Moc międzywojennej satyry – rozmowa z Janem Młynarskim

To wszystko było nieprzystawalne. Musiało wygasnąć, żeby przyszło nowe pokolenie, które krzyczało swoim głosem. Potem przyszło moje pokolenie. My po prostu odkopujemy te piosenki, tę kulturę i filtrujemy je przez siebie. Czytamy to jak naszą tradycję muzyczną i literacką. Moje pokolenie bardzo zapragnęło mieć swoją biblię muzyczną. My na tę muzykę dwudziestolecia patrzymy właśnie jak na tradycję. Odświeżamy to i bierzemy moc sprawczą oddziaływania tych piosenek — mówi Jan Młynarski w „Teologii Politycznej Co Tydzień": „Kulturalna".

Magdalena Idzikowska: Życie kulturowe dwudziestolecia międzywojennego wypełniają atmosfera kawiarniano-kabaretowa i wplątana w nią – czy też z niej wypływająca – satyra. Gdzie możemy upatrywać zaczątków i zarodków polskiej tradycji kabaretu, satyry, rewii?

Jan Młynarski: Trzeba zacząć od tego, że satyra w nowożytnych czasach zaczęła się u Szekspira. Potem u Gogola i ma wielką tradycję w literaturze, i w Rosji. Gdy mówimy Rosja – przechodzą nam dreszcze, ale musimy myśleć o tych naszych skomplikowanych relacjach na gruncie kultury trochę w inny sposób. Artyści, którzy byli obywatelami Kongresówki, później Austrii, zostali wywiezieni do Rosji i tam zaznajomili się z satyrą sceniczną, z krótką formą, jaką jest skecz czy piosenka. A te formy w Polsce dopiero raczkowały. U nas zostały rozwinięte na początku wieku, a na dobrą sprawę – dopiero po pierwszej wojnie wybuchło to jak wulkan. Dorośli nowi autorzy, którzy już dokładnie wiedzieli o co idzie w satyrze. Hemar, Tuwim, ale również wcześniejsi artyści. Moc satyry, jej eksploatacji napawała potem wiele pokoleń. Do 1939 roku, ale i w późniejszych latach okupacji – dalsze pokolenia, które przyszły w zupełnie innych czasach PRL-u, z kolei skupiły się wokół hybryd. Mój ojciec, cała ta grupa studentów, dwudziestokilkulatków, Kabaret Starszych Panów to wszyscy byli

spadkobiercy tej tradycji, która tworzyła się od początku wieku w różnych miejscach. Jeżeli chcemy dojść do tematu dwudziestolecia, to musimy opowiedzieć trochę o początkach. Kabaret w tej właśnie formie, czyli kabaret literacki, satyryczny narodził się w Paryżu.

Czyli dochodzi jeszcze inny, trzeci ośrodek inspiracyjny.

Tak. W Paryżu, na Montemartrze. La Chat Noir to było to. Później z Paryża kabaret zawędrował do Niemiec. W Berlinie – i tutaj nawiązuję znowu do Rosji – „biali" Rosjanie tworzyli dosyć sporą diasporę w latach dwudziestych, po rewolucji w Rosji, uciekli również do Niemiec. Utworzył się za ich przyczyną nowy nurt. Absolutna, fenomenalna scena kabaretowa, łącząca satyrę z piosenką, z nagością, z cyganeryjnym nurtem. Tam wytworzył się taki termin, który później został przetłumaczony na polski i w zasadzie funkcjonuje wśród znawców do dziś – *Überbrettl*, czyli nadscenki. To było określenie na scenę kabaretową, na wszystko to co nie jest napompowanym, wielkim teatrem, a jednocześnie jest tworzone przez literatów i najlepsze aktorki, aktorów, kompozytorów.

Od strony czysto technicznej – czy sama etymologia miała związek z czasem wykonywania nadscenek? Były czasowo umiejscowione przed głównymi spektaklami czy po nich?

