

Lidia Ignaczak*

Tęsknota za Chat Noir i Mirliton Wokół legendy paryskich kabaretów

„Oko” jest wytworem historii odtwarzanej przez edukację.
Pierre Bourdieu

Wydaje się, że mityczne światy zostały stworzone tylko po to,
by można było na powrót je zniszczyć,
i z pozostałych po nich fragmentów budować światy nowe.
Franz Boas

O konieczności powrotu do źródeł

Genealogia polskiego kabaretu wydaje się nie budzić wątpliwości – niemal automatycznie wywodzimy jego pochodzenie z tradycji paryskich kabaretów końca XIX wieku. Upewniają nas w tym przekonaniu powtarzające się w publikacjach sformułowania takie jak: „w duchu Czarnego Kota”¹, „na wzór legendarnej Yvette Guilbert”², „w stylu z Montmartre’u”³, wychowani „na francuskich kabaretach”⁴.

Próbując znaleźć odpowiedź na pytanie: czy i w jaki sposób artyści Zielonego Balonika, Figlików, Momusa, Sfinksa, Mirażu, Czarnego Kota czy Qui Pro Quo wykorzystywali doświadczenia nadsekwańskiej bohemy, natrafiamy na trudność, polegającą na niemożności wykroczenia poza powracający w publikacjach

* Dr, liignacz@konto.pl, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

¹ I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2014, s. 29.

² Tamże, s. 53.

³ Tamże, s. 86.

⁴ D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 146.

mitologem⁵. Jego składowe są powszechnie znane: 1881 rok – data założenia pierwszego europejskiego kabaretu artystycznego, który Rodolphe Salis ulokował w gmachu dawnej poczty na Montmartrze; 1885 rok – przeniesienie Chat Noir do nowego lokalu i utworzenie na jego miejscu nowego kabaretu o nazwie Mirliton⁶, którego kierownikiem został dawny pieśniarz Czarnego Kota Aristide Bruant. Częścią owego mitologemu stało się również przekonanie, że najlepszą wykonawczynią piosenek kabaretowych była Yvette Guilbert⁷ i że występ kabaretowy powinien zawierać popisy kankana w stylu wypracowanym przez słynną tancerkę La Goulue⁸.

Chcąc uszczegółowić wiedzę o europejskich kabaretach, sięgamy bez wahania do prac Lisy Appignanesi *Kabaret*⁹ i Tomasza Weissa *Legenda i prawda Zielonego Balonika*¹⁰, które do dzisiaj dla większości badaczy zajmujących się historią kabaretu są źródłami fundamentalnymi. Wykorzystując materiał tam zawarty, trzeba jednak uwzględnić swoistość przyjętej przez autorów perspektywy. Appignanesi w swej monografii znacznie więcej miejsca poświęciła kabaretom niemieckim, prawdopodobnie ze względu na dostępność dotyczącego ich materiału archiwalnego. Natomiast dzieje paryskich kabaretów rekonstruowała na podstawie analizy niekompletnej w latach 60. XX wieku dokumentacji zgromadzonej w Musée de vieux Montmartre¹¹. Natomiast Weiss korzystał przede wszystkim z publikacji niemieckich¹². Do dzisiaj więc w polskich opracowaniach

⁵ Wykorzystuję ten termin w definicji przyjętej przez Hansa Blumenberga (*Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 142): „Mitologem to zrytualizowana zawartość tekstów. Jego zespolone jądro opiera się przemianom i prowokuje je w najpóźniejszym okresie obcowania z nim, kiedy już w wyniku peryferyjnych wariacji i modyfikacji narosła chęć sprawdzenia, czy utrzyma się pod presją zmienionych warunków recepcji, i ujawnienia zahartowanego wzorca podstawowego”.

⁶ Z fr.: fujarka, wierszydło/„rym kataryniarski” – por. L. Appignanesi, *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 32; J. Frey, *Toulouse-Lautrec*, przeł. J. Andrzejewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 248.

⁷ Ponieważ problem udziału Yvette Guilbert w życiu kabaretowym jest złożony – wyłączam tę postać z niniejszego omówienia, planując poświęcić jej w przyszłości odrębny komentarz.

⁸ Z fr.: Nienazarta, Żarłoczna / Szerokousta; właśc. Louis Weber. Ów mit zawdzięczał swą trwałość malarstwu H. Toulouse-Lautreca – szczegółowo naświetla ten problem Julia Frey (dz. cyt.).

⁹ L. Appignanesi, dz. cyt.

¹⁰ T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

¹¹ Praca Appignanesi ukazała się w 1975 roku, więc siłą rzeczy autorka musiała się ograniczyć do rozpoznania istniejących w latach 60. XX wieku zbiorów muzealnych. Brakuje potwierdzenia, by korzystała ze zbiorów Bibliothèque Nationale de France. Wydany w roku 2012 katalog wystawy *Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre (1880–1910)* wskazuje na to, że wiele dokumentów i eksponatów potwierdzających losy Chat Noir czy Mirliton pozostaje w rękach prywatnych kolekcjonerów (najczęściej amerykańskich).

¹² Takich jak H. Greul, *Bretter, die Zeit bedeuten*, Köln 1967 (zob. T. Weiss, dz. cyt., s. 171); R. Hösch, *Kabarett von Gestern*, Berlin 1967 (zob. tamże, s. 169–180); F. Martini, *Kabarett* [hasło w:] *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (zob. tamże, s. 169). Por. L. Appignanesi, dz. cyt., s. 231.

porządkujących informacje na temat rodowodu europejskiego kabaretu brakuje odniesień do francuskich źródeł z epoki i do innych komentarzy¹³ niż te przywołane powyżej.

Niepełną lub zapośredniczoną wiedzę z obu źródeł należałoby więc zweryfikować i uzupełnić. Po pierwsze dlatego, by lepiej zrozumieć, w jaki sposób owo melancholijne poczucie straty paryskiego wzorca ożywiało wyobraźnię twórców polskich kabaretów; po drugie, by wyjaśnić mechanizm przenoszenia z jednej kultury do drugiej poszczególnych elementów konstrukcyjnych widowiska kabaretowego. To powinno prowadzić do odsłonięcia wszelkich „powtórzeń dyferencjalnych”¹⁴ właściwych modernistycznemu modelowi kabaretu, czyli do rozpoznania nie tylko wynikających z dziedziczenia podobieństw, ale również kulturowych różnic między polskimi i francuskimi kabaretami.

Nie mylił się Leon Schiller, doradzając Arnoldowi Szyfmanowi w roku 1909, by ten, chcąc poznać historię i estetykę paryskich kabaretów, skupował u nadsekwańskich bukinistów materiały dotyczące tego zagadnienia¹⁵. Analiza archiwalnej dokumentacji z przełomu XIX/XX wieku daje nam szansę zweryfikowania wielu wyobrażeń, będących imaginacyjnym wypełnieniem miejsc nieodkreślonych, a podtrzymywanych do dzisiaj. Uwalnia nas ona z pułapki „czasu absolutnego”¹⁶ legendy kabaretów Montmartre’u, pozwalając uważnie prześledzić historyczny proces ich ekonomicznego i artystycznego przekształcania się, co z kolei prowadzi do rozpoznania praw „cyrkulacji energii społecznych”¹⁷, które zdecydowały, iż zależny od bezwzględnej ekonomicznej wymiany kabaret wyemancypował się artystycznie, biorąc aktywny udział w poszukiwaniu form doświadczania i wyrażania nowoczesności.

