z orkiestry, członkowie nieistniejącego kabaretu, klubu filmowego, członkowie wymyślonego klubu nieistniejących poetów, dla reszty następuje otwarty przetarg, kto da więcej, wchodzi..." [2].

Inna sprawa, że już sama lokalizacja klubu powinna dać jego bywalcom wiele do myślenia. Naprzeciwno działał bowiem bar Przechodni, gdzie można było napić się wódki, podczas gdy w Hybrydach podawano tylko importowane z Algierii i Tunezji wina dość podłych gatunków. Natomiast miejscowe piwo miało tak małą zawartość alkoholu, że nazywano je „harcerskim”. W pobliżu mieściła się też przychodnia wenerologiczna, gdzie często trafiali goście lokalu...

Nie zmienia to jednak faktu, że częste wizyty w Hybrydach nobilitowały, gdyż było to miejsce niepodobne do innych. Pojawiali się tam ówczesni celebryci, najpiękniejsze dziewczyny i młode aktorki. Obowiązywały bardziej eleganckie stroje, a do dobrego tonu należało bywać tam w określonych dniach i godzinach. Z reguły można było wówczas spotkać znajomych, zaś niektórzy przebywali w klubie niemal non stop. Wstawiono tam bowiem stoły bilardowe, a swoich wielbicieli miał zawsze brydż. Podobno jednak nie tylko, gdyż grano również w pokera - i to o bardzo wysokie stawki.

Na początku lat 60. w klubie zawiązała się grupa literacka Orientacja Poetycka Hybrydy, zwana też Pokoleniem 1960. Tworzyli ją autorzy, którzy niebawem mieli odegrać znaczącą rolę w polskiej poezji (Zbigniew Jerzyna, Barbara

Sadowska, Jerzy Górzeński, Edward Stachura). Rezydowali z reguły na piętrze. Niebawem też przyszedł czas na własny teatr i kabaret.

„(...) istniały obok siebie dwa światy – tłumaczył działacz studencki z tamtych lat Andrzej Boniuk. – Świat komunistyczny i świat studencki. Świat komunistyczny do świata studenckiego się nie wtrącał albo wtrącał niewiele, bo oni intelektualnie nie byli w stanie podołać temu, co się w ogóle tam działo. Dla tych działaczy robotniczych to przekraczało wszelkie granice pojmowania. Na szczęście...” [3].

Było to inne pokolenie niż ich poprzednicy z STS - u, Bim - Bomu czy Piwnicy pod Baranami. Prawie bezboleśnie przeżyli epokę stalinizmu, nie załamywali się też odchodzeniem władzy od haseł października. Młodzi przeciętnie o dekadę niewiele pamiętali z lat wojny i nie byli tak silnie obciążeni martyrologicznie. Obojętna była im też walka o „socjalizm z ludzką twarzą”, a do tego wcale nie palili się do współpracy ze starszymi kolegami.

„ Namawiali mnie – potwierdzał Wojciech Młynarski – żebym jako młody autor zaczął współpracować z STS - em. Nic z tego nie wyszło. Byłem od nich młodszy o jakieś dziesięć lat i inaczej postrzegałem rzeczywistość. Rzeczy, które napisałem, po prostu nie pasowały do skądinąd bardzo mądrych tekstów Andrzeja Jareckiego czy Witolda Dąbrowskiego” [4].

KABARET I JEGO KIEROWNIK

Szefem sceny teatralnej w Hybrydach został Jan Pietrzak, którego życiorys można uznać – delikatnie mówiąc – za nieco skomplikowany. Urodził się dwa lata przed

wybuchem II wojny światowej na warszawskim Targówku, jego ojciec był czeladnikiem piekarskim i członkiem Komunistycznej Partii Polski. Podczas okupacji niemieckiej nie zmienił swoich poglądów – przystąpił do komunistycznego Sierpa i Młota, a po aresztowaniu przez Niemców zmarł na Pawiaku. Podobno zdążył jednak wejść w skład utworzonej kilka miesięcy wcześniej Polskiej Partii Robotniczej, co sugerują akta osobowe Jana Pietrzaka odnalezione niedawno w archiwum Wojskowego Biura Historycznego [5].

Jednak brakuje na to twardych dowodów, gdyż właściwie jedyne źródło informacji o przynależności Wacława Pietrzaka do PPR - u stanowi ankieta wypełniona przez jego syna podczas służby w Ludowym Wojsku Polskim. Być może zatem jest to tylko legenda rodzinna, zwłaszcza że matka pana Janka była po wojnie posłanką na Sejm Ustawodawczy z ramienia Stronnictwa Ludowego i reprezentowała poglądy zgodne z linią PZPR - u. W tej sytuacji „właściwa” przynależność partyjna męża byłaby mile widziana.

Warto też pamiętać, że przyszyły satyryk w chwili śmierci ojca miał zaledwie pięć lat i wbrew swoim późniejszym opowieściom raczej nie mógł zbyt wiele pamiętać z wczesnego dzieciństwa. Być może po latach w ankiecie personalnej chciał po prostu dodać ważności swojemu ojcu, tym bardziej że był już wówczas oficerem LWP. W dokumentach zdarzały się czasami pomyłki lub przypadkowe przeinaczenia, czego przykładem jest sytuacja Ryszarda Kuklińskiego. Przyszyły superszpieg w młodych latach, chcąc poprawić życiorys, przypisał sobie przynależność do prawicowego Miecza i Pługą zamiast do Sierpa i Młota...

Jako dziecko Pietrzak sprawiał poważne problemy wychowawcze i dlatego, gdy miał 11 lat, matka oddała go do Korpusu Kadetów imienia Karola Świerczewskiego w Warszawie. Tam zdobył maturę, a następnie trafił do Oficerskiej Szkoły Radiotechnicznej w Jeleniej Górze. Promowany na podporucznika odbywał służbę w stacji radiolokacyjnej koło Zgorzelca i – oczywiście – należał też do Związku Młodzieży Polskiej. W 1957 roku odszedł jednak ze służby. Być może było to związane z redukcją stanu osobowego Ludowego Wojska Polskiego po październikowej odwilży [6].



T
A
T
V
R
A

JAN PIETRZAK

Przez kolejne pięć lat pracował w Warszawskich Zakładach Telewizyjnych, co później wspominał z

humorem w jednym ze swoich monologów. Najwyraźniej miał tam okazję zetknąć się po raz pierwszy z centralnym planowaniem i gospodarką socjalistyczną na poziomie fabrycznym:

„Przez pierwszy miesiąc wyrobiłem 300% normy. Więcej nie można było, bo by się przodownicy pracy poobracali. Oni trzaskali po 500%. Stachanowcy nasi narwani. Wygłupianie z procentami skończyło się, jak zrzucili nas z akordu na dniówkę. Wtedy, zamiast do warsztatu, szło się od rana do fabrycznego bufetu. W każdym bufecie fabrycznym było wino i piwo. Tak stare związki dbały o robotników. Obciągało się kilka flaszek. Starsi opowiadali, jak przed wojną musieli ciężko harować. Było bardzo przyjemnie” [7].

Rozpoczął jednak studia socjologiczne w Wyższej Szkole Nauk Społecznych przy KC PZPR (późniejsza Akademia Nauk Społecznych). Po latach tłumaczył, że zajęcia na Uniwersytecie Warszawskim odbywały się przed południem, a on musiał pracować, zatem pozostawała mu tylko uczelnia partyjna. Z kolei w innym z wywiadów opowiadał, że wówczas „nie miał nic przeciwko zastanej rzeczywistości”, gdyż „nie walczył z nią”, ale „z niej wyrastał” [8]. Zresztą nie on jeden, wielu późniejszych dysydentów lat późnego PRL - u było wcześniej członkami PZPR - u. Nie wiadomo jednak, kiedy Pietrzak stracił (czy też oddał) legitymację partyjną. Skoro jednak ukończył WSNS w 1968 roku, a przynależność do partii komunistycznej była tam koniecznością, zatem z pewnością skreślono go z listy po tym roku.

Pietrzak nigdy nie ukrywał, że Hybrydy go wciągnęły. Zaczynał jako „człowiek pozasceniczny”, zajmując się sprawami organizacyjnymi, ale niebawem stanął na czele teatru obejmującego wówczas scenę dramatyczną,

pantomimę i kabaret. Wydaje się, że od początku najbardziej interesował go kabaret, chociaż duże sukcesy odnosił już teatr.

Początki nie były jednak łatwe, pierwszy program kabaretowy przygotowany na sylwestra 1962 roku okazał się kompletną klapą. Wypełniły go wiersze i piosenki, fragmenty utworów Sławomira Mrożka oraz cytaty z artykułów prasowych. Najwyraźniej miejscowi specjaliści od kabaretu zamierzali iść śladem Piwnicy pod Baranami... Pietrzak był uparty i niebawem zaprezentował nowy program, *Kąpiel w Rubikonie*. Tym razem głównymi autorami byli członkowie miejscowej grupy poetyckiej nazywani „poetami ze strychu”, a ich twórczość pomieszano z elementami stylu trójmiejskiego kabaretu Bim - Bom. To także nie przyniosło spodziewanych efektów, a jeden z recenzentów prasowych stwierdził nawet, że twórcy programu zajęli się „metaforyzowaniem kaloryferów” [9].

„ Ten kabaret bardzo mi się nie podobał – wspominał Wojciech Młynarski – a to dlatego, że teksty pisali właśnie ci poeci z pięterka. Roilo się od strasznych metafor: Orfeusze, Eurydyki, wszędzie fruwały anioły itd. Zgrywałem się z tego, bo mam szydrczy temperament. »To się ma do rzeczywistości jak pięść do nosa!« – podrwiwałem. Wtedy Pietrzak powiedział rzecz bardzo rozsądną: »Skoro jesteś taki mądry, to napisz lepiej«. Co miałem zrobić? Siadłem i napisałem. Pomogli mi trochę dwaj koledzy, ale zdecydowana większość tekstów była mojego autorstwa” [10].

Program nosił tytuł *Radosna gęba stabilizacji* i faktycznie zyskał w stolicy dużą popularność. Na zasadzie „szopki mówionej” przedstawiano bowiem stałych bywalców Hybryd, a Janina Ostała na czele grupy rewelersów

śpiewała nawet tango o Leopoldzie Tyrmandzie. Nie zabrakło też kpín z Krzysztofa Teodora Toeplitza, a także z miejscowych playboyów i władców parkietu.

„(...) ten program miał charakter bardzo środowiskowy – kontynuował Młynarski. – Bo była to satyra obyczajowa, która omijała tematy polityczne, ale przez którą przewijał się barwny korowód postaci bardzo konkretnych, niektórych z imienia i nazwiska, pojawiających się w Hybrydach” [11].

Młynarski poszedł za ciosem i w maju 1963 roku napisał program *Ludzie to kupią*. Publiczność faktycznie kupiła spektakl, a zespół wygrał Ogólnopolski Przegląd Kabaretów Studenckich w Łodzi, pozostawiając w tyle słynny STS. Ekipę z Hybryd zaproszono nawet do Francji na międzynarodowy festiwal studencki.

„ To było głównie o kupowaniu i urządzaniu się w życiu – podsumowywał Młynarski. – Przede wszystkim prowadziłem atak na lansowany przez media pewien wzorzec rozrywki. Atakowałem prowincjonalne snobizmy, udowadniając, że prowincja to nie kategoria geograficzna, a umysłowa, i że książki i prasę można czytać wszędzie” [12].

Wprawdzie w prząsnej epoce Gomułki trudno było mówić o konsumpcyjnym stylu życia (kwestia nie dotyczyła – oczywiście – działaczy partyjnych wyższego szczebla), ale faktycznie program miał bardziej uniwersalny charakter. Problemem dla kabaretu okazało się jednak to, że kolejna premiera, *Wiosna nas pogodzi*, była ostatnią, do której przyłożył pióro Młynarski. Zresztą w znacznie mniejszym zakresie niż zwykle, gdyż rozpoczął już wtedy pracę na własny rachunek, a następnie trafił jako tekściarz do Dudka.

Życie nie znosi jednak próżni i niebawem pojawili się w Hybrydach właściwi ludzie, dzięki czemu kabaret miał

funkcjonować jeszcze przez kilka lat.

POETA Z WOŁYNIA

Jeszcze bardziej skomplikowany życiorys miał Janusz Kofta. Janusz Kaftal był synem Mieczysława, spolonizowanego Żyda, prawnika z wykształcenia, a jego matka – w przyszłości znakomita germanistka – miała pochodzenie ukraińsko-niemieckie. Kofta był nieco młodszy od Pietrzaka, przyszedł na świat w listopadzie 1942 roku w Mizoczku na Wołyniu, gdzie jego rodzice przebywali po ucieczce z Warszawy. Dla Sowietów stanowili podejrzany element z „pańskiej Polski”, chociaż przed wojną należeli do Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej. Z kolei hitlerowcy uważali ojca rodziny za Żyda, a Ukraińcy traktowali ich wszystkich jako Polaków. W efekcie cała trójka cudem uszła z życiem, opuszczając w ostatniej chwili Mizocz, dzięki czemu nie padli ofiarą banderowców.

Lepsze lata nadeszły pod koniec wojny. Władze PRL – u potrzebowały wykształconych oraz sprawdzonych towarzyszy i Mieczysław Kofta trafił do Wrocławia, gdzie został szefem oddziału Polskiego Radia. Następnie z sukcesami pełnił podobne funkcje w Łodzi i Katowicach. W międzyczasie rozpadło się jego małżeństwo – młodszy syn, Mirosław, który po latach został znanym psychologiem (mąż Krystyny Kofty) pozostał przy matce, natomiast Janusz miał zamieszkać z ojcem.

Kariera Mieczysława załamała się po przemianowaniu Katowic na Stalinogród, gdy nie przeszkadzał swoim lektorom witać słuchaczy w imieniu śląskiego radia i przymykał oko, gdy nie podawali nowej nazwy miasta.

Ożenił się po raz drugi, przez pewien czas pracował w „Trybunie Robotniczej” i ostatecznie przeniósł się do Warszawy. Dużo podróżował po „krajach demokracji ludowej”, miał niezłe pióro i dobrą rękę do fotografii. Być może zresztą te właśnie cechy odziedziczył po nim starszy syn.

Macocho nie tolerowała jednak pasierba i Janusz ostatecznie wrócił pod opiekę matki – początkowo mieszkali w Łodzi, a potem w Poznaniu. Częste zmiany adresów i problemy rodzinne wpłynęły zapewne na jego postrzeganie rzeczywistości, gdyż w życiu codziennym był, delikatnie mówiąc, człowiekiem nieuporządkowanym. Podobnie rzecz się miała ze studiami – najpierw wybrał architekturę, ale trafił na Wydział Inżynierii Budowlanej Politechniki Warszawskiej. Ostatecznie zdał na malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych i zapowiadał się na dobrego plastyka. Studiów jednak nie skończył, gdyż całkowicie pochłonęło go życie towarzyskie i artystyczne Warszawy. Nigdy jednak nie zapomniał o swoim pochodzeniu i latach spędzonych w Łodzi. Stąd też wziął się jego pseudonim, pod którym przeszedł do historii polskiej kultury (biblijne imię przyjął w czasach studenckich, a nazwisko lekko zmodyfikował).

„Jonasz był dla mnie zawsze człowiekiem w gonitwie, w ogromnej gorączce i wiecznym niedoczasy – wspominał Ryszard Marek Groński. – Pisanie było dla niego tylko częścią jego niesłychanie bogatej, barwnej osobowości. Zastanawiałem się nieraz, gdzie jest klucz do tak skomplikowanej psychiki, (...) i myślę, że próbą zrozumienia tego (...) będzie dzieciństwo. (...) Jonasz mieszkał w Łodzi. Podwórko należące do różnych domów, w których znajdowały się prywatne jeszcze wtedy warsztaty. Był tam także warsztat stolarski. I był stolarz nucący pod nosem sparafrazowaną ludową żydowską piosenkę *Było siedmiu*

braci. W wersji stolarza powtórzonej mi przez Jonasza brzmiało to tak: »Było siedmiu braci, handlowali niebem. Dla mnie Jonasz pozostał tym, który zajmował się sprzedawaniem nieba” [13].



T A T V R A

JONASZ KOFTA

Po przyjeździe na studia do Warszawy Jonasz miał zamieszkać u ojca, ale ze względu na macochę trafił do słynnej Dziekanki, akademika dla studentów szkół artystycznych. Nadużywał już wtedy alkoholu, więc nic dziwnego, że wyłudował w Hybrydach. A tam zainteresował się powstającym kabaretem. Uznał jednak, że to dla niego zbyt wysokie progi, i postanowił zorganizować podobne przedsięwzięcie w Dziekance. Tam również działał klub studencki – każdy mógł wejść na estradę, by zaprezentować swoje umiejętności.

„Wszystkie te atrakcje – wspominał jeden z uczestników – sprawiają, że już kilka minut po dziewiątej wszystkie miejsca w klubie są zajęte. Codziennie od bram Dziekanki odchodzą dziesiątki zawiedzionych, dla których nie starczyło już miejsca” [14].

Ostatecznie władze ASP nie wyraziły zgody na utworzenie kabaretu i Jonasz zaczął poważnie myśleć o dołączeniu do ekipy Pietrzaka. Początkowo chyba widział siebie w roli plastyka, gdyż nie czuł się jeszcze zbyt pewnie jako autor tekstów. Choć w Hybrydach wystrój sceny zawsze był ograniczony do niezbędnego minimum, bo zespół nie dysponował zbyt dużym budżetem, to jednak ktoś musiał się zajmować obsługą techniczną spektakli.



T A T V R A

ADAM KRECZMAR

„ Zaczynałem od scenografii – wspominał kilka lat później. – Ale ponieważ w teatrze studenckim trzeba robić wszystko, łącznie z zamykaniem podłogi, noszeniem krzeseł, zbijaniem dekoracji, malowaniem, odnawianiem – w związku z tym jedną z tych czynności było pisanie tekstów i osobiste ich prezentowanie” [\[15\]](#).

Wcale jednak nie pchał się na scenę, gdyż zdawał sobie sprawę z własnych braków. Owszem, miał niezwykły talent literacki, ale także koszmarną dykcję i potwornie fałszował podczas śpiewu. Pietrzak uważał jednak, że ktoś równie autentyczny będzie mu bardzo potrzebny.

„ Namówiłem Koftę do występów – potwierdzał pan Janek – choć on tego nie chciał i prawdę mówiąc, nie miał warunków do tego. Żadna szkoła aktorska by go nie przyjęła, a ja go przyjąłem, bo widziałem w nim osobowość, kogoś istotnego. (...) Bronił się rękami i nogami. Po kilku latach, jak się już rozkręcił, to nie można go było ściągnąć ze sceny” [16].

NIE TYLKO JONASZ

Wraz z Koftą pojawiły się w Hybrydach nowe twarze – kabaret miał otwartą formułę, Pietrzak nie dążył bowiem do stworzenia stałego, skostniałego składu. Zawsze też podkreślał, że wielką rolę odegrał w jego klubie student archeologii śródziemnomorskiej, Natan Tenenbaum. Łączył on naukę z pisaniem artykułów do polskojęzycznego dodatku gazety żydowskiej „Fołks Sztyme”, ale jego największą pasją było tworzenie tekstów kabaretowych. Choć współpracował z STS - em, to najlepiej odnalazł się właśnie w Hybrydach. Jego teksty powstawały „z głębszym namysłem”, podczas gdy inni oddawali się radosnej improwizacji. Nie zmienia to jednak faktu, że Tenenbaum był typem abnegata, a jego zachowanie wzbudzało popłoch wśród bardziej subtelnych znajomych.

„ Nigdy nie prał skarpetek – wyjaśniała Zofia Czerwińska – i ciągle chodził w tych samych butach. Po tygodniu było to

nie do wytrzymania. Natan szedł do sklepu, kupował nowe skarpetki, a stare wyrzucał” [17].

Do kabaretu trafił również Stefan Friedmann, który później dwukrotnie nie dostał się na studia aktorskie. Nie przeszkodziło mu to w dalszej karierze (egzamin zdał eksternistycznie), a jego głos stał się rozpoznawalny dla większości Polaków. Już bowiem w 1956 roku, w wieku zaledwie 15 lat, zaczął grać w najsłynniejszej radiowej telenoweli *Matysiakowie*. Miał za sobą też epizody w filmach, ale ciągnęło go w stronę kabaretu. Dlatego gdy wreszcie przyjęto go do zespołu, uznał to za ogromną nobilitację.

„Chodzić do Hybryd w latach 60. to było coś – wspominał. – Przychodzić na przedstawienie kabaretu Hybryd to był powód nie tylko do dumy, ale wysokiej pozycji towarzyskiej. Ale być aktorem teatru i kabaretu Hybryd to był zaszczyt i szczęście do potęgi” [18].

W promocji pomogli Friedmannowi Wojciech Młynarski i jego siostra Barbara, sam zresztą przyznawał, że „wszystko poszło po znajomości”. Pojawił się już w drugim programie, chociaż uczęszczał wtedy jeszcze do liceum. Szybko znalazł też wspólny język z Koftą. Zdarzyło się nawet, że naśladując Gałczyńskiego, poszli razem z Janem Himilbachem na cmentarz Bródnowski, by w jednym z grobowców urządzić libację. Dla Himilbacha, zresztą kamieniarza z zawodu, były to znajome klimaty...

Szczególną popularnością Friedmann cieszył się w małych miejscowościach, gdzie jedyną rozrywkę kulturalną stanowił program radiowy odbierany przez tak zwane kołchoźniki. Była to radiofonia przewodowa w formie głośników rozmieszczonych w lokalach, za pośrednictwem której nadawano Program I Polskiego Radia. Polacy doskonale znali i uwielbiali *Matysiaków*, więc gdy kiedyś

okazało się, że z powodu choroby Friedmann nie może pojechać do Papowa, Pietrzak stwierdził, że mimo wszystko musi, „gdyż zabijają ich kłonicami”. Spotkanie w ogóle miało dość oryginalny przebieg, a ważną rolę odegrała powieszona za sceną płócienna dekoracja.

„W trakcie wykonywania tytułowej piosenki – opowiadał pan Stefan – (a śpiewaliśmy *a capella*, bo w Papowie nie było instrumentów), dwóch miejscowych kawalerów biło się za sceną i co chwila wpadali na to płótno. Myśmy się odsuwali i udawali, że nic się nie dzieje” [19].

Friedmann pisał także teksty, ale najważniejszym autorem oprócz Kofty i Pietrzaka okazał się Adam Kreczmar. Syn znanych aktorów, Justyny i Jana, wybrał karierę plastyka i na uczelni poznał Koftę. Zaprzyjaźnili się i w ten sposób obaj zasilili skład kabaretu. W odróżnieniu od przyjaciela Kreczmar ukończył jednak studia, ale zawsze czuł się tekściarzem i satyrykiem.

„Ujrzałem niezwykle elegancko ubranego w beże dorodnego młodzieńca z nieskazitelnymi manierami – wspominał kompozytor Jerzy Andrzej Marek. – (...) Jego wielkie piwne oczy, delikatny uśmiech i nienaganna fryzura budziły respekt, z drugiej zaś strony komponowały się w wielką oryginalną urodę. Miał dopiero 19 lat, (...) przyniósł, oczywiście, kilka tekstów i pozostał już obok Kofty, Tenenbauma i Pietrzaka jednym z najważniejszych autorów kabaretu Hybrydy, potem Egidy” [20].

Kreczmar zawsze sprawiał wrażenie uśmiechniętego „paniczka z dobrego domu”, ale były to tylko pozory. Artysta od dzieciństwa cierpiał na niedrożność dróg żółciowych i wiedział, że jego czas jest policzony. Być może dlatego przepajała go radość życia i zachowywał się „jak najgorszy pacjent w tej chorobie”, gdyż – mimo że

przeszedł kilka operacji – żaden specjalista nie dawał mu perspektyw na dłuższe życie.

„ Adam doskonale o tym wiedział – tłumaczył jeden z lekarzy. – Przez to żył intensywniej niż inni, mocniej niż inni. Żył ponad stan, ponad możliwości swoje i medycyny. Nie oszczędzał się. Lubił zjeść, wypić, wypalić” [21].

Z Koftą i Friedmannem stworzyli znakomite trio. Lubili niespodziewane wypadki do Kazimierza Dolnego, do Krakowa, nad morze. Podobno niemal zawsze jechali bez biletów, załatwiając sprawę bezpośrednio z kolejarzami. Kreczmara chwytaty czasami silne bóle, ale znosił to po męsku i nie chciał, by okazywano mu współczucie. Wysoko go za to ceniono i „jeszcze bardziej podziwiano i kochano”. Praktycznie do końca trzymał fason. Ale przeznaczenia nie można było oszukać – zmarł w 1982 roku, mając zaledwie 38 lat. Na zawsze jednak zapisał się w historii polskiej rozrywki.