Nie, to odnosi się do pewnego rodzaju nurtu, założenia. Że ten nurt idzie pod prąd, że jest to cyganeryjne, że to jest rodzaj awangardy.

W jaki sposób ta tradycja znalazła się w Polsce?

U nas w początkach kabaretu, to był Kraków. Czyli Jama Michalika, w której stworzył się niesamowity kabaret Zielony Balonik. Jego nazwa pochodziła od tego, że uczestnicy tych wieczorów, w tej zadymionej kawiarni na wejściu dostawali taki zielony, dmuchany balonik przyczepiany do klapy. Za chwilę drugi kabaret w Krakowie – Figliki, który został stworzony przez Arnolda Szyfmana. Figliki utrzymały się niestety tylko kilka miesięcy i po tym Szyfman próbował szczęścia w

Warszawie. Jego przeprowadzka na początku wieku to jest ogromna cezura w historii teatru polskiego i kabaretu. Po przyjeździe Szyfman założył kabaret Momus, od którego zaczyna się tradycja polskiego kabaretu literackiego, a chwilę później założył Teatr Polski. W kontekście satyry politycznej, Zielony Balonik stworzył coś niesamowitego, co swoje korzenie ma w *Weselu* Wyspiańskiego. Utworze, który jest ponurym, dramatycznym, satyrycznym spojrzeniem na nas. To wszystko mogło w Zielonym Baloniku zaistnieć, bo był on tworzony przez najwybitniejszych ludzi tamtego okresu. Styka, Frycz, Boy-Żeleński. Zamysł był taki, że kabaret w tym nowym czasie, początku dwudziestego wieku, w tym otwarciu, obalaniu starych murów i budowaniu nowych miał skupiać najwybitniejszych ludzi wszystkich branż, którzy mieli tam pole do popisu. Spotykali się ze sobą i – z czystej potrzeby tworzenia – wymieniali się swoimi talentami. Trwało to do końca kabaretu literackiego w międzywojennej Polsce.

Czyli początek satyry to przede wszystkim Kraków.

Zdecydowanie tak. Na tym gruncie powstało coś takiego jak szopki krakowskie. W Zielonym Baloniku komentowano zdarzenia bieżące za pomocą kukiełek zorganizowanych w szopce. Znana z dawien dawna tradycja krakowska i kukiełki robione przez największych specjalistów tamtego czasu – Przybyszewski. To było na wzór paryski. Wybitni ludzie, niesamowici, którzy siedzą przy stoliku, w dymie i upijają się codziennie, są swobodni, idą pod prąd. To początek satyry politycznej. Od razu się okazało, że niemożliwością jest tam wejść. Że każdy by chciał tam być, oglądać tę telewizję. Bo oni komentowali sprawy bieżące. Przeróżne: i poważne, i mniej poważne, w duchu *Wesela*. Wyspiański, jak wiadomo, też bywał w Jamie Michalika. I to się tam wszystko odbywało. Boy-Żeleński dosyć szybko znalazł się w Warszawie, Szyfman także i przed pierwszą wojną światową mamy coś takiego, jak kabarety nachylone w stronę rozrywki i teatry ogródkowe, czyli małe formy, jeszcze nie nadscenki, ale Teatr Bagatela, operetka, czyli Teatr Nowości zorientowany na formę operetkową, lekką, trywialną. Po pierwszej wojnie światowej twórcy zaczynają żywo komentować rzeczywistość. Stają się coraz bardziej swobodni. Rośnie nowe, fantastyczne pokolenie ludzi bardzo zdolnych, płodnych twórczo, urodzonych na przełomie wieków.

Czy pozostało po tym pokoleniu coś tak emblematycznego jak Zielony Balonik?

