

KABARET – NASTANAK, POVIJEST, ZAKONITOSTI I TEORIJA

Alen Biskupović

UDK: 792.7(091)

Iako kabaret službeno kao žanr postoji preko stotinu godinu, problem koji se javlja u teatrološkim izdanjima širom svijeta, a posebno u Hrvatskoj, kronični je nedostatak teorijskog i povijesnog bavljenja žanrom. Nedostatak je evidentno uvjetovan marginalizacijom žanra kao rubne teatarske pojave u kazališnom svijetu pa i činjenicama da se od ostalih žanrova razlikuje po specifičnosti forme, sadržaja i mjesta izvedbe. Kako je kabaret kao žanr okarakteriziran multimedijalnošću i interdisciplinarnošću, tradicionalna znanost o književnosti i/ili teatrologija ne osjećaju se nadležnima te prebacuju teorijsko bavljenje jedni na druge što rezultira da se znanost kabaretom bavi sporadično iako se radi o obliku s dugom i bogatom tradicijom širom svijeta. Rad će zbog toga povijesno-pregledno tematizirati žanr kabareta od njegovih postanaka u Francuskoj krajem 19. stoljeća preko Njemačke, Poljske, Hrvatske, SAD-a... Na primjerima djelovanja u ratu dodatno će se naglasiti važnost žanra kabareta kao vrlo specifične pojave koja se spontano manifestira u umjetničko-kulturno-intelektualnim krugovima u posebnim kriznim situacijama poput situacija općeg nezadovoljstva u društvu i ratovima. Posebno poglavlje rada bit će posvećeno teorijskim postavkama trojice najvažnijih suvremenih teoretičara koji su se u svojim pionirskim radovima bavili kabaretom: Jürgen Henningsen, Michael Flesicher i Benedikt Vogel. Predstavljanjem njihovih teorija prikazat će

se temeljne definicije, fenomenologija uvjeta, metode i osnove karakteristike žanra iz suvremene teorijske perspektive.

Ključne riječi: kabaret – nastanak; povijest; funkcije; teorija

UVOD

Kabaret se oduvijek smatra rubnom kazališnom pojavom, a u prilog tome idu i karakterističnosti žanra poput mjesta odvijanja, sadržaja i forme. Prirodno stanište kabareta jest neteatarska atmosfera zadimljenih kavana, barova i klubova s malom improviziranom scenom, minimalističkom scenografijom i kostimografijom. Jednako tako, i glavni sudionik događanja, publika, razlikuje se od one kazališne. Teatarske posvećenosti karakteristične za kazalište u kabaretu nema, to jest prisutna je u potpuno drugačijoj perspektivi i atmosferi u kojoj je publika opuštena i intenzivno uključena u scensko događanje uz konzumaciju jela i pića. Sadržajno se kabaret načelno preklapa s kazališnim zakonitostima u pojedinim elementima, ali važna je razlika u tome što je sadržaj kabareta isključivo inspiriran stvarnošću i aktualnim događanjima u društvu i svijetu: *Što je jutros izašlo u novinama o tome se navečer pjevalo*¹, što neizostavno uvjetuje kratkovječnost kabaretskih tekstova. Treću razinu predstavlja otvorenost forme koja se ponovo dijeli u tri kategorije: *adirajuće svojstvo kabaretske dramaturgije* koja se sastoji od malih epizoda (priče, skečevi, vicevi, songovi, mađioničari, žongleri i slično) koje obično imaju nekakav zajednički vezivni okvir te su u trajanju kratke kako ne bi uzrokovale zamaranje publike; *razbijanje iluzije* kako bi se pojačala realnost stvarnosti

¹ Slavko Batušić, *Od Griča do Lutecije*, HDKKT, Zagreb, 1979., citirano prema Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret. Slika jednog rubnog kazališta*, Znanje, Zagreb, 1984.

što ostvaruju dokidanjem četvrtog zida, osvjetljavanjem scene i publike, autoreferencijalnošću glumca koji često izlazi iz uloge naglašavajući činjenicu kako je izvođač, postojanjem konferansjea koji vodi program, najavljuje, razotkriva i objašnjava scenska događanja te *interaktivni odnos s publikom* u kojem se kontinuirano traži sudjelovanje i reakcija publike, a česta je prisutnost improvizacije izvođača kako bi se prema reakciji publike program prilagođavao.²

POVIJEST KABARETA

Francuska

Francuski društveni život devetnaestog stoljeća odvijao se u različitim tipovima restorana u kojemu se služila izvorna hrana uz alkohol. Kako bi svoje restorane učinili popularnijima, vlasnici su počeli postavljati male pozornice na kojoj su, uz glazbenu pratnju, pjevači izvodili šansone, proširujući ponudu i na akrobatske i glumačke točke. Tako su nastali *café-concerts*³ koji su se pedesetih godina devetnaestog stoljeća etablirali kao mjesta velike posjećenosti i bogatog programa. Istovremeno se u umjetničkim krugovima javila potreba za intimnijom i intelektualnijom atmosferom u kojoj će se moći izmjenjivati ideje bez prisutnosti publike. Jedan od takvih klubova, *Les Hydropathés*, osnovao je Emilé Goudeau 1878. godine. Istovremeno, Rodolphe Salis osniva *L'école vibrante*,

² Detaljnije o žanru i zakonitostima kabareta pisala je Sanja Nikčević, »Literarni kabaret Borisa Senkera«. U: *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – HNK Osijek, Zagreb – Osijek, 2007., str. 287-310.

