

## Zarys teorii kabaretu

### 0. Wprowadzenie

Kabaret istnieje, w znanej dzisiaj formie, dopiero od około 100 lat. Za datę początkową uтарыło się przyjmować rok 1881, kiedy to Rodolphe Salis założył w Paryżu "Chat noir" (pierwszy niemiecki kabaret – "Buntes Theater (Überbrettl)" – założył Ernst Freiherr von Wollzogen 18 stycznia 1901 roku w Berlinie; pierwszy polski kabaret to "Zielony Balonik" założony 7 października 1905 roku z inicjatywy Edwarda Żeleńskiego i Stanisława Kuczborskiego w Krakowie; 31 grudnia 1908 Arnold Szyfman zakłada w Warszawie kabaret "Momus"). Ujmując charakterystykę kabaretu szeroko, jego elementy pojawiają się już u François Villona, w tradycji francuskich trubadurów, niemieckich Minnesänger czy późniejszej tradycji pieśniarzy politycznych (Chansonniers Pont Neuf w Paryżu), jak również w czasie Rewolucji Francuskiej i później (Béranger-Chansons, Cafés-Chantants i Cafés-concerts). Jest to więc młody multimedialny gatunek, łączący i wykorzystujący elementy różnych dziedzin sztuki do budowy swych zabiegów i swej specyfiki gatunkowej. Kabaret wykorzystuje różne systemy semiotyczne, stanowiąc tym samym specyficzny i samodzielny rodzaj sztuki. Brakiem precyzji byłoby więc uznawanie go za – jakkolwiek rozumianą – formę pośrednią, jako swego rodzaju niepełny teatr (typu jednoaktówki) czy literaturę mówioną. W kabarecie istnieją bowiem zabiegi generujące znaczenia, których nie da się sprowadzić tylko do środków teatralnych lub literackich. Problem zatem polega na tym, by adekwatnie opisać to multimedialne zjawisko.

Ponadto kabaret jako zjawisko ogranicza się do niewielu tylko kultur jednostkowych. Biorąc jako punkt wyjścia opisu powszechnie znaną formę kabaretu, stwierdzić można, że występuje ona tylko w niemieckim, polskim i czeskim obszarze językowym (z zastrzeżeniami historycznymi – także w Rosji i na Węgrzech). Przedmiotem analizy będzie tu typ kabaretu występujący w Polsce i w krajach niemieckojęzycznych. Nie oznacza to oczywiście, że jest to forma jedyna. Istnieją również inne, odmienne manifestacje, jak np. francuski Chanson-Kabarett (Cabaret), anglojęzyczny one-man-show itp. (na temat historii kabaretu patrz: Budzinski 1961, 1982, 1985, Greul 1967/72, Vogel 1993, Fleischer 1989). Pominięte zostaną także formy pokrewne (warieté, wodewil, show, rewia, cyrk, pantomima, jednoaktówka, Bunter Abend itp., szerokie opracowanie tego tematu wraz z licznymi przykładami tekstowymi oraz z omówieniem historii kabaretu przedstawiłem w Fleischer 1989; niniejszy tekst stanowi szkicową wersję tej książki, por. także Fleischer 2000).

W dalszym ciągu pracy zarysuję główne charakterystyki zaproponowanej przeze mnie teorii kabaretu. Rozpocznę od omówienia koncepcji Henningsena oraz opisu gatunku i jego elementów a następnie przedstawię semiotyczne i komunikacyjne wymiary zjawiska. Analiza przebiegać będzie w dwóch etapach. Z jednej strony omówię *elementy* gatunkowe kabaretu, z drugiej – repertuar i funkcje *zabiegów kabaretowych*, czyli specyficznie metody generowania znaczeń w kabarecie, by przejść do *właściwości kabaretowych* wynikających z tak, a nie inaczej zmanifestowanych elementów i zabiegów.

### 1. Koncepcja teoretyczna Henningsena

Henningsen (1967), wychodząc z założenia, że kabaret wykorzystuje dwa generalne mechanizmy (rozrywki i uczenia się), postuluje priorytet pedagogicznego charakteru kabaretu. Teza Henningsena, stanowiąca jednocześnie zgrabną definicję kabaretu, brzmi: "Kabaret to gra z nabytymi zależnościami w [systemie – MF] wiedzy publiczności" (Henningsen 1967, 9).

Henningsen wyróżnia kilka warunków niezbędnych do zaistnienia kabaretu. Najważniejszy to *publiczność*, obecność aktywnej publiczności, przy czym w relacji kabaretysta–publiczność dominują aspekty antyiluzyjne (Henningsen 1976, 13). W odróżnieniu od teatru lub filmu w kabarecie gra się do publiczności. Drugi warunek to *zasada konstrukcyjna* kabaretu, polegająca na tym, że program kabaretowy składa się z następujących po sobie i tematycznie nie związanych ze sobą numerów (skeczów). Również ten aspekt odróżnia kabaret od teatru czy filmu. Kabaret wykorzystuje wniesioną przez publiczność wiedzę, odnosząc się do niej w trakcie programu (Henningsen 1967, 17). Kolejny warunek to *zasada ograniczonych środków* – wobec braku zarówno czasu (krótkość numerów), jak i dużej sceny, kabaret jest w stanie tylko naszkicować jakiś problem, co zmusza go do dużej ekonomii środków, a tym samym gęstości i komprymowania znaczeń, dlatego też kabaret rezygnuje z tworzenia iluzji. Ostatni z podanych przez Henningsena warunków to *kabaretowa rola*. Kabaretysta występuje bowiem w trzech rolach jednocześnie: a) w roli wynikającej z danego numeru, sygnalizowanej najczęściej tylko szkicowo i służącej wyłącznie do wywołania u publiczności niezbędnych asocjacji; b) w historycznie zapośredniczonej i stanowiącej dziś konwencję roli kabaretysty oraz c) w roli osoby prywatnej – publiczność zna kabaretystę pod jego własnym nazwiskiem i uważa go, także z powodu braku elementów iluzji w kabarecie, za osobę prywatną. Kabaret wyróżnia się – mówi Henningsen – od innych obszarów sztuki tym, że jest z jednej strony *grą* z zastanymi zależnościami w systemie wiedzy, nawyków, stereotypów kognitywnych publiczności, a z drugiej – *grą destruktywną*. Kabaret nie jest bowiem afirmujący (na temat prób stworzenia kabaretu prawicowego, nacjonalistycznego w Niemczech – patrz Vogel 1992, żadna z tych prób się nie powiodła; w Polsce próby takie podejmuje w ostatnich latach Jan Pietrzak).

Dalej Henningsen omawia *metody kabaretowe*, przy czym nie chodzi "o formy operacji literackich obiektywnie obecnych w tekstach, lecz o metody *wpływania na świadomość*" odbiorców (Henningsen 1967, 46). Typowe metody kabaretu to: a) *trawestacja* – zabieg, w którym treść trawestowanego zdarzenia jest zachowywana, a zmienia się jedynie forma; będąca odwrotnym zabiegiem b) *parodia* (w tym imitacja), która zmienia treść zachowując formę zdarzenia; c) *karykatura* – przerysowane zniekształcenie jakiejś charakterystyki; d) *demaskacja* "powodująca zburzenie niewystarczająco zintegrowanej struktury" (Henningsen 1967, 46). Metody te realizowane są przez kontrast, imitację, zniekształcenie, usunięcia lub substytucję.

*Typowe środki kabaretowe* natomiast rozumiane przez Henningsena jako mikrostruktury metod, to: a) *wprowadzanie w błąd*, b) *pomijanie* (określony element dowcipu lub numeru zostaje pominięty, a efekt polega na tym, że publiczność ten element uzupełnia, tworząc dopiero puentę), c) *abstrakcja i stylizacja* (publiczności prezentowany jest tylko jeden element, a ta musi, chcąc zrozumieć numer, odkryć znajdujący się za tym system odniesienia), d) *gry językowe* (zabawa słowami i ich znaczeniami).

## 2. Opis gatunku

Główną i zasadniczą cechą kabaretu jest jego *multimedialność*. Ponadto kabaret cechuje się tym, że będąc co prawda stradycjonalizowaną formą sztuki, nie dochodzi w nim jednak do tradycjonalizacji tekstów. Posiadamy wiele informacji o kabaretach, kabaretystach, programach kabaretowych, niewiele natomiast o konkretnej zawartości przedstawień, o granych w nich tekstach. Związane jest to z właściwościami samego gatunku. Trudno bowiem przyjąć, by teksty kabaretowe nie *mogły i nie mogą być* gromadzone (filologiczne zbiory tekstów istnieją dłużej niż kabaret). Fakt nie przywiązywania wagi (w sensie kulturowym) do gromadzenia tekstów kabaretowych uwarunkowany jest bez wątpienia

*pozycją peryferyjną* oraz *granicznym charakterem* gatunku (por. stosunek tradycyjnego literaturoznawstwa do kabaretu). Związane jest to również z regułą wartościowania dzieł sztuki, panującą w naszym kręgu kulturowym, gdzie wyróżniana jest sztuka wysoka i niska, a określone zjawiska, w tym kabaret, traktowane są jako nieistotne (w 'postępowych' kręgach badaczy – jako mniej istotne). Uwarunkowany kulturowo charakter graniczny gatunku powoduje ponadto, że kabaret ani wśród filologów, ani teatrologów nie jest uznawany za wystarczająco 'poważne' pole badawcze. Do tego dochodzi *krótkowieczność* kabaretu (a precyzyjniej, acz stylistycznie niezręcznie, jego krótki termin ważności) oraz *ulotny charakter* jego tekstów. Właściwości te, co prawda systemowe i zakotwiczone w regułach gatunku, wchodzą jednak w konflikt z mechanizmami zabezpieczającymi system literacki, ukierunkowanymi na długowieczność, wielokrotność recepcji jednego dzieła oraz trwanie »fundamentalnych dzieł naszej literatury«. System kultury ukierunkowany jest na powszechne obowiązywanie jego 'treści i dzieł', na trwanie, uniwersalność. Natomiast gatunek sztuki, którego naczelną zasadą generującą jest krótkotrwałość, sytuowany jest przez system kultury w pozycji granicznej i peryferyjnej.

Czas więc doprecyzować same pojęcia, uwzględniając owe mało stabilne granice gatunkowe. Pod pojęciem 'kabaretu' rozumiany jest zarówno gatunek sztuki, jak i instytucja (w sensie 'sceny' i 'zespołu'); 'program kabaretowy' to określone zdarzenie komunikacyjne (w sensie event), składające się z elementów kilku systemów semiotycznych (tekstu, aktora, sceny itp.); jako 'tekst' natomiast określana jest wypowiedź językowa (literacka lub nie-literacka), występująca jako składnik tego zdarzenia. Podział na 'tekst' i 'program/zdarzenie' podobny jest do podziału na dramat i teatr. 'Tekster' to autor tekstu kabaretowego, 'kabaretysta' zaś to (każda) osoba występująca na scenie podczas programu, przy uwzględnieniu różnicy między (kulturową) *rolą* aktora teatralnego a kabaretowego. W tym sensie tekster niekoniecznie musi być kabaretystą i odwrotnie. Kabaretystą natomiast jest w tym rozumieniu również osoba publiczna – np. dziennikarz – występująca w kabarecie w charakterze gościa.

Historiografia gatunku ogranicza się głównie do opisu kabaretów i ich rozwoju, pomijając teksty i programy kabaretowe. Prowadzi to do konstatacji kolejnej ważnej cechy, pojawiającej się na wielu poziomach typologicznych i systemowych, do *zjawiska legendy* kabaretowej. Większość programów i tekstów obecnych jest w kulturze tylko w charakterze wspomnień lub opisów, co prowadzi do tworzenia typowych dla kabaretu legend, współgenerowanych przez liczne właściwości samego gatunku. Tradycjonalizowanie relacji o zdarzeniach, ich znaczeniu i roli, pod nieobecność samego przedmiotu, pozwala na tradycjonalizację zadziwiająco stałej roli kabaretu. Skoro teksty kabaretowe nie podlegają tradycjonalizacji, funkcję stabilizującego mechanizmu tradycji przejmuje tworzenie legendy. Taka forma tradycjonalizacji podatna jest w dużej mierze na manipulację, a *zasada manipulacji* z kolei to jedna z generatywnych właściwości kabaretu, na której bazuje wiele jego zabiegów. W tym kontekście nieistotna staje się proveniencja tekstów, mogą to być zarówno teksty oryginalne (pisane dla kabaretu), jak i teksty wobec kabaretu zewnętrzne (ulubione źródła to teksty prawnicze, wyroki sądowe, konstytucja, artykuły lub ogłoszenia prasowe i teksty literackie). By – dosłownie – wystąpić w kabarecie, tekst nie musi koniecznie zawierać zabiegów kabaretowych. Decydująca jest taka, a nie inna jego prezentacja w tej lub innej funkcji. Z synchronicznego punktu widzenia kabaret jest samodzielną formą sztuki, bazującą – jak każdy inny rodzaj sztuki – na wyróżnialnym repertuarze reguł i zabiegów. 'Samodzielna' nie znaczy oczywiście, jakoby kabaret nie posiadał cech wspólnych z innymi formami sztuki. Wręcz przeciwnie, kabaret skazany jest na korzystanie z reguł innych gatunków sztuki oraz na ich przefunkcjonowanie.

Punkt wyjścia dalszej analizy stanowi więc założenie, że podstawą kabaretu – jako formy sztuki – jest zdarzenie (program) oraz jego multimedialny charakter (por. Hess-Lüttich 1984). Zdarzenie kabaretowe składa się z wielu elementów różnych rodzajów sztuki, z tekstu, muzyki, pantomimy (mimiki i gestyki), elementów teatralnych, filmowych (w przypadku kabaretu medialnego), malarskich oraz elementów nie-artystycznych (dziennikarskich, telewizyjnych, komunikacji codziennej itp.). Mimo licznych konwergencji z innymi formami sztuki, do najważniejszych należy literatura i teatr.

## 2.1. Tekst

Ze względu na gatunek, w kabarecie mamy do czynienia z tekstami literackimi i nie-literackimi, z uwagi na cel, dla którego powstały, z *tekstami oryginalnymi* (napisanymi przez tekstera lub kabaretystę-tekstera dla określonego kabaretu) oraz z *tekstami wtórnymi*, pochodzącymi z różnych kontekstów zewnętrznych wobec kabaretu (mogą to być teksty zarówno literackie jak i użytkowe). Istotną właściwością kabaretową jest ponadto rodzaj prezentacji tekstu, to znaczy, czy grany jest on przez autora czy kabaretystę-aktora, czy autorem jest członek zespołu, inny kabaretysta czy osoba spoza »branży« itp. Zbiór wszystkich tekstów tworzy *korpus tekstów kabaretowych*, który zdyferencjować można z uwagi na *rodzaj prezentacji* oraz *autorstwo*. Uwzględniając cel, w jakim teksty są *wykorzystywane*, korpus ten jest homogeny. Niejakich trudności przysparza rozumienie autora. Nie tyle ustalenie samego pojęcia, ile dodatkowe role związane w kabarecie z autorem. Mamy do czynienia z autorami tekstów oryginalnych i wtórnych oraz z podwójnym autorstwem. W przypadku parodii (np. tekstu dziennikarskiego), autorem tekstu jest zarówno tekster, jak i autor tekstu wtórnego, tym bardziej, że autor tekstu wtórnego nie jest w kabarecie ukrywany lecz – wręcz przeciwnie – podawany, w tym lub w innym celu (np. ponieważ jest parodiowany), do wiadomości. Rola tekstera-kabaretysty ogranicza się do znalezienia tekstu i jego kabaretystycznego »przyrządzenia«. Podobna jest sytuacja w przypadku tekstów literackich; jeśli są one tylko cytowane, twórcą tekstu pozostaje literat, a tekst spełnia swoją pierwotną rolę (jak w przypadku wykorzystywania nie-kabaretowych tekstów Gałczyńskiego). W kabarecie teksty literackie są jednak również manipulowane, otrzymując tym samym nową funkcję. Sytuacja jest wtedy analogiczna do przypadku tekstów dziennikarskich.

Nieco bardziej skomplikowany jest przypadek autorstwa tekstów oryginalnych. Tu wyróżnić można cztery formy: a) autorów występujących lub nie występujących na scenie (np. Jan Pietrzak – Adam Kreczmar), b) autorów będących członkami zespołu i piszących teksty tylko dla tego zespołu (np. Olga Lipińska, Piotr Skrzynecki), c) autorów piszących dla wielu kabaretów i nie będących członkami jakiegoś zespołu (np. Jerzy Jurandot) oraz d) osoby innych zawodów, okazynie dostarczające teksty dla kabaretów (np. Bertold Brecht, Erich Kästner, Kurt Tucholsky, Jürgen Henningsen, Julian Tuwim, Daniel Passent). Ponadto teksty kabaretowe podlegają zmianom w trakcie programu (improvizacja, spontaniczne pomysły kabaretysty na scenie). Za oryginał najwygodniej więc uznać tekst realizowany na scenie w trakcie programu, a jego pisemną formę za rodzaj partytury; rezultaty zmian wynikających z różnic w przedstawieniach traktować można jako warianty tekstu oryginalnego. Tekster więc to kabaretowy autor tekstu oryginalnego lub osoba opracowująca tekst wtórny, niezależnie od jej pojawiania się na scenie. Teksterzy tworzą korpus tekstów kabaretowych.

## 2.2. Elementy teatralne

Elementy te obejmują liczne podgrupy (w odniesieniu do teatru patrz Fischer-Lichte 1983, Koch 1990, Pfister 1977). Z jednej strony mamy do czynienia ze środkami pantomimy, jak

mimika, gestyka i nasemantyzowany ruch, z drugiej – ze środkami czysto teatralnymi (działającym aktorem, rekwizytami, sceną, scenografią itp.). Elementy te charakteryzują teatralną proveniencję kabaretu (por. Fischer-Lichte 1985, van Kesteren 1975). W tym kontekście relewantnych jest pięć grup elementów:

(i) *Środki pantomimy* dopiero wraz z tekstem tworzą numer kabaretowy. Wyróżnić można: a) *mimikę i gestykę*, towarzyszące każdej wypowiedzi, występujące w kabarecie jako specyficzne środki wyrazu (charakteryzowanie osób, sytuacji, nastawień wobec nich, stosunku do tekstu), tworzące wraz z tekstem jednostki mimiczno-tekstowe bogatsze w znaczenia niż sam tekst oraz b) *nasemantyzowany ruch*, polegający na *komentowaniu* tekstu, sytuacji, relacji komunikacyjnych za pomocą ruchu całego ciała, generujący tym samym nowe lub dodatkowe znaczenia, np. dystans między tekstem/numerem a osobą prezentującą je, bez konieczności rozbijania tekstu/numeru przez komentarz słowny lub dyskrepancję między tym, co prezentowane, a tym, kto prezentuje (np. sygnalizowanie »cudzych« tekstów). Zróżnicowanie to jest ważne, ponieważ występuje w kabarecie na bardzo wielu poziomach. Obydwie grupy środków oczywiście przenikają się.

