

Dorota Fox

Uniwersytet Śląski (PL)

ORCID: 0000-0002-6766-4165

Ptactwo przelotne

Polskie migrantki w kabarecie europejskim przełomu wieków

Abstract

Birds of Passage: Polish Migrant Women in Turn-of-the-Century European Cabaret

At the turn of the century, European cabaret, which became an art form, brought together artists of various nationalities and talents. It provided favourable conditions for migrants to settle in the new environment, enabling them to search for a suitable form of expression and develop their artistic careers. This opportunity was not lost on Maria Krysińska and Mika Mickun, Polish-born artists who emigrated as teenagers in search of a space that would allow them to pursue their budding passions. They sought self-emancipation in a foreign environment and without the support of their families. Their ties with the French and German cabaret scenes indicate the importance of this form of activity in their émigré lives, allowing to position their achievements in this field in the context of their life situation and cabaret art.

Keywords

migrant theatre, cabaret, Maria Krysińska, Mika Mickun, emancipation

Abstrakt

Kabaret europejski przełomu wieków nie tylko wszedł w orbitę sztuki, ale był też miejscem spotkań artystów różnych narodowości i talentów. Stwarzał dogodne warunki emigrantom do osadzenia się w nowym środowisku, umożliwiał poszukiwania odpowiedniej dla siebie formy ekspresji i rozwijanie kariery artystycznej. Skorzystały z tej możliwości również Polki Maria Krysińska i Mika Mickun, które wyemigrowały z Polski jako nastolatki w poszukiwaniu odpowiedniej przestrzeni do realizacji kielkujących pasji, realizujące projekt swej emancypacji w obcym środowisku i bez wsparcia rodziny. Związki artystek z kabaretem francuskim i niemieckim pozwalają wskazać znaczenie aktywności kabaretowej w ich emigranckim życiu oraz osiągnięcia na tym polu w kontekście sytuacji życiowej i sztuki kabaretowej.

Słowa kluczowe

teatr migrancki, kabaret, Maria Krysińska, Mika Mickun, emancypacja

Na kabaretowym niebie

W 1898 roku Antoni Sygietyński, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli pozytywistycznej krytyki teatralnej, mianem ptactwa przelotnego określał

cały zastęp artystów wędrownych, naszych i zagranicznych, który przejadając gdzie indziej ziarna wydziobane u nas, niczym nie przyczynia się do podniesienia dobrobytu kraju, a w dodatku, szczepiąc zły gust nieopatrznie w masach i w otoczeniu artystycznym, obniża z konieczności poziom sztuki, niekiedy nawet i na długie lata.¹

Wydaje się, iż uznając migracje ptaków za naturalny w ornitologii porządek, nie dostrzegał profitów, jakie migracja artystów, porównywanych do ptaków, przynosi im samym i rozwojowi sztuki w różnych jej rejestrach, działając ożywczo na życie artystyczne w kraju i poza nim. Jego rozważania – mocno osadzone w pozytywistycznym myśleniu o sztuce i jej społecznej roli, a także o pozycji muzyki i sztuki polskiej w kulturze europejskiej – są dobrym punktem wyjścia do refleksji nad losem ludzi utalentowanych, którzy opuścili rodzinne gniazdo i migrowali w poszukiwaniu możliwości realizowania powołania i właściwego sobie artystycznego genre'u. Wędrowki artystów polskich za granicę były w XIX i na początku XX wieku czymś naturalnym. Paryż, Wiedeń, Monachium jako centra kultury i sztuki wciągały w swoją orbitę zarówno osoby dojrzałe i wykształcone, o ustalonej już w kraju pozycji, jak i młodzież, którą wabiły akademie i szkoły prywatne, kusiła szansa zrobienia szybkiej kariery. Wielu z nich poświęcono poważne opracowania, ale są i tacy, o których pamiętają tylko znawcy.

Badania nad europejskimi kontaktami artystycznymi prowadzone są od wielu lat, stopniowo wypełnia się puste pola, porusza kolejne wątki, przywraca pamięci dorobek artystów, którzy z emigracji do Polski już nie powrócili².

¹ Antoni Sygietyński, „Ptactwo przelotne (dokończenie)”, *Kurier Warszawski* 78, nr 283 (1898): 2. W tym samym felietonie pisał: „Sztuka twórcza i złączony z nią artyzm wykonawczy zaczynają się tam, gdzie się kończy instynkt, doświadczenie, odziedziczone po przodkach a stosowane bezwiednie. Dopiero samowiedza pomysłu i użycie świadome środków, zdobytych doświadczeniem własnym, stanowią artystę. Może mu zresztą przyjść do głowy pomysł, motyw, nie wiadomo skąd; ale nie może on go ująć w całość artystyczną, w dzieło sztuki, nie wiadomo jak. Bez rozumowania w wyborze środków nie ma sztuki”. Dwie poprzednie części felietonu pod tym tytułem ukazały się w numerach 278 i 279 *Kuriera Warszawskiego* (1898) i dotyczyły podniesienia kultury muzycznej, propagowania rozsądnego zarządzania talentami i udziału Polaków w tworzeniu kultury innych krajów.

² Z najnowszych prac zob. Dorota Kudelska i Zdzisław Kudelski, red., *Rozmaitości emigracyjne: Literatura i sztuka* (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła 11, 2017); Dorota Kudelska, red., *W Wiedniu, Paryżu i Monachium... Artysty poza granicami w XIX i XX wieku / In Vienna, Paris, and Munich... Artists abroad in the 19th and 20th centuries* (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła 11, 2020).

Dotyczy to przede wszystkim twórców o dorobku w dziedzinach o niekwestionowanej pozycji, jak literatura, muzyka, sztuki plastyczne i teatr. Kabaret – skupiający artystów różnych specjalności prezentujących się najpierw we własnym, zamkniętym gronie, a potem przed innymi żądnymi wrażeń widzami – do miana sztuki odrębnej i samodzielnej nie pretendował, ulegając nieustannym transformacjom od kawiarnianej zabawy przez performans artystyczny po estradowe popisy³. Nazywany „*enfant terrible* podparnasia”, przymierzał się do miana XI Muzy, ale nikt tych aspiracji nie traktował poważnie. Był, jak twierdzi Elisabeth Pillet, formą pograniczną między sztuką wysoką a popularną, między centrum a peryferiami, międzynarodowym a lokalnym⁴. Tam, jak w kulturowym tyglu, spotykali się młodzi artyści różnych narodowości i talentów, przede wszystkim zbuntowani wobec uznanych kanonów sztuki i piękna, tworzący krótkotrwałe, ematywne wspólnoty. Zastąpił instytucję salonu artystycznego, stając się – jak twierdzi Lidia Ignaczak – „salonem odrzuconych”⁵, kawiarnią literacką, których funkcje prymarne polegały na inicjowaniu międzyludzkich kontaktów, wymianie myśli, prezentowaniu nieogłoszonych prac literackich, swobodnym testowaniu oryginalnych pomysłów, eksperymentowaniu z nowymi formami artystycznymi – słowem, był „enklawą szeroko pojmowanej kultury nieoficjalnej”⁶, w której uczestniczyli również mało znani lub początkujący artyści.

Ta otwartość kabaretu na outsiderów, na Innych (oryginalnych, niedopasowanych, niedocenionych przez uznane gremia) nie pozostawała bez znaczenia dla nowego paradygmatu kultury, w której proces cyrkulacji treści i ludzi uległ w tym okresie przyspieszeniu. Dla jednych stanowił tylko przystanek na ich życiowych szlakach, dla innych – formę ekstatycznej zabawy w gronie artystów. Byli i tacy, którzy sprawdzali tam talent, zdobywali doświadczenia w określonym typie twórczości, łącząc muzykę, ruch, poezję w nowych formach, zacierali granice między sztukami, przekraczali je. Jak wykorzystywali kabaret, postaram się przedstawić na przykładach polskich migrantek, Marii Krysińskiej i Miki Mickun, oryginalnych artystek kabaretowych końca XIX i początków XX wieku.

³ Kolejne odmiany kabaretu (przede wszystkim francuskiego) zob. Lidia Ignaczak, „Tęsknota za Chat Noir i Mirliton: Wokół legendy paryskich kabaretów”, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Letteraria Polonica*, nr 3 (2016): 279–309. Ich diapazon wyznaczają lokale gastronomiczne z jednej strony i synteza sztuk z drugiej. Obok kabaretu literackiego ciekawą formą był kabaret *pittoresque*, w obu typach pojawiły się polskie artystki: w pierwszym – Maria Krysińska, w drugim – Miki Mickun.

⁴ Elisabeth Pillet, „Cafés-concerts et cabarets”, *Romantisme*, nr 75 (1992): 48, http://www.persee.fr/doc/ASPDF/roman_0048-8593_1992_num_22_75_6000.pdf.

⁵ Ignaczak, „Tęsknota za Chat Noir”, 285.

⁶ Ignaczak.

Można zaryzykować stwierdzenie, że kabaret odegrał w ich migracyjnych losach ważną i nie dość docenioną rolę⁷. Obie wyemigrowały z Polski jako nastolatki w poszukiwaniu przestrzeni do realizacji swych dopiero kielkujących pasji, a zarazem dla niekoniecznie łatwej emancypacji. Właśnie w kabarecie, jak się wydaje, zyskały poczucie sprawczości i podmiotowości. Kabaret czynił je widzialnymi, pozwolił osiągnąć samodzielność, zyskać krótkotrwałą sławę, stopniowo wejść w nowe otoczenie, wnikać w zrazu obcą kulturę i konstruować złożoną tożsamość: kobiety, emigrantki, Polki, artystki. Poszukując swojego miejsca i poczucia wartości w tym, „co się objawia od czasu do czasu jako bolesne napięcie między tym, co lokalne i globalne, między tradycją i nowoczesnością, przeszłością i przyszłością”⁸ – jak to określała Rosi Braidotti we wstępie do polskiego wydania *Podmiotów nomadycznych* – właśnie w kabarecie znalazły przestrzeń, która umożliwiła im zaistnienie, widzialność w obcym środowisku i przetestowanie jednej z wielu możliwych autokreacji, tym bardziej atrakcyjnej, że mającej charakter tymczasowy, niezobowiązujący i eksterytorialny.

