

Lidia Ignaczak*

MIEDZY ASYMILACJĄ A WYKLUCZENIEM, CZYLI O PARADOKSACH EMIGRACYJNEGO ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ARTYSTY KABARETOWEGO

Czesław Miłosz przestrzegał niegdyś przed wyrzeczeniem się badań „nad misterną tkaniną stawania się, gdzie żadna nitka nie powinna być pominięta”¹. Przekonany był, że to, co było, „znika na zawsze tylko pozornie, w istocie transformuje się niepostrzeżenie”². Poeta zapewniał, że jeśli będziemy wystarczająco przenikliwi, to ową przeszłość powinniśmy umieć ujawnić, odsłonić.

Niezwykle ważny wydaje mi się jednak efekt uboczny owego wskazanego przez Miłosza przekonfigurowania minionych zdarzeń w teraźniejszości, to znaczny bezpowrotna strata pewnych fragmentów przeszłości. Nie wynika ona z intencjonalnego, lekceważącego pominięcia badacza — on po prostu nie zawsze dysponuje wystarczającą ilością materiału, który umożliwiłby rzetelną analizę i interpretację danego zjawiska. Jednym z wielu czynników sprzyjających zacieraniu historycznych śladów jest migracja międzypaństwowa, sprawiająca, że wędrujący osobnicy przestają podlegać zasadom obowiązującym w konkretnym kraju.

Szczególnie zaciekały mnie te przypadki, gdy skutków owego przemieszczenia społeczno-kulturowego doświadczyli artyści reprezentujący efemeryczną, kapryśną profesję kabareciarza. Jak okazało się, nie znajdowali oni oparcia w środowisku emigracyjnym, bo nie mieścili się w żadnym obowiązującym zbiorowym modelu myślenia i działania, wytrwale próbując przezwyciężyć swą nomadyczność „bez oparcia i poręczenia”³. Taki model życia Gilles Deleuze porównał do intermezza muzycznego⁴, wstawionego w strukturę dzieła głównego albo wypełniającego antrakt, często pozostającego w kontrze do przyjętych powszechnie zasad muzycznych, zaskakującego słuchaczy stylistyczną obcością muzycznych rozwiązań.

* Lidia Ignaczak — dr, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

¹ C. Miłosz, *Rodzenna Europa*, Warszawa 1990, s. 152–153.

² *Ibidem*, s. 153.

³ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa* [!] *Deleuze’a* [online], s. 20, dostępny w Internecie: <http://bbogdan.w.interiowo.pl/Nomadologia.pdf> [dostęp: 19 czerwca 2016].

⁴ Zob. *ibidem*, s. 15.

Postacią długo nieobecną w historii literatury polskiej, również z pewnym opóźnieniem włączoną do kanonu symbolizmu francuskiego, jest poetka Maria Krysińska. Jej powrotowi na mapę zjawisk literackich sprzyjał w ostatnich latach intensywny rozwój badań krytyki feministycznej, studiów postkolonialnych i tych z zakresu peryferyjności terytorialnej i kulturowej⁵.

Monografistka poetki, Florence Goulesque, zwróciła uwagę na to, że od momentu śmierci Krysińskiej, czyli od roku 1908, do roku 2000 dość konsekwentnie wymazywano obecność Marylki la Polonaise z historii kultury, pomijając jej twórczość zarówno w komentarzach krytycznych, jak i w antologiach tekstów poetyckich, nawet tych mających eksponować literaturę kobiecą⁶. Do polskich ba-

⁵ Zob. np.: G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975; C.L. Tondeur, *Voix de femmes : écritures de femmes dans la littérature française des dix-neuvième et vingtième siècles*, Laugham [USA, Maryland] 1990; R. Deforges, *Poèmes des femmes des origines à nos jours*, Paris 1993; F. Lionnet, *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, Ithaca [USA, Nowy Jork] 1995; „Sextant” [online] 1996, vol. 6, *Femmes en lettres*, dostępny w Internecie: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a072_1996_006_f.pdf [dostęp: 15 maja 2016]; *Nineteenth-Century Women Seeking Expression. Translations from the French*, ed. by R. Lloyd, Liverpool 2000; S. Whidden, *Subversions in Figure and Form. The Post-Parnassian Women and Versification of Arthur Rimbaud and Marie Krysińska*, Providence [USA, Rhode Island] 2000; Ch. Planté, *La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ?*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” 2003, vol. 103, n° 3; M. Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, Paris 2002, rec. M. Dubesset, „Clio: Histoire, Femmes et Sociétés” [online] 2004, n° 20, dostępny w Internecie: <http://clio.revues.org/1370> [dostęp: 15 maja 2016]; T.L. Paton, *Marie Krysińska's Poetics of Parody. Figures of the Women Artist*, „Nineteenth Century French Studies” 2004, vol. 33, no 1/2; P. Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, Paris 2009; G. Pinson, *La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque*, „Clio : Histoire, Femmes et Sociétés” [online] 2009, n° 30, dostępny w Internecie: <http://clio.revues.org/9471> [dostęp: 15 maja 2016]; *Les Voi(es)x de l'Autre : poètes femmes XIX^e–XXI^e siècles*, éd. par P. Godi-Tkatchouk, Clermont-Ferrand 2010; *Marie Krysińska. Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. par A.M. Paliyenko, G. Schultz, S. Widden, Saint-Étienne 2010; M. Reid, *Des femmes en littérature*, Paris 2010, rec. N. Edelman, „Revue d'histoire du XIX^e siècle” 2011, n° 42; P. Izquierdo, *Femmes poètes de la Belle Époque et formes musicales*, „Le Pan poétique des muses : Revue de poésie entre théories & pratiques” [online] 2012, n°1, dostępny w Internecie: <http://www.pandesmuses.fr/article-femmes-poetes-belle-epoque-103104351.html> [dostęp: 15 maja 2016]; *Poésie au féminin. Actes du séminaire organisé par le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)* [online], textes réunis et présentés par P. Godi-Tkatchouk, 22 października 2014, dostępny w Internecie: http://celis.univ-bpclermont.fr/IMG/pdf/Actes_du_seminaire_Poesie_au_feminin.pdf [dostęp: 15 maja 2016].

⁶ F.R.J. Goulesque, *Une femme poète symboliste, Marie Krysińska, La Calliope du Chat Noir*, Paris 2001. Autorka podaje listę antologii, w których nie uwzględniono postaci Kry-

dań, jako reprezentantkę francuskiego symbolizmu o polskich korzeniach, wprowadziła ją w 1972 roku Maria Szarama-Swolkeniowa⁷. Potem Krysińska zniknęła na długie lata, by od roku 2006 powrócić na stałe do badań nad modernizmem pracami Piotra Śniedziewskiego⁸, Agnieszki Kluby⁹ i francuskojęzycznymi studiami Ewy M. Wierzbowskiej¹⁰.

Migotliwość, nietrwała obecność tej postaci wynika w dużej mierze z enigmatyczności i niekompletności historycznych zapisów. Ich analiza doprowadziła niegdyś Szaramę-Swolkeniową do wniosku, że Krysińska „musiała za zbytnią ciekawość życia zapłacić czymś w rodzaju towarzyskiego zdeklasowania”¹¹, że opuścili ją przyjaciele i nie interesowała się nią rodzina. Od tego hipotetycznego momentu wykluczenia jej przez współczesnych stała się z biegiem czasu coraz bardziej niewidoczna, historycznie przezroczysta.

Niepodważalne są jedynie fakty z początkowych lat jej pobytu w stolicy Francji. Wyjazd 16-letniej Krysińskiej do Paryża, miał być tylko podróżą edukacyjną, doskonalącą wiedzę córki warszawskiego adwokata w zakresie harmonii i kompozycji w Conservatoire National de Musique. Nieoczekiwanie podjęła ona radykalną decyzję pożegnania się z konwencjonalną nauką, zrezygnowała ze studiów — na których, jak żartowała, serwowano „tylko krzyżyki i bemole”¹² — by włączyć się aktywnie w życie paryskiej bohemy.

Nie zachowała się korespondencja potwierdzająca, że w czasach paryskich kontaktowała się z rodziną; brakuje też dokumentów uwierzytelniających, że utrzymywała stosunki z polskimi emigrantami (najprawdopodobniej nie brała udziału w kabaretowo-teatralnej działalności otwartej przez Witolda Żongol-

sińskiej, jak również objaśnia genezę przydomka *Marylka La Polonaise*, wskazując jako jego twórcę Émile'a Goudeau, kierującego grupą Hydropatów — zob. *ibidem*, s. 39, 193–194.

⁷ M. Szarama-Swolkeniowa, *Maria Krysińska. Poetka francuskiego symbolizmu*, Kraków 1972; *eadem*, *Maria Krysińska w świetle krytyki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1968, z. 14.

⁸ P. Śniedziewski, *Zapomniane ogniwo (polskiego) modernizmu. Marie Krysińska i wiersz wolny*, referat wygłoszony 9 czerwca 2006 r. podczas III Kongresu Polonistyki Zagranicznej w Poznaniu.

⁹ A. Kluba, *Polscy pisarze w symbolistycznej Francji. Maria Krysińska i Téodor de Wyżewa*, w: *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, pod red. D. Wojdy, M. Heydel, A. Hejmeja, Kraków 2013.

¹⁰ E.M. Wierzbowska, *La nostalgie du présent: de quasi-ekphrasis de M. Krysińska*, „Cahiers ERTA” 2014, n° 5; *eadem*, *Microlecture de la poésie de Marie Krysińska*, „Cahiers ERTA” 2014, n° 6; M. Krysińska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, choix, présentation et notes de S. Whidden, Saint-Étienne 2013, rec. E.M. Wierzbowska, „Cahiers ERTA” 2015, n° 8.