PAMIĘTAJCIE O OGRODACH

W działalności kabaretu ogromną rolę odgrywali muzycy: Krzysztof Paszek, Jerzy Andrzej Marek (Andrzej Woźniakowski) i Jan Raczkowski. Byli znakomitymi fachowcami i to właśnie spod ich palców wychodziły przeboje kabaretu. Jednak największy hit Hybryd stworzył Pietrzak do słów Kofty.

Niewiele jest piosenek, które wszyscy Polacy znaliby niemal od urodzenia – nie tylko motyw muzyczny, lecz także niektóre słowa. Do tej grupy bez wątpienia należy utwór *Pamiętajcie o ogrodach*, który pojawił się w programie *Uśmiech z erratą*. Premiera miała miejsce w lutym 1965 roku, spektakl spotkał się ze znakomitym

przyjęciem, a utwór spółki Pietrzak - Kofta powitano z prawdziwym entuzjazmem. Na scenie przy Mokotowskiej wykonywali go różni członkowie zespołu, z czasem jednak rolę głównego wokalisty objął Jonasz. Zawsze tłumaczył widzom, że jeżeli jest smutny, to interpretuje melancholijnie, ale za to następnego dnia, gdy będzie radosny, zaśpiewa wesoło. I faktycznie tak było. Piosenka prezentowana z reguły na zakończenie wieczoru wywoływała u widzów niezapomniane wrażenie.

Wówczas jednak odbierano ją inaczej niż obecnie. Dzisiaj kojarzy się z hołdem dla natury i przestrogą przed jej dewastacją przez cywilizację. W latach 60. *Ogrody* uznawano jednak za utwór polityczny, co specjalnie nie powinno dziwić, gdyż drugiego dnia doszukiwano się wówczas w każdym kabaretowym programie. Inna sprawa, że nawoływanie autora do pamięci o ogrodach w zderzeniu z wizją betonowych schronów faktycznie mogło wzbudzać podteksty polityczne.

„Jonasz nie przywiązywał wagi do rzeczywistości – zauważał reżyser i kolega Kofty z ASP, Feliks Falk. – Nie kopiował jej w swojej twórczości. Nawet kiedy pisał o realiach, na przykład o polityce, zawsze ubierał to w metafory i traktował z dużym dystansem” [22].

Natomiast inny hit zespołu Pietrzaka, *Gdzie ci mężczyźni?*, powstał już w czasach kabaretu Pod Egidą. Tekst napisał pan Janek, a muzykę Włodzimierz Korcz. Pierwszą wykonawczynią utworu była Anna Nehrebecka, która zdecydowała się na liryczną interpretację. Wyrażała w ten sposób żal za brakiem prawdziwych mężczyzn, którzy wreszcie zrobiliby porządek nad Wisłą. Wersja Nehrebeckiej jednak nie zachwycała widzów, gdyż aktorka nie była raczej zbyt utalentowaną wokalistką.

„Żał mi było tego numeru – wspominał kompozytor – i wtedy pomyślałem o Dance Rinn. Właśnie rozwiodła się z Bogdanem Czyżewskim, w nie najlepszej formie czekała na propozycje. (...) Wziąłem więc nuty i jadę na Czerniakowską do tej przeżywającej dramat kobiety, żeby zaproponować jej *Gdzie ci mężczyźni?*”

Jest tylko pewna niezręczność, trzeba powiedzieć artystce, że to utwór z drugiej ręki, a nikt tego nie lubi, a już szczególnie Danką, dla której do tej pory pisano wyłącznie premierowe piosenki. No więc mówię, że to na zasadzie próby śpiewała Ania, że przeszła w kabarecie niezauważona, że zdjęto ją z programu. Wreszcie po takim wstępie odważyłem się zagrać. Skończyłem i usłyszałem słowa, które zapamiętam do śmierci: »Włodek, ja całe życie czekałam na tę piosenkę«”^[23].

Piosenka zyskała ogromną popularność i przy okazji zmienił się też jej wydźwięk, gdyż Rinn przeniosła tematykę w sferę kontaktów damsko-męskich. Praktycznie nikt już obecnie nie pamięta o wersji Nehrebeckiej. Ani o tym, że debiut utworu miał miejsce na scenie Egidy.

Natomiast piosenka *Pamiętajcie o ogrodach* święciła triumfy na festiwalu w Opolu w 1965 roku. Wykonał ją wówczas Pietrzak i wraz z Koftą otrzymali nagrodę dziennikarzy, Złotą Kaczkę. Dostali też po 5 tysięcy złotych (średnia krajowa wynosiła wówczas 1867 złotych). Dwa lata wcześniej Agnieszka Osiecka za swoją opolską nagrodę w wysokości 4 tysięcy złotych kupiła solidną motorówkę.

Najbardziej efektowną wersją *Ogrodów* jest jej wykonanie z Opolą z 1977 roku. Na scenie pojawił się wówczas Kofta, a towarzyszyli mu Łucja Prus, Marek Grechuta i Wojciech Młynarski. Taki utwór w interpretacji czwórki gwiazd wywołuje prawdziwy dreszcz emocji –

warto zajrzeć do internetu, by obejrzyć to nagranie. Utwór Pietrzaka i Kofty stał się również hymnem Przeglądu Piosenki Autorskiej we Wrocławiu.

Z ŻYCIA KABARETU

Hybrydowcy zawsze przedstawiali się jako „kabaret autorów”, gdyż rzeczywiście teksty pisali tam praktycznie wszyscy. Głównie jednak Kofta i Kreczmar, natomiast Pietrzak włączał się tylko wtedy, „gdy innym brakowało pomysłów”.

Po odejściu Młynarskiego ujawniły się różnice zdań na temat kierunku, w którym powinien ewoluować zespół. Kofta dążył w stronę kabaretu literackiego, kładąc duży nacisk na lirykę, lecz Pietrzak miał inne zdanie. Tłumaczył, że wszystko, co prezentują, ma być „ważne albo śmieszne, a nie letnie”. Preferował kabaret polityczny, który komentowałby polską codzienność.

„Przyjemnie jest pisać coś lirycznego – zauważał – co nie ma związku z rzeczywistością, ale ładnie układa się w słowa. Natomiast pisanie, jak się mówiło wtedy »zaangażowane«, żeby uzyskać społeczny odzew, żeby znaleźć odbicie w tym, co myśli społeczeństwo, jest znacznie trudniejsze” [24].

Kabaret Pietrzaka zyskiwał popularność i otrzymywał coraz więcej ofert gościnnych występów. Na zaproszenie KC Komsomołu hybrydowcy trafili nawet na trzy tygodnie do Związku Radzieckiego – odwiedzili Moskwę, Leningrad, Kijów i Mińsk. Prezentowali składankę swoich najlepszych numerów, a gospodarze wyrażali zdziwienie, że w Polsce można tak odważnie śpiewać.

Kofta nie pojechał jednak na tournée z powodu braku paszportu. Trudno zresztą, by miał paszport, skoro nie posiadał nawet dowodu osobistego. Nigdy go nie wyrobił! Pierwszy dowód otrzymał dopiero w wieku 28 lat, co zakrawa wręcz na absurd, gdyż było to poważne przestępstwo. Po Polsce podróżował jednak normalnie, a nawet meldował się w hotelach. Używał do tego legitymacji ZAiKS - u. Jak wszedł w jej posiadanie, nie mając dowodu - pozostaje tajemnicą.

Brak dowodu osobistego wydawać się może sprawą niemożliwą, ale autor niniejszej książki zna podobny przypadek z lat 80. ubiegłego stulecia. Jeden z jego kolegów ze studiów został pominięty przez ewidencję i nie odkryła tego nawet Wojskowa Komenda Uzupełnień. Nie ujawnił się z brakiem dowodu osobistego do czasu, aż przekroczył wiek poborowy (wcześniej posługiwał się legitymacją szkolną, a później studencką). Zanim powstała ewidencja komputerowa, takie przypadki były jednak możliwe...

Gościnne występy były dla hybrydowców koniecznością ze względów finansowych. W Warszawie dostawali honorarium od każdego spektaklu, a że brakowało wśród nich zawodowych aktorów, nie były to zbyt wysokie kwoty. Do tego dochodziły jeszcze tantiemy z ZAiKS - u, jednak także niewielkie. Ponieważ liderzy zespołu utrzymywali się już wyłącznie z grania, a bogate życie towarzyskie miało swoją cenę, artyści Pietrzaka chętnie ruszali w Polskę. Czasami występowali nawet dwa razy dziennie, odwiedzając nie tylko kluby studenckie czy domy kultury, lecz także zakłady pracy i świetlice. Podczas takich eskapad najwięcej problemów stwarzał zazwyczaj Kofta.

„ Spaliśmy w akademikach - wspominał Pietrzak. - Zdarzyło się, że Jonasz zaginął w jakimś damskim akademiku i nie można go było przez tydzień znaleźć. (...)

Musiałem go pilnować, bo kiedy poznawał jakichś ludzi i się wciągnął w towarzystwo, zapominał o wszystkim” [25].

Kofta przejawiał duże upodobanie do płci pięknej, pod wpływem procentów (i nie tylko) czarował swoje wielbicielki. Wobec mężczyzn bywał otwarty i serdeczny, ale gdy w pobliżu pojawiała się atrakcyjna dziewczyna, błyskawicznie przeistaczał się w casanovę. Jako afrodyzjak działała – oczywiście – jego literacka sława, a także „urok zagubionego dziecka”, jakim promieniował. Kofta był bowiem człowiekiem niezwykle roztargnionym i czasami sprawiał wrażenie, jakby żył w innej rzeczywistości.

„ Kupiłam mu zimowe buty – wspominała jego późniejsza żona Jaga. – Pojechał w nich na objazd estradowy po Polsce, a wrócił w lakierkach, i to cudzych. Pytam: »Gdzie masz buty?«. »Przecież jestem w butach« – on na to. »Ale gdzie są twoje nowe zimowe?«. »Nie wiem«. Gubił wszystko, kurtki, pióra” [26].

W 1967 roku na wrocławskim Festiwalu Teatrów Studenckich Kofta spotkał 20 - letnią Ewę Dałkowską i roztoczył przed nią cały swój urok.

„ Spacerowaliśmy z Jonaszem nocą po Wrocławiu – opowiadała aktorka. – Pamiętam jego piękny, poplamiony malarski płaszcz. Poszliśmy do Pałacyku, klubu studenckiego. W środku bawiło się mnóstwo ludzi. Siedzieliśmy, wtulaliśmy się w siebie, a Jonasz przykrywał nas gazetą, żeby nikt nam nie przeszkadzał. To jest jego liryzm... Uwodził mnie, a nawet oświadczył mi się wtedy” [27].

Kofta zapowiedział, że następnego dnia potwierdzi oświadczyzny przy wszystkich w teatrze Kalambur. Niestety, Dałkowska jednak zbyt późno wróciła do domu i za karę rodzice zabronili jej wychodzić następnego dnia.

Ale Kofta rzeczywiście oświadczył się w Kalamburze! Z braku panny Ewy zrobił to... przed inną dziewczyną.

Najczęstszym towarzyszem jego podróży był Friedmann. Kiedyś w Kazimierzu odgonili od ogniska młodego gitarzystę z Lublina, który wykazywał ogromny zapał do śpiewania. Hybrydowcy mieli już dosyć jego popisów, gdyż grał do znudzenia te same utwory. Po latach okazało się jednak, że chłopak faktycznie miał rację, upierając się przy swoich popisach – był to bowiem Piotr Szczepanik, przyszły gwiazdor polskiej muzyki. Do Kazimierza hybrydowcy często jeździli także w większym gronie, a oprócz Kreczmara towarzyszył im nowy nabytek kabaretu, Maciej Damiński.

„ Któregoś dnia po przedstawieniu w »Hybrydach« – wspominał aktor – tuż przed 1 maja, siedzieliśmy nocą, pijąc wino, gdy nagle ktoś powiedział: »Panowie, straszna rzecz może nam się zdarzyć, kiedy jutro się obudzimy, całe miasto będzie w sztandarach«. Polecieliśmy więc na dworzec i wsiedliśmy w pierwszy pociąg. Pojechaliśmy do Kazimierza. Wspaniały czas” [28].

Natomiast do Krakowa Kofta wyjeżdżał w zasadzie już tylko w towarzystwie Friedmanna. Zawsze odwiedzał Piwnicę pod Baranami, przyjaźnił się z jej artystami, czasem też stawał na piwnicznej estradzie, by zaprezentować coś własnego. Zresztą sprawiał wrażenie człowieka, który przez pomyłkę urodził się w niewłaściwym czasie i miejscu. Agnieszka Osiecka zauważyła, że znakomicie by się odnalazł w Krakowie w epoce Młodej Polski, gdyż był typem „wędrownego barda, trubadura, poetą w starym stylu”. Bardziej by do niego „pasowała peleryna, czarny kapelusz” niż odzież z drugiej połowy XX wieku. Tylko czy doszedłby do porozumienia z

Przybyszewskim i jego kompanią? Ale skoro dobrze rozumiał się ze Skrzyneckim i jego towarzystwem...

Bard czy trubadur, jednak i panu Jonaszowi zdarzały się czasami dyskusje poetyckie na poziomie awantur spod budki z piwem. Świadkiem jednej z nich był Jan Pietrzak:

„ Do Orientacji Poetyckiej Hybrydy należał Edward Stachura. Byliśmy dobrymi kolegami, jestem jedynym świadkiem jego pojedynku z Jonaszem Koftą. Bili się na skwerku, na którym stoi teraz hotel Sheraton. Poszło im o nie byle co, ale o poezję, o sformułowania poetyckie. Byliśmy dobrze przyprawieni piwem i od słowa do słowa – który rym lepszy, który obraz poetycki ciekawszy – doszło do kłótni i rękoczynów. Kofta był chudziwą. Przyjął postawę bokerską przeciw Stachurze, który był bardzo silnym, sprawnym mężczyzną. Ja próbowałem ich rozdzielić” [29].

KABARET I POLITYKA

Opcja Pietrzaka przeważała i kolejny program, *Co słyhać*, miał zdecydowanie polityczny charakter. Pomysł był genialny w swojej prostocie, a jednocześnie niezwykle efektowny. Na scenie ustawiono radioodbiornik i telewizor. Radio było wyciszone, a hybrydowcy imitowali bezsensowną i nadętą dyskusję o wychowaniu młodzieży.

Natomiast w telewizorze wyłączono fonię, pozostawiając obraz, do którego członkowie kabaretu podkładali głosy. Do tego doszło jeszcze „drzewo wiadomości dobrego i złego”, na którym siedział jeden z aktorów, trzymając wędkę. Zamiast haczyka wisiał mikrofon, dzięki czemu widzowie mogli wziąć udział w dyskusji.



T
A
T
V
R
A

JACEK KACZMARSKI

Program *Co słycać* był prawdopodobnie pierwszym spektaklem kabaretowym otwarcie krytykującym medialną propagandę. Jednocześnie stanowił wyraźny sygnał, że ekipa Pietrzaka przesuwa się w stronę satyry

politycznej, co natychmiast wzbudziło zainteresowanie władz.

Gdy jednak na premierze pojawił się premier Cyrankiewicz w towarzystwie nowego ministra kultury i sztuki Lucjana Motyki, obaj dygnitarze przyznali, że program był śmieszny, a tak w ogóle, to czasami „dobrze jest się pośmiać”. Motyka wygłaszał tę opinię z pewnym wahaniem, natomiast Cyrankiewicz w ogóle się nie hamował. Ale prezes Rady Ministrów zawsze pozował na liberała i nie opuszczał także premier w STS - ie. Inna sprawa, że bez wątpienia był najbardziej inteligentnym przedstawicielem ówczesnych władz [30].

Nie zmienia to jednak faktu, że cenzorzy dostali polecenie, by zwiększyć czujność wobec hybrydowców – od tej pory bywali praktycznie na każdym przedstawieniu kabaretu. Liderzy zespołu doskonale zdawali sobie sprawę, że program był dość ostry jak na obyczaję estradowe Polski Ludowej, i w celu uniknięcia kłopotów znacznie złagodzili kolejny. *Kabaret autorów* powstał niemal wyłącznie z tekstów Kofty i Pietrzaka, tym razem dominowały w nim element liryczny i zabawa słowem, a satyra była stosunkowo delikatna. Nie uchroniło to jednak zespołu przed poważnymi problemami, gdyż cenzorzy doskonale pamiętali poprzedni program.

Mimo to ekipa Pietrzaka dostała zgodę na wyprawę do Stambułu na festiwal kultury studenckiej. Tradycyjnie za granicę nie pojechał Kofta, który nadal nie posiadał dokumentów i – co gorsza – nie zamierzał ich nawet wyrabiać.

Tymczasem historia przyspieszyła, w czerwcu 1967 roku wybuchła wojna sześciodniowa między Izraelem a koalicją państw arabskich. Państwo żydowskie odniosło spektakularne zwycięstwo, co spotkało się z

entuzjastyczną reakcją wielu polskich Żydów. W odpowiedzi Władysław Gomułka rozpoczął przygotowania do antysyjonistycznej kampanii. Przy okazji zapadła decyzja o pozbyciu się „warchołów” ze środowisk akademickich. Zaliczano do nich także klub przy Mokotowskiej, uważając, że stanowi „cierń na zdrowym socjalistycznym ciecie”, gdyż propagowano tam mentalność obcą socjalistycznym ideałom.

Władza przystąpiła do akcji, stosując sprawdzone metody. Na łamach „Walki Młodych”, organu Związku Młodzieży Socjalistycznej, opublikowano artykuł *Hybrydowy playboy* piętnujący praktyki bananowej młodzieży. Wywołał on ożywioną dyskusję, ale redakcja dokonywała selekcji wypowiedzi. Sprawa była z góry przesądzona, klub wprawdzie miał przetrwać po wymianie kierownictwa, ale dla kabaretu miejsca już nie było.

„ W moim zespole – wspominał Pietrzak – nie było ani dyrektorskich synków, ani prywaciarskich córeczek. Robiliśmy natomiast coraz mocniejsze, coraz ważniejsze przedstawienia. Rada Uczelniana, Okręgowa i Naczelna Zrzeszenia Studentów Polskich nie chciały tego dłużej tolerować. Przeprowadzono ze mną kilka zasadniczych rozmów pod tytułem »kto do tego dopuścił i jak to jest możliwe?«. Tchórzliwi działacze szykujący się do partyjnych karier nie mogli dopuścić, by w zasięgu ich odpowiedzialności pleniły się niesforne pomysły. Kończył się mój hybrydowy epizod” [\[31\]](#).

POD EGIDĄ

Sytuacja członków rozwiązanego kabaretu była fatalna, niektórzy rozważali nawet podjęcie pracy poza branżą

artystyczną. Niezłe wiodło się właściwie tylko Kofcie, który mógł liczyć na tantiemy za teksty piosenek pisanych niezależnie od działalności kabaretowej. Kreczmar powrócił do swoich plastycznych zainteresowań, a Tenenbaum wyemigrował do Szwecji w efekcie antysemitycznej kampanii po wypadkach marcowych. O wszystkim zdecydował jednak upór Pietrzaka.

Pan Janek był najbardziej zdeterminowanym członkiem zespołu, gdyż uważał, że wraz z kolegami osiągnął już bardzo wiele (zwłaszcza że nie interesowała go praca w charakterze socjologa). Namówił zatem Koftę oraz Kreczmara, by nie przerywać działalności estradowej, a jego zdanie podzielali Paszek i Raczkowski. Pietrzak chciał założyć nowy zawodowy kabaret i miał już nawet jego wizję.

„ Postanowiliśmy uprawiać dalej kabaretowy ogródek – wspominał. – Już było wokół nas trochę szumu, pokazano nas w telewizji, mieliśmy za sobą kilka piosenek w Opolu, nie tak łatwo było nas unieważnić. No i znaleźli się ludzie dobrej woli, którzy nam pomogli” [32].

Nowy zespół rozpoczął działalność pod egidą Programu III Polskiego Radia i stołecznej Estrady. Obie instytucje uchodziły za dość liberalne jak na epokę późnego Gomułki, a ich zarządcy – za ludzi pozytywnie nastawionych do kultury studenckiej. Być może też ktoś we władzach partyjnych nadzorujących kulturę nie chciał skojarzyć, że nowy zespół jest sukcesorem Hybryd... W tym gronie nie brakowało przecież ludzi patrzących przez palce na działalność artystów, a nawet dyskretnie ich wspierających.

Problem stanowił jednak lokal. W Warszawie początkowo nic nie udało się załatwić, zatem zespół występował na prowincji. Tam też potwierdziło się, że ewolucja programu

w stronę odbiorcy mniej przygotowanego na subtelne aluzje czy liryczne treści przynosi efekty.

„ Pasował mi styl agresywny – potwierdzał Pietrzak – odnotowujący w nastrojach społecznych to, co istotne, ważne, a nie tylko śmieszne. I żeby trafił do szerszej widowni. Nigdy nie miałem ambicji trafienia wyłącznie do elitarnej publiczności” [33].

Wprawdzie Program III i Estrada szybko wycofały się z patronatu nad zespołem, ale ekipa przetrwała. Oficjalnie przyjęła nazwę Kabaret Autorów pod Egidą, a niebawem udało się znaleźć lokal odpowiedni do prowadzenia działalności estradowej. Był to pałacyk przy Rutkowskiego (Chmielnej) 5 pozostający w zarządzie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Egidzie zaoferowano niewielką salę, w której mogło się pomieścić około 90 osób. Inna sprawa, że frekwencja była z reguły o 1/3 większa.

Tym razem Pietrzak nie chciał się opierać na zdolnych amatorach, lecz dokooptował do składu młodych aktorów. Jako pierwsi pojawili się Anna Prucnal, Wojciech Siemion i Wojciech Brzozowicz, którzy wnieśli do zespołu więcej profesjonalizmu. W składzie Egidy zabrakło natomiast Stefana Friedmanna, który już wcześniej niespecjalnie dogadywał się z Pietrzakiem.

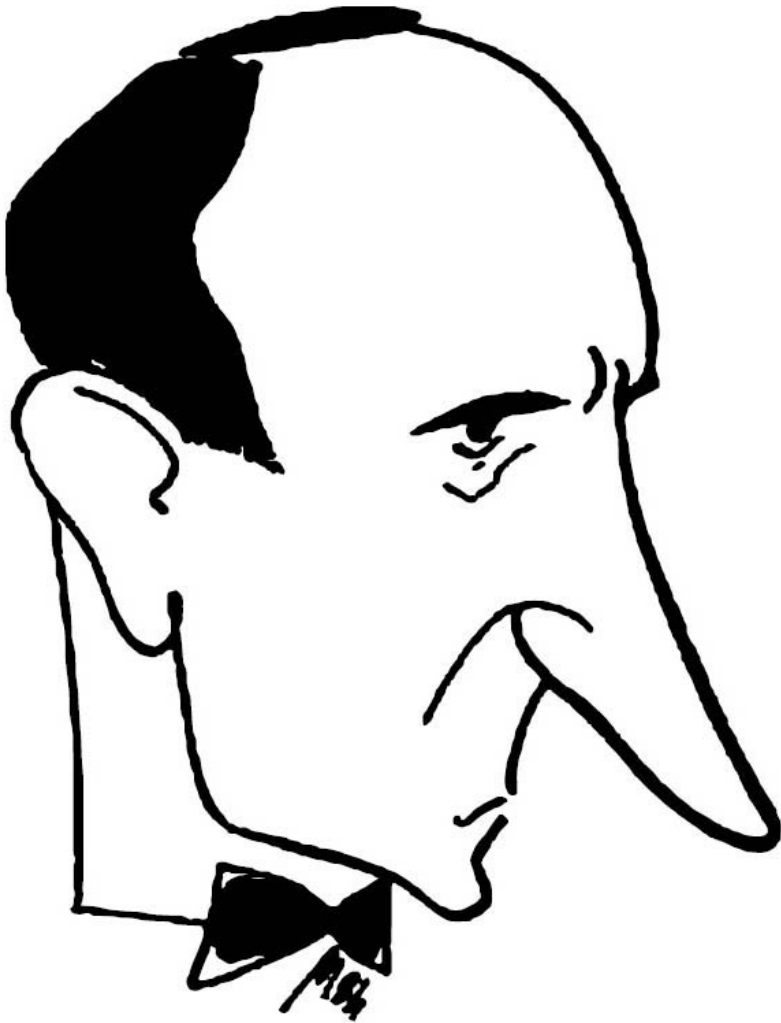
Kolejne programy nie miały tytułów ani ściśle przestrzeganych scenariuszy. Konstrukcja spektakli była luźna, co dawało możliwość reakcji na bieżące wydarzenia. Zresztą liderzy Egidy bacznie obserwowali zachowanie publiczności i bez skrupułów usuwali piosenki lub skecze, które nie wzbudziły aplauzu.

Popularność kabaretu rosła – w Olsztynie na Przeglądzie Zespołów Estradowych spotkał się z gorącym przyjęciem i otrzymał Złotego Kormorana. Po roku jednak ponownie

został rozwiązany, gdyż uznano, że jego istnienie stanowi zagrożenie dla stabilizacji politycznej kraju.