³ *Café-concerts* – popularni klubovi u kojima se nudilo jelo i piće te zabavni program.

nastojeći spojiti književnost i ostale umjetnosti te tako odgovoriti na nove zahtjeve umjetničkih krugova. Godine 1881. Salis iznajmljuje prostor na adresi Boulevard Rochechouart 84 i naziva ga *Cabaret artistique*.⁴ Lokal je ubrzo preimenovao u *Chat Noir* koji je bio klub zatvorenog tipa, rezerviran za Salisove poznanike. Salis je predložio da *Chat Noire* postane stalno okupljalište grupe *Les Hydropathés* te je njihovim dolaskom započeo život *Chat Noira* kao prvog i najpoznatijeg *cabaret artistique*. Salisov kabaret na svojim početcima ima potpuno slobodnu formu. Funkcionirao je na principu improvizacije, a najveća atrakcija bila je spontana improvizacija koju su autori izvodili osobno. S obzirom na kolažni koncept programa, Salis je imao ulogu majstora ceremonije koji je činio poveznicu među brojevima te je humorom popunjavao vrijeme između skečeva, najavljivao daljnji program te pozdravljao i komentirao publiku. Uskoro su prostorije *Chat Noira* na početnoj adresi postale premale pa se kabaret 1885. godine preselio na Rue Victor-Masse 12, gdje će ostati do 1897. godine.⁵

Njemačka

Na početku dvadesetog stoljeća u Njemačkoj vlada represija u obliku zakona *Lex Heinze*, kojim se zabranjuje svaka vrsta nemoralna u umjetnosti što je uvelike ograničavalo umjetničku djelatnost i izazivalo negodovanje u umjetničkim krugovima. Represija se provodila u obliku cenzuriranja, spaljivanja tiskovina i umjetnina, prekidanja predstava te novčanog kažnjavanja. Njemački je kabaret tako u samom početku odbacio elitizam i intimnost karakteristične za francuske tipove kabareta i nastavio tradiciju *Tingeltangla*.⁶ Prvi njemački kabaret u Berlinu otvorio je Ernst

⁴ Franc. *cabaret artistique* – umjetnički kabaret.

⁵ Detaljnije o ovoj temi pisala je Ivana Rašić, *Uloga kabareta u poljskoj kazališnoj kulturi*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za polonistiku, Zagreb, 2013., str. 9-11.

⁶ Njem. *Tingeltangel* – pandan varijetea.

von Wolzogen nazvavši ga *Überbrettl*,⁷ aludirajući na Nietzscheov pojam nadčovjeka. *Überbrettl* je zatvoren nakon jedne sezone, ali je potaknuo otvaranje brojnih kabareta u Berlinu pa i onog koji se drži prvim pravim – *Schall und Rauch*⁸ Maxa Reindharta. *Schall und Rauch* otvoren je 1901. godine te je svojim programskim osnovama dao temelj njemačkom tipu kabareta. Zbog navedene cenzure kabareti nisu mogli izravno politički djelovati pa su se okrenuli parodiranju klasične literature, čime je zapravo uspostavljen koncept literarnog kabareta. S obzirom na popularnost i broj od 1100 mjesta u publici, gubi karakter kabareta i prelazi u komercijalni tip pa ubrzo i postaje *Kleine Theater*, kazalište koje je započelo proces stvaranja eksperimentalnog kazališta.⁹

Poljska

Poljski kabaret nastao je kombinacijom tradicije *kawiarni literackich*¹⁰ i različitih trendova te se tako razvio specifičan oblik kabareta. Dok u Europi vlada avangarda, u Poljskoj se razvija *Młoda Polska*, pokret koji traje od 1890. do 1918. godine u kojem procvat doživljava književna kavana kao sjedište diskusije i kreativnog stvaralačkog procesa mladih umjetnika. Poljski se kabaret već od početaka ogradio od političkog ili društvenog angažmana, ali ipak preuzima komorni stil kabareta poput pariškog *cabaret artistique*. Zanimljiva je i posebna uloga likovne umjetnosti, koja u Poljskoj predstavlja središte zanimanja i okuplja najveća imena slikarstva dok je u ostalim kabaretskim središtima likovna umjetnost imala sporednu ulogu. Najpoznatiji poljski kabaret, *Zielony Balonik*, otvoren je 7. listopada 1905. godine, a njegov inicijator bio je Jan August Kisielewski, pisac i kazališni

⁷ Njem. *über* – iznad i *brettl* – daska, kazališna daska.

⁸ Njem. *Schall und Rauch* – zvuk i dim.

⁹ Ivana Rašić, *Uloga kabareta u poljskoj kazališnoj kulturi*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za polonistiku, Zagreb, 2013., str. 13-15.

¹⁰ Polj. *kawiarnia literacka* – književna kavana.

kritičar, koji je namjeravao centrično okupiti snagu umjetničke elite. Kao što je prethodno navedeno, članovi *Zielony Balonika* izbjegavali su politički komentar te su se bavili svakodnevnim životom, parodirajući banalnost svakodnevice i dajući komentar društva. *Zielony balonik* zatvoren je 1912. godine, a članovi su se povremeno nalazili sve do 1915. godine te je tri godine kasnije lokal s kompletnim inventarom prodan dvojici konobara. Lokal je 1956. u cijelosti renoviran te je u funkciji i danas.¹¹

Rusija

Najpoznatiji ruski kabaret *Letuchaya Mysh* osnovan je 29. veljače 1908. godine, a nastanak ovog kabareta izravno je povezan s tradicijom zatvaranja kazališne sezone. Glumci su na zatvorenim zabavama večer prije Velikog tjedna pripremali program koji je bio sačinjen od različitih kratkih točaka. Nikita Baliev, član ansambla moskovskog kazališta, imao je ulogu majstora ceremonije, a glumci su izvodili unaprijed pripremljene točke, gubeći tako na spontanosti i improvizaciji kakva je karakterizirala pariške kabarete. Program kabareta *Letuchaya Mysh* nije odgovarao režimu koji je redovito bio tema programa te je ubrzo proglašen previše istančanim i estetski zahtjevnim što je možda pridonijelo tome da su postali putujuća družina pod nazivom *Le Chauve Souris*.¹² Njegova posebnost bilo je kazalište živih lutaka, a diljem Europe izazvao je oduševljenje sve do 1943. godine te je najveći utjecaj ostavio u SAD-u.¹³

¹¹ Ivana Rašić, *Uloga kabareta u poljskoj kazališnoj kulturi*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za polonistiku, Zagreb, 2013., str. 13-15.

¹² H. B. Segel, »Fin de Siecle Cabaret.«, *Performing Arts Journal*, Vol. 2, No. 1, MIT Press, Cambridge, 1977., str. 48.

¹³ Ivana Rašić, *Uloga kabareta u poljskoj kazališnoj kulturi*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za polonistiku, Zagreb 2013., str. 18.