Nie można pominąć kabaretowego epizodu w biografiach Krysińskiej i Mickun, bo z jednej strony pokazuje ich osiągnięcia artystyczne na tym polu, co jest o tyle ważne, że w powstałych już historiach sztuki kabaretowej na ogół jedynie się o tym wspomina⁹; z drugiej zaś zwraca uwagę na rolę kabaretu w procesie adaptacji, który wówczas, jak każdy inny proces socjalizacji, dyskryminował kobiety. Ich droga ku własnej podmiotowości i jej uznaniu przez innych prowadziła między innymi przez kabaret. Te dwa porządki biografii – kondycji

⁷ Élodie Gaden ujęła to krótko: „Kabarety stały się wielofunkcyjnym tygłem: miejscem socjalizacji dla artystów pisarzy, ludzi polityki, salą ekspozycyjną dla malarzy, sceną deklamatorską, teatralną, a także salą redakcyjną ubogich periodyków”, cyt. za: Ewa Małgorzata Wierzbowska, *Marie Krysińska: „Jako muzyk...”* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020), 21. Z tej publikacji czerpię większość danych dotyczących aktywności kabaretowej Krysińskiej.

⁸ Rosi Braidotti, *Podmioty nomadyczne: Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Dera (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009), 22.

⁹ W najbardziej znanej na polskim rynku monografii Lisy Appignanesi, *Kabaret*, tłum. Agnieszka Kreczmar, (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), autorka o tych artystkach nie wspomina. Występy Mickun odnotowuje Izolda Kiec, *W kabarecie* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004), 110; więcej o Mickun zob. Helena Karwacka, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki Momus* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 46–47, 97–98, 104; o związkach Mickun z kabaretami, ale przede wszystkim o jej twórczości rzeźbiarskiej pisze Krystyna Moisan-Jabłońska, „Mika Karolina Mickun – zarys biografii i twórczości”, *Biuletyn Historii Sztuki* 58, nr 1/2 (1996): 33–45. O obu zob. Lidia Ignaczak, „Tęsknota za Chat Noir”, 290; autorka w szczególności odwoływała się do Krysińskiej, której losy kabaretowe opisała w artykule „Między asymilacją a wykluczeniem, czyli o paradoksach emigracyjnego życia i twórczości kabaretowej”, w: *Być w mniejszości, być mniejszością*, red. Tomasz Kaczmarek i Joanna Rażny (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), <https://www.press.uni.lodz.pl/index.php/wul/catalog/download/1231/6718/4063?inline=1>. O Krysińskiej pisali też historycy kabaretu francuskiego i polskie badaczki jej twórczości literackiej: Maria Szarama-Swolkeniowa, *Marie Krysińska, poetka francuskiego symbolizmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1972), 194–195; Ewa Małgorzata Wierzbowska, „Szkielet do portretu literackiego Marie Krysińskiej”, *Pamiętnik Literacki* 109, z. 1 (2018): 81–94, https://rcin.org.pl/Content/66454/wa_248_84429_P-1-30_wierzbowska-szkic_o.pdf.

migrantek i artystek kabaretowych – jeśli uwzględni się przy tym status kabaretu przełomu wieków, pozwalają wskazać warianty sytuacji, w jakich znalazły się po opuszczeniu rodzinnego kraju. Stały się bowiem nie tylko emigrantkami, ale również nomadkami, w znaczeniu, jakie nadała temu słowu Rosi Braidotti. Wskazała, że podmiot nomadyczny, który tworzy się na przecięciu różnych tożsamości, jest niestabilny, rozszczelnia obowiązujące perspektywy poznawania i doświadczania świata i, co ważne, wyróżnia go sprzeciw wobec zamknięcia w społecznie zakodowanych sposobach myślenia i zachowania.¹⁰

Realizacja tego zadania nastręcza pewne trudności, co wynika przede wszystkim z niedostatków materiałów źródłowych tak w zakresie dokumentacji danych biograficznych artystek, jak opisów kabaretowych przedstawień, w których brały udział; recenzowanych szczątkowo, wspominanych okazjonalnie, rekonstruowanych przez historyków z określonych pozycji ideowych. Pamiętać bowiem należy, że dotyczy to młodych artystek, które musiały same zabiegać o pozycję na rynku sztuki i realizowały swoją karierę poza rodzinnym krajem. To skutkowało brakiem zainteresowania ich dorobkiem w Polsce, a zarazem umniejszaniem ich zasług w kraju, z którym wiązały swe losy. Pozostaje zatem metoda wskazana przez Ewę Domańską¹¹, z powodzeniem praktykowana już przez historyków teatru – narracji alternatywnej, fikcjonalizowanej, w której fikcja pozwala zastąpić miejsca „puste”, łączyć pozostawione ślady w spójną opowieść¹². Jest tym bardziej nęcąca, że przedmiotem namysłu są, po pierwsze, kobiety wyłamujące się z obowiązujących pod koniec XIX wieku norm kobiecości, po wtóre – artystki kabaretowe, po trzecie – migrantki i w pewnym sensie także nomadki, które budowały swą podmiotowość nie poprzez odwoływanie się do korzeni, ale wykorzystywanie innych sposobów konstruowania własnego „ja”.

Z kabaretem Chat Noir (Czarny Kot), powstałym w Paryżu 1881 roku, związana była przez pewien czas Maria Krysińska, w innych istniejących na początku XX wieku w Wiedniu, Paryżu, Londynie występowała okazjonalnie Mika Mickun, zyskując miano artystki międzynarodowej, „kosmopolitycznej”¹³. Czym zatem był dla nich kabaret? Jaką w ich życiu pełnił rolę jako miejsce

¹⁰ Por. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, 27–54.

¹¹ Por. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne: Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006).

¹² Taką strategię zaproponował Morawski, kreśląc biografię dyrektorki Teatru Ziemi Mazowieckiej, której osiągnięcia i artystyczna biografia przez lata były marginalizowane, Piotr Morawski, „Dyrektorka: Przyczynek do (nie)biografii Wandy Wróblewskiej”, *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 3 (2020): 76–103.

¹³ Tak jest określana Mickun w anonasach występów w polskim kabarecie Momus, zob. (sk), „Mika Mickun”, *Świat* 4, nr 10 (1909): 18.

i jako forma ekspresji? Te pytania sobie stawiałam, rozpoznając i dopowiadając ich biografię.

Polki w kabarecie europejskim

Przypadek pierwszy: Maria Anastazja Wincentyna Krysińska vel Marie Krysinska, pseudonim Martha Bableuska¹⁴

W pracach badaczy napotykamy różne zapisy imienia i nazwiska artystki: „Maria Krysińska” lub „Marie Krysinska”. Jedni piszą o niej jako o pisarce i kompozytorce polskiej tworzącej po francusku, inni o francuskiej artystce polskiego pochodzenia. Jej tożsamość narodowa była więc negocjowana, a nie oczywista i jednoznaczna. Polskie pochodzenie działało w dwojaki sposób: mogło być wyróżnieniem, ale także stygmatem. Występującej w kabarecie Krysińskiej ta dystynkcja nadawała walor egzotyki, co podkreślano, anonsując ją jako „Marylka Polonaise”¹⁵. Gdy jednak po opuszczeniu Chat Noir zaczęła rozwijać twórczość literacką i walczyć o uznanie dla swych osiągnięć w zakresie wynalezienia nowej formy poetyckiej – wiersza wolnego, jej polskie pochodzenie, zamiast ją wyróżniać, dyskredytowało, stało się stygmatem. Nie jedynym zresztą. W bataliach, jakie toczyła z Gustawem Kahnem – Francuzem, mężczyzną, poetą – o palmę pierwszeństwa w uwolnieniu wiersza od rygorów tradycyjnej wersyfikacji powielano wszystkie stereotypy, określające Krysińską nie tylko jako obcokrajowca, Polkę, kobietę, ale również jako Żydówkę¹⁶. Odmawiano jej w ten sposób pełnego udziału w dorobku kulturalnym kraju, w którym konsekwentnie starała się

¹⁴ Wierzbowska, „Szkic do portretu”, 81. Autorka, choć podaje dwa warianty zapisu imienia i nazwiska, przyjmuje wersję francuską. Jej zdaniem przydomek Bableuska wyrażał panującą w tym czasie wrogość wobec ruchu kobiet aktywnie działających na polu sztuki i nauki, tak zwanych sawantek. Warto przy okazji zwrócić uwagę, że inwariantywność zapisu nazwiska bohaterki świadczy także o usytuowaniu artystki na przecięciu różnych tożsamości narodowych, co charakterystyczne dla nomadycznego podmiotu, podległego różnym formom opresji, a także gotowego przyjąć najkorzystniejszy w danym czasie wariant. Być może ujawniało się w ten sposób już wówczas nowe rozumienie społeczeństwa europejskiego złożonego z transnarodowych, hybrydowych tożsamości.