„ Nasi władcy widzieli to, co chcieli zobaczyć – tłumaczył Pietrzak – uważali nas za kontrrewolucjonistów, choć nam w głowie przede wszystkim były żarty. Chcieliśmy się bawić, nadal to była bardziej przekora niż bunt. Kpiliśmy sobie z Gomułkowskich formuł, starając się żonglować między tym, co cenzura mogła uznać za dopuszczalne, a tym, co naprawdę szło. Ale wtedy wszystko było strasznie polityczne, w każdym słowie doszukiwano się aluzji, bez przerwy byliśmy wzywani na rozmowy” [34].

Od czego jest jednak typowa polska pomysłowość? Skoro artyści nie mogli występować pod szyldem kabaretu, postanowili, że będą się pojawiać przed publicznością pod własnymi nazwiskami. Przecież to nie Pietrzakowi czy Kofcie zabroniono występować, lecz całemu zespołowi. W ten sposób egidowcy trafili na pięterko hotelu Bristol, gdzie pod skrzydłami Ludwika Klekowa znaleźli na pewien czas schronienie. Chodziło zresztą nie tylko o ciągłość działania zespołu, lecz także o pieniądze za występy, bo członkom kabaretu nigdy się przecież nie przelewało (w najlepszej sytuacji był wówczas Kofta, który dostał nagrodę w Opolu za przebój *Alibabek, Kwiat jednej nocy*).



PIOTR FRONCZEWSKI

EDMUND MAŃCZAK

Kabaret oficjalnie wznowił działalność dopiero po upadku Gomułki. Nowa ekipa poluzowała nieco obostrzenia, dzięki czemu Egida wróciła na Rutkowskiego. Wydawać się mogło, że teraz nastąpi spokojniejszy okres, tym bardziej

że Pietrzak i spółka nie zamierzali siłą obalać socjalizmu. Ich działalność nosiła wówczas charakter bardziej interwencyjny niż opozycyjny.

„Żadnej walki narodowo - wyzwoleniczej tam nie było - wspominała Jaga Kofta. - (...) Oni chcieli różne rzeczy komentować, zmieniać, prostować, raczej ewolucyjnie, a nie rewolucyjnie. Złośliwi mówili nawet, że w Egidzie cały bunt ogranicza się do krytykowania dziur w chodniku, ale to nie była prawda, chodziło o coś więcej, o rozmontowanie realnego socjalizmu przez ironię i humor, ale też o jego naprawianie. Nie było mowy o żadnym wysadzaniu kraju w powietrze” [35].

NAJLEPSZE LATA

Kabaret szybko stał się sensacją Warszawy. Dostanie się na salę graniczyło z cudem i Estrada z powodów finansowych próbowała zmusić Pietrzaka do częstszych występów (dotychczas grano trzy spektakle tygodniowo). Szef zespołu jednak kategorycznie odmawiał i groził zerwaniem umowy. Teraz mógł sobie na to pozwolić - on i jego zespół stali się już gwiazdami, a występy w małej i dusznej salce były wyjątkowo męczące. Inna sprawa, że rozwiązanie umowy odbiłoby się głośnym echem na Zachodzie - Wolna Europa i BBC z pewnością nie pominęłyby tematu Egidy. Z tego powodu Estrada wycofała się ze swoich zamiarów.

„Salka niewielka - relacjonowano w »Życiu Warszawy« - schodzi się do niej po kilku stopniach z podwórka pomiędzy kamienicami, co przycgarnęły i wydawnictwo, i redakcję tygodnika, i jakiś poważny zakład o długiej i skomplikowanej nazwie. (...) Przychodzi się tu jak do

dobrych i serdecznych znajomych, naokoło sami swoi, znani lub mniej znani, starzy i młodzi, wierni bywalcy” [36].

Było w tym dużo racji, gdyż w Egidzie zawsze panowała swojska atmosfera, a znaczna część stałych bywalców dobrze się znała. Trafiali tam również tłumnie przedstawiciele stołecznej bohemy: literaci, dziennikarze, muzycy, aktorzy. Trudno w to dzisiaj uwierzyć, ale częstymi gośćmi byli także Daniel Passent i Jerzy Urban! Redakcja „Polityki” mieściła się bowiem w tym samym budynku, a obaj publicyści przynosili własne teksty, które wykorzystywano później na estradzie. Zgodę na to wyraził osobiście szef tygodnika, Mieczysław F. Rakowski, uważając, że to, co cenzura na pewno odrzuci w czasopiśmie, przepuści w kabarecie. Urbana i Pietrzaka łączyła wówczas przyjaźń, ale już za kilka lat, podczas stanu wojennego, mieli się głęboko nienawidzić.

Pietrzak zawsze miał znakomitą rękę do ludzi i sprawnie kompletował zespół. Jego kabaret nadal miał otwartą formułę i ciągle pojawiały się nowe twarze. Do składu dokooptowano Jana Tadeusza Stanisławskiego, dołączyły Barbara Krafftówna i Hanna Okuniewicz, niebawem miał się pojawić Piotr Fronczewski. Na scenie przy Rutkowskiego nie brakowało też artystów zapraszanych na gościnne występy (Krystyna Sienkiewicz, Lidia Wysocka czy Sława Przybylska). Liderzy zespołu zawsze zresztą twierdzili, że „mają tylko dwie możliwości: albo znakomity aktor, albo debiutant”.

Prawdziwą sensacją była natomiast obecność Kazimierza Rudzkiego. Wybitny aktor pojawił się na przedstawieniu w styczniu 1971 roku i rozpoczął z Egidą dłuższą współpracę. Stwierdził bowiem, że „aktualna formuła programu bardziej mu odpowiadała niż Syrena i Dudek”. Brał udział nie tylko w próbach, lecz także w regularnych spektaklach.

„ Zaproponowałem, aby prowadził komentarz z widowni – relacjonował Pietrzak. – Sala była tak mała, że ta forma niby – ingerencji była jak najbardziej na miejscu. W pierwszej chwili ludzie byli zdezorientowani, gdy nieomal w pół słowa przerywał czyjś tekst, mówiąc od stolika: »Przepraszam bardzo, ale w związku z tym, co tu jest mówione, mam pewne uwagi, zastrzeżenia« czy coś w tym rodzaju” [37].

AWANTURA W STODOLE

Kabaret od dawna znajdował się pod obserwacją SB, ale nie zachowały się dokumenty z pierwszych siedmiu lat inwigilacji. Do dziś przetrwały natomiast akta sprawy obiektowej o kryptonimie „Tercet” mającej na celu kontrolę operacyjną. Działania rozpoczęto w lutym 1975 roku, a nazwa była związana z faktem, że ekipa miała wówczas trzech liderów: Pietrzaka, Koftę i Stanisławskiego.

Początek inwigilacji zbiegł się w czasie z hucznymi obchodami siedmiolecia zespołu. Sala przy Rutkowskiego była zbyt mała i dlatego zorganizowano je w Stodole, a impreza stanowiła połączenie kabaretu i dancingu. Jako gość specjalny wystąpił natomiast Salon Niezależnych.

Bal okazał się niezwykle udany i trwał od godziny 20 do 5 rano. Faktycznie, naprzemiennie pokazywano numery kabaretowe i tańce, ale w pewnym momencie doszło do poważnego incydentu. W głównej roli wystąpił Jan Himilbach, który wszedł na estradę, a gdy próbowano przerwać jego popisy, krzyczał, że zejdzie, jeśli towarzysza Gierka też „zdejmą ze sceny”.

„ Przyznajmy – relacjonował Pietrzak – że był to warunek trudny do zrealizowania w tym właśnie momencie. Udało

się w końcu Janka sprowadzić po wysokich schodach, kierując jego uwagę na Józefa Cyrankiewicza. Powiedziałem mu: »Gierka tu nie ma, ale pogadaj o tym z Cyrankiewiczem«. Himilsbach złapał pomysł i z okrzykiem: »Nakopać łysemu!« zaczął się przedzierać przez stoliki, gdzie wreszcie został obezwładniony przez Irka Iredyńskiego” [38].

Cyrankiewicz ocalał, a gdy po imprezie goście wpisywali do pamiątkowej księgi deklaracje, co dobrego mogą zrobić dla kabaretu, były premier napisał, że „co mógł, to już załatwił”. Inna sprawa, że w Stodole pojawił się w towarzystwie najtwardszego esbeckiego betonu – Mieczysława Moczara oraz generała Tadeusza Pietrzaka, byłego komendanta głównego Milicji Obywatelskiej i wiceministra spraw wewnętrznych! PRL był jednak zadziwiającym krajem...

W tym czasie samemu Pietrzakowi zdarzył się epizod pracy w telewizji w charakterze kierownika redakcji estradowej (!). Stracił jednak posadę, gdyż ktoś doszedł do logicznego wniosku, że pracownik telewizji nie może po godzinach kpić z jej szefów. Podobno pana Janka osobiście zwolnił prezes Szczepański, „wylewając go z trzaskiem na zbite oblicze, nie nadużywając wersalu”.

Występy artystyczne w Stodole zostały zarejestrowane przez SB i po ich analizie zmuszono Estradę do zerwania umowy z kabaretem. Stało się jasne, że w tej formie zespół długo nie przetrwa, a dodatkowym problemem było narastające napięcie pomiędzy jego liderami. Według notatek SB miało mieć podłoże ambicjonalne, ale chodziło raczej o względy typowo artystyczne. Kofta był bardziej subtelny i nie lubił mówić wprost, natomiast jego partner uwielbiał „walenie obuchem”. Przez lata taki duet się sprawdzał, gdyż zapewniał stosowny kontrast w

niemal każdym programie. Ludzie przychodzili jednak głównie dla Pietrzaka, chociaż intelektualne wartości oferował im Kofta. Przy okazji Jonasz nie uważał też kolegi za pełnoprawnego partnera artystycznego [39]. Jeszcze w 1975 roku stworzył własny program kabaretowy, *Wieczór autorski z Jonaszem Koftą*. Na razie pozostał w składzie Egidy, ale chciał iść własną drogą, zarówno jako autor tekstów, jak i artysta estradowy. Ostatecznie opuścił zespół wiosną 1977 roku.

Egida mogła istnieć bez Kofty, ale bez Pietrzaka byłoby to niemożliwe. To właśnie on był prawdziwym *spiritus movens* całego przedsięwzięcia i najbardziej rozpoznawalnym członkiem zespołu. Radykalizacja jego środków artystycznych tylko zwiększała popularność, tym bardziej że epoka propagandy sukcesu była wyjątkowo wdzięcznym tematem do kpin.

„Nasze hasło na bieżący sezon – mówił ze sceny w lutym 1975 roku – brzmi: »Aby Polska rosła w humor, a ludzie żyli śmieszniej«. Mam nadzieję, że hasło to się sprawdzi, jak sprawdziło się hasło z ubiegłego sezonu, które pozwolę sobie przypomnieć – brzmiało: »Jest śmiesznie, będzie jeszcze śmieszniej«. Tamto się bardzo sprawdziło, rzeczywiście” [40].

Pietrzak stworzył postać pana Janka, który komentował wydarzenia w kraju, a jego monologi stanowiły jeden z głównych punktów każdego programu. Bohater Pietrzaka regularnie też poprawiał sobie życiorys, by nadążyć za zmieniającymi się okolicznościami. Pietrzak wykorzystywał fakt, że na Rutkowskiego pojawiali się głównie ludzie znający poprzednie programy i łatwo wychwytyjący różnice. Zresztą sama postać pana Janka była do zaakceptowania przez niemal wszystkich widzów.

„ To jakiś koleś z ulicy – wyjaśniał Pietrzak po latach – po trochę inteligent, ale raczej o knajackim sposobie mówienia, który niemal na każdy temat ma coś do powiedzenia. Zwyczajny człowiek, przeciętny Polak, średnio inteligentny i średnio dowcipny. Taki, żeby każdy z widzów mógł się z nim utożsamiać. Ten facet potrzebuje rozsądku w otaczającej go rzeczywistości. Chce znaleźć w absurdach świata jakiś porządek” [41].

Natomiast Jonasz Kofta poszedł własną drogą i stał się jednym z najlepszych autorów tekstów piosenek w kraju (*Wakacje z blondynką, Radość o poranku, Śpiewać każdy może, Jej portret, Taką cię wymyśliłem, Do łezki łezka*). Pisał też scenariusze słuchowisk radiowych oraz telewizyjnych i nigdy nie zapominał o satyrze. W radiowej Trójce prowadził *Ilustrowany magazyn autorów* i *Ilustrowany tygodnik rozrywkowy*, a jego *Dialogi na cztery nogi* ze Stefanem Friedmannem uzyskały status kultowych.

Kofta przez wiele lat zmagał się też z chorobą alkoholową, a chociaż jeszcze w 1972 roku poddał się odwykowi, to z czasem powrócił do nałogu. W latach 80. zapadł na nowotwór ślinianki, jednak udało mu się pokonać chorobę. Niestety, pod koniec marca 1988 roku, będąc pod dużym wpływem alkoholu, zadławił się jedzeniem (podobno golonką) w stołecznym SPATiF - ie i stracił przytomność. Pomoc przyszła zbyt późno – bywalcy lokalu uznali bowiem, że Kofta nadużył trunków i po prostu wpadł pod stół, by złożyć hołd naturze. Poeta nie odzyskał już przytomności, zmarł 19 kwietnia 1988 roku w wieku 46 lat.

ŻEBY POLSKA BYŁA POLSKĄ

Odejście Kofty zmieniło Egidę, ale Pietrzak dysponował już bardzo silną ekipą. Wprawdzie nie było też Stanisławskiego, ale w zamian ponownie pojawił się Piotr Fronczewski, a także Krystyna Janda, Anna Nehrebecka, Kazimierz Kaczor i Krzysztof Jaroszyński. Niebawem na scenie kabaretu zadebiutowali aktorzy tej miary, co Janusz Gajos i Wojciech Pszoniak. A teksty zaczął dostarczać Janusz Głowacki.

Jednak największym problemem znów był lokal, zespołowi wypowiedziano bowiem jego siedzibę. W tej sytuacji według starego wypróbowanego sposobu organizowano przy Rutkowskiego recitale poszczególnych wykonawców bez podawania nazwy kabaretu, aż wreszcie udało się znaleźć nową salę. Znajdowała się w restauracji Melodia przy Nowym Świecie naprzeciwko KC PZPR.

„ To była straszna mordownia – wspominał Piotr Fronczewski – prawdziwy kurwidół, do którego złąziły się nad ranem najgorsze szumowiny z całego miasta. Ale gdy zagnieździła się tam Egida, knajpa bardzo awansowała na szlaku hańby [szlak nocnych knajp warszawskich – S. K.] i pół Warszawy schodziło się tam zaraz po zamknięciu SPATiF - u, a nie jak dotychczas, nad ranem, na dopicie” [42].

Warunki faktycznie były tam fatalne, zespół grał w piwnicy, do „której można było zajrzeć z poziomu parteru przez taką wielką okrągłą dziurę w suficie”. W sali panowała potworna ciasnota, więc by wygospodarować więcej miejsca, na czas spektaklu wyłączano i przesuwano ladę chłodniczą z zimnymi zakąskami. Wentylacja praktycznie tam nie istniała, a tłok był tak wielki, że gdy spółdzielnia Społem – chcąc zintensyfikować zyski – wprowadziła obowiązkowy zestaw gastronomiczny dla widzów, obsługa nie mogła się przedrzeć do klientów. Ale

kabaret istniał i pod względem artystycznym przeżywał znakomity okres.

„[Egida miała] osobowości – kontynuował Fronczewski. – Wspaniałe towarzystwo. Błyskotliwych, inteligentnych i dowcipnych autorów. Świetnych wykonawców. Publiczność chwytającą w lot najłżejsze nawet aluzje. Ciasne, zadymione salki. Wszystko, co jest potrzebne, by robić kabaret. No i jeszcze przeciwnika, który codziennie zmuszał nas do maksymalnego wysiłku, czyli cenzurę” [43].

Jednak warunki panujące w Melodii urągały wszelkim opowieściom o pozytywnym wpływie „zadymionych, ciasnych salek” na sztukę kabaretową. Dym papierosowy był bowiem tak gęsty, że „można było powiesić siekierę”. Jednocześnie woń podłych krajowych papierosów skutecznie zagłuszała znacznie gorszy smród. Lokal był bowiem stosunkowo nisko położony i regularnie wybijało tam szambo... To jednak właśnie w tej sali zadebiutował licealista Jacek Kaczmarek. Podczas krótkiego przesłuchania zagrał *Obławę*, *Przybycie tytanów* oraz *Lekcję historii klasycznej*, i został natychmiast zatrudniony. Pierwszy raz wystąpił na scenie już następnego dnia.

W Melodii odbyła się też premiera jednej z najważniejszych pieśni w historii najnowszej naszego kraju – *Żeby Polska była Polską*.

„ Piosenka powstała w 1976 roku – wspominał Pietrzak – po wydarzeniach w Ursusie i Radomiu. Partia urzędowała wtedy w całym kraju seanse nienawiści, w czasie których należało potępiać warchołów i wichrzycieli. (...) Na improwizowanych trybunach powiewały nasze flagi, natomiast na trawniku ludziom wręczano szturmówki i durne haselka w rodzaju: »Imperialistom mówimy nie«, »Program partii programem narodu«, »Niech żyje sojusz ze Związkiem Radzieckim«. Ta fałszywa sytuacja

spowodowała, że zarysował mi się pomysł, by napisać, do kogo właściwie należą nasze symbole: sztandar, hymn, godło. Czy do szajki łobuzów, czy do upokorzonego narodu?” [44].

Przepychanki z cenzurą trwały niemal rok, choć właściwie nie wiadomo, z jakich powodów. Tekst dobrze mieścił się przecież w konwencji narodowej i nie zawierał żadnych odniesień do bieżących wydarzeń. Dlatego też kilka lat później utwór chciała zawłaszczyć junta Jaruzelskiego po wprowadzeniu stanu wojennego (!). Jednak być może cenzorzy jako pierwsi zdali sobie sprawę, że pan Janek napisał niemal nowy hymn narodowy.

Obiekcje mieli również koledzy Pietrzaka z Egidy, ale z zupełnie innych powodów. Niektórzy sugerowali nawet, że autor – zamiast śpiewać swoją pieśń w kabarecie – powinien wybrać się z nią na Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu. Tym bardziej że kompozytor Włodzimierz Korcz pod wpływem Pietrzaka stworzył utwór o „klimacie tęsknej dumki przy ognisku”.

„ Chóralne wykonanie, dosyć wolne – kontynuował Pietrzak – ściszanymi głosami, dopełniało całość. Publiczność, która przychodziła na nasze przedstawienia z kasetowcami, nagrywała cały program. W ten sposób utwór rozszedł się po Polsce. Przegrywany z taśmy na taśmę często tracił na jakości technicznej, ale nie na przesłaniu” [45].

Osobiście pamiętam, jak podczas sylwestra 1981/1982 na cichej imprezie zaraz po północy odtworzyliśmy *Żeby Polska była Polską*. Minęło dopiero kilkanaście dni od wprowadzenia stanu wojennego i nie wiadomo było, co dalej się wydarzy. Nawet my, licealiści z klasy maturalnej, czuliśmy spory niepokój. Gdy utwór wreszcie wybrzmiał, okazało się, że jego końcowe wersy dobiegają z różnych

mieszkań w całym budynku . Nie tylko my wpadliśmy na ten pomysł...

Chociaż Jerzy Urban sugerował, że Pietrzak napisał tę piosenkę, by przypodobać się KC PZPR, a potem zmienił adresata, to jednak można uznać te słowa za złośliwość byłego rzecznika rządu PRL - u. Ostatecznie panowie byli kiedyś przyjaciółmi (potem zajadłymi wrogami), a do tego Urban ożenił się z byłą żoną Pietrzaka. Fakt, że też się z nią rozwiódł, nie miał znaczenia.

„ Można powiedzieć – podsumowywał Piotr Fronczewski – że widownia Egidy była pierwszą przymiarką do Okrągłego Stołu. – Mieszali się tam opozycjoniści z KOR - u (...) z najbardziej twardogłowym betonem partyjnym w stylu Mieczysława Moczara, który również był stałym bywalcem naszego kabaretu, a nawet podobno wielkim miłośnikiem songu *Żeby Polska była Polską*... [46].

KARNAWAŁ SOLIDARNOŚCI

Epizod w Melodii trwał około roku, po czym zespołowi wypowiedziano lokal. Najemca, czyli WSS „Społem”, zarzucił ekipie Pietrzaka naruszanie przepisów epidemiologicznych poprzez odłączanie lady chłodniczej na czas koncertów, co groziło zbiorowym zatruciem klientów. Do tego doszła jeszcze skarga na Krzysztofa Jaroszyńskiego o potłuczenie kilku talerzy, co miało narazić Społem na poważne straty. Oczywiście był to tylko pretekst.

„ Eksmisje Egidy zawsze się tak odbywały – potwierdzał Fronczewski – nigdy nie wyrzucano nas z powodów, powiedzmy, politycznych, tylko szukano jakiegoś wygodnego pretekstu. O ile pamiętam, wcześniej z Rutkowskiego musieliśmy się wynieść oficjalnie z

powodów łamania przepisów BHP i przeciwpożarowych, bo przychodziło nas oglądać za dużo ludzi, co stwarzało ponoć wielkie zagrożenie” [47].

Znalezienie nowej siedziby wydawało się zadaniem niemożliwym do realizacji. Podobno „każdy nowy lokal obiecywany Egidzie był natychmiast poddawany wielomiesięcznemu remontowi”. Pietrzak jednak nie tracił nadziei, chociaż – by mieć stałe dochody – doraźnie zatrudnił się w tygodniku „Szpilki”. Został tam sekretarzem redakcji, ale oficjalnie nie objął tego stanowiska, gdyż nie wyraził na to zgody właściciel czasopisma, państwowy koncern RSW „Ruch”. W tej sytuacji na liście płac pan Janek figurował jako goniec, a rubrykę *Szołbiznes* prowadził anonimowo.

Sytuacja zmieniła się latem 1980 roku, gdy przez kraj przetoczyła się fala strajków. Władze miały teraz na głowie większe problemy niż siedziba Egidy, z czego skrzętnie skorzystał pan Janek. Doszedł do porozumienia z kierownikiem restauracji warszawskiego hotelu MDM, gdzie na pierwszym piętrze znajdowała się rzadko wykorzystywana sala bankietowa, w której wreszcie mógłby się zainstalować kabaret. Skład zespołu z pewnymi modyfikacjami przypominał ten z Melodii.

„Najważniejsi byli dla mnie – przyznawał Pietrzak – Piotr Fronczewski i Wojtek Pszoniak, a także Jacek Kaczmarski. Ponieważ Krystyna Janda po *Człowieku z marmuru* miała już status gwiazdy, nie była zainteresowana ryzykowną zabawą. Bez aktorek nie ma jednak kabaretu. Złożyłem propozycję dwóm świetnym aktorkom: Ewie Dałkowskiej i Joasi Żółkowskiej. I w tym gronie, plus redaktor ze »Szpilek« Ryszard Marek Groński, zaczęliśmy grać” [48].

Podpisanie porozumień sierpniowych i rejestracja Solidarności stworzyły w kraju nową sytuację. Pietrzak ze

swoją ekipą ruszył w Polskę, zapewniając największe hale. Dotychczas jego kabaret miał mimo wszystko charakter elitarny, a programy były kierowane do inteligencji. Teraz mieli się stać zespołem dla mas – i faktycznie 16 miesięcy karnawału Solidarności wystarczyło, by o Egidzie usłyszał niemal każdy Polak.

„Graliśmy dla ludzi – potwierdzał Pietrzak – z których większość przedtem nie wiedziała nawet o naszym istnieniu. Z formuły małych sal, inteligenckich aluzyjek i cienkości dla smakoszy musieliśmy przeskoczyć do tych form, które mogły być zaakceptowane przez odbiorców, którzy nie chcieli niedomówień czy podtekstów. Przeskoczyliśmy pewną barierę, stając się kabaretem dla milionów” [49].

Pietrzak trafił nawet do telewizji, gdzie przygotował sześć programów pod wspólnym tytułem *Lista obecności satyryków*. Dzięki temu Egidę poznał cały kraj, a rekordy popularności bił słynny skecz *Szachy personalne* w wykonaniu Pietrzaka i Fronczewskiego. Do dzisiaj pozostaje jednym z najlepszych numerów kabaretowych, który przez lata cytowano w różnych okolicznościach. Określenia „nasze majtki nosił, a grał dla Górnika” czy „może u pana był figurą, a teraz stuka do mnie i godzi się za pionka, nawet najskromniejszego”, weszły bowiem do języka potocznego.

Pietrzaka nie mogło oczywiście zabraknąć podczas słynnej blokady ronda Daszyńskiego w Warszawie w sierpniu 1981 roku. Był to trzydniowy pat komunikacyjny spowodowany sprzeciwem władz na przejazd kolumny protestacyjnej z ulicy Marszałkowskiej w Aleje Jerozolimskie w stronę Nowego Świata (pod siedzibę KC PZPR). Potężny konwój liczący 140 samochodów ciężarowych i około 300 taksówek został zatrzymany pod

ówczesnym hotelem Forum (Novotel). Warszawiacy tłumnie odwiedzali centrum miasta, a na zaimprovizowanej scenie odbywały się koncerty artystów związanych z Solidarnością. Pietrzak, akompaniując sobie na gitarze, zaśpiewał między innymi *Żeby Polska była Polską*. Ostatecznie pieśń uważano przecież za nieoficjalny hymn Solidarności.