¹¹ M. Szarama-Swolkeniowa, *Maria Krysińska w świetle krytyki*, s. 36.

¹² Cyt. za: F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 147.

łowicza w 1905 roku Oberży Pieśniarskiej¹³). Wydaje się, że pozostawała poza kręgiem emigracyjnego oddziaływania kultury polskiej¹⁴, świadomie nie tylko rozluźniając więzi z dawnym krajem, ale wybierając też jako formę artystycznej ekspresji język francuski. Jeszcze w latach 70. XIX wieku przystała do kierowanej przez Goudeau grupy Hydropatów, której członkowie, w czasie spotkania w Grande Pinte w 1881 roku, przyjęli propozycję Rodolphe'a Salisa przeniesienia spotkań literackich do nowo tworzonego kabaretu Chat Noir¹⁵.

W dokumentach z epoki dotyczących funkcjonowania kabaretów w ostatnim 20-leciu XIX wieku nazwisko Krysińskiej pojawia się rzadko. Pomija jej nazwisko w swej historycznej rekonstrukcji historii kabaretów Horace Valbel¹⁶, wymienia ją w grupie Hydropatów Jean-Émile Bayard¹⁷, Georges Montorgueil ogranicza się do ornamentacyjnej prezentacji, podając, że wśród kawiarnianych poetów zasiadała również Safo, poruszająca bywalców zmysłową ospałością jasnych, słowiańskich oczu¹⁸. We wspomnieniach Émile'a Goudeau pozostała wyrazistą kompozytorką grupy Hydropatów i współtowarzyszką artystycznego saint-simonowskiego falansteru, który nie przetrwał zbyt długo, pokonany przez trudności finansowe¹⁹. Dopiero w kronice Léona de Bercy pojawia się portret Krysińskiej — niezależnej, muzykującej poetki kabaretowej, proponującej nowocześniejszą formę poetycką, która wykraczała poza skodyfikowane zasady prozodii²⁰. Charakteryzując Krysińską zaznaczył Bercy, że miała ona świadomość swojej oryginalności poetyckiej, o czym świadczy ton komentarza poprzedzającego

¹³ Szerzej o okolicznościach powstania i funkcjonowaniu tej sceny kabaretowej zob. T. Sivert, *La vie culturelle polonaise à Paris à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle*, „Revue d'Histoire du Théâtre” 1984, n° 36 (4), s. 392–407.

¹⁴ Goulesque podkreśla, że nazwisko Krysińskiej nie pojawia się w żadnych formalnych rejestrach grup emigracyjnych (*op. cit.*, s. 123). Wydaje się jednak, że polskie środowisko emigracyjne nie lekceważyło działalności muzycznej i poetyckiej Polaków mieszkających we Francji, zwłaszcza jeśli była ona świadectwem konsekwentnego emancypowania się kobiet. Maria Szeliga w wydanym w roku 1898 „Almanach féministe” wymienia nazwisko Krysińskiej wśród artystek współpracujących z paryskimi teatrami — zob. Z. Markiewicz, T. Sivert, *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973, s. 349.

¹⁵ Obszernie spotkanie to przedstawia Georges Montorgueil (*La vie à Montmartre*, Paris 1899, s. 148–149).

¹⁶ H. Valbel, *Les chansonniers et les cabarets artistiques*, préf. de C. Hugues, Paris [1895].

¹⁷ J.É. Bayard, *Montmartre hier et aujourd'hui*, Paris 1925.

¹⁸ „Marie Krysińska, Sapho infidèle aux buvers de la rue Racine, ce don't plus d'un se moucait à trop longtemps contempler la langueur voluptueuse de ses grands yeux slaves [...]” (G. Montorgueil, *op. cit.*, s. 150).

¹⁹ É. Goudeau, *Dix ans de bohème*, Paris 1888, s. 194, 244–245.

²⁰ L. de Bercy, *Montmartre et ses chansons. Poètes et Chansonniers*, Paris 1902, s. 45–48.

jej poetycki zbiór *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques : pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*. W owej przedmowie poetka zwróciła uwagę na to, że inicjatywa i inwencja kobiet przyjmowane są przez społeczeństwo jakby pojawiały się znikąd, jakby nie miały autora²¹, dlatego manifestowała swą niezgodę na pomijanie jej zasług we wprowadzaniu wiersza wolnego do literatury francuskiej, jak zrobił to Gustave Kahn w swej książce *Symbolistes et Décadents*²².

W kabarecie Krysińska szokowała nie tylko rozwiązaniami poetyckimi, ale również sceniczną interpretacją repertuaru. We własnych utworach słowno-muzycznych uwypuklała dysonans między prezentowaną historią i jej formą podawczą, chętnie łączyła refleksję serio z czarnym humorem. Taki efekt osiągnęła na przykład w ironicznych rokokowych portretach: *La du Barry* i *Camaïeu*²³, gdzie przedstawiła słynną metresę Ludwika XV, Madame Du Barry, której los okazał się kruchy jak figurka z porcelany, a przed gilotyną nie uchronił jej ani subtelny gust, ani wpływy na dworze królewskim, ani apolityczność. Nie brakowało też w repertuarze Krysińskiej tak typowych dla fin-de-siècle'u impresyjnych nostalgicznych piosenek jak *Chanson d'automne*²⁴, zatrzymujących w kadrze prozy poetyckiej chwile obumierania barw świata przy akompaniamencie epileptycznego wiatru. Krysińska nieskrępowanie poszukiwała intensywnych środków scenicznego wyrazu, nie obawiając się ryzyka eksperymentu. Umuzyczniała uchodzące za niemuzyczne utwory innych poetów, czasem tak uznanych jak Charles Baudelaire czy Paul Verlaine, ale również i mniej świetnych autorów montmartryjskich — np. Jeana Lorraina (*Lunaires*), Charles'a Cros (*Rendez-vous*), Maurice'a Don-

²¹ M. Krysińska, *Introduction. Sur les évolutions rationnelles*, w: eadem, *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques : pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*, Paris 1903, s. XXI.

²² *Ibidem*, s. XXXIII–XXXIV. Pomijam w niniejszym szkicu szczegóły sporu Marii Krysińskiej z Gustave'em Kahnem o pierwszeństwo we wprowadzeniu wiersza wolnego do literatury francuskiej, jako że jest to zagadnienie przywoływane we wszystkich publikacjach dotyczących poetki. Goulesque podkreśla, że Krysińskiej nie bardzo zależało na uznaniu jej jako twórczyni szkoły stylistycznej; ważniejsze dla niej było potwierdzenie jej prekursorstwa w zakresie stosowania wiersza wolnego poza wpływem poetów i teoretyków męczyzn (*op. cit.*, s. 195). Por. L. de Bercy, *op. cit.*, s. 46.

²³ M. Krysińska, *La du Barry* [z cyklu *Ombres féminines*], w: eadem, *Joies errantes : nouveaux rythmes pittoresques*, Paris 1894, s. 50–51; *Camaïeu* [z cyklu *Guitares lointaines*], w: eadem, *Intermèdes...*, s. 65–66. Szczegółowo analizuje te utwory Goulesque (*op. cit.*, s. 80–83).

²⁴ M. Krysińska, *La chanson d'automne* [*Sur le gazon déverdie...*, z cyklu *Mirages*], w: eadem, *Rythmes pittoresques: mirages, symboles, femmes, contes, résurrections*, [préf. de J.H. Rosny], Paris 1890, s. 26–27; *La chanson d'automne* [*Les fleurs s'éteignent au jardin...*, z cyklu *Automnales*], w: eadem, *Intermèdes...*, s. 93–94. Utwór *La chanson d'automne* cytuję także L. de Bercy (*op. cit.*, s. 45–46).

nay (*Tes yeux*), Gastona Moreilhona i George'a Bonnamoura, ukrywających się pod pseudonimem Gaston i Jules Couturat (*Pierrot chante, Sérénade à la Lune*)²⁵.

Kabaret był dla niej wymarzonym miejscem: z jednej strony należał do przestrzeni publicznej, gdzie pod wpływem przypadkowych spotkań szybko zmieniały się tematy rozmów i nastroje; z drugiej — sprzyjał artystycznej elitarności, bo umożliwiał performatywne integrowanie różnych sztuk: poezji, muzyki, malarstwa i grafiki. Bywalców Chat Noir łączyło to jedyne w swoim rodzaju wycucie *fumisterie*²⁶, upodobania do demistyfikującej mistyfikacji — podszytej błagą i dowcipkowaniem, łączącej zebranych we wspólnym śmiechu, podważającym porządek oficjalny, kwestionującym to, co obowiązujące i uznane, osuwającym zjawiska obce i wrogie.

To właśnie w kameralnych warunkach kabaretu podejmowano próby zrealizowania idei sztuki totalnej²⁷. Niebagatelny mieli w tym udział wszechstronni *chansonniers*, będący jednocześnie autorami, wykonawcami i interpretatorami form słowno-muzycznych. Élodie Gaden analizując swoistość tej praktyki scenicznej, podkreśla jej odmiennność od sposobu prezentowania poezji w salonach czy na wszelakiego rodzaju prywatnych spotkaniach towarzyskich, gdzie deklamator nie musiał być autorem wygłaszanego utworu; a jeśli go śpiewał albo przewidziano muzykę jako tło dla recytacji, zawsze wykonawcy towarzyszył akompaniator²⁸. W kabarecie końca XIX wieku *chansonnier* jednoosobowo usceniczniał poezję, wykorzystując przy tym łącznie muzyczne, słowne, mimiczne i gestyczne formy wyrazu.