SAD

U Sjedinjenim Američkim Državama kabaret se pojavio 1911. godine kada se Jesse L. Lasky vratio iz Pariza pun dojмова o pariškom kabaretu. Američki kabaret je, poput francuskih, počeo u malim, tajnim barovima i restoranima, a naglasak su stavljali na socijalni komentar, kao i na vokalnu izvedbu jazz umjetnika.¹⁴ Početkom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća popularnost kabareta počinje opadati zbog pojave rock-koncerata i televizijskog medija. Međutim, kabaret nije nestao. Različiti dijelovi kabareta nastavili su se razvijati kao samostalne umjetničke forme poput *stand-upa*, burlesknih i drag showova te pjevačkih koncerata, a svaka pojedina forma zadržala je samo zabavni karakter kabareta. Satirični kabaret nastavio je svoje djelovanje, ali na specifičnim područjima kao što je New York, međutim programski nije bio usmjeren na politiku, već je djelovao kao socijalna satira.¹⁵

Velika Britanija

U Velikoj Britaniji kabaret se pojavio tek 1961. godine, nakon što se Kenneth Tynan vratio iz SAD-a i tražio da se osnuje satirični kabaret kakvom je svjedočio u Americi. Tema britanskog kabareta bile su društvene vrijednosti, konzervativna politika i pasivnost javnosti.¹⁶ Jednako kao u Americi, i u Britaniji se kabaret razdijelio na različite samostalne umjetničke forme, svaka sa svojim oblikom specifičnog humora. Specifični osjećaj Shakespeareova postulata o svijetu kao pozornici, kombiniran s osjećajem za nadrealno i s humorom koji se prividno temelji na banalnosti života urodili su *cirkusno-nadrealnim televizijskim programom pod*

¹⁴ Lisa Appignanensi, *The Cabaret*, Yale University Press, New Haven – London, 2004., str. 216.

¹⁵ Ibid. str. 217.

¹⁶ Ibid. str. 222.

naslovom *Leteći cirkus Montyja Pythona*¹⁷ koji je britanskom tipu humora osigurao kulturni status u cijelom svijetu.¹⁸

Hrvatska

Točni podaci o pojavi kabareta u Hrvatskoj nisu raspoloživi u dosadašnjim istraživanjima. Prema navodima Carla Armana, već je 1890. godine rođena ideja o stvaranju kabareta u umjetničkom paviljonu kojim je upravljao Stjepan pl. Miletić uz glumce Mišu Dimitrijevića i Ignjata Borštnika, međutim ideja nikada nije zaživjela. Prvi pomaci prema formiranju kabareta u Hrvatskoj pronalaze se u formi kućnih zabava zagrebačke aristokracije i boemskih društava,¹⁹ ali prvi pravi kabaretski oblici zabilježeni su kada je Dragutin Freudenreich odlučio napustiti kazalište zbog maćehinskog odnosa u kojem mu nisu davali veće uloge te su mu zabranjivali uporabu dvorane za rad s učenicima. Prihvatio je posao natkonobara u hotelu Imperial, međutim već sljedeći mjesec u novinama izlazi obavijest kako se u tom hotelu 6. travnja 1907. godine otvara *Cabaret Imperial*. Djelovanje kabareta bilo je kratko i ugasio se već u ljeto 1907. godine, a podatke o sljedećim pokušajima nije moguće pronaći sve do 1920. godine, kada Irma Polak i Aca Binički, članovi Narodnog kazališta u Zagrebu, upravi šalju zamolbu za nastupanje u svom slobodnom vremenu u *Pick-bar* kabaretu, objašnjavajući kako se ne radi o *Tingltangl* baru nego o otmjenu lokalnu. Njihova želja za nastupanjem u kabaretu logična je u kontekstu financijske naknade jer su u kabaretu mogli zaraditi tri puta više nego u kazalištu. Dvadesete godine predstavljaju tako zlatno doba kabareta u Hrvatskoj. Istovremeno, 7. siječnja 1921. godine, Alfred

¹⁷ Ibid. str. 229.

¹⁸ Ivana Rašić, *Uloga kabareta u poljskoj kazališnoj kulturi*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za polonistiku, Zagreb, 2013., str. 19-20.

¹⁹ Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret. Slika jednog rubnog kazališta*, Znanje, Zagreb, 1984., str. 25-26.

Grünhut s Ivom Badalićem otvara *Klub Kabaret*, godine 1922. otvaraju se *Kabaret Grabancijaš*, *Kabaret Kasino*, *Music Hall*, godine 1926. *Kabaret Excelsior...*²⁰

Kabaret Grabancijaš predstavlja jedan od najznačajnijih kabareta s visokim umjetničkim dosezima što može zahvaliti i sudjelovanju Branka Gavelle, koji je postavljao tekstove visoke literarne razine, a i režirao nastupe glumaca. Međutim, ubrzo zbog pozicije direktora drame napušta kabaret, a njegovo mjesto zauzima Tito Strozzi. *Kabaret Grabancijaš* ostvario je pod vodstvom Gavelle i Strozzija veliki uspjeh uvođenjem literarnog tipa kabareta, međutim niti u takvom okružju kabaret se nije mogao oteti erotici i naglasku na seksualni aspekt, premda su postojali i politički komentari.²¹

Evidentno je kako su problemi s financijama koje je kazalište imalo doslovno prisiljavali glumce da odlaze u kabarete i osiguraju sebi financijsku stabilnost. Međutim, komercijalizacija kabareta uzela je maha pa je izgledalo kako glumci više nastupaju po kabaretima nego u kazalištu. Usprkos Benešićevu silnom trudu da kabaret učini legitimnim te zaštititi i kazalište i glumce tako što je propisao uvjete za nastupanje u kabaretima – smiju nastupati samo u sklopu veselih večeri, samo u prvoklasnim lokalima u kojima se naplaćuju ulaznice, program mora proći cenzuru uprave i udruženja, potrebno je prethodno dopuštenje uprave, ne smije biti na štetu repertoara kazališta, a član kazališta ne smije biti u upravi kabareta – nije uspio obraniti uloge glumaca u kabaretu. Ubrzo počinju problemi za kabaretiste kada veliki kraljevski župan (bivši intendant kazališta) Vladimir Treščec piše dopis intendantu kazališta Juliju Benešiću, tvrdeći kako je *nivo ove institucije [...] najniži te djeluje pogubno na umjetnički razvitak glumaca i pjevača i profanira umjetnost*,²² a od Povjereništva za

²⁰ Ibid. str. 38-101.