(ii) *Działający kabaretysta*. Repertuar stosowanych środków aktorskich jest bardzo szeroki i generalnie nie różni się od teatralnych. Do głosu dochodzą jedynie aspekty techniczne - mniejsze wymiary sceny i widowni mogą powodować zwiększenie oszczędności w stosowaniu środków; kabaretysta nie musi dotrzeć do widzów w 30-tym rzędzie, ponieważ takiego nie ma. Zasadniczo kabaretyści stosują więc aktorski i teatralny repertuar środków. Pojawiają się jednak również cechy specyficzne, odnoszące się do oczekiwanych przez publiczność konwencji kabaretowych oraz do *modus kabaretysty*, polegającego na tym, iż publiczność oczekuje od kabaretysty, by ten reprezentował wyrażane w swoich tekstach/numerach opinie także prywatnie; nie jest oczywiście istotne, czy rzeczywiście je reprezentuje, decydujące jest, że taki modus obowiązuje. Od kabaretysty oczekuje się co prawda stosowania środków aktorskich w celu stworzenia przesłania numeru (message), nie oczekuje i nie akceptuje się jednak – w przeciwieństwie do teatru – gry; kabaretysta powinien być *wiarygodny*. Modus ten warunkuje tym samym typ gry aktorskiej. Aktor teatralny kogoś gra, kabaretysta konstruuje za pomocą środków aktorskich określone przesłanie, które traktowane jest jako jego własne. W kabarecie pojawia się zatem wymiar moralny. Kabaretysta przyjmuje (co ciekawe – nie tylko na czas spektaklu) *rolę autorytetu instancji moralnej* (dlatego np. – w różnym stopniu i celu – Jan Pietrzak czy Janusz Rewiński mogli zostać politykami, a Olga Lipińska, z tych samych powodów – nie). Ciekawe, że modus ten produkuje kilka paradoksów. Ponieważ kabaretysta spełnia rolę instancji moralnej, przyznawane jest mu prawo krytykowania wszystkich i wszystkiego (krytyka kabaretowa nie posiada sfery tabu!); kabaretysta nie podlega ograniczeniom w wyborze tematów, środków i krytykowanych osób. Jest to jednak, paradoksalnie, wolność błazeńska, czyli bezskuteczna. Kabaretysta nie jest w stanie niczego zmienić, nie zagraża więc – w swej roli – mechanizmowi władzy. Między innymi z tego paradoksu rozwinął się jeden z istotnych celów kabaretowych; kabaret – jak zauważył Henningsen – nie chce zmieniać świata, lecz tylko publiczność. Pozycja instancji moralnej jest w kabarecie zakorzeniona i znana publiczności. Konwencja ta umożliwia kabaretyście np. odwrócenie relacji wartościujących i stosowanie środków aktorskich w sposób ironiczny. Kiedy kabaretysta gra drobnomieszczańskiego lub faszystoidalnego osobnika, publiczność wie – mimo braku jakichkolwiek sygnałów ze strony kabaretysty – iż nie jest to opcja przez niego reprezentowana; publiczność zawsze wie, co kabaretysta »naprawdę« ma na myśli, nie ma więc konieczności sygnalizowania tego.

Niewykluczone, że na tej samej zasadzie bazuje zabieg 'obrażania publiczności' stosowany w kabarecie od samych jego początków. Najczęściej w numerze otwierającym program publiczność jest ze sceny obrażana, lecz mimo to się nie obraża. Na pierwszy rzut oka trudno wyjaśnić, jak i dlaczego numer ten funkcjonuje. Może widzowie nie biorą obelg do siebie, wychodząc z założenia, że kabaretysta mówi o tych, którzy do kabaretu nie chodzą; wygłasza co prawda sąd ogólny, my jednak wiemy, iż nas, którzy tu siedzimy, nie ma na myśli, a zatem klaszczemy, gdyż jesteśmy tego samego zdania co kabaretysta. Zabieg ten bazuje ponadto na znanym zjawisku psychologicznym, manifestującym się np. w trakcie wypadków drogowych, kiedy w pierwszym momencie nikt nie pomaga ofierze, sądząc, że 'inni już pomogą', 'mnie tu nikt nie ma na myśli' itp. Funkcjonowanie zabiegu 'obrażania' związane jest również ze specyficzną rolą 'publiczności kabaretowej', o której mowa będzie niżej (proszę także zauważyć, że do kabaretu chodzą tylko specyficzne grupy socjalne). A może – to inne wyjaśnienie – publiczność nie traktuje kabaretysty 'poważnie'; przyznając mu błazeńską wolność, pozwala w konsekwencji na obrażanie się. Ostatnie wyjaśnienie jest sprzeczne z moralną pozycją kabaretysty, odpowiada jednak zasadzie pozbawionej skuteczności wolności błazeńskiej. Niewykluczone również, że z uwagi na moralną pozycję kabaretysty widzowie odczytują obelgi jako ironię. Jakkolwiek zjawiska tego nie tłumaczyć, obrażanie publiczności jest jednym z tych paradoksów, które wynikają z wolności krytyki i z moralnej pozycji zajmowanej przez kabaretystę. Poniżej typowy przykład zabiegu obrażania publiczności autorstwa Boya z programu Zielonego Balonika z 1905 roku (cytowany za Krukowskim 1982, 128).

Tadeusz Boy-Żeleński – Powitanie

Przyszliście tutaj – po co? Czy wy wiecie?  
Ha, nie, zaiste. A więc ja wam powiem:  
Przyszliście po to, aby przy kotlecie  
Urażać nam tu swym zwierzęcym zdrowiem,  
Pełną kieszenią i wypchanym brzuchem,  
Co łśni plugawo pod złotym łańcuchem.

Przyszliście, wiecznie niesyci burżuje,  
Chłęptać wraz z piwem ciepłą krew artysty,  
Rzygnąć w głąb serca, co cierpi i czuje,  
Za grosz sprzedając wam swój miąższ soczysty.  
Marzeń swych tkankę targając na strzępy  
Po to, ażeby śmiech wasz wzbudzić tępy.

Przyszliście do nas tutaj w odwiedziny,  
Wy, którym betów waszych jest za mało.  
Tak jak się idzie do płatnej dziewczyny,  
Co wam wydaje na łup swoje ciało.  
I zbliża do ust, niby winne grono,  
Pierś niegdyś świeżą, dziś, ach jak zmęczoną...

Witaj, motłochu! Siądźmy więc pospołu,  
Niech ducha ziści się krwawa gehenna.  
Lecz wiedz, że każdy okrucz tego stołu  
To jako perła przezczysta, bezcenna,  
Którą my, w męki ofiarnej godzinie,  
Wbrew słowom Pisma rzucamy przed świnię.

(iii) *Scena i scenografia* nie stanowią w historii kabaretu elementów obligatoryjnych (por. Fischer-Lichte 1983II, 38-41 i 72), ponieważ kabaret jako forma sztuki nie jest związany z określonym miejscem. Typowa scena kabaretowa jest niewielka (rzadko większa niż 4x4m) i w tej formie występuje od początków kabaretu; reguły konstrukcyjne nie wymagają większej powierzchni. Również zespół nie jest zbyt liczny, rzadko przekracza 5 osób. Mała przestrzeń (zarówno sceny jak i widowni) pozwala tworzyć specyficzną *kabaretową atmosferę*. Aktorzy zmuszeni są grać stojąc blisko siebie, mając dobry kontakt wzrokowy, co sprzyja improwizacjom; mamy więc do czynienia z naturalną przestrzenią komunikacyjną typu face to face; duża scena powodowałaby w tej sytuacji zakłócenia. Dlatego też kiedy w trakcie występów gościnnych kabarety grają na scenach regularnych teatrów, zmniejsza się powierzchnię sceny (np. za pomocą kotar). W latach 20-tych, wraz z pojawieniem się kabaretu rewiewego i rozrywkowego, duża scena była oczywiście nieodzowna; ten nurt kabaretu jednak nie przetrwał. Fakultatywna jest również scenografia; nieliczni kabaretyści ją

jednak stosują. W historii kabaretu pojawiła się stosunkowo wcześniej (w Polsce już w roku 1919), znaczenie posiadała później w kabarecie rewizyjnym, z czasem pojawiała się jednak coraz rzadziej. Rozwój przebiega raczej w kierunku zwiększania liczby rekwizytów, przejmujących rolę i funkcję scenografii.

Z widocznymi podczas programu rekwizytami oraz z rodzajem sceny i sposobem grania związana jest kolejna właściwość kabaretu – jego *pokrewieństwo* z *commedia dell'arte*, w której również stosuje się dwie sceny. W obrębie większej powierzchni znajduje się na podwyższeniu mniejsza scena z deską, na której odbywa się (właściwy) spektakl; w przestrzeni otaczającej mniejszą scenę znajdują się widoczni dla publiczności aktorzy, nie występujący w danym momencie (powtarzający tekst i pozy, przebierający się do kolejnego występu itp.) oraz rekwizyty, podawane lub wnoszone na scenę. Podobnie jest w kabarecie. Używane w programie rekwizyty leżą z reguły na scenie; w wielu zespołach aktorzy nie biorący w danym momencie udziału w akcji stoją na obrzeżach sceny lub wśród publiczności. Również oświetlenie nie stanowi stałej właściwości gatunku, z wyjątkiem blackoutu oczywiście (to znaczy wygaszania światła na końcu numeru w funkcji przerywnika lub akcentu podkreślającego wymowę granej właśnie scenki).

(iv) *Rekwizyty* stosowane są również fakultatywnie. Pojawiając się, posiadają funkcje podobne do rekwizytów teatralnych, służą do charakteryzowania osoby, roli itp. Czasami posiadają także funkcje ułatwiające lub ukierunkowujące recepcję. Uwaga publiczności nakierowywana jest np. na (obecny na scenie w trakcie numeru) przedmiot, który potem »obgrywany« jest przy pomocy tekstu i pantomimy; przedmiot zwraca uwagę na temat numeru lub też przejmuje samodzielne funkcje. W ten sposób powstaje równoległa akcja: wynikająca z tekstu oraz oparta na samodzielnym charakterze semantycznym rekwizytu; z ich sumy wynikać może znaczenie numeru. Rekwizyty spełniają w kabarecie także funkcję przeciwną – stosowane są jako środki utrudniające recepcję. Zabieg ten pojawia się w kabarecie na różnych poziomach, a publiczność zmuszana jest przez to do zachowania lub zwiększenia koncentracji i wnikliwszego śledzenia programu.

(v) *Muzyka i efekty akustyczne* to stosunkowo częste środki kabaretowe, zwłaszcza w przypadku piosenek, przy czym na pierwszym planie stoi z reguły tekst i jego wymowa (por. Schneider 1980, Fischer-Lichte 1983II, 80-87). Liczne kabarety posiadają »nadwornego« kompozytora, inne zamawiają muzykę u kompozytorów nie-kabaretowych; istnieją także stałe duety tekstersko-kompozytorskie (np. Przybora/Wasowski). W historii kabaretu, szczególnie w jego początkach oraz w latach 20-tych i 30-tych, pojawiali się również muzycy kabaretowi, piszący muzykę dla licznych zespołów i solistów (np. Friedrich Hollaender). Spotyka się jednak także kabaretystów nie śpiewających nigdy (Gerhard Polt, Mathias Richling). Piosenki są znakiem rozpoznawczym wielu kabaretów. Efekty akustyczne natomiast stosowane są raczej rzadko, pojawiają się jednak czasami, spełniając interesujące funkcje. Ich repertuar sięga od charakterystycznych dźwięków (np. alarm lotniczy, hałas ulicy) po głosy z offu. Również odgłosy przejmują czasami funkcje semantyczne (np. w kabarecie Olgi Lipińskiej). W latach 70-tych obserwować można było rozwój kabaretów rockowych, docierających do swojej publiczności przy pomocy muzyki rockowej, bez rezygnacji z funkcji kabaretowych (np. Floh de Cologne).

### **2.3. Elementy filmowe**

W tradycyjnym kabarecie środki te pojawiają się dość rzadko; bardzo istotną rolę natomiast spełniają w *kabarecie medialnym* – zjawisku co prawda peryferyjnym, lecz rozwijającym się

w sposób stały od lat 40-tych do końca lat 80-tych. Elementy filmowe występują generalnie w trzech formach:

- a) *Transmisja*, czyli filmowa rejestracja odbywającego się w innym miejscu programu kabaretowego i jego równoczesne lub późniejsze nadanie (TV, film, materiał archiwalny). Ponieważ mamy tu do czynienia z formą nie stosującą elementów filmowych w funkcji generującej znaczenia, można ją pominąć.
- b) *Audycja na żywo ze studio*, czyli w formie związanej z samym medium i poza nim nie istniejącej, mimo, iż zasadniczo nic nie stałoby temu na przeszkodzie (np. Scheibenwischer, Mitternachtsspitzen lub programy kabaretu Insulaner nadawane w latach 40-tych w radio, programy kabaretu Elita, Rodzina Poszepszyńskich, Dialogi na cztery nogi). Forma ta istnieje tylko jako audycja telewizyjna/radiowa, w której stosowane są typowe dla danego medium środki (cięcia, jazdy kamer, dialogi na kontrach itp.), a w studio obecna jest publiczność. Mimo to forma ta różni się tylko nieznacznie od tradycyjnego programu kabaretowego; zasadniczo możliwe jest jej przeniesienie na scenę.
- c) *Kabaret medialny*, występujący w tej formie w Polsce (Kabaret Starszych Panów, Galluxshow, Kurtyna w górę) i w Anglii (That Was The Week That WAS, Monty Python's Flying Circus), pozbawiony jest obecnej na żywo publiczności i wykorzystuje środki filmowe w niesubstituowalnej funkcji semantycznej – np.: równoległe akcje (w Kabarecie Olgi Lipińskiej – w trzech miejscach, z trzema scenografiami), zmiana punktu widzenia w trakcie rozmów, powtórzenia itp. Programy te nadal są kabaretem. Z dodatkiem nowych środków wyrazu i nowych możliwości kształtowania znaczeń, stanowią nową i ciekawą linię rozwojową.

#### **2.4. Elementy malarskie**

Ten zespół środków również stosowany jest raczej rzadko. Czym innym jest oczywiście plastyczny kształt rekwizytów czy używanie obrazów i rzeźb w roli rekwizytów (por. Weiss 1976). W pierwszych latach rozwoju kabaretu scena i widownia dekorowane były często przez malarzy (np. w Zielonym Baloniku). Na pierwszym planie stoi w tym wypadku tworzenie typowej 'artystycznej' atmosfery kabaretu.

#### **2.5. Konsensus gatunkowy a publiczność**

Omówienia wymaga oczywiście jeszcze jeden istotny element, a mianowicie sama *publiczność*. Program kabaretowy – na czym polega jego odmiennosc w stosunku do teatru – *powstaje* dopiero w trakcie spektaklu (nie w sensie czasowym oczywiście, lecz konstruktywnym). Program nie jest czymś gotowym, granym, lecz generowany jest na sali, podczas występu ; jest rezultatem interakcji kabaretysty z publicznością, która jest równie (aczkolwiek inaczej) aktywnym elementem, jak kabaretysta. Aktor teatralny w trakcie przedstawienia wie, czy widzowie biorą udział w spektaklu, czy i jak jego gra do nich dociera; nie może on jednak zmienić tekstu, kolejności scen, wpłynąć na publiczność inaczej, niż przy pomocy gotowego, by nie powiedzieć, skończonego tekstu. Publiczność teatralna skazana jest więc – w zależności od koncepcji teatru mniej lub bardziej – na konsumpcję czegoś powstającego co prawda aktualnie, lecz »przyrządzonego« już do odbioru i w tym sensie gotowego. Kabaretysta natomiast posiada (większą) możliwość reagowania na widzów i sterowania ich reakcjami bezpośrednio *podczas* przedstawienia. Publiczność kabaretowa reaguje bezpośrednio na oferty kabaretysty, sygnalizując mu to i dopiero wspólnie z nim budując program.

Do tego dochodzi inny aspekt, a mianowicie specyficzny rodzaj aktywności publiczności kabaretowej. Widzowie *muszą* bowiem *współmyśleć*, by powstał spektakl; w teatrze natomiast – *mogą* to czynić. W kabarecie konsumowanie czegoś gotowego nie jest możliwe, gdyż nie istnieje jeszcze przedmiot konsumpcji. Program powstaje dopiero podczas współpracy kabaretysty z publicznością, przy ich wspólnym wysiłku. Nie dlatego, by ktoś tego wysiłku wymagał, lecz ponieważ tak skonstruowany jest kabaret. Mechanizm ten bazuje na wielu zabiegach, które omówione zostaną niżej. W tym sensie również publiczność jest immanentnym elementem kabaretu. Zbiór tych elementów natomiast generuje konsensus gatunkowy – repertuar elementów kabaretowych, które trzeba zaktywizować do budowy zdarzenia, by zdarzenie zaistniało.

### **3. Funkcje znakowe i komunikacyjne kabaretu**

Kabaret łączy systemy znakowe języka naturalnego, komunikacji niewerbalnej, muzyki itp. w samodzielną całość, nie sprowadzając do któregoś z jego podsystemów, wykorzystując na dwa sposoby otwarte systemy znaków. a) Dokonuje selekcji ich poszczególnych elementów i integruje je w specyficzny sposób. Kryteria wyborów zależą od (programowego, ideologicznego) ukierunkowania danego kabaretu, jak również od systemu politycznego (socjalnego, medialnego itp.), w którym kabaret działa. Wybór i zestaw znaków zmienia się zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie. Otwartość kabaretowego systemu znaków stanowi więc podstawowy warunek jego funkcjonowania. b) Konglomeratywny charakter kabaretu powoduje ponadto powstanie otwartości znaczeniowej. Jako jeden z gatunków sztuki, kabaret otwarty jest na wpływy innych sztuk oraz na rozwój systemu socjalnego; reaguje na te wpływy z uwagi na generowanie swoich własnych znaczeń oraz ze względu na *kabaretową intencję*, co z kolei związane jest z komunikacyjnym wymiarem kabaretu. System komunikacyjny kabaretu realizowany jest w ten sposób, iż nie powstają z góry ustalone znaczenia; nie jest on ukierunkowany na stabilizację określonych stanów o stałych znaczeniach, jest *destruktywny i krytyczny*. Z jednej strony burzy istniejące przyzwyczajenia kognitywne, modele myślenia i opisu świata, a z drugiej – dostarcza koniecznych narzędzi, przy pomocy których nauczyć się można budowania adekwatniejszych modeli myślenia, przy czym nie jest proponowany lub zgoła narzucany jakiś określony (»jedynie słuszny«) model. Kabaret nie odnosi się do znaczeń. Kabaret interesuje się mechanizmem powstawania znaczeń i nawyków myślowych. Dlatego wymaga aktywnej publiczności, biorącej udział w tej grze i – za pomocą dostarczonych przez kabaretystę ofert – dokonującej manipulacji. Z otwartości znaczeniowej powstaje z kolei specyficzna kabaretystyczna sytuacja komunikacyjna. Kabaret nie proponuje rozwiązań (jak np. literatura), nie projektuje modeli opisu świata, lecz burzy te zastane.

By uniknąć nieporozumień: aktywna publiczność występuje oczywiście nie tylko w kabarecie; w każdym akcie recepcji znaków odbiorca jest aktywny, dekodując i konkretyzując znaki. W tym sensie kabaret nie różni się od innych rodzajów komunikacji. W kabarecie szczególna jest tylko manifestacja tej aktywności, chodzi więc wyłącznie o różnicę stopnia. Podczas kiedy w innych typach sztuki odbiorcy *rekonstruują* coś, co jest (w mniejszym lub większym stopniu) zamierzone, założone itp., w kabarecie chodzi o *konstrukcję* czegoś, co pozwoli zdać sobie sprawę z funkcjonowania reguł konstrukcyjnych tego, co właśnie jest konstruowane lub postawić owo funkcjonowanie pod znakiem zapytania. W innych gatunkach sztuki odbiorca *może* tego dokonywać, w kabarecie *ma* tego dokonać. Kabaret nie ma w sobie nic pozytywnego (w potocznym sensie tego słowa). Jego rolą jest krytyka i nieporozumieniem byłoby oczekiwać od niego czegoś innego. Stosowane w nim zabiegi są

tak skonstruowane, że jego inne ukierunkowania są niemożliwe, bez zburzenia charakteru tej sztuki.