OSTATKI PRL-U

W listopadzie 1981 roku Egida ruszyła za ocean, a wraz z zespołem wybrał się do USA sędziwy Mieczysław Fogg. To właśnie on na koniec każdego spektaklu śpiewał *Żeby Polska...*, a widzowie „płakali rzewnymi łzami”. Kabaret wrócił do kraju 10 grudnia, ale bez Pietrzaka, który poleciał do Kanady, by odwiedzić przebywającą tam rodzinę. I właśnie w Kanadzie zastał go stan wojenny.

Po kilku tygodniach zgłosili się do niego przedstawiciele Departamentu Stanu USA z propozycją udziału w programie *Let Poland Be Poland*. Miał zostać wyemitowany w lutym 1982 roku i transmitowany do 25 krajów, by przypomnieć o losie udręczonej Polski. Zaplanowano wypowiedzi światowych przywódców (z Ronaldem Reaganem i Margaret Thatcher na czele) oraz występy Franka Sinatry i Charltona Hestona, natomiast australijski chór miał zaśpiewać po angielsku *Żeby Polska była Polską*. Oczywiście Amerykanie zaproponowali Pietrzakowi udział w imprezie, oferując nawet obywatelstwo USA.

„ Miałem świadomość - wspominał pan Janek - że jak wystąpię w tym antykomunistycznym programie, nie mam po co wracać do Polski. Z drugiej strony miałem ogromną popularność wśród Polonii. Mogłem sobie urządzić

spokojne i dostatnie życie, będąc na dodatek blisko dzieci. Tylko że ja wiedziałem, że nie wytrzymam bez Polski” [50].

Zdecydował się na powrót, chociaż wiedział, że oznacza to jednocześnie koniec jego małżeństwa. Elżbieta Pietrzak wolała zostać w Ameryce i wspólnie z mężem ustalili, że dzieci pozostaną przy niej, by „dorastały w normalnym kraju”. Przed wylotem do Polski satyryk ruszył jeszcze w tournée po środowiskach polonijnych USA i Kanady. Polonusi hucznie go przyjmowali, co wiązało się z nadmiernym spożyciem alkoholu.

„ Nieogolony, niewyspany, nieprzytomny – wspominał – następnego dnia wsiałem do samolotu i kolejny raz witały mnie dzieci w strojach krakowskich... Rodacy byli rozemocjonowani. Bardzo chcieli pogadać, jakby dotknąć poprzez mnie buntu Solidarności. W końcu żartowałem: »Muszę wrócić do Jaruzelskiego na odwyk, bo z wami zupełnie się stoczę«” [51].

Po powrocie do kraju przekonał się, że może zapomnieć o prowadzeniu legalnego kabaretu. Grał więc „po domach i na nielicznych półoficjalnych występach w klubach, domach kultury, którymi zarządzali odważniejsi ludzie”. Oficjalnie przez pięć dni w tygodniu prowadził dancinę w restauracji w Wilanowie, a SB zbyt mu nie przeszkadzała w działalności estradowej. Został zatrzymany zaledwie kilka razy na kilkaset występów i właściwie nigdy nie ucierpiał prawnie (dwa razy zapłacił grzywnę). Dopiero po latach okazało się, że było to zamierzone działanie władz, które nie chciały zrobić z niego męczennika.

Gdy zniesiono rygory stanu wojennego (lipiec 1983 roku), Pietrzak znów zaczął się rozglądać za miejscem na kabaret. Poszukiwania zakończyły się sukcesem.

„ Znalazłem taki na ulicy Konopnickiej, dogadałem się z dyrektorem Mody Polskiej, która była właścicielem budynku i w 1984 roku zacząłem występować. Nazywało się to *Spotkaniami autorskimi*, gdyż Egida była nadal, a może bardziej teraz, trefna. Nie wolno było używać nazwy kabaret. Zaczęliśmy z Fronczewskim jako panowie F - P, wkrótce potem było nas więcej” [52].

Niebawem trafiła tam również część dawnego zespołu. Gdy zmuszono ich do opuszczenia lokalu na Konopnickiej, przenieśli się na Elektoralną, a potem do Pałacu Prymasowskiego. Działali też w jakiejś „strasznej budzie na Grochowie”. Tak Egidę zastał upadek komunizmu.

W składzie zespołu zabrakło już wtedy Fronczewskiego, który uznał, że czas kabaretów przeminął. Był to już inny świat, do którego on nie chciał należeć – zdecydowanie bardziej prymitywny, gdyż programy były nastawione wyłącznie na pokłask niezbyt wybrednej publiczności.

„ Było miło, ale się skończyło – podsumowywał pan Piotr. – Kabaret w Polsce ostatecznie wyzionął ducha i dziś jest to wymarły gatunek sztuki aktorskiej i estradowej. (...) Polski kabaret ostatecznie umarł, gdy z kawiarnianych salek – ciasnych, zadymionych i spowitymi oparami alkoholu – przeniósł się do amfiteatrów” [53].

Pan Janek był innego zdania, ale obserwując jego poczynania w ciągu ostatnich lat, można odnieść wrażenie, że rację miał jednak Fronczewski. Natomiast pewnym symbolicznym podsumowaniem działalności Egidy był start Pietrzaka w wyborach prezydenckich w 1995 roku. Wielu podsumowało ten fakt stwierdzeniem, że „ życie przerosło kabaret” i satyrycy faktycznie nie są już nad Wisłą potrzebni...



→ ROZDZIAŁ ÓSMY ←

LASKOWIK I KABARET TEY, CZYLI ROZŚMIESZYĆ PANA BOGA

„Aż do 1973 roku, a więc do zdobycia Złotej Szpilki, mieliśmy problemy z szanowną frekwencją – wspominał Krzysztof Jaślar. – Poznań nie miał zbyt dużych tradycji kabaretowych. Od przedwojnia co jakiś czas powstawały kabarety, by po kilku spektaklach kończyć działalność przy pustych krzesłach. Nam wróżyono podobnie”^[1].

Krawaty na gumkach mile widziane
Przygrywa doborowa orkiestra górnicza
KOPALNI „EDA”

I skrzypcze – rębacz dolowy
róg bawoli – długi centkowany, krety
organy Hamonda – 250 000 zł

Poza tym kuchnia poleca:



NA PROGRAM ZŁOŻA SIĘ:

WSZYSCY *(Apelujemy do ofiarności wierznych)*

I RZĄD W REZERWIE!

*Uprasza się o nie przechodzenie przez scenę podczas
trwania.*

TEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTEYTE
KABARET TEY KABARET TEY KABARET TEY KABARET TEY KABARET TEY KABARET
ERY TEY KABARET TEY KABARET TEY KABARET TEY KABARET TEY KABARET TEY
KABARET TEY

Zaprasza na występ pod tytułem:

WIZYTA I KWITA

W CZĘŚCI OFICJALNEJ, W PRZERWIE I CZĘŚCI ARTYSTYCZNEJ, WY-
STĄPIĄ DOŁOŹNI ARTYŚCI DADZA OGNIE SZTUCZNE W PRZEMOWIE-
NIU FRAGMENTY GUSTAWA MORGINKA

W DNIU GODZ.

Sobota niedziela (niepotrzebne skreślić)

W Sali Bokserskiej

TEATRU WIELKIEGO W PODWÓRZU

MASZTALARSKA 8a TEL. 546-37

*Umiejsczono kartę poświada na dodatkowe uprzedzenie
osoby towarzyszącej albo inony w rzad*

KOMITET ORGANIZACYJNY

Podpisy nieczytelne

KWUPON KONTROLNY

BILET NA WYSTĘP KABARETU TEY

KLOPS NA AWF-IE

Kabarety studenckie powstawały podobnie jak zespoły rockowe. Pomysł padał w gronie towarzyskim, potem do składu dołączali koledzy i znajomi znajomych. Zawsze znalazł się ktoś obdarzony talentem muzycznym czy literackim, a także ktoś, kto posiadał własny instrument. Po pewnym czasie krystalizował się podstawowy skład, a grupa szlifowała pierwszy program, który można było zaprezentować szerszej publiczności. Dalej wszystko zależało od szczęścia i odpowiednich kontaktów, a właściwie od jednego i drugiego.

Poznański Tey powstał w gronie studentów miejscowej Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego. Jego bezpośrednim poprzednikiem był kabaret Klops, którego nazwa wcale nie nawiązywała do „najpopularniejszego

dania studenckiej stołówki”, lecz do efektów pierwszej premiery. W jego składzie znaleźli się późniejsi członkowie kabaretu Tey: Krzysztof Jaślar, Aleksander Gołębiowski i Zenon Laskowik.

„Zaczęliśmy odkrywać prawdę o tej uczelni – wspominał Laskowik – że ona jest bardzo upartyjniona, że wielu kolegów idzie do ZOMO i milicji. To zaczęliśmy zadawać sobie pytanie, co my tu robimy. Zaczęliśmy się wycofywać i robić kabaret Klops”^[2].

Zespół szybko zdobył popularność na rodzimej uczelni. Jego członkowie obsługiwali akademię, uroczystości rocznicowe, spotkania i bale. W zamian dostali salę na próby, sprzęt nagłaśniający, a także przyznawano im okolicznościowe stypendia.

„Prorektorem uczelni był profesor Fibak (ojciec Wojtka) – relacjonował Jaślar. – Po każdej premierze przychodził z gratulacjami i propozycją, byśmy złożyli w dziekanacie podanie o stypendium losowe. Specjalistą od pisania takich podań był Laskowik. Jeśli komisja traktowała serio to, co dyktował – nie ma siły – musiała wzruszyć się ciężką dolą studenta tułacza, który potrzebował środków finansowych na zakup tenisówek na zimę i węgla dla matki sieroty. Zenek był ponadto ulubieńcem kucharek. Przez całe studia i długo potem żywił się – jak to mówią w Warszawie – na krzywy ryj i on jeden nie musiał podrabiać stołówkowych kartek”^[3].

Klops był zespołem typowo amatorskim, a jego członkowie nie wiązali przyszłości z działalnością estradową. Jednym z ich znajomych był jednak szef uczelnianego Zrzeszenia Studentów Polskich, Zbigniew Napierała, który zaproponował członkom kabaretu, by promowali organizację wśród słuchaczy pierwszego rocznika. Podobno wprawdzie „kusili głównie ładne

dziewczyny i to niekoniecznie do przystąpienia do ZSP”, ale w zamian występowali w weekendy w klubach studenckich Poznania. Zdarzały im się także wyjazdowe imprezy, w ten sposób dotarli do warszawskiego Medyka oraz krakowskich Jaszczurów. Prezentowali wówczas program *Czymu ni ma dżymu*, który po licznych zmianach miał się stać pierwszą premierą Teya.

Laskowik, po uzyskaniu tytułu magistra (specjalizacja trener piłki nożnej!), dostał propozycję asystentury w Zakładzie Psychologii oraz prowadził radiowęzeł w akademiku macierzystej uczelni. Gołębiowski został nauczycielem WF-u. Do podobnej roli przygotowywał się też Jaślar, który planował powrót do rodzinnego Bytomia. Wtedy do akcji ponownie wkroczył Napierała, który w 1970 roku został dyrektorem Estrady Poznańskiej, a kilku jego znajomych z ZSP zaczęło odgrywać znaczącą rolę w mieście.

Wśród nich byli Romuald Jezierski (sekretarz ds. propagandy KW PZPR w Poznaniu) i Maciej Frajtek (dyrektor wydziału kultury i sztuki urzędu wojewódzkiego). Dobre kontakty łączyły go również z Bogdanem Gawrońskim (późniejszy kierownik wydziału kultury KC PZPR) oraz absolwentem WSWF Bernardem Kamińskim, szefem wydziału III KW MO w Poznaniu i późniejszym naczelnikiem KW MO. I właśnie w tym gronie zapadła decyzja, że w stolicy Wielkopolski powinien powstać zawodowy kabaret, skoro w Warszawie działa Stodoła, w Krakowie Piwnica pod Baranami, a we Wrocławiu Elita. W efekcie wybór czynników partyjnych padł na wesołych „magistrów od fikołków” z Klopsa.

Duży wpływ na decydentów wywarł sam Napierała, który doskonale znał członków kabaretu. Wiedział, że Laskowika charakteryzuje niesamowite poczucie humoru, a Jaślar pisze niezłe teksty i ma zmysł organizacyjny.

Zaproponował więc dawnym podopiecznym przejście na profesjonalną scenę, sugerując jednak wzmocnienie składu aktorami zawodowymi.

Do decydujących ustaleń doszło podczas obozu studenckiego w Rowach nad Bałtykiem, tam też zaczęto szlifować pierwszy program. Przedstawiciel cenzury, gdy przyniesiono mu teksty do zatwierdzenia, ocenił, że „literatura to nie jest”, podobnego zdania był także Napierała. W efekcie skierował początkujących kabareciarzy do Wojciecha Młynarskiego, który faktycznie przyjął Jaślara i Laskowika. Obejrzał jeden z odegranych skeczy, zapoznał się z tekstami i stwierdził, że sami powinni pisać, a nie podpierać się zawodowcami.

Kabaret zmienił nazwę i od tej pory miał być znany jako Tey. Nazwa pochodzi z gwary poznańskiej i oznacza po prostu „ty”, chociaż w jej zapisie („tej”) zmieniono ostatnią literę, by całość brzmiała w sposób nieoczywisty i nieco zangielska...

WŁADZA Z KABARETEM, A KABARET Z WŁADZĄ

Teyowcy byli pojętnymi uczniami i faktycznie nie potrzebowali pomocy. Szybko też zorientowali się, jakie zasady rządzą światem kabaretowym epoki PRL-u. Najważniejsza z nich głosiła, że „przemienne występują w cyklu dwa okresy: kiedy wolno szczekać, a karawana jedzie dalej, i kiedy nie wolno szczekać, a karawana też jedzie dalej”.

Kabaret od samego początku działalności znajdował się jednak pod ochroną miejscowych czynników partyjnych.

Dzięki temu otrzymał stałą siedzibę przy ulicy Masztaleskiej w centrum Poznania (mogło się tam zmieścić około 160 osób), a teyowców wpisano na listę plac poznańskiej Estrady. W założeniu swoich protektorów zespół miał „kanalizować dowcip polityczny”, chociaż teksty prezentowane na scenie musiały być – oczywiście – zatwierdzone przez cenzurę. Laskowik, który najczęściej pojawiał się u cenzorów, przez dłuższy czas nie miał z tym jednak większych problemów, zwłaszcza że miejscowa SB nie interesowała się zbytnio programami kabaretu. Niebawem jednak sytuacja się zmieniła.

„W praktyce – meldował funkcjonariusz poznańskiej SB, Zdzisław Nowicki – nie wykonywali poleceń cenzury i wstawiali fragmenty zakazane, a nawet w ogóle nie cenzurowane. Niektóre teksty kabaretu, zwłaszcza zawierające negatywne elementy polityczne, mają być kolportowane w różnych środowiskach społecznych”^[4].

Tey cieszył się jednak poparciem Estrady i urzędu wojewódzkiego, których pracownicy uważali, że kabaret powinien być jak najbardziej popularny. Poza lokalnymi ambicjami dochodził też czynnik finansowy – zespół grał kilka razy w tygodniu, bilety były stosunkowo drogie, a zyski trafiały do Estrady. Bez satyry politycznej popularność Teya byłaby raczej niemożliwa, gdyż nikogo nie zainteresowałyby programy popierające linię PZPR-u. Podobne zdanie wyrażały władze partyjne Poznania, chociaż z wiadomych powodów wolały unikać drażliwych tematów. Ale skoro nie dało się tego ominąć, należało ograniczyć występy kabaretu do małej salki przy Masztaleskiej i odrzucać zaproszenia z kraju. W Poznaniu teyowcy byli zawsze pod ręką i dało się urzeczywistnić w praktyce leninowską zasadę: zaufanie plus kontrola.



T
A
T
V
R
A

BOHDAN SMOLEŃ

Tymczasem zmieniał się skład kabaretu. Trzon pozostał ten sam (Laskowik, Jaślar, Gołębiowski), ale sprawy muzyczne przejął student Poznańskiej Wyższej Szkoły Muzycznej, Zbigniew Górny. Do zespołu dołączył również młody aktor po krakowskiej PWST, Janusz Rewiński, który dzięki ogromnemu talentowi komicznemu szybko zyskał znaczną popularność. Słynny „Siara” z filmu *Kiler* (ważył

wówczas o kilkadziesiąt kilogramów mniej) miał już za sobą staż u boku Wiesława Dymnego w Piwnicy pod Baranami, więc bez problemu odnalazł się w składzie Teya.

Natomiast Górny nigdy nie ukrywał swoich ambicji sięgających znacznie wyżej niż prowincjonalny kabaret. Koledzy podchodzili do tego z humorem, ale z czasem miało się okazać, że rację miał jednak muzyk. Choć na wnioski – oczywiście – trzeba było trochę poczekać.

„W 1976 roku siedzieliśmy sobie jak zawsze w Rowach przy ognisku – relacjonował Jaślar – i snuliśmy marzenia w rodzaju: kim chciałbyś być, kiedy dorośniesz. Przyszła kolej na Zbyszka:

– Chciałbym mieć własną orkiestrę i komponować muzykę filmową.

Aleśmy się ubawili!

– Zbyszek dopisz jeszcze do tych życzeń lotniskowiec i szukaj złotej rybki!

Rok później siedzieliśmy jak zwykle w Rowach przy ognisku. Przyciągnęliśmy na camping telewizor i oglądaliśmy festiwal w Sopocie. Wśród nas nie było Górnego. Nie mógł z nami być. Dyrygował w Sopocie własną orkiestrą, której trzon stanowili muzycy Teya, a *Bielszy odcień bieli* śpiewał Gary Brooker. W wieku trzydziestu lat spełniły mu się wszystkie marzenia. Został tylko ten lotniskowiec, ale przecież Zbyszek nie powiedział jeszcze ostatniego słowa”^[5].

UKŁAD POZNAŃSKI

Teyowcy zyskiwali coraz większą popularność i jednocześnie coraz częściej zapominali o zaleceniach

swoich przełożonych. Wprawdzie zdawali sobie sprawę, że na przedstawienia przychodzą przedstawiciele SB (zawsze rezerwowano dla nich dwa bilety), ale pewni poparcia miejscowych czynników ignorowali zalecenia cenzury. Inna sprawa, że sposób myślenia cenzorów faktycznie czasami potrafił wprawić w osłupienie.

„Tekst przeszedł z jedną ingerencją – wspominał Jaślar. – Cenzor wyciął słowo »cenzura«. Tłumaczył, że wykreśla ten wyraz, gdyż cenzury w PRL nie ma, a wolność słowa gwarantuje konstytucja. Jeżeli cenzor skreśla w cenzurze słowo »cenzura«, twierdząc, że cenzury nie ma, świadczyć to może tylko o daleko posuniętej schizofrenii. Tego nie wymyślił nawet mistrz absurdu – Ionesco”^[6].

Gdy na biurko szefa miejscowej SB, podpułkownika Kamińskiego, trafiła taśma z nagranyymi dowcipami o Sejmie, polecił nie wszczynać postępowania. Uznał, że wentyl bezpieczeństwa jest potrzebny, a kabareciarze swoimi skeczami nie wywołają żadnej zadymy. Jednak nie zawsze było tak spokojnie.

W czerwcu 1974 roku do Warszawy trafił tekst piosenki *Quo vadis, pieronie* autorstwa Laskowika i Jaślara. Cenzor ominął lokalne władze i przekazał temat bezpośrednio na biurko towarzysza Jana Szydłaka z Komitetu Centralnego PZPR, jednego z najbliższych współpracowników Edwarda Gierka i byłego szefa Komitetu Wojewódzkiego w Poznaniu. Co gorsza, był to człowiek pozbawiony poczucia humoru.

Szydłak uznał, że tekst wyśmiewa osiągnięcia ekipy Gierka, a także bezpośrednio osobę pierwszego sekretarza. Zażądał rozwiązania kabaretu i wyrzucenia z pracy urzędników odpowiedzialnych za wydarzenia kulturalne w Poznaniu. Sprawa wyglądała beznadziejnie, ale ostatecznie

poleciała tylko jedna głowa – ofiarą furii aparatczyka padł Krzysztof Jaślar.

Wprawdzie tekst napisało dwóch autorów, ale wiadomo było, że Laskowik musi pozostać w składzie zespołu, gdyż jego odejście oznaczałoby zarazem koniec Teya. Pan Zenon posiadał tak ogromną *viscomica*, że nikt nie potrafiłby go zastąpić. Natomiast Jaślar był zdolnym tekściarzem, ale na scenie nie dorównywał koledze. Zatem to właśnie na niego i na jego twórczość nałożono całkowity zakaz cenzorski.

Artysta nie musiał jednak powracać do wyuczonego zawodu, gdyż w porę zadziałał układ poznański. Napierała został akurat dyrektorem regionalnego ośrodka Telewizji Polskiej i ściągnął Jaślara do redakcji rozrywki. Ten potraktował sprawę bardzo poważnie i ukończył nawet podyplomowe studia dziennikarskie, chociaż nie zerwał kontaktów z Teyem. Po kilku latach wspólnie z Laskowikiem zaczął tworzyć kolejne programy kabaretu, mimo że nie mógł się podpisywać własnym imieniem i nazwiskiem. Ich współpraca miała trwać z przerwami aż do końca działalności zespołu.

Inna sprawa, że od tej pory Laskowik uzyskał w kabarecie pozycję dyktatora. Z reguły przygotowywał zarysy scenariuszy, które dopracowywano na próbach. Ale jako autor figurował tylko pan Zenon.

Partyjnym opiekunom kabaretu nie udało się także całkowite odizolowanie zespołu od reszty kraju. W 1972 roku Tey pojawił się na FAM-ie w Świnoujściu, ale musiał uznać wyższość kabaretu Pod Budą z Krakowa. Laskowik poznał tam jego założyciela, Bohdana Smolenia, z którym wspólnie wypił „niejedną wódkę”. Spotkanie to miało zaowocować w przyszłości.

Znacznie lepiej powiodło się teyowcom na kabaretonie w Opolu w 1973 roku. Dostali wówczas główną nagrodę – 30-

kilogramową Złotą Szpilkę (ze stali), pokonując Salon Niezależnych, Egidę i Elitę. Poznański kabaret faktycznie był już wówczas jednym z najlepszych w kraju („Witamy opolan i opolanki. No i gości. Są goście, broń Boże? Skąd? Przyznajcie się. To się nie ma co wstydzić. Tam też będzie województwo”).

W wypracowaniu własnego stylu pomogli teyowcom młodzi krakowscy aktorzy, którzy zasilili szeregi zespołu – Krystyna Tkacz, Janusz Rewiński i Grzegorz Warchoł. Również wtedy pojawiła się nowa formuła programu. Nie były to już pojedyncze skecze rozdzielane piosenkami, ale od początku do końca zaplanowane przedstawienie o wspólnej tematyce.

Z czasem udało się też osiągnąć pewien konsensus z cenzurą. Smutni panowie z SB nadal bowiem nawiedzali salkę przy Masztaleskiej i pisali notatki służbowe, narzekając na miejscowych artystów.

„Wielokrotnie pomimo zakazu cenzury – informował kapitan Jerzy Siejek – przedstawiali programy w pierwszej wersji, względnie uzupełniali je o elementy antysocjalistyczne i antyradzieckie. Znamiennym było także, że teksty członków kabaretu znalazły się w audycji Radia Wolna Europa”^[7].

Funkcjonariusz podkreślał, że teyowcy z całą świadomością podnoszą tematy polityczne, chcąc zdobyć aplauz widowni. Programy kabaretu były zresztą w całości nagrywane do późniejszej analizy, gdyż „zabezpieczenie podobnych imprez tylko za pomocą osobowych źródeł informacji nie dawało pełnego obrazu oraz nie ukazywało faktycznego stopnia zagrożenia”^[8].

Najwyraźniej członkowie kabaretu też uznali, że sytuacja stała się poważna, gdyż również zaczęli nagrywać programy, a taśmy przechowywano w siedzibie

poznańskiej Estrady, by ewentualnie skonfrontować je z zarzutami obserwatorów z SB. Wreszcie sprawa oparła się o najwyższe władze Poznania.

„Na skutek poinformowania władz politycznych – kontynuował kapitan Siejek – o negatywnej działalności kabaretu Tey z aktorami tego kabaretu zostały przeprowadzone rozmowy przez Komitet Wojewódzki PZPR, Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego oraz delegaturę GUKPPiW [cenzurę – S.K.] oraz ograniczono występy kabaretu. Spowodowano również ponowną interwencję cenzury w sprawę tekstów. Aktualnie do końca maja br. [1975 – S.K.] występy kabaretu odbywają się tylko w soboty i w niedzielę (po dwa spektakle). Od 1 czerwca br. działalność kabaretu zostanie zawieszona ze względu na remont pomieszczeń, który trwać będzie przez kilka miesięcy”^[9].