¹⁵ Émile Goudeau, *Dix ans de bohème* (Paris, 1888), 194–195. Cyt. za: Maria Szarama-Swolkieniowa, *Maria Krysińska, poetka francuskiego symbolizmu*, (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1972), 194–195.

¹⁶ Krytyk Lucien Arresy przedstawił ją jako „usługującą w braserii polską Żydówkę, gwałtownym protestem reagującą na sukcesy Kahna”, Lucien Arresy, *La dernière Bohème: Verlaine et son milieu* (Paris: Jouve & cie 1923), 48–49, cyt. za: Agnieszka Kluba, „Polscy pisarze w symbolistycznej Francji: Maria Krysińska i Téodor de Wyzewa”, w: *Różne głosy: Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Dorota Wojda et al. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 257; zob. też Maria Szarama-Swolkieniowa, „Maria Krysińska w świetle krytyki”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace Historycznoliterackie*, z. 14, (1968): 267.

Maria Krysińska

1880



© DOMENA PUBLICZNA

zasymilować. Patrząc na losy Krysińskiej z tej perspektywy, można powiedzieć, że czas jej kabaretowej aktywności był najmniej przykry, nie doświadczała wówczas protekcjonalizmu, a co więcej – wyrobiła w sobie odwagę w przekraczaniu kolejnych granic (nie tylko terytorialnych, ale i symbolicznych). Zwróciła na siebie uwagę innych niekonwencjonalnością, wybiła się na niezależność.

Pełna żywiołowego temperamentu, z dala od rodziny szybko się usamodzielniała. Wyjazd za granicę (prawdopodobnie między 1873 a 1874 rokiem) uwalniał szesnastoletnią Marię od konwenansów mieszczańskiej kultury, od edukacji praktykowanej w Polsce w drugiej połowie XIX wieku, dyskredytującej wykształcenie artystyczne panien i znajomość języków obcych, jako niepożytecznych – edukacji prowadzonej w myśl zasady, że kobiety się nie kształci, lecz wychowuje¹⁷. Migracja uczyniła z Krysińskiej kobietę wolną/wyzwoloną, emancypantkę samoedukującą się w świecie artystycznej bohemy. W kabarecie narodziła się i jako kompozytorka, i akompaniutorka oraz wykonawczyni utworów innych twórców na przykład Paula Verlaine’a, a także jako poetka, której wiersze prezentowała w kabarecie Renée Derigny, aktorka paryskiego Odeonu,

¹⁷ Por. Joanna Dobkowska-Kubacka, *Przyszłość czas na ruch kobiet poważnych: Kampania o prawo do wykształcenia i pracy zawodowej, w tym artystycznej, kobiet wywodzących się z ziemiaństw i inteligencji w latach 1864–1914 w Królestwie Polskim* (Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2024).

a publikowały „przykabaretowe” czasopisma, między innymi *Chat Noir*. Powszechnie nazywana „Marylka la Polonaise”, „pianistka polonaise” stała się na kilka lat mużą Montmartre’u, „Calliope Chat Noir”¹⁸. Kabaret zaoferował szybką sławę, pozwolił osiągnąć niezależność, zdobyć nowych przyjaciół, zaistnieć we francuskim środowisku artystycznym. To ciekawe, że w przeciwieństwie do innych Polaków i Polek (na przykład Gabrieli Zapolskiej), Krysińska nie szukała kontaktów z przedstawicielami polskiej kolonii w Paryżu. Czy była to świadomie stosowana strategia, by stać się raczej Europejką, a z pewnością Francuzką polskiego pochodzenia? Choć tworzyła tylko po francusku i wyszła za mąż za francuskiego malarza, polskiego pochodzenia się nie wyrzekła. Zmarła w 1908; w nekrologu, który ukazał się we francuskiej prasie, zaznaczono jej polskie korzenie, wskazując w nazwisku pochodzenie herbowe – Leliwa.

Kontakty z kabaretem można zatem widzieć w dwóch perspektywach: potraktować jako formę inicjacji w sztukę, poligon doświadczalny przyszłej poetki, testującej lub znajdujące nowe rozwiązania w zakresie języka poetyckiego, albo też jako deprecjonujący jej ambicje artystyczne przejaw twórczości błażej, lekkiej w formie, zabawnej.

Jak twierdzi pierwsza na polskim gruncie badaczka twórczości Krysińskiej Maria Szarama-Swolkeniowa, odtworzenie kolei losu artystki jest bardzo trudne, dotyczy to zwłaszcza młodości, a właśnie na ten okres przypada jej aktywność kabaretowa. Wiadomo, że była córką Ksawerego Krysińskiego, adwokata warszawskiego, urodzoną według jednych źródeł 22 stycznia 1857, według innych w 1864 lub 1860 (co wynika z często stosowanej przez artystki i ich bliskich praktyki odmładzania). Jej przodkowie należeli do rodziny frankistów, pochodzili z Podola, za Stanisława Augusta zostali nobilitowani herbem Leliwa. Protoplasta rodu Jehuda Lejb Notowicz Krysa jako neofita przyjął nazwisko Krysiński, a jego potomkowie, do których należał ojciec Marii, osiedlili się w Warszawie i weszli w skład stołecznej palestry. Z czasem swoje nazwiska zaczęli zapisywać w formie Krysiński. Dziadek artystki Dominik Krysiński był profesorem ekonomii na Uniwersytecie Warszawskim, członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk i politykiem. Wybitnym członkiem tego rodu był także Ksawery Krysiński, który przełożył z języka francuskiego między innymi napoleońskie artykuły wojenne¹⁹. Maria pochodziła zatem z rodziny inteligenckiej, jej przodkowie oddani sprawie Polski, związani byli też z kulturą francuską. Matka, Amelia

¹⁸ Cyt. za: Szarama-Swolkeniowa, *Maria Krysińska, poetka francuskiego symbolizmu*, 33, 195.

¹⁹ Zastugi członków rodu odnotował Teodor Jeske-Choiński, *Neofici polscy: Materiały historyczne* (Warszawa, 1904), 83–84, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/301785/edition/288794/neofici-polscy-materialy-historyczne-jeske-choinski-teodor-1854-1920>.

Maria Krysińska z domu Wołowska, zmarła w Saint Quen we Francji (obecnie dzielnica Paryża) w maju 1886, osierocając sześcioro lub siedmioro dzieci²⁰, w tym Marię, najstarszą z rodzeństwa.

Nie wiadomo, czy ukończyła pensję żeńską, poszerzając zakres domowego wychowania, czy otrzymała jedynie tak zwane salonowe wychowanie, typowe wówczas dla panny o wyższym statusie społecznym, w którym mniejszą wagę przywiązywano do umiejętności praktycznych, skupiając się na nauce języka francuskiego i gry na fortepianie²¹. Być może dzięki lekcjom muzyki ujawnił się jej talent artystyczny, który mogła rozwijać jedynie na studiach zagranicznych. W ówczesnej Polsce studiować w konserwatorium mogli tylko mężczyźni²².

Zorganizowanie edukacji córki za granicą nie było wielkim problemem dla dobrze prosperującego prawnika – urzędnika Królestwa Polskiego. Świadczyć także mogło o jego i żony postępowych poglądach – wysyłając córkę na studia zagraniczne, nie traktowali tej nauki jako „rozwijania talentu”, by wysubtelnić i uatrakcyjnić pannę na wydaniu, zapewnić eleganckie hobby, lecz jako przygotowanie jej do profesjonalnej kariery, być może muzycznej. To rodzice, jak wykazywała Magda Urbańska, decydowali o przyszłej edukacji córki, choćby bowiem młoda kobieta

posiadała najcenniejsze zalety charakteru i umysłu [...], przy tym majątek – na nic by się cała ta hojność natury i fortuny zdała, gdyby los nie obdarzył jej w dodatku wolnomyślnymi rodzicami, którzy by potrafili zdobyć się na tyle odwagi, ile jej trzeba, by zerwawszy okowy przesądów i zwyczajów, wspomagać w jej szlachetnych dążeniach i posłać córkę na pole walki z przesądem i tradycją.²³

Maria wyjechała więc za granicę, prawdopodobnie w 1873 lub 1874, by kontynuować naukę gry na fortepianie w konserwatorium muzycznym nie bez finansowego zaplecza, co pozwoliło jej prowadzić życie na początku dość bez troskie. Szybko jednak porzuciła studia harmonii i kompozycji w paryskim

²⁰ Ojciec ożenił się ponownie z Emilią Wendel, zaledwie kilka lat starszą od Krysińskiej, z którą również miał liczne potomstwo. Artystka nie utrzymywała z rodziną w kraju żadnych kontaktów.

²¹ Agnieszka Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku* (Warszawa: Bellona, 2009), 21.

²² Nie tylko studia muzyczne były zarezerwowane dla mężczyzn, ale również występy. Polskie pianistki rzadziej występowały w kraju, mieszkając poza jego granicami, koncertowały przede wszystkim w Paryżu, Londynie, Petersburgu, zob. Cecylia Walewska, *Ruch kobiecy w Polsce: Część II* (Warszawa, 1909).

²³ Magda Urbańska, „Wychowanie i kształcenie kobiet w XIX wiecznej Polsce”, *Saeculum Christianum: Pismo historyczno-społeczne* 18, nr 1 (2011): 13, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Saeculum_Christianum_pismo_historyczne-r2011-t18-n1/Saeculum_Christianum_pismo_historyczne-r2011-t18-n1-s217-230.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Saeculum_Christianum_pismo_historyczne/Saeculum_Christianum_pismo_historyczne-r2011-t18-n1/Saeculum_Christianum_pismo_historyczne-r2011-t18-n1-s217-230/Saeculum_Christianum_pismo_historyczne-r2011-t18-n1-s217-230.pdf).