W kabarecie, na czas trwania programu, poddajemy się mechanizmowi destruktywnego myślenia, ćwicząc je w podobny »pozbawiony sensu« sposób, w jaki uprawiamy gimnastykę lub sport. Komunikacja w kabarecie nie jest ukierunkowana na określone znaczenia, lecz na ćwiczenie kognitywnych umiejętności, burzenie istniejących związków sensu, poddawanie ich w wątpliwość, stawianie pod znakiem zapytania, bez zamiaru budowania nowych jednakże. Chodzi o wspólne z kabaretystą utrzymywanie się w formie przy pomocy procesu komunikacji, o tematyzowanie komunikacji w trakcie komunikowania. Do tego celu najbardziej przydatne są silnie skonwencjonalizowane konglomeraty znaków o utrwalonych znaczeniach, gdyż nimi najłatwiej manipulować.

Wyżej wyróżnione zostały trzy relewantne wymiary: elementy, zabiegi i właściwości kabaretowe. Elementy (tekst, scena, kabaretysta itd.) obejmują obiekty, składające się na konkretny program, zabiegi zaś to metody, za pomocą których program generowany jest w określony sposób i wyrażana jest kabaretowa intencja, to repertuar specyficznie kabaretowych reguł generujących. Zarówno elementy, jak i zabiegi spełniają określone funkcje, a za ich pomocą do głosu dochodzą właściwości kabaretowe, charakteryzujące ten typ sztuki. Nie wystarcza zatem sam opis zabiegów i elementów, konieczne jest przede wszystkim określenie ich przestrzeni funkcyjnej.

### **3.1. Funkcje elementów kabaretowych**

(i) *Text*. Publiczność w kabarecie jest nieufna. Programowanie nieufności należy bowiem do reguł gry oraz do funkcji realizowanych lub wykorzystywanych w kabarecie tekstów. Korpus tekstów kabaretowych posiada także wiele innych funkcji, pozwala na sformułowanie intencji kabaretowej, na stworzenie poczucia wspólnoty grupowej i kontaktu z kabaretystą, przy czym teksty oryginalne spełniają funkcję nośną, a wtórne funkcję egzemplifikacji. Korpus tekstów służy celom manipulacyjnym. Nieufność (także wobec tekstów) podsycana jest również przez sposób ich prezentacji oraz kabaretystyczną rolę autora.

(ii) *Elementy teatralne* posiadają zasadniczo dwie funkcje: mimika i gestyka podkreślają prezentowany tekst, nasemantyzowany ruch zaś komentuje tekst oraz powoduje – jako samodzielny element programu – powstawanie dystansu. Kabaretyści przekazują tekst, realizują środki pantomimiczne i stwarzają kontakt z publicznością – budują interakcję, napędzają ją i nią sterują; są także instancją oceniającą i manifestują swoją pozycję moralną, budując tym samym swą wiodącą rolę. Scena i scenografia spełniają funkcje wspierające; tam, gdzie są stosowane, pomagają budować sterującą rolę kabaretysty (ktoś działający z wysokości sceny posiada inną pozycję, rolę i funkcję niż siedząca niżej publiczność). Scena spełnia także funkcje antyiluzyjne. Rekwizyty podkreślają akcję i tekst lub też występują jako samodzielnie działające podmioty, przejmując odpowiednie funkcje (np. utrudniania recepcji).

(iii) *Muzyka*. Funkcja efektów akustycznych jest stosunkowo jednoznaczna. Podkreślają one akcję lub tekst; stosowane z uwagi na ekonomię środków, służą do charakteryzowania sytuacji lub tworzenia określonego nastroju; rzadziej natomiast posiadają samodzielne funkcje. Muzyka jest elementem obecnym w całej historii gatunku. Z jednej strony występuje w formie piosenek, w funkcji przerywnika dramaturgicznego, intermezza, z drugiej – transportuje intencję kabaretową. Ponadto pomaga w zmianie nastroju między poszczególnymi numerami; jest swego rodzaju wykrzyknikiem, podkreślającym określone aspekty programu.

### 3.2. Funkcje zabiegów kabaretowych

Repertuar zabiegów jest oczywiście zbiorem otwartym, skoncentrować wystarczy się więc na opisie zabiegów dyferencjujących gatunek, dokonując ich podziału na 4 klasy: zabiegi tekstowe, aktorskie, teatralne oraz zabiegi generalne (przykłady i szczegółowe charakterystyki patrz – Fleischer 1989).

(i) *Zabiegi tekstowe* podzielić można na dwie grupy, odnoszące się do różnych poziomów tekstu: grupę środków literackich (z możliwością zmiany funkcji) oraz grupę typowych środków kabaretowych. Ze względu na liczne konwergencje między kabaretem a literaturą, trudno znaleźć zabiegi stosowane tylko i wyłącznie w kabarecie; również literatura sięga często po środki kabaretowe (zabiegi 1 do 8 wyróżnił Henningsen; trzy pierwsze realizowane są także w ramach innych elementów kabaretowych; grę słów omawiam szczegółowo w Fleischer 1985 i 1989b):

- 1) *Trawestacja* bazuje na określonym tekście wyjściowym, którego wymowa zmieniana jest krytycznie przez tekst trawestujący (por. Weisstein 1966); jako »słuszna« prezentowana jest wymowa tekstu trawestacji, jako »błędna« tekstu trawestowanego; trawestacja polega (w terminologii Hjelmsleva) na zachowaniu poziomu treści przy zmianie poziomu wyrażenia.
- 2) *Parodia* natomiast to zabieg odwrotny, zmianie ulega poziom treści a zachowany zostaje poziom wyrażenia (patrz Hempel 1965, Roehrich 1967). Zarówno w przypadku trawestacji, jak i parodii, wymagana jest znajomość tekstu wyjściowego i jego znaczeń kulturowych.
- 3) *Karykatura* polega na takim zniekształceniu pojedynczej cechy osoby, obiektu itp., by spowodować zburzenie całej zależności (opinii, poglądu, stereotypu itp.), w jakiej osoba/obiekt ta/ten występuje. Np.: "Sein Vater ist auch im KZ umgekommen, er ist besoffen vom Wachturm gefallen" [Jego ojciec też zginął w obozie koncentracyjnym, spadł pijany w wieży wartowniczej.], (Beltz/Pachl "Das Geheimnis der Aktentasche", 1988) Poniżej przykład humorystycznej karykatury socjalnej z kabaretu Olgi Lipińskiej "Jubileusz" z serii "Kurtyna w górę" (1980).

Turecki: Panie dyrektorze, zespół, co panu może na plecy... to on ma swój program...

Dyrektor: Jaki program, chwileczkę, kto tutaj rządzi, Leon czy jego dzieci?

Turecki: Leon, panie dyrektorze...

Dyrektor: Bardzo przepraszam, chwileczkę, gdzie jest powiedziane, że ma przychodzić samozwańczy.. po zakładzie się kręcić, zamiast w robocie, skończyłeś kolego robotę, proszę bardzo. A gdzie jest powiedziane, żeby, przychodzi i mówi do dyrektora, dawaj mi klucz od roli, bo ja będę teraz nadawał, a gdzie jest powiedziane, że nie ma mieć klucza dyrektor powiedzmy tak zwany... czy mianowany, czy powiedzmy ten samozwańczy, kochany ma być tak, jak jest napisane, a jak nie to wynocha.

Turecki: I bardzo dobrze...

Dyrektor: Chwileczkę, bardzo przepraszam, ja jeszcze nie skończyłem. Siadaj pan. (...)

Dyrektor: Co pan myśli, że ja mam tutaj lekko, to jest krzyż pański...

Turecki: Mój?

Dyrektor: Nie, co...

Turecki: Mój krzyż?

Dyrektor: Co? Panie Turecki to jest Golgota. To jest Golgota pracować z taką hołotą. Siadaj pan. Co pan taki obraźliwy, no co pan taki człowiek Piekarski...

Turecki: Wiem, na mękach...

Dyrektor: Na mękach to Zabłocki.

Turecki: Panie dyrektorze Zabłockiego to zwolnili z maszynowni, bo ja tu niestety jestem od samego początku. (...).

Turecki: One i tak są cierpliwi, jak by to na mnie trafiło, to ja bym pana tak, ja bym pana tak przekręcił, że pan by mnie z ręki jadł, z pana by zostały kapcie i paszport, proszę pana i wióry leca... i dwa grzyby w barszcz. Proszę pana...

Dyrektor: Niech pan się uspokoi, panie Turecki, ja pana proszę...

Turecki: Co pan mnie prosi, jak żeś wlaź między wrony nosi wilka...

Dyrektor: Pan się chyba zapomina, z kim pan rozmawia.

Turecki: I nie ma o czym gadać, panie dyrektorze, i przyszła Kryśka...

(...)

Pan Janek: Panie Turecki, co mówiła ... dyrekcja?

Turecki: Nic... Tak mówiła, że... że proszę siadać panie Turecki, mówi, niech pan siada i ja mówię, ja dziękuję, ja postoję, panie dyrektorze. To on mówi, nie, jednak niech pan siada, prawda, i może się pan kawy napije, może to... i... to stawiał i koniak stawiał i tamto stawiał ... i szafę ze mną postawił, proszę pana i mówi, panie Turecki mówi, ja krzyż niese, i że jemu gulgota...

Pan Janek: No i co panie Turecki i co dalej...

Turecki: I nic, i mówi, że głowa mnie choruje, prosze pana, panie Turecki, żona mnie pęka, proszę pana i jeśli my nie łąpniemy ja i pan razem i żebyśmy wszyscy łąpnęli, proszę pana, wtedy zobaczę, że jemu coś ludzkiego wystaje, proszę pana, tak mnie powiedział.

Pan Janek: No dobrze, a co pan na to?

Turecki: Ja nic, ja powiedziałem, że dziękuję, i... i stałem. No.

- 4) *Demaskacja* "powoduje zburzenie niedostatecznie zintegrowanej struktury; to wyciągnięcie – by tak rzec – luźnej karty z fundamentu domku z kart. Kryterium teoretyczne decydujące o tym, czy mamy do czynienia z demaskacją czy trawestacją (...) wydaje się opisywać pytanie, czy powodowane są nowe, odmienne wyobrażenia doprowadzające do zburzenia, czy też nie" (Henningsson 1967, 46). Celem demaskacji jest poddanie w wątpliwość jakiejś obowiązującej zależności, przedstawiając jedno z jej ogniów jako szczególnie słabe, przez co pod znakiem zapytania stawiana jest cała zależność. Kabaretysta dostarcza tylko impulsu, operacja natomiast przeprowadzana jest przez publiczność. Przykładem demaskacji i równocześnie karykatury jest następująca scenka z kabaretu Olgi Lipińskiej "Misiek" z serii "Kurtyna w górę" (1980), w której tematyzowany jest czas obowiązywania w Polsce kartek.

Turecki: Panie dyrektorze. Panu się należy, wie pan, długi odpoczynek... albo lepiej kawa.

Dyrektor: A właśnie, właśnie, a propos, panie Turecki, co pan zrobił z moją kartką na kawę?

Turecki: Jaką kartką, co zrobiłem? Pan sam zamienił na cukierki i na mydełko.

Dyrektor: Tak? Kochany, mydełko to ja miałem z tej. O!

Turecki: Z której?

Pan Marek: Nie, panie dyrektorze, nie, to jest taka jak moja. To jest na pół kurczę i trzeci gatunek podróbek.

Turecki: Tak jest!

Dyrektor: No to zaraz. No a ta?

Pan Marek: Ta? A skąd pan ja ma?

Pan Janek: To jest moja własna!

Dyrektor: Oddaj pan.

Pan Marek: Zaraz, chwileczkę. Ten kwadracik o, to jest na Bebiko 2 i smoczek.

Dyrektor: No dobrze, co pan mnie w konia... na co mi smoczek. No zara, ale na kawę, która jest na kawę. Powiedzcie mi...

Pan Marek: Zaraz, ta jest na ocet. Albo na trzy paczki bobkowych z wymianą na pół paczki bezjajecznego. A jak pan chce, to może być na sól i dwa kwadraciki czekolady bez cukru.

Pani Basia: Czekaj kochana, a jak ja tutaj mam takie niebieskie kółko, to na co to jest.

Pan Janek: A ja też mam takie kółko.

Pan Marek: Pan? To jest niemożliwe. To jest tylko dla pań.

Pan Janek: A ja mam takie kółko.

Pani Basia: No ma.

Pan Marek: To jest na... damską reformę.

Pani Basia: Na majtki?

Pan Marek: No tak, i część kobiet polskich będzie miała takie udogodnienie. Ale pani nie, pani Basiu.

Pani Basia: A dlaczego to, przecież ja chyba też jestem ... kobietą. Boże kochany.

Pan Marek: No... chyba, chyba też, ale to jest tylko dla kobiet które pracują na drabinie. I trzeba będzie przedstawić specjalne zaświadczenie.

Pani Basia: Boże kochany, panie Janku. A ja?

Pan Marek: Pani Basiu, ale będzie pani mogła to zamienić na krem do golenia.

Myszowaty: Co pan opowiada. Panie Marku, no. Przecież to jest na kaszę i na zapałki.

Dyrektor: Nie, chwileczkę, przecież mnie zapałki to wycięli z tej...

Myszowaty: Nie, to niemożliwe, panie dyrektorze, bo to jest z kolei na budyń i na paczkę pieluch.

Pan Marek: Nie, to jest kartka dla tych, co są w ciąży.

Pan Janek: No i czego się mnie czepia, czego, widocznie taka mi się należy.

Dyrektor: Cicho, chwileczkę, przepraszam bardzo, a ten kwadracik, to co to jest?

Pan Marek: To bardzo proste panie dyrektorze. To jest... Uwaga bo będę tłumaczył! To jest mięsna na wymianę. I tak: Za pierwszy gatunek ma pan pół paczki proszku do prania albo rajstopki... albo dwa śledzie. O. Tu wycina pan trzy deko herbaty zielonej, albo cały topiony serek, to na drugi gatunek mięsa. A teraz na trzeci gatunek – i to się bardzo opłaca, panie dyrektorze – bo można oddać dwie kurze stopki za słoiczek przecieru pomidorowego na wymianę z musztardą. A ten kwadracik, to niech pan trzyma do nowego roku, to na buty. A ta kartka jest ważna tylko w Warszawie a ta w województwie bialsko-podleskim.

Myszowaty: Panie Mareczku, jak to, na mięso mają być buty, ja słyszałem że jajko.

Pan Marek: Jajko na wymianę za kawę.

Dyrektor: Właśnie, przepraszam bardzo, który jest na kawę.

Turecki: Pan jesteś ciemny na oświatę, jak tabaka w rogu. Panie dyrektorze, na te za jajko, na buty, co mieli przydzielać na mięsne, rozumie pan? Teraz, gdzie są na Szporty, panie Marku. Na Szporty.

Pan Marek: Tu mam, Sporty i inne używki na ten wąski pasek koło kaszy. Jak ktoś nie wybierze to może wziąć półtora metra papieru higienicznego albo kisiel.

Dyrektor: Tak rozumiem... To znaczy kisiel y...y... na mięso później się wrócić się na jajko, rajstopy...

Turecki: Tak jest..

Dyrektor: Dzień dobry, poproszę kawę, kawę...

Turecki: Panie dyrektorze, pan się nie denerwuje. Spokojnie...

Dyrektor: Kawa... kawa... poproszę... Dzień dobry.

Turecki: Myszowaty ma.

Dyrektor: Poproszę kawę... Poproszę kawę... a ja rajstopy. Kawa... a potem kisiel... kawa...

Turecki: Spokojnie, pan się nie denerwuje. Myszowaty ma.

Dyrektor: Kawa... kawa... Myszowaty...

Turecki: Spokojnie panie dyrektorze, zaraz się polepszy. Spokojnie.

- 5) *Wprowadzanie w błąd* – publiczności prezentowane jest rozwiązanie jakiegoś problemu, a kiedy rozwiązanie to zostaje przez publiczność zaakceptowane, kabaretysta odwraca problem, pokazując go w innym świetle i pozostawiając publiczność »na lodzie« z błędnym rozwiązaniem. W ten sposób uzmysławiać można uprzedzenia, stereotypy, utarte poglądy, schematy myślowe itp.
- 6) *Pominięcie* polega na opuszczeniu w puencie jednej charakterystycznej cechy ośmieszanej osoby/sprawy w taki sposób, by publiczność była w stanie sama ją zrekonstruować, co zachęca ją do aktywnej współpracy.
- 7) *Abstrakcja i stylizacja* to zabieg bazujący na rekonstrukcji zależności i kontekstów. Publiczności prezentowany jest np. szczególnie niezrozumiały tekst, co wzmaga koncentrację i zmusza do podejmowania prób zrozumienia tekstu, wprowadzenia go w jakiś znany kontekst. Jeśli operacja ta się powiedzie, powstaje puenta. Rola kabaretysty polega na tak zręcznym ukryciu sensu, by zmusić publiczność do myślenia, nie uniemożliwiając jednak odgadnięcia sensu. Wymaga to dobrego kontaktu widza z kabaretystą.
- 8) *Gra słów* to jeden z bardzo często stosowanych zabiegów kabaretowych (por. Stierle 1974, Wenzel 1986, 130-133, Fleischer 1985, 1989b), polegający na specyficznym użyciu środków językowych w celu wytworzenia żartu słownego, najczęściej na bazie metafory lingwistycznej. Oprócz funkcji humorystycznej, satyrycznej, gra słów służy

także ukazaniu pewnej nieoczekiwanej cechy lub właściwości obiektu. Przykład z kabaretu Olgi Lipińskiej "Jajko" z serii "Kurtyna w górę" (1980).

Dyrektor: Ja myślę, że jasno dosyć wyrażę swoją myśl staropolskim przysłowiem, że zły to ptak, który kła własną karawanę, która szczeka dalej. Pan mnie rozumie, panie przewodniczący?

Pan Janek: Tak, oczywiście, że rozumiem kolego dyrektorze. Jak Kuba Bogu... tak, tak on jemu.

Turecki: Jak Zabłocki na mydle...

Pan Marek: Na pochyłe drzewo i Salamon nie należy...

- 9) *Wychodzenie z tekstu (roli)* należy do zabiegów antyiluzyjnych i polega na dokonywaniu zmian perspektywy, z jakiej realizowany jest tekst – zmian ról kabaretysty, przemawianiu swoim lub cudzym głosem. Zabieg ten powoduje powstawanie niepewności i zamieszania, wzmacnia koncentrację publiczności, przyzwyczajają do nie-linearnej recepcji, zwiększa dynamikę tekstu, ułatwia improwizację, aktualizuje różne role kabaretysty.
- 10) *Mieszanie gatunków* polega na stosowaniu w programach tekstów o różnej proveniencji gatunkowej, co wzmacnia koncentrację publiczności, zmienia perspektywę recepcji, zwiększa heterogenność programu.
- 11) *Aktualizacja kontekstów kulturowych* polega na takim doborze silnie skonwencjonalizowanych fragmentów tekstowych z określonych kontekstów kulturowych, by publiczność była w stanie zrekonstruować obraz świata stojący za usłyszonym fragmentem. Kabaretysta używa nacechowanych znaków, by za ich pomocą aktualizować zawarty w nich punkt widzenia oraz skrytykować go, postawić w nowym, demaskującym świetle. Poniżej dwa, prezentowane przez Krzysztofa Litwina (list Zygmunta Krasińskiego do Adama Soltana oraz fragment autentycznego tekstu nieznanego autora na temat pijaństwa), przykłady oryginalnych tekstów wplecionych w program "Sprawy ósmej cień wtóry" Piwnicy pod Baranami (Piwnica 1968) aktualizujących określone konteksty kulturowe w funkcji humorystycznej.