Zatwierdzone przez cenzurę teksty wręczano wykonawcom, żądając własnoręcznego podpisu. Oznaczało to bowiem zobowiązanie się do odgrywania przedstawienia zgodnie z oryginałem, a każde przekroczenie ustaleń groziło usunięciem z zespołu. Przyniosło to efekty, gdyż kapitan Siejek z zadowoleniem zanotował, iż „aktorzy zastosowali się do polecenia władz i w programach umieszczane są teksty wyłącznie zatwierdzone przez cenzurę”.

Inna sprawa, że z potyczek z cenzurą Laskowik uczynił ważny element promocji kabaretu.

„Co chwila wizyty u dyrektora na dywanie – opowiadał po latach – i dawano mi do podpisu naganę wystawianą za to, że mówiłem treści poza cenzurą w dniu takim i takim. (...) Ja brałem taką naganę i naklejałem na ścianę przed wejściem i widzowie czytali. To była dla mnie reklama”^[10].

DYKTATOR LASKOWIK

Nawet jednak kapitulacja wobec żądań cenzury nie uchroniła kabaretu przed problemami. Programy nadal nie zadowalały wszystkich decydentów i w końcu podjęto decyzję o zakończeniu działalności Teya w typowy dla PRL-u sposób. Jak można się domyślić, władze zarządziły remont siedziby zespołu.

Dla Laskowika i jego przyjaciół oznaczało to prawdziwą katastrofę. Tego rodzaju przedsięwzięcia ciągnęły się w tamtych czasach miesiącami, a nawet latami, co w praktyce oznaczało utratę lokalu na czas niekreślony. Metodę tę stosowano wobec instytucji i organizacji uznanych za niewygodne i faktycznie likwidowano w ten sposób ich działalność. Niewiele brakowało, by ten sam los spotkał Teya.



T
A
T
V
R
A

ZENON LASKOWIK

„Remont bowiem nie był potrzebny – tłumaczył Jaślar. – To był w końcu solidny przedwojenny budynek, nietrafiiony wojenną bombą, tylko powojenną decyzją. Ale jak remont, to remont. Sala ma być pusta. Bo jak się nic nie dzieje, to znaczy też, że nie dzieje się nic złego. Podobnie wiele lat wcześniej »wyremontowano« z sali STS. Podobnie wiele lat

później remontowano plac Zwycięstwa w Warszawie, by zapobiec układowi krzyża z kwiatów”^[11].

Laskowik jednak się nie poddał i w całym Poznaniu szukał nowego lokalu. Wszędzie przyjmowany był wręcz entuzjastycznie (ostatecznie zarówno on, jak i jego koledzy byli ulubieńcami miasta), ale zaraz potem okazywało się, że wynajem pomieszczeń jest niemożliwy. Podobno decydował o tym telefon z KW PZPR, gdzie akurat szefem był zięć towarzysza Szydłaka, Jerzy Zasada.



T A T V R A

ZBIGNIEW GÓRNY

Wreszcie Laskowikowi udało się znaleźć pewną harcówkę na Jeżycach. Podobno o udanych negocjacjach z harcerzami zdecydował fakt, że do lokalu nie podłączono linii telefonicznej, zatem nikt nie mógł zadzwonić i polecić, by nie przyjmowano Teya. W harcówce odbyła się też

premiera piątego programu i po raz pierwszy kabaretowi towarzyszyła wtedy striptizerka. Niebawem występ nagiej tancerki miał się stać stałym elementem programów, podobnie jak obecność przedstawiciela „przewodniej siły narodu” w obowiązkowym berecie z antenką. Tłumaczono, że tak naprawdę jest to rogatywka, tylko spłaszczona...

Bilety na program *Bajka o baraku i złotej szpilce*, czyli *pocałujcie nas w ustabyły* stosunkowo drogie, kosztowały 100 złotych (średnia krajowa pensja wynosiła wówczas niespełna 4 tysiące złotych). Jednak Laskowik tłumaczył publiczności, że program „rodził się w bólach”, zatem „wszyscy bulili stówkę”. Poza tym bilety były drogie, by do kabaretu „bieda się nie dostała”.

W 1978 roku dzięki poparciu wiceprezydenta miasta, Andrzeja Wituskiego, zespół otrzymał nowy lokal. Urzędnik był bowiem wielbicielem sztuki kabaretowej – w młodości założył nawet studencki teatrzyk Pegazik, a później pisał teksty do słynnego Bim-Bomuz Trójmiasta. W pełni zatem rozumiał problemy Laskowika i jego ekipy.

W efekcie Tey znalazł siedzibę w Klubie Emeryta Transportowca przy Woźnej 44 w centrum Poznania. Wprawdzie Laskowik tłumaczył, że nigdy nie ustalono, kim była ta woźna i dlaczego zasłużyła na swoją ulicę, ale uznawał, że liczba czterdzieści i cztery zobowiązuje. Złośliwi natomiast twierdzili, że warto by ustalić, czym zasłużył się kochanek woźnej o tej liczbie porządkowej...

W nowej siedzibie zabrakło już jednak miejsca dla Janusza Rewińskiego. Laskowik uznał, że popularność kolegi zaczyna mu zagrażać i pozbył się go z zespołu. Rewiński wyjechał do Warszawy, gdzie niebawem dołączył do zespołu Teatru Komedia Olgi Lipińskiej. Szybko też stał się jedną z najważniejszych postaci tej sceny.

Takie postępowanie było dość charakterystyczne dla Laskowika. Współpracownicy, którzy stawali się zbyt popularni, nie byli brani pod uwagę przy obsadzie nowego programu, a co gorsza – nie informowano ich o tym wprost. Po prostu nagle dowiadywali się, że nie ma dla nich miejsca w zespole. Los Rewińskiego miał podzielić kilka lat później Rudi Schuberth, którego ściągnięto z gdańskich Wałów Jagiellońskich. W pewnym momencie dowiedział się, że jest bezrobotny.

„Zawsze było tak, jakby nic się nie stało – wspominał Bohdan Smoleń. – (...) Rudi czekał parę miesięcy na zawiadomienie, kiedy będzie następna premiera. I nie dostał nic, żadnej wiadomości. Gdyby chociaż Laskowik mu powiedział: »Nie grasz«, to Rudi poszukałby jakiegoś zespołu, zająłby się czymś, a tak czekał na sygnał od Zenka”^[12].

Laskowik stał się prawdziwym dyktatorem. Tworzył zarysy scenariuszy, a chociaż opracowywano je na kolejnych próbach zespołowo, przypisywał sobie ich autorstwo. Miało to przełożenie finansowe – pan Zenon zarabiał znacznie więcej niż jego współpracownicy, którzy byli opłacani od każdego występu.

„Nie było dyskusji – tłumaczył Smoleń. – On to stworzył i koniec. (...) To, co później było na scenie, nie miało wiele z tym wspólnego. Ale Zenek zawsze dbał, żeby scenariusz był z jego nazwiskiem”^[13].

Każdy jednak wiedział, że w przypadku sprzeciwu od razu zniknie z zespołu. Dlatego większość milczała, gdyż – mimo wszelkich problemów – kabaret zapewniał swoim pracownikom godziwe, a nawet bardzo godziwe pieniądze.

„To nie była umowa między nami a zakładem – kontynuował Smoleń – tylko wszystko organizowała Estrada. Myśmy mieli wypłatę stałą od numeru. Tyle że jak

grało się codziennie, a czasami kilka razy dziennie, to jak się złożyło do kupeczki, to było – że tak powiem – w pizdu pieniędzy. No i do tego jeszcze lewizny, które pan Zenon załatwiał”^[14].

Ale z czasem konkurencja wyrasta nawet wobec dyktatora. Bohdan Smoleń pojawił się w zespole w 1977 roku i natychmiast zdobył ogromną popularność. Tak wielką, że pan Zenon nie odważył się go pozbyć z kabaretu, gdyż wiedział, że byłby to przysłowiowy strzał w kolano.

CZŁOWIEK SPOD WAWELU

Smoleń dołączył do kabaretu przy okazji szóstego programu zespołu (*Zbiórka, czyli z rolnictwem na Tey*). Poprzednio związany był z Krakowem, gdzie ukończył Akademię Rolniczą (Wydział Zootechniki, praca magisterska o sztucznym zapładnianiu zwierząt futerkowych). Jeszcze podczas studiów założył kabaret Pod Budą, z którym w 1972 roku zdobył główną nagrodę na FAM-ie, podczas której poznał Laskowika. Gdy jego macierzysty zespół zaczął dryfować w stronę piosenki autorskiej, a sam Smoleń coraz częściej borykał się z cenzurą, podjął decyzję o przeprowadzce do Poznania. Estrada zapewniła mu godziwe warunki lokalowe (pokój w hotelu Polonez), aczkolwiek na rok musiał zaakceptować rozłąkę z rodziną. Inna sprawa, że w tamtych czasach nawet dobre hotele nie oferowały udogodnień, które obecnie są standardem.



T A T V R A

KRZYSZTOF JAŚLAR

„Wtedy nie miałem śniadań w ramach usług hotelowych – przyznawał pan Bohdan. – Jak mnie dziewczyny z recepcji lubiły, to mnie rano częstowały, zostawiały mi kromkę chleba. Wszystko to było porąbane strasznie. Najbardziej parszywy okres. Wcześniej w Estradzie Lubelskiej, jak miałem hotel, to ze śniadaniem. A tu nic. I nie było gdzie

zrobić. Po występach wracało się do takiej klatki, jak w więzieniu”^[15].

Smoleń zajął w Teyu miejsce Rewińskiego, a Poznań go zafascynował, gdyż zupełnie różnił się od Krakowa. Pan Bohdan szybko zauważył, że nad Wartą obowiązują „inne życie towarzyskie, inne dowcipy, inne relacje pomiędzy ludźmi”. Zawsze lubił nowe wyzwania, zatem „ten eksperyment go nie przerażał”. Szybko też zdobył uznanie publiczności.

„Jak mnie już więcej osób znało – przyznawał po latach – to kiedy schodziłem na dół do restauracji, zawsze mnie ktoś za ramię brał i do stolika. Z kelnerami żyłem w zgodzie, rewanżowałem się im biletami na Teya”^[16].

W tym czasie zespół rozrastał się w postępie geometrycznym – wraz z akustykami i oświetleniowcami liczył już ponad 20 osób. Do składu dokooptowano bowiem iluzjonistę, „trzy panie tańczące”, pozostała też striptizerka. Przy okazji na estradzie pojawiali się kandydaci na przyszłe gwiazdy, jak Małgorzata Ostrowska, Grażyna Łobaszewska czy Piotr Szulc.

Ale najważniejszym nabytkiem okazał się właśnie Smoleń – razem z Laskowikiem stworzyli genialny duet: duży, przemądrzały cwaniak i mały, chudy osobnik, który mu się odszczekiwał. Co więcej, widownia zakochana w panu Zenku teraz zachwyciła się Smoleniem. Uosabiał on bowiem przeciętnego Polaka, człowieka pełnego kompleksów, przeraźliwie smutnego, ale mającego swoją godność, który starał się dorównać zadufanemu dominatorowi.

ULUBIEŃCY NARODU

Pod koniec lat 70. kabaret został uznany przez władze za nieszkodliwy i w końcu zezwolono jego członkom na występy poza Poznaniem. Tym bardziej że programy zespołu zawierały jeszcze więcej aluzji i „publiczność domyślała się takich rzeczy, które autorowi ze strachu by nawet przez myśl nie przeszły”.

„Istniał bardzo wyraźny podział polityczny – tłumaczył Jaślar – na MY – społeczeństwo, i ONI – władza. Przy czym nawet osoby prominentne czerpiące korzyści osobiste z przynależności do elity właścicieli PRL chętnie odczytywały aluzje w taki sposób, by one ich nie dotyczyły, tylko ONYCH piętro wyżej. Dla obu układających się stron było to i wygodne, i bezpieczne”^[17].

Tey rozpoczął wędrowkę po Polsce, wtedy też powstały jego najlepsze programy (*Na granicy* i *Z tyłu sklepu*). Skończyły się lata elitarnego poznańskiego kabaretu i zaczęło się pasmo sukcesów. Nie było to już zjawisko ograniczone do małej salki przy ulicy Woźnej, teraz teyowcy zapełniali największe hale widowiskowe. Ich kolejne programy stawały się wydarzeniami na miarę całego kraju, na show ściągali załogi z wielkich zakładów pracy. Zespołowi towarzyszyła orkiestra (oczywiście pod kierownictwem Zbigniewa Górniego) i piosenkarze tej miary, co Zbigniew Wodecki (z nieśmiertelną *Pszczółką Mają*), Halina Banaszak czy grupa VOX (na scenie w roboczych fartuchach!). Bilety osiągały na czarnym rynku zawrotne ceny.

„Kiedyś graliśmy trzynaście koncertów w ciągu dwóch dni w Wałbrzychu – wspominał Smoleń – na hali dla górników. Zagrać siedem dniennie to jest przecież potworne. Jeden program to jest minimum półtorej godziny. Bez przerwy, czystego grania. To Tadek Osipowicz [kierowca Laskowika – S.K.] stał z boku i nam mówił, którą

scenę teraz gramy, bo ja już nie wiedziałem, czy to mówiłem, czy jeszcze nie mówiłem – bo na pewno już było i w jedną, i w drugą stronę. A ile mam jeszcze powiedzieć, to nie wiedziałem. Pięćdziesiątkę się wypijało w trakcie i szło się dalej na scenę”^[18].

Teyowcy byli jednak przyzwyczajeni do podobnych wyczynów, gdyż jeszcze w Poznaniu przeszli niezłą szkołę. Dawali po dwa koncerty dziennie pięć lub sześć razy w tygodniu, zaś w przerwie między programami wpadali do zaprzyjaźnionej restauracji Turystyczna. Siadali przy oddzielnym stoliku, a obsługa i miejscowy dzielnicowy (!) dbali, by do artystów nikt się nie zbliżał. Był to ich azyl, gdyż w innych lokalach „zaraz ktoś się dosiadał, stawiał wódkę”, co oznaczało koniec występów tego dnia.

„Graliśmy na trzydziestolecie PKS-u w Zielonej Górze – kontynuował Smoleń. – Przyszła cała wierchuszka mundurowa. Milicja, wojsko. No i poszliśmy w czasie przerwy z Zenkiem do sracza. Wychodzi dwóch generałów i rozmawiają ze sobą. »Ci dwaj to dopiero dopierdalają, szkoda, że śmiać się nie wolno«. Widać mieli swoje zakazy wewnętrzne”^[19].

Kolejne programy Teya krążyły po kraju na pirackich kasetach magnetofonowych, a niektóre skecze były nawet odgrywane przez uczniów na akademiach szkolnych, na przykład w liceum autora niniejszej książki, który zawsze wcielał się w postać Pelagii z fabryki bombek.

„– Pani Pelagio, czy pani jeszcze może...

– No pewno.

– Czy pani jeszcze może nam powiedzieć, jakie bombki produkujecie.

– Panie, różne, różniste. Tu się robi tak: kuliste, w kształcie grzyba i cygara.

- Mowa o bombkach choinkowych.
- Też. A, a wie pan, jaki mamy asortyment? Od A do N...
- Cicho!
- To się wytnie...”.

Ale prawdziwe szaleństwo zaczęło się podczas karnawału Solidarności, gdy Tey zawitał do telewizji. Nigdy jednak nie odważono się na transmisję na żywo, zarejestrowane występy emitowano z kilkumiesięcznym opóźnieniem. Jeden z nich pokazano zresztą na prośbę górników złożoną oficjalnie z okazji Barbórki! A co najważniejsze, teyowców lubili wszyscy – zarówno władza, jak i opozycja, inteligenci i robotnicy.

„U nas każdy mógł się spotkać – tłumaczył Smoleń. – Minister, sekretarz, prywaciarz, striptizerki i ich koleżanki, goście, którzy mieli przerwę pomiędzy pociągami. Każdy mógł przyjechać do Teya, wypić pół flaszki i taksówką wrócić na dworzec. Zawsze mieliśmy dzięki temu nowe dowcipy. Wiedzieliśmy o wszystkim, co się w kraju działo. Wszystkie opcje nas odwiedzały”^[20].

Popularność kabaretu była tak ogromna, że program *Z tyłu sklepu* prezentowano w warszawskiej Sali Kongresowej 56 razy z rzędu! Zawsze przy nadkomplecie publiczności, czego doświadczył autor tej książki, gdy po znajomości dostał bilet na nadstawkę, czyli rozkładane siedzisko z boku rzędu. Mimo niewygody i tak byłem szczęśliwy, że widziałem Laskowika i Smolenia na żywo (striptizerki, niestety już nie było). I nawet nie pomyślałem, że granie programu dwa razy dziennie przez miesiąc było dla wykonawców potwornym wysiłkiem. Zresztą na scenie nie wyglądali na zmęczonych ani zmanierowanych, chociaż w rzeczywistości było inaczej.

„Zespół mieszkał w Forum, do Kongresowej było blisko – opowiadał Smoleń. – (...) Siedzieliśmy longiem w tej

Warszawie. Hotel, sklep, występ, hotel. Wyborowa, żytnia. A czasami moda na takie wynalazki jak jarzębiak, żołądkowa gorzka. Teraz wiem, że jak się chce zniszczyć jakiś zespół, to trzeba załatwić to tak: pół roku grania codziennie, do tego jakieś jeszcze dwie reklamy, jakiś program do telewizji, i już koniec. Łby wypłukane i koniec”^[21].

Nie zmienia to jednak faktu, że pewne wątki programu przez cały czas ewoluowały. Początkowo w zieleniaku pojawiał się klient, który „zapisał się na nać od pietruszki”, ale z czasem okazywało się, że był szczęściarzem, który „wylosował nać od pietruszki”. Potem mieli przyjść ci, co dostali talony na pomidory, które w rzeczywistości okazywały się pomalowanymi na czerwono ziemniakami. Zresztą cały program *Z tyłu sklepu* był kpiną z socjalistycznej gospodarki wiecznego niedoboru.



T A T Y R A

JANUSZ REWIŃSKI

„Kombinowałem, jak obejść zakaz cenzury o wolnym rynku – opowiadał Laskowik. – Przyniosłem naszkicowany program *Z tyłu sklepu*. (...) Myślałem, że zachwycę kolegów, a tutaj pytania, co w tym jest śmiesznego. (...) Wystawiliśmy

to na Wiośnie Estradowej i wtedy koledzy zauważyli, że to jest jakiś pomysł na ten zapis o wolnym rynku”[22].

Laskowik miał rację, program okazał się strzałem w dziesiątkę. Gdy ktoś obecnie wspomina kabaret Tey, od razu nasuwa mu się na myśl skecz *Z tyłu sklepu*. Fantastyczni dwaj liderzy, tępy pracownik Bolek (Rudi Schuberth) i klienci pytający: „Czy w tym zieleniaku w ogóle można coś kupić?”.

„Jeżeli przyjdzie Pan Bóg na widownię – tłumaczył Laskowik – i my go nie rozśmieszymy, to mamy na wieki wieków przerażane. Rozśmieszyć Pana Boga to był nasz cel”[23].

I faktycznie realizowali go znakomicie. Wprawdzie znaczna część skeczy miała charakter sytuacyjny i była ściśle osadzona w peerelowskich realiach, ale bawią do dzisiaj, podobnie jak komedie Stanisława Barei. Nie można się bowiem nie uśmiechnąć, gdy Laskowik jako kierownik sklepu tłumaczył publiczności:

„Nie możemy wam odpowiedzieć na pytanie, ile nam przywiozą tego towaru. Nie możemy wam powiedzieć, co nam przywiozą. Nie możemy powiedzieć, kiedy przywiozą. I nie możemy powiedzieć, czy w ogóle kiedykolwiek przyjadą. Ale możemy odpowiedzieć – co mamy? Co mamy? Rok 1980”[24].

Potem przyszedł rok 1981 i kompletne pustki w sklepach. Reglamentacja niemal wszystkiego nie była żadnym rozwiązaniem, a nawet najbardziej zaradni gubili się w ilości i znaczeniu kartek na towary. Nic zatem dziwnego, że jednym z głównych punktów kolejnego programu była gra w pokera za pomocą kartek na artykuły spożywcze. Laskowik „wchodził cielęcina, przebijał margaryną, a sprawdzał wołowiną z kością”. A na koniec programu twierdził, że wszyscy i tak spotkają się w okopach.

Parafrazując przebój z festiwalu w Kołobrzegu, dodawał, że należy otworzyć „okienko na wschodnią stronę”, by sprawdzić, „czy wszystko już stracone”. Było to bardzo efektowne zakończenie programu Na granicy prezentowanego także pod tytułem Szlaban. Grano go aż do wprowadzenia stanu wojennego.

GORZKA CENA SŁAWY

Tey zdobył tak wielką popularność, że Smoleniowi i Laskowikowi kłaniali się na ulicy przypadkowi przechodnie. Gdy pan Bohdan przyjeżdżał swoim fiatem 125 do poznańskiego Polmozbytu, natychmiast usuwano z podnośników inne samochody, by zająć się jego pojazdem. Podobno nawet spacer do pobliskiego sklepu był niebezpieczny.

„Wyjść się nie dało – potwierdzał Smoleń. – (...) Nie można było uciec. (...) Z kromką chleba nikt nie przyszedł, ale zawsze było pół litra. A gdybym nie pił? Byłbym uważany za kapusia albo że się wywyższam. Myśmy takich imprez odbywali kilkanaście tygodniowo”^[25].

Popularność w czasach PRL-u przybierała zadziwiająco formy: nie do końca było ważne, kto ile posiada, lecz – jakie ma znajomości. Teyowcy szczerze z tego korzystali. Na przykład nigdy nie stali w kolejkach do sklepów, gdyż zawsze odkładano im wędliny czy srodki czystości. Dlatego jedną z najważniejszych osób w kabarecie była sprzątaczką, która miała najróżniejsze kontakty. Zawsze zresztą twierdziła, że „jak się w Teyu pracuje, to się ma”.

„Mogła wszystko załatwić! – entuzjazmował się Smoleń. – Jakieś golonki peklowane, szynki w słoikach, rzeczy, których nigdzie w świecie nie widziałem. Wystarczyło, że

dwa bilety na Teya dała komu trzeba, i wszystko było. I do niej przychodzili ludzie: »Wujek z Gdańska przyjedzie. Czy można załatwić dwa bilety?«. A ona pytała: »Dobrze, ale co wy produkujecie?«. I wszystko jej załatwiali”^[26].

Wraz z popularnością pojawił się także poważny problem, z którym członkowie kabaretu właściwie nigdy nie potrafiliby się uporać. Wprawdzie alkohol w dużych dawkach zawsze towarzyszył artystom, ale w środowisku związanym z Teyem „gorzała lała się litrami”. Niemal każdy w kraju chciał się napić z członkami zespołu, a szczególnie z jego największymi gwiazdami.

„W pewnym momencie zacząłem się budzić, że stałem się popularny – wspominał Laskowik. – (...) To się na mnie zważyło jak sufit na głowę. (...) Cała Polska chciała się ze mną napić (...) i zacząłem się temu przyglądać z boku, że coś jest nie tak. To był wyrok śmierci, oni chcieli mnie utopić w tej gorzale w ramach panującej tradycji”^[27].

Przydawały się również znajomości z władzami miasta. Gdy bowiem Smoleń „chciał po imprezie przeparkować auto” i stracił prawo jazdy, niemal natychmiast je odzyskał. Układ poznański ponownie zadziałał, wszak byli też pod opieką szefa KW MO. Poza tym ulubieńcom całego kraju nic złego nie mogło się zdarzyć, bo jak by to wyglądało, gdyby Smoleń nie mógł dotrzeć na czas na występ z powodu braku uprawnień do prowadzenia samochodu?

„Spotykaliśmy się po spektaklu – komentował pan Bohdan – przy lodówce poznańskiej, czyli piliśmy razem, siedzieliśmy godzinami na zapleczu Teya, gadaliśmy. (...) Przyjeżdżało dużo takich satelitów Teya, każdy miał (...) o flaszczkę za dużo i trzeba było ją z kimś wypić. Był Bogdan Broda, cukiernik, taki mecenas kultury. Różni rzemieślnicy poznańscy. Jacyś kwiaciarze, szklarniowcy. Były jakies

wielkie szklarnie pod Poznaniem, w Luboniu, tam piliśmy wódkę”[28].

Laskowik znalazł nawet sposób, by spokojnie pić w czasie spektaklu i po jego zakończeniu, a do tego w miarę sprawnie poruszać się po mieście. Do składu kabaretu dołączył bowiem jego osobisty kierowca, całkowity abstynent. Tadeusz Osipowicz był absolwentem rehabilitacji medycznej w Wyższej Szkole Wychowania Fizycznego w Poznaniu i zagorzałym wielbicielem pana Zenona. Dzięki niemu Laskowik mógł się pojawiać się na próbach lub przed spektaklem w stanie *ostrogramilsa*, czyli po setce wódki.