Tu dochodzimy do kabaretu Qui pro Quo, który istniał dziesięć lat. Najdłużej istniejący kabaret literacki w przedwojennej Polsce. Kabarety powstawały i upadały – zazwyczaj przez bankructwo. Natomiast Qui pro Quo trzymał się przez dziesięć lat. To najważniejszy obiekt, który był na wskroś przesiąknięty polityką. Karmił się nią, przetwarzał. Rewie były bardzo żywo komentowane, atakowane przez prasę – głównie endecką. Ale ta prasa, na przykład Gazeta Warszawska, przy wszystkich atakach, nigdy nie odmawiała tej instytucji poziomu literackiego, bo poziom był niezaprzeczalny. Dwoma najważniejszymi, w zasadzie monopolistycznymi, dostawcami tekstów byli Hemar i Tuwim. Dwóch geniuszy, których dyrektor Buczkowski sprowadził. Hemar do Warszawy przyjechał w 1925 roku i od tego się zaczęło.

Ważne jest też pewnie i to, że w tamtym momencie historycznie i politycznie stworzyło się „okienko" sytuacyjne, dzięki któremu to wszystko mogło rozkwitać.

Jak czyta się teksty przeróżnych ludzi, zwłaszcza eseje z dwudziestolecia, to nie jest żadnym odkryciem ani tajemnicą, że odrodzona Polska była czymś w rodzaju wspólnego dziecka. Potworne konflikty na tle światopoglądowym i politycznym, wielki antysemityzm w przedwojennej Polsce, paradoksalnie były paliwem dla kabaretu literackiego.

Zwłaszcza satyry politycznej, bo im więcej takich zagęszczeń, tym bardziej treściwa była dla niej polityczna pożywka. Ironiczne jest też trochę to, że *Wesele*, które dzisiaj jest postrzegane jako wielki dramat, taki spod szyldu teatru przez wielkie T, jest podstawą dla satyry, która w odbiorze społecznym, odcina się od takiego teatru.

W duchu *Wesela*, czyli w duchu gorzkiej prawdy i trzeźwego spojrzenia na nas, kabaret literacki funkcjonował. W zasadzie każda rewia w Qui pro Quo odnosiła się żywo do wydarzeń politycznych. To wytworzyło tradycję, która także podczas okupacji hitlerowskiej w realiach obozowych była obecna.

Czy to właśnie ta silnie zakorzeniona tradycja, wyrosła na atmosferze dwudziestolecia międzywojennego, pozwalała na „przymrużenie oka" nawet w nieludzkich czasach?

Myślę, że to jest tradycja, dzięki której twórcy, tacy jak Jerzy Jurandot czy Władysław Szlengel, czy nawet Andrzej Włast już w getcie po prostu potrafili to kontynuować. Myślę o tym, co się odbywało w Feminie, czyli *Żywy Dziennik*. To był taki kabaret pisany na bieżąco o rzeczywistości gettowej. A więc wyobraź sobie sytuację, w której ludzie wyjęci spod jakiegokolwiek prawa, którym zabrano prawo do nazywania się ludźmi, są w stanie uprawiać kabaret i komentować rzeczywistość z humorem. Trochę tekstów *Żywego Dziennika* się zachowało. Jerzy Jurandot, który go współtworzył wyszedł z getta, przeżył wojnę szczęśliwie, potem założył Teatr Syrena. Napisał taki esej *Dzieje śmiechu*. To jest podstawowy tekst, jeżeli chodzi o spojrzenie na historię kabaretu literackiego. Ale to też tradycja, która wpłynęła na ludzi urodzonych na początku lat dwudziestych. Jeremi Przybora otwarcie mówił o tym, że jest człowiekiem stamtąd, że jest człowiekiem z tamtej gliny, z tamtego pokolenia. Jego wspólnik, najlepszy jazzowy kompozytor powojenny Jerzy Wasowski, urodzony w nastych latach, tak samo był ulepiony z tamtej gliny. Gdyby nie ta tradycja, nie byłoby Kabaretu Starszych Panów, Hybryd, Wojciecha Młynarskiego, Jerzego Dobrowolskiego, Stanisława Tyma, mocowania się z cenzurą w latach sześćdziesiątych.

Wróćmy jeszcze do Qui pro Quo. Jak myślisz, dlaczego on był aż tak popularny?