²¹ Ibid. str. 79-93.

²² Ibid. str. 77.

unutarnje poslove traži da se glumcima zabrani nastup u kabaretima osim ako imaju izričitu dozvolu intendanta.²³

Umjetnicima u sukobu sa Županom nije u prilog išlo ni to što je repertoar kabareta bio u najmanju ruku problematičan jer se temeljio na prijevodima njemačkih, austrijskih i francuskih tekstova u koje se onda samo ubacivalo nazive zagrebačkih ulica. Osim toga, igralo se svake večeri, što je evidentno izazivalo premorenost glumaca, a kontroverzu oko kabareta intenzivirala je i činjenica da se nakon kabareta održavao varijete koji je trajao do četiri ujutro, izvodio se pod geslom *zabava za odraslu gospodu*, a sadržavao je nastupe žonglera, majstora hipnoze, iluzionista i *lakonogih gospođica plaćenih da ne prekrivaju ruhom svoje krasote*.²⁴ Zlatno doba kabareta završava 1927. godine, kada za intendanta Kazališta ponovo dolazi Vladimir Treščec i ovaj put zabranjuje glumcima nastupe u kabaretu. Nakon toga interes opada te nastupe preuzimaju inozemni putujući zabavljači s programom okarakteriziranim varijetetsko-barskim šarenilom što neizbježno dovodi do zatvaranja kabareta.²⁵

Repertoar hrvatskih kabareta isprva je sadržavao pjevane točke bez govorenih dijelova, međutim, kako se razvijao, tako su uvođeni i novi kabaretski oblici. S obzirom na to da su kabaretisti većinom oponašali bečke i njemačke kabarete, koristili samo prilagođene tekstove i pri tome još nijekali autorska prava krivotvoreći naslove djela i izmišljajući imena pisaca, jasno je kako su hrvatski kabareti predstavljali lako probavljivu zabavu začinjenu satikom, a publiku je činilo građanstvo, a ne intelektualci i boemi kao što je slučaj bio u europskim uzorima. Usprkos tome, postoje dvije svijetle točke hrvatskog kabareta. Prva su izvorni domaći kupleti izvođeni u *Klub Kabaretu*, a druga umjetničko vodstvo Gavelle i Strozziya koje je iznjedrilo literarni oblik kabareta na visokoj umjetničkoj razini.

²³ Ibid. str. 77.

²⁴ Ibid. str. 71-73.

²⁵ Ibid. str. 102-106.

Kabaret u ratu

Kabaret kao žanr od svojih početaka ispunjava mnogostruke funkcije od lako probavljive zabave, preko satire pa sve do ozbiljne društveno-političke opozicije. Međutim, uloga kabareta u ratnim prilikama u postojećim je istraživanjima, preglednim i teorijskim tekstovima ostala zaboravljena. Poznato je kako kazališta i za vrijeme svjetskih ratova, pa i našeg Domovinskog, nisu prestajala s radom, čak ni kada su izravno raketirana poput osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta. Kazalište tako u ratu predstavlja otpor agresoru i borbu za normalni život u kontekstu posve nenormalne situacije u kojoj ljudi, obitelji, kuće i gradovi u jednom trenu postoje, a u drugom ne. Kazalište se tako koristi kao svojevrsna terapija, kao spona koja omogućava ljudima da prežive užase oko sebe i barem na trenutak dopuste sami sebi da se odmaknu od strahota rata i vrate u normalan život.²⁶ Osim toga, sama konstelacija rata kao prostora u kojem je teško znati kad će i gdje će idući napad uslijediti tražio je određeni oblik kazališta koji je dovoljno malen, nema zahtjevnju scenografiju i kostimografiju, ne zahtijeva kazališne potrepštine i pomagala, a može djelovati na improviziranoj sceni i s improviziranim gledalištem. Rješenje je bio kabaret. Drugi svjetski rat, na primjer, tako je stvorio vrlo specifičan oblik glumišta u formi američkih putujućih družina čiji je zadatak bio obilaženje bojišnice na kojima su kroz smijeh, pjesmu i zabavu opuštali vojnike i dizali moral izvrgavajući nacističko zlo ruglu. Jednako tako i u bivšoj Jugoslaviji za vrijeme tog rata oformljeno je partizansko kazalište sa sličnim zadatkom. Naime, zlo izvrgnuto ruglu postaje manje opasno i pobjedivo pa ne čudi da je za vrijeme Drugog svjetskog rata »Hitler« nastupao širom kabaretskih pozornica Europe gotovo svake večeri. Humor ima funkciju *olakšanja i oslobađanja negativnih*

²⁶ Sanja Nikčević, *Antologija hrvatske ratne drame (1991.-1995.)*, Alfa, Zagreb, 2011., str. 1-6.

*emocija*²⁷ što doprinosi očuvanju zdravog razuma, a naš *razum ima potrebu za stabilnošću svijeta oko sebe, za nekim logičnim i pravednim poretkom.*²⁸

Na tom tragu, u jesen 1991. pisac i redatelj Tahir Mujičić, pisac i teatrolog Boris Senker te slikar, scenograf i pisac Željko Senečić okupili su skupinu glumaca, slikara i drugih suradnika i osnovali putujućí *Cabaret ad HOC* (uz latinsko značenje i kratica za Hrvatski oslobodilački cabaret). Mujičić i Senker napisali su prvi kabaretski igrokaz »Bratorazvodna parnica«, koji je premijeru imao u studenom 1991. godine u vojarni Rakitje. Na korištenje od vojske dobili su dva stara kamiona kojima su obilazili prognanike, ranjenike i vojnike na bojišnicama širom Hrvatske, a kamioni su služili i kao improvizirana scena. Dva je puna mjeseca *ad HOC* kabaret izazivao salve smijeha tematizirajući oficire, četnike, mirovne posrednike, hrabreći pri tome i opuštajući ranjene, prognanike i vojnike.