Krysińska zdobyła uznanie kompanów kabaretowych właśnie taką umiejętnością. Ewa M. Wierzbowska podkreśla jej dar transformowania ludzkich emocji oraz wrażeń w brzmienia i znaczenia słowne, łączone z rytmem i frazą muzyczną, dla których z kolei poszukiwała odpowiedniego stylu scenicznej wy-

²⁵ Por. L. de Bercy, *op. cit.*, s. 47–48.

²⁶ Por. D. Grojnowski, B. Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle. Anthologie*, Paris 1990; P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris 1996; D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'Esprit fumiste*, Paris 1997; *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne (1870–1914). Anthologie, choix et présentations* de D. Grojnowski, B. Sarrazin, Paris 2011.

²⁷ Por. F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 142–143. Autorka akcentuje znaczenie Wagnerskiej koncepcji w utrwalaniu XIX-wiecznego przekonania o atrakcyjności i niezbędności wykorzystania korespondencji sztuk.

²⁸ Por. E. Gaden, *Marie Krysińska, vers une poésie scénique?* [online], s. 4, 65–74, dostępny w Internecie: http://elodie.gaden.free.fr/recherche/Gaden-colloque_krysińska.pdf [dostęp: 19 czerwca 2016]; *eadem*, *Mutations des pratiques poétiques : 1878–1914, Maurice Rollinat, Marie Krysińska, Valentine de Saint-Point*, Grenoble 2009, s. 23–25, dostępny w Internecie: <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00438574/document> [dostęp: 19 czerwca 2016].

konawczej ekspresji²⁹. Jej interpretacje utworów słowno-muzycznych szokowały nadekspresją wokálną i drażniącą sensualnością. Gaden zwraca uwagę na to, że w erze przedmedialnej Maria Krysińska, obok Maurice'a Rollinata, próbowała wzbogacić zasób scenicznych środków, przełamując dotychczasowe konwencje recytowania i deklamacji publicznej. Ponieważ nie wystarczały jej dotychczasowe sposoby scenicznego prezentowania utworów poetyckich, sięgała w swoich kabaretowych występach po „najbardziej gwałtowną i najbardziej archaiczną ekspresję własnego ja”³⁰ — krzyk, płacz i jęk. Charakteryzując artykulacyjną swoistość śpiewu Rollinata i Krysińskiej Élodie Gaden posłuży się w tytule jednego z podrzdziałów swej pracy sentencjonalną formułą Michela Seuphora: „*je crie donc je suis*”³¹, przypominającą, że każdy człowiek manifestuje swe przyjście na świat właśnie w ten najprostszy sposób³². Za Seuphorem Gaden przekonuje, że — odbierany przez mizoginicznych bywalców Chat Noir jako przejaw instynktownej zwierzęcości wykonawczyni — sposób interpretowania piosenek przez Krysińską można zinterpretować jako powrót do tego co archetypicznie niezmiennie w człowieku, a co sztuka pozwala uobecnić na scenie³³.

Zdumiewające i gorszące jednocześnie występy Krysińskiej były, z dzisiejszej perspektywy, jednymi z pierwszych prób dekonstrukcji konwencji piosenki³⁴. Jej sceniczna interpretacja utworu Vincenta Hyspa *Berceuse...*, do którego

²⁹ „Écrivaine, poétesse, musicienne et compositrice, elle rêvait de la transformation souple d'un geste en musique, d'un air en phrase, d'une phrase en sentiment, d'un sentiment en couleur... Ce procédé concerne aussi la transformation d'une oeuvre en une autre, la technique de la mise en abyme s'imposant systématiquement” (E.M. Wierzbowska, *La nostalgie...*, s. 131).

³⁰ D. Cohen-Levinas, *Od głosu krzyku do głosu ciszy*, tłum. K. Baranowska, red. M. Mendyk, A. Pęcherzewska, „Glissando” [online] 2006, nr 9 (9), dostępny w Internecie: <http://www.glissando.pl/tekst/od-glosu-krzyku-do-glosu-ciszy-2> [dostęp: 19 czerwca 2016]. Tekst, zatytułowany w wersji oryginalnej *De la voix cri à la voix silence*, stanowi rozdział książki *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres* (Paris 2006).

³¹ Krzyczę/płaczę, więc jestem (fr).

³² E. Gaden, *Mutations...*, s. 58 (Chapitre 5: « *Je crie donc je suis* 1 » : *le corps au cabaret* — tytuł zaczerpnięty ze zbioru esejów Michela Seuphora *Le Style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, Paris 1965).

³³ E. Gaden, *Mutations...*, s. 65–67.

³⁴ Towarzysze kabaretowych zabaw wykorzystywali niezwykle często ową homofoniczną asocjację między słowem „*cri*” a pierwszym członem imienia poetki w popularnych okolicznościowych rymowanych portretach, jak choćby ten kuplet Frédéric-Auguste'a Cazalsa: „*Ell' se met au piano / Sous ses doigts tremblent les touches. / Elle chante en soprano. / Bravo ! Clament tout's les bouches. / Et chacun dit : ce cri-là / C'est le cri d'Kry (bis) / Et chacun dit : ce cri-là / C'est le cri d'Krysińska*” (cyt. za: F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 88).

napisała muzykę³⁵, odbierała widzowi spokój niezgodnością naiwnych, uspokajających strof, połączonych z niespokojną melodyką i gwałtowną, diaboliczną wokalizą wykonawczyni. Wprowadzała ona wówczas konsternację, budziła czujność porównywalną do tej, jaka towarzyszy dzisiaj estradowemu odbiorowi piosenki *Uśmiechnij się, jutro będzie lepiej* (1964, sł. Kazimierz Winkler, muz. Romuald Żyliński). Wykonująca ją Stanisława Celińska osiąga interpretacyjne napięcie dzięki sprzeczności znaczenia wypowiedzianych słów, mających przynieść uspokojenie i ukojenie, a brzmiącym w jej głosie twardym, bezwzględny nakazem dyktatora.

Wykonania większości piosenek przez Krysińską — jak przekonuje Gaden — wprowadzały na scenkę kabaretową poczucie nieokiełznania temperamentu, archetypicznej zwierzęcości, bluźnierczego odczarowania nie tylko świata, ale i dawnej funkcji poety, niegdyś władającego słowem transcendentnym, a pod koniec XIX wieku bezwstydnie epatującego ze sceny kabaretowej swoją niedoskonałą cielesnością. Laurent Tailhade nie pozwalał zapomnieć, że bywalec kabaretowy patrząc na występy Krysińskiej nie widzi sylfidy, ale rosłą i tęgą kobietę, która każdy dzień rozpoczyna od pastwienia się na bezzębny pianinie, gdy wygrywa muzyczne melodramaty w stylu Rollinata³⁶. Już powyższy przykład uświadamia nam, że choć wszechstronność talentu Krysińskiej przyczyniła się do ustalenia jej pozycji w kabarecie jako jedynej *femme chansonnier*, to przywilej ten nie zabezpieczał jej przed zjadliwością ocen męskich kompanów, nieszczędzących jej mizoginicznych komentarzy³⁷.

³⁵ V. Hyspa, *Berceuse (pour empêcher de dormir)*, w: *idem, Petits désespoirs... (Pour la soif). Berceuse (pour empêcher de dormir)*, musique de M. Krysińska, [b.m.r.].

³⁶ Por. L. Tailhade, *Paul Verlaine, „La Plume : littéraire, artistique et sociale”* 1894, n° 134, s. 465.

³⁷ Komentarze poświadczające kobiecą podrzędność znaleźć można nawet w zapiskach tych artystów, którzy w gruncie rzeczy życzliwie byli nastawieni do kobiet. Przykładem niech będzie wspomnienie Goudeau, który rejestrując szczegóły dotyczące organizowania falansteru artystycznego, zapewniał, że kobieta w takim miejscu jest niezbędna: do kuchni i do cerowania (*op. cit.*, s. 244–245). Do tych przytyków i poszturchiwań kolegów artystów dojdzie jeszcze w przypadku Krysińskiej niezyczliwość krytyków, którzy przedstawiali ją jako „usługującą w braserii polską Żydówkę” (opinia Léona Aressy’ego), traktowali jej poezję jako dowód na to, że nie znała zbyt dobrze języka francuskiego (Saint-Georges de Bouhélier) lub szukali w niej potwierdzenia umysłowych niedostatków Słowian (André Barre); wszystkie te przypadki, odwołując się do wcześniejszych ustaleń Szaramy-Swolkeniowej, omawia Kluba (*op. cit.*, s. 275). Za mieszczański konwencjonalny wybrzyk Krysińskiej często przyjmowano jej ambicję prowadzenia salonu artystycznego, opisywanego przeważnie jako cukiernia-bombonierka przy rue Monge, gdzie spotykano się w środy o godz. 17.00. Podczas gdy dla Krysińskiej miało to być miejsce intelektualnych konfrontacji, dla wielu był to po prostu lokal, gdzie można było coś zjeść i coś wypić — por. F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 90; zob. też L. Tailhade, *op. cit.*

Krysińska przyjmowała większość ataków z wyrozumiałością, bo wynikały one w pewnym stopniu z przyjętej w kabarecie konwencji atakowania kąśliwym humorem wszystkiego i wszystkich; rzadko reagowała na zaczepki, protestując tylko wówczas, gdy kwestionowano jej pozycję artystyczną³⁸. Z jednej strony odpowiadały jej ekstrawaganckie pomysły Hydropatów i chętnie uczestniczyła w przemysłnym inscenizowaniu fałszywych pojedynków³⁹ czy w ekscentrycznych tańcach⁴⁰, z drugiej — traktowała pisarstwo niezwykle rzetelnie i poważnie, czego nie omieszkła wyrazić w jednej ze swoich powieści (*Folle de son corps*, 1895), broniąc statusu piszących kobiet, narażonych na ataki krytyki⁴¹.