Kiedy Fryderyk Jaroszy, postać niesamowita, facet, który przyjechał do Polski na chwilę z Berlina z trupą teatralną, już stąd nie wyjechał. On był konferansjerem i takim duchem, reżyserem, animatorem. Miał gościnnie występować na scenie Qui pro Quo, ale gdy zobaczył, co tu się

odbywa w tej Warszawie, jak ona wygląda, i zobaczył Ordonkę na scenie – został tutaj. Po dwóch latach nauczył się polskiego. Do dziś określany jest mianem konferansjera wszechczasów. On powiedział tak: „jeśli ja zwrócę się do Pana, to nie wątpię, że jest Pan patriotą, z zapytaniem co działo się w Polsce na przykład w lutym dwudziestego 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 tej małej scence". Rewie w rewie żywo komentowane były wydarzenia bieżące, przesilenia rządowe. Jaroszy mówił, że „parę lat temu pewne przesilenie rządowe zostało na gorące błagania dyrektora Boczkowskiego odłożone na parę godzin, aby w Qui pro Quo mogła odbyć się premiera politycznej rewii. Gdyby rząd podał się do dymisji przed siódmą wieczór, rewia przestałaby być aktualną. A przecież zawsze łatwiej jest stworzyć nowy rząd niż nową rewię". Zdarzenia bieżące były paliwem dla tych ludzi. Ale był w tym element głębokiego poczucia, że jest się w wolnym kraju. Tego, że możemy swobodnie popływać w naszej bardzo trudnej rzeczywistości. Więc to jest takie myślenie: ciekawi mnie, co ci literaci powiedzą wieczorem na to, co przeczytałem w gazecie rano. Bo to jest nasze, wspólne i możemy swobodnie na ten temat rozmawiać. Oczywiście po śmierci Piłsudskiego sytuacja już nie była taka prosta, dlatego że demokracja przechodziła potworny kryzys. Ale te dziesięć lat, do 1939 roku było przesiąknięte polityką.

Przez to Qui pro Quo stało się bardzo ważnym elementem, który tworzył tożsamość.

Absolutnie. Ale jest też miejscem do kłótni, przepychanek dziennikarskich, strony prawej z lewą.

Czy są jakieś elementy, które przyciągały widownię wtedy i jednocześnie sprawiają, że dziś tamta satyra nadal jest atrakcyjna.

Tu trzeba pamiętać jeszcze, że to jest czas chwilę po tym jak cudem, za pomocą traktatu ryskiego, uchowaliśmy się od kompletnej katastrofy. Kabaret z rozmachem komentował także te wydarzenie, ale i

bohaterowie tych historii uczestniczyli w tworzeniu środowiska, jakie do Qui pro Quo uczęszczało. Szwoleżerowie z Wieniawą-Długoszowskim na czele, to byli stali bywalcy. Wieniawa wchodził do kabaretu tylnym wejściem. Znamy oczywiście te historie o nim, że był bon vivantem i bawidamkiem najwyższej klasy, ale wyobraź sobie, że marszałek Józef Piłsudski bywał nieraz ze swoimi szwoleżerami w Qui pro Quo i z rozkoszą wysłuchiwał satyrycznych tekstów na swój temat. Tu można by obawiać się posądzenia Qui pro Quo o to, że było tubą propagandową dla centrolewicy albo socjalistów. Otóż nie, bo prasa socjalistyczna była często bardzo krytyczna wobec tego, co się dzieje w Polsce. Nie mówiąc już o prasie endeckiej, której nie pasowało wiele rzeczy włącznie z kulturą żydowską.

Całe podwaliny, całe kulisy tworzyło środowisko żydowskie. Czy przetrwały zapisy spektakli, satyr, kabaretów tworzonych przez Żydów i dla nich samych?