*Bio je to politički nabrijani cabaret koji se nije sramio žestoke riječi, geste i grimase. Za nijanse i finese doći će vrijeme, sada je valjalo rugalicom i sarkazmom poniziti neprijatelja, oboriti ga u blato i pobijediti kazališnom iluzijom.*²⁹

Svoje djelovanje *ad HOC* kabaret završio je u siječnju 1992. godine. Iako neki za kraj djelovanja krive izostanak potpore Glavnog stožera Hrvatske vojske i dolazak mirovnih snaga, čini se logično kako je jenjavanjem ratnih prilika i potpisivanjem primirja kabaret izgubio svoju funkciju što ne čudi s obzirom na to da je jedna od glavnih odrednica kabareta djelovanje u

²⁷ Simon Critchley, *O humoru*, preveo Damir Biličić, Algoritam, Zagreb, 2007., str. 13.

²⁸ Sanja Nikčević, *Antologija hrvatske ratne komedije (1991.-1997.)*, Privlačica – Riječ, Vinkovci, 2013., str. 5.

²⁹ Igor Mrduljaš, *O obljetnici ratnog cabarea*, Izravno.com, <http://www.izravno.com/hr/info/aktualni-kultura/o-obljetnici-ratnoga-cabareta/> (1. travnja 2017.)

trenutku i reakcija na stvarnost koja nas okružuje. Dokaz tome je i pokušaj ponovnog oživljavanja u ožujku 1992. godine s predstavom »Zalegnimo, odlaze!« Satiričkog kazališta Jazavac u režiji Tahira Mujčića, međutim promjena konteksta dovela je do gubitka svrhe.

SUVREMENE TEORIJE

Iako kabaret službeno kao žanr postoji preko stotinu godinu i evidentno predstavlja plodnu granu umjetnosti, problem koji se javlja u teatrološkim izdanjima širom svijeta, a posebno u Hrvatskoj, kronični je nedostatak teorijskog i povijesnog bavljenja žanrom. Nedostatak je evidentno uvjetovan marginalizacijom žanra kao rubne teatarske pojave u kazališnom i teatrološkom području,³⁰ pa i činjenicom da se od ostalih žanrova razlikuje po specifičnosti forme, sadržaja i mjesta izvedbe. Kako je kabaret kao žanr okarakteriziran multimedijalnošću i interdisciplinarnošću, tradicionalna znanost o književnosti i/ili teatrologija ne osjećaju se nadležne te prebacuju teorijsko bavljenje jedna na drugu što rezultira time da se znanost kabaretom bavi sporadično. Kabaret predstavlja svojevrsni multimedijalni i interdisciplinarni žanr, koji spaja i koristi elemente različitih vrsta umjetnosti za stvaranje svog izričaja i specifičnosti, iskorištavajući različite semiotičke sisteme te stvarajući specifičnu i samostalnu vrstu umjetnosti.

Jürgen Henningsen

Tri su najistaknutija teoretičara koja su se bavila žanrom kabareta: Jürgen Henningsen, koji je 1967. godine napisao *Teoriju kabareta*,³¹

³⁰ Jednu od rijetkih knjiga koja se bavi kabaretom u Hrvatskoj autor Igor Mrduljaš nazvao je *Zagrebački kabaret. Slika jednog rubnog kazališta*, Znanje, Zagreb, 1984.

³¹ Jürgen Henningsen, *Theorie des Kabarets*, Henn, Ratingen, 1967.

Michael Fleischer, autor knjige *Teorija kabareta: pokušaj opisivanja žanra*³² iz 1989. godine, i Benedikt Vogel s knjigom *Fikcijska kulisa: poetika i povijest kabareta*³³ iz 1993. godine. Henningsen i njegova teorija smatraju se ključnim jer predstavljaju pionirski rad u definiranju kabareta te se svi ostali teoretičari pozivaju na njega. Henningsen, pedagog po struci, postulira prioritet pedagoške funkcije kabareta uz onu zabavnu te ga opisuje kao *multimedijalni fenomen koji nipošto nije neki krnji oblik već postojeće umjetnosti, nego od segmenata različitih umjetničkih formi tvori potpuno novu*.³⁴ Sustav kabareta tako nužno prenosi informacije, podučava i nadopunjava, stvarajući pedagoško-psihološki sustav odnosa unutar »obrazovne ustanove« demokratsko-pluralističkog društva koja, poput škole, ima obrazovni zadatak naspram publike.³⁵ Navedene odnose stečenih znanja nadalje definira: *Odnos stečenih znanja je velika suma onoga što smo jednom usvojili i nismo zaboravili, pri čemu se usvajanje odnosi na ono što nam je na bilo koji način u nekom trenutku ušlo u podsvijest i spojilo se s nekim drugim informacijama*.³⁶

Prvi i osnovni zadatak kabaretista jest dobro poznavanje publike kako bi se uopće mogao početi poigravati s odnosima njihovih stečenih znanja. Ne znači to naravno da treba ponaosob poznavati svakog pojedinog člana publike, već da je svjestan svjetske i društvene makro specifične te lokalne

³² Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettts. Versuch einer Gattungsbeschreibung*, Brockmayer, Bochum, 1989.

³³ Benedikt Vogel, *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarettts*, Ferdinand Schöningh, Paderborn – München – Wien – Zürich, 1993.

³⁴ Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettts. Versuch einer Gattungsbeschreibung*, Brockmayer, Bochum, 1989.

³⁵ Clemens Drössler, *Politisches Kabarett. Wirkung und Wechselwirkung zwischen politischen Ereignissen und dem künstlerischen Repertoire des Kabarettisten am Beispiel Österreichs*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2008. <http://othes.univie.ac.at/3057/> (10. kolovoza 2014.), str. 13.