Współuczestnicząc w spotkaniach męskich klubów i kabaretów⁴², Krysińska nigdy nie kryła się za pseudonimem, jak zwykle czyniły to emancypujące się artystki; pozostała przy rodowym nazwisku, odporna na zaczepki otoczenia podsuwającego ciągle nowe, niekiedy złośliwe przydomki, choćby takie jak św. Janina Chrzczicielka wiersza wolnego⁴³ czy Marpha Bableuska (ten ostatni będący przy-

³⁸ Konflikt Krysińskiej z Khanem o wynalezienie nowej techniki poetyckiej: wiersza wolnego, doprowadził na przełomie XIX/XX wieku do wyrazistej polaryzacji środowiska literackiego. Kluba proponuje, by na tamtą sytuację spojrzeć z perspektywy zmian, jakie zaszły w literaturze w późniejszym czasie, szukając początków tego złożonego procesu przeobrażania się form literackich w romantycznym geście zakwestionowania klasycystycznej normatywności. „Zarówno Kahn, jak i Krysińska niezależnie odnaleźli formy, które pozwoliły poetyckiemu utworowi obywać się bez zrygoryzowanych norm tradycyjnej wersyfikacji numerycznej i otworzyć na wstrzymywane przez długi czas liryczne emocje. Mieli odmienne, lecz równie interesujące koncepcje uwalniania wiersza. Nie tylko świadczy to o porównywalnej wynalazczości obojga, ale również podważa spekulacje na temat wzajemnych zapożyczeń” (A. Kluba, *op. cit.*, s. 255).

³⁹ Taką mistyfikację pojedynku, parodiującą arystokratyczny rytuał, opisał Goudeau (*op. cit.*, s. 247–249).

⁴⁰ Ognisty taniec Krysińskiej, który nie zjednał jej przychylności Goudeau, odnotował Léo Trézenik w kwietniowym numerze „Lutèce” z roku 1884. Zob. F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 40.

⁴¹ Por. M. Szarama-Swolkieniowa, *Maria Krysińska w świetle krytyki*, s. 36–37.

⁴² Krysińska wyjątkowo aktywnie działała w kilku grupach literackich: Les Hydropathes (1878–1884), Les Zutiques (Zotistes) (1881–1884), Les Hirsutes (1881–1884), Les Jemenfoutistes (1884).

⁴³ „Que l’aimable poétesse Marie Krysińska veuille bien me pardonner si je ne prends pas beaucoup plus en considération la légende qui la présente comme la sainte-Jeanne-Baptistine de l’école vers-libriste [...]. En vérité, je pense que, satisfaite d’être célèbre pour l’aimable spontanéité de ses vers (puisqu’on dit que ce sont des vers), Marie Krysińska fera bien de ne point prétendre à la gloire d’avoir été une novatrice” (C. Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900: rapport à M. le ministre de l’Instruction publique et des beaux-arts ; précédé de Réflexions sur la personnalité de l’esprit poétique de*

tykiem do jej żydowskiego pochodzenia oraz uporu, z jakim zabiegała o uznanie jej prekursorstwa w zakresie modernizowania formy poetyckiej)⁴⁴.

Niewątpliwie niezależna i nonkonformistyczna, zaskakiwała niekiedy konwencjonalnymi wyborami. Wyszła za mąż za malarza i grafika Georges'a Bellegera⁴⁵ i nie dostarczała okazji do pikantnych plotek na temat własnego życia erotycznego, czym utrudniała zaklasyfikowanie jej do amoralnych artystek. Ale też — co podkreśla Goulesque — przyjmowanie owego ugrzecznienia za zgodę na obowiązujący model obyczajowy byłoby błędem, ponieważ na scenie kabaletowej Krysińska potrafiła być prowokująco bezwstydną. Nie odpowiadała też wzorcowi walczącej feministki w męskim stroju, bowiem z gracją i kokieterią nosiła kobiece suknie⁴⁶.

Utrwalone w poezji upodobanie do asonansu współgrającego z konsonansem, heterorytmiczności powracającej do rytmu regularnego, impresjonistycznego obrazowania odwzorowującego nieciągłość percepcji przy jednoczesnym poszukiwaniu trwałej więzi między teraźniejszością a przeszłością, potwierdzają funkcjonowanie Krysińskiej w sferze niejednoznaczności, nieokreśloności, co najczęściej odczytywano jako efekt cudzoziemskiego pochodzenia⁴⁷. Wydaje się jednak, że jej rozumienie wolności polegało na przekraczaniu reguł niezależnie od tego, jaką płeć czy narodowość określały. Efektem owego trwania „pomiędzy”

France ; suivi d'un Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle, Paris 1903, s. 152).

⁴⁴ Wspomniany pseudonim Krysińskiej, za Lionelem Richardem (*Cabaret, cabarets. Origines et décadence*, Paris 1991, s. 78) przywoływany jest przez większość badaczy. Goulesque zastrzega jednak, że nie zetknęła się z nim bezpośrednio w żadnym z dokumentów z epoki — zob. F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 54.

⁴⁵ Bellenger opracowywał graficznie każdy z kolejnych tomików poetyckich Krysińskiej. Według świadectwa Auguste'a Lepage'a, w latach 70. XIX wieku uczestniczył w spotkaniach bretońsko-normandzkiego towarzystwa literackiego i artystycznego La Pomme, skupiającego nie tylko literatów czy malarzy, ale też etnografów, muzyków, lekarzy i polityków. Raz w miesiącu członkowie owej grupy spotykali się na obiadach literackich — zob. A. Lepage, *Les diners artistiques et littéraires de Paris*, Paris 1884, s. 195. Małżonkowie w roku 1885 wyjechali do Nowego Yorku, gdzie Bellenger wraz z innymi artystami (m.in. Georges'em Gabrielem Picardem, Léopoldem-Franzem Kowalskim i Octave'em Saunierem) miał realizować zamówienie malarskie (panorama *Battle of Bunker Hill* wystawiona została w Bostonie w roku 1888) — zob. D. Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec 1992, s. 63.

⁴⁶ Zob. F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 58.

⁴⁷ Goulesque przywołuje m.in. opinie Auréliana Scholla („Le Matin” z 18 października 1890), Fortunata Strowskiego („L'Observateur français” z 16 listopada 1890), André Barre'a (*Le Symbolisme*, New York 1911) i Jeanine Moulin (*Huit siècles de poésie féminine*, Paris 1975) — zob. *ibidem*, s. 130, 140–141.

było zarówno prowokacyjne zakładanie do damskiego stroju męskich butów, jak i niezgodność z obowiązującymi regułami wierszowania jej roztańczonych prozodycznie i graficznie utworów poetyckich, drażniących powszechnie swoją dziwnością. W literackiej twórczości Krysińskiej owo „pomiędzy” — na co zwróciła uwagę Goulesque — wyrażało się również w rezygnacji z osobowej formy kształtowania podmiotu lirycznego i narracji utworów prozatorskich. Krysińska depersonalizowała swoje wypowiedzi, co Goulesque odczytuje jako maskowanie utraty wewnętrznej równowagi⁴⁸.

Pozostała też wierna własnemu wyobrażeniu uprawiania sztuki jako działalności swobodnej, bezinteresownej — rozczarowana kierunkiem zmian następujących w paryskich kabaretach. Kiedy Salis przeprowadził Chat Noir do drugiej siedziby, z myślą o bezpieczeństwie odwiedzającej kabaret zamożnej klienteli, Krysińska wraz z częścią grupy Hydropatów opuściła to miejsce, uznając, że gdy „chudy kot z dachu Rochechouart przedzierzgnął się w tłustego kocura z rue La-val”⁴⁹, nie sposób tego zaakceptować.

Maria Krysińska jest takim przykładem funkcjonowania artysty kabaretowego, który znalazłszy się w obszarze wytyczonym przez deterytorializację⁵⁰, wybrał asymilację z kulturą większości, przy jednoczesnym zastrzeżeniu sobie prawa do manifestowania swej jednostkowej odrębności. Poetka znalazła się w osobliwej szczelinie kulturowej: niewidoczna dla historii literatury i teatru polskiego, ponieważ zrezygnowała z aktywności artystycznej w rodzimym języku; marginalizowana w obrębie kultury francuskiej, ponieważ jej nonkonformizm i niezależność naruszały obowiązujący oficjalnie na przełomie XIX/XX wieku patriarchalny stereotyp stosunków społecznych, ale też nie odpowiadały wzorowi upowszechniających się w owym czasie ruchów emancypacyjnych kobiet artystek.

Podobnie niewidoczny dla kultury austriackiej, ambiwalentnie zaś włączony do kultury polskiej okazał się inny artysta kabaretowy — Fryderyk Járosy. Nie mógłby współpracować z Krysińską, ponieważ przyszło mu żyć i działać w nieco późniejszym okresie historycznym, gdy kabaret przestał być przestrzenią eksperymentu i ekstrawagancji bohemy artystycznej; gdy instytucjonalnie stał się częścią oficjalnego teatralnego porządku, w którym wyraźnie rozgraniczono przydział ról i który

⁴⁸ Zob. F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 117, 128.

⁴⁹ Słowa Krysińskiej cytowane są w: M. Szarama-Swolnieniowa, *Maria Krysińska w świetle krytyki*, s. 26 oraz F.R.J. Goulesque, *op. cit.*, s. 94.