Pandemonium

Okolica zamienia się na pandemonium. Wszyscy coś trupiego mają do opowiadania. Poczytliwion w rowie spotkał umierającą babę i dalej, pod krzyżem, dziecko umarłe z cholery; rymarz, wracając z pola w nocy, obalony został na ziemię i nożem ktoś mu na czole wyrznął koronę cierniową. Burmistrz na to opowiada, jak przed laty gdzieś w borze spotkał Cyganów i wielkie męstwo pokazał dobywszy szabli i uciekłszy co żywo przed nimi. Temu stanął zegarek, choć nie pękła żadna sprężyna; piekarzowi nie udały się bułki; u doktorowej drób zdycha, a mąż, choć przyrządza pigułki, nie może pomóc. Taki jest obraz dni smętnych, które spadły teraz na miasto szląskie, imieniem Freiwaldau... Gdyby mnie cholera wymazała z rzędu żyjących, pamiętaj, Adamie, żeś miał przyjaciela.

Gorzalka

Bądź co bądź gorzalka była i jest zabójczynią życia ludzkiego, bo sama w sobie jest trucizną. Jakże często bowiem słyszy się: umarł na ropienie się wrzodów na nogach, umarł na zatwardzenie wątroby, umarł na puchlinę wodną, umarł na wstrzymanie moczu, umarł, bo się w nim wódka zapaliła – korona pijaństwa. O, bo to żniwo dla suchej śmiortki w okolicach tych, gdzie gorzalka panuje. Przypatrzmy się teraz, jak ta nieboga sucha śmiortka zawczasu pieczętuje tych, którzy mają być wybrani: nogi mu się trzęsą i głowa, biało mu się w oczach czerwono skrzy, kuprowatą ma twarz, stracił apetyt, jedzenie mu nie smakuje. Choć są czasem i inne tego przyczyny.

- 12) *Wykorzystywanie dialektów* posiada w kabarecie długą tradycję i liczne funkcje. Obok charakteryzowania granej postaci, służy także tworzeniu określonych typów osobowości (np. »cienki Bolek« lub typ bohatera w szmoncesie), przedstawianiu różnych sposobów myślenia oraz realizacji gry słów; posiada również funkcję humorystyczną.
- 13) *Stopniowanie* (poprzez dodanie nowych elementów) to zabieg stosowany głównie na poziomie numeru, polegający na zwielokrotnianiu puent przez dodawanie kolejnych

elementów tworzących następne puenty, co powoduje zwiększenie się gęstości tekstu. Jako przykład cytuję w całości tekst Jerzego Dobrowolskiego "Margines"; zawarte są w nim także liczne inne zabiegi, stopniowanie zaś odnosi się tu do odpowiednio wyrażonej krytyki polityków (nagranie radiowe – Pod Egidą 1984).

Pietrzak: W tej sytuacji proszę państwa, pozwolę sobie zaprosić nestora, gwiazdę tego wieczoru, nadzwyczajną, proszę państwa, niespodziankę, specjalnego gościa naszego kabaretu, artystę, który był koniem, który był owcą, takie bowiem dwa słynne, wspaniałe swego czasu kabarety prowadził. Jerzy Dobrowolski! (oklaski)

Dobrowolski: Dobry wieczór państwu. Nie, no tak się nie robi, bo teraz cały mój misternie przygotowany plan wziął przez to w łeb. Niestety, niestety, niestety. Muszę przyznać, że takie przywitanie, takie brawa, bardzo przyjemne jednak. Bardzo dziękuję. A mówię – jednak, bo jak wspomniałem miałem zupełnie inny plan. To znaczy. Nie, ja będę szczerzy. Ja w skrytości ducha troszeczkę się spodziewałem, że po tak miłym zapowiedzeniu mnie przez pana Pietrzak, jakieś tam skromne, drobne brawa na moje wejście będą. Z czystej kurtuazyjnej prostej życzliwości państwa. Na co zresztą bardzo liczę. W dalszej części spotkania również. Ale według pierwotnego planu, chciałem wobec tych braw zachować się niezwykle skromnie, czym chciałem dodatkowo ująć państwa za serce i zaskarbić sobie ich sympatię. Bo chciałem wejść i powiedzieć mniej więcej tak: Dobry wieczór państwu, jest taka prośba, żeby braw nie było. Jestem wystarczająco speszony i tak. Nie, znaczy, bardzo miło jak są brawa, oczywiście, tylko jeżeli za coś brawa, to tak, a tak to nie właśnie, ciekawostka taka. Wiem, że są ludzie którzy lubią brawa za nic, to jest, właściwie głównie za nic, to tego mamy jeszcze sporo u nas; nie u nas, w ogóle. Ale ja tak rzadko się pojawiaję przed publicznością i nie zdążyłem się jeszcze przyzwyczaić. No. Zapowiedzieli. Ja się wcześniej zobowiązałem, no więc wyszedłem. Ale żebym miał coś do powiedzenia... Nic właśnie. "Jestem, po prostu jestem". No nie, zaraz, przecież ja nie po to (oklaski). Nie, ja mówię, że tak miało być, ale niestety, niestety, niestety. Ja nie przewidziałem jednej rzeczy, ja się nie spodziewałem, że to takie przyjemne jednak. To jest bardzo przyjemne. No do tego stopnia... no nie wiem, czy mogę prosić. Ale ja tak rzadko występuję. Może ja bym jeszcze raz powiedział, dobry wieczór państwu, a państwo by mnie jeszcze raz przywitali. Zróbcie mi państwo... tak mi zależy na tym. Dobry... (oklaski). No tak, tak mnie państwo lubcie... oczywiście. No pewnie. No. Od razu inne samopoczucie. Bardzo dziękuję, nawet jeśli ten aplauz był co nieco wymuszony. Co to szkodzi, co to pierwszy raz. Już od 40 lat bijemy te brawa, bijemy. No nie, ale jest za co. To jest warto, bo to na każdym kroku, to w każdej dziedzinie widać. Postęp, drgnęło. Całość... Proszę państwa, nie, teraz poważnie. Bo czasami sobie żartujemy. Muszę państwu powiedzieć, że to mi zmienia nieco, ta konfrontacja z państwem, jak gdyby mój światopogląd, to może śmieszne, ja dopiero w tej chwili przestaję się dziwić tym naszym, nazwijmy to, mężom stanu, rozmaitym. Ja ich rozumiem. Brawa są brawa i człowiek prędzej czy później musi uwierzyć w siebie. A potem już bardzo trudno zrezygnować. To są dowody liczne. Tak, jak się człowiek przyzwyczai do nieustającej adoracji, to ho, ho, ho. Brawa, nie, magia braw, coś w tym musi być. Proszę państwa, wchodzi sobie tylko taki mąż stanu, brawa, na samo wejście, to znaczy, że co, że umie chodzić, czy o co chodzi. Potem przeczyta to swoje, czy co mu raczej napisał ktoś, to wypracowanie z kartki – owacja. Też ciekawostka przyrodnicza. Bo my to od tylu lat znamy na pamięć a on ciągle jeszcze czytać musi. Nie, ale czytać umie. Więc brawa. Mało tego, zapytają go na przykład która godzina, mąż po namyśle odpowie, powiedzmy, szóstą piętnaście, znowu niemilknące, skandowane oklaski, że taki łeb, że tak w sedno utrafił. No i to niezależnie od tego, która godzina jest naprawdę. Tak że wiecie państwo, nie jest łatwo. I mnie też nie jest łatwo. Przepraszam, bo to taki margines na początku, ale wytrąciły mnie te brawa i stąd ta niezamierzona dygresja. Ale wszystko jest gotowe, pana Pietrzak nie ma, dobra. Możemy zaczynać. Proszę. (muzyka) Proszę państwa, więc ja nie będę śpiewał. Ja nawet nie wiem, czy to jest dobrze, czy to źle, bo ja do tej pory nigdy nie śpiewałem, ale wolałem zaraz z góry uprzedzić, żeby później nie było nieporozumień. Dobrze, przepraszam, bo ciągle dygresje. Proszę pani Danusiu. (muzyka) Nie, jeszcze, jeszcze... przepraszam, jeszcze jedna sprawa, ale to muszę koniecznie wyjaśnić, to jest dla mnie ważne, proszę państwa, bo oprócz zrozumiałej tremy dodatkowo jeszcze obciąża mnie i krępuje ta zapowiedź pana Pietrzaka, z której wynikało, że ja niby taki wspaniały, że te kabarety takie cudowne, że wspaniałe... No więc nie przesadzajmy; pan Janek jest na pewno, jak sądzę, wspaniałym facetem i przemiłym gospodarzem (Jan Pietrzak z offu: Słucham, słucham!) No i nawet nie wiedziałem. I mnie się zdaje, że jest bardzo miło, że był łaskaw zaprosić mnie do swojego znakomitego – jego zdaniem – kabaretu. Ale nie przesadzajmy. Nie, jeżeli chodzi o te moje kabarety, to na pewno były przyzwoite, to nie mam się czego wstydić specjalnie. Ale oczywiście do najlepszych to im jeszcze bardzo, bardzo daleko. A mieliśmy w swoim czasie

rzeczywiście wspaniałe kabarety: literackie, satyryczne, przecież pamiętam, jak na to się chodziło, jak to się przeżywało wszystko. Co tu daleko szukać, weźmy chociażby taki ten... Ten, no zaraz, bo mi uciekła nazwa, no inny wezmę. E... sekunde, chwileczkę, ten nie, ten nie, ten na pewno nie, mam..., nie też nie. Czy ja wiem, może pan Janek rzeczywiście ma rację. Trudno mi wyrokować naturalnie, ale myślę, że te moje to były najlepsze. To nie ma co gadać. Po wojnie jedyne w każdym razie. To nie ulega wątpliwości. Przynajmniej jeżeli chodzi o Europę, bo w Azji na pewno były lepsze. I większe. Dobrze, znowu margines. Przepraszam. Pani Danusiu proszę. (muzyka) Ona ślicznie gra, ta Danusia, godzinami mogę słuchać, ona te takie te te te.... feeling taki. (koniec muzyki) Co jest pani... A to ja, przepraszam, przepraszam bardzo. Tak to ja. Nie, bo ja uprzedzałem, że nie będę śpiewał. Dziękuję, pani Danusiu, jest pani wolna. Ale niech pani zostanie będzie mi raźniej troszkę. Nie proszę państwa, to jest żart oczywisty, ja podziękowałem pani, bo jak sądzę, państwo zdążyli już przejrzeć mój system. Oczywiście, że fortepian, właściwie to jest pianino. Raczej. Tak, to nie ma znaczenia. Było mi to... coś potrzebne tylko jako przerywnik. Dla wzbogacenia formy monologu. Ale teraz kiedy już kończę byłoby to zbyteczne. Proszę państwa... Aha, to co powiedziałem przed chwilą, to też dla urozmaicenia. Bo nie kończę jeszcze. Ale śpiewać rzeczywiście chyba nie będę. To był taki żart, taki chwyt sceniczny. Trik, można powiedzieć, taki trik, trick, no znaczy nie. Trick się pisze a wymawia się trik. Bo to inaczej się pisze inaczej się mówi. To dużo jest takich wyrazów. Weźmy inny na przykład. Trend. To samo. Piszemy trend a obecnie prawidłowo należy wymawiać trynd. Jest wicie taki trynd. No niestety, niestety, niestety, proszę państwa. Ciągłe są u nas jeszcze takie tryndy. Powiedziałem są, a to też błąd oczywisty. Przepraszam, nie są – tylko som, som takie tryndy. Znaczą: można mówić są, można mówić som, bo to nie jest ścigane. Jeszcze. Ale głupio tak odstawać od normy. "Trzeba z żywymi naprzód iść", trzeba również w dziedzinie języka dotrzymywać kroku epoce. Trzeba się włączać (pisze się włączając). Na każdym etapie. Proszę państwa język jest żywy, podlega ciągle fluktuacjom, przemianom, o jej. Za mojego życia ile tego bywało. Ciągłe mieliśmy takich jakichś specjalistów od wymowy, językoznawców. O! Charakterystyczne, co prawda kilkanaście lat temu, ale na przykład o, pisało się w owym czasie – zrobiliśmy, a prawidłowo wymawiało się – zrobiliźmy, średnie pokolenie na pewno pamięta. Mieliźmy takiego czołowego specjalistę od tej wymowy. Nie, on przez wiele lat trzymał, można tak powiedzieć, katedrę w tym zakresie. I miał wielogodzinne codzienne wykłady. Na stojąco. Potem się okazało, że nie był dobry, gdzieś przepadł, nie sprawdził się, wyjechał czy coś. Na jego miejsce przyjęli... bo dobry był, na jego miejsce, tylko się nie sprawdził jakoś, wyjechał, nie wiem, nie pamiętam, też był niedobry. Potem przyszedł dobry, też był niedobry. Potem dobry, też nie. Teraz, teraz nareszcie jest dobry. Teraz się trafiło. Człowiek poczekał ale ma. Teraz jest w porządku. Natomiast. (oklaski) O co chodzi? (oklaski) Trochę się pogubiłem, teraz nie wiem, czy te brawa dla mnie, czy dla niego. Ale chcę wrócić do tamtego, że tamten na początku, to teraz po latach znowu się okazał bardzo dobry. Ale za późno, niestety, już jest. (oklaski) Już nawet nie pamiętam nazwiska, ale nie, w porządku facet, widziałem pogrzeb w telewizji, bardzo udany, (oklaski) mają podobno powtarzać w przyszłym miesiącu. Ale nie wiem. Nie, ale ja chcę wrócić w ogóle do współczesności, bo to był margines i też do języka. Bo w tej chwili znowu są inne tryndy językowe. I to warto wiedzieć. Na przykład: wymiana głosek. Jest to w tej chwili jedno z podstawowych prawideł zasad poprawnej wymowy polskiej. Dam przykłady. Weźmy głoska o. Piszemy o, ale prawidłowo należy wymawiać u, tak jakby z angielskiego, tylko błędnie. Na przykład: Kumitet. Rzung. To jest przez ą, bo to jest wyjątek. Przekunany. Jestem przekunany, na przykład. Albo inna głoska – e. Piszemy e, a prawidłowo należy wymawiać y, igrek. Na przykład: Cyntralny. Syns. To znaczy sens. Syns. Dycyzja. Pynsja. To jest – co miesiąc pobory. Pynsja. Proszę państwa i tu już konsekwentnie możemy łączyć z wyrazami z pierwszej grupy. Na przykład: kumitet cyntralny. Dycyzja rzundu. Proszę jaki syns od razu. (oklaski). Następna głoska – ą, o czym wspominałem na początku, piszemy ą, ale wymawiamy om, o czym już wiemy, lub o, samo o. Proszę państwa, bo tu już stopień trudności się wzmacza. Należy wyczuwać ducha języka. Trzeba wiedzieć, kiedy używać które. Weźniemy dłuższy przykład: Naszo głęboko trosko bendom, i coś tam dalej powiedzmy – dzieci alkoholików, czy co tam mają na bizunco. Ale proszę zwrócić uwagę jest trosko – bendom. Czyli przy czasownikach – om, wymiennosc głoski. Proszę państwa w tym samym wyrazie następna głoska ę, piszemy ę a wymawiamy prawidłowo e, en. Piszemy – będą, wymawiamy – bendom. Rozumiemy się? To uwaga proszę państwa, bo bendom teraz wyjuntki. Tak, bo jeżeli ta sama głoska ę występuje przy samogłosce i, już brzmi inaczej. Nie będzie słowo – więc, tylko – wiinc, czyli samo en, n. Nie będzie ciężko, ale cinżko, cinżko. Tak proszę państwa, bo to jest miękkie c, następnie dosyć twarde przedniojęzykowe en, n – cin, cin. I ż, ale przechodzące w bezdźwięczną spółgłoskę szczelinową es zet, sz. A więc ż ale bezgłośnie. Cinżko, Cinżko. Proszę powtarzać za mną po cichu. Cinżko, Cinżko. Nie, ja wiem, że tak od razu to trudno. To cinżko jest. Dlatego proszę państwa są specjalne szkoły w tym zakresie, które nie tylko cinżko jest skończyć, ale i dostać się tam jest niezwykle cinżko. Jeżeli się nie ma

dobrych poczunków. Od dzieciństwa a nawet jeszcze wcześniej. Pedagodzy przywiązują tam do tego dużo wagi. Tak, oni sobie doskonale zdają sprawę, że nie można oddać właściwych treści, jeśli się nie znajdzie właściwej formy. Im chodzi o semantyczną zbieżność. Słowa z rzeczą. Im przyświeca to Norwidowskie "odpowiednie dać rzeczy słowo". I oni dają. Bo wiecie państwo, o co im chodzi. Chodzi im o to "aby język giętki, powiedział wszystko co pomyśli głowa". I to by się zgadzało. Bo na tyle, co im ta głowa pomyśli, to im tej formy wystarcza. Aż nadto. Mało tego, nawet im jeszcze zostaje do popisu szerokie pole manewru stylistycznego. Tak tam co poniektóry odważny może się potrudzić o nieco inną budowę zdania, które również nie będzie absolutnie nic znaczyło. Proszę państwa, ja tego nie chciałem przedłużać, ja chciałem tylko uwypuklić państwu stopień trudności. Ale niestety, niestety, niestety, proszę państwa, nie ma rady. Chcesz zajmować wysokie stanowisko, musisz źle mówić po polsku. Trzeba się uczyć, uczyć i jeszcze raz uczyć. J. Dobrowolski. Krupka. E... kropka. A proszę państwa ostatnio wyjątkowo łatwo o pomyłkę, ponieważ wprowadzono, zastosowano ciekawy eksperyment. Otoż ni mniej ni więcej, tylko na niektóre stanowiska zaczęto wprowadzać – tytułem próby, czy z chęci zmylenia nas – inteligentów. Niesamowite, co? Inteligentów, no... może za dużo powiedziane. Nie, zależy, kto to ocenia. Ale powiedzmy ćwierć-. A na niższych stanowiskach nawet półinteligentów. I tak niesamowite. I tutaj rzeczywiście łatwo o pomyłkę. Bo to tak: facet mówi niby po polsku, długie zdania, nie przekręca właściwie. Jak w książce. W jakiejś marnej tam, współczesnej, Bratnego, czy coś, ale w każdym razie. Proszę państwa, nic to. I tak się zawsze zdradzi, bo jest coś, co jest silniejsze od niego. On prędzej czy później musi postawić akcent fałszywie, na pierwszej sylabie wyrazu. Czyli pójdzie pod prąd języka ojczystego. Jeżeli to dla niego ojczysty. (oklaski) On nie może powiedzieć gospodarka, on musi powiedzieć goospodarka, albo w paaździerniku, albo boohaterów, noominacje, nieezbywalne. I już go mamy. Tak. Bo im się wydaje, że jeżeli oni tak będą aakcentować, to my się damy wtedy przeekonać, bo to nabędzie jakiegokolwiek znaaczenia. Nie, no może to jest jakiś sposób. Niech kombinują. Ja chciałem państwa tylko przestrzec, że ten podział na ćwier- i półinteligentów, też może być mylący. Bo tu nie chodzi oczywiście o zalety umysłu, proszę państwa, określa się w ten sposób tylko stopień zbliżenia do mowy artykułowanej, natomiast sam trynd jest oczywiście ten sam. Do widzenia.