Gdy reprezentacja Polski grała w Poznaniu mecz z kadrą Stanów Zjednoczonych, najważniejsi zawodnicy zespołu pojawili się – oczywiście – na spektaklu Teya. Mocno zakrapiany wieczór nie przeszkodził naszej drużynie wysoko pokonać jankesów następnego dnia.

„Często byli goście – potwierdzał Smoleń. – Jak jacyś artyści przyjeżdżali do Poznania, to mieli miejsca u nas. Dokładało się wtedy krzesła. Najwięcej to było, jak Mazowsze przyjechało – nie było jak przejść”[29].

Alkohol lał się strumieniami, a artyści właściwie nigdzie nie mogli się pokazać, by nie mieć okazji do picia. Gdyby odmawiali, zarzucano by, że się wywyższają i ignorują zwykłych Polaków.

„Widownia w niczym się nie różni – podsumowywał Smoleń – wszyscy lubią wódkę. Potem jak dzieci pytały, co tatuś widział ciekawego po drodze, to odpowiadałem: kieliszki. To była stała wersja. A potem one opowiadały tak dalej: »A mój tata to tylko kieliszki widział po drodze«”[30].

Alkohol zbliżał, ale nie wiązał. Laskowik i Smoleń wspólnie pracowali, spędzali ze sobą większość czasu,

jednak nigdy się nie zaprzyjaźnili. Tworzyli układ zawodowy. Zapewne znaczny wpływ miał na to fakt, że Laskowik powoli tracił kontakt z rzeczywistością. Był prawdziwym celebrytą tamtych czasów, człowiekiem, którego uwielbiali wszyscy. Czasami w przypływie szczerości przyznawał, że „ miał swoje wady” i że „lubił wypić”, ale „miał też zalety”, gdyż „mógł wypić dużo”.

„Żona pana Zenka – tłumaczył Smoleń – była fanką Teya, a przede wszystkim swojego męża. Bywała bardzo często. I na próbach, i na przedstawieniach. Kiedyś staliśmy z Zenkiem na scenie, a ona mówi do mojej Teresy: »Zenek z każdym może zagrać, nawet jakby mu palmę w donicze postawili na scenie, to będzie świetny«”^[31].

Życie w kabarecie oznaczało całkowite oddanie się pracy. Zespół prezentował nowy program raz na rok, co wymuszało na artystach codzienne próby przez sześć miesięcy, a potem występy niemal przez resztę roku, najczęściej kilka razy dziennie.

„Za dużo czasu spędzaliśmy razem – przyznawał Smoleń. – Na końcu było tak, że jak program finiszował, to nie mogliśmy na siebie patrzeć. Nie można być ciągle ze sobą. Dwadzieścia cztery godziny. I do tego jeszcze same chłopy”^[32].

„Same chłopy” nie do końca były prawdą, gdyż przez dłuższy czas na scenie Teya występowała striptizerka. Początkowo była to Barbara Siuda, potem jej miejsce zajęła Ola Jursza. Jednak panie trzymały dystans od członków kabaretu, zresztą „wolały obskoczyć pięć striptizów w Poznaniu, niż jechać z nimi w trasę i mieć jeszcze koszty”. W efekcie pierwsza striptizerka zespołu „wywiozła potem swoje wdzięki do Włoch i tam wyszła za mąż”. A podobno „miała co wywozić” ...

Praca w kabarecie fatalnie wpływała na życie rodzinne, nie każda żona była tak tolerancyjna jak partnerka Laskowika. Doświadczył tego osobiście Bohdan Smoleń, którego najbliżsi przeżywali ciężkie chwile:

„Najgorsze to dla naszych żon – potwierdzał Smoleń – jak teraz o tym myślę. One wiedziały, że koniec spektakli jest o 22.30 – a nas w domu nie ma i nie ma. O 3-ej przynosili tatusia i stawiali koło drzwi”^[33].

Żeby choć trochę zrekompensować swoją nieobecność i częściej przebywać z żoną, w wolnych chwilach Smoleń pomagał jej w prowadzeniu sklepu zoologicznego przy ulicy Wielkiej na poznańskiej starówce. Pan Bohdan był tam największą reklamą – każdy chciał mieć rybkę od Smolenia albo przynajmniej móc się z nim spotkać i przez chwilę porozmawiać.

WYPRAWY ZA OCEAN

Zaproszenia na koncerty nadchodziły nawet ze Stanów Zjednoczonych, bowiem słynnych kabareciarzy pragnęła zobaczyć w akcji także amerykańska Polonia. Wyprawy tego typu miały zresztą znaczący aspekt finansowy, przez „sześć tygodni zarabiano się bowiem tyle samo, co przez rok w Polsce”.

Paszporty były – oczywiście – służbowe, z zespołem leciał także przedstawiciel Pagartu, państwowej firmy, która zajmowała się kontaktami artystów z krajami Zachodu. Na miejscu sprawy prowadził natomiast Jan Wojewódka, który współpracował z Pagartem. Oczywiście program, jaki miano zaprezentować za żelazną kurtyną, musiał wcześniej uzyskać akceptację cenzury.

„Przed wyjazdem odbywał się taki koncert w Warszawie – tłumaczył Smoleń – na którym występowali wszyscy ci, którzy mieli lecieć. I to był koncert tylko dla cenzury, w trakcie którego program był dopuszczany do eksploatacji”^[34].

„Przemykanie antypaństwowych tekstów” nie leżało jednak w niczyim interesie, gdyż mogło to oznaczać zakaz wyjazdów, zatem w USA trzymano się zaakceptowanego przez cenzurę scenariusza. Tym bardziej że pilnował tego sam Wojewódka, któremu zależało na dobrych stosunkach z władzami PRL-u. Był to przecież jego biznes i sposób na życie.

„Wytykano mi – wspominał impresario po latach – najczęściej za plecami, że podobno byłem w armii Andersa... Tymczasem ja służyłem w lotnictwie w Anglii. Kiedy później zacząłem sprowadzać pierwsze imprezy z kraju, niektórzy spośród Polonii uważali z kolei, że się zaprzedałem Warszawie”^[35].

Jan Wojewódka faktycznie służył podczas wojny w obsłudze naziemnej Dywizjonu Bombowego 300. Założył wtedy kabaret Wesoła Czwórka Lotników, a potem przeniósł się do Stanów, gdzie stanął na czele firmy, która w klubach polonijnych organizowała występy artystów z Polski.

Z reguły były to składankowe imprezy na zasadzie „dla każdego coś miłego”. Jako konferansjer często występował Lucjan Kydryński, a śpiewali Stenia Kozłowska, Irena Santor, Krzysztof Krawczyk, Urszula Sipińska. Między ich piosenkami skecze opowiadali Laskowik ze Smoleniem.

„Wypłaty za trasy były w dolarach – opowiadał Smoleń. – Za trasę sześciotygodniową dostałem na początku 350 dolarów [roczna średnia krajowa w 1978 roku wynosiła niespełna 600 dolarów – S.K.]. (...) [Wojewódka] Miał taki

fajny zwyczaj, że potrafił powiedzieć: »Byłeś dobry, masz tu jeszcze dwieście«. Myśmy nie liczyli, ile zarabiał na tych trasach. A dostawał, kurwa, niewyobrażalne dla nas wtedy pieniądze! Pełne sale, po tysiąc osób, bilet od piętnastu do trzydziestu dolarów, zależy na którą godzinę był spektakl. Był niesamowicie skąpy. Nawet kolacji czy obiadu nam nie kupował”[36].

Złośliwi twierdzili, że format preferowany przez Wojewódkę przypominał *Wieczorek przy mikrofonie*, ale faktycznie impresario zapraszał osoby znane, o rozpoznawalnych nazwiskach. Jego publiczność z reguły była w słusznym wieku i nowe gwiazdy z Polski nikogo nie interesowały. Z kolei wykonawcy traktowali te występy jako chałturę, ale bardzo znaczącą w ich budżetach. Oczywiście wyjazd do USA stanowił też okazję do zrobienia zakupów, szczególnie odzieżowych, gdyż wielu rzeczy nie było nawet w polskich peweksach.

Wojewódka mógł być skąpy, ale przynajmniej rozliczał się terminowo, co nie zawsze było regułą w przypadku innych impresariów. Czasami zdarzali się bowiem nieuczciwi organizatorzy, którzy potrafili zniknąć z pieniędzmi tuż przed koncertem. Wtedy wykonawcy mieli dylemat: grać czy nie grać? Z reguły jednak grali, gdyż widzowie zapamiętaliby ich jako osoby niepoważne, a nikogo nie obchodziły przecież rozliczenia finansowe między artystami a organizatorem koncertu.

Także podczas zagranicznych eskapad alkohol łał się strumieniami, tym bardziej że zawsze pojawiał się jakiś znajomy sprzed lat, który wyemigrował za ocean. Takim ludziom nie można było odmawiać, ale zapraszający najwyraźniej sądzili, że artyści z Polski „mają organizmy jak z gąbki i że mogli każdą ilość wódki przyjąć”. Nikt się też

nie zastanawiał, że następnego dnia kabareciarze mają występ i powinni być w formie.

„Najgorszą przygodę zafundował nam kiedyś LOT – podsumowywał Smoleń. – Zamiast wylądować w Warszawie, gdzie czekał na nas autokar Estrady i przed powrotem do domu mielibyśmy jeszcze co najmniej pięć godzin na przemyślenia i obudzenie się, to samolot wylądował w Poznaniu. I rodziny zobaczyły zwłoki wszystkich artystów. Wychodziliśmy z tego samolotu wymięci, opuchnięci. (...) I nasze żony zobaczyły, z jakimi sukcesami wracamy”^[37].

Chociaż wyprawy za ocean były bardzo męczące, to jednak nie zabrakło elementów humorystycznych. Teyowcy szczególnie celowali w dokuczaniu Urszuli Sipińskiej, która także pochodziła z Poznania. Piosenkarka była bowiem bardzo czuła na wysokość stawek i mocno się denerwowała, gdy sugerowano jej, że Krzysztof Krawczyk zarabia znacznie więcej niż ona. Być może wpływ na złośliwości wobec Sipińskiej miał też fakt, że powszechnie uważano, iż łączą ją „bardzo zażyłe” kontakty z wszechwładnym szefem KW PZPR, Jerzym Zasadą.

„Zasada był ostatnim pierwszym sekretarzem w Poznaniu – potwierdzał Smoleń. – I rzeczywiście coś tam było. W każdym razie były takie ploty, że się żona Zasady napierdalała z nią parasolkami”^[38].

Być może zatem awantura w Opolu, gdy Sipińska stoczyła z Rodowicz bójkę na kapelusze, co zakończyło się urwaniem rękawa tej pierwszej, nie była wyjątkiem w estradowej karierze pani Urszuli...

PĘKNIĘCIA

O dalszych losach Teya zadecydowała wielka polityka. Kabaret był na fali, ale gdy wprowadzono stan wojenny, nagle okazało się, że członkowie zespołu są bezrobotni. Nie odbywały się imprezy masowe, zamknięto teatry i sale widowiskowe. Znaczna część artystów zaczęła bojkotować środki masowego przekazu.

Laskowik ze Smoleniem szykowali się właśnie do rejsu „Stefanem Batorym”. Wraz z Hanną Banaszak i Zbigniewem Wodeckim mieli zapewniać pasażerom rozrywkę. Transatlantyk stał w gdyńskim porcie od 10 grudnia, gdy nagle okazało się, że podróż odwołano. Artyści dostali polecenie powrotu do miejsca zamieszkania, ale był z tym pewien problem. Smoleń wprawdzie zostawił samochód na pobliskim parkingu, lecz Laskowik oddał swój do naprawy. Co gorsza, sprawę załatwił przez znajomego, do którego nie mógł nawet zadzwonić, gdyż nie funkcjonowały już telefony. Nie znał też jego adresu. Pojazd odzyskał dopiero następnego dnia, gdy reszta ekipy dotarła już do Poznania.

„Pamiętam, jak na kolejnych posterunkach – wspominał Smoleń – widziałem te lufy wycelowane w moje auto. Podchodziłem do żołnierzy: »Dzień dobry!«. »Dzień dobry, chcesz zobaczyć zmarzniętą Banaszak i zimnego Wodeckiego?«. A oni mówili: »Jedź dalej«. Tak że dojechałem do Poznania bez większych problemów”^[39].

Początkowo nie odbywały się nawet próby kabaretu, ale Laskowik i Smoleń dość szybko stwierdzili, że nie interesuje ich żaden bojkot. W telewizji mogli się nie pokazywać, ale z czegoś musieli przecież żyć. Pan Bohdan zawsze zresztą twierdził, że „nie trzeba być kelnerem, gdy ma się papiery aktora”, co Laskowik puentował znacznie dosadniej – cytował bowiem powiedzenie reżysera

Kazimierza Dejmka, że „aktor jest do grania, a dupa do srania”, a poza tym „ludziom też się coś należało”.

Zgodę na nowy program wydał podobno osobiście generał Jaruzelski, co Laskowik uznał za całkowicie zrozumiałe. Nie interesowało go, iż publiczność potraktuje to jako popieranie władzy. Wymyślił już bowiem nową wizję kabaretu, który miał przestać być... kabaretem.

„Laskowik mocno przejął się hasłem generała – komentował Jaślar – mówiącym, że nie ma powrotu do stanu sprzed 13 grudnia. Na Zenku zrobiło też wrażenie inne »generalne« założenie o potrzebie odrodzenia się. Z wolna przestała go interesować forma kabaretowa. Postanowił odrodzić się w teatrze”^[40].

Zewnętrznym symbolem była zmiana nazwy: zniknęła tabliczka „Kabaret Tey”, a pojawiła się „Teyatr”. Miało to być całkowicie nowe przedsięwzięcie, i w tej formule Laskowik przedstawił trzy programy.

Smoleń wziął udział tylko w pierwszym z nich, nie potrafił się odnaleźć w nowej sytuacji. Irytował go fakt, że Laskowik „zmienił religię” i „z alkoholika stał się antyalkoholikiem”. Wprawdzie sam uważał, że wódki w Teyu było zbyt wiele, ale nie mógł zrozumieć, że Laskowik praktycznie z dnia na dzień z artysty kabaretowego „stał się guru”. Do tego zaczął prowadzić „bardzo higieniczny styl życia” i głosił, iż dzięki temu ma „bardzo higieniczny rozum”.

„Zenek chciał uczyć ludzi – tłumaczył pan Bohdan – jak mają się zachowywać, co robić, jak myśleć. Pouczał publiczność. Chciał pokazać ludziom, jak mają żyć, ale było to tak niezrozumiałe, że nie wiem, o co w tym chodziło. A to, co on mówił, to był bełkot”^[41].

Laskowik brał udział w spotkaniach anonimowych alkoholików, a w jego otoczeniu zaczęli się pojawiać

„wolnomyśliciele ze Starego Rynku w Poznaniu”. Najważniejszym z nich stał się niejaki Budda Kisiel. Był to filozof amator, który namawiał pana Zenka do wspólnego zbawienia świata. Laskowik traktował jego słowa całkiem poważnie i ogarnięty wizją uratowania ludzkości przestał zwracać uwagę na krytyczne opinie najbliższych.

Po latach Laskowik uważał, że winę za rozpad ich duetu ponosi wyłącznie Smoleń, który najwyraźniej nie rozumiał jego „genialnych koncepcji”. Dodatkowo zarzucał, że „gorzała mu rozum wypaliła”.

„Pracowało nam się wspaniale – wspominał Laskowik – do momentu, kiedy zaproponowałem Bohdanowi udział w autorskim programie zatytułowanym *Przedzskole*. (...) I Bohdan nie wiem, czym się kierował, ale po trzech miesiącach prób, gdy miała być premiera, nagle powiedział, że nie będzie w tym grał. I do dzisiaj nie wiem, czy ja popełniłem błąd, prosząc go o to, by to jeszcze zagrał i potem sobie poszedł, czy powinienem podrzeć papiery i powiedzieć: »Bodziu, nie rozumiesz tego, więc dziękuję ci bardzo«. Bo miałem naprawdę chęć kopnąć go w tyłek, żeby wyleciał”^[42].

Warto jednak zwrócić uwagę na pewien znamieny fakt: gdy obecnie słucha się wywiadów z Laskowikiem, można odnieść wrażenie, że lata nadużywania alkoholu pozostawiły jednak ślad w jego organizmie. Pan Zenon płacze daty i wydarzenia, a co gorsza – pewne okresy w jego życiu pozostają czarną plamą, jakby ich kompletnie nie pamiętał. A może tylko wolałby nie pamiętać...

W spektaklu *Przedzskole* Smoleń pojawiał się dopiero po 40 minutach, nie dziwne więc, że nie chciał mieć już nic wspólnego z Laskowikiem i jego koncepcjami. Program zagrano 300 razy – niewiele w porównaniu z poprzednimi sukcesami.

Pan Bohdan nie był jednak w swoich opiniach odosobniony, postępowania Laskowika nie rozumiał także Jaślar, a po drugim programie utrzymanym w tej samej konwencji (*Szkoła*) z zespołu odszedł ostatni z jego założycieli, Aleksander Gołębiowski.

„Mistrz otoczył się uczniami – komentował Jaślar – tworząc teatralną wspólnotę podporządkowaną filozofii ZEN. Komunia z gotowanej ryby wyparła żart. Obdarzony przez naturę genialnym poczuciem humoru Laskowik walczył sam ze sobą. Coraz mniej było chętnych do obserwowania tych zmagania”^[43].

KONIEC LEGENDY

W czerwcu 1988 roku do Jaślara zatelefonował dyrektor Bałtyckiej Agencji Artystycznej „Bart”, Andrzej Kowalik, proponując reaktywowanie kabaretu Tey w oryginalnym składzie. Nie chciał słyszeć, że teraz jest to Teyatr, i naciskał, by zespół odbył trasę po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie.

„Laskowik wyraził zgodę na wyjazd – wspominał Jaślar – pod warunkiem że nie będzie to typowa składanka estradowa, ale całościowy program kabaretu. Spotkałem się z Zenkiem u Kowalika. Odbyliśmy długą rozmowę po latach. Był w dobrej formie”^[44].

Wspólnie ustalili skład zespołu, biorąc pod uwagę – oczywiście – także Smolenia, który wśród emigracji solidarnościowej za oceanem cieszył się dużą popularnością. Program miał być powrotem do źródeł, czyli w praktyce rodzajem *greatest hits* kabaretu, ale kolejne skecze miały być powiązane ze sobą. Oczywiście nie zabrakło też nowych scen, ewentualnie całkowicie

przerobionych dialogów z innymi puentami, gdyż były to czasy, gdy wydarzenia w kraju i na świecie nabrały dużego przyspieszenia. Program otrzymał tytuł *Przeboje kabaretu Tey, czyli najlepiej nam było przed wojną*.

Smoleń nie byłby jednak sobą, gdyby nie nadał temu przedsięwzięciu własnej nazwy. Określał zespół jako KBWL, czyli Klub Byłych Współpracowników Laskowika, co było bardzo bliskie prawdy. W składzie pojawili się bowiem nawet Janusz Rewiński i Rudi Schuberth.

W październiku 1988 roku Tey zawitał do Nowego Jorku. Kabareciarze odnieśli ogromny sukces. Ale właściwie nie mogło być przecież inaczej.

„Program (...) był tak skonstruowany – wyjaśniał Jaślar – żeby przypomnieć wszystkich scenicznych partnerów Laskowika. Powrót do źródeł polegał na tym, żeby kabaret przede wszystkim bawił, śmieszył i ośmieszał”^[45].

Trasę zakończono na początku grudnia w Kalifornii. Chociaż również tam teyowcy święcili triumfy, bo do miejscowej Polonii rzadko trafiali wykonawcy z Polski, to jednak pobyt za oceanem potwierdził, że formuła kabaretu się wypaliła, a jego członkowie nie powinni przebywać w swoim towarzystwie. Zwłaszcza przez siedem tygodni non stop.

„Byliśmy ze sobą dwadzieścia cztery godziny na dobę – potwierdzał Jaślar. – Czasem nawet dwadzieścia sześć, gdy trzeba było wstać dwie godziny wcześniej. Z początku sądziliśmy, że odczuwamy kryzys, to typowa choroba marynarzy. Ale pęknięcia stały się coraz bardziej widoczne”^[46].

Mimo niesnasek Smoleń i Laskowik na pewno nie mogli narzekać na finanse. Pod koniec współpracy z Wojewódką dostawali po 500-700 dolarów za trasę, teraz od nowego impresaria, Krzysztofa Zakrety, zażądali po 25 tysięcy. Nie

mieli jednak żadnych skrupułów, gdyż menedżer sam dobrze zarobił na ich koncertach.

„Pan Zakreta był taki zadowolony z tej trasy – ironizował Smoleń – że z tej radości auto zmienił na nowego lincolna, dzielnicę, w której mieszkał, na lepszą, dzieciom szkoły prywatne opłacił. Więc wyrzutow żadnych z powodu pieniędzy, które dostałem, nie mogę mieć”^[47].

Inni też dostawali godziwe pieniądze, tym bardziej że oszczędzali, na czym się dało. Zbigniew Górny wziął do swojego zespołu „jakąś młodzież grającą”, gdyż było to „zawsze taniej, niż jakby chciał zatrudnić ich rodziców”.

Więszym problemem okazała się jednak całkowita abstynencja Laskowika, „który nic nie zażywał” i miał pretensje do kolegów, gdy do obiadu zamawiali piwo. Na domiar złego pana Zenona kwaterowano w hotelach razem ze Smoleniem, uznając, że poza sceną na pewno są przyjaciółmi. W efekcie ten drugi uznał, że była to dla niego wyjątkowa kara i nie najlepiej wspominał tournée po Stanach.

W styczniu 1989 roku zespół zagrał jeszcze kilkanaście spektakli w poznańskich teatrach, po czym wyleciał na dwa tygodnie do Wielkiej Brytanii. Na scenie teyowcy wciąż „przedstawiali się jako mocny zespół”, ale w rzeczywistości było zupełnie inaczej. Tym bardziej że trasa zakończyła się klapą finansową.

„Jak się za organizację koncertów brał rzeźnik – wspominał Smoleń – który wiedział, że na tym się zarabia pieniądze, ale nie wiedział, jak się to robi, no to wyszła afera finansowa. Artysta nie jest potrzebny tylko do tego, żeby kierownik zespołu się mógł załapać, a organizator zarobić, tylko musi zagrać i musi mieć za to zapłacone”^[48].

To był prawdziwy koniec kabaretu Tey, chociaż odbyła się jeszcze próbna trasa po Polsce. W maju 1990 roku wszystko

wydawało się jak najlepiej przygotowane, tym bardziej że skład osobowy był naprawdę znakomity. Do weteranów zespołu dołączyła bowiem plejada ówczesnych gwiazd: Hanna Banaszak, Grażyna Szapołowska, Magda Umer, Edyta Geppert, Jan Kaczmarek, Krzysztof Jaroszyński, Janusz Gajos, Michał Bajor, Janusz Strobel i Kazimierz Kaczor. Jednak *Rejteyrada* okazała się przedsięwzięciem chybionym. Podobno głównie z powodu mocno nieodpowiedzialnego postępowania Laskowika.

„Zenon zaczął zachowywać się jak człowiek szalony – irytował się Smoleń. – Magda Umer występowała ubrana na czarno, Zenon ją zapowiedział: »Prosto z pogrzebu najbliższych – Magda Umer«. Janusz Gajos w czasie tych występów wyjechał (...) na *Noc Kabaretową* do Opola. Kiedy wrócił, Zenek podszedł do niego i powiedział: »Kręcisz się jak gówno w przeręblu«. Był nie do zniesienia. Nikt nie wiedział, czego się spodziewać, co on powie. Miał jakiś monolog o Hitlerze, Stalinie, papieżu, Bogu – wszystko było tak pomieszane, że nic nie można było zrozumieć. Tak jakby chciał zaszokować, wstrząsnąć”^[49].

Podobno „wszyscy go obchodzili wkoło”, tym bardziej że czasami bywał agresywny. Obraził też Grażynę Szapołowską, mówiąc, żeby „sobie nie wyobrażała, że może śpiewać”. Rozwścieczona gwiazda odparła, że jeśli zechce, może kupić Laskowika wraz z jego teatrzykiem, i odmówiła dalszego udziału w trasie.

Gorzej, że Laskowikowi zdarzały skandaliczne żarty ze Smolenia. Rok wcześniej syn pana Bohdana popełnił samobójstwo, o czym szeroko pisała prasa. A Laskowik podczas spektaklu we Wrocławiu zaczął mówić o nieszczęściu, jakie spotkało partnera, po czym wyjaśniał, że po prostu pękła mu szyba w mercedesie. W efekcie Smoleń

zszedł ze sceny i natychmiast zerwał kontrakt. Nie wziął nawet udziału w drugim występie tego samego dnia.

Nastąpił ostateczny koniec legendarnego kabaretu. Żaden bowiem zespół, w którym jest dwóch (albo więcej) liderów, nie przetrwa zbyt długo.