Conservatoire National de Musique, bo „dziwił ją widok osób czytających nuty z krzyżykami i bemolami” – przywołuje jej tchnące dezynwolturą słowa Maria Szarama-Swolkeniowa²⁴. Zafascynowana paryską bohemą, weszła w relacje z jej przedstawicielami, angażując się w spotkania artystów jeszcze nieuznanych, często poszukujących właściwych dla swego talentu pól działania i ignorujących zasady konserwatywnej, akademickiej sztuki. „To właśnie w celu uniknięcia korzystania z bemoli wołała porzucić konserwatorium”²⁵. Zaczęła występować w klubach Quartier Latin i w sławnym kabarecie Chat Noir na Montmartrze.

Badaczy zastanawia fenomen popularności Krysińskiej, odznaczającej się przeciętną urodą i równie przeciętną umiejętnością gry na fortepianie, nie mówiąc o braku wcześniejszych prób literackich, a także studiów. Weszła w męskie środowisko artystów i jako jedna z czterech kobiet uczestniczących w spotkaniach Les Hydropathes (hydropatów)²⁶ związała się z nimi na stałe. Miała zaledwie dwadzieścia lat i z pewnością nie należała do skandalistek, w środowisku artystycznym nie była tak znana jak pozostałe członkinie: ciesząca się już zasłużoną sławą tragiczki, aktorka Comédie-Française Sarah Bernhardt, Nina de Villard, muza paryskiej bohemy i młodsza od Krysińskiej, zaledwie osiemnastoletnia Marguerite Eymery, pseudonim Rachilde – przyszła autorka śmiałej powieści *La tour d'Amour*. Nie zaprzyjaźniła się z nimi, szukając własnej drogi artystycznej. Uczestniczyła w wieczorach Les Hydropathes, potem Les Hirsutes i Les Zutistes (kolejnych wcieleniach klubu) bardziej od nich aktywnie, dyskutując na uboczu z jednym z hydropatów – Malletem de Bassilau²⁷. W Les Zutistes, jak pisał Lucien Arresy, zadebiutowała, grając na pianinie. W kolejnych programach akompaniowała na rozstrojonym instrumencie Émilowi Goudeau, Georgesowi Fragerolle'owi, interpretowała we właściwy sobie sposób popularne na Montmartrze piosenki, recytowała poezję, w tym własne wiersze²⁸. Była jedyną kobietą dopuszczoną do uczestnictwa w słynnych literackich piątkach w Chat Noir, z którym łączy się początki kabaretu francuskiego w Paryżu²⁹,

²⁴ Szarama-Swolkeniowa, *Maria Krysińska, poetka francuskiego symbolizmu*, 22.

²⁵ Szarama-Swolkeniowa.

²⁶ Klub literacki w Paryżu istniejący w latach 1878–1880 i krótko w 1884, założony przez poetę i powieściopisarza Émile'a Goudeau.

²⁷ Towarzyszyły jej czasami inne Francuzki, mniej znane aktorki: Irma Perrot i Denise Ahmers występująca w Théâtre d'Art Paula Forta.

²⁸ Krysińska już wtedy zaczęła publikować wiersze w efemerycznych czasopismach *Chat Noir* i *Le Plume*, także w uznanym *La Revue Universelle*, które dopiero po 1905 otworzyło się na innych Polaków. Szybko zatem zaakceptowano jej asymilację. Pierwszy tomik wierszy, *Rythmes pittoresques*, wydała w 1890, kolejne w latach następnych.

²⁹ Podkreśla to Florence Goulesque, „Une femme voyageuse dans les flous artistiques symbolistes: «Devant le miroir», de Marie Krysińska, trio pour vers, prose et vers libre métissé”, *Chimères* 25, no. 1 (1998): 1, <https://doi.org/10.17161/chimeres.v25i1.6165>.

i jedną z czterech występujących w nim piosenkarek. Odeszła z niego w 1883, gdy Rodolphe Salis, założyciel Chat Noir, przedzierzgnął się w przedsiębiorcę, a cieszący się popularnością kabaret otwarty dla żadnej rozrywki publiczności przestał być przystanią dla oryginalnych poetów.

W ciągu trzech lat zyskała sławę nietuzinkowej wykonawczyni i kompozytorki. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że realizowała się jako performerka, reżyserując swoje dzieła artystyczne na estradzie w oryginalny sposób. Jej występy kabaretowe trudno bowiem zaliczyć do jednej specjalności wykonawczej. Zważywszy na późniejszą aktywność literacką, badacze określali jej twórczości jako poezję sceniczną, ucieleśnianą przez krzyk, śpiew, improwizację muzyczną, gest, mimikę³⁰. Warto w tym miejscu przywołać tłumaczenie słów piosenki autorstwa Frédéric Auguste'a Cazalsa, obrazujące sztukę wykonawczą Krysińskiej:

Ona siada do pianina
Pod palcami drżą klawisze...
Śpiewa sopranem:
Brawo! Wykrzykują wszystkie usta.
I każdy powiada: ten krzyk
To jest krzyk Kry
I każdy powiada: ten krzyk
To jest krzyk Krysińskiej.³¹

Florence Goulesque, badaczka twórczości Krysińskiej, ciekawie zestawia ten obraz z wierszem artystki *Devant le miroir*³², wydanym w 1884 w tomie *Joies Errantes*:

Wiersz ten wyraża trudność kobiety pod koniec XIX wieku w rozpoznaniu siebie w ideale. Rozpoznać siebie w obrazie odbitym w lustrze, w obrazie kobiecości, który narzuca jej francuskie społeczeństwo, a także w dwuznaczności jej pozycji wygnańca i cudzoziemca. Lustro imigrantki ma trzy strony, a ona błądzi po obwodzie tego trójkąta lub gra w trio, w którym słysząc głos Polki, głos cudzoziemki, głos obcokrajowca, ale też głos kogoś innego.³³

³⁰ Por. Wierzbowska, „Szkic do portretu”, 84–85; Ignaczak, „Między asymilacją a wykluczeniem”, 169–170.

³¹ Cyt. za. Wierzbowska, 84. Tam także oryginalny tekst.

³² Marie Krysińska, *Joies Errantes* (Paris, 1894), 3.

³³ Goulesque, „Une femme voyageuse”, 3.

Jak twierdzi dalej interpretatorka, obecne w poezji Marii Krysińskiej odniesienia kulturowe są francuskie, a ślady polskiej kultury zostały celowo usunięte. Polskie dziedzictwo wyłania się z podświadomości w tańcu, pieśni, muzycznych rytmach i upodobaniu do tego, co niedookreślone, co jest wspomnieniem, *avant la lettre*. Ta labilna początkowo tożsamość artystki pobrzmiewa także w epitetach, jakimi określano ją w czasach kariery kabaretowej: „la Sainte Jeanne-Baptistine ze szkoły uwolnionych wersów”, „dobra diablica”, „la diva [adorée] du Chat Noir”, „la Calliope du Chat Noir”, „dzielna Polka”, ale także: „nalewaczka Chopina” (była nie tylko pianistką, ale też kelnerką w Chat Noir, grywała również utwory polskiego kompozytora, zapewne ćwiczone na lekcjach muzyki w Polsce), „kobieta z ludu Scytów”, „Słowianka”, „cudzoziemka”³⁴.

Kabaret i jego recepcja pozwalały więc Krysińskiej zderzyć się z różnymi społecznymi rolami, jakie oferowała jej ówczesna kultura i jakimi obdarzał los: emigrantki, emancypantki, posuwającej się dość daleko, jak na owe czasy, w życiowych doświadczeniach, o czym świadczy zaangażowanie w zorganizowany przez Goudeau krótkotrwały falanster (wspólnota równych i wolnych ludzi). W przeciwieństwie do takich gwiazd kabaretów, jak Yvette Guilbert i Loie Fuller, z którymi się przyjaźniła, nie związała się z kabaretem na długo. Z pewnością dyskwalifikował ją brak szczególnych umiejętności wykonawczych, nie pociągał odtwórczy charakter występów, których nie porzuciła całkiem (jej występy w sali koncertowej La Bodinière w 1896 odnotowuje *Le Matin*), ale po odejściu z Chat Noir już nie podjęła współpracy z innymi kabaretami. 1 października 1885 wyszła za mąż za malarza i litografa Georges’a Bellengera (1847–1916), dzięki czemu otrzymała francuskie obywatelstwo, a po odbyciu kilku podróży do Stanów Zjednoczonych osiedliła się w Paryżu na stałe. Zmarła tu w zapomnieniu w 1916 roku.

To ciekawe, że tej niespełna dwudziestoparoletniej kobiecie tak szybko udało się wejść w nowe środowisko, zyskać, przynajmniej na początku, akceptację Francuzów. O jej kontaktach z liczną polską kolonią w nadsekwańskiej stolicy nic prawie nie wiadomo. Być może rezygnacja ze wsparcia innych polskich migrantów była świadomie wybraną strategią zyskania niezależności i szansą na pełną akulturację. Trudno byłoby sobie wyobrazić udział Krysińskiej w organizowanych w środowisku polonijnym poważnych akademiach, w których

³⁴ Goulesque, 1. Obok tych epitetów, pozycjonujących Krysińską jako obcą, pojawiały się też bardziej obraźliwe określenia, które przytacza badaczka jej twórczości w kontekście reprezentacji męskości i kobiecości w literaturze, zob. Laurence Brogniez „Marie Krysińska et le vers-libre: l’outrage fait aux Muses”, w: *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, ed. Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2022), https://books-openedition-org.translate.goog/pul/6465?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc#anchor-fulltext.

brali udział zasłużeni dla sztuki artyści (Oberża Pieśniarska – odmiana kabaretu migrantów z Polski – powstała dopiero w 1909). Nie chciała wejść w „zakłęty krąg polskości”, choć nie do końca jej się to udało, jak twierdziła Wierzbowska: „Krysińska była poetką, która, zdaniem słuchaczy w języku francuskim oddawała ducha języka polskiego, co zapewniało oryginalność poetyckiej frazy, ale też przyczyniło się do traktowania jej, mimo wszystko, jako obcej”³⁵. Po zakończeniu występów w kabarecie nadal była bardzo aktywna: komponowała, wydawała tomiki poezji, pisała jednoaktówki (*Śmierć Kleopatry*, *Kain*) i sceny liryczne, które z powodzeniem wystawiały teatry francuskie Théâtre de La Bodinière i Théâtre des Folies-Belleville. Czasem sama brała w nich udział³⁶.