³⁶ Jürgen Henningsen, *Theorie des Kabarettts*, Henn, Ratingen, 1967., str. 24.

mikro specifične situacije koje su zajedničke njegovoj publici. Poigravanjem odnosima stečenih znanja svoje publike to jest njihovom dekonstrukcijom i izbacivanjem iz ravnoteže, kabaretist će izazvati dvije vrste posljedica: smijeh i omogućavanje stvaranja novih odnosa. Pri tome ne smije u svojoj namjeri biti jasan i direktan i upućivati publiku na cilj koji želi postići, već svojim umijećem poigravanja odnosima stečenih znanja, mora navesti publiku da sama stvori nove odnose, da se aktivno uključi te emotivno i intelektualno angažira. Prema Henningsenu, postoje četiri metode kojima se kabaretist služi kako bi ostvario dekonstrukciju odnosa stečenih znanja publike: *travestija* (satirično-humorističan način oponašanja pri čemu sadržaj ostaje isti, a forma se mijenja), *parodija* (preoblikovanje poznatog, forma ostaje ista, a sadržaj se mijenja), *karikatura* (prikaz stvari, osoba ili događaja s namjerno pretjeranim karakterističnim svojstvima; često sredstvo društvene ili moralne kritike, prenaplašeno izobličeni prikaz) i *razotkrivanje* (dekonstrukcija čvrsto integriranih struktura u znanjima publike).³⁷

Kako bi kabaret funkcionirao i ostvario svoj zadatak, nužno je postaviti fenomenologiju uvjeta koji su nužni za postojanje kabareta. Henningsen je kategorizirao četiri grupe uvjeta: *kabaret i publika* (prisutnost aktivne publike koja komunicirajući s izvođačem postaje dio izvedbe), *epizodična struktura programa* (niz kratkih brojeva, različitih žanrova i struktura), *ograničenost sredstava* (odustajanje od iluzije) i *tri uloge kabaretista*. Kabaret i publika odnosi se na prvi zadatak kabaretista u kojem je nužan uvjet za uspjeh homogenost publike. Epizodična struktura programa temelji se na činjenici da kabaret posjeduje konstrukt u kojem se pojedine, kratke epizode adiraju, a zajednički su povezane naslovom (temom) ili zadanim okvirom po izboru kabaretista.

³⁷ Maximilian Paul, *Kabarett im Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2008. <http://othes.univie.ac.at/8734/> (10. kolovoza 2014.), str. 14.

Ograničenost sredstava jedan je od najprepoznatljivijih elemenata fenomenologije kabareta. Već sama činjenica da je program strukturiran u kratkim epizodama te da se kabaretski nastup temelji na neiluzijskim elementima, to jest ne pokušava kopirati stvarnost, utječe na opremanje kabaretskog nastupa. Tako je kabaretska scena minimalistička, scenografija i rekviziti su »sitnog« tipa, a kostimi posjeduju samo stilske naznake poput svećeničkog bijelog kolara ili policijske kape. Kategoriju tri uloge kabaretista Henningsen je podijelio prema tri uloge koje kabaretist na sceni istovremeno predstavlja: uloga koju igra unutar epizode (svećenik, policajac, odvjetnik...), uloga kabaretista, svojevrsne dvorske lude i opozicionara, dok je treća njegovo osobno ja, kabaretist kao javna osoba, izvođač. Niti u jednoj od tih uloga kabaretist ne smije pretjerivati i dovoditi se u opasnost da izazove sažaljenje ili podsmijeh kod publike, već mora držati istovremenu prisutnost sve tri uloge u ravnoteži.³⁸ Sredstva koja pri tome koristi su: *navođenje na pogrešno mišljenje*; *izbjegavanje* (određeni dio šale ili cijelog broja je neizrečen, a efekt je u tome da publika upotpuni taj element stvarajući sama poantu); *apstrakcija i stilizacija* (publici je prenesen samo jedan element te ona mora sama otkriti sustav asocijacija) i *jezične igre* (igra riječima i njihovim značenjima).

Michael Fleischer

Teorijske postavke Jürgena Henningsena dodatno je razradio i nadogrudio Michael Fleischer, inzistirajući kako kabaret kroz stroga pravila stvara vijesti (Fleischer namjerno koristi riječ vijesti, a ne tekstove). Takvi tekstovi sastoje se od različitih elemenata pojedinih umjetničkih vrsta, ponajviše književnosti i kazališta, ali i pantomime, mimike, filma,

³⁸ Clemens Drössler, *Politisches Kabarett. Wirkung und Wechselwirkung zwischen politischen Ereignissen und dem künstlerischen Repertoire des Kabarettisten am Beispiel Österreichs*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2008. <http://othes.univie.ac.at/3057/> (10. kolovoza 2014.), str. 12-18.

slikarstva pa čak i novinarstva. Kako bi kabaret stvarao vijesti, nužna su četiri elementa: *publika, tekst, gluma i glazba* te tek mješavina tih elemenata stvara žanrovski sklad.³⁹ Nadalje analizirajući primjere kabareta, Fleischer dolazi do zaključka o osnovnim karakteristikama kabareta, identificirajući njih sedamnaest: *osobna veza između teksta i kabaretista, parodijsko podrijetlo kabareta, unutarnja perspektiva kabaretista, vjerodostojnost kabaretista, kratak život tekstova, igra na publiku/s publikom* (kabaret nastaje u trenutku suigre s publikom), *dominantna epizodična struktura, ograničenost sredstava, odbacivanje scenske iluzije, različite uloge kabaretista, poznavanje pravila igre* (publika), *improvizacija, povezanost s komedijom dell'arte, aktivna publika, miješanje žanrova, razbijanje iluzije i distanciranje kabaretista od uloge, teksta i publike*.⁴⁰ Kako je za kabaret nužno stvaranje novih značenja, to jest već spomenut Henningsenov princip poigravanja s odnosima stečenih znanja i stvaranje novih, i Fleischer uspostavlja četiri uvjeta za stvaranje značenja: *nedorečenost informacija, otvorenost, kabaretska preciznost i interni efekt kabareta*. Pri tome se nedorečenost informacija i otvorenost međusobno nadopunjuju jer kabaretist mora biti »štedljiv« s informacijama kako bi publici omogućio da sama misli i stvara zaključke, apostrofirajući to temeljnim kabaretskim sloganom: *Onako kako vi mislite da je, nije*.⁴¹ Kabaretska preciznost nadovezuje se na prethodne dvije i definira osjećaj za mjeru koji kabaretist

³⁹ Detaljniju analizu Fleischerove teorije proveo je Clemens Drössler, *Politisches Kabarett. Wirkung und Wechselwirkung zwischen politischen Ereignissen und dem künstlerischen Repertoire des Kabarettisten am Beispiel Österreichs*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2008. <http://othes.univie.ac.at/3057/> (10. kolovoza 2014.), str. 21-23.