ŻYCIE PO TEYU

Laskowik niebawem miał zszokować całą Polskę, gdy po latach sukcesów estradowych nagle rzucił scenę i został listonoszem w Poznaniu. Najwyraźniej uznał, że w ten sposób odzyska równowagę psychiczną, chociaż po latach dość pokrętnie tłumaczył się ze swojej decyzji.

Pewnego dnia listonosz doręczał mu list. Laskowik obejrzał jego mundur i uznał, że praca w tym charakterze jest służbą, a on tego właśnie potrzebuje! Dowiedział się także, że brakuje chętnych do roznoszenia przesyłek, i sam zgłosił się do placówki pocztowej.

„Chętnie pełniłem tę służbę – wspominał po latach. – Z przyjemnością wychodziłem w rejon elegancko ubrany. Nawet ten róg króla Zygmunta [na czapce], który powołał Poczta, wyszlifowałem tak, że w słońcu błyszczał”^[50].

Zatrudnił się na pół etatu, by po czterech godzinach pracy mieć jeszcze czas dla siebie. Wynagrodzenie w wysokości 700 złotych niespecjalnie go interesowało, miał bowiem zasoby z poprzednich lat. Obowiązki listonosza wypełniał przez dekadę, chociaż początki nie były łatwe.

„Pierwszy facet, do którego zapukałem, żeby mu dać list – opowiadał w wywiadzie z Małgorzatą Froń – nie chciał mnie wpuścić, bo myślał, że jakiś film kręcę i za mną jest kamera. Musieliśmy ściągnąć naczelnika, który potwierdził,

że jestem listonoszem. Wtedy mnie wpuścił. Pomyślałem, że jak wszyscy będą mieli takie obawy, to ja nic nie zarobię. Ale szybko się rozeszło, że Laskowik jest prawdziwym listonoszem i nie było już tego problemu”^[51].

Chciano go nawet mianować naczelnikiem poczty, ale odmówił. Powrócił na estradę dopiero w 2003 roku. Przyznawał jednak, że nie zmarnował czasu, gdyż „poznał, co to ciężka praca”, i ostatecznie zerwał z dawnymi nałogami. Stał na czele Platformy Artystycznej O.B.O.R.A., następnie prowadził grupę Kabareciarnia oraz współpracował z Filharmonią Dowcipu Waldemara Malickiego.

Bohdan Smoleń poszedł własną drogą, nagrywał piosenki z Krzysztofem Krawczykiem, próbował sił w disco polo. Współpracował z kabaretem Długi i prowadził własne zespoły estradowe. Pojawiał się też na planie serialu *Kiepscy* jako listonosz Edzio.

Życie go nie oszczędzało, w 1991 roku powiesiła się jego żona, Teresa, która nigdy nie doszła do siebie po śmierci syna. Być może wpływ na tragiczną decyzję miał fakt, że Smoleń odnowił kontakty ze swoją dawną dziewczyną z rodzinnego Bielska, Jolantą. Pobrali się dwa lata po śmierci pierwszej żony artysty, ale małżeństwo okazało się nieudane. Pani Jolanta coraz częściej zaglądała do kieliszka. A chociaż mąż też nie wylewał za kołnierz, to jednak inaczej znosili nadużywanie alkoholu.

„Zapijała się hardcorowo – potwierdzał najstarszy syn Smolenia, Maciej. – Miała wtedy niezłe jazdy, wizje, stany deliryczne. Nie wiedziałem, co z tym zrobić, jej picie to był kosmos. Ojciec się uwalił i leżał na stole, ona była jak na kwasie. Odlatywała. Ojciec chłał, jak przyjeżdżał, a ona chłała, jak go nie było – wymieniali się”^[52].

Rozwód orzeczono w 2002 roku, a pięć lat później Smoleń założył fundację zajmującą się hipoterapią dzieci (Fundacja „Stworzenia Pana Smolenia”). Niestety, po serii wylewów i udarów musiał zawiesić aktywność zawodową, chociaż próbował jeszcze występować na wózku inwalidzkim. Duży wpływ na stan jego zdrowia miał też nałóg nikotynowy, którego nigdy nie potrafił się wyrzec.

„Nie mam już płuc, ale nie zamierzam nic z tym robić – tłumaczył w jednym z wywiadów. – (...) Mój lekarz nie ma do mnie siły. Pałę nadal trzy paczki dziennie. Doktor poprosił mnie, żebym ograniczył się przynajmniej do dwóch. Więc paliłem przez jakiś czas australijskie papierosy pakowane po pięćdziesiąt sztuk”^[53].

Mimo problemów ze zdrowiem nie zapomniał jednak o latach współpracy z Laskowikiem. Być może dlatego, że wiedział, iż jego czas dobiega końca, i chciał wyjaśnić wszystkie sprawy.

„Zenek może do mnie przyjść – mówił. – Kanapa jest duża i znajdzie się też dla niego miejsce. Jeśli zadzwoni i powie, że chce ze mną grać, to powiem »tak«. Ale ja się nie będę wpraszał”^[54].

Laskowik odwiedził Smolenia w poznańskim szpitalu. Panowie odbyli długą męską rozmowę i uścisnęli sobie dłonie. Jednak już nigdy nie pojawili się razem na scenie. Bohdan Smoleń zmarł w grudniu 2016 roku. Nie żyje też Aleksander Gołębiowski, który po odejściu z Teya występował w kabarecie Pod Spodem, a także pracował jako rehabilitant i prowadził zajęcia sportowe dla młodzieży. Natomiast Laskowik wydaje się niezniszczalny – do dzisiaj pozostaje gwiazdą polskiej estrady. Najwyraźniej dziesięcioletnia przerwa od show-biznesu dobrze mu zrobiła, tym bardziej że – mimo wszelkich zawirowań – udało mu się utrzymać także swoje małżeństwo...



Kończąc pisanie *Mistrzów polskiego kabaretu*, po raz kolejny uzmysłowiłem sobie, że tylko dotknąłem głównego tematu.

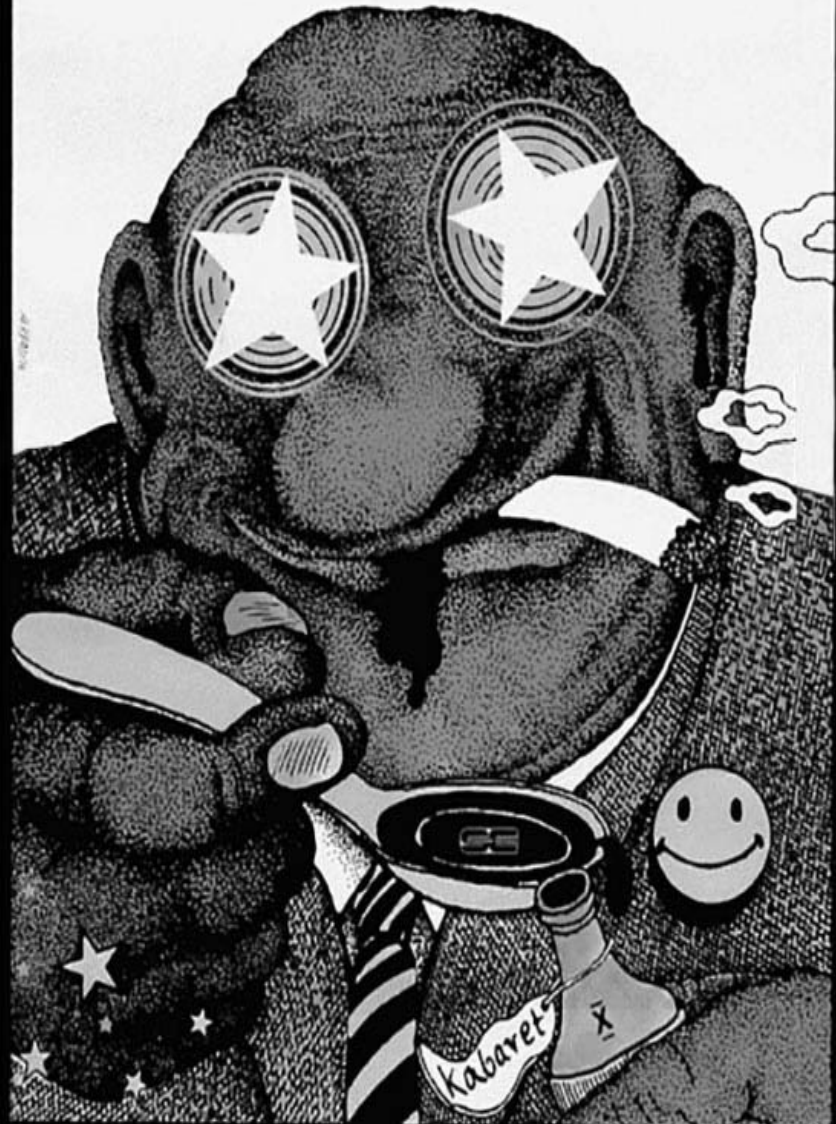
Odnoszę wrażenie, iż opisałem dość dokładnie zaledwie wierzchołek góry lodowej. Musiałem bowiem pominąć tak znaczące zjawiska, jak Elita, Koń, Owca, Wagabunda czy Szpak. Nie mówiąc już o medialnych przedsięwzięciach – *Kabarecie Starszych Panów*, *60 minutach na godzinę*, *Kabarecie Olgi Lipińskiej*, czy niezapomnianym *Studiu 202*. Jeżeli zatem niniejsza książka spodoba się Czytelnikom, planuję jej kontynuację – znajdzie się tam miejsce dla wspomnianych przeze mnie zespołów. I zapewne także dla kilku innych.

Osobny rozdział chciałbym poświęcić kabaretom grającym na jawnych scenach podczas niemieckiej okupacji. To bowiem stosunkowo mało znany rozdział naszej historii, a nazywanie kolaborantami występujących tam artystów jest zdecydowanie niesprawiedliwe. Nie zapomnę też o pierwszym warszawskim kabarecie z prawdziwego zdarzenia, czyli Momusie. Jego założycielem był Arnold Szyfman, późniejszy wieloletni szef Teatru Polskiego. I chociaż przedsięwzięcie zakończyło się niepowodzeniem, warto jednak o nim pamiętać.

Zatem mam nadzieję, że nie żegnam się ostatecznie z tematyką tej książki.

POD EGIDA

NOWY ŚWIAT 3/5



PLAKAT KABARETU POD EGIDĄ
ANDRZEJ KRAUZE

→ WYBRANA BIBLIOGRAFIA ←

Adam Kreczmar. *Poeta, satyryk, radiowiec*,
PolskieRadio.pl/39/156/arttykul/2795018,adam-kreczmar-poeta-satyryk-radiowiec

Baniewicz E., *Anna Dymna. Ona to ja*, Warszawa 2011.

Battaglia R., *Boy. Próba syntezy*, Kraków 1918.

Batura E., *Komeda, księżycowy chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzcińskim*, Warszawa 2001.

BibliotekaPiosenki.pl/utwory/Gdzie_ci_mezczyzni

Bikont A., Szczęsna J., *Stal się leje. Moc truchleje*, [w:] *Nietykalni. Reportaże 1999 rok*, Warszawa 2000.

Błażejowski K., *Bo to Bodo przywiózł do Bydgoszczy te wyuzdane fokstroty i shimmy*, Nowosci.com.pl/341117,BO-TO-BODO-przywiozl-do-Bydgoszczy-te-wyuzdane-fokstroty-i-shimmy.html

Bohdan Smoleń i Zenon Laskowik pogodzili się. *W obliczu choroby!*, Pomponik.pl/plotki/news-bohdan-smolen-i-zenon-laskowik-pogodzili-sie-w-obliczu-choro,nId,1841242

Bohdan Smoleń i Zenon Laskowik pojednali się po latach, Kultura.onet.pl/film/wiadomosci/bohdan-smolen-i-zenon-laskowik-pojednali-sie-po-latach/pm3rf74

Boy-Żeleński T., *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, Warszawa 1964.

Boy-Żeleński T., *Lament pana radcy nad Basztą Kościuszki*, Binek.pl/boy/s09.html

Boy-Żeleński T., *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985.

Boy-Żeleński T., *Słówka*, Warszawa 1955.

Boy-Żeleński T., *„Szopki krakowskie” Zielonego Balonika. Uzupełnienia*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1992.

Boy-Żeleński, *Znasz-li ten kraj?...*,
Wolnelektury.pl/katalog/lektura/boy-znasz-li-ten-kraj.html

- Celmer-Zajączkowski A., *Taniec na ostrzu brzytwy*, „Teatr” 7/1991.
- Daukszewicz K., Mozelowska Z., Adam Kreczmar. *Od dziecka żył z wyrokiem śmierci*, Film.wp.pl/adam-kreczmar-od-dziecka-zył-z-wyrokiem-smierci-6131414683649665a
- Dąbrowska M., *Dzienniki 1964*, Warszawa 2009.
- Derlatka P., *Jego portret. Opowieść o Jonaszu Kofcie*, Warszawa 2019.
- Długosz L., *Pod Baranami, ten szczęśny czas... Sceny i obrazy z „życia piwnicznego” w Krakowie w latach 60. i 70. XX wieku*, Poznań, b.d.w.
- Drużyńska J., Jankowski S.M., *Kolacja z konfidentem. Piwnica pod Baranami w dokumentach Służby Bezpieczeństwa*, Kraków 2006.
- Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959.
- Dziewoński E., *W życiu jak w teatrze*, Łomianki 2017.
- Dziewoński P., Dziewoński R., *Dożyłnie o Dudku, Edwardzie Dziewońskim*, Warszawa 2007.
- Dziewoński R., *Sęk z Dudkiem*, Warszawa, b.d.w.
- Faron B., *Jama Michalika. Przewodnik literacki*, Kraków 1997.
- Faryna-Paszkiwicz H., *Kobusz. Jan Kobuszcowski z drugiej strony sceny*, Kraków 2021.
- Fronczewski P., *Ja, Fronczewski. Piotr Fronczewski w rozmowie z Marcinem Mastalerzem*, Kraków 2015.
- Frycz K., *Zielonobalonikowe wspomnienia. Felieton napisany na 50-lecie Zielonego Balonika*, [w:] *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, Warszawa 1959.
- Gołas-Ners A., *Na Gołasa*, Warszawa 2008.
- Grodzieńska S., *Urodził go Niebieski Ptak*, Warszawa 1988.
- Groński R.M., *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918-1939*, Warszawa 1987.
- Grzymała-Siedlecki A., *Ludzie Zielonego Balonika*, „Teatr” 9/1951.
- Grzymała-Siedlecki A., *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962.
- Grzymała-Siedlecki A., *Niepożegnani*, Kraków 1972.
- Halama L., *Moje nogi i ja*, Warszawa 1984.

- Hybrydy. *Zawsze piękni, zawsze dwudziestoletni. Wspomnienia i szkice*, red. S. Rogowski, Warszawa 2019.
- IPN BU 03264/1561.
- Jaślar K., *Kabaret Tey 1971-1989. Teksty, wspomnienia, pomówienia*, Poznań 1992.
- Jaźwiecki A., Kochańczyk J., *Nie ma życia bez romansu. Mieczysław Święcicki i Piwnica pod Baranami*, Chorzów 2013.
- Jurandot J., *Dzieje śmiechu, [w:] Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsценkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959.
- Jurandot J., *Dzieje śmiechu*, Warszawa 1965.
- Karpacz-Oboładze E., Kuźniak A., *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Kraków 2015/
- Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.
- Kleyff J., *Rozmowa*, Wołowiec 2012.
- Klim A., *Seks, sztuka i alkohol. Życie towarzyskie lat 60.*, Warszawa 2013.
- [Klub.senior.pl/muzyka/t-muzyczna-zgaduj-zgadula-page42-7633.html](http://klub.senior.pl/muzyka/t-muzyczna-zgaduj-zgadula-page42-7633.html)
- Kłys A.K., Smoleń B., *Niestety, wszyscy się znamy*, Kraków 2011.
- Kołodziejczyk M., Jan Pietrzak - zawsze pod egidą, „Polityka” 39/2016.
- Komeda-Trzecińska Z., *Komeda, Zośka i inni*, Warszawa 1996.
- Kowalczyk J.R., *Wracając do moich Baranów*, Warszawa 2012.
- Krukowski K., *Moja warszawka*, Warszawa 1957.
- Krupiński W., *Głowy piwniczne*, Kraków 2007.
- Kuriata A., *Działalność studenckiego kabaretu Salon Niezależnych jako element szkodliwego oddziaływania opozycji na młodzież akademicką*, praca dyplomowa pod kierownictwem kpt. dr. Stanisława Hoca, Legionowo 1979, IPN 001708/746.
- „Kurier Poranny” 115/1924.
- Leszczyński E., *Kabaret szalony. Piosenki Zielonego Balonika*, Kraków 1908.
- Łagocki Z., Pyrlik M., Wójtowicz L., *Dom na Groblach. Rzec o Janinie Garyckiej, Piotrze Skrzyneckim i Piwnicy pod Baranami*,

Warszawa 2003.

Łysakowska-Trzoss A., Jej nogi i ona, czyli przed Państwem... Loda Halama, [Histmag.org/Jej-nogi-i-ona-czyli-przed-panstwem-Loda-Halama-9723;2](https://histmag.org/Jej-nogi-i-ona-czyli-przed-panstwem-Loda-Halama-9723;2)

Michalski D., *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1900-1939*, Warszawa 2007.

Michnikowski M., Michnikowski W., *Tani drań*, Warszawa 2014.

Mieszkowska A., *Jestem Járosy! Zawsze ten sam...*, Warszawa 2008.

Miniewicz S., *Dla Edwarda Dziewońskiego kobiety traciły głowę. „Teściowa cztery lata starsza”*, [Onet.pl/kultura/onetkultura/dla-edwarda-dziewońskiego-kobiety-tracily-glowe-była-pani-niedobra/lt2y96q,681c1dfa](https://onet.pl/kultura/onetkultura/dla-edwarda-dziewońskiego-kobiety-tracily-glowe-była-pani-niedobra/lt2y96q,681c1dfa)

Młynarski W., *Rozmowy*, Warszawa 2018, e-book.

Mościcki T., *Teatr Qui Pro Quo. Kochana stara buda*, Łomianki 2008.

Nawratowicz B., *Kabaret „Piwnica pod Baranami”. Fenomen w kulturze PRL*, Kraków 2011.

Nawratowicz B., *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956-1963)*, Kraków 2010.

Nawrot R., W pierwszej kolejności poza kolejnością, czyli krótka historia kabaretu Tey w cytatach, <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/historia,c,8/w-pierwszej-kolejnosci-pozza-kolejnoscia,46191.html>

Niziołek A., Pietrzak J., *Człowiek z kabaretu*, Poznań 2005.

Nowicki J., *Między niebem a ziemią*, Gdańsk 2000.

Nyczek T., *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków 2008.

Odnaleziono akta Jana Pietrzaka. Dla PZPR robił to samo, co dla PiS, [Nczas.com/2020/12/26/odnaleziono-akta-jana-pietrzaka-dla-pzpr-robil-to-samo-co-dla-pis-foto/](https://nczas.com/2020/12/26/odnaleziono-akta-jana-pietrzaka-dla-pzpr-robil-to-samo-co-dla-pis-foto/)

Olczak-Ronikier J., *Piotr*, Kraków 1998.

Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Kraków 1997.

Olkowicz K., *A tam, cicho być! Biografia Bohdana Smolenia*, Poznań 2022, e-book.

- Padoł E., Piotr Skrzynecki i Janina Garycka. Dom Na Groblach połączył ich na zawsze, Kobieta.onet.pl/piotr-skrzynecki-i-janina-garycka-dom-na-groblach-polaczyl-ich-na-zawsze/6s372n
- Pawluśkiewicz J.K., Jan Kanty Osobny. Jan Kanty Pawluśkiewicz w rozmowie z Wacławem Krupińskim, Kraków 2015.
- Pietrzak J., *Co jest grane, panie Janku*, Warszawa 1992.
- Pietrzak J., *Jak obaliłem komunę*, Łomianki 2010.
- Pietrzak J., *Z PRL-u do Polski*. Osiemdziesiątka pana Janka, Warszawa 2017.
- Podgrodzki J., *Hybrydowy playboy*, „Walka Młodych” 12/1967.
- Pruszyński Z., *Jama Michalika*. Lokal Zielonego Balonika, Kraków 1930.
- Radniecki B., Centrala handlu polskimi gwiazdami, Kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/pop/centrala-handlu-polskimi-gwiazdami/zndyghp
- Rakowski M., *Dzienniki polityczne 1969-1971*, Warszawa 2008.
- Sempoliński L., *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
- Sierosławski S., *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*, „Świat” 10/1921.
- Słonimski A., *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975.
- Sto lat kabaretu... Krakowskie kabarety w XX wieku, EncyklopediaTeatru.pl/repository/performance_file/2014_05/63283_sto_lat_kabaretu_teatr_stary_krakow_2004.pdf
- Warchał A., *Piwnica w Paryżu*, „Przekrój” 2111/1985.
- Wąs M., *Wiesław Dymny*, Kraków 2013.
- Wąs M., Skrzynecki. *Demiurg i wizjoner*, Kraków 2018.
- Weiss J., *Pierwszy ogród*. Wspomnienia Janusza Weissa, Warszawa 2012.
- Weiss T., *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987.
- Wieczorkowski A.J., *Mój PRL*, Warszawa 2007.
- Wiedziałeś, że oni należeli do PZPR?, Wiadomosci.onet.pl/ciekawostki/wiedziales-ze-oni-nalezeli-do-pzpr/w2ch49m
- Wittlin T., *Pieśniarka Warszawy*. Hanka Ordonówna i jej świat, Warszawa 1990.

Zenon Laskowik - *cały czas starałem się być sobą*,
[YouTube.com/watch?v=hdEXM9gukcM](https://www.youtube.com/watch?v=hdEXM9gukcM)

Zenon Laskowik. *Gigant polskiego kabaretu*,
[Film.interia.pl/telewizja/news-zenon-laskowik-gigant-polskiego-kabaretu,nId,4401794](https://film.interia.pl/telewizja/news-zenon-laskowik-gigant-polskiego-kabaretu,nId,4401794)

Zenon Laskowik - wywiad 15.03.2019, [YouTube.com/watch?v=nBkRlO3lyK4](https://www.youtube.com/watch?v=nBkRlO3lyK4)

Zenon Laskowik - wywiad, Prowadzenie Ewa Dziardziel,
[YouTube.com/watch?v=nMIEc7H_sDU](https://www.youtube.com/watch?v=nMIEc7H_sDU)

Zimińska-Sygietyńska M., *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985.

O Autorze



**SŁAWOMIR
KOPER** –
historyk,
scenarzysta,
specjalista od
spraw
niezręcznych i
dlatego często
pomijanych w
innych
publikacjach.
Autor ponad 80
książek, które
sprzedały się w
łącznym
nakładzie
milion
egzemplarzy, co
stawia go w
rzędzie
najbardziej

popularnych polskich pisarzy. Współpracownik wielu

tytułów prasowych i portali internetowych, konsultant historyczny. Wielbiciel dobrej muzyki, Krakowa, Lwowa i Wilna, wysoko ceniący wyroby firmy J.A. Baczewski...

→ PRZYPISY ←

- [1] T. Boy-Żeleński, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 149.
- [2] Za: *ibidem*, s. 30.
- [3] *Ibidem*, s. 32.
- [4] A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 188.
- [5] *Ibidem*, s. 191.
- [6] A. Grzymała-Siedlecki, *Ludzie Zielonego Balonika*, „Teatr” 9/1951.
- [7] T. Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 150.
- [8] *Ibidem*, s. 152.
- [9] A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici...*, s. 209.
- [10] A. Grzymała-Siedlecki, *Ludzie...*
- [11] K. Frycz, *Zielonobalonikowe wspomnienia. Felieton napisany na 50 - lecie Zielonego Balonika*, [w:] *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, Warszawa 1959, s. 41.
- [12] T. Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 151.
- [13] *Ibidem*.

- [14] *Ibidem*, s. 150.
- [15] A. Nowaczyński, *Igraszki Zielonego Balonika*, „Świat” 18/1909.
- [16] S. Sierosławski, *Świt i zmierzch polskiego kabaretu*, „Świat” 10/1921.
- [17] T. Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 152.
- [18] Za: T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987, s. 307-308.
- [19] T. Boy-Żeleński, *Znasz - li ten kraj?...*, Wolnelektury.pl/katalog/lektura/boy-znasz-li-ten-kraj.html
- [20] T. Boy-Żeleński, *Zmysły..., zmysły...*, Wolnelektury.pl/katalog/lektura/zmysly-zmysly.html#anchor-idm1747
- [21] *Ibidem*.
- [22] Za: T. Boy-Żeleński, *Lament pana radcy nad Basztą Kościuszki*, Binek.pl/boy/s09.html
- [23] T. Boy-Żeleński, *Znasz - li...*, s. 295.
- Rozdział 2
- [1] Za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy! Zawsze ten sam...*, Warszawa 2008, s. 93.
- [2] Za: *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 271-272.