Zajmowały ją także kwestie równouprawnienia kobiet, ale wojującą feministką nie była. Twierdziła, że „kobieta to – tak samo jak mężczyzna – byt obarczony słabościami, ale byt kreatywny”³⁷. Przekraczanie granic było zatem *modus operandi* artystki i w życiu, i w sztuce, nie chodziło tu jedynie o granice państwowe, ale także o inne ograniczenia związane z rolą kobiety i artystki poszukującej powinowactw między różnymi sztukami. Nie dziwi więc fakt, że zainteresował ją kabaret wyrosły z buntu wobec ustalonych hierarchii i konwencji, otwierający drogę do poszukiwań nowych powiązań między literaturą, muzyką, teatrem. W kabarecie pojawiała się przed liczną, mieszaną publicznością: nie tyle czytała wiersze, ile śpiewała, krzyczała, improwizowała, „ucieleśniając” poezję przy akompaniamencie pianina przez odpowiednie gesty, żywą mimikę. Do takiego sposobu wyrazu odwoływali się najpierw futuryści, a potem przedstawiciele bruityzmu. Kabaret był dla Krysińskiej poligonem doświadczalnym, jak wiele lat później dla Juliana Tuwima.

Krysińska nieustannie migrowała między gatunkami i rodzajami, między pisarstwem literackim i Nieliterackim, sztuką wysoką i popularną. Migracja była w jakimś stopniu jej stanem permanentnym. To artystka, która, jak wynika z zachowanych utworów pisanych wyłącznie po francusku, przeszła proces identyfikacji z kulturą kraju, do którego przybyła jako nastolatka, jednak jej pozycja jako kobiety i migrantki nie sprzyjała aspiracjom do roli nowatorki w poezji francuskiej, pozostała więc obca i długo niedoceniana. Choć, jak twierdziła Goulesque, poruszanie się między dwiema kulturami, dwiema rzeczywistościami, pozwoliło jej na ciągle odnawianie się w twórczości, z dala od ograniczeń sztywnej definicji siebie³⁸. Jako podmiot nomadyczny, dodajmy,

³⁵ Wierzbowska, *Marie Krysińska: „Jako muzyk...”*, 26.

³⁶ Por. Wierzbowska, 50–55.

³⁷ Cyt. za Wierzbowska, „Szkic do portretu”, 82.

³⁸ Goulesque, „Une femme voyageuse”, 16.

znajdujący się na przecięciu różnych tożsamości, nieustannie poszukujący swego miejsca w kulturze, w złożonej sytuacji Polki/Francuzki, poetki, kobiety przełomu wieków³⁹.

Przypadek drugi: Mika Mickun

Mika Karolina Mickun, znana także jako Mikun, Mikoun, Mickoun, urodziła się w Warszawie 8 września 1886 roku. Była córką przedsiębiorcy, właściciela fabryki kafli ceramicznych w Janówku, człowieka majątnego, dzięki czemu mogła, nie bacząc na koszty, pobierać lekcje malarstwa i rzeźby oraz prowadzić beztrudne życie, o czym zaświadczała w *Dziennikach* Zofia Nałkowska, jej koleżanka z młodości⁴⁰. Mogła także kształcić się plastycznie w prywatnych szkołach działających w Warszawie: w szkole Haliny Tokarzewskiej, gdzie uczono rysunków z modeli gipsowych i z natury, ponadto malarstwa z zakresu sztuki czystej i stosowanej oraz rzeźby, rysunku technicznego i haftu artystycznego, lub w szkole Alicji Nowickiej, w której prócz lekcji rysunków udzielano też lekcji malowania olejnego i akwarelowego, malowania gobelinów, wachlarzy, porcelany, wypalania na drzewie, malowania na szkłe, skórze i kości słoniowej⁴¹ – słowem – przygotowywano adeptki do praktykowania sztuki stosowanej i rzemiosła artystycznego.

Mika chciała dalej się kształcić, ale w tym czasie w Warszawie nie było to możliwe, dopiero w Szkole Sztuk Pięknych, otwartej w 1904, zaczęto przyjmować nie tylko mężczyzn, ale i kobiety. Wzorem wielu swoich poprzedniczek, młodych kobiet, które zdecydowały się zostać artystkami i wyrwać się z ciasnych ram rodzimej edukacji i obyczajowości, zasmakować w światowym życiu, wyjechała do Paryża, by tam kontynuować studia artystyczne. Nie ma jednak śladów świadczących o tym, że je od razu podjęła, nie studiowała ani w paryskiej Szkole Sztuk Pięknych, która już od 1897 przyjmowała formalnie kobiety, ani w szkole

³⁹ Ignaczak umieszczała Krysińską w sferze niejednoznaczności, nieokreśloności, co, jak twierdziła, niestety niekojarzone z jej cudzoziemskim pochodzeniem. Pisała: „Wydaje się jednak, że jej rozumienie wolności polegało na przekraczaniu reguł, niezależnie od tego, jaką płeć czy narodowość określały”, Lidia Ignaczak, „Między asymilacją a wykluczeniem”, 174.

⁴⁰ Biogramy najczęściej odwołują się właśnie do zapisków Zofii Nałkowskiej, *Dzienniki 1899–1905*, red. Hanna Kirchner (Warszawa: Czytelnik, 1975).

⁴¹ Por. Irena Huml, „Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku”, *Roczniki Humanistyczne* 47, z. 4 (1999): 306–307; Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, „Edukacja – emancypacja – emigracja: Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX i XX wieku”, *Acta Universitas Lodzensis. Folia Sociologica*, nr 53 (2015): 110–112, https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/15742/105.126_wasiewicz.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Mika Mickun

PROGRAM KÜNSTLER-CABARET, 1909



© ARCHIWUM KRYSZYNY MOISAN-JABŁOŃSKIEJ

artystycznej Rodolphe’a Juliana, tak zwanej Académie Julian, która przyciągała uczniów z całego świata, także z Europy Środkowowschodniej. W latach dziewięćdziesiątych i na przełomie XIX i XX wieku studiowało tam wiele Polek⁴². Celem szkoły, prócz nauki u znanych profesorów, było przygotowanie studentów do rywalizacji, jaka panowała w zawodzie artysty, wyrobienie w nich pewności siebie i podejścia, które pozwoliłoby w przyszłości stawić czoła trudnościom. Jak pisze Catherine Fehrer, pionierka badań nad historią Académie Julian, zaletą tej instytucji był nie tylko system nauczania. Stała się ona także miejscem spotkań i wymiany myśli w społeczności studenckiej z całego świata odznaczającej się różnorodnością tradycji i bagażu kulturalnego⁴³. Mika Mickun nie znalazł się jednak w tym gronie, studia u Antoine’a Bourdelle’a rozpoczęła znacznie później, dopiero w latach dwudziestych, jak pisze jej jedyna w Polsce biografka, Krystyna Moisan-Jabłońska⁴⁴. Wcześniej tylko dorywczo pobiera nauki, pracując

⁴² Przedstawia je Ewa Bobrowska, „Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie wieku XIX i XX”, *Archiwum Emigracji: Studia – Szkice – Dokumenty*, nr 1/2 (2012): 16–27, <https://doi.org/10.12775/AE.2012.001>. Wymienia malarki, m.in. Marię Dulembę, Annę Pająkową – artystki uznane w kraju, do którego wróciły po studiach zagranicznych. Według jej najnowszych badań w latach 1890–1918 w Paryżu studiowało dłużej lub krócej około stu sześćdziesięciu polskich artystek. Nieliczne, jak Mickun, pozostały tam na stałe.

⁴³ Bobrowska, „Emancypantki?”, 15.

⁴⁴ Krystyna Moisan-Jabłońska, „Mika Karolina Mickun”, 34.

„u wielkiego Rodina, i wysuwającego się na pierwszy plan Bourdella. I jeździ po szerokim świecie, występując w artystycznych kabaretach”, jak donosił warszawski *Świat* w 1909 roku⁴⁵.