⁵⁰ Używam terminu „deterytorializacja” w znaczeniu ustalonym przez Deleuze’a i Guattariego (*Capitalisme et schizophrénie I : Anti-OEdip*, Paris 1972; *Capitalisme et schizophrénie II : Mille Plateaux*, ibidem 1980), rozumiejąc owo zjawisko jako zmianę kontekstu kulturowego będącą efektem geograficznego przemieszczenia bohaterów i wynikającą z tego zmianę relacji jednostkowej egzystencji do społecznego wzoru życia przejętego z rodzimego kraju i łączonego interferencyjnie z wzorem kulturowym nowej ojczyzny.

stopniowo a nieuchronnie się komercjalizował⁵¹. Ten „opolaczony Węgier”⁵² prawdopodobnie szybko włączył się we współtworzenie polskiej rozrywki międzywojennej, tak że w latach 20. i 30. XX wieku nie można było wyobrazić sobie bez jego udziału żadnej ważnej premiery w teatrzykach kabaretowo-rewiowych Warszawy.

O ile Krysińska podróżując po świecie (dwa lata spędziła w Ameryce, gdzie jej mąż realizował zamówienie malarskie) zawsze wracała do Francji, to Járosy był prawdziwym „obywatelem świata” o naturze nomadycznej. Zanim przyjechał do Polski, kilka lat mieszkał w Rosji, w majątku żony, Natalii von Wrotnowsky, skąd wypędziła go rewolucja bolszewicka. To w Berlinie lat 20. XX wieku znalazł schronienie i w rosyjskim emigracyjnym teatrzyku Niebieski Ptak uczył się kabaretowego rzemiosła⁵³. Dyrektor Jakow Jużnyj konstruował tam wysmakowane artystycznie spektakle z przemieszanych swobodnie rosyjskich, francuskich, angielskich i niemieckich tekstów. Proponował widzom — jak odnotowuje Lisa Apiggnanesi — eklektyczną stylistykę poszczególnych programów, w których łączył elementy folklorystyczne z estetyką konstruktywizmu i kubizmu oraz z poetyką teatrów marionetkowych⁵⁴.

⁵¹ Proces komercjalizowania się XIX-wiecznych paryskich kabaretów opisałam szczegółowo w artykule *Tęsknota za Chat Noir i Mirliton. Wokół legendy paryskich kabaretów* („Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, t. 33, nr 3, s. 279–308). Warto podkreślić, że w polskich realiach kabaret niezwykle szybko stał się częścią życia oficjalnych teatrów. Kawiarniany a elitarny charakter miał zaledwie Zielony Balonik i, poprzedzający go, prywatny kabaret Cezarego Jellenty, zorganizowany na przełomie 1901/1902 roku w warszawskiej pracowni Leona Kaufmanna. Polskie teatrzyki rozrywkowe łączyły estetykę kabaretową z miniaturami dramatycznymi i stylem rewiowym.

⁵² Twórcą tego epitetu — utrwalającego legendę węgierskiego pochodzenia Járosy’ego, który przyszedł na świat w Pradze, a w jego żyłach płynęła krew chorwacka, austriacka i węgierska, ale tym ostatnim językiem nie władał wcale, ani go nie rozumiał (zob. A. Mieszkowska, *Jestem Járosy! Zawsze ten sam...*, Warszawa 2008) — był Tadeusz Żeleński (Boy). W recenzji przedstawienia *Hocki-Klocki* (prem. Warszawa, Qui Pro Quo, 19 września 1925; reż. F. Járosy, dek. J. Galewski) tak komentował występ Járosy’ego: „Dobre były parodie młodego p. Belskiego, zwłaszcza że oryginał jednej z nich oglądaliśmy dopiero co na scenie w osobie p. Járosy’ego, sympatycznego Węgra, który miał nas zreformować na modłę rosyjską, a zamiast tego, utkwiwszy w Warszawie, sam się opolaczył” (T. Żeleński [Boy], *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, w: *idem, Pisma*, pod red. H. Markiewicz, t. 21, Warszawa 1964, s. 611).

⁵³ Szczegóły dotyczące berlińskiego etapu kariery Járosy’ego znaleźć można w monografii Anny Mieszkowskiej, (*op. cit.*, rozdz. *Niebieski Ptak*, s. 50–62) oraz we wspomnieniach Stefanii Grodzieńskiej (*Urodził go „Niebieski Ptak”*, Łódź 1999, s. 7–8). O występach Niebieskiego Ptaka w Warszawie przypomina Tomasz Mościcki w pracy *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo* (Łomianki 2008, s. 76–82).

⁵⁴ Zob. L. Apiggnanesi, *Kabaret*, przekł. A. Kreczmar, Warszawa 1990, rozdz. *Niebieski Ptak*, s. 168–170.

W roku 1923, gdy Járosy prezentował się po raz pierwszy publiczności warszawskiego Teatru Rococo, prowadził konferansjerkę w języku francuskim⁵⁵. Jego występ spodobał się Jerzemu Boczkowskiemu tak bardzo, że zaproponował Járosy'emu angaż do *Qui Pro Quo*. Ten dostrzegłszy w owej współpracy szansę na przyszłe reżyserowanie, opuścił rosyjski kabaret, by stać się najpopularniejszym konferansjerem warszawskich teatrzyków, prawdziwą „gwiazdą najbardziej płochego fachu”⁵⁶.

Od początku — podobnie jak robił to Juźnyj w Niebieskim Ptaku — Járosy ogrywał scenicznie swą nieznamość języka polskiego, w pierwszym programie operując jeszcze dość mechanicznie przygotowaną przez Antoniego Słonimskiego krótką formułą zakazu, zabezpieczającą go przed dociekliwymi pytaniami publiczności: „Motorniczemu surowo zabrania się rozmawiać z pasażerami”⁵⁷, później swobodnie już bawiąc widzów gawędziarskimi rozważaniami na temat lingwistycznych odkryć cudzoziemca⁵⁸:

A co się dotyczy zwrotów stylistycznych, to nauczyłem się ostatnio wspaniałego wyrażenia: Według mego widzimisię. To widzimisię bardzo mi się spodobało — i długo nad nim rozmyślając, doszedłem do pięknego odkrycia. Proszę Państwa! Ten zwrot jest niewyzyskany! Drzemią w nim cudowne możliwości! A więc: Według mego widzimisię, według twego widzicisię, według jego widzimusię i tak dalej, więc: widzinasię, widziwamsię, widziimsię itd. [...] A więc, jeżeli chodzi o to, czy bić czy nie bić brawo po następnym numerze, to postąpcie państwo według swego widziebędziewam się [...]”⁵⁹.

Innym zabiegiem konferansjerskim, który Járosy przejął od Juźnego, był pozorowany dialog gospodarza programu z widzami (a właściwie z ukrytymi na widowni aktorami) oraz wszelkie zapowiedzi wygłaszane przez niego jakby na boku, w pozorowanym złośliwym sojuszu z publicznością przeciwko kolejnemu wykonawcy: „Są ludzie, którzy mi zarzucają, że takiej drobnostce, jak Krukowski poświęcam tyle słów. Ale to już trudno. Ja muszę!”⁶⁰. Publiczność przyjmowała

⁵⁵ Znał wówczas kilka języków: niemiecki, rosyjski, francuski, angielski, ale polskim jeszcze nie władał. Na rozpoczęcie warszawskich występów wybrał nie bez powodu francuski, ponieważ zauważył, że konferansjerką prowadzona we wcześniejszym spektaklu przez Juźnego po niemiecku, nie była przychylnie przyjęta przez warszawskich widzów.

⁵⁶ M. Hemar, *Awantury w rodzinie*, Łomianki 2008, s. 132. Járosy pozostał w Warszawie do 1939 roku — zob. A. Mieszkowska, *op. cit.*, s. 62–114.

⁵⁷ Cyt. za: A. Mieszkowska, *Była sobie piosenka...*, Warszawa 2006, s. 20.

⁵⁸ Teksty dla Járosy'ego w tym pierwszym okresie najczęściej pisali Marian Hemar i Julian Tuwim, później monologi sceniczne przygotowywał sam konferansjer.

⁵⁹ Cyt. za: R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987, s. 104–105.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 105.

owacyjnie te prowokacje Járosy'ego, ponieważ były podawane z elegancją i smakiem, pozostawiały konferansjera zawsze w dystansie do widzów, przekonanych o magicznej sile wypowiedzianych przezeń słów.

Można by mniemać, że Járosy zakorzenił się w polskim życiu teatralnym nie pokonując żadnych trudności, a jednak tak nie było. Musiał nie tylko uczyć się języka polskiego (w czym wspierał go, obok Słonimskiego, Hemar), ale nauczyć się rozpoznawać i rozumieć oczekiwania warszawskiej publiczności. W pierwszym roku prób reżyserskich popełniał jeszcze błędy, które wybaczano mu, ponieważ był gościem, ale które też starannie punktowano. Za fałszywe zatem uznał Boy bezpośrednie przeniesienie do Qui Pro Quo rozwiązań stanowiących znak firmowy Niebieskiego Ptaka⁶¹, jak i pomysł inscenizowania piosenek. Ten ostatni zabieg tak komentował w recenzji:

Rozkładać piosenkę na dramat w kilku osobach, w kostiumach, z kilkoma zmianami dekoracji — to znaczy najczęściej zabić ją zamiast ożywić. Czyż, aby na przykład zaśpiewać „Jak to pięknie jak to ładnie, kiedy ułan z konia spadnie” potrzebny jest na scenie szwadron ułanów tratujący swego kolegę?⁶²

Járosy uważnie słuchał głosów krytycznych i wkrótce potrafił nie tylko zaspokajać oczekiwania, ale i kształtować gust warszawskiej publiczności — zarówno wyrafinowanym purnonsensowym żartem konferansjerskiego komentarza, jak i umiejętnym doбором skeczów i piosenek tworzących program rewiiowo-kabaretowy. Ceniono też jego talent impresaryjny, którego przejawem był trafny dobór repertuaru dla konkretnych wykonawców w ten sposób kształtujących swoje wyraziste *emploi* (Hanka Ordonówna, Mira Zimińska, Dora Kalinówna, Stefcia Górńska, Adolf Dymśa, Kazimierz Krukowski, Lena Żelichowska⁶³).