Oczywiście, ale zanim o tym powiem, jest jedna bardzo ważna rzecz. Co to znaczy, że tworzyło to środowisko żydowskie? Czy *Kwiaty polskie* Tuwima to są kwiaty żydowskie? To wszystko jest nasza perspektywa i to jest perspektywa endecji. Chciałbym wytłumaczyć jakoś to moje spojrzenie. Zostałem wychowany w domu o tradycjach PPS-owskich. I perspektywa dzisiejsza, nasza, po Zagładzie jest taka, że bardzo łatwo powiedzieć nam: to tworzyli Żydzi. Ale gdybyś to powiedziała siedząc w Ziemiańskiej przy tym stoliku, oni zaczęliby się śmiać: pewnie, my jesteśmy Żydzi. Najprościej tak powiedzieć. Bo to byli Polacy, pochodzenia żydowskiego, a ono było częścią tożsamości polskiej. Dziś jest bardzo trudno nam to zrozumieć, ale dobrym przykładem jest Nowy Jork. Jeżeli idziesz do teatru na Broadway, jesteś Amerykanką albo nie, ale mieszkasz tam, jesteś długo w tej kulturze, to przez myśl ci nie przejdzie, czy to robią Żydzi, czy nie. Pewnie robią to w większości Żydzi. Ale jak idziesz do teatru żydowskiego, w który króluje szmonces, wyśmiewane są rozmaite żydowskie przywary na różnych poziomach, to mówimy o Teatrze Żydowskim i o twórcach żydowskich. W Polsce było mnóstwo kabaretów, w tym również żydowski, które operują językiem jidysz. Kraków, Lwów, Wilno, Warszawa, Poznań. Były kabarety żydowskie, funkcjonujące dokładnie na tej samej zasadzie. Dużo bardziej zamknięte, może często nawet były to getta w pewnym sensie. Jednak w kontekście kabaretu literackiego w Polsce, nie możemy

mówić o Żydach, bo to jest spojrzenie ekskluzywne. Patrzenie na to, na tych ludzi i na ten świat, dorobek na zasadzie podziału Żydzi-Polacy, jest bardzo dużym i myślę, że szkodliwym uproszczeniem.

W ramach spojrzenia na świat bez tych sztucznych podziałów, zwróćmy się w stronę samej sztuki. Chciałabym zapytać cię o to co robisz, czyli jak pracuje się z tym materiałem, który pozostał. Z piosenkami, które pochodzą z dwudziestolecia z satyry, z kabaretu. Wiem, że wykonujesz piosenki też w taki sposób, żeby jak najbardziej oddawały instrumentarium, brzmienie i klimat tamtych lat, ale czasami zdarza się, że te utwory aranżuje się na współcześnie popularne składy. Choćby orkiestracja – to zupełna zmiana charakteru. A wprowadza się rozmaite innowacje. Czy jest to materiał, który łatwo poddaje się takim zabiegom?

W tym pytaniu zawiera się szereg przeróżnych dyskusji, jakie prowadzę z różnymi ludźmi, których to właśnie interesuje. Bo „kabaret posiada niewiele szans długiego utrzymania swego indywidualnego stylu, gdyż ze swej aktualności czerpie zarówno swą siłę, jak i słabość. Aktualność go wznosi, aktualność wali w gruzy".

Gdzie ukryty jest fenomen tej piosenki-efemerydy?

Przez fakt zagłady, nie tylko Shoah, ale w ogóle zagłady miasta, kultury, w pewnym sensie zagłady narodu, te piosenki nabrały zupełnie innego znaczenia. Z bieżącej, błahej rozrywki, stały się rodzajem palimpsestu, czyli czegoś co jest poniekąd święte, czego nie dotykamy, bo wiemy, że gdy dotkniemy – rozsypie się, ale na co możemy popatrzeć. A z drugiej strony czymś, co sprawiło, że w błahym *Ja się boję sam spać* zaklęta jest poruszająca pamięć. Te piosenki po wojnie stały się rodzajem takiego depozytu pamięci. Talizmanu. Dla naszych dziadków, pradziadków, nawet rodziców. W tych tekstach, melodiach zawiera się pamięć, wspomnienie i kulturowy depozyt. Piosenka *Złociste chryzantemy*, tango nagrane na płytę w 1939 roku, jedno z tysięcy tang, już podczas okupacji wyciskało ludziom łzy. Po wojnie było tym biletem do innych czasów – czasów straconych, palimpsestem. Uważam, że był bardzo długi okres, kiedy ci twórcy, całe to pokolenie po prostu wymarło.