Po wyjeździe za granicę nie osiedliła się w Paryżu na stałe, podróżowała po całej Europie, wciągnięta w wir życia artystycznej bohemy. Prócz Paryża to Wiedeń był zagraniczną Mekką artystów i to w tym mieście Mika weszła w środowisko, wiążąc się z kabaretem *Nachtlicht* (Nocna Latarnia), co otworzyło jej drogę do dalszej kariery estradowej/kabaretowej. Nim jednak osiągnęła na tym polu sukces i pozycję gwiazdy, musiała znaleźć właściwy dla siebie *genre*, wykorzystując swoje atrybuty. Była młoda, piękna i miała talent plastyczny; choć brakowało jej jeszcze większych osiągnięć na polu sztuki, to jednak tworzyła już pierwsze prace rzeźbiarskie⁴⁶. Oglądający je w 1908 Auguste Rodin widział w nich „smak i ogień”⁴⁷. Nic więc dziwnego, że jej temperament, dostrzeżony w statycznych formach rzeźby, znalazł ujście także w kabarecie otwartym, oscylującym między nieskrępowaną konwencjami zabawą artystów i przedstawieniem złożonym z krótkich popisów wielu wykonawców prezentujących różne formy ekspresji. Specjalnością Mickun stało się rysowanie karykatur do utworów muzycznych w taki sposób, by oczarować widzów temperamentem, poczuciem humoru i umiejętnością improwizacji, także gracją – niezbędną, by występ polegający na malowaniu na żywo do muzyki ująć w odpowiedni rytm i oprawić wdzięcznym ruchem.

Można dziś spekulować jedynie na temat charakteru związków Miki z kabaretem: prócz kilku programów z występów i wzmianek w recenzjach z niemieckich czasopism niewiele o początkach jej kariery wiadomo. Dlaczego znalazła się w kabarecie, jak tam trafiła, czy po przybyciu do Francji chodziła do działających tam przybytków lekkiej muzy, podpatrując występy? W Paryżu po dawnych kabaretach tego typu pozostały jedynie wspomnienia, zastąpiły je teatry *variété*, *music-halle* i *rewie* o wyraźnie rozrywkowym charakterze, w których występy kobiet sprowadzały się do popisów tancerek (*girls*) i uznanych już gwiazd. Zamiast wyróżniać twórcze talenty kobiet, stygmatyzowały je, czyniły przedmiotami pożądania, podkopywały ich reputację. Trudno zatem dziwić się, że emigrantka, Polka przylgnęła do międzynarodowego środowiska artystów,

⁴⁵ S. K., „Mika Mickun”, *Świat* 4, nr 10 (1909): 18.

⁴⁶ Jej powierzchownością i urokiem zachwycała się Nałkowska: „Ona nie należy do lwic salonowych, ani do naiwnych – ma swój typ odrębny, nie poddający się klasyfikacji. Przez całe godziny jest milcząca, sfinksowa, układa przepyszne swe ciało na różnych kanapach i fotelach w estetyczne pozy; a potem nagle słysząc, jak wybuchą śmiechem, pysznym, piersiowym i srebrzystym jednocześnie. [...] ona inną być nie chce, nikogo nie stara się naśladować, nie gubi się w określaniu siebie”, Nałkowska, *Dzienniki*, 383.

⁴⁷ Cyt za: Moisan-Jabłońska, „Mika Karolina Mickun”, 34.

w którym zrodził się wiedeński kabaret z dominującym w nim eleganckim humorem i fantazją⁴⁸. Ponieważ anonsowana ją najpierw jako artystkę kabaretu Nachtlicht, który został otwarty w Wiedniu w 1906 przez Maryę Delvard i Marca Henry'ego, przypuszczać należy, że debiutowała na estradzie w tymże roku, bo rok później kabaret zmienił nie tylko swoją siedzibę, ale również nazwę – na Fledermaus. Mika związała się z nim na kolejnych kilka lat. Tu występowali: Peter Altenberg, Egon Friedell, jako tenor – Hans Strick, przyszły mąż Mickun i, co także nie bez znaczenia, Carl Leopold Hollitzer, który jako piosenkarz i karykaturzysta na estradzie pokazywał się w swoich kolekcjonowanych przez lata mundurach⁴⁹. W programach drukowano kolorowe drzeworyty Oskara Kokoschki, prace Gustava Klimta, Emila Orlika, na estradzie prezentowano sztukę teatru cieni w stylu francuskim. Te formy ekspresji plastycznej, realizowane w formule kabaretu *pittoresque*, korespondowały zatem z plastycznymi inklinacjami młodej Polki. Nie śpiewała, bo choć z pewnością władała językiem niemieckim, na scenie przeszkodą mógł być obcy akcent. Trudno byłoby jej również tworzyć karykatury znanych w tym świecie osobistości; jako młoda migrantka nie orientowała się dość dobrze w panujących układach. Wykorzystała muzykę, to ona stała się dla niej natchnieniem i parasolem ochronnym, dostarczała inspiracji do tworzenia popisów plastycznych, czyli rysowania obrazków w takt muzyki korespondujących z tematem muzycznym lub wyzyskującym rytm kompozycji⁵⁰.

Talent do tworzenia karykatur, wyróżniał ją wśród innych adeptek sztuki kabaretowej. Karykaturzyści chętnie współpracowali z kabaretami (w historii Elf Scharfrichter wspomina się rysownika muzycznego Tobiasza Locha, a z polskim Zielonym Balonikiem związany był Stanisław Sichulski), w kronikach tego typu scenek nie odnotowuje się jednak karykaturzystek. To był zatem jej atut. Pozwalał łączyć pasję z praktyczną korzyścią – ćwiczyć się w sztuce szkicowania i zyskać dodatkowe źródło dochodu. Sytuacja artystek za granicą, zwłaszcza we Francji, była trudna, nawet jeśli dysponowały małym kapitałem i korzystały ze wsparcia rodziny. By się utrzymać, musiały zdobyć odpowiednią pozycję na rynku sztuki, wiele wystawiać. Nęda pośród nich nie była wyjątkowym zjawiskiem⁵¹.

⁴⁸ Appignanesi, *Kabaret*, 63.

⁴⁹ Być może do tego nawiąże Mickun, występując gościnnie w polskim Momusie przebrana w mundur, o czym w dalszej części artykułu.

⁵⁰ Muzyka zarówno dla Krysińskiej, jak i Mickun stała się przestrzenią, w której mogły porzucić ograniczenia, jakie stawiały pierwszy język i rodzima kultura. Udział w kulturze kraju, do którego migrowały, pozwolił wznieść się ponad dystynkcje narodowe.

⁵¹ Por. Wacław Gąsiorowski, „Migracje intelektualne”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 17 (1913): 325–326, cyt. za: Bobrowska, „Emancypantki”, 17.

Na wystawę indywidualną Mickun nie mogła sobie pozwolić, miała niewielki dorobek, właściwie dopiero zaczynała. Zaangażowanie się do kabaretu pozwalało jej równolegle oddawać się pracy twórczej, zdobywać dodatkowe środki na kontynuowanie nauki (chciała zostać rzeźbiarką i za granicą ćwiczyć się w tej dziedzinie), a zarazem utrzymywać kontakty ze środowiskiem artystycznym. Nałkowska, która spotkała ją wówczas w Wiedniu, zapisała w *Dziennikach*, że sytuacja, w jakiej Micka się znalazła, była skutkiem zubożenia ojca⁵². Chyba jednak nie tylko względy finansowe zaważyły na decyzji o związaniu się z kabaretem. Wiadomo, że jeszcze przed wyjazdem do Francji mogła obserwować pierwszą próbę przeszczepienia na grunt polski kabaretowej mody, której podjęli się jej znajomi, między innymi Leon Kaufmann, Cezary Jellenta i Tadeusz Ulanowski. Szansa wystąpienia w liczącym się kabarecie wiedeńskim mogła być dla niej nie lada pokusą a zarazem pierwszym sprawdzianem sił niezbędnych do zrobienia międzynarodowej kariery jako artystki niezależnej i rozpoznawalnej.

Podobnie jak Krysińska Mickun nie utrzymywała kontaktu z polską kolonią ani we Francji, ani w Austrii czy w Niemczech. Nie szukała w niej wsparcia, nie starała się dzielić losu z jej członkami. Po opuszczeniu Polski postawiła na niezależność. Także i w jej przypadku emigracja nie tylko okazała się aktem definitywnego zerwania z krajem urodzenia, dokonała się również w sferze symbolicznej. Kabaret artystyczny nie stwarzał barier cudzoziemcom, był jednak wymagający, zmuszał do pomysłowości, kreatywności i konfrontacji z oceną innych. Jak twierdziła Catherine Hindson, „przyjmowanie do tych środowisk kobiet jako postaci twórczych było raczej wyjątkiem niż normą”⁵³.

Ważną rolę odegrał w kontaktach Mickun z kabaretem Hans Strick⁵⁴, właściwe nazwisko August Böndel, pisarz, śpiewak, lutnista, urodzony w 1873 w Monachium, który po odbyciu studiów prawniczych, a potem kształceniu śpiewu na Królewskiej Akademii Muzycznej śpiewał nie tylko w Nachtlicht i Zwiebelfisch (Cebula Rybna) w Schwabingu (obecnie dzielnica Monachium), ale początkowo także w słynnym monachijskim kabarecie Elf Scharfrichter (Jedenastu Katów). Ta dystynkcja, zdaje się, zaważyła również na zapraszaniu Stricka na gościnne występy do różnych miast. Często towarzyszyła mu Mika Mickun. W 1907 roku

⁵² Zofia Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, red. Hanna Kirchner (Warszawa: Czytelnik, 1976), 204.

⁵³ Catherine Hindson, *Female Performance Practice on the Fin-de-Siècle Stages of London and Paris: Experiment and Advertisement* (Manchester: Manchester University Press, 2007), 27. Szerzej zob. Agata Łuksza, „Girls: Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 124 (2014): 10–21.

⁵⁴ Informacje za: Judith Kemp, „Ein winzig Bild vom großen Leben”: Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett „Die Elf Scharfrichter” (1901–1904): *Anhang Ensemble und MitarbeiterInnen*, <https://allitera-verlag.de/wp-content/uploads/2017/09/Ensemble.pdf>.

wspólnie wystąpili w hotelu Belvedere w Poli (dzisiaj to chorwackie miasto, w tamtych czasach należało do monarchii austro-węgierskiej), pod szyldem kabaretu Nachtlicht, który zapowiadano jako prawdziwie artystyczny kabaret, nie wodewil – zatem w pełni przyzwoity.