- 14) *Puenta* nie jest oczywiście zabiegiem specyficznie kabaretowym, w kabarecie stosowana jest jednak nie tylko na poziomie dowcipu, lecz także numeru i programu z funkcją niespodzianki, zmiany punktu widzenia czy ukazania zjawiska w nowym świetle. Szczególnie często w kabarecie stosowane są *puenty potwierdzające* – takie, których publiczność domyśla się nim zostaną wypowiedziane. Tego typu puenty potwierdzają poglądy publiczności, kabaretysta natomiast uzmysławia tym samym uprzedzenia, stereotypy, trywialne widzenie świata.
- 15) *Kabaretowe tworzenie zależności* jest jednym z kompleksowych zabiegów występującym w licznych wariantach (w ramach jednego numeru, między numerami jednego programu, między numerami różnych programów, między tekstem a rzeczywistością itp.). Nie chodzi tu jednak o samą możliwość tworzenia zależności, lecz o zależności tematyzowane w programie, czyli o prezentację materiału tekstowego, którego elementy są na tyle niekoherentne, że dokonywana na podstawie mechanizmu konkretyzacji rekonstrukcja danej zależności wymaga od publiczności wysiłku. Od kabaretysty wymagana jest taka precyzja w tworzeniu luźnych związków między elementami tekstu, by nie uniemożliwić rekonstrukcji. Dla ilustracji przykład piosenki z programu Hannsa Dietera Hüscha "Tabula rasa – Deutsche Geschichte in 90 Minuten" (1982).

\* \* \*

Zwei Bauern drei Mägde  
Ein Reiter am Horizont  
Ein Kirchturm im Nebel  
Ein Bote aus Wien  
Vier Herren in Seide  
Zwei Städte am Fluß  
Ein Atlas aus Pergament  
Ein Baum, der die Nachricht kennt  
Drei Wagen sechs Pferde  
Der Mond und der Sündenfall  
Himmel und Erde  
Und Tauben im Weltenall

Und dann die Gebiete  
Südlich von Rom  
Und dann die Gebiete  
Westlich des Rheins  
Ein Mönch und ein Kaiser  
Ein Dorf und ein Dom  
Gründung auf Gründung  
Palermo und Mainz

Die Wälder in Flammen  
Hügel und Heide  
Schmelzen zusammen  
Leiden und Freude  
Ein Hund und zehn Katzen  
Und sieben Gehöfte  
Ein Helm und ein Schädel  
Ein Schiff wird gefunden  
Ein Tuch wird gesponnen  
Ein Buch wird geschrieben  
Ein Spiel wird gewonnen  
Ein Volk wird vertrieben  
Ein Kind aus Apulien  
Fährt nach Jerusalem

Dann Kreuzzug auf Kreuzzug  
Der Papst läßt marschieren  
Säufer und Sänger  
Pilger und Planer  
Franz von Assisi  
Spricht mit den Tieren  
Zisterzienser und Dominikaner

Die Taube im Norden  
Der Falke im Süden  
Alles verschieden  
Alles verschieden  
Der Acker im Frühjahr  
Die Wölfe im Winter  
Die Wolken zerrinnen  
Zwei Humanisten  
Ein Bot auf dem Fluß  
Verliert sich im Dunkel  
Alles verliert sich  
im Dunkel des Todes

Auch die Gebiete  
Südlich von Rom  
Und auch die Gebiete  
Westlich des Rheins  
Ein Mönch und ein Kaiser  
Ein Dorf und ein Dom  
Gründung auf Gründung  
Palermo und Mainz

\* \* \*

Dwaj chłopcy trzy dziewczyny  
Jeden rycerz na horyzoncie  
Jedna wieża we mgle  
Jeden posłaniec z Wiednia  
Czterech mężów w jedwabiu  
Dwa miasta nad rzeką  
Jeden atlas z pergaminu  
Jedno drzewo znające wiadomość  
Trzy wozy sześć koni  
Książyc i grzech pierworodny  
Niebo na ziemi  
I gołębie w przestworzach

I potem regiony  
na południe od Rzymu  
I potem regiony  
na zachód od Renu  
Jeden mnich i jeden cesarz  
Jedna wioska i jedna katedra  
fundacja za fundacją  
Palermo i Moguncja

Lasy w ognjach  
Pagórki i łąki  
stapiają się w sobie  
Cierpienie i radość  
Jeden pies i dziesięć kotów  
I siedem zagród  
Jeden hełm i jeden czerep  
Jeden statek się odnalazł  
Jedna chusta się przędzie  
Jedna książka się pisze  
Jedna gra się wygrywa  
Jeden lud się przepędza  
Jedno dziecko z Apulii  
Jedzie do Jerozolimy

Potem wyprawy krzyżowe  
Papież każe maszerować  
Pijacy i pieśniarze  
Pątnicy i architektci  
Franciszek z Asyżu  
mówi do zwierząt  
Cystersi i Dominikanie

Gołąb na północy  
Sokół na południu  
Wszystko jest inne  
Wszystko jest inne  
Pole na wiosnę  
Wilki w czas zimy  
Chmury się rozplywają  
Dwóch humanistów  
Jedna łódź na rzece  
Ginie wśród mroku  
Wszystko ginie  
wśród mroku śmierci

Także regiony  
na południe od Rzymu  
I także regiony  
Na zachód od Renu  
Jeden mnich i jeden cesarz  
Jedna wioska i jedna katedra  
fundacja za fundacją  
Palermo i Moguncja

- 16) *Konstrukcja ciągów logicznych – domyślanie do końca* to zabieg polegający na prezentowaniu publiczności pewnego znanego jej (odpowiadającego jej systemowi wiedzy) ciągu logicznego lub argumentacyjnego, a następnie doprowadzaniu tego ciągu do końca w nieoczekiwany dla niej sposób; dzięki temu widzowie zdają sobie sprawę z możliwości innego spojrzenia na daną zależność, są wrywani z utartych schematów myślowych, a ich wiedza o świecie poddawana jest w wątpliwość. Zabieg ten stosowany jest często w formie subwersywnej – kiedy konstruowany ciąg logiczny prowadzi do fałszywych wniosków, a publiczność uzmysławia sobie pośrednio możliwość i sposoby manipulacji.
- 17) *Wykorzystanie kiczu* to częste w kabarecie zjawisko tak zwanych 'tanich dowcipów' ('opinii spod budki z piwem'), które, prezentowane najczęściej w formie

oryginalnej (bez manipulacji), w charakterze zwierciadła pokazywanego publiczności, demaskują jej uprzedzenia i skonwencjonalizowany sposób widzenia świata. Widzowie dystansują się od 'tanich dowcipów', z drugiej strony wiedzą jednak, że sami je produkują i się z nich śmieją. Zabiegi te stosowane są na wszystkich poziomach programu. Kabaretysta może sobie pozwolić na wypowiedzanie takich tekstów bez obawy, iż zostaną one poczytane za dowcipy »na jego poziomie«, ze względu na przypisywaną mu pozycję moralną, używaną przez niego ironię, z której publiczność zdaje sobie sprawę oraz posiadany u publiczności kredyt zaufania. Przykład »wiersza« Matthiasa Beltza (Vorläufiges Frankfurter Fronttheater, nagranie z 30.04.1988): "Ist im Schrank / die Bottel leer / greif ich krank / zu Baudelaire" (Pause, wehleidiger Lacher des Publikums) "Es tut weh, nicht?" (Pause, entsprechende Mimik) "Aber Poesie muß schmerzen, wenn sie Wirkung entfalten will" [Gdy w komedzie / wódki nie ma / sięgam w zgodzie / po Baudelaire'a (przerwa, jęk zażenowania publiczności) Boli, prawda? (przerwa, odpowiednia mimika) Ale poezja musi boleć, by rozkwitało jej działanie.].

- 18) *Podbijanie, przeskok puenty* – w numerze prezentowana jest logiczna argumentacja, historia, zdarzenie, których poszczególne elementy wzajemnie z siebie wynikają; publiczność dostrzega tę konstrukcję (na tym polega zamiar kabaretysty) i sama kontynuuje wyciąganie wniosków w ramach zaproponowanego przez kabaretystę schematu; stara się przewidzieć następny krok / element i dochodzi do puenty numeru. W tym momencie kabaretysta dokonuje wolty. Podczas gdy publiczność oczekuje elementu A (gdyż sama do tego doszła), kabaretysta mówi A+B+C, dostarczając tym samym kolejnych puent wychodzących ponad oczekiwania publiczności. W ten sposób również można prezentować publiczności jej uprzedzenia i stereotypy oraz aktywizować jej współpracę.
- 19) *Dowcipy / żarty* to oczywiście bardzo częste zabiegi kabaretowe, których nie trzeba bliżej omawiać. Ciekawa jest jedna z ich form dość często stosowana w kabarecie, a mianowicie *dowcipy dalekiego zasięgu*. Są to żarty skonstruowane w tak skomplikowany sposób, że ich puenta wymaga rekonstrukcji i nie od razu jest dla publiczności jasna. Kabaretysta najczęściej robi pauzę i, czekając, aż publiczność sama dojdzie do puenty, komentuje np. 'tym razem trwa to u państwa długo' lub 'ja mogę zaczekać'. Zabieg ten wymaga oczywiście bardzo precyzyjnej konstrukcji tekstu.
- 20) *Wyjaśnianie aluzji* stosowane jest w przypadku wyjaśniania kumulatywnego. Kabaretysta wyjaśnia coś publiczności przy pomocy aluzji do czegoś innego, przez co publiczność uzyskuje informacje o obydwu zjawiskach, stawianych na jednym poziomie; im odleglejsze są te zjawiska i im precyzyjniej kabaretysta pokazuje nic nie podejrzewającej publiczności ich podobieństwo, tym mocniejszy efekt. Zabieg ten wprowadza elementy napięcia, niespodzianki, odkrywa niecodzienne zależności, zwiększa koncentrację publiczności, utrudnia recepcję, uzmysławia nowe zależności.
- 21) *Przeskoki asocjacyjne* – zabieg ten spokrewniony jest z *tworzeniem zależności* (15), które polegało na dostarczeniu publiczności niekoherentnego tekstu z lukami, które ta miała wypełnić. Tutaj natomiast chodzi głównie o zmiany tempa i wykorzystanie nastroju publiczności. Kiedy kabaretysta widzi, że publiczność nadąża za jego tempem, dostarcza gęściejszego tekstu, o większej ilości luk lub składającego się już tylko z haseł i sygnałów. To, że publiczność i tak zrekonstruuje sens wypowiedzi, prowadzi właśnie do zwiększenia tempa. W (15) kabaretysta był szybszy niż publiczność, tutaj jest odwrotnie. Przeskoki asocjacyjne mogą także zawierać niespodzianki, nieoczekiwane zmiany kierunku myślenia itp. A zatem mimo, iż, jak nam się wydaje, wszystko już rozumiemy, nadal musimy się koncentrować i oczekiwać niespodziewanej

puenty, a nuż kabaretysta znowu wyprowadzi nas w pole. Ponadto zabieg ten stosowany jest także w czasie improwizacji, która wymaga współudziału publiczności i dobrego z nią kontaktu. Innym wariantem tego zabiegu są *łańcuchy asocjacyjne*, stanowiące jeden z najważniejszych i najczęściej stosowanych zabiegów kabaretowych (spokrewniony z *aktualizacją kontekstów kulturowych* (11) oraz z właściwą kabaretowi fragmentarycznością). Teksty budowane są w ten sposób, iż nie podaje się w nich całych wydarzeń, nie tematyzuje się całego kontekstu, nie wymienia wszystkich aspektów poruszanego zagadnienia, lecz przedstawia się tylko jeden lub kilka jego elementów, apelując do znajomości zagadnienia i jego obowiązującej semantyzacji wśród publiczności. Zabieg ten to swego rodzaju gra z zasobem wiedzy o świecie publiczności, z posiadaną przez nią znajomością aktualnych wydarzeń, osób, faktów i ich znaczeń kulturowych. Kabaretysta dostarcza tylko haseł, jedynie sygnalizuje to, do czego się odwołuje, opierając się na wiedzy publiczności, zakładając, że ta ją posiada i że zwraca się do osób reprezentujących ten sam świat wartości, osób o tej samej proveniencji subkulturowej. Na podstawie tego mechanizmu powstaje poczucie wspólnoty grupowej – znajdujemy się »wśród swoich«, »myślących tak samo«. Poczuciem wspólnoty można oczywiście również manipulować, wskazywać na niekoherentne zależności w świadomości grupowej, demaskować posiadane uprzedzenia. Generalną zasadą prawie wszystkich tekstów kabaretowych jest *odwoływanie się do wiedzy kontekstowej* publiczności przy pomocy sygnałów, haseł, aluzji. Ponieważ są to odwołania do niewielu tylko elementów tej wiedzy, teksty mają charakter swego rodzaju synekdoch kulturowych; budowane są na zasadzie – niejednokrotnie bardzo kompleksowych – ciągów asocjacji, w ten sposób, że oferta tekstualna prezentowana ze sceny stanowi tylko niewielki fragment tekstu, który, po procesie rekonstrukcji, powstaje dopiero u widza, a precyzyjniej – tekstów powstających u widzów. Z jednej strony mamy więc ekonomię środków, z drugiej – zasadę wielości tekstów skorelowaną z rodzajem publiczności (jej sposobami myślenia, pochodzeniem subkulturowym, koherencją lub niekoherencją obrazów świata).

- 22) *Pozostawianie luk dialogowych* stosowane jest stosunkowo rzadko, a polega na realizowaniu tylko jednej partii dialogu i pozostawianiu drugiej domysłem publiczności (zabieg stosowany w numerach wykorzystujących telefon). Widz może w tym wypadku identyfikować się z nieobecną stroną dialogu i dopowiadać sobie brakujący tekst, wypełniając luki; kabaretysta z kolei może widza zaskakiwać nie spełniając jego oczekiwań.
- 23) *Definicje kabaretowe* polegają na prezentacji znaczenia jakiegoś słowa (konceptu kulturowego, nazwiska, nazwy) w formie definicji w demaskujący, krytykujący lub żartobliwy sposób. Chodzi tu o to, aby, prezentując znany fakt z niecodziennej perspektywy, wywołać niespodziankę, ukazać coś w nowym świetle, a przez to pokazać nieuświadomiane wymiary tego faktu. W ten sposób powstają nowe zależności w systemie wiedzy publiczności (np.: "Oskar Lafontaine – mieszkanka Radia Luxemburg i Róży Luxemburg", "Polityka to pole możliwości, jakie gospodarka jej pozostawia", "Scholz – jedyny polityk, któremu udaje się palić wszystkie mosty przed sobą", "demokracja oznacza, że można mówić, co się wie", "komputer to rozwiązanie w procesie poszukiwania zadań"; cytaty odpowiednio z: Vorläufiges Frankfurter Fronttheater, nagranie z 30.04.1988; Dieter Hildebrandt, Scheibenwischer z 19.01.1989; Mathias Richling "Ich habe nie gesagt... Sätze, Worte, Brüche", nagranie TV z 13.07.1982; Schreiner 1988, 279). Definicje kabaretowe spokrewnione są z bon motem, prostymi formami (simple forms), powiedzonkami itp. Chodzi w nich jednak nie o dowcip

czy szczególnie udane sformułowanie, lecz o zburzenie lub postawienie pod znakiem zapytania zależności, do której przywykliśmy, pokazanie, że coś w naszym obrazie rzeczywistości nie jest w porządku. Kabaretysta, pokazując pęknięcia, szczeliny, słabe ogniwa w systemie wiedzy publiczności, nie prezentuje jednak rozwiązania, stawia jedynie pod znakiem zapytania pozycje zastane.

- 24) *Zapobieganie zależnościom* – w zabiegu tym chodzi o *pokazanie* (a nie – powiedzenie) publiczności, za pomocą scenki, numeru lub tekstu, jak zbudowane są teksty zapobiegające uzmysłowieniu sobie zależności w otaczającym nas świecie. Teksty te, przez użycie frazesów i kalek językowych, sprawiają co prawda wrażenie, iż o czymś się mówi, mimo iż nic nie zostaje powiedziane, w myśl zasady 'on wspaniale umie ubrać w słowa to, że nie ma nic do powiedzenia'. Od parodii zabieg ten różni się tym, że nie jest tu krytykowana osoba (np. polityk), lecz ogólny problem. Chodzi o pokazanie, jak przy pomocy frazesów ukryć można zależności, o zdemaskowanie mechanizmu manipulacji; publiczności prezentowany jest know-how, za pomocą którego może sobie lepiej zdać sprawę z manipulacji. Przykład tego zabiegu pochodzi z kabaretu Olgi Lipińskiej "Jubileusz" z serii "Kurtyna w górę" (1980).

Pan Czesio: (Czyta protokół, z którego (niejasno) wynika, że zespół chce zwolnić dyrektora).  
Dyrektor: Dziękuję bardzo. Drodzy koledzy. Kochany zespole. Można o mnie powiedzieć wszystko, tylko nie można powiedzieć jednego, że nie jestem człowiek. Tak, zgadza się. Jestem ludzki. I spuszczam w niepamięć te wszystkie numery z tym staniem. Tak, kochany panie Turecki. Nie można się nabzdyczać, bo po drugiej stronie też stoi człowiek, którego to może zabołec do żywego. Wszyscy jedziemy na jednej taczce i nie można nikogo wywozić, po prostu sobie wbrew jego woli. Bo każdemu może się zdażyć jeden i ten sam numer, kochani. Tak. Może wyrażę tutaj wspólną myśl, za pomocą przysłowia staropolskiego, że nosił wilk razy kilka, ale i podnieśli i wilka. Muszę przyznać, niestety, że żyłem się z wami i kochałem z wami, niektórymi. Koledzy, można, można powiedzieć również, że wyrażę tutaj wspólną myśl, że owszem było źle, jednakże wskutek tego, że powiedzmy znany skądinąd prezes zjadł nam wszystkie szynki, ale niestety będzie musiał ich zwrócić i podzielimy ich tak po równo, że wystarczy dla każdego. I wskutek tego nie będziemy już musieli wspólnie harować to tego stopnia i dusić tego chamstwa. Z czego i wam i sobie wszystkim życzę. Dziękuję bardzo.

- 25) *Koncentracja* – trudno zdecydować, czy mamy tu do czynienia z zabiegiem czy już z właściwością kabaretową (podobnie jak w przypadku zabiegów 26 i 27 niżej); w każdym razie metody koncentracji stosowane są nie tylko w odniesieniu do tekstu. Koncentracja publiczności zwiększana jest przez pominięcia, fragmentaryczność tekstu, odpowiednie tempo i rytm, zmianę ról kabaretysty, momenty antyiluzycje itp. Ciekawym przykładem jest cytowany niżej tekst Mathiasa Richlinga "\*\*\*\* (Aschen kam Puttel...)", stanowiący oryginalny tekst Kopciuszka, z którego wykreślone zostały bardzo liczne fragmenty. Powstaje nowy tekst, wywołujący niecodzienne skojarzenia, choć jego pochodzenie jest nadal rozpoznawalne (zdanie dodane przez Richlinga wyróżnione jest kursywą; przerwy w recytacji tekstu sygnalizują przez \* ).