⁴⁰ Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett: Versuch einer Gattungsbeschreibung*, Brockmayer, Bochum, 1989., str. 136.

⁴¹ Volker Surmann, *Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre*, Schriftliche Hausarbeit im Staatsexamen, Universität Bielefeld, 1999. http://neu.volkersurmann.de/wp-content/uploads/2011/03/surmann_examensarbeit.pdf (10. svibnja 2014.), str. 14.

mora posjedovati kako bi informacije koje prenosi dozirao na pravi način, a interni efekt uspostavlja se kada izvedba završi i gledatelj više ne razmišlja o nečemu, već razmišlja drugačije. Sve navedeno Fleischer objedinjuje u sljedeću definiciju kabareta: *Kabaret je umjetnička metoda koja u pitanje dovodi odnose stečenih znanja publike te ih uništava kada uspije u svom naumu a da ne zna bolje, najbolje ili uopće bilo kakvo rješenje.*⁴²

Benedikt Vogel

Posljednji od trojice navedenih teoretičara jest Benedikt Vogel, tvorac najmlađe teorije kabareta pod nazivom *fiksijska kulisa*. Njegova teorija počiva na tezi da epika i drama zahtijevaju potpunu fikciju za razliku od kabareta koji se za ostvarivanje svojih ciljeva koristi nepotpunom fikcijom. Scenska fikcija u kabaretu nije u potpunosti prisutna niti je u potpunosti odsutna. On smatra da kabaret ne smije stvoriti potpunu fikciju kako bi se izbjeglo uživanje, a time i objektivnost gledatelja naspram izvođačevih ciljeva, tako da je ciljana teza da kabaret nužno stvara djelomičnu fikciju eda bi prenio poruku te je odmah zatim i razara ne bi li potaknuo publiku na stvaranje vlastitog mišljenja. Naravno da je publika pri tome svjesna da je na predstavi (postoji poruka, scena, rekviziti, izvođač nastupa), ali djelomičnosti fikcije stvaraju scensko događanje bliže stvarnosti, realnije. U tom procesu izvođač igra igru s publikom koja se kontinuirano mijenja, izaziva publiku, čas stoji iza svojih izjava, čas se od njih ograđuje, potičući svjesnost, aktivno sudjelovanje i promišljanje publike.

Fiksijska kulisa tako postaje komunikacijska strategija kabareta kojoj je potrebno šest elemenata eda bi nastala: *lik izvođača, dijalog s publikom, citiranje, poentiranje, autoironija i refleksija*. Pri tome se lik izvođača odnosi na fikcijski scenski lik koji izvodi program kabareta. Dijalog s

⁴² Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettts. Versuch einer Gattungsbeschreibung*, Brockmayer, Bochum, 1989., str. 141-142.

publikom temelji se na ukidanju četvrtog scenskog zida u kabaretu i dijeli se na tri varijacije: dva partnera međusobno na sceni, kabaretist sa zamišljenim partnerom i kabaretist s publikom kao partnerom. Citiranje je kategorija koja se poziva na Henningsenovu teoriju o poigravanju s odnosima stečenih znanja, poimajući stečena znanja koja publika donosi sa sobom kao nepotpuna to jest kao element koji kabaretist može nadopuniti informacijama za postizanje cilja. U kategoriji poentiranja, Vogel smatra kako svaki kabaretski tekst sadrži dvije trećine formirajućih izjava, izjava kojima kabaretist utječe na oblikovanje informacija i stvaranje iluzije kod primatelja/gledatelja, dok jedna trećina razara stvorenu iluziju i omogućuje gledatelju odmak i stvaranje vlastitog mišljenja. Autoironija služi za razbijanje iluzije te se kabaretist pri tome služi različitim simbolima, znakovima, gestama i različitim ironijskim signalima kako bi je ostvario. Refleksija služi promišljanju o subjektu kabaretistova cilja te Vogel razlikuje dvije vrste refleksije: generalizirajuću (postavljanje opće tvrdnje koja se potvrđuje zbrojem pojedinačnih) i specifičnu (zbroj pojedinačnih tvrdnji potvrđuje opću tvrdnju).⁴³ Iz svega navedenoga, Vogel zaključno izvodi definiciju kako je kabaret: *simultano usustavljen žanr izvedbenih umjetnosti koji je organiziran u seriji epizoda (prosječno kraće od 15 minuta) koje u svojoj ukupnosti djeluju kritički i/ili su komične te se sastoje od izjava/točki/brojeva/nastupa i najmanje dvije od navedenih scenskih metoda: solo nastup kabaretista, šansona (komentar zbivanja, osobni dnevnik, kritički promatrač), intiman razgovor dvaju kabaretista, duet, grupni nastup kabaretista, grupna pjesma i igra bez teksta.*⁴⁴

⁴³ Detaljnije o Vogelovoj teoriji piše Maximilian Paul, *Kabarett im Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2008. <http://othes.univie.ac.at/8734/> (10. kolovoza 2014.), str. 20-23.

⁴⁴ Benedikt Vogel, *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarets*, Ferdinand Schöningh, Paderborn – München – Wien – Zürich, 1993., str. 9.

ZAKLJUČAK

Teorijsko bavljenje kabaretom kao žanrom doživljava iznimno slab odaziv znanstvenika, što zbog marginalne pozicije kabareta kroz povijest što zbog multimedijalnosti i interdisciplinarnosti žanra. I ono malo znanstvenika koji su se bavili kabaretom smještalo ga je u rubni prostor kazališta zbog zakonitosti žanra koje su ga razlikovale od kazališta te mu većinom kao glavnu funkciju pripisivali zabavu. To dijelom i jest istina. S jedne strane imamo nepobitne činjenice da kabaret korijene vuče iz nastupa putujućih glumaca i pjevača koji su nastupali po konačištima i gostionicama diljem Europe. Žanr kakvog ga poznajemo danas nastao je u devetnaestom stoljeću iz *Café Concerta*, kavana u kojima se pjevanjem i glazbom zabavljala publika, a sam *Chat Noire* nastao je kao okupljalište Društva hidrofoba. I povijest hrvatskog kabareta pokazuje kako je rijetko pokazivao pravu subverzivnost prema političkom sustavu, već se temeljio na zabavi i prilici poduzetnicima i glumcima za dodatnu zaradu, a cjelokupna povijest kabareta protkana je lascivnošću i seksualnim aluzijama kao dominantnim temama. Međutim, s druge strane, postoje i primjeri iznimno jakog političkog kabareta u Njemačkoj i Poljskoj koji je rezultirao progonima kabaretista za vrijeme cenzure. Sama činjenica da kabaret ne može opstati u totalitarnim režimima govori nešto o njegovoj subverzivnoj naravi. Kad se u obzir uzmu i teoretičari novije generacije, poput navedene trojke, razvidno je kako kabaretu ne odriču funkciju zabave, ali mu pripisuju i iznimno važnu opozicijsku poziciju spram svijeta, društva i politike.