W pierwszym programie Mickun, opisywana jako rysownicza muzyki, zaprezentowała takie numery jak: *Menuet* Mozarta, *Trzy gracje* Boccheriniego, *Asra* Rubinsteina, *Am Meer* Schuberta, a także *Marsz wojskowy*, *Cake Walk* i *Cancan*. W drugim pokazała się także w innej roli – tancerki. W recenzji uznano ją za artystkę tańca, przyjętą z wielką sympatią. Za wykonany numer *Przejażdżka Walkirii* i taniec brzucha otrzymała gromkie brawa⁵⁵.

Dwa lata później parę gościł polski Zielony Balonik. Jak wynika z zachowanego zaproszenia do krakowskiej Jamy Michalika ze stycznia 1909, Strick miał wystąpić z wieczorem pieśni starofrancuskich i niemieckich z repertuaru Jedena-stu Katów, Yvette Guilbert, Privasa i własnych⁵⁶ w towarzystwie *polskiej artystki*, wykonującej szereg rytmicznych karykatur przy akompaniamencie fortepianu (w tym *Menueta* Mozarta, *Walca* Straussa, *Arsa* Rubinsteina)⁵⁷. Mickun, ale już bez Stricka, wystąpiła w tym samym czasie także w Warszawie. Była gwiazdą programu karnawałowego kabaretu artystyczno-literackiego Momus, w którym anonsowano ją jako *paryską rzeźbiarkę* i artystkę kabaretową, Polkę⁵⁸. W czasie swego występu rysowała karykatury „pod muzykę”, ilustrowała także własne opowieści i anegdoty⁵⁹, a w formie „chińskich cieni” zaprezentowała opowieść o *Ciotce Brygidzie* i aktualną historię o *Okradzionym dyrektorze*⁶⁰. Recenzent *Świata* tak opisał jej występ:

Na scenie zjawia się uroczą postać kobieca w stroju z czasów 2-ego Cesarstwa, i w takt muzyki poczyną kreślić węglem na olbrzymich arkuszach bibuły śmiało karykatury. Zgoła niespodziewanie wiążą się linie i widzimy

⁵⁵ Zob. b.a., *Polaer Tageblatt*, nr 564 (1907): 1–2, <https://ino.unipu.hr/data/polaer/1907/564.pdf>.

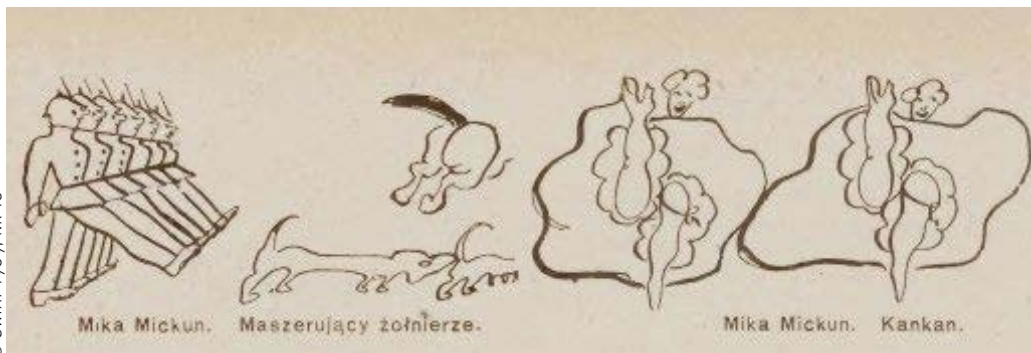
⁵⁶ Henryk Markiewicz, red., *Boy o Krakowie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974), 503–504.

⁵⁷ Zaproszenie do Zielonego Balonika, Markiewicz, *Boy*, 504.

⁵⁸ Recenzent występów Mickun w Momusie podkreślał inne niż estradowe ambicje artystki. Pisał: „P. Mika Mickun wszakże nie ustaje w pracy. Chce dalej studiować. I by zebrać odpowiednie środki, jeździ po szerokim świecie, występując w artystycznych «cabaretach». Oklaskiwano ją niedawno w Wiedniu, – teraz oklaskują ją w Warszawie. Te sukcesy jednak nie odurzają wcale młodej artystki. Marzy o innych, poważniejszych. Marzy o chwili, kiedy będzie mogła przerwać swe publiczne występy i wrócić do cichej pracowni rzeźbiarskiej”, (sk), „Mika Mickun”, *Świat* 4, nr 10 (1909): 18, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/20085/edition/17826/content>. Wydaje się, że status kobiety występującej w kabarecie początku XX wieku, zwłaszcza w Warszawie, nadal był niski, podobnie niewielką rangę miała twórczość kabaretowa. Aby wzmocnić opinię o Mickun umieszczano pod jej rysunkami z programu kabaretowego zdjęcia jej rzeźby z brązu.

⁵⁹ Karwacka, *Warszawski Kabaret*, 97–98.

⁶⁰ Ludwik Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen* (Warszawa: Czytelnik, 1968), 8.



Rysunki Mickun w kabarecie Momus

już to maszerujących pruskich żołnierzy, już to swawolne trzy gracje, albo rozpustnego kankana. Rysunek jest swobodny, zamaszysty, w sposobie wykonania tkwi wdzięk i dowcip, subtelnością przewyższający zwykłe kabaretowe popisy.⁶¹

Równie wysokie noty przyznał jej recenzent warszawskiego *Dnia* Ignacy Grabowski, który występy tej „rzeźbiarki i rysowniczkii [nie zaś gwiazdy europejskich kabaretów – D.F.], która w takt muzyki rysuje na bibule karykatury”, uznał za najbardziej udany punkt programu Momusa. „Miło patrzeć na tę produkcję, gdzie ruch ciała i myśli kojarzy się w całość, dając wrażenie doskonałości” – dodawał, doceniając walory artystki⁶².

Nieobecność Stricka w Warszawie można tłumaczyć nikłą popularnością niemieckich kabaretów w Polsce. Zwłaszcza w stolicy kojarzono je z nadscenkami i uberbrettlem, które mocno krytykowano. Za jedyny godny naśladowania wzór uznawano kabaret francuski, dlatego nie bacząc na stan faktyczny, w zapowiedziach występów Mickun w Momusie podkreślano jej związek z Francją, przemilczając działalność w kabaretach austriackich i niemieckich⁶³. Mika w Polsce później już nie wystąpiła, choć jeszcze przez kilka następnych lat dawała specjalny program

⁶¹ (sk), „Mika Mickun”, 18.

⁶² Ignacy Grabowski, „Maski”, *Dzień: Bezpartyjna gazeta popołudniowa*, nr 39 (1909): 2, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/710994/display/Default>.

⁶³ Sprawdził się w tym wypadku mechanizm surogacji Josepha Roacha. Badacz określił tym terminem proces wykorzystywania elementów danej kulturowo tradycji w zgodzie ze sformułowanym przez nowych użytkowników potrzebami i oczekiwaniami. Kontakt z kulturą francuską wzmacniał referencje Mickun jako gwiazdy kabaretu, Polki, która we Francji zajmuje się także poważną sztuką jako rzeźbiarka.

artystyczny w kabaretach i teatrach rewiowych Paryża, Amsterdamu (Circus Carré), Brukseli, a także Londynu. W zdekompletowanym archiwum rodzinnym zachowały się jedynie po nich ślady, kolorowe programy z jej nazwiskiem (także zmienianym na Mikun). Wynika z nich, że w londyńskim The Palace Theatre w maju 1913 wystąpiła w doborowym towarzystwie między innymi Anny Pavlovej i Laurenta Novikoffa z baletów rosyjskich Siergieja Diagilewa. W trwającym cztery i pół godziny widowisku wykonała piętnastominutowy numer zatytułowany *Rhythmic Impressionist*. W amsterdamskim Circus Carré prowadzonym przez Fritsa van Haarlema jej występ, zatytułowany podobnie: *Rhythmische Karikaturiste*, był zapowiadany jako zupełnie nowy gatunek („Geheel nieuw Genre”).

Trudno ustalić na podstawie krótkich opisów recenzentów, czy i jak Mika wzbogacała swój repertuar. Być może raz opracowany program mogła eksploatować długo, zmieniając sceny, na których go prezentowała. Był na tyle oryginalny, zwłaszcza w wydaniu kobiety, że wystarczył, by uczynić z niej światową artystkę estradową. Wiadomo, że chińskie cienie i malowanie karykatur były stałym punktem programu wielu kabaretów europejskich przełomu wieków. Teatr cieni, jak pisała Lisa Appignanesi, to wszak wynalazek w duchu czystego kabaretu. Ta miniaturowa replika „dzieła sztuki totalnej” Wagnera jednoczyła w sobie wszystkie gatunki i służyć mogła różnym efektom⁶⁴. W Chat Noir specjalistą od tego rodzaju produkcji był Henri Rivière. Wykreowanym przez niego na sceno-ekranie obrazom towarzyszyła muzyka, występy chórów, narracje w formie satyrycznego komentarza bądź opowieści fabularnej, interpretacje aktorskie stworzonych w dramatach postaci. W 1897 teatr został zamknięty. Mickun więc produkcji Rivière’y widzieć raczej nie mogła. Mogła natomiast oglądać Hollizera malującego karykatury na scenie Fledermausa. Uznać zatem należy, że śmiało przechwyciła tę formę ekspresji scenicznej, która była domeną mężczyzn, a wręcz ją zawłaszczyła, zyskując miano kosmopolitycznej gwiazdy.