Mathias Richling. \* \* \* (Aschen kam Puttel...)

Aschen kam Puttel \* oder trug zu sich \* einem Manne ward die Frau krank \* und als sie fühlte daß ihr Ende herankam \* rief sie ihr Töchterchen und sprach \* darauf tat sie die Augen zu und verschied \* das Mädchen ging hinaus und blieb gut \* als eine von den vier Jahreszeiten kam nahm sich der Vater eine mit zwei Töchtern \* da begann für das Töchterchen eine Zeit \* sie nahmen ihm und zogen ihm und gaben ihm und riefen und lachten und führten es in die Küche \* da mußte es von morgens bis abends \* obendrein taten die zwei Töchter alles abends hatte es neben dem Herd zu \* und weil es darum aussah nannten sie es \* es trug sich zu daß der Vater ein mal da fragte er die beiden Töchter diese sprachen \* und das Töchterchen sagte und da brach er und nahm es \* als er kam gab er und das Töchterchen ging zu und pflanzte und es begossen \* es wuchs und ward und allemal kam ein Wunsch \* es begab sich aber da stellte der

König ein Fest an er schaute Braut und ließ anschlagen als sie hörten riefen sie und sprachen sie und das Töchterchen gehorchte und bat die Mutter diese sprach \* als sie aber mit Bitten anhielt sprach sie endlich \* und das Töchterchen ging durch und als es nun weinte rief sie aber sie dachte \* sie kehrte den Boden \* sie kehrte den Rücken \* und niemand war mehr daheim \* da warf ein Vogel und keiner ahnte und keiner kannte und alle dachten \* und der König nahm es und er tanzte und er wollte auch da wollte es \* und der König sprach denn er wollte sehen sie aber sprach und sprang \* ja \* und das tat sie dreimal \* *ja aller guten Dinge sind ein Märchen nicht* \* und der König ging nach und hielt es und es sprang hinter und es kletterte und der König wußte nicht aber er kam und sprach von der anderen Seite und konnte nicht folgen und hüpfte die ganze Treppe und blickte auf ihren Fuß \* da wusch es die Hände ging hin und verneigte sich und sprach und der König setzte es und sagte und sie steckte wie angegossen und rief da richtete sich der König und sah ins Gesicht und meinte \* aber die Mutter antwortete doch der König schrie und sprach und die Mutter wurde und es wurde Hochzeit gehalten und alle alle alle riefen und als das Töchterchen kam und sagte da wurde die Mutter erst recht und das hatte sich keiner gedacht \* und das sagten sie auch

Kop przyszedł Ciuszek \* lub darzyło się wy \* mężowi onemu niewiasta zachorowała \* i kiedy czuła że jej koniec nadchodzi \* zawołała córeczkę i rzekła \* na to zamknęła oczy i skoła \* dziewczynka wyszła w świat i pozostała \* kiedy nadeszła jedna z czterech pór roku ją sobie ojciec jedną z dwiema córkami \* tedy zaczął się dla córeczki czas \* wzięli jej i ciągnęli jej i dali jej i wołali i śmiali się i zaprowadzili do kuchni \* wtedy musiała od rana do wieczora \* na domiar czyniły owe dwie córki wszystko wieczorem miała obok pieca zamknięte \* i ponieważ tak też wyglądała nazwali ją \* wydarzyło się że ojciec kiedyś wtedy zapytał obydwie córki te rzekły \* i córeczka rzekła i na to załamał i wziął \* a kiedy przyszedł dał i córeczka zamknęła i posadziła i podlała \* było rośło i niedługo a niebawem nadeszło życzenie \* wydarzyło się jednak że przyjęcie wydał król wypatrywał narzeczonej i kazał obwieścić kiedy słyszeli wołali i rzekli a córeczka była posłuszna i poprosiła matkę a ta rzekła \* kiedy jednak prośby nieustanne rzekła na koniec \* i córeczka przeszła a kiedy zapłakała wołała ale myślała \* zamiatała podłogę \* odwróciła się plecami \* i już nikogo nie było w domu \* tedy rzucił ptak i nikt nie przewidział i nikt nie znał a wszyscy myśleli \* a król wziął i tańczył gdyż też chciał wtedy chciała \* i król rzekł gdyż chciał widzieć ona jednak rzekła i skoczyła \* tak \* i to uczyniła po trzykroć \* *cóż do trzech razy bajka nieprawdaż* \* a król postąpił i trzymał ją a ona skoczyła za i wspięła się a król nie wiedział ale przyszedł i rzekł z drugiej strony i nie mógł nadażyć i skakał całe schody i spojrzał na jej stopę \* tedy umyła ręce poszła i skłoniła się i rzekła i król posadził ją i rzekł i pasowała jak ulał i wołała tedy król wyprostował i spojrzał w twarz i był zdania \* jednak matka odpowiadała lecz król krzyczał i rzekł i matka uczyniła i uczyniono wesele i wszyscy wszyscy wszyscy wołali i kiedy córeczka przyszła i rzekła wtedy matce dopiero i tego nikt nie myślał \* i to też rzekli

- 26) *Utrudnianie recepcji* – również tutaj mamy w zasadzie do czynienia z konglomeratem zabiegów. Generalnie utrudnianie recepcji służy wytworzeniu typowego dla kabaretu zjawiska manifestującego się tym, że, wychodząc z przedstawienia, najczęściej nie pamiętamy dokładnie, z czego się właściwie śmialiśmy; wiemy, że coś ciekawego się działo, jednak całą koncentrację spożytkowaliśmy na współpracę z kabaretystą i nie zapamiętaliśmy niczego, oprócz wrażenia, że kabaretysta miał rację, że słusznie się z nas śmiał. W warieté, wodewilu czy cyrku celem jest wytworzenie odpowiednich wrażeń i dobrego humoru, w będącym gatunkiem pokrewnym kabarecie – przeciwnie – o wywołanie u publiczności wątpliwości; że nie zawsze się to udaje, to inny problem. Jako przykład – jedno, syntaktycznie bardzo skomplikowane, zdanie z tekstu Hannsa Dietera Hüscha "Hagenbuch" (Hüsch 1983) z programu o tej samej nazwie.

Hagenbuch hat jetzt zugegeben, daß in jenem Oktober, im Gegensatz zu jenem September, in dem er aus der Anstalt Bless-Hohenstein entlassen worden sei, daß er in jenem Oktober, in dem er in Suzernuud, einem südlichen Vorort von Göedergaaden, nördlich des Tana-Fjords zusammen mit dem Berufsoorthopäden Wennerdotter an einer Studie über »Deformation des menschlichen Körpers, ihre wirkliche Herkunft und ihre Ausstrahlung auf Musik und Militär« gearbeitet, auf einem seiner unentbehrlichen Spaziergänge zwischendrein, und zwar meist von Suzernuud nach Drögernuud, einem weiteren südlichen Vorort von Göedergaaden, in jenem Oktober in einer sogenannten Trinkhalle, in der er sich manchmal mit Proviand versorgt und die ihn immer an einen Onkel erinnerte, der alles mögliche gewesen, unter anderem auch eine Zeitlang Verlegenheitsbesitzer ebenso einer Trinkhalle, und er ihn Hagenbuch vor langer Zeit

immer in reichem Maße heimlich mit Lakritz und Süßholz versorgt, daß er, Hagenbuch, in jenem Oktober, in dieser Trinkhalle zwischen Suzernuud und Drögernuud, südlich von Göedergaaden und nördlich des Tana-Fjords, es gäbe übrigens noch die Vororte Schtlozernuud und Barvernuud, alles winzige Nester mit drei bis sieben Häusern, aber von großem melancholischen Reiz, den er sonst nur noch in der Dämmerung in einigen polnischen Dörfern nördlich von Krakau wie zum Beispiel Michailowicze verspürt, daß er in dieser Trinkhalle, in jenem Oktober, in dem er auch gerade erst von einer Suchexpedition, nämlich der 92. inzwischen, zur Auffindung von Überresten der verschollenen Mannschaft Sir John Franklins, der bekanntlich zur Auffindung der Nordwestlichen Durchfahrt 1845 ausgezogen war und bis heute nicht zurückkehrte, von dieser 92. Suchexpedition, die er, Hagenbuch, als II. Stabilisator begleitet hatte, zurückgekehrt, in dieser Trinkhalle, die mehr oder weniger eine Bretterbude war, und in der auch sicherlich nachts streunende Katzen Unterschlupf fanden, einen alten Mann vorfand, der sich eigens anschickte in Hagenbuchs Armen für immer einzuschlafen.

Hagenbuch przyznał teraz, że w owym październiku, w przeciwieństwie do owego września, w którym zwolniony został z domu Bless-Hohenstein, że w owym październiku, w którym w Suzernuud, tym południowym przedmieściu Göedergaaden, na północ od fiordu Tana, wraz z zawodowym ortopedą Wennerdotter pracował nad studium »Deformacja ludzkiego ciała, jej prawdziwy rodowód i jej emanacja na muzykę i wojskowość«, na jednym ze swych nieodzownych spacerów w międzyczasie, a mianowicie z Suzernuud do Drögernuud, jednym z kolejnych przedmieść Göedergaaden, w owym październiku w tak zwanym kiosku z napojami, w którym zaopatrywał się czasami w prowiant i który przypominał mu nieodmiennie jego wujka, który był wszystkim możliwym, między innymi przez pewien czas także niechcącym posiadaczem takiegoż kiosku z napojami, i również jego, Hagenbucha, dawno temu zawsze w bogatej mierze w tajemnicy zaopatrywał w lukrecję, że on, Hagenbuch, w owym październiku, w tymże kiosku z napojami, między Suzernuud i Drögernuud, na południe od Göedergaaden a na północ od fiordu Tana, istnieją ponadto także przedmieścia Schtlozernuud i Barvernuud, wszystko malusieńkie osady z trzema do siedmioma domami, lecz o wielkim melacholijnym wdzięku, który gdzie indziej, jak tylko jeszcze o zmierzchu w niektórych polskich wioskach na północ od Krakowa, jak na przykład w Michałowicach, nie odczuwał, że on w owym kiosku z napojami, w owym październiku, w którym ponadto dopiero co był wrócił z ekspedycji poszukiwawczej, a mianowicie 92-iej w międzyczasie, w celu odnalezienia pozostałości zaginionej załogi Sir Johna Franklina, który, jak wiadomo, w zamiarze znalezienia północno-zachodniego pasażu wyruszył w roku 1845 i do dziś nie powrócił, z owej 92-iej ekspedycji poszukiwawczej, której on, Hagenbuch, towarzyszył jako II stabilizator, powróciwszy, w owym kiosku z napojami, który mniej lub bardziej był zbitą z desek budką, i w którym nocą bez wątplenia wążsające się koty znajdowały schronienie, zetknął się z pewnym starym człowiekiem, który jakby nie było szykował się właśnie w ramionach Hagenbucha na zawsze zasnąć.

27) *Improwizacja* również nie bazuje tylko na zabiegach tekstowych. Wyróżnia ona kabaret spośród innych form sztuki. We współczesnej literaturze i teatrze improwizacja już nie występuje (z wyjątkiem commedia dell'arte), pojawia się jeszcze w happeningach, performance i sztuce akcji. W kabarecie natomiast jest jednym z bardzo istotnych elementów generujących gatunek; nie zawsze jest jednak jako taka rozpoznawalna, gdyż z reguły nie znamy (przewidzianego) przebiegu przedstawienia.

(ii) *Zabiegi aktorskie* spokrewnione są, z uwagi na formę, acz nie zawsze z uwagi na funkcję, ze środkami teatralnymi. Służą one do scenicznej budowy programu lub numeru, wspierają lub puentują tekst, za ich pomocą podejmowany lub utrzymywany może być kontakt z publicznością itp.; kabaretysta może grać wbrew tekstowi lub muzyce. Najważniejsze zabiegi tego typu to:

1) *Tempo i rytm*. Ustalenie i utrzymanie właściwego tempa programu jest jednym z najtrudniejszych zadań kabaretysty, decydującym o powodzeniu całego przedsięwzięcia. Zbyt wolne lub zbyt szybkie programy, zbyt szybki początek czy też nieprecyzyjne zmiany tempa w trakcie programu doprowadzić mogą do załamania się konstrukcji spektaklu. Tempo i rytm (np. prezentowanych tekstów) mają decydujący

wpływ na powstawanie znaczeń – stosować można tempo utrudniające recepcję, wprowadzające element niespodzianki itp. Konieczne jest także dostosowanie tempa do publiczności. Ponadto każdy program, każdy kabaretysta posiada swój własny charakterystyczny rytm i tempo, generujące znaczenia tak, a nie inaczej.

- 2) *Ruch* związany jest ze stosowanym w kabarecie sposobem gry do publiczności (tzn. nawiązania i utrzymywania z nią kontaktu). Kabaretysta kontroluje nastrój publiczności; grając uwzględnia go i manipuluje nim. W tym sensie ruch, sposób poruszania się kabaretysty na scenie, dostosowany musi być nie tylko do najczęściej małych rozmiarów sceny i sali, lecz także do prezentowanego tekstu i rodzaju jego prezentacji.
- 3) *Przejęzyczenia* to oczywiście naturalny aspekt artykulacji, w kabarecie jednak stosowane są w funkcji semantycznej, pozwalającej na wydobywanie nowych aspektów widzenia świata lub demaskowanie opinii i poglądów; prezentowane są w sposób odślanający »prawdziwą« naturę rzeczy lub wskazujący na »zafałszowaną« wizję rzeczywistości. Jeśli kabaretysta swoich przejęzyczeń nie tematyzuje, zapobiega nawet konsekwencjom prawnym, gdyż zawsze może się usprawiedliwić (przypadkowym) przejęzyczeniem się. Przykład – "Podły wieczór draństwu" Jana Pietrzaka (tekst grany przez Piotra Fronczewskiego cytowany z nagrania Kabaret 1984):

Podły wieczór draństwu. To jest... Przepraszam bardzo: dobry wieczór Państwu. Ja mam dzisiaj zły dzień w ogóle. Zły wieczór, myję się często, e.. myślę się często. Chciałem posiedzieć coś, yh... powiedzieć coś zabawnego. Jasny gwint. No. Państwo mi wyraczą... raczą wybaczyć. Ale znamy się tyle lat, tyle lat, że chyba mogę liczyć barany, to jest liczyć na państwa. Liczyć państwa. Państwa. Barany to na sen. Ja wiem. Liczyć na państwa i narody bratnich krajów. Nie, nie nic takiego, proszę się nie denerwować. Nic z tych rzeczy, chodzi o państwa na sali. Łączy nas złomna... niezłomna przyjaźń i krótkociepla wieloletnia wzajemna apatia... sympatia. Z reszką z orłem.. W mordę kopany. Nie, zresztą to jest kabaret, proszę państwa. Kabaret, estrada a nie jakiś postępek chałowy. E. Występ galowy. Gdybym prowadził uroczysty koncert z okazji podchodów. Odchodów. o, o... obchodów. No to wtedy oczywiście nie radzę się wychylić. Pomylić, ale tutaj sami wiadomi znajomi. W większych sprawach się rypią. E... sypią. A występowało się owszem, a jakże, pamiętam. Niestety, pamiętam. Pan Janek też pamięta. Występowało się, a jakże, na widzeniu... na widowni same utyłłane świnię... utyłłowane osobistości. Wszyscy wzdęci, nadęci tacy. Bardzo przyjemnie, no, wspomnienia. Proszę państwa, ja tutaj występuję we framugach kosmosu... w ramach świata... w ramach sojuszu świata chałtury... kultury ze światem płacy, pracy oczywiście, rodacy, pajacy, pracy. Ten sojusz proszę państwa to jest ten.. no ja wiem, jak mu... jak stawiają dom, no... fundament o! Ten sojusz to jest fundament dalszego rozboju... rozwoju. To jest, skaranie boskie z tym językiem, no. Jak ja się kiedyś pomyślę, to już oni się na pewno nie pomylą. To jest niebezpieczna woda... e wada. Woda, też niebezpieczna, bo zatruta. Co powiem to baki zrywać... boki zrywać. Proszę państwa ja mam tutaj umowę o działo... o dzieło. A więc do armaty... do działa... do dzieła. Wszystko jedno, do perszninga, mówmy tak, nie ma sprawy. W głębokiej trosce o dalszy rozwój zasadniczego zwrotu, który się dokonał w zakresie konsekwentnego realizowania określonych decyzji podjętych we właściwym czasie na skutek jedynie słusznych uchwał w oparciu o konsekwentne umacnianie konkretnych kroków przywracających zdecydowane zabezpieczenie podstawowych kierunków rozwoju produkcji założeń programu dalszego umacniania bazy materiałowej określonych asortymentów, uwarunkowanych szczegółowym harmonogramem realizacji. Proszę bardzo, jak mnie gładko poszło. W tym języku wszyscy mówią płynnie. A jakże. No i do więzienia pańs... do widzenia państwu.

- 4) *Przerywanie sobie / mówienie na raz* to częsty zabieg kabaretowy, polegający na wprowadzaniu w strumień mowy jednego kabaretysty nowych aspektów, innych punktów widzenia, komentarzy innego członka zespołu. Zabieg ten realizowany jest na wiele sposobów: a) w formie *komentarza* – jeden z partnerów wygłasza monolog, a drugi dorzuca swoje »trzy grosze« w taki sposób, że tekst główny jest odpowiednio komentowany; pierwszy tekst reprezentuje np. 'opinię publiczną' a komentarz – opinię 'słuszną' lub odwrotnie, b) w formie *budowania nowego tekstu* – jeden kabaretysta rozpoczyna tekst, a drugi dodaje swój passus, pierwszy podejmuje wątek i kontynuuje

go itd.; dochodzi w ten sposób do ciągłej zmiany punktów widzenia, do niespodzianek, nieoczekiwanych wolt, przez co rośnie dynamika numeru, c) w formie *sporu tekstów* – dwóch kabaretystów wygłasza dwa odmienne stanowiska przerywając sobie na przemian; publiczności prezentowane są różne punkty widzenia i różne sposoby manipulacji.

- 5) *Przerwy spowodowane reakcją publiczności* – głosów z sali (Zwischenrufe) nie da się przewidzieć, stanowią one jednak integralny element kabaretu, odróżniający go od innych sztuk scenicznych, w których komentowanie spektaklu na bieżąco nie jest przez konwencję przewidziane. Kabaretysta ma możliwość reagowania na przerywniki, co dynamizuje program i cementuje kontakt z widzami. Ponadto kabaretysta otrzymuje w ten sposób informacje na temat publiczności, które może wykorzystać. Głosy z sali pozwalają także sprawdzić kompetencję kabaretysty.
- 6) *Reakcja kabaretysty na publiczność* jest zabiegiem związanym z (5) oraz integralnym elementem programu kabaretowego. Rodzaj publiczności dostarcza kabaretyście informacji o tym, jak grać, jak kształtować program i w jaki sposób wciągnąć weń publiczność. Bardzo często w kabarecie gra się też wbrew publiczności. Kabaretysta reaguje na publiczność *oraz* sam powoduje reakcje publiczności, które z kolei może wyśmiać, obnażyć itp. Przykład – Hanns Dieter Hüsch "Am Niederrhein" (1987):

(...) Und der Niederrhein, oder sagen wir mal geographisch präziser gesagt, der linke untere Niederrhein. Das können Sie jetzt politisch interpretieren, von mir aus, muß aber nicht sein. Ich sag immer: ist ein geographischer Glücksfall. Also der linke, untere Niederrhein, das ist die Gegend nördlich hier von Düsseldorf (...) bißchen Kohlenpott ist auch immer dabei. Gott sei dank. Und alles sehr flach. In jeder Beziehung. (Pause) (Lacher) Das haben Sie gedacht.