⁶¹ W recenzji *Rewii nr 2* w 11 obrazach, wystawionej 25 października 1924 r. w warszawskim teatrzyku Qui Pro Quo, Żeleński (Boy) nie bez irytacji przekonywał (*op. cit.*, s. 564): „Każdy pamięta zabawny [wystawiony w Niebieskim Ptaku — L.I.] «bar amerykański» ze wstawionymi w tekturę głowami. Otóż tu p. Járosy wstawił siwe głowy w... pomnik Sobieskiego w Łazienkach i deptanych przez nich Turków i każe im wieść patetyczne rozhowory. Okropność, fałszywa nuta. Jedynie gościowi można to wybaczyć”.

⁶² *Ibidem*, s. 611.

⁶³ Jak potwierdza Mieszkowska, legenda Járosy'ego jako „szlifierza kabaretowych diamentów” powstała w roku 1925, gdy nastąpił rozłam w zespole Qui Pro Quo i część artystów pod kierunkiem Konrada Toma, Jerzego Borońskiego i Włodzimierza Szczerbic-Macherskiego założyła w Sali Teatru Rococo konkurencyjny teatrzyk Perskie Oko. Wówczas to osamotniony Járosy zmuszony został do skompletowania nowego zespołu Qui Pro Quo, do którego przystali: Mira Zimińska, Stefcia Górńska, Adolf Dymśa, Romuald Gierasieński, Kazimierz Krukowski. To ich będzie wspominać Wielki Fryderyk jako swoich wychowanków, w rozmowie z Teodozją Lisiewicz, nagranej w 1960 roku

Razem z Járosy'm pojawił się warszawskich teatrach nie tylko „posmak elegancji wiedeńskiej Schnitzlera”⁶⁴, ale również rzetelna wiedza o tajnikach rzemiosła teatralnego, którą dzielił się z artystami Qui Pro Quo, Bandy, Cyganerii, Cyrulika Warszawskiego, Figaro, ucząc kolegów, jakimi sposobami można zwrócić uwagę publiczności. Te lekcje świadomego dozowania gestu, odpowiedniego dobrania rekwizytu uważała za bezcenne, zaprzyjaźniona z Wielkim Fryderykiem, Stefania Grodzieńska. Tak przekonywał ją o konieczności umiejętnego nawiązania kontaktu wzrokowego z publicznością:

Spojrzenie to nieoceniony środek porozumienia z widzami. Masz zdanie, które chciałabyś powiedzieć, jak gdyby w zaufaniu. Nie musisz wcale zniżać głosu, ani, broń Boże, pochylać się w stronę publiczności. Wystarczy, że zwrócisz same oczy w bok pierwszego rzędu i już będzie to wiadomość tylko dla niektórych. Innym razem ma być dobitnie, poważnie. Nie potrzebujesz wrzeszczeć. Mów normalnie, ale patrz otwartym spojrzeniem na balkon. Niby mówiłaś cały monolog z jednakowym natężeniem głosu, a widz przysięgnie, że raz szeptałaś, a raz krzyczałaś⁶⁵.

Według Bronisława Horowicza, Járosy „miał słuch teatralny” i potrafił odpowiednio zestawiać tworzące kabaretowo-rewiowy spektakl numery tak, by owa mozaika stanowiła spójną całość⁶⁶.

Ten warszawski etap życia, nazywany przez Járosy'ego epoką „żyć — nie umierać”⁶⁷, bo rozwinął wówczas wszystkie talenty pozwalające mu grać „na publiczności jak na skrzypcach”⁶⁸, przyniósł ze sobą złudzenie pełnej asymilacji. W liście do Grodzieńskiej Járosy przyznawał, że nie będąc Polakiem, tak wrósł w ziemię polską, „że ani kłąć, ani kochać ja nie potrafię inaczej, niż po polsku”⁶⁹.

Ale tego poczucia niezbywalnej przynależności nie wystarczyło na czas powojenny. Paszport austriacki umożliwiał mu wyjazd z Polski już na początku wojny, a jednak Járosy pozostał, odmawiając Niemcom współpracy w tworzeniu jawnych teatrzyków w okupowanej Polsce. Wojennego czasu nie komentował, pewny, że

dla Ogniska Polskiego w Londynie; scenariusz audycji opublikowała Mieszkowska (*Była sobie piosenka...*, s. 48).

⁶⁴ Określenie autorstwa Słonimskiego, użyte na łamach „Wiadomości Literackich” w recenzji aktorskiego debiutu Járosy'ego, który odbył się 27 września 1924 r. w Warszawie — cyt. za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy...*, s. 65.

⁶⁵ S. Grodzieńska, *op. cit.*, s. 135–136.

⁶⁶ Zob. A. Mieszkowska, *Jestem Járosy...*, s. 92.

⁶⁷ Z brulionowych zapisków Járosy'ego — zob. *ibidem*, s. 114.

⁶⁸ Porównanie użyte przez Żeleńskiego (Boya) (*Perfumy i krew. Krótkie śpięcia. Wrażenia teatralne*, w: *idem, Pisma*, Warszawa 1969, t. 26, s. 591) w recenzji programu *Na jeża*, wystawionego przez Járosy'ego 4 września 1935 r. w Cyruliku Warszawskim.

⁶⁹ F. Járosy, list do S. Grodzieńskiej z 1956 roku — cyt. za: S. Grodzieńska, *op. cit.*, s. 9.

„żadna ludzka fantazja nie dorosła do swołoczności szwabskiej”⁷⁰. Ukrywanie się Járosy’ego przed gestapo, udział w Powstaniu Warszawskim, działalność w AK, pobyt w Buchenwaldzie rekonstruować będą inni już po jego śmierci⁷¹.

On sam w 1945 roku próbował zneutralizować wojenne doświadczenia, reaktywując w Brukseli Cyrulika Warszawskiego⁷², bo wydawało mu się, że nadal potrafi integrować artystów wokół wspólnego teatralnego przedsięwzięcia. Okazało się jednak, że wyobraźnia Wielkiego Fryderyka podprowadza go sentymentalnie do rekonstruowania w spektaklach estetyki czasów minionych, do odtwarzania świata, którego już wokół nie ma⁷³. Podczas gdy on śpiewał, że „świat się zmienił, ale ja się nie zmieniłem”⁷⁴, występujący w reżyserowanych przez niego spektaklach wykonawcy mieli wątpliwości. Jak przyznała Eugenia Magierówna: „z wielkim trudem przychodziło nam takie beztróskie śpiewanie, jakby się nic strasznego w naszym życiu nie wydarzyło”⁷⁵. Udziału we współtworzeniu takiego teatru Járosy’emu odmówił Hemar, przekonując go w jednym listów, że do dawnego repertuaru, tak jak do dawnego świata powrotu być nie może⁷⁶.

Okres londyński (1948–1960) był dla Járosy’ego czasem zmagania z własnym nieprzystosowaniem do powojennych przeobrażeń emigracyjnej rzeczywistości. W swej wierności dla hierarchii przedwojennych wartości okazał się anachroniczny, obcy niegdyś bliskim mu ludziom teatru emigracyjnego. Nie potrafił powrócić do Polski Ludowej, która odebrała mu honorowe obywatelstwo⁷⁷, nie umiał i nie chciał

⁷⁰ F. Járosy, list do M. Hemara z Brukseli, z 8 września 1945 r. — cyt. za: A. Mieszkowska, *Ja, kabareciarz. Marian Hemar od Lwowa do Londynu*, Warszawa 2006, s. 130–131; por. *eadem*, *Jestem Járosy...*, s. 119.

⁷¹ Por.: S. Grodzieńska, *op. cit.*; A. Mieszkowska, *Jestem Járosy; eadem*, *Biograficzny romans, czyli cuda życia emigranta z wyboru. Fryderyk Járosy (1889–1969) — autor nie napisanych [!] wspomnień z życia wśród polskiej emigracji w Londynie*, „Archiwum Emigracji. Studia — Szkice — Dokumenty” 2009, z. 1 (10), s. 40–50.

⁷² Zob.: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy*, s. 158–172; *eadem*, *Biograficzny romans*, s. 46–48.

⁷³ Zob. *ibidem* (oba źródła).

⁷⁴ Fragment piosenki pt. *Jestem Járosy*, autorstwa Hemara, napisanej dla Járosy’ego — cyt. za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy*, s. 136.

⁷⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 145.

⁷⁶ „Ten cały świat Cyrulika i pisanie «repertuaru» wydaje mi się tak daleki, taki niebyły nigdy. Nie mam do niego powrotu [...] jak mam Ci wytłumaczyć, że to mnie już nic nie obchodzi? To wszystko zostało w tamtym świecie” (cyt. za: A. Mieszkowska, *Ja, kabareciarz...*, s. 132).