Osim toga, uz zabavu je neizbježno vezan i smijeh kao temeljna reakcija, a smijeh je obrambeni mehanizam koji oslobađa čovječanstvo od negativnih emocija i nužan je za očuvanje zdravog razuma.⁴⁵ Upravo u

⁴⁵ Sanja Nikčević, *Antologija hrvatske ratne komedije (1991.-1997.)*, Privlačica – Riječ, Vinkovci, 2013., str. 5.

kriznim situacijama, poput svjetskih ratova ili Domovinskog rata, kabaret je kroz izrugivanje neprijatelju i smijeh umanjivao njegovu snagu. Zlo izvrgnuto ruglu čini se manje opako i pobjedivo pa ne čudi podatak da je u vremenu Drugoga svjetskog rata Hitler bio najčešći lik igran na kabaretskim pozornicama diljem Europe, da je američka vojska organizirala putujuće družine koje su nastupale na bojišnicama kako bi dizale moral i opuštale vojsku te, na kraju, da smo i u Hrvatskoj svjedočili oformljivanju *ad HOC* kabareta koji je ispunjavao mnogostruke terapijske funkcije. U skladu s navedenim, smatram da bi se trebalo izbjegavati opće generaliziranje funkcija kabareta na isključivo zabavne te u budućnosti provesti opsežnije istraživanje o funkcijama i vrstama kabareta s obzirom na kontekst, pogotovo kad uzmemo u obzir da je jedna od glavnih odrednica kabareta djelovanje u trenutku i reakcija na stvarnost koja nas okružuje.

LITERATURA

- Lisa Appignanensi, *The Cabaret*, Yale University Press, New Haven – London, 2004.
- Slavko Batušić, *Od Griča do Lutecije*, HDKKT, Zagreb, 1979.
- Simon Critchley, *O humoru*, preveo Damir Biličić, Algoritam, Zagreb, 2007.
- Clemens Drössler, *Politisches Kabarett. Wirkung und Wechselwirkung zwischen politischen Ereignissen und dem künstlerischen Repertoire des Kabarettisten am Beispiel Österreichs*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2008. <http://othes.univie.ac.at/3057/> (10. kolovoza 2014.).
- Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettts. Versuch einer Gattungsbeschreibung*, Brockmayer, Bochum, 1989.
- Jürgen Henningsen, *Theorie des Kabarettts*, Henn, Ratingen, 1967.
- Igor Mrduljaš, *O obljetnici ratnog cabarea*, Izravno.com, <http://www.izravno.com/hr/info/aktualni-kultura/o-obljetnici-ratnoga-cabareta/> (1. travnja 2017.).

- Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret. Slika jednog rubnog kazališta*, Znanje, Zagreb, 1984.
- Sanja Nikčević, *Antologija hrvatske ratne drame (1991.-1995.)*, Alfa, Zagreb, 2011.
- Sanja Nikčević, »Literarni kabaret Borisa Senkera«. U: *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – HNK Osijek, Zagreb – Osijek, 2007.
- Sanja Nikčević, *Antologija hrvatske ratne komedije (1991.-1997.)*, Privlačica – Riječ, Vinkovci, 2013.
- Maximilian Paul, *Kabarett im Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2008. <http://othes.univie.ac.at/8734/> (10. kolovoza 2014.).
- Ivana Rašić, *Uloga kabareta u poljskoj kazališnoj kulturi*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za polonistiku, Zagreb, 2013.
- H. B. Segel, »Fin de Siecle Cabaret«, *Performing Arts Journal*, Vol. 2, No. 1, MIT Press, Cambridge, 1977.
- Volker Surmann, *Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre*, Schriftliche Hausarbeit im Staatsexamen, Universität Bielefeld, 1999. http://neu.volkersurmann.de/wp-content/uploads/2011/03/surmann_examensarbeit.pdf (10. svibnja 2014.).
- Benedikt Vogel, *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarettts*, Ferdinand Schöningh, Paderborn – München – Wien – Zürich, 1993.

CABARET – ORIGIN, HISTORY, CONVENTIONS AND THEORY

Abstract

Although cabaret has officially been a genre for over a hundred years, the problem with various theatrical editions around the world, and especially in Croatia, is a chronic lack of theoretical and historical involvement with the genre. The disadvantage is evidently conditioned by the marginalization of the genre as a marginal theatrical phenomenon in the theatrical world, and by the fact that it differs from other genres through very specific form, content and place of performance. Since cabaret as a genre is characterized by multimedia and interdisciplinarity, traditional literature and/or theatre studies do not feel obligated to research it and transfer the responsibility between each other, which results in sporadic researches and scientific articles dealing with the genre. This article will therefore try to offer a brief historical overview of the genre of cabaret from its beginnings in France to Germany, Poland, USA, Russia and Croatia... The examples of cabaret functions in the war will further emphasize the importance of the genre as a very specific phenomenon that spontaneously manifests in artistic-cultural and intellectual circles in special crisis situations. Additional chapter of the article will be devoted to the theoretical conventions of the three most important contemporary theorists who tried to approach the genre scientifically: Jürgen Henningsen, Michael Fleischer and Benedikt Vogel. By presenting their theories, fundamental definitions, phenomenology of conditions, methods, and the basics of genre characteristics, cabaret will be presented from contemporary, scientific point of view.

Key words: Cabaret; origin; history; functions; theory