(...) A Dolna-Nadrenia, lub powiedzmy geograficznie precyzyjniej, lewa Dolna-Nadrenia. Możecie to sobie Państwo interpretować politycznie, z powodu mnie, nie musicie jednak. Ja zawsze mówię – geograficzne szczęście. A więc lewa Dolna-Nadrenia, to ta okolica na północ od Düsseldorfu (...), trochę Zagłębia Ruhry też w tym jest. Bogu dzięki. I wszystko bardzo płaskie. W każdym sensie. (przerwa, śmiech). To Państwo teraz pomyśleli.

- 7) *Mimika i gestyka* również w kabarecie pozwalają na wydobywanie specyficznych znaczeń, na kierowanie reakcją publiczności. Scena jest tu z reguły nieduża, mimika i gestyka używane mogą być więc oszczędniej, za to – ponieważ w sposób bardziej zdyferencjonowany – z większą ilością znaczeń.
- 8) *Nasemantyzowany ruch*, stosowany częściej w kabarecie niż w teatrze, bazuje na znikomej homogenności programu kabaretowego; kabaretysta nie jest bowiem związany z graną przez siebie rolą, może z niej »wyjść«, komentować tekst ruchem. Nasemantyzowany ruch wystarcza w wielu wypadkach do nakreślenia roli, scharakteryzowania sytuacji, ukierunkowania perspektywy odbioru czy wywołania odpowiedniej reakcji wśród widzów.
- 9) *Zabiegi burzące iluzję* występują na wielu poziomach programu, począwszy od braku kostiumu (kabaretyści grają z reguły w codziennym ubiorze, co sygnalizuje oczywiście, że »jestem jednym z was«), poprzez ciągłą zmianę kabaretowych ról, po brak lub szkicową tylko scenografię oraz bezpośrednio zwracanie się do publiczności. Wszystko to stwarza kontakt z publicznością i zapobiega powstawaniu iluzji jakiegokolwiek rodzaju. Zabiegi te zapobiegają ponadto powstawaniu dwóch odmiennych przestrzeni – artystycznej przestrzeni sceny i konsumpcyjnej przestrzeni widowni – w kabarecie występuje tylko jeden rodzaj przestrzeni. W tym kontekście nie bez znaczenia jest odbywające się w kabarecie (jako instytucji, w całej historii kabaretu) picie napojów, spożywanie posiłków, palenie tytoniu i możliwość rozmawiania w trakcie spektaklu oraz

brak numerowanych miejsc i stałego układu krzeseł (rzędy). Wszystkie te elementy posiadają również istotne funkcje semantyczne.

- 10) *Przerwy kabaretystyczne* – chodzi tu o przerwy stosowane przez kabaretystę w celu podkreślenia jakiegoś aspektu, skierowania na coś uwagi itp. Przerwa może: a) podkreślać to, co zostało właśnie powiedziane (np. w trakcie szczególnie skomplikowanych tekstów), b) powodować wzrost uwagi publiczności, przygotowując ją tym samym do puenty, ciekawego sformułowania, c) stanowić lukę do wypełnienia przez widzów – prezentowany jest np. ciąg logiczny, a publiczność powinna jeden z elementów sama uzupełnić (kabaretysta często komentuje potem zaproponowane rozwiązanie), d) stanowić wydźwięk po numerze (często po piosence), co daje publiczności możliwość »przemyślenia sprawy«. Przykład z programu Matthiasa Beltza (Vorläufiges Frankfurter Fronttheater, nagranie z 30.04.1988):

"Ich befasse mich lieber mit Gedichten als mit Menschen. Der Mensch an sich ist grausam, das Gedicht aber zart und mild wie ein Hasenbraten" (hier wird der Effekt vorbereitet). "Ich hasse die Gewalt" (eine lange Pause, Erwartung), "wie sie" (Bestätigung) "und liebe den Terror." (Pause) "Deshalb schreibe ich nicht nur Gedichte, sondern lese sie auch vor" (harmloser Ausgang).

Zajmuję się chętniej wierszami niż ludźmi. Człowiek jako taki jest okrutny, wiersze zaś subtelne i delikatne jak pieczeń zajęcza (tu efekt jest przygotowywany). Nienawidzę przemocy (długa przerwa, oczekiwanie), tak jak Państwo, (potwierdzenie) a kocham terror. (przerwa) Dlatego nie tylko piszę wiersze, lecz również czytam je na głos (niewinne rozwiązanie).

- 11) *Odwrócenie uwagi* to typowy zabieg kabaretowy, występujący na bardzo wielu poziomach. Liczne teksty kabaretowe zbudowane są tak, by odwracały uwagę publiczności od 'sprawy zasadniczej'. Aktorsko zabieg ten realizowany jest najczęściej przy pomocy dyskrepancji między: a) tekstem a sposobem jego prezentacji, b) tekstem a mimiką i gestyką, c) tekstem a nasemantyzowanym ruchem, d) tekstem a muzyką.

(iii) *Zabiegi teatralne* łączą się oczywiście z zabiegami aktorskimi; omówię je jednak oddzielnie.

- 1) Zabiegi dokonywane przy pomocy rekwizytów to bardzo szeroka grupa środków kabaretowych, odnosząca się najczęściej do przedmiotów o charakterze a) *rekwizytów kostiumowych*; ponadto stosowane są także rekwizyty pozbawione tej funkcji, przejmujące b) *rolę aktora* (kabaretysta gra np. scenkę wraz z jakimś przedmiotem w roli partnera); rekwizyty mogą także służyć do c) *wyjaśniania numeru*, przejmując funkcję znaku ikonicznego czy indeksykalnego, lub pełnić rolę d) *elementu ogniskującego uwagę*; ponadto mogą e) *dokumentować*, dowodzić czegoś lub występować w charakterze egzemplifikacji (książka, dokument, wycinek prasowy).
- 2) *Zabiegi sceniczne* nie posiadają w kabarecie zbyt ważnych funkcji, ponieważ scena, nie będąc elementem kabaretowi obcym, nie jest jego składnikiem obligatoryjnym. Zabiegi sceniczne stosowane są głównie w celu burzenia iluzji. Otwartość sceny z kolei tworzy kontakt z publicznością, poczucie bliskości. Kabaretyści często schodzą ze sceny i działają wśród publiczności. Grając z kolei z wysokości sceny, kabaretysta stosować może (w sposób pozytywny lub subwersywny) poetykę »traktowania z góry«.
- 3) *Zabiegi muzyczne* stosowane są nie tylko w piosenkach, lecz także w tekstach mówionych. W przypadku melicznie recytowanych tekstów muzyka posiada funkcję a) podkreślającą lub kontrapunktową w odniesieniu do nastroju; b) muzyka może,

przerywając tekst mówiony, komentować lub puentować go; c) może pojawiać się w funkcji budującej nastrój na początku lub na końcu numeru oraz w charakterze ramy dla tekstu; d) wspólnie z tekstem stanowić może równouprawniony element samodzielnego numeru; e) może przejąć funkcje ilustrujące, onomatopieczne lub humorystyczne. Ważne jest także, że muzyka obecna jest w kabarecie od początku jego historii i do dziś nie utraciła swego znaczenia.

(iv) Klasa *zabiegów generalnych* obejmuje środki, których nie można już ograniczyć do jednego elementu kabaretowego, sytuując się w sąsiedztwie właściwości kabaretowych.

- 1) *Strukturyzacja* to element tworzący heterogenność programów na wszystkich poziomach (przestrzennym, czasowym i tematycznym) w celu zapobiegania tworzenia się iluzji oraz zwiększania koncentracji publiczności.
- 2) *Przejścia* (od numeru do numeru) realizowane są w kabarecie najczęściej raptownie, bez przerw (rzadziej przy pomocy przerywników), przez bezpośrednie przejście do następnego numeru za pomocą piosenki/muzyki, wykorzystując oklaski publiczności (dostarczające informacji o jej nastroju) lub za pomocą blackoutu. Przejścia mogą stanowić także samodzielny numer, pozwalający na zmianę roli występującej osoby (np. z 'kabaretysty' na 'osobę prywatną').
- 3) *Kontrast* – najczęstsze formy to kontrast między tekstem, muzyką a ruchem, co podkreśla heterogenność gatunku.
- 4) *Przygotowanie recepcji* obejmuje zabiegi wykorzystywane na początku programu lub w pierwszej fazie kontynuacji programu po przerwie; służy wytworzeniu u publiczności nastroju adekwatnego do wydarzeń mających nastąpić za chwilę, stworzeniu odpowiedniej atmosfery (np. przez przygotowanie sceny, układanie rekwizytów czy też działania kabaretysty w trakcie wchodzenia publiczności; inna forma tego zabiegu to powitanie publiczności).
- 5) *Perfekcja jako zabieg* – nie chodzi tutaj oczywiście o wartościowanie numeru czy programu, lecz o adekwatność zastosowanych przez kabaretystę środków w relacji do zamierzonego celu. Numer więc wtedy jest uznawany przez publiczność za 'dobry', kiedy cel został osiągnięty perfekcyjnie dostosowaną do niego metodą. Podobnie jak w *commedia dell'arte*, gdzie nie chodzi o to, jak zakończy się przedstawiana historia, ani o to, jaka jest wymowa sztuki (obie rzeczy wiadomo od początku), lecz właśnie o nowy, ciekawy sposób realizacji (znanej) konwencji bez jej burzenia, tak i w kabarecie ocenie podlega bogactwo pomysłów, perfekcja w doborze i opanowaniu stosowanych środków. Znaczący jest sposób, w jaki kabaretysta osiąga swój cel, a nie sam cel, który jest znany. Poszczególne tematy, numery to tylko materiał dla wariacji, tematem jest sama wariacja.
- 6) *Konotacje* – kabaret bazuje na mechanizmie konotacji. Kabaret spełnia funkcję wywoływacza (rozzusznika), właściwa praca ma być wykonana przez publiczność, dlatego zabiegi kabaretowe nie są zorientowane na denotację, lecz konotację i asocjacje.
- 7) *Sztuczność* – w kabarecie nie jest i nie musi być 'prawdziwe' nic poza umiejętnością tworzenia zależności (przez publiczność) oraz umiejętnością ich burzenia (przez kabaretystę). Pozostałe elementy mogą być 'sztuczne' i 'nieprawdziwe'.
- 8) *Fragmentaryczność* realizowana jest w kabarecie na wszystkich poziomach; powszechna jest zasada 'nie kończenia niczego'. Kiedy tylko publiczność zrozumiała, w czym rzecz, rozpoczyna się następny punkt programu. Fragmentaryczność gwarantuje

ponadto ekonomię środków, gęstość przekazu i powstawanie specyficznej atmosfery. Numery mogą być krótkie, gdyż kabaret daje tylko impuls, a właściwą pracę wykonuje publiczność (niekoniecznie podczas spektaklu).

### 3.3. Właściwości kabaretowe

Z powyższej rekonstrukcji wyprowadzić można specyficzne *właściwości kabaretowe*, które mogą bazować zarówno na jednym, jak i na kilku różnych zabiegach. Stanowią one typologiczną osobliwość kabaretu, nie mającą jednak wpływu na konkretnie realizowane funkcje i produkowane znaczenia. Poniżej podane są najważniejsze właściwości kabaretowe (punkty 6 do 9 pochodzą od Henningsena 1967, 13-23):

- 1) Unia personalna między teksterem a kabaretystą
- 2) Parodystyczne źródła kabaretu
- 3) Perspektywa insidera
- 4) Wiarygodność kabaretysty (pozycja instancji moralnej)
- 5) Krótkowieczność tekstów (lecz nie mechanizmu)
- 6) Gra do publiczności
- 7) Dominujący charakter numerów
- 8) Ograniczenie środków i rezygnacja z iluzji scenicznej
- 9) Wielość ról kabaretysty
- 10) Znajomość reguł gry wśród publiczności
- 11) Improwizacja
- 12) Dyskrepancja między tym, co prezentowane a prezydentem
- 13) Pokrewieństwo z *commedia dell'arte*
- 14) Aktywna publiczność
- 15) Mieszanie gatunków
- 16) Burzenie iluzji w odniesieniu do przedstawienia i wypowiedzi
- 17) Tworzenie dystansu na wszystkich poziomach (rola, tekst, publiczność)

### 4. Kabaretowe generowanie znaczeń

Generowanie znaczeń w kabarecie odbywa się w sposób specyficzny, aczkolwiek nie ekskluzywnie kabaretowy i w tym sensie od innych gatunków sztuki różni się jedynie stopniem natężenia. Kabaret korzysta ze wszystkich elementów, z jakich w danej poetyce korzystać można, jeśli ich zastosowanie pozwala wyrazić *intencję kabaretową*. Znaczenia generowane są – paradoksalnie – przy pomocy znaków posiadających otwarte lub – przeciwnie – silnie skonwencjonalizowane interpretanty (por. Fleischer / Sappok 1988, 43-90) wbudowywanych w otwarty system reguł. Mechanizm ten scharakteryzować można przy pomocy czterech terminów: otwartości, niepełności semantycznej, precyzji kabaretowej oraz wewnętrznego efektu kabaretowego.

- a) Omawiając elementy i zabiegi kabaretowe, nietrudno było zauważyć pojawianie się na wszystkich poziomach pewnej określonej *otwartości*. Kabaret otwarty jest na inne rodzaje sztuki, na problemy społeczne, na zabiegi i znaki, podejmując je i wykorzystując do budowy własnych znaczeń. Dlatego też tak ważna jest w kabarecie improwizacja; jakiegokolwiek impulsy, propozycje lub głosy z sali by się nie pojawiały, wszystko da się tu zintegrować. Natomiast używane w kabarecie znaki muszą być otwarte, by zagwarantować współpracę publiczności, by widzowie sami mogli tworzyć zależności. Kabaret nie wiąże się z niczym i niczego nie ustala; to publiczność musi wykorzystać

otwartość interpretantów, znaczeń, konwencji i impulsów płynących ze sceny (lub ograniczyć się do konsumpcji spektaklu).

- b) Z otwartością, jako inny jej aspekt, związana jest z kolei *niepełność semantyczna*. Dostarczane przez kabaret znaczenia są fragmentaryczne i wyrwykowe; to impulsy dla procesów kognitywnych inicjowanych na scenie, a kontynuowanych i doprowadzanych do końca przez publiczność. Sztuka kabaretu polega na tym, by odnaleźć właściwą miarę niepełności; kiedy znaczenia są zbyt ustalone, nie trzeba już tworzyć zależności, wszystko bowiem zostało powiedziane, kiedy natomiast są zbyt fragmentaryczne, zależności nie da się wytworzyć.
- c) Tej właśnie cechy dotyczy zjawisko *precyzji kabaretowej*, nie odnoszące się jednak do wartościowania, podobań się lub nie podobań czy jakkolwiek rozumianej jakości programu. Program kabaretowy może być *odczuwany* jako dobry lub niedobry, a wrażenia publiczności zależą od innych czynników (społecznych, moralnych, od skalowań wartości estetycznych, konwencji itp.) niż tematyzowana tu precyzja kabaretowa. 'Precyzja' oznacza w tym kontekście miarę niepełności semantycznej i otwartości znaczeń ściśle dopasowaną do realizowanego celu kabaretowego, adekwatną do wyrażanej intencji kabaretowej – a to inne ukierunkowanie niż w przypadku wartościowania. Tak rozumiana precyzja nie odnosi się także do tematyki programów lub typu czy poetyki kabaretu. Decydująca jest tu odpowiedź na pytanie: W jakim stopniu zastosowane środki adekwatne są do intencji kabaretowej, to znaczy do stawiania pod znakiem zapytania, do poddawania w wątpliwość, zależności w systemie wiedzy publiczności.
- d) *Wewnętrzny efekt kabaretowy* wynika natomiast z precyzyjnej realizacji omówionych wyżej cech. Centralną jego właściwością jest to, że podczas każdego przedstawienia powstaje u widza na nowo. Jest wywoływany i sterowany, w wyniku sprzężenia zwrotnego z publicznością, przez kabaretystę, który nigdy jednak nie wie, jaki będzie rezultat tego efektu. Podczas gdy w przypadku literatury, malarstwa czy teatru myślimy na temat tego, co zostało nam (w mniej lub bardziej pełny sposób) jako gotowy produkt zaprezentowane, po opuszczeniu kabaretu nie myślimy na określony temat, lecz *myślimy inaczej*. Czy cel ten zawsze jest osiągnięty, to inna kwestia. Kabaret wymaga od publiczności, by ta myślała inaczej niż dotychczas; nieistotne na jaki temat, to pozostaje w gestii publiczności. W kabarecie nie chodzi więc o znaczenie jakiegoś konkretnego obiektu, lecz o *tematyzację procesu generowania znaczeń*, jego reguł i konwencji.

## 5. Specyficzny rodzaj komunikacji artystycznej kabaretu

Odnosząc powyższe uwagi do relacji kabaretysta – publiczność, zauważyć można, że dla realizacji wyróżnionych zabiegów wymagana jest również specyficzna forma komunikacji. Kabaretysta z jednej strony prezentuje publiczności program, a z drugiej – zwraca się do niej wprost, według dwóch modusów: a) *przedstawienia* (= 'przedstawiamy dla Państwa coś'), b) *rozmowy* (= 'powiem Państwu teraz coś'). Obydwa te modusy znane są publiczności jako konwencje. Jeżeli chodzi o działania, widz pozostaje nieaktywny; jego aktywność jest bowiem innej natury. Obydwaj aktanci komunikacji są (w przypadku typowym) obecni w jednym czasie w tym samym miejscu. Jeden z aktantów (kabaretysta) działa komunikacyjnie i rejestruje sygnały wysyłane przez publiczność, drugi (publiczność) rejestruje to, co się mówi, oraz działa kognitywnie, tworząc lub restrukturyzując zależności i modele myślenia. Mamy więc do czynienia ze swoistą symetrią komunikacji. Specyfika kabaretu polega na tym, że widz, »żonglując« modelami myślenia, również angażuje się w spektakl. Obydwaj aktanci znają reguły gry. Dlatego kabaretysty nie interesuje to, co widz pocnie z programem po opuszczeniu kabaretu (obydwaj wiedzą, że nie o to tu chodzi), lecz to, że widz w ogóle

coś pocznie na podstawie tego, co usłyszał (co – to sprawa widza). W przypadku teatru lub literatury widz/czytelnik odnosi to, czego się dowiaduje, do swojej wiedzy o świecie, do swojego modelu myślenia i *integruje to z modelem*. W kabarecie natomiast sytuacja jest dokładnie odwrotna: widzowi dostarczane jest coś, co ten *konfrontuje* ze swoją wiedzą o świecie, z modelami myślenia i stwierdza, że *nie da się tego zintegrować*, że nie przystaje to do obrazu świata, jakim posługiwał się dotychczas. Widz musi zatem przefunkcjonować poszczególne elementy modelu i adekwatniej *zintegrować model myślenia* w nowy, zmodyfikowany system. Program kabaretowy służy tylko do aktywizacji pewnego procesu, mechanizmu, nie stanowiąc bezpośrednio składnika obrazu świata. Spektakl teatralny, przez proces recepcji, staje się integralnym elementem istniejącego obrazu świata, program kabaretowy natomiast, jest opakowaną w dowolną treść instrukcją obsługi, pozwalającą – na zasadzie konfrontacji – na nowe zestawienie obrazu świata. Dodać oczywiście trzeba, że w przypadku teatru i kabaretu nie mamy do czynienia z dwoma zupełnie różnymi mechanizmami, a tylko z odmiennym ukierunkowaniem na odmienne cele.