> *Te piosenki po wojnie stały się rodzajem takiego depozytu pamięci. Talizmanu*

Mówię o ludziach urodzonych właśnie na przełomie wieku. Oni zaczęli znikać, jeżeli byli w Polsce, a było ich wielu. Słonimski, Wierzyński, Brzechwa, Tuwim, środowisko emigracyjne na czele z Hemarem, też na emigracji wytwarzało mnóstwo rozrywkowej literatury. W Sekcji Polskiej Radia Wolna Europa, w archiwach, które są obecnie w Polskim Radio, są nieprzebrane ilości pięknego materiału. Po 1956 roku w Polsce tak zwana przedwojenna piosenka ustąpiła miejsca zupełnie nowym trendom. Pieśni masowe – to jest jedna rzecz: *Budujemy nowy dom*, *Czerwony autobus*... Reprezentantem najfantastyczniejszym tych pieśni masowych jest Władysław Szpilman, który przed wojną pisał genialne piosenki, razem z tymi ludźmi i młodszym pokoleniem. Teraz te utwory się w pewnym sensie zdewaluowały. Mieczysław Fogg, który był strażnikiem tego pokolenia i tej kultury w Polsce, starzał się, miał siwe włosy, był panem w muszce, który coś tam przynudzał. Był całkowicie święty dla tego pokolenia z Qui pro Quo, ale był kompletny boomerem dla nowego pokolenia, które było zainteresowane zupełnie czymś innym. W latach osiemdziesiątych postrzeganie międzywojnia było bardzo płytkie i muzycznie krzywdziło tamten okres, bo było wyobrażeniem, filtrowanym przez lata siedemdziesiąte. To wszystko było nieprzystawalne. Musiało wygasnąć, żeby przyszło nowe pokolenie, które krzyczało swoim głosem. Potem przyszło moje pokolenie. My po prostu odkopujemy te piosenki, tę kulturę i filtrujemy je przez siebie. Czytamy to jak naszą tradycję muzyczną i literacką. Moje pokolenie bardzo zapragnęło mieć swoją biblię muzyczną. W Stanach jest *The Real Book*. My na tę muzykę dwudziestolecia patrzymy właśnie jak na tradycję. Odświeżamy to i bierzemy moc sprawczą oddziaływania tych piosenek. Oprócz tego, są to piosenki bardzo różne, które poddają się fantastycznie przeróżnym adaptacjom. Są bardzo plastyczne. W tych piosenkach jest mnóstwo odnośników do różnych tradycji na przykład miejskiej, więc można je uprawiać i pięknie brzmią przy użyciu różnorodnych instrumentów. Utwory, komponowane przez takich twórców jak Lars, Krasiński, Henryk Gold, Adam Gold – to wszystko tak zwany standard. I właśnie dlatego one do wszystkiego pasują, te nasze standardowe piosenki. Na razie interesują nas kompozycje, które trzeba dosłownie odkopać spod popiołów. I chcemy to stworzyć w sposób, w jaki stworzony jest *The*

Real Book. U nas jest to fantastyczny, żywy materiał, za którym idzie jeszcze ujmująca historia. Te piosenki i ich historie są ściśle powiązane z naszymi dziejami. One sobą nawzajem oddychają.

Z Janem Młynarskim rozmawiała Magdalena Idzikowska

Wydanie cyklu publikacji realizowane w ramach projektu „1918-1922. Cztery lata Niepodległej sto lat później". Dofinansowano ze środków Programu Wieloletniego NIEPODLEGŁA na lata 2017-2022 w ramach Rządowego Programu Dotacyjnego „Niepodległa"

niepodległa

FUNDACJA ŚWIĘTEGO MIKOŁAJA