Występując w teatrach rewiowych i music-hollowych, nie wspierała się już na ramieniu Stricka, z którym wyjechała do Anglii i wzięła ślub w 1913 roku. Udział w czysto rozrywkowych produkcjach nie wymagał „kabaretowych” referencji, lecz pokazu nietuzinkowych umiejętności, oryginalnej twórczości nawet w mikroskali. Patronat przedstawiciela sławnych Jedenastu Katów był zbyt cenny. Mika stawiała się coraz bardziej niezależna, choć występy nie zaspakajały jej artystycznych ambicji, to z pewnością zbliżały ją do ich realizacji.

Chciała zostać rzeźbiarką – prawdziwą artystką, kobietą niezależną. Wiadomo, że jeszcze w Paryżu kształciła umiejętności plastyczne, pobierała nauki

⁶⁴ Appignanesi, *Kabaret*, 24.

u Antoine'a Bourdelle'a, słynnego rzeźbiarza i nauczyciela artystów, wielkiego przyjaciela Polaków. Z Londynu pisała w liście do niego w kwietniu 1911, że z rozrzewnieniem wspomina pracownię i przyjaciół⁶⁵. Tryb i rytm pracy, dość elastyczny w kabaretach i teatrach rewiowych, które programy montowały z wielu pojedynczych numerów, nie wymagał stałej dyspozycyjności, pozwalał na rozwijanie własnej ścieżki kariery. To stwarzało możliwość gościnnych występów w różnych przybytkach lekkiej sztuki, bez konieczności zmiany repertuaru, bez wiązania się z jednym teatrykiem na stałe. Pozwalało też, co chyba najważniejsze, zdobywać fundusze na dalszą edukację i kształcenie w sztuce rzeźbiarskiej. Z czego Mika chętnie korzystała, prowadząc, rzec by można, nomadyczny tryb życia. Ostatecznie osiedliła się w Paryżu i oddała rzeźbiarskiej pasji, specjalizując się w glazurowanych popiersiach i głowach kobiet. To z tej twórczości plastycznej stała się znana w Europie i na świecie, dzięki licznym wystawom we Francji, Stanach Zjednoczonych i Chinach.

Podsumowanie

Na zakończenie pozwolę sobie ponownie zacytować Sygietyńskiego, który w przywołanym już wcześniej felietonie *Ptactwo przelotne* pisał:

Sztuka twórcza i złączony z nią artyzm wykonawczy zaczynają się tam, gdzie się kończy instynkt, doświadczenie, odziedziczone po przodkach a stosowane bezwiednie. Dopiero samowiedza pomysłu i użycie świadome środków, zdobytych doświadczeniem własnym, stanowią artystę.⁶⁶

Żadna z opisanych artystek-migrantek przełomu wieków nie związała z kabaretem swojej kariery. Maria Krysińska zapisała się w historii (bardziej francuskiej niż polskiej) jako poetka, Mika Mickun jako rzeźbiarka i ceramiczka. Kabaret był jednak nie tylko przystankiem przesiadkowym w ich podróżach po Europie i w sztuce, ale też – a może przede wszystkim – sposobem oswojenia się z nowym środowiskiem, zaistnienia w nim, bycia widoczną. Właśnie on, w Polsce tamtej doby jeszcze słabo znany i kojarzony z niewybredną rozrywką, tinglem-tanglem, pozwolił testować projekt kobiety wolnej (wyzwolonej), odważnie wkraczającej na estradę. Okazał się ważny dla kobiecych karier, przede wszystkim dla

⁶⁵ Cyt. za: Małgorzata Dąbrowska, „Postępy w badaniach nad atelier Bourdelle'a”, w: Kudelska, *W Wiedniu, Paryżu i Monachium*, 69.

⁶⁶ Antoni Sygietyński, „Ptactwo przelotne (dokończenie)”, 1.

artystek-emigrantek. Był przestrzenią, w której mogły doświadczać i opresji, i przywilejów oraz świadomie kreować siebie jak podmiot kosmopolityczny, wolny, na ile to możliwe, od rygorów społeczeństw waloryzujących najwyższe wartości patriarchalne i narodowe. Tu zostały docenione, uznane za niepowtarzalne i nietuzinkowe. Skutecznie zajęły strzeżone przez mężczyzn pozycje, bo nawet w kabarecie tego czasu nie było poetek ani karykaturzystek, zapisały się więc w jego historii jako pionierki.



Bibliografia

- Appignanesi, Lisa. *Kabaret*. Tłumaczenie Agnieszka Kreczmar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Bobrowska, Ewa. „Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie wieku XIX i XX”. *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 16/17, z. 1/2 (2012): 11–27. <https://apcz.umk.pl/AE/article/view/AE.2012.001/2298>.
- Bobrowska-Jakubowska, Ewa. „Środowisko artystów polskich we Francji w latach 1900–1995”. *Czasopismo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich* 8 (1997): 65–71.
- Braidotti, Rosi. *Podmioty nomadyczne: Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Tłumaczenie Aleksandra Dera. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Dąbrowska, Małgorzata. „Postępy w badaniach nad atelier Bourdelle’a”. W: *Wiedniu, Paryżu i Monachium... Artyści poza granicami w XIX i XX wieku*, redakcja Dorota Kudelska. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2020.
- Dobkowska-Kubacka, Joanna. *Przyszłość czasu na ruch kobiet poważnych: Kampania o prawo do wykształcenia i pracy zawodowej, w tym artystycznej, kobiet wywodzących się z ziemiaństwa i inteligencji w latach 1864–1914 w Królestwie Polskim*. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2024.
- Domańska, Ewa. *Historie niekonwencjonalne: Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- Goulesque, Florence. „Une femme voyageuse dans les flous artistiques symbolistes: «Devant le miroir», de Marie Krysinska, trio pour vers, prose et vers libre métissé”. *Chimères* 25, no. 1 (1998): 1–16. <https://journals.ku.edu/chimeres/article/view/6165/5582>.
- Hindson, Catherine. *Female Performance Practice on the Fin-de-Siècle Popular Stage of London and Paris: Experiment and Advertisement*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

- Huml, Irena. „Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku”, *Roczniki Humanistyczne* 47, z. 4 (1999): 297–312. <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/15742>.
- Ignaczak, Lidia. „Między asymilacją a wykluczeniem, czyli o paradoksach emigracyjnego życia i twórczości kabaretowej”. W: *Być w mniejszości, być mniejszością*, redakcja Tomasz Kaczmarek i Joanna Rażny. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Ignaczak, Lidia. „Tęsknota za Chat Noir i Mirliton: Wokół legendy paryskich kabaretów”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Letteraria Polonica* 33, nr 3 (2016): 279–309. <http://hdl.handle.net/11089/21822>.
- Karwacka, Helena. *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki Momus*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Kemp, Judith: «Ein winzig Bild vom großen Leben»: Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett Die Elf Scharfrichter (1901–1904) – Anhang Ensemble und MitarbeiterInnen. <https://allitera-verlag.de/wp-content/uploads/2017/09/Ensemble.pdf>.
- Kiec, Izolda. *W kabarecie*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- Kluba, Agnieszka. „Polscy pisarze w symbolistycznej Francji: Maria Krysińska i Teodor de Wyzewa”. W: *Różne głosy: Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, redakcja Dorota Wojda et al. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Łuksza, Agata. „Girls: Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 124 (2014): 10–21.
- Moisan-Jabłońska, Krystyna. „Mika Karolina Mickun – zarys biografii i twórczości”. *Biuletyn Historii Sztuki* 57, nr 1/2 (1996): 33–45.
- Morawski, Piotr. „Dyrektorka: Przyczynek do (nie)biografii Wandy Wróblewskiej”. *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 3 (2020): 76–103. <http://dx.doi.org/10.36744/pt.426>.
- Planté, Christine. „Marie Krysińska et le vers-libre: l'outrage fait aux Muses”. W: *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, edited by Christine Plante. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2022.
- Szarama-Swolkieniowa, Maria. *Maria Krysińska, poetka francuskiego symbolizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1972.
- Szarama-Swolkieniowa, Maria. „Maria Krysińska w świetle krytyki”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace Historycznoliterackie*, 14 (1968): 250–271.
- Szarama-Swolkieniowa, Maria. *Maria Krysińska: Życie i twórczość*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1997.
- Sławińska, Irena. „Autour du «cabaret»: questions de terminologie théâtrale en Pologne”. W: *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.

- Urbańska, Magda. „Edukacja dziewcząt w XIX wieku”. W: *Kobieta i edukacja*, redakcja Katarzyna Kabacińska i Monika Piotrowska-Marchewa. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Weiss, Tomasz. *Legenda i prawda Zielonego Balonika*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Edukacja – emancypacja – emigracja: Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX i XX wieku”. *Acta Universitas Lodziensis. Folia Sociologica*, 53 (2015): 105–126. https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/15742/105_126_wasiewicz.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Wierzbowska, Ewa Małgorzata. *Marie Krysinska: „Jako muzyk...”*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020.
- Wierzbowska, Ewa Małgorzata. „Szkic do portretu literackiego Marie Krysinskiej”. *Pamiętnik Literacki* 109, z. 1 (2018): 81–94.

DOROTA FOX

prof. w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, kulturoznawczyni, teatrolożka. Prowadzi badania w zakresie polskiego teatru i krytyki teatralnej dwudziestolecia międzywojennego, teatru ludowego i amatorskiego oraz kabaretu i innych form sztuki estradowej. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.