Relacja kabaretysta–publiczność stanowi specyficzną formę komunikacji, ponieważ, będąc ukierunkowaną na właściwe sobie cele, wykształca (lub przejmuje) swoiste zabiegi. Ponadto kabaret jest formą komunikacji artystycznej wykorzystującą liczne elementy nie-artystycznych metod pozyskiwania wiedzy (również w systemie funkcyjnym nauki chodzi o tworzenie coraz adekwatniejszych modeli wyjaśniających).

Kabaret niekoniecznie jest więc grą, jak proponuje to widzieć Henningsen, ponieważ mechanizm gry ukierunkowany jest przede wszystkim na uczenie się coraz lepszego przystosowania się lub coraz lepszej realizacji *istniejącej i obowiązującej* konwencji, podczas gdy kabaret – wręcz przeciwnie – ukierunkowany jest na *zmianę reguł gry* – jedynej rzeczy, której w grach zmieniać nie wolno. Kabaret jest więc artystyczną metodą stawiania pod znakiem zapytania i poddawania w wątpliwość zależności w systemie wiedzy publiczności oraz – jeśli się to powiedzie – burzenia ich, przy braku propozycji (a i znajomości) lepszego, najlepszego lub zgoła w ogóle jakiegokolwiek rozwiązania. Kabaretysta mówi zawsze tylko jedno: 'Tak jak Państwo myślicie, sprawy się nie mają' (nawet jeśli czasem się zdarza, że właśnie tak się mają) i, aby kogoś o tym przekonać, potrzebuje formy komunikacji i środków omówionych wyżej.

## 6. Literatura

- Afanasjew, Jerzy, 1968, Sezon kolorowych chmur. Gdańsk.  
Appignanesi, Lisa, 1976, Das Kabarett. Stuttgart.  
Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard; Tzara, Tristan, 1957, Die Geburt des Dada. Zürich.  
Bab, Julius, 1905, Die Berliner Boheme. Berlin.  
Bass, Eduard, 1917, Jak se dela kabaret? Praga.  
Bass, Eduard, 1955, Letaky-Satiry, verse, pisnicky. Praga.  
Beylin, Katarzyna, 1973, W Warszawie w latach 1900-1914. Warszawa.  
Bollmann, Hans, 1968, Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime. Hamburg.  
Boy-Żeleński, Tadeusz, 1946, Znasz li ten kraj. Warszawa.  
Brauneck, Manfred, 1982, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Hamburg.  
Bruant, Aristide, 1966, Chansons. Ahrensburg.  
Budzinski, Klaus, 1961, Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett. München.  
Budzinski, Klaus, 1964 (Red.), So weit die scharfe Zunge reicht. Die Anthologie des deutschsprachigen Cabarets. Mit einem Essay von Werner Fink. München-Bern-Wien.  
Budzinski, Klaus, 1981, Angewandte kleine Kunst. Das Kabarett als Prisma literarischer und künstlerischer Strömungen zwischen 1900 und 1914. W: Zurück in die Zukunft. Hamburg, 78-87.  
Budzinski, Klaus, 1982, Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett. München.  
Budzinski, Klaus, 1985, Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik. Düsseldorf.  
Caro, Francis, 1954, La Belle Epoque au temps de Bruant. Paris.

- Cervený, Jiri, 1959, *Cervena Sedma*. Praga.
- Commedia..., 1980, *La Commedia dell'arte*. Roma.
- Commedia..., 1981, *Commedia dell'arte. Harlekin auf den Bühnen Europas*. Bamberg.
- Czubaszek, Maria, 1977, *Brat nie doczekał; Nie ze mną te numery brunet!* W: Biblioteczka Repertuarowa Miesięcznika "Kultura i Ty", nr. 203-2. Warszawa, 16-19.
- Dienst, Frank, 1983, *Satire als zeitkritische Aktion – Untersuchungen zum Frankfurter Kabarett "Die Schmiere"*. Bonn.
- Duchartre, Pierre, L., 1955, *La Commedia dell'arte et ses enfants*. Paris.
- Dymek ..., 1959, *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsценkach*. Warszawa.
- Efros, N.E., 1918, *Teatr "Letuczaja Mysz"*. Moskva.
- Ewers, Hanns, Heinz, 1904, *Das Cabaret*. Berlin.
- Filler, Witold, 1960, *Melpomena i piwo*. Warszawa.
- Fischer-Lichte, Erika, 1983, *Semiotik des Theaters. Tom I-III*. Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika, 1985, *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen.
- Fleischer, Michael, 1985, *Die Sprachmetapher im polnischen absurden Theater und ihre Funktion*. W: *Die Welt der Slaven*, XXX, z.1, 29-52.
- Fleischer, M., 1986, *Die polnische Lyrik von 1945 bis 1985. Entwicklung Generationenfolge Periodisation*. Essen.
- Fleischer, Michael; Sappok, Christian, 1988, *Die populäre Literatur. Analysen literarischer Randbereiche an slavischem und deutschem Material*. Bochum.
- Fleischer, Michael, 1989, *Eine Theorie des Kabarett*. Bochum.
- Fleischer, Michael, 1989a, *Entwurf einer Kabarett-Theorie (an deutschem und polnischem Material)*. W: *Znakolog. An International Yearbook of Slavic Semiotics*, Vol. 1, 139-171.
- Fleischer, Michael, 1989b, *Die Sprache und ihre Wirklichkeit im polnischen Kabarett (Die Sprachverfahren im Medien-Kabarett von Olga Lipińska)*. W: M. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*. Bochum, 145-157.
- Fleischer, Michael, 1991, *Die Semiotik des Spruches. Kulturelle Dimensionen moderner Sprüche (an deutschem und polnischem Material)*. Bochum.
- Fleischer, Michael, 2000, *Kabarett*. W: H. Fricke et al. (Red.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Tom 2*. Berlin. 209-212.
- Fleischer, Michael, 2000a, *Obraz świata. Ujęcie z punktu widzenia teorii systemów i konstruktywizmu*. W: *Język a Kultura*, XIII. Wrocław, 45-71.
- Fleischer, Michael, 2001, *Kulturtheorie – systemtheoretische i evolutionäre Grundlagen*. Oberhausen.
- Floh..., 1971, *Floh de Cologne. Profitgeier und andere Vögel*. Berlin.
- Friedmann, Stefan; Kofta, Jonasz, 1979, *Dialogi na cztery nogi, Fachowcy*. Warszawa.
- Gabler, Hans, W., 1966, *Zur Funktion dramatischer und literarischer Parodie*. München.
- Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1958, *Dzieła*. Warszawa.
- Gałczyński, Konstanty, Ildefons, 1987, *Zielona Gęś*. Warszawa.
- Greul, Heinz, 1967, *Bretter, die die Welt bedeuten. Kulturgeschichte des Kabarett*. Köln.
- Groński, Ryszard, Marek, 1971, *Od Siedmiu Kotów do Owcy. Kabaret 1946-1968*. Warszawa.
- Groński, Ryszard, Marek, 1974, *Od Stańczyka do STS-u. Satyra polska lat 1944-1956*. Warszawa.
- Groński, Ryszard, Marek, 1979, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918-1939*. Warszawa.
- Groński, Ryszard, Marek, 1987, *Kabaret Warszawski 1918-1939*. Warszawa.
- Hakel, Hermann, 1962, *Wigl. Wogl. Kabarett und Variete' in Wien*. Wien.
- Hempel, Wido, 1965, *Parodie, Travestie und Pastiche*. W: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 15, 150-176.
- Henningsen, Jürgen, 1967, *Theorie des Kabarett*. Rattigen.
- Hess-Lüttich, Ernest, W.B., 1984, *Multimediale Kommunikation als Realität des Theaters in theoriegeschichtlicher und systematischer Perspektive*. W: Klaus Oehler (Red.), *Zeichen und Realität*. Tübingen, 915-927.
- Heym, Heinrich, 1961, *Die Schmiere. Das schlechteste Theater der Welt*. W: *Hessenjournal*, 3, nr.2, 2-4.
- Hildebrandt, Dieter, 1986, *Was bleibt mir übrig*. München.
- Hippen, Reinhard, 1981 (Red.), *Sich fügen heißt lügen. 80 Jahre deutsches Kabarett. Deutsches Kabarett Archiv*. Mainz.
- Hoche, Karl, 1984 (Red.), *Die Lage war noch nie so ernst. Eine Geschichte der Bundesrepublik in ihrer Satire*. Königstein/Th.
- Hofmann, Gerhard, 1976, *Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle*. Frankfurt.
- Hofmann, Werner, 1956, *Die Karikatur*. Wien
- Höllerer, Walther, 1976, *Zur Semiologie des Witzes*. W: *Sprache im technischen Zeitalter*, 50-60 i 72-84.

- Hösch, Rudolf, 1967/1972, Kabarett von Gestern. Nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken, Erinnerungen. Tom I: 1900-1933. Berlin, Ost; Tom II: 1933-1970. Berlin, Ost.
- Huelsenbeck, Richard, 1966, Dada – Almanach. New York.
- Huff, Hartmunt, 1980, Liedermacher – Songpoeten, Mundartsänger, Blödelbarden, Protestsänger. München.
- Hüsch, Hanns Dieter, 1961, Das literarische Cabaret. W: Die Waage, 4, 134-142.
- Hüsch, Hanns Dieter, 1978, Den möcht ich sehn... München.
- Hüsch, Hanns Dieter, 1979, Hagenbuch hat jetzt zugegeben. Sommer 1979. Intercord 160.129.
- Hüsch, Hanns Dieter, 1983, Hagenbuch. München.
- Jäger, Manfred, 1962, Das Kabarett in der Bundesrepublik. W: Europäische Begegnung. Köln, 2, z.4, 42-45.
- Janczarski, Jacek, 1978, Kocham pana, panie Sułku. Warszawa.
- Jurandot, Jerzy, 1965, Dzieje śmiechu. Warszawa.
- Kabaret..., 1984, Kabaret. Pietrzak, Fronczewski, Smoleń (Video).
- Kalina, Jan, L., 1966, Svét kabaretu. Bratislava.
- Karrer, Wolfgang, 1977, Parodie, Travestie, Pastiche. München.
- Karwacka, Helena, 1982, Warszawski kabaret artystyczno-literacki "Momus". Warszawa.
- Keiser, Cesar, 1976, Herrliche Zeiten – 60 Jahre Cabaret in der Schweiz. Bern.
- Kleiny, Jerzy, 1977, Metamorfoza. W: Biblioteczka Repertuarowa Miesięcznika "Kultura i Ty", nr. 203-2. Warszawa, 23-24.
- Kofta, Jonasz, 1977, Gdzie ta bohema. W: Biblioteczka Repertuarowa Miesięcznika "Kultura i Ty", nr. 203-2. Warszawa, 24-25.
- Kowalska, Anna, 1956, "Momus" Alojzego Żółkowskiego 1820-1821. Kartka z dziejów prasy i sceny warszawskiej. Warszawa.
- Krukowski, Kazimierz, 1982, Mała antologia kabaretu. Warszawa.
- Księga ..., 1985, Księga parodii. Warszawa.
- Kühl, Siegfried, 1962, Deutsches Kabarett. Kom(m)ödchen, Die Stachelschweine, Münchner Lach- und Schießgesellschaft, Die Schmiere. Düsseldorf.
- Kühl, Siegfried, 1963 (Red.), Deutsches Kabarett. Düsseldorf.
- Kühn, Volker, 1981, Das Wolfgang Neuss Buch. Köln.
- Kühn, Volker, 1984, Das Kabarett der frühen Jahre. Berlin.
- Kugel, A.R., 1929, Profili teatra. Moskva.
- Marfurt, Bernhard, 1977, Textsorte Witz: Möglichkeiten einer sprach-wissenschaftlichen Textsorten-Bestimmung. Tübingen.
- Mattenkloß, Gundel, 1984, Literarische Improvisation. Berlin.
- Mehring, Walter, 1919, Das politische Cabaret. Berlin.
- Melot, Michel, 1975, Die Karikatur: das Komische in der Kunst. Stuttgart.
- Müller, Carl, Wolfgang, 1958, Die Anfänge des politischen Kabarets. W: Publizistik, 3, 204-215.
- Müller, Wolfgang; Hammer, Konrad, 1956, Narren, Henker, Komödianten. Geschichte und Funktion des politischen Kabarets. Bonn.
- Nayhauss, Hans-Christoph, 1977, Von der Pantomime zum kleinen Stück. Bochum.
- Neuss, Wolfgang, 1965, Das jüngste Gerücht, Neuss Testament, Asyl im Domizil. Reinbek.
- Neuss, Wolfgang, 1966, Neuss Testament. Eine satirische Zeitbombe nach Texten von Francois Villon. Reinbek.
- Neuss, Wolfgang, 1968, Asyl im Domizil. Bunter Abend für Revolutionäre. Reinbek.
- Neuss, Wolfgang, 1985, Paukenschläge von Wolfgang Neuss. München.
- Nöth, Winfried, 1972, Strukturen des Happenings. Hildesheim.
- Nöth, Winfried, 1985, Handbuch der Semiotik. Stuttgart.
- Oreglia, Giacomo, 1968, The Commedia dell'arte. New York.
- Osthoff, Otto, 1947/47 (Red.), Das literarische Kabarett. z. 1-5. München.
- Otto, Reiner; Röster, Walter, 1977, Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarett. Teil I: Von den Anfängen bis 1945; Teil II: Deutschsprachiges Kabarett von 1945 bis 1976. Berlin.
- Piwnica, 1968, Piwnica. Kraków.
- Przybora, Jeremi, 1973, Kabaret Starszych Panów. Wybór drugi. Warszawa.
- Przybora, Jeremi, 1976, Divertimento. Warszawa.
- Przybora, Jeremi, 1977, Mieszanka firmowa, Teatr Eterek, Baśnie Szeherazadka, Listy z podróży, Miłość do magister Biodrowicz, Kabaret Starszych Panów, Divertimento. Warszawa.
- Przybora, Jeremi, 1979, Ciociu, przestrasz wujka. Warszawa.
- Przybora, Jeremi, 1980, Kabaret jeszcze Starszych Panów. Warszawa.
- Przybora, Jeremi, 1980a, Teatr Nieduży, Adaptacje klasyki, Sztuki obyczajowe, Musicale. Warszawa.
- Reisner, Ingeborg, 1961, Kabarett als Werkstatt des Theaters – Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien.
- Reutter, Otto, 1970, In fünfzig Jahren ist alles vorbei. Das Aktuellste von Otto Reutter. Darmstadt.

- Richling, Mathias, 1983, Du bist so treibend wahnesblöd. Stuttgart.
- Richling, Mathias, 1987, \*\*\* (Aschen kam Puttel...). W: Reden Sie! Jetzt red' ich. Teil I und II. Eine Kabarett-Fernsehaufzeichnung vom 12.04.1987. WDR.
- Rösler, Walter, 1980, Das Chanson im deutschen Kabarett, 1901-1933. Berlin.
- Röhrich, Lutz, 1967, Gebärde, Metapher, Parodie. Düsseldorf.
- Röhrich, Lutz, 1977, Der Witz: Figuren, Formen, Funktionen. Stuttgart.
- Rolfs, Rudolf, 1956-1962, Die Schmiere – Das schlechteste Theater der Welt. Band 1-9. Frankfurt.
- Rothschild, Thomas, 1980, Liedermacher – 23 Porträts. Frankfurt.
- Rudorf, Reginald, 1974, Schach der Show – über Lach- und Liedermacher in Deutschland. Wiesbaden.
- Rutkowski, Wolfgang Victor, 1966, Das literarische Chanson in Deutschland. Bern.
- Schaeffers, Willi, 1959, Tengel Tangel. Hamburg.
- Schäffner, Lothar, 1969, Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens. Kiel.
- Schifferli, Peter, 1957 (Red.), Die Geburt des Dada. Zürich.
- Schreiner, Klaus Peter, 1976, Die Zeit spielt mit – Die Geschichte der Lach- und Schießgesellschaft. München.
- Schreiner, Klaus Peter, 1988, Ins Schwarze geschrieben. Streifzüge durch (meine) 30 Jahre Kabarett. München.
- Schweizer, Werner, R., 1964, Der Witz. Bern.
- Soubeyran, Jean, 1963, Die wortlose Sprache. Lehrbuch der Pantomime. Zürich.
- Soyfer, Jura, 1962, Vom Paradies zum Weltuntergang. Wien.
- Spörri, Reinhart, 1963, Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Zürich.
- Starkie, Walter, 1924, The Commedia dell'arte and the roman comedy. Dublin.
- Stępień, Tomasz, 1982, Z czego 'zrobiony' był "Bal w Operze", kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima. W: Skamander. Tom 3: Studia o poezji Juliana Tuwima. Katowice, 135-154.
- Stępień, Tomasz, 1985, Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym. W: Studia Skamandryckie i inne. Katowice, 73-98.
- Stępień, Tomasz, 1989, Kabaret Juliana Tuwima. Katowice.
- Stępień, Tomasz, 1996, O satyrze. Katowice.
- Stierle, Karlheinz, 1974, Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. W: Karlheinz Stierle. Text als Handlung. München, 56-97.
- Stradecki, Janusz, 1977, W kręgu Skamandra. Warszawa.
- Suchy Jiri, 1964, Semafor. Praga.
- Ulrich, Rolf; Herbst, Jo; Thierry, Dieter, 1956, Die Stachelschweine. Berlin.
- Valentin, Karl, 1969, Karl Valentins Gesammelte Werke. München.
- Verweyen, Theodor, 1973, Eine Theorie der Parodie. München.
- Vogel, Benedikt, 1992, Fiktionskulisse. Fiktionstheoretische Überlegungen und historische Analysen zum Kabarett. Bern.
- Vogel, Benedikt, 1993, Poetik und Geschichte des Kabarets. Paderborn.
- Voskovec, Jiri; Werich, Jan, 1956, Hry osvobozeného divadla. Praga.
- Weigel, Hans, 1981, Gerichtstag vor 49 Leuten – Rückblick auf das Wiener Kabarett der dreißiger Jahre. Graz-Wien-Köln.
- Weiss, Tomasz, 1976, Legenda i prawda Zielonego Balonika. Kraków.
- Wenzel, Peter, 1986, Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur: Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte. Bochum.
- Weyss, Rudolf, 1970, Cabaret und Kabarett in Wien. Wien.
- Wiktorczyk, Zenon, 1977, Sprostowanie w sprawie pogrzebaczy. W: Biblioteczka Repertuarowa Miesięcznika "Kultura i Ty", nr. 203-2. Warszawa, 46-47.
- Wolzogen, Ernst von, 1907, Verse zu meinem Leben. Berlin.
- Wolzogen, Ernst von, 1922, Wie ich mich ums Leben brachte. Braunschweig- Hamburg.
- Załucki, Marian, 1967, Czy Pani lubi Załuckiego? Wiersze wybrane, 1950-1965. Warszawa.
- Zaruba, Jerzy, 1968, Z pamiętnikow bywalca. Warszawa.
- Zivier, Georg; Kotschenreuther, Hellmut; Ludwig, Volker, 1974, Kabarett mit K. Fünfzig Jahre große Kleinkunst. Berlin.