⁷⁷ Járosy komentował ten fakt w jednej z piosenek: „Nadali mi polskie obywatelstwo / Za miłość do Polski i do polskiej sztuki. / Odebrali mi polskie obywatelstwo / Za miłość do Polski i do polskiej sztuki. // Ucieszyłem się, kiedy nadali, / Bo kochałem Polskę. / Zdziwiłem się, gdy odebrali, / Bo kocham Polskę” (cyt. za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy...*, s. 156). I nieco ostrzej podsumował to zdarzenie w liście z 10 maja 1947 r. do

włączyć się do pracy artystycznej polonii w Londynie. W maju 1947 r. z goryczą zwierzał się Horowiczowi, że „tutejsza emigracja jest chyba najgorszym bagnem”⁷⁸, przez które musi przejść, a w październiku dorzucał w korespondencji z Ordonówną, że „perfidia ludzka”, „zakłamanie codzienne” sprawiają, że niestety traci kontakt z rodziną, z dawnymi przyjaciółmi i — już bez żalu — „z całą szumowiną naokoło «Rządu Warszawskiego» jak i bufonami z Drugiego Korpusu”⁷⁹. Nie ukrywał, że jego wartościowanie jest zgodne z punktem widzenia, niezaakceptowanej przez polskie środowisko artystyczne, jego ostatniej towarzyszkę życia, Janiny Wojciechowskiej, o której mawiano nie bez złośliwości, że „nie tylko nie jest z teatru, ale nawet nie jest z publiczności”⁸⁰. Ten proces stopniowego rozwarstwiania i powolnej utraty wzajemnego zrozumienia spowalniany był przez apele o pomoc dla dawnego konferansjera *Qui Pro Quo*⁸¹, ale Járosy miał pozostać tylko spóźnionym wyrzutem sumienia dla londyńskiej emigracji.

W prywatnych, pochodzących z tamtych lat, zapiskach Járosy’ego zwracają uwagę dwa zdania. Pierwsze: „Nie mam już sił urabiać artystów, jak to robiłem kiedyś”⁸² — w jakiejś części wyjaśnia rezygnację Járosy’ego animatora z podejmowania kolejnych inicjatyw teatralnych. Druga notatka jest częścią zapisu, który Járosy przygotował z myślą o przyszłym opracowaniu i wydaniu swoich wspomnień. Pojawia się tam zdanie: „Marzę o tym, żeby być «obcy»”⁸³.

W ostatnich latach życia Járosy musiał przemyślać nad tym zagadnieniem intensywnie, bo w jego powojennych utworach pojawiała się postać zdeklasowanego artysty tęskniącego za przeszłością⁸⁴. Ponadto, przypadkowe spotkanie

Horowicza: „Po nadaniu mi w 1938 r. honorowego obywatelstwa polskiego dowiedziałem się z prasy tydzień temu, że rząd warszawski mnie (między innymi — np. Hemar, Tom, Krukowski, etc.) odebrał obywatelstwo polskie, tak będę musiał żyć na U.N.O. paszport. Nie szkodzi. Pies im mordę lizał” (cyt. za: *ibidem*, s. 166).

⁷⁸ F. Járosy, list do B. Horowicza, *op. cit.*, cyt. za: *ibidem*, s. 166.

⁷⁹ F. Járosy, list do H. Ordonówny z Tel Awiwu, z 10 listopada 1947 r., cyt. za: A. Mieszkowska, *Była sobie piosenka...*, s. 40.

⁸⁰ Cyt. za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy...*, s. 185.

⁸¹ Apel Tymona Terleckiego opublikowano 1 lipca 1951 r. na łamach londyńskich „Wiadomości”: „Nikt nic nie zrobił, aby artyście, który przekroczył już wiek kanoniczny, stworzyć inną możliwość życia. Moje kołatanie do osób i organizacji także nie dało wyniku. [...] Járosy żyje wśród nas, a jest tak, jakby również odjechał. Jest on Polakiem adoptowanym, ale serdecznie wiernym. Przysłał do nas, gdy było nam dobrze. Nie opuścił nas, gdy jest źle. Nie wolno go zapomnieć” (cyt. za: A. Mieszkowska, *Ja, kabareciarz...*, s. 177).

⁸² Cyt. za: A. Mieszkowska, *Biograficzny romans...*, s. 48.

⁸³ Cyt. za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy...*, s. 155.

⁸⁴ W powieści kryminalnej *Majstersztyk doktora Niewiadomskiego* (w zbiorach Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) Járosy wracał pamięcią do przedwojennej Warszawy. Zapamiętano, że do realiów polskiej emigracji nawiązywały trzy niezachowa-

z wnuczką Heleny Modrzejewskiej podsunęło mu pomysł napisania słuchowiska o spotkaniu kabareciarza Fryderyka Járosy'ego ze sławną aktorką — miał to być dialog dwojga obcokrajowców, którzy musieli zadać sobie trud osławiania obcojęzycznej publiczności⁸⁵.

Przyszło mi na myśl, że równie ciekawe mogłoby być słuchowisko o innym spotkaniu: Marii Krysińskiej z Wielkim Fryderykiem, dwojga cudzoziemców, którym udało się odnaleźć wspólnotę porozumienia z niełatwą publicznością kabaretową, bo jej żywiołem jest kontakt w terażniejszości i żąda ona natychmiastowych odpowiedzi, zawsze w ramach reprezentowanego przez siebie kulturowego wzorca humoru.

Przy wszelkich podobieństwach Krysińską i Járosy'ego różniła strategia scenicznego funkcjonowania. Autorka *Rythmes pittoresques...* epatowała ekspresyjnością i zmysłowością wykonywanych utworów kabaretowych, próbując w ten sposób naruszyć obowiązujące reguły sztuki mieszczańskiej Wielki Fryderyk przeciwnie, jakby przeczuwając rozpad dotychczasowego świata, sięgał po arystokratyczną elegancję i salonową etykietę, przypominając, czym jest finezyjny, aluzyjny dowcip słowny, budowany na konwencjonalności skojarzeń.

Dla Polki, która wybrała Francję, i Austriaka, który pokochał Polskę, kabaretowy śmiech był sposobem manifestowania własnej duchowej niezależności, która nie ochroniła ich sztuki przed stopniowym historycznym wymazywaniem — oboje bowiem znaleźli się, jak nazwał to Marc Partouche, „na linii zapomnienia”⁸⁶, ponieważ z uporem trwali przy swych indywidualnych wyborach. Krysińska zbyt awangardowo forsowała obowiązujące zasady obyczajowe i artystyczne swego czasu, Járosy zaś — kabaretowy księżę Salina⁸⁷ — wierny pozostał estetycznemu smakowi, którego świat już nie potrzebował.

ne dramaty Járosy'ego, wydane pod pseudonimem Jan Wojciechowski: *Okoliczności łagodzące*, *Do usług, madame*, *Nim kur zapieje* (zob. A. Mieszkowska, *Biograficzny romans...*, s. 72) oraz skecz radiowy *Thank You, Wilfred Pichles* (zob. *eadem*, *Jestem Járosy...*, s. 215). Dodać trzeba, że Járosy stał się pierwowzorem bohatera powojennej sztuki Mieczysława Lurczyńskiego, współwięźnia z Buchenwaldu; w *Starej Gwardii* (Hannover 1946, wyd. zmien. pt. *Alte Garde*, Londyn 1970) stworzył on należącą stylistycznie do XIX wieku postać: Fryderyka, niegdyś sławnego starego aktora — zob. *ibidem*, s. 125.

⁸⁵ Spotkanie nastąpiło w sierpniu 1959 r., w czasie uroczystych obchodów Święta Żołnierza w Scala Theatre w Mediolanie — zob. A. Mieszkowska, *Jestem Járosy...*, s. 238.

⁸⁶ M. Partouche, *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Romainville 2004.

⁸⁷ Bohater, powstałej w latach 1955–1956, powieści *Lampart*, w pewnym stopniu przedstawiającej samego autora. Giuseppe Tomasi di Lampedusa czyniąc swego bohatera świadkiem radykalnych zmian społeczno-politycznych na Sycylii w latach 1860–1883, ustanowił go obrońcą sprawy przegranej — wzoru życia dawnej arystokracji. Salina rozumiał, że „znaczenie każdego arystokratycznego rodu polega na zachowaniu tradycji, to znaczy na pamięci o rzeczach dla niego istotnych” i czuł się odpowiedzialny za pie-

Bibliografia

Literatura przedmiotu w języku polskim

- Appignanesi L., *Kabaret*, przekł. A. Kreczmar, Warszawa 1990.
- Banasiak B., *Nomadologia Gillesa* [!] *Deleuze'a* [online], dostępny w Internecie: <http://bbogdan.w.interiowo.pl/Nomadologia.pdf> [dostęp: 19 czerwca 2016].
- Cohen-Levinas D., *Od głosu krzyku do głosu ciszy*, tłum. K. Baranowska, red. M. Mendyk, A. Pęcherzewska, „Glissando” [online] 2006, nr 9 (9), dostępny w Internecie: <http://www.glissando.pl/tekst/od-glosu-krzyku-do-glosu-ciszy-2> [dostęp: 19 czerwca 2016].
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsценkach*, pod red. K. Rudzkiego, Warszawa 1957.
- Fox D., *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Katowice 2007.
- Grodzieńska S., *Urodził go „Niebieski Ptak”*, Łódź 1999.
- Groński R.M., *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987.
- Hemar M., *Awantury w rodzinie*, Łomianki 2008.
- Ignaczak L., *Tęsknota za Chat Noir i Mirliton. Wokół legendy paryskich kabaretów*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, t. 33, nr 3, s. 279–308.
- Jaki jest kabaret?*, pod red. D. Fox i J. Mikołajczyka, Katowice 2012.
- Járosy F., *Proszę Państwa!*, Warszawa 1929.
- Kabaret — poważna sprawa?*, pod red. D. Fox i J. Mikołajczyka, Katowice 2015.
- Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.
- Kłuba A., *Polscy pisarze w symbolistycznej Francji. Maria Krysińska i Téodor de Wyzewa, w: Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, pod red. D. Wojdy, M. Heydel, A. Hejmeja, Kraków 2013.
- Markiewicz Z., Sivert T., *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973.
- Mieszkowska A., *Biograficzny romans, czyli cuda życia emigranta z wyboru. Fryderyk Járosy (1889–1969) — autor nie napisanych* [!] *wspomnień z życia wśród polskiej emigracji w Londynie*, „Archiwum Emigracji. Studia — Szkice — Dokumenty” 2009, z. 1 (10).
- Mieszkowska A., *Była sobie piosenka...*, Warszawa 2006.
- Mieszkowska A., *Ja, kabareciarz. Marian Hemar od Lwowa do Londynu*, Warszawa 2006.
- Mieszkowska A., *Jestem Járosy! Zawsze ten sam...*, Warszawa 2008.
- Miłosz C., *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990.
- Mościcki T., *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo*, Łomianki 2008.
- Sempoliński L., *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
- Szarama-Swolkieniowa M., *Maria Krysińska. Poetka francuskiego symbolizmu*, Kraków 1972.
- Szarama-Swolkieniowa M., *Maria Krysińska w świetle krytyki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1968, z. 14.
- Tomasi di Lampedusa G., *Lampart*, przekł. Z. Ernstowej, Warszawa 2001.

lęgnowanie dawnych, powszechnie uznanych za zbędne, rytuałów. Zob. G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, przekł. Z. Ernstowej, Warszawa 2001, s. 251.