¹³ Zob. M. Herbert, *La chanson à Montmartre*, La Table ronde, Paris 1967; Lionel Richard, *Cabaret, cabarets – Origines et decadence*, Plon, Paris 1991; M.E. Pool, *Chansonniers and chanson in Parisian Cabarets Artistique, 1881–1914*, University of Illinois at Urbana–Champaign 1994; M. Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881–1897)*, Slatkine, Genève 2007; *Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre (1880–1910)*, direction éditoriale Sophy Thompson, préface K. Rossillon, Skira Flammarion. Musée de Montmatre, Paris 2012; Bertrand Yves, *Le Chansonnier Marcel Legay, Le son d’une belle âme*. « Cabaret », L’Harmattan, Paris 2015.

¹⁴ Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997; T. Żaluski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012 (rozdz. *Powtórzenie jako problem w filozofii Gilles’a Deleuze’a*).

¹⁵ H. Karwacka, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki Momus*, PWN, Warszawa 1982, s. 129.

¹⁶ Określenie Johanna Wolfganga Goethego.

¹⁷ Przywołana kategoria stworzona przez Stephena Greenblatta pozwala traktować wykorzystywane w kabaretach teksty artystyczne jako nośnik/przekaźnik historycznie zmiennych przejawów życia społecznego, które są tymi komponentami kabaretowego zdarzenia/widowiska, które decydują o rozpoznawalności jego stylu. Cyt. za: M. Sugiera, *Performatywy, performance i teksty dla teatru*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 172.

Gastronomiczne początki kabaretów

W najbardziej znanym wariacie opowieści Montmartre rozkwita artystycznie dzięki inwencji i wyobraźni wielkich indywidualności. Czy możliwe jest jednak, by tego rodzaju zjawisko w całości uformowało się w tak krótkim czasie? A jeśli tak, to co wpłynęło na gwałtowną krystalizację tej formy parateatralnej?

Zwykle pojawienie się Chat Noir opisywane jest jako magiczna kreacja miejsca, które w przestrzeni publicznej nie miało sobie podobnych, a było manifestacją wolności artystycznej przeciwstawiającej się filisterstwu we wszelkich jego przejawach. Tej uwodzicielskiej, prestidigitatorskiej wizji chcę przeciwstawić kilka racjonalnych pytań: czy istotnie Chat Noir i Mirliton były „pierwszymi kabaretami” i w którym ze znaczeń – jako dające początek następnym kabaretom czy w rozumieniu „najlepsze”? Czy to zwodnicza dwuznaczność języka francuskiego odpowiedzialna jest za wskazanie 1881 roku jako niepodważalnego początku dziejów paryskich kabaretów artystycznych? Co było przedtem? Czy istniały wcześniej kabarety, ale miały odmienny charakter od tych fin de siècle’owych? A może było jeszcze inaczej...?

Dzieje paryskich kabaretów ściśle powiązane są z historią miejscowej gastronomii. W aktach prawnych i administracyjnych regulujących sposób funkcjonowania lokali gastronomicznych¹⁸ w dziewiętnastowiecznym Paryżu odnajdziemy kabarety obok hoteli, restauracji, tawern, kawiarni, piwiarni i cukierni. Ich pokrewieństwo będzie wyrażało się w zamiennym stosowaniu powyższych nazw w odniesieniu do tych samych miejsc¹⁹.

Były to lokale publiczne, w których można było zaspokoić głód i pragnienie (w niektórych znaleźć nocleg), a sposób ich funkcjonowania zależał od umieszczenia w przestrzeni miejskiej, społecznej rangi osób tam bywających i oferty kulinarnej. Zaskakujące jest rozpoznanie, że w Paryżu lat 40. XIX wieku mnoży-

¹⁸ Na przykład: *Révision de la loi sur les cabarets et établissements publics, leur réglementation en vue d'arrêter les effets de l'alcoolisme*, par Louis Combet, Paris 1884; *Nouvelle loi sur les cafés et cabarets. 6 juillet 1880, L. Crépin (Douai). Instruction sur la police des cafés, cabarets, auberges et de tous les lieux publics avec la jurisprudence de la Cour de cassation sur tous les cas particuliers*, Édité., Léautéy, Paris 1880. Dzieje paryskich kabaretów można śledzić również, studiując prace historyczne pochodzące z tamtego okresu, na przykład *Histoire des hôtelleries, cabarets, hôtels garnis, restaurants et cafés, et des anciennes communautés et confréries d'hôteliers, de marchands de vins, de restaurateurs, de limonadiers, etc.*, t. 1 et 2, par F. Michel et par É. Fournier, Paris 1851; *Histoire des enseignes d'hôtelleries, d'auberges et de cabarets*, par J.-D. Blavignac, Grosset et Tremblay, Genève 1879.

¹⁹ Przykładem braku precyzji w rozróżnianiu owych miejsc może być zmienność określeń odnoszących się do kabaretu des Chiffoniers, który Alfred Delvau nazywa również kawiarnią, a Émil Goudeau – oberżą.

ły się tak bujnie kabarety podłej jakości (*les cabarets borgnes*), a ich różnorodność znajduje odzwierciedlenie w następującej klasyfikacji: bezpośrednio przy ulicach otwierano takie, w których zatrzymywali się pocztylioni, woźnice, przechodnie, a zdarzało się, że i przestępcy (*les bouchons*); na przedmieściach i obrzeżach miasta otwierano salki, gdzie można było nie tylko coś zjeść, ale i potańczyć, a odwiedzali je szmacciarze, włóczędzy oraz inne typy podejrzanej kondyty (*les guingettes*); w centrum poukrywane były w Halach Baltarda *les souricières*, w których przez całą noc serwowano wódki i likiery, ale były to prawdziwe spelunki – zasadzki dla nieorientowanych, ponieważ najchętniej bywali tu sutenerzy, gałganiarze, włóczędzy i oszuści, a „nigdzie nie było tak przerażająco brudno jak tam”²⁰; do *tapis-franc* zaglądali zawodowi złodzieje, zwalniani z więzień przestępcy, aferzyści załatwiający swoje ciemne interesy w atmosferze wszechogarniającego opilstwa. Najślynniejszym spośród *les cabarets borgnes*, opisanym barwnie w unikatowym teaurusie kawiarniano-kabaretowym z lat 60. XIX wieku przez Alfreda Delvau, był Le Cabaret de Chiffonniers²¹, gdzie zbierali się „filozofowie nocni” – gałganiarze, szmacciarze, zbieracze wszelakich odpadów, ściągający tam z żebraczej dzielnicy Mouffetard. Popijając *verres de jaune*, toczyli długie dysputy o przeznaczeniu znalezionych starych butelek, szmat, skór i papierów. Delvau podkreśla naturalne zamknięcie tego środowiska, wynikające nie tylko z profesji bywalców, ale także ze swoistości używanego w rozmowach *argot*. Prawdopodobnie Delvau powracał wielokrotnie na ulicę Neuve-Saint-Medard, nie tylko, by zebrać materiał do przyszłego *Dictionnaire de la langue verte*²², ale również dlatego, że – jak przyznawał – to miejsce przypominało mu o względności wartościowania: to, co dla większości paryżan było bezużyteczne, tu nabierało nowego znaczenia, bo wracało do „wtórnego obiegu przydatności”.

Nie był to jedyny kabaret, w którym można było posłyszeć *argot*. Wystarczyło zajrzeć do Le Cabaret du Lapin Blanc²³, gdzie chętnie przesiadywali włóczędzy, rzemieślnicy, rozmaitej maści próżniaki. Właściciel, M. Mauras, próbował zachęcić tę niewyszukaną klientelę do odwiedzenia lokalu kuriozalnym, nieco sprośnym anonsem, zapewniającym, że tylko tu można zobaczyć wytwór kazirodztwa karpia z królikiem²⁴ – rozwiązanie tej zagadki było nader konwencjonalne i mieściło się w karcie dań.

²⁰ *Encyclopédie du dix-neuvième siècle: répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*, t. 6, BOU-CER, préf. signée: le directeur, Ange de Saint-Priest-au bureau de “l’Encyclopédie du XIXe siècle”, Paris 1844, s. 249.

²¹ A. Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, E. Dentu, Paris 1862, s. 62–67.

²² A. Delvau, *Dictionnaire de la langue verte – argots parisiens comparés*, E. Dentu, Paris 1866.

²³ Z fr.: Biały Królik; A. Delvau, *Histoire...*, s. 191–201.

²⁴ Tamże, s. 192.

Przywołane przykłady kabaretów²⁵ uświadamiają, że żaden z nich nie mieści się w stworzonym przez wiek XX modelowym wzorcu kulturowym tego miejsca, atrakcyjnego dla współczesnego widza ze względu na występy artystyczne, że na zjawisko to należy spojrzeć ze znacznie szerszej perspektywy, uwzględniając socjologiczne i antropologiczne aspekty ich historycznej transformacji. Dopiero wówczas, gdy weźmie się pod uwagę wszystkie odmiany kabaretów w ich społecznym i funkcjonalnym zróżnicowaniu, odśłania się wspólny im paradoks: z jednej strony, należąc do przestrzeni publicznej, miały one charakter demokratyczny, każdy bowiem mógł do nich wejść, ale jednocześnie specyfika *ambiance* danego miejsca integrowała spontanicznie reprezentantów konkretnych środowisk, decydując o wykluczeniu niewtajemniczonych, czyniąc zeń miejsce zamknięte. Kabarety stawały się w ten sposób enklawami szeroko pojmowanej kultury nieoficjalnej, w której współtworzeniu uczestniczyli również literaci i artyści.

Stałą obecność kabaretów literackich w przestrzeni miejskiej Paryża potwierdzają zapisy historyczne już od XVI wieku, gdy w kabarecie de la Pomme de Pin (Szyszka) bywali François Rabelais i poeci Plejady, poprzez epokę Moliera i Boileau, gdy ludzie pióra spotykali się w La Croix de Lorraine i du Mouton Blanc, wiek XVIII, kiedy organizowano śpiewane spektakle dla gminu w słynnym kabarecie Ramponeau²⁶, po aranżowane w latach 50. XIX wieku w kabarecie Dinouhou²⁷ prawdziwe *agapes litteraires*²⁸, w których uczestniczyli między innymi Henri Murger, kronikarz życia bohemy, Nadar²⁹, powieściopisarz marzący o tym, by zostać fotografem, Antoine Fouchery, fotograf pragnący zostać powieściopisarzem, Amédée Roland, młody poeta mający ambicję sprawdzenia się w dramatopisarstwie, Alphons Duchesne, poeta próbujący krytyki literackiej, Alphons Daudet, Jules Chamfleury i Charles Baudelaire. To do nich dołączali śpiewacy kabaretowi, karykaturzyści i malarze, tworząc wspólnotę podobną tej z jednej z popularniejszych w owym czasie piosenek:

²⁵ Jaques Protat, porównując kabarety amerykańskie z rodzimymi kabaretami, próbuje ustalić etymologię słowa kabaret. Wywodzi ją z pikardyjskiego *cambrette* lub *camberete* przeniesionego do niderlandzkiego jako *cabret*. Termin ten od XVIII wieku oznaczać będzie wszystkie te miejsca publiczne, w których gromadzić się będą poeci, intelektualiści, pieśniarze i muzycy, malarze i krytycy sztuki oraz aktorzy – zob. J. Protat, *Le Cabaret New-yorkais. Prolégomènes à l'analyse d'un genre spectaculaire*, Université de Bourgogne 2004 (praca doktorska – <http://jazz-song.org/These%20Jacques%20Protat%20Extraits.pdf>; dostęp: 25.04. 2015).

²⁶ *Dictionnaire universel des littératures*, par L. G. Vapereau, Paris 1876, s. 354–355; *Encyclopédie catholique: répertoire universel et raisonné des sciences, des lettres, des arts et des métiers*, formant une bibliothèque universelle, t. 4, BOLON-CAISTRE, publiée par la Société de l'encyclopédie catholique, sous la direction de M. l'abbé Glaire... de M. le Vte Walsh, et d'un comité d'orthodoxie Parent-Desbarres, Paris 1839–1848.

²⁷ Ulokowany w dzielnicy Bréda – A. Delvau, *Histoire...*, s. 15–21.

²⁸ Z fr.: uczy literackie; tamże, s. 19.

²⁹ Właśc. Gaspard-Félix Tournachon.

Les soir au kabaret, qu'ils étaient réunis
Tous les garçons chantaient³⁰.

Intensywność życia artystycznego tego miejsca potwierdzały efemeryczne, szybko składane gazetki: „Le Diogène”, „Le Rabelais”, „La Silouette”, „La Polichinelle”³¹.

Delvau zaświadcza też, że w połowie XIX wieku obok kabaretów literackich równie dynamiczne były te skupiające ludzi teatru. Ulokowany przy rue la Gaîté Le Cabaret des Vrais Amis³², którego położenie naprzeciwko cmentarza pozostawało w jawnej sprzeczności z nazwą ulicy, był azylem dla tych aktorów, którym brak wykształcenia zamykał drogę do wielkiej kariery, którzy najczęściej pracowali na prowincji i w teatrzykach na przedmieściach Paryża. Bywali tu również artyści bardziej znanych teatrów: Odéonu, Porte-Saint-Martin, Vaudeville'u, a nawet Théâtre Français. Do kabaretu de la Montansier³³ zaglądali zaś artyści mieszczańskiego nieopodal teatru Palais-Royal, a wieczorem po przedstawieniach także jego widzowie.

Stopniowe zagęszczanie przestrzeni Paryża kabaretami literacko-artystycznymi sprawiło, że w latach 70. XIX wieku to właśnie one narzuciły sposób definiowania funkcji tego miejsca jako przestrzeni, która jednoczy ludzi myślących, sprzyja rozwojowi inteligencji poprzez wymianę poglądów w finezyjnej konwersacji i ożywionej dyskusji, gościnnie przyjmującej autorów nie zapraszanych na salony, a złąknionych artystycznej konfrontacji i uznania. Można przyjąć, że dla literatów i artystów kabaret był formą „salonu odrzuconych”, sposobem ożywienia artystycznej twórczości poza obiegiem oficjalnym.

Ku korespondencji sztuk w kabarecie XIX wieku

Jednak to nie kabaret typowo literacki nada ton *fin de siècle*'owi. Najpopularniejszą odmianą stanie się wówczas kabaret *pittoresque*³⁴, którego wnętrze zawdzięczało swą malowniczość inwencji bywających tam malarzy, rzeźbiarzy i architektów, traktujących gest udekorowania pomieszczenia płótnami,

³⁰ [Wieczorem w kabarecie, gdzie wszyscy się zgromadzili, chłopcy śpiewali piosenki] – A. Delvau, *Histoire...*, s. 11.

³¹ Tamże, s. 20.

³² Tamże, s. 29–39.

³³ Rue Montansier – tamże, s. 170–171.

³⁴ Takie rozróżnienie zaproponował Georges Montorgueil w pracy *La vie à Montmartre*, G. Boudet, C. Tallandier, Paris 1899. Pozostawiam francuską nazwę ze względu na jej wieloznaczność, która w odniesieniu do opisywanego zjawiska jest niezwykle ważna (*pittoresque* – malarski, malowniczy, przyciągający oko, oryginalny).

plafonami, muralami za akt wzięcia w posiadanie tego miejsca. Ta odmiana kabaretu kształtowała się już od lat 50. XIX wieku i wiele takich lokali opisał w swojej kronice Delvau. Mieszaniną różnej wielkości, malowanych rozmaitymi technikami obrazów ozdobiona była więc sala kabaretu Dinchau, co potwierdzało sojusz bywających tam literatów z reprezentantami sztuk plastycznych³⁵. Natomiast gości kabaretu Kreutheimera³⁶ witał namalowany na ścianie fresk, przedstawiający rzekę Ren i współczesną reinterpretację sceny *Piwnica Auerbacha w Lipsku*³⁷ – tym razem nie były to bachanalia burszowskie, ale rodzinne, burżuazyjne świętowanie w altanie pokrytej pnączami chmielu i winorośli³⁸. Wnętrze Le Lapin Blanc ozdabiały ilustracje do powieści Eugeniusza Sue *Tajemnice Paryża*, oraz portrety reprezentacyjnych osób zaangażowanych w wydawanie dziennika „La Diogène”³⁹.

Tuż przed powstaniem Chat Noir na Montmartrze działały dwa kabarety *pittoresque*. Pierwszym z nich był Le Lapin Agile⁴⁰, zainstalowany od roku 1879 w dawnej siedzibie Le Cabaret des Assassins⁴¹. Był on kreacją wyobraźni znanego paryskiego karykaturzysty, André Gilla, który w kalamburowej grze tytułu obrazu zaszyfrował charakter tego miejsca: ‘là peint A. Gill’ (tu maluje A. Gill); ‘Lapin à Gill’ (Królik Gill). Stworzony przez artystę szyld – na którym królik, w zawiadackiej gawroszce na głowie, z malarską paletą w jednej i butelką wina w drugiej łapie, umyka z chwiejącego się rondla – można potraktować jako symboliczny znak zmiany proporcji między ważnością kulinariów i znaczeniem spraw artystycznych w kabarecie. W latach 70. i 80. XIX wieku sztuka kabaretowa stała się, choć na krótko, celem samym w sobie, oferowała przeżycie artystyczne o randze bezinteresownego doświadczenia, by na przełomie XIX i XX wieku poddać się ciśnieniu bezwzględnych praw handlowych, opatrujących każdą artystyczną kreację znakiem towarowym.

Właśnie owo poczucie utraty autonomiczności twórczej sprzyjać będzie cyklicznemu odnawianiu legendy Chat Noir i Mirliton, które wykorzystają magię *pittoresque*, wzorując się na założonym w 1878 roku La Grande Pinte⁴². Kie-

³⁵ Delvau żartował, że ze względu na chętnie odwiedzające ten kabaret kobiety właściciele zawiesili we wnętrzach dużą ilość luster. Zob.: A. Delveau, *Histoire...*, s. 19.

³⁶ Ulokowanego przy Boulevard de Poissoniers; tamże, s. 123–127.

³⁷ Obraz z I cz. *Fausta* J.W. Goethego.

³⁸ A. Delveau, *Histoire...*, s. 124–125.

³⁹ Tamże, s. 195.

⁴⁰ Z fr.: Żwawy / Zwiny Królik; G. Montorgueil, dz. cyt., s. 147–148.

⁴¹ Z fr.: Kabaret Zabójców. Jego wnętrze również zyskało malarską oprawę – na muralach utrwalono postacie słynnych zbrodniarzy: od François Ravailaca, zabójcy króla Henryka IV, po Jeana-Baptistę Troppmanna, który zamordował w latach 60. XIX wieku ośmioosobową rodzinę; tamże, s. 145–147.

⁴² Z fr.: Duży Kufel / Wielka Kwarta; tamże, s. 147–150. Kabaret przemianowano później na L'Âne Rouge (Rudy Osioł).

rujący nim sprzedawca lemoniady i właściciel renomowanej tawerny przy rue Sébastopol, le père Laplace⁴³ zachęcał bywających tam artystów do malarskiej aktywności i niezwykle chętnie zgadzał się na to, by zapłatą za wypite trunki były właśnie obrazy. Nie miały dla niego znaczenia ich styl czy tematyka – obwieszał nimi gęsto ściany w poczuciu siły „braterskiego eklektyzmu”. Z biegiem czasu stał się jednym z bardziej przedsiębiorczych handlarzy przedmiotów antykwarycznych i mimochodem dzieł sztuki⁴⁴.

To właśnie w La Grande Pinte, gdzie artyści mieszały się z włóczęgami, dojdzie do ważnego spotkania między Rodolphem Salisem i Émilem Goudeau, cenionym poetą i cieszącym się autorytetem założycielem grupy Hydropatów. Zjednanie przychylności Goudeau i jego kompanów dla projektu otwarcia Chat Noir było jednym z celniejszych posunięć Salisa, który w ten sposób zapewnił swojemu kabaretowi niebanalny literacki styl.

Warunki zewnętrzne nie bardzo sprzyjały uszlachetniającej emancypacji sztuki właśnie na wzgórzu Montmartre. Był to czas, gdy baron Haussmann, prefekt Paryża, odseparował nowoczesną część miasta od tej, która nie miała być objęta modernizacją, a którą podzielono na sektory, tworząc tak zwane *la ceinture rouge*⁴⁵. Chcąc zrealizować swój zamysł urbanistyczny, Haussmann wyburzył dzielnice najuboższych, wywołując mimowolnie kulturowe ciśnienie: odpowiedzią na ostentację monumentalnego centralistycznego planu było anarchistyczne ożywienie owego środowiska zepchniętego na margines. Mieszczące się w strefie „czerwonego pasa” Wzgórze, uchodzące przez trzy poprzednie stulecia za najbardziej niebezpieczny rejon, gościnnie przyjmowało tych, którym przebudowa Paryża odebrała dotychczasową przestrzeń życia. W wiejskim pejzażu, w którym odległości odmierzano krokiem przechadzki, zaczęły wyrastać bujnie szynki i tawerny. Nie zagłędano już do nich tylko po to, by *etouffe un perroquet* (zadusić papugę)⁴⁶, jak określano wychylenie szklaneczki absyntu, ale by przeczytać własny utwór literacki, zaśpiewać piosenkę, wystawić wspólnie przedstawienie.

Salis okazał się niezwykle bystrym obserwatorem życia kabaretowego. I chociaż nie brakowało mu niezycliwych, podkreślających jego malarską mierność, cwaniactwo, skąpstwo, mitomanię, to nie można odmówić mu intuicji w doborze środków do realizacji planowanego przedsięwzięcia. Siłą jego koncepcji było zebranie reprezentantów wszystkich sztuk w jednym miejscu oraz stworzenie im możliwości realizowania indywidualnych i grupowych pomysłów

⁴³ Nazywano go „ojcem Montmartre’u pittoresque” – zob. J.É. Bayard, *Montmartre hier et aujourd’hui*, Jouve, Paris 1925, s. 23; *Guide de l’Étranger à Montmartre*, edit. par V. Meusy, E. Depas, Paris 1900, s. 21–24.

⁴⁴ Tamże, s. 154–155.

⁴⁵ Z fr.: czerwony pas / czerwona obręcz – por. J. Frey, dz. cyt., s. 250; oraz W. Benjamin, *Pa-saże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 43–45, 57–61.

⁴⁶ J. Frey, dz. cyt., s. 202.

artystycznych. Podczas gdy wcześniejsze kabarety próbowano przede wszystkim różnicować: jedne przywabiwały wystrojem, inne uatrakcyjniały spędzany w nich czas piosenką, w kolejnych wystawiano małe formy dramatyczne, a niektóre próbowały zadziwić teatrykiem cieni⁴⁷, Salis⁴⁸ zintegrował to rozproszone przestrzennie, „pokawałkowane imperium”⁴⁹ artystyczne w swoim królestwie, świadomie starannie reżyserując zdarzenia kabaretowe.

Korzystając z bogatego instrumentarium środków wizualnych, brzmieniowych, aktorskich, a nie zadowolając się prostym ich użyciem, Salis starał się spotęgować ich oddziaływanie poprzez multiplikację⁵⁰. Nie wystarczało mu wrażenie *pittoresque* osiągnięte poprzez eksponowanie w lokalu malarskich płócien. Salis, zapraszając gości reklamową formułą „bądź nowoczesny”, nieoczekiwanie otwierał przed nimi antykwaryczną przestrzeń, w której zgromadzone przedmioty tworzyły osobliwe *bric-à-brac*. Kościelne lampy obok kolekcji białej broni, japońskie maski obok wypchanych zwierząt, ułożone przemyślnie na krześle w stylu Ludwika XIII trupia czaszka i piszczel, rzekomo należące do Villona, obok zanurzonej w wodzie szczotki do czyszczenia naczyń, która miała być prowokacyjnie wykorzystana w pseudoceremonii jako kropidło⁵¹. Wzmocnienie owej sztucznej historyczności zaprawionej kuriozalnością osiągał Salis grą starannie dobranych kostiumów. Sam przybrany w strój à la Don César de Bazan⁵², ustawił na straży, przy wejściu do Chat Noir, rosnących mężczyzn w strojach Gwardii Szwajcarskiej, wspartych na halabardach, natomiast gości obsługiwali garsoni w strojach Akademii Francuskiej⁵³. Ów *moyenâgeisme* podkreślony karnawałową przebieranką był ostentacyjnym wystąpieniem przeciwko naturze, przywołaniem przeszłości w onirycznym kształcie, poza historyczną ciągłością, był zabiegiem imitowania dawności z wyrazistym ironicznym dystansem.

Gdy w roku 1885 Chat Noir przeniesiony został do nowej siedziby, Salis sięgnął po kolejny środek uwypuklający groteskową grę wzniosłością. Każda sala zyskała bowiem osobną nazwę: Sala François Villona, Salle de Gardes / Pokój Straży, Cabinet des Archives et du Contentieux / Gabinet Archiwów i Spraw Są-

⁴⁷ G. Montorgeuil, dz. cyt., s. 141–144.

⁴⁸ Zasłużenie nazywany prawdziwym „Orłem Montmartre’u” – H. Valbel, *Les chansonniers et les cabarets artistiques*, E. Dentu, Paris 1885–1905, s. 51 (rysunek Alfreda Le Petit).

⁴⁹ G. Montorgeuil, dz. cyt., s. 142.

⁵⁰ Można ten rodzaj ekspresji porównać do nadmiaru i złożoności cechujących sztukę baroku.

⁵¹ Szczegóły wystroju wnętrza przekazywane są zwykle skrupulatnie w większości prac na temat tego kabaretu, ale i utrwalone na fotografiach – por. *Autour...*, dz. cyt.

⁵² Postać z wystawionej w 1872 roku opery Jules’a Masseneta (libretto: Adolphe d’Ennery, Jules de Chantepie na podstawie sztuki teatralnej *Don César de Bazan* Adolphe’a d’Ennery’ego i Philippe’a François Pinela Dumanoir’a; prem. 30.11.1872, Opéra-Comique, Paryż).

⁵³ Motyw prowokacyjnego wykorzystania w Chat Noir strojów, które w życiu oficjalnym podkreślają prestiż instytucji czy stanowiska, pojawia się we wszystkich publikacjach dotyczących tego kabaretu.

dowych, Salle de Colonies / Sala Kolonialna, Cabinet des Estampes / Gabinet Grafiki, Salle des Fêtes / Sala Zabaw⁵⁴. Spiętrzonoj dziwności przedmiotów, persyflazowemu wykorzystaniu historyczności wystroju wnętrza⁵⁵ i kostiumów⁵⁶, przesadnemu wykwiutowi nazw, towarzyszyła przerysowana wzniosłość gestów i zwrotów grzecznościowych⁵⁷ (każdy witany był przez gospodarza zwrotem „Wasza Wysokość” albo „Wasza Ekscelejco”), a wszystkie te środki służyły podważeniu reguł kultury oficjalnej, stworzeniu autonomicznej przestrzeni kwestionującej narzucane przez społeczeństwo prawa.

Przy tym Salis rozpoznał i potrafił wykorzystać jeden z ważniejszych mechanizmów nowoczesności – zrozumiał, że powtarzalność chwytów malarskich, muzycznych, literackich pozbawia je z czasem pierwotnej siły. Dlatego należy zastępować dawne bodźce nowymi, możliwie często zaskakiwać gości nowością. Z tego powodu, w 1882 roku, powstało czasopismo „Le Chat Noir”, skupiające świetnych ilustratorów, takich jak Théophile Steinlen, Adolphe Willette, Caran d’Ache⁵⁸, Ferdinand Bac, André Gill i inni, w którym drukowali swoje utwory Paul Verlaine, Jean Moréas, Marie Krysinska, Maurice Rollinat, Charles Cros, Jean Richepin, Germain Nouveau, Villiers de l’Isle Adam, Albert Samain, Stéphane Mallarmé, Théodor de Banville⁵⁹.

To będzie również przyczyną powołania do życia, kierowanego przez Henri Rivière’a et Caran d’Ache’a⁶⁰ *Théâtre d’ombres / Teatrzyku Cieni*, którego legendę próbowano ożywić tak w Zielonym Baloniku, jak i w Momusie występami, znanej w kabaretach Wiednia, Berlina i Paryża, artystki polskiego pochodzenia

⁵⁴ Przedmowa André Veltera do antologii: *Les Poètes du Chat Noir*, Paris 1996, s. 34 – wykaz sporządzony na podstawie wspomnieniowych zapisków Maurice’a Donnay (*Autour du Chat Noir*, Paris 2014).

⁵⁵ Kategoria *bric-à-brac* to, według Émila Goudeau, jedna z podstawowych reguł stylistycznych Chat Noir, w którego wnętrzu na równych prawach funkcjonować będą autentyczne antyki i falsyfikaty. W ten sposób zakwestionowany zostanie porządek wartości świata burżuazyjnego, a fikcjonalność stanie się zasadą organizującą kabaretową przestrzeń (z tego wynika niepewność co do historycznej wartości wielu zgromadzonych w kabarecie eksponatów, jak choćby kielicha Voltaire’a, którego autentyczność niektórzy kwestionowali, a inni byli o niej głęboko przekonani – por. J.E. Bayard, dz. cyt., s. 34; H. Valbel, dz. cyt., s. 94). Zob. É. Goudeau, *Paris, qui consommé. Tableaux de Paris*, Henri Beraldi, Paris 1893, s. 249–255.

⁵⁶ Goudeau nazywa tę cechę kabaretu *chienlit* – była to bowiem karnawałowej proveniencji przebieganka; kostiumowa bałaganiada. Zob. É. Goudeau, dz. cyt.

⁵⁷ W klasyfikacji Goudeau to trzeci istotny walor Chat Noir – *cabot*, rozpoznawalny w aktorskiej nadekspresji gestyczno-mimicznej oraz przesadnej artykulacji.

⁵⁸ Właśc. Emmanuel Poiré.

⁵⁹ Mariel Oberthür, dz. cyt., s. 47–50.

⁶⁰ Przy współpracy graficznej Willetta i Henry Somma oraz muzycznej Georges’a Fragerolle’a, Alberta Tinchanta i Jules’a Jouy; zob. tamże, s. 97–121; por. też *Autour...*, dz. cyt. (tu: M. Niccolai, *Le Chat Noir entre musique et mise en scène*, s. 55–68; L. Abélès, *Ailleurs! Revue satirique et poème coloré*, s. 69–81).

Miki Mickun⁶¹. Specjalizowała się ona w animowaniu chińskich cieni, wycarowując dla krakowskiej i warszawskiej publiczności serię karykatur znanych postaci ze świata literackiego między innymi Jana Lorentowicza, Stefana Krzywoszewskiego, Wacława Grubińskiego.

Cechujące Salisa rzutkość i pragmatyzm przedsiębiorcy, w połączeniu z umiejętnością wyławiania ludzi prawdziwie utalentowanych i integrowania ich wokół kolejnych artystycznych zadań, były przedmiotem niekłamanego podziwu otoczenia. Alphons Willette, charakteryzując swego patrona, podkreślał, że podczas gdy inni koncentrowali się na banalnych przedsięwzięciach handlowych, zarządca Czarnego Kota umiał katalizować działania artystów w taki sposób, by przynosiły sławę i zyski⁶².

Odpowiedzią na estetyczne rozbuchanie i eklektyzm Chat Noir będzie surowość robotniczego stylu Mirliton, kabaretu, który w roku 1885 zdomowi się pod dawnym adresem Czarnego Kota. Aristide Bruante ostentacyjnie odseparuje się od tradycji, w której formowaniu niegdyś uczestniczył jako *chansonnier*, umocowując nad drzwiami wejściowymi Mirliton pozostawione przez dawnego gospodarza stylowe krzesło, a w salce ustawiając surowe, proste meble. Bruant nie zrezygnuje jednak całkowicie z efektu *pittoresque* i udekoruje ściany lokalu malarzkimi płótnami, faworyzując szczególnie te, których autorem był Henri Toulouse-Lautrec, utrwalający niezwykle szczegółowo barwne życie tego miejsca.

Właśnie formuła kabaretu *pittoresque* stanie się inspiracją dla animatorów krakowskiego Zielonego Balonika. Rzucony przez Jana Augusta Kisielewskiego pomysł stworzenia polskiego kabaretu podchwycony zostanie przez malarzy, którzy wcześniej, bywając w kawiarni Turlińskiego Pod Paonem, ozdabiali jej wnętrze własnymi rysunkami. To inwencja Karola Frycza, Kazimierza Sichulskiego, Witolda Wojtkiewicza, Henryka Szczyglińskiego, Stanisława Kamockiego, Alfonsa Karpińskiego, Stanisława Szreniawy Rzeckiego, Stanisława Kuczborskiego, Stefana Filipkiewicza, Xawerego Dunikowskiego, Jana Szczepkowskiego, Fryderyka Pautscha, Szymona Frommera, Henryka Kunzka, Antoniego Piotrowskiego, Jana Skotnickiego, Czajkowskich Józefa i Stanisława, Tadeusza Rychtera i Kaspra Żelechowskiego zaważy na stylu wizualnej oprawy spotkań w Jamie

⁶¹ Brała ona również udział w działalności pierwszego niepublicznego polskiego kabaretu, założonego przez Cezarego Jellentę na przełomie 1901/1902 roku. Jellenta organizował spotkania cyklicznie w prywatnym mieszkaniu, a zapraszał na nie wybraną grupę literatów i innych artystów, wśród których była obecna także młodziutka Zofia Nałkowska. Postać Miki Mickun przybliży Helena Karwacka (dz. cyt., s. 47, 97, 134–135). Artystyczne poszukiwania tej niezwykle niezależnej rzeźbiarki opisuje K. Moisan-Jabłońska, *Mika Karolina Mickun – zarys biografii i twórczości*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, LVIII, nr 1–2, s. 33–45, oraz M. Dąbrowska, *Bourdelle — Mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu*, „Archiwum Emigracji”, Studia – Szkice – Dokumenty” 2012, z. 1–2 (16–17), s. 63–74.

⁶² M. Oberthür, dz. cyt., s. 22.

Michalikowej⁶³. Niejedną z owych malarskich czy graficznych prac ośpiewano w kabaretowym kupiecie, przypominającym nam dzisiaj o tym, jak ważna w owym czasie były oryginalność i inwencja wykonawcza, ale i dystans do własnych artystycznych dokonań. 5 grudnia 1905 roku, w czasie wieczoru poświęconego prezentacji różnych koncepcji odrestaurowania ogołoconego i zdewastowanego przez garnizon austriacki Wawelu, tak komentowano śpiewką pomysł graficzny Karola Frycza:

Pstrokaty Wawel wyciął nam Frycz chwata
Z barwnych papierków, co je gdzieś tam skradł
A że swojskiego pactwa nie jest wróg,
Więc pod Wawelem – papierowy kruk!

Papieru nakradł, zużył każdy śmieć
Na wyklejenie polskich baszt i bram.
Lecz któż się zgodzi tam mieszkanie mieć?
Więc chyba Fryczku, zajmiesz Wawel sam!

Oj Fryczu wystrzygany,
Tę myśl precz z głowy rzuć
Wszak cel papieru znany
Więc na cóż go tyle psuć?
Oj, Fryczu papierkowy,
Rozsądnym raz choć bądź
Bo brzydkie to narowy,
Gotowi ludzie skląć!⁶⁴

Choć materiał i efekt końcowy były odmienne, to wystrzyganki Frycza przypominają techniką wycinane z blachy cynkowej przez Henri Riviera postaci prezentowane w teatrzyku cieni.

Wyłonienie w historii paryskich kabaretów tych w odmianie *pittoresque* i umieszczenie osiągnięć Zielonego Balonika właśnie w odniesieniu do nich, daje podstawę do zweryfikowania wcześniejszych wniosków Weissa na temat literackiego charakteru kabaretów niemieckich i francuskich, w których rzekomo literaci „majoryzowali” malarzy, grafików, muzyków. Wgląd w literaturę źródłową upewnia, że w paryskich kabaretach literatura pozostawała w symbiozie

⁶³ T. Weiss, dz. cyt., s. 205, 217; autor szczegółowo omawia różne formy zaangażowania malarzy w przygotowanie oprawy plastycznej poszczególnych spotkań – od zaproszeń po kukły *Szopek* zielonobalonikowych.

⁶⁴ Cyt. za: L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004, s. 78 (utwór śpiewany na nutę walca *Do wuja starca*).

z pozostałymi sztukami, a Zielony Balonik kontynuował tę pikturalno-literacko-śpiewaną tradycję, przejmując z niej również sposób realizowania każdego spotkania pod nadzorem „mistrza ceremonii”.

Od *cabaretiera* do konferansjera

W latach 50./60. XIX wieku bywalcy kabaretów mieli już świadomość, że charakter tego miejsca zależy w dużej mierze od osobowości właściciela. Edwarda Dinochau zapamiętano jako wyjątkowo energicznego animatora wieczorów literackich, potrafiącego przyciągnąć tak dużą ilość zainteresowanych, że mieszcząca niewielką ilość osób salka wypełniała się tłumem rozdyktowanych artystów⁶⁵. To zmaganie się ograniczonej przestrzeni z nadmiarem gości także w późniejszych latach będzie miarą „prawdziwego” kabaretu, czego potwierdzenie znajdziemy choćby w recenzjach Boya:

Była to nieodmiennie maleńka salka, knajpa, na sto kilkadziesiąt miejsc, przy czym ludzie siedzieli sobie na głowach, jako bilet wstępu opłacało się szklankę kawy lub piwa, o żadnym piciu nie było mowy [...]⁶⁶.

W kabarecie Dinochau nie działały jeszcze prawa teatru, ale właściciel, nazywany „restauratorem literatów”, miał zadatki na dobrego konferansjera, słynął bowiem z wymowności, potrafił rozbawić, sprowokować, dowcipnie przekonać... o konieczności wypicia kolejnej szklaneczki Charlemagne, za 3 franki butelka⁶⁷.

Zarządzający kabaretem przy rue Royale na Montmartrze le père Schumacher miał zwyczaj zabawiania gości rozmową, w której dawał się poznać jako znawca Schellinga, Goethego, Wielanda, Feuerbacha, Hegla, Hugo czy Musseta. Najczęściej dialogowali z nim szwajcarscy artyści, wśród których zasiadał... niejaki Salis – kto wie czy nie spokrewniony z animatorem Chat Noir⁶⁸. Zdarzało się, że bardziej niezależni a zaradni artyści sami zakładali własne kabarety: kabaretem La Canne zarządzał rzeźbiarz d'Igreville⁶⁹, a kabaretowi de Nicolas nadawał ton poeta Hégésippe Moreau⁷⁰. Cenionym arbitrem elegantiarum był du

⁶⁵ A. Delvau, *Histoire...*, s. 15–21.

⁶⁶ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i zwarty*, w: tenże, *Pisma*, red. H. Markiewicz, t. XX, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 478.

⁶⁷ A. Delvau, *Histoire...*, s. 20. Nie bez przyczyny powtarzano sobie dowcipną definicję kabaretu stworzoną przez Guillaume'a Bautru: „kabaret jest miejscem, gdzie sprzedaje się szaleństwo w butelkach” – zob. *Encyclopédie du dix – neuvième siècle...*, s. 247.

⁶⁸ A. Delvau, *Histoire...*, s. 76.

⁶⁹ Tamże, s. 202–209.

⁷⁰ Tamże, s. 229–234.

père Cense, gospodarz rustykalnego Le Cabaret, , którego strzecha nie zapowiadała wykwintu wnętrza. Srebrna zastawa, na której podawano potrawy, elegancja stroju obsługujących gości kelnerów oraz dandysowskie upodobanie *cabaretiera* do kosztownych jedwabnych strojów przywabiły artystów takich jak Gustave Courbet, Théodor de Banville, Jules Champfleury, Henry Murger, Adolphe Moilleron⁷¹, Charles Baudelaire⁷².

W odniesieniu do przedstawionych właścicieli kabaretów lat 60. XIX wieku Rodolphe Salis jawi się, wedle określenia Montorgeuila, jako „człowiek-hybryda”, mecenas i podczaszy w jednym, „mistrz, który nie będzie miał rywali, ani spadkobierców”⁷³. To on dał początek konferansjerce, wówczas jeszcze nie traktowanej jako obowiązek spajania mozaikowego programu zewnętrznym komentarzem, ale sposób ukierunkowania uwagi zebranych na danego artystę, wymuszenie na gościach koncentracji słowami:

Panie i Panowie, nasz znakomity przyjaciel, poeta, przedstawi Państwu kilka wierszy
albo

Panowie, wysłuchajcie go, bo to geniusz przez niego przemówi⁷⁴.

Formuła komplementującej zapowiedzi, często zaprawionej złośliwością czy ironią⁷⁵, wrośnie w konwencję kabaretową i korzystali / korzystają z niej również konferansjerzy polskich kabaretów: od Fryderyka Járosy’ego po Piotra Bałtroczyka czy Andrzeja Poniedziałkiego.

Komentarze Salisa nie tylko służyły wprowadzeniu kolejnych wykonawców, one akompaniowały wszystkim zdarzeniom wieczoru, tworząc witrażową konstrukcję, w której archaiczna leksyka mieszała się z neologizmami, formuły w *argot* sąsiadowały z cytatami literackimi, a poważne idee wybrzmiewały obok farsowych gagów słownych, by ustąpić miejsca ekwilibryście grandilokwencji⁷⁶.

Nie wszystkie jednak propozycje Salisa przejęte będą przez konferansjerów XX wieku. Nie utrwali się właściwa mu ekscentryczność stroju oraz happenin-gowych, nacechowanych czarnym humorem pomysłów. Animator Chat Noir dostarczał otoczeniu podnieć, nie dbając o przestrzeganie dobrego smaku. Wydaje się, że najważniejszy był dla niego barwny eksces, jak wówczas, gdy 22 kwietnia

⁷¹ Nazwany przez Delvau „królem litografii”.

⁷² A. Delvau, *Histoire...*, s. 282–291.

⁷³ G. Montorgeuil, dz. cyt., s. 142.

⁷⁴ M. Oberthür, dz. cyt., s. 24.

⁷⁵ Nie bez przyczyny Salisowi przydano przydomek „Malice” / „Złośliwość” – por. J. Frey, dz. cyt., s. 248.

⁷⁶ M. Donnay, dz. cyt., s. 31–32.

1882 roku opublikował na łamach „Chat Noir” własny nekrolog, zawiadamiając czytelników o samobójstwie, do którego miało doprowadzić powodzenie nowo wydanej powieści Emila Zoli *Kuchenne schody*, będącej rzekomym plagiatem skrywanego w szufladzie utworu Salisa. Samobójca zapraszał chętnych na pogrzeb, który oczywiście sam poprowadził. Do formy wspólnego pochodu powrócił Salis po raz wtóry 10 czerwca 1885 roku, gdy aranżował przeprowadzkę Czarnego Kota z rue Rochechouart 84 na rue de Laval (dzisiejsza rue Victor Massé). Stylizował go wówczas na pogrzeb Wiktora Hugo. Przywdziawszy ostentacyjnie złoty strój prefekta, stąpał pompatycznie za orkiestrą, przed którą kroczyło czterech chłopców w strojach Akademii Francuskiej, niosąc z wystudiowaną nabożnością obraz Willetta *Parce Domine*⁷⁷; w pochodzie nie zabrakło emblematycznej postaci kota w butach⁷⁸.

Porównanie Aristide’a Bruanta z Salisem nasuwa się automatycznie. Ekscentrycznością stroju gospodarz Mirliton dorównywał swemu poprzednikowi. W czarnym kapeluszu z szerokim rondem, w czerwonej flanelowej koszuli, czarnej welwetowej marynarce i podobnych spodniach – takim zostanie zapamiętany przez następne pokolenia, które odziedziczą ten wizerunek w kilku malarskich ujęciach utrwalonych przez Toulouse-Lautreca. Ze wspomnieniowych zapisów wyłania się postać rosłego mężczyzny o zamasztych ruchach, który konferansjerką posłużył się nieco inaczej niż Salis, a – jak głosi legenda – formę zapowiedzi podsunie mu przypadek. Ponoć rozzłoszczony w czasie pierwszych dni marnego funkcjonowania kabaretu, właściciel w rozdrażnieniu miał zelżyć obecnych na sali gości. Gdy następnego dnia zjawiała się większa ilość zamożnych klientów, a Bruant powrócił do stosownego zachowania – jeden z gości upomniał się o inwektywę⁷⁹. Z braku uszanowania, z obelgi uczynił Bruant swój znak rozpoznawczy, czego manifestacją był napis umieszczony na szyldzie: „miejsce spotkań tych, którzy lubią być lżeni”⁸⁰. Jak zauważył jeden z zamożnych paryżan, Bruant „wyznawał zasadę, że im trudniejsze jest osiągnięcie jakiejś przyjemności, tym wyżej się ją ceni”⁸¹, dlatego celowo przetrzymywał wybranych gości pod drzwiami Mirliton, obserwując ich reakcję przez okno.

W polskich kabaretach próbowano początkowo łączyć styl konferansjerki Salisa i Bruanta. W pierwszym programie Zielonego Balonika to Jan August Kisielewski przyjął na siebie tę rolę, a wystąpił „we fraku, w białych getrach, i zaczął przemowę pół po polsku, pół po francusku. Wymyślał publiczności od

⁷⁷ Świecka parodystyczna interpretacja antyfony z liturgii kościoła katolickiego (tekst zaczerpnięty z *Księgi Joela* (2,17) – *Parce, Domine, parce populo tuo* (Przepuść, Panie, przepuść ludowi Twemu); tamże.

⁷⁸ J. Frey, dz. cyt., s. 207–208; 248; por. L. Appignanesi, dz. cyt., s. 23–24.

⁷⁹ J. Frey, dz. cyt., s. 252.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

bydłał, jak przystało artyście w obliczu filistrów”, których – jak ironicznie zaznaczył Boy – „trzeba by ze świecą szukać na sali wypełnionej szczelnie artystyczną bracią”⁸². To on wprowadził stały rytuał witania nowo przybyłych potrójnym klasowaniem. Po jego krótkim panowaniu, przez następnych pięć lat funkcję tę piastował w Jamie Michalikowej Stanisław Sierosławski, który wypracował własny styl konferansjerki, zawsze zaczynając spotkanie od postukiwania ozdobioną pękiem krakowskich wstążek buławą i rzuconym w publiczność związłym zawołaniem: „Mak!”. Jak zaświadczał Adam Grzymała-Siedlecki osobliwością konferansjerki „Stasinka” było podsycanie przez niego dowcipów na własny temat⁸³.

W Figlikach, które miały być raczej teatrem małych form niż kabaretem, nie było konferansjera, ale jego funkcję, zwłaszcza w prologu, przejmowały postacie ze staropolskiej satyry: Marchołat i Sowizdrzał. W ich przemówieniach do publiczności odnaleźć można zaczepny ton Bruantowskich monologów. Oto przykład inwencji Adolfa Nowaczyńskiego, autora większości Figlikowych tekstów:

Nowomodne warchoły prusackiego sztychu!
 Rymorobi kudłaci podobni ku lichu,
 Mecenasowe pytle i rejenty Milczki,
 Auskulantowie prawa, karier głodne wilczki,
 Sodalisi Wenery! Muskane buffony!
 Studentki z nocnych kawiarni, emancypanterki,
 Wyzwolone dziewczynki, kojcowe heterki!
 I wy, swym mężom znouż nazbyt wierne żony,
 Wy, nocne Amazonki, i wy, bojowniczkki,
 I tylko tyłem grzeszne w enocie półdziewice,
 Drzyjcie przed światłem Marchołatowej świeczki,
 Którą ja ciemnie waszych wnętrz rozświecę.
 Zadrzyjcie wszyscy, wszyscy! Bowiem ninie
 Prawda już idzie do Was w całej krasie,
 Nagutka, ino w samej koszulinie,
 Z świeczuchną w ręce! Z zwierciadełkiem zasię!⁸⁴

Prowokacje te wygłoszone w sytuacji zwielokrotnienia teatralnej fikcji – której umocnieniu sprzyjała archaizacja języka i wyraźne rozdzielenie rampą świata widzów i aktorów – nie mogły zburzyć spokoju osób oglądających spektakl. Bliższe pierwotnemu stylowi bezpośredniego oddziaływania na zebranych były

⁸² T. Boy-Żeleński, *O „Szopce krakowskiej” Zielonego Balonika*, w: tenże, *Znaszli ten kraj...?*, wstęp i wybór tekstów T. Weiss, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004, s. 229–230.

⁸³ A. Grzymała-Siedlecki, *Ludzie Zielonego Balonika*, w: *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsceńkach*, red. K. Rudzki, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1957, s. 68.

⁸⁴ Tamże, s. 100.

prologi prezentowane w spektaklach Momusa, jak choćby ten, napisany przez Leona Choromańskiego, interpretowany na scenie przez Henryka Małkowskiego, o mocnym refrenie:

Ty motłochu, i ty łaska-ć
Masz klaskać, śmiać się i znów klaskać!⁸⁵

Konferansjerzy późniejszych polskich kabaretów powrócą do stylistyki komentarzy Salisa, uznając, że sprzyja ona integrowaniu zgromadzonych we wspólnej zabawie, w nastrojach, ale też zapewnia odpowiednie tempo i spójność składankowego widowiska. Niewątpliwie ma rację również Dorota Fox, gdy zaznacza, że „konferansjer «rugający» nie pasował do teatrzyków, które na ogół kokietowały publiczność”⁸⁶. Podczas gdy w Zielonym Baloniku konferansjer pozwalał sobie, podobnie jak miało to miejsce w Chat Noir i Mirliton, na improwizacje, w późniejszych polskich kabaretach konferansjer korzystał już ze stałego tekstu scenicznego. Nawet wówczas, gdy rzucona przez niego anegdota miała lekkość *all improvviso*, była jednak tekstem do wielokrotnego odtworzenia, co czyniło prowadzącego program jeszcze jednym aktorem w przedstawieniu.

Dopiero w latach 20. XX wieku polski kabaret doczekał się prawdziwej konferansjerskiej indywidualności na miarę paryskich protoplastów. Był to artysta węgiersko-chorwacko-austriackiego pochodzenia, którego dowcip i sceniczny *charme* doceniła warszawska publiczność – Fryderyk Járosy. Wydane w jednym zbiorze pt. *Proszę Państwa!*⁸⁷ jego autorskie teksty świadczą o tym, że widzowie międzywojnia oczekiwali od konferansjera lotności *bon motów*, zręczności paradoksu, celności kalamburu, a czasem anegdotycznego konceptu, takiego jak ten:

Są wśród nas zwolennicy wyrobów krajowych i są fanatycy wyrobów zagranicznych. Pewien pan zapytał lekarza, czy operacja będzie bolesna.

– Bynajmniej, odpowiedział lekarz. Zastosuję miejscowe znieczulenie.

– Panie doktorze, powiada na to pacjent, u mnie pieniądze nie grają roli. Niech pan zastosuje znieczulenie zagraniczne, a nie miejscowe.

To samo zjawisko obserwuję w dziedzinie sztuki. Niektórzy entuzjazmują się tylko artystami zagranicznymi. A przecież mamy artystów rodzimych, którzy mogliby być ozdobą teatrów zagranicznych, na przykład Hanka Ordonówna⁸⁸.

⁸⁵ H. Karwacka, dz. cyt., s. 98.

⁸⁶ D. Fox, dz. cyt., s. 149.

⁸⁷ F. Járosy, *Proszę Państwa!*, Qui Pro Quo, Warszawa 1929.

⁸⁸ Cyt. za: A. Mieszkowska, *Jestem Járosy! Zawsze ten sam...*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008, s. 79.

Choć w latach 30. XX wieku wielu recenzentów próbowało przekonywać, iż funkcja konferansjera jest przeżytkiem i należy z niego zrezygnować, to postać ta jest do dzisiaj kabaretowym znakiem rozpoznawczym i bezsprzecznie najtrwałszym dziedzictwem paryskich kabaretów.

Formowanie i przekształcanie legendy

Wydaje się, że w polskim micie kabaretów paryskich utrwalone zostały przede wszystkim elementy najbardziej efektowne, a więc malownicza dekoracyjność wnętrza i wyrazista ekscentryczność konferansjera. Znamienne, że na podstawie polskich zapisów wspomnieniowych i publicystycznych nie jest możliwe odtworzenie owego zachwalanego przez bywalców Paryża bogactwa form poetyckich, słowno-muzycznych, teatralnych. Z pola widzenia, w większości, zniknęli również ci, którzy tworzyli nadsekwańskie towarzystwo kabaretowe⁸⁹.

Trafna wydaje się diagnoza Weissa twierdzącego, że odwiedzający Paryż po 1900 roku nie mogli oglądać „prawdziwego kabaretu literackiego”, bo „nie istniał już wtedy żaden z wielkich, autentycznych kabaretów Paryża. Istniała tylko legenda tej estrady i cały szereg kabaretów obliczonych na mieszczańskie gusty i na sensacje, na które nabierano turystów”