- [3] Za: Klub.senior.pl/muzyka/t-muzyczna-zgaduj-zgadula-pa-ge42-7633.html
- [4] J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, Warszawa 1965, s. 20.
- [5] Za: R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918-1939*, Warszawa 1987, s. 59.
- [6] Za: *ibidem*, s. 57.
- [7] A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 92.
- [8] K. Krukowski, *Moja warszawka*, Warszawa 1957, s. 79.
- [9] S. Grodzieńska, *Urodził go Niebieski Ptak*, Warszawa 1988, s. 71.
- [10] *Ibidem*, s. 94.
- [11] Za: R.M. Groński, *op. cit.*, s. 59.
- [12] Za: A. Mieszkowska, *op. cit.*, s. 103.
- [13] T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990, s. 181.
- [14] Za: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1900-1939*, Warszawa 2007, s. 178.
- [15] Za: *ibidem*, s. 179.
- [16] „Kurier Poranny” 115/1924.
- [17] Za: D. Michalski, *op. cit.*, s. 198.
- [18] Za: *ibidem*, s. 202.

[19] Za: *ibidem*, s. 208.

[20] M. Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985, s. 125.

[21] *Ibidem*, s. 109.

[22] *Ibidem*, s. 123.

[23] Za: T. Mościcki, *Teatr Qui Pro Quo. Kochana stara buda*, Łomianki 2008, s. 159.

[24] Za: *ibidem*, s. 160.

[25] Za: K. Błażejowski, *Bo to Bodo przywiózł do Bydgoszczy te wyuzdane fokstroty i shimmy*, Nowosci.com.pl/341117,BO-TO-BODO-przywiozl-do-Bydgoszczy-te-wyuzdane-fokstroty-i-shimmy.html

[26] Za: *ibidem*.

Rozdział 3

[1] J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, Warszawa 1965, s. 20-21.

[2] Za: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat*, Warszawa 2007, s. 176.

[3] Za: *ibidem*, s. 176.

[4] L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 308-309.

[5] Za: T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, Warszawa 1964, s. 607-608.

[6] Za: D. Michalski, *op. cit.*, s. 106.

- [7] Za: *ibidem*, s. 107.
- [8] K. Krukowski, *Moja warszawka*, Warszawa 1968, s. 21-22.
- [9] L. Sempoliński, *op. cit.*, s. 378.
- [10] *Ibidem*, s. 379-380.
- [11] Za: A. Łysakowska-Trzoss, *Jej nogi i ona, czyli przed Państwem... Loda Halama*, Histmag.org/Jej-nogi-i-ona-czyli-przed-panstwem-Loda-Halama-9723;2
- [12] L. Halama, *Moje nogi i ja*, Warszawa 1984, s. 28.
- [13] *Ibidem*, s. 24.
- [14] L. Sempoliński, *op. cit.*, s. 382.
- [15] K. Krukowski, *op. cit.*, s. 21-22.
- [16] *Ibidem*, s. 53.
- [17] *Ibidem*, s. 55.
- [18] M. Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985, s. 101.
- [19] K. Krukowski, *op. cit.*, s. 32.
- [20] *Ibidem*, s. 33.
- [21] Za: D. Michalski, *op. cit.*, s. 107.
- [22] Za: *ibidem*, s. 106.
- [23] Za: *ibidem*, s. 107.

- [24] Za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy! Zawsze ten sam...*, Warszawa 2008, s. 73.
- [25] Za: D. Michalski, *op. cit.*, s. 88.
- [26] J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, [w:] *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsceńkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 419.
- [27] J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, Warszawa 1965, s. 39.
- [28] *Ibidem*, s. 40-42.
- [29] *Ibidem*, s. 43.
- [30] *Ibidem*, s. 44.
- [31] *Ibidem*, s. 47-48.
- [32] L. Halama, *op. cit.*, s. 122.
- [33] *Ibidem*, s. 123.
- [34] M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987, s. 89.
- [35] L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 323.
- [36] *Ibidem*, s. 343.
- [37] M. Zimińska-Sygietyńska, *op. cit.*, s. 115.
- [38] Za: D. Michalski, *op. cit.*, s. 189.
- [39] T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990, s. 273.

Rozdział 4

- [1] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Warszawa 1997, s. 9.
- [2] Za: *ibidem*, s. 16.
- [3] Za: *ibidem*, s. 13.
- [4] Za: *ibidem*, s. 22.
- [5] *Ibidem*, s. 10.
- [6] *Ibidem*, s. 12.
- [7] Za: *ibidem*, s. 27.
- [8] *Ibidem*, s. 39.
- [9] Za: *ibidem*, s. 34.
- [10] J. Olczak-Ronikier, *Piotr*, Kraków 1998, s. 162.
- [11] *Ibidem*, s. 164.
- [12] *Ibidem*.
- [13] Za: Sto lat kabaretu... Krakowskie kabarety w XX wieku,
[EncyklopediaTeatru.pl/repository/performance_file/2014_05/63283_sto_lat_kabaretu_teatr_stary_krakow_2004.pdf](https://encyklopediaTeatru.pl/repository/performance_file/2014_05/63283_sto_lat_kabaretu_teatr_stary_krakow_2004.pdf)
- [14] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 48.
- [15] Za: *ibidem*, s. 36.

- [16] Za: M. Wąs, *Skrzynecki. Demiurg i wizjoner*, Kraków 2018, s. 105.
- [17] Za: W. Krupiński, *Głowy piwniczne*, Kraków 2007, s. 35-36.
- [18] Za: *ibidem*, s. 188.
- [19] Za: *ibidem*, s. 189.
- [20] J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 57.
- [21] A. Celmer-Zajączkowski, *Taniec na ostrzu brzytwy*, „Teatr” 7/1991.
- [22] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 36.
- [23] J. Olczak-Ronikier, *Piotr*, s. 148.
- [24] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 68.
- [25] Za: *ibidem*, s. 98.
- [26] Za: *ibidem*, s. 95.
- [27] Za: *ibidem*, s. 98.
- [28] Za: *ibidem*, s. 41.
- [29] Za: Z. Komeda-Trzcińska, *Komeda, Zośka i inni*, Warszawa 1996, s. 46.
- [30] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 32.
- [31] Za: *ibidem*, s. 46.
- [32] Za: *ibidem*, s. 32-33.

- [33] Za: M. Wąs, *Wiesław Dymny*, Kraków 2013, s. 49.
- [34] E. Baniewicz, *Anna Dymna. Ona to ja*, Warszawa 2011, s. 78.
- [35] B. Nawratowicz, *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956-1963)*, Kraków 2010, s. 138-139.
- [36] W. Krupiński, *op. cit.*, s. 95.
- [37] Za: Z. Komeda-Trzcińska, *op. cit.*, Warszawa 1996, s. 42.
- [38] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 32.
- [39] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 99.
- [40] Za: E. Batura, *Komeda, księżycowy chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzcińskim*, Warszawa 2001, s. 79.
- [41] Za: A. Klim, *Seks, sztuka i alkohol. Życie towarzyskie lat 60.*, Warszawa 2013, s. 107.
- [42] Za: *ibidem*, s. 107.
- [43] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 108.
- [44] Za: *ibidem*, s. 63.
- [45] *Ibidem*, s. 72.
- [46] L. Długosz, *Pod Baranami, ten szczęśny czas... Sceny i obrazy z „życia piwnicznego” w Krakowie w latach 60. i 70. XX wieku*, Poznań, b.d.w., s. 143.

- [47] Za: E. Padoł, Piotr Skrzynecki i Janina Garycka. Dom Na Groblach połączył ich na zawsze, Kobieta.onet.pl/piotr-skrzynecki-i-janina-garycka-dom-na-groblach-polaczyl-ich-na-zawsze/6s372n
- [48] J.K. Pawлуśkiewicz, *Jan Kanty Osobny. Jan Kanty Pawлуśkiewicz w rozmowie z Wacławem Krupińskim*, Kraków 2015, s. 174.
- [49] Za: E. Karpacz-Oboładze, A. Kuźniak, *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Kraków 2015, s. 74.
- [50] Za: J.K. Pawлуśkiewicz, op. cit., s. 175.
- [51] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 100.
- [52] Ibidem, s. 197.
- [53] Ibidem, s. 196.
- [54] Za: M. Wąs, *Skrzynecki...*, s. 36.
- [55] J.K. Pawлуśkiewicz, op. cit., s. 183.
- [56] L. Długosz, op. cit., s. 199.
- [57] Ibidem, s. 201.
- [58] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 74.
- [59] J.R. Kowalczyk, *Wracając do moich Baranów*, Warszawa 2012, s. 280.
- [60] J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 148.
- [61] Za: W. Krupiński, op. cit., s. 63.

- [62] Za: *ibidem*, s. 64.
- [63] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 172.
- [64] L. Długosz, *op. cit.*, s. 191.
- [65] Za: E. Karpacz-Oboładze, A. Kuźniak, *op. cit.*, s. 32.
- [66] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s.174.
- [67] Za: E. Karpacz-Oboładze, A. Kuźniak, *op. cit.*, s. 37.
- [68] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 189.
- [69] M. Dąbrowska, *Dzienniki 1964*, Warszawa 2009, s. 238.
- [70] Za: E. Karpacz-Oboładze, A. Kuźniak, *op. cit.*, s. 48.
- [71] L. Długosz, *op. cit.*, s. 177.
- [72] Za: E. Karpacz-Oboładze, A. Kuźniak, *op. cit.*, s. 48.
- [73] Za: *ibidem*, s. 60.
- [74] L. Długosz, *op. cit.*, s. 182-183.
- [75] *Ibidem*, s. 177-178.
- [76] *Ibidem*, s. 185.
- [77] *Ibidem*, s. 184.
- [78] W. Krupiński, *op. cit.*, s. 84.
- [79] Za: *ibidem*, s. 83.
- [80] Za: *ibidem*, s. 86.

- [81] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 202.
- [82] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 89.
- [83] Za: *ibidem*, s. 128-129.
- [84] Za: *ibidem*, s. 124.
- [85] Za: M. Wąs, *Wiesław...*, s. 219.
- [86] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 125.
- [87] Za: *ibidem*.
- [88] Za: M. Wąs, *Wiesław...*, s. 163.
- [89] Za: *ibidem*, s. 162-163.
- [90] Za: *ibidem*, s. 155.
- [91] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 94.
- [92] A. Warchał, *Piwnica w Paryżu*, „Przekrój” 2111/1985.
- [93] J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 182.
- [94] Za: M. Wąs, *Wiesław...*, s. 136-137.
- [95] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 49.
- [96] Za: J. Olczak-Ronikier, *Piwnica...*, s. 303.
- [97] Za: *ibidem*, s. 310.
- [98] Za: W. Krupiński, *op. cit.*, s. 237.
- [99] Za: *ibidem*, s. 239.

[100] Za: *ibidem*, s. 242.

[101] Za: M. Wąs, *Wiesław...*, s. 264.

[102] Za: *ibidem*, s. 270.

[103] Za: *ibidem*, s. 273.

[104] Za: *ibidem*, s. 275.

[105] Za: *ibidem*, s. 275-277.

[106] Za: *ibidem*, s. 281.

[107] Za: *ibidem*, s. 284.

[108] Za: *ibidem*, s. 290.

Rozdział 5

[1] M. Michnikowski, W. Michnikowski, *Tani drań*, Warszawa 2014, s. 183-184.

[2] Za: P. Dziewoński, R. Dziewoński, *Dożylnie o Dudku, Edwardzie Dziewońskim*, Warszawa 2007, s. 233.

[3] E. Dziewoński, *W życiu jak w teatrze*, Łomianki 2017, s. 125.

[4] Za: R. Dziewoński, *Sęk z Dudkiem*, Warszawa, b.d.w., s. 13.

[5] J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, Warszawa 1965, s. 132.

[6] E. Dziewoński, *op. cit.*, s. 14.

[7] Za: S. Miniewicz, *Dla Edwarda Dziewońskiego kobiety traciły głowę. „Teściowa cztery lata starsza”*,

[Onet.pl/kultura/onetkultura/dla-edwarda-dziewonskiego-kobiety-tracily-glowe-byla-pani-niedobra/lt2y96q,681c1dfa](https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/dla-edwarda-dziewonskiego-kobiety-tracily-glowe-byla-pani-niedobra/lt2y96q,681c1dfa)

- [8] Za: I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 138.
- [9] Za: R. Dziewoński, *op. cit.*, s. 13.
- [10] Za: *ibidem*, s. 14.
- [11] E. Dziewoński, *op. cit.*, s. 145-146.
- [12] Za: R. Dziewoński, *op. cit.*, s. 15.
- [13] Za: I. Kiec, *op. cit.*, s. 139.
- [14] Za: E. Dziewoński, *op. cit.*, s. 132.
- [15] Za: H. Faryna-Paszkievicz, *Kobusz. Jan Kobuszcowski z drugiej strony sceny*, Kraków 2021, s. 153.
- [16] E. Dziewoński, *op. cit.*, s. 126.
- [17] W. Młynarski, *Rozmowy*, Warszawa 2018, e-book.
- [18] *Ibidem*.
- [19] H. Faryna-Paszkievicz, *op. cit.*, s. 144-145.
- [20] Za: P. Dziewoński, R. Dziewoński, *op. cit.*, s. 237.
- [21] A. Gołas-Ners, *Na Gołasa*, Warszawa 2008, s. 114.
- [22] M. Michnikowski, W. Michnikowski, *op. cit.*, s. 200.
- [23] Za: R. Dziewoński, *op. cit.*, s. 70-71.

[24] E. Dziewoński, *op. cit.*, s. 100.

[25] *Ibidem*, s. 129.

[26] Za: A. Gołas-Ners, *op. cit.*, s. 129.

[27] M. Michnikowski, W. Michnikowski, *op. cit.*, s. 202.

[28] Za: E. Dziewoński, *op. cit.*, s. 142.

[29] Za: *ibidem*, s. 142.

[30] Za: R. Dziewoński, *op. cit.*, s. 237.

Rozdział 6

[1] Za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Stal się leje. Moc truchleje*, [w:] *Nietykalni. Reportaże 1999 rok*, Warszawa 2000, s. 17.

[2] T. Nyczek, *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków 2008, s. 10.

[3] J. Weiss, *Pierwszy ogród. Wspomnienia Janusza Weissa*, Warszawa 2012, s. 229.

[4] Za: T. Nyczek, *op. cit.*, s. 10.

[5] J. Weiss, *op. cit.*, s. 231.

[6] J. Kleyff, *Rozmowa*, Wołowiec 2012, s. 33.

[7] *Ibidem*, s. 23.

[8] Za: T. Nyczek, *op. cit.*, s. 37.

[9] Za: *ibidem*, s. 38.

- [10] M. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1969-1971*, Warszawa 2008, s. 401.
- [11] A. Kuriata, *Działalność studenckiego kabaretu Salon Niezależnych jako element szkodliwego oddziaływania opozycji na młodzież akademicką*, praca dyplomowa pod kierownictwem kpt. dr. Stanisława Hoca, Legionowo 1979, IPN 001708/746.
- [12] Za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 17.
- [13] Za: *ibidem*, s. 21.
- [14] A. Kuriata, *op. cit.*
- [15] Za: I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 309.
- [16] A. Kuriata, *op. cit.*
- [17] *Ibidem*.
- [18] Za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 16.
- [19] T. Nyczek, *op. cit.*, s. 54.
- [20] Za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 18.
- [21] T. Nyczek, *op. cit.*, s. 62-63.
- [22] A. Kuriata, *op. cit.*
- [23] Za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 19.
- [24] Za: *ibidem*.
- [25] Za: *ibidem*.

[26] Za: *ibidem*, s. 22.

[27] A. Kuriata, *op. cit.*

[28] Za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 23.

[29] Za: *ibidem*, s. 26-27.

[30] Za: *ibidem*, s. 27.

[31] Za: *ibidem*, s. 29.

[32] Za: *ibidem*, s. 31.

Rozdział 7

[1] J. Pietrzak, *Co jest grane, panie Janku*, Warszawa 1992, s. 9.

[2] J. Podgrodzki, *Hybrydowy playboy*, „Walka Młodych” 12/1967.

[3] Za: I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 246.

[4] W. Młynarski, *Rozmowy*, Warszawa 2018, e - book.

[5] *Odnaleziono akta Jana Pietrzaka. Dla PZPR robił to samo, co dla PiS*, [Nczas.com/2020/12/26/odnaleziono-akta-jana-pietrzaka-dla-pzpr-robil-to-samo-co-dla-pis-foto/](https://nczas.com/2020/12/26/odnaleziono-akta-jana-pietrzaka-dla-pzpr-robil-to-samo-co-dla-pis-foto/)

[6] M. Kołodziejczyk, *Jan Pietrzak – zawsze pod egidą*, „Polityka” 39/2016.

[7] J. Pietrzak, *Z PRL - u do Polski. Osiemdziesiątka pana Janka*, Warszawa 2017, s. 57.

- [8] *Wiedziałaś, że oni należeli do PZPR?*,
[Wiadomosci.onet.pl/ciekawostki/wiedziales-ze-oni-nalezeli-do-pzpr/w2ch49m](http://wiadomosci.onet.pl/ciekawostki/wiedziales-ze-oni-nalezeli-do-pzpr/w2ch49m)
- [9] P. Derlatka, *Jego portret. Opowieść o Jonaszu Kofcie*,
Warszawa 2019, s. 156.
- [10] W. Młynarski, *op. cit.*
- [11] *Ibidem.*
- [12] *Ibidem.*
- [13] Za: P. Derlatka, *op. cit.*, s. 101.
- [14] Za: *ibidem*, s. 158.
- [15] Za: *ibidem*, s. 163.
- [16] Za: *Hybrydy. Zawsze piękni, zawsze dwudziestoletni. Wspomnienia i szkice*, red. S. Rogowski, Warszawa 2019, s. 38.
- [17] Za: P. Derlatka, *op. cit.*, s. 174.
- [18] Za: *Hybrydy...*, s. 44.
- [19] Za: P. Derlatka, *op. cit.*, s. 169.
- [20] Za: K. Daukszewicz, Z. Mozelowska, *Adam Kreczmar. Od dziecka żył z wyrokiem śmierci*, [Film.wp.pl/adam-kreczmar-od-dziecka-zyl-z-wyrokiem-smierci-6131414683649665a](http://film.wp.pl/adam-kreczmar-od-dziecka-zyl-z-wyrokiem-smierci-6131414683649665a)
- [21] Za: *Adam Kreczmar. Poeta, satyryk, radiowiec*,
PolskieRadio.pl/39/156/artykul/2795018, adam-kreczmar-poeta-satyryk-radiowiec

- [22] Za: P. Derlatka, *op. cit.*, s. 184.
- [23] BibliotekaPiosenki.pl/utwory/Gdzie_ci_mezczyzni
- [24] Za: P. Derlatka, *op. cit.*, s. 178.
- [25] Za: *ibidem*, s. 181.
- [26] Za: *ibidem*, s. 171.
- [27] Za: *ibidem*, s. 199.
- [28] Za: *ibidem*, s. 196.
- [29] Za: *Hybrydy...*, s. 40.
- [30] A. J. Wieczorkowski, *Mój PRL*, Warszawa 2007, s. 130.
- [31] J. Pietrzak, *Jak obaliłem komunę*, Łomianki 2010, s. 26.
- [32] J. Pietrzak, *Co jest...*, s. 15.
- [33] Za: I. Kiec, *op. cit.*, s. 255.
- [34] J. Pietrzak, *Co jest...*, s. 19.
- [35] Za: P. Derlatka, *op. cit.*, s. 243.
- [36] Za: *ibidem*, s. 226.
- [37] J. Pietrzak, *Co jest...*, s. 26.
- [38] J. Pietrzak, *Jak obaliłem...*, s. 60-61.
- [39] P. Derlatka, *op. cit.*, s. 299.
- [40] Za: J. Pietrzak, *Jak obaliłem...*, s. 63.

- [41] Za: I. Kiec, *op. cit.*, s. 288-289.
- [42] P. Fronczewski, *Ja, Fronczewski. Piotr Fronczewski w rozmowie z Marcinem Mastalerzem*, Kraków 2015, s. 312.
- [43] *Ibidem*, s. 310.
- [44] J. Pietrzak, *Jak obaliłem...*, s. 91.
- [45] *Ibidem*.
- [46] P. Fronczewski, *op. cit.*, s. 309.
- [47] *Ibidem*, s. 314.
- [48] J. Pietrzak, *Jak obaliłem...*, s. 93.
- [49] J. Pietrzak, *Co jest...*, s. 36.
- [50] J. Pietrzak, *Z PRL - u...*, s. 64.
- [51] Za: A. Niziołek, J. Pietrzak, *Człowiek z kabaretu*, Poznań 2005, s. 182.

[52] J. Pietrzak, *Co jest...*, s. 46.

[53] P. Fronczewski, *op. cit.*, s. 308-309.

Rozdział 8

- [1] K. Jaślar, *Kabaret Tey 1971-1989. Teksty, wspomnienia, pomówienia*, Poznań 1992, s. 16-17.
- [2] Zenon Laskowik – wywiad 15.03.2019,
[YouTube.com/watch?v=nBkRlO3lyK4](https://www.youtube.com/watch?v=nBkRlO3lyK4)
- [3] K. Jaślar, *op. cit.*, s. 10.

- [4] IPNBU03264/1561.
- [5] K. Jaślar, *op. cit.*, s. 16.
- [6] *Ibidem*, s. 24.
- [7] IPN...
- [8] *Ibidem*.
- [9] *Ibidem*.
- [10] Zenon...
- [11] K. Jaślar, *op. cit.*, s. 70.
- [12] A.K. Kłys, B. Smoleń, *Niestety, wszyscy się znamy*,
Kraków 2011, s. 109.
- [13] *Ibidem*, s. 118.
- [14] *Ibidem*, s. 104.
- [15] *Ibidem*, s. 100.
- [16] *Ibidem*, s. 101.
- [17] K. Jaślar, *op. cit.*, s. 84-85.
- [18] A.K. Kłys, B. Smoleń, *op. cit.*, s. 115.
- [19] *Ibidem*, s. 114.
- [20] *Ibidem*, s. 121.
- [21] *Ibidem*, s. 156.
- [22] Zenon...

- [23] Zenon Laskowik – wywiad, prowadzenie Ewa Dziardziel, https://www.youtube.com/watch?v=nMIEc7H_sDU
- [24] Za: R. Nawrot, *W pierwszej kolejności poza kolejnością, czyli krótka historia kabaretu Tey w cytatach*, <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/historia,c,8/w-pierwszej-kolejnosci-pozakolejnoscia,46191.html>
- [25] A.K. Kłys, B. Smoleń, *op. cit.*, s. 111.
- [26] *Ibidem*, s. 121.
- [27] Zenon Laskowik – wywiad 15.03.2019...
- [28] A.K. Kłys, B. Smoleń, *op. cit.*, s. 102-103.
- [29] *Ibidem*, s. 107.
- [30] *Ibidem*, s. 111.
- [31] *Ibidem*, s. 124.
- [32] *Ibidem*, s. 112.
- [33] *Ibidem*, s. 121.
- [34] *Ibidem*, s. 128.
- [35] Za: B. Radniecki, *Centrala handlu polskimi gwiazdami*, Kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/pop/centrala-handlu-polskimi-gwiazdami/zndyghp
- [36] A.K. Kłys, B. Smoleń, *op. cit.*, s. 130.
- [37] *Ibidem*, s.132.

- [38] *Ibidem*, 1, 1, 1
- [39] *Ibidem*, s. 164.
- [40] K. Jaślar, *op. cit.*, s. 112.
- [41] A.K. Kłys, B. Smoleń, *op. cit.*, s. 180.
- [42] Zenon Laskowik –cały czas starałem się być sobą,
[YouTube.com/watch?v=hdEXM9gukcM](https://www.youtube.com/watch?v=hdEXM9gukcM)
- [43] K. Jaślar, *op. cit.*, s. 98.
- [44] *Ibidem*, s. 116.
- [45] *Ibidem*, s. 127.
- [46] *Ibidem*, s. 135.
- [47] A.K. Kłys, B. Smoleń, *op. cit.*, s. 132.
- [48] *Ibidem*, s. 137.
- [49] *Ibidem*, 1, 1
- [50] Zenon Laskowik – wywiad 15.03.2019...
- [51] Za: Zenon Laskowik. Gigant polskiego kabaretu,
[Film.interia.pl/telewizja/news-zenon-laskowik-gigant-polskiego-kabaretu,nId,4401794](http://film.interia.pl/telewizja/news-zenon-laskowik-gigant-polskiego-kabaretu,nId,4401794)
- [52] Za: K. Olkowicz, *A tam, cicho być! Biografia Bohdana Smolenia*, Poznań2022, e-book.
- [53] Za: *ibidem*.
- [54] *Bohdan Smoleń i Zenon Laskowik pogodzili się. W obliczu choroby!*, Pomponik.pl/plotki/news-bohdan-

smolen-i-zenon-laskowik-pogodzili-sie-w-obliczu-
choro,nId,1841242