Żeleński (Boy) T., *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, w: *idem, Pisma*, pod red. H. Markiewicza, t. 21, Warszawa 1964.

Żeleński (Boy) T., *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*, w: *idem, Pisma*, pod red. H. Markiewicza, t. 26, Warszawa 1969.

Literatura przedmiotu obcojęzyczna

W języku angielskim

Lionnet F., *Postcolonial Representations: Women. Literature. Identity*, Ithaca [USA, Nowy Jork] 1995.

Nineteenth-Century Women Seeking Expression. Translations from the French, ed. by R. Lloyd, Liverpool 2000.

Paton T.L., *Marie Kryszyska's Poetics of Parody. Figures of the Women Artist*, „Nineteenth Century French Studies” 2004, vol. 33, no 1/2.

Poole M.E., *Chansonnières and chanson in Parisian Cabarets Artistique, 1881–1914*, Champaign [USA, Illinois] 1994.

Whidden S., *Subversions in Figure and Form. The Post-Parnassian Women and Versification of Arthur Rimbaud and Marie Kryszyska*, Providence [USA, Rhode Island] 2000.

W języku francuskim

Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre (1880–1910), dir. éd. de S. Thompson, préf. de K. Rossillon, introd. de P.D. Cate, Paris 2012.

Barre A., *Le Symbolisme*, New York 1911.

Bayard J.É., *Montmartre hier et aujourd'hui*, Paris 1925.

Bercy L. de, *Montmartre et ses chansons. Poètes et Chansonnières*, Paris 1902.

Bertrand Y., *Le Chansonnier Marcel Legay. Le son d'une belle âme*, Paris 2015.

Cohen-Levinas D., *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris 2006.

Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie I: Anti-OEdip*, Paris 1972.

Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie II: Mille Plateaux*, Paris 1980.

Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975.

Donnay M., *Autour du Chat Noir*, Paris 2014.

Dubesset M., „Clio : Histoire, Femmes et Sociétés” [online] 2004, n° 20, rec. M. Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme, Paris 2002*, dostępny w Internecie: <http://clio.revues.org/1370> [dostęp: 15 maja 2016].

Edelman N., „Revue d'histoire du XIX^e siècle” 2011, n° 42, rec. M. Reid, *Des femmes en littérature*, Paris 2010.

Fumisteries. Naissance de l'humour moderne (1870–1914). Anthologie, choix et présentations de D. Grojnowski et B. Sarrazin, Paris 2011.

Gaden É., *Marie Kryszyska, vers une poésie scénique?* [online], dostępny w Internecie: http://elodie.gaden.free.fr/recherche/Gaden-colloque_kryszyska.pdf [dostęp: 19 czerwca 2016].

Gaden É., *Mutations des pratiques poétiques : 1878–1914, Maurice Rollinat, Marie Kryszyska, Valentine de Saint-Point*, Grenoble 2009, dostępny w Internecie: <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00438574/document> [dostęp: 19 czerwca 2016].

- Goudeau É., *Dix ans de bohème*, Paris 1888.
- Goudeau É., *Paris qui consomme : tableaux de Paris*, ill. par P. Vidal, préf. par H. Beraldi, Paris 1893.
- Goulesque F.R.J., *Une femme poète symboliste, Marie Kryszyska, la Calliope du Chat Noir*, Paris 2001.
- Grojnowski D., *Aux commencements du rire moderne. L'Esprit fumiste*, Paris 1997.
- Grojnowski D., Sarrazin B., *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle. Anthologie*, Paris 1990.
- Guide de l'étranger à Montmartre*, éd. par V. Meusy, E. Depas, préf. d'É. Goudeau, Paris 1900.
- Hamon P., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris 1996.
- Herbert M., *La chanson à Montmartre*, Paris 1967.
- Izquierdo P., *Devenir poétesse à la Belle Époque*, Paris 2009.
- Izquierdo P., *Femmes poètes de la Belle Époque et formes musicales*, „Le Pan poétique des muses: Revue de poésie entre théories & pratiques” [online] 2012, n° 1, dostępny w Internecie: <http://www.pandesmuses.fr/article-femmes-poetes-belle-e-poque-103104351.html> [dostęp: 15 maja 2016].
- Karel D., *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec 1992.
- Lepage A., *Les diners artistiques et littéraires de Paris*, Paris 1884.
- Les Voi(es)x de l'Autre : poètes femmes XIX^e–XXI^e siècles*, éd. par P. Godi-Tkatchouk, Clermont-Ferrand 2010.
- Marie Kryszyska. *Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. par A.M. Paliyenko, G. Schultz, S. Whidden, Saint-Étienne 2010.
- Mendès C., *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900 : rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts ; précédé de Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France; suivi d'un Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris 1903.
- Montorgueil G., *La vie à Montmartre*, Paris 1899.
- Moulin J., *Huit siècles de poésie féminine*, Paris 1975.
- Oberthür M., *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881–1897)*, Genève 2007.
- Partouche M., *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Romainville 2004.
- Pinson G., *La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque*, „Clio: Histoire, Femmes et Sociétés” [online] 2009, n° 30, dostępny w Internecie: <http://clio.revues.org/9471> [dostęp: 15 maja 2016].
- Planté Ch., *La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ?*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” 2003, vol. 103, n° 3.
- Poèmes des femmes : des origines à nos jours. Anthologie*, éd. R. Deforges, Paris 1993.
- Poésie au féminin. Actes du séminaire organisé par le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)* [online], textes réunis et présentés par P. Godi-Tkatchouk, dostępny w Internecie: http://celis.univ-bpclermont.fr/IMG/pdf/Actes_du_seminaire_Poesie_au_feminin.pdf [dostęp: 15 maja 2016].
- Richard L., *Cabaret, cabarets. Origines et décadence*, Paris 1991.
- Seuphor M., *Le Style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, Paris 1965.
- „Sextant” [online] 1996, vol. 6, *Femmes en lettres*, dostępny w Internecie: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a072_1996_006_f.pdf [dostęp: 15 maja 2016].

- Sivert T., *La vie culturelle polonaise à Paris à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle*, „Revue d'Histoire du Théâtre” 1984, n° 36 (4).
- Tailhade L., *Paul Verlaine*, „La Plume : littéraire, artistique et sociale” 1894, n° 134.
- Tondeur C.L., *Voix de femmes : écritures de femmes dans la littérature française des dix-neuvième et vingtième siècles*, Laugham [USA, Maryland] 1990.
- Valbel H., *Les chansonniers et les cabarets artistiques*, préf. de C. Hugues, Paris [1895].
- Velter A., *Les Poètes du Chat Noir*, Paris 1996.
- Wierzbowska E.M., „Cahiers ERTA” 2015, n° 8, rec. M. Kryszka, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques, choix, présentation et notes de S. Whidden*, Saint-Étienne 2013.
- Wierzbowska E.M., *La nostalgie du présent: de quasi-ekphrasis de M. Kryszka*, „Cahiers ERTA” 2014, n° 5.
- Wierzbowska E.M., *Microlecture de la poésie de Marie Kryszka*, „Cahiers ERTA” 2014, n° 6.

Lidia Ignaczak

Between the assimilation and exclusion, that is about paradoxes of the emigration life and the works of the cabaret artist

(summary)

This article presents two cabaret artists, admittedly living in a different historical times, presenting different cabaret styles, whose fate, however, puts them to the similar test. Both Maria Kryszka (Polish Jewess, who successfully joins the life of Parisian bohemian of the late 19th century, the poet of the Club of Hydropathes and the femme chansonnier in the cabaret Chat Noir) and Fryderyk Jąrosy (arrived from Austria, the legendary conférencier in the cabaret Qui Pro Quo, and in other Warsaw cabarets of the interwar period) experienced the effects of deterritorialization: on the one hand can no longer identify themselves with the cultural order of their old homeland, on the other hand — they cannot fully participate in the artistic life of their new homeland. They both were trapped in the gap of time, between the two different models of life, which did not allow their full assimilation nor full exclusion.

Keywords: history of the theatre, Paris of the 19th century, *fin-de-siècle*, modernism, Warsaw of the 20th century, cabaret

Słowa kluczowe: historia teatru, Paryż XIX wieku, *fin-de-siècle*, modernizm, kabaret, Warszawa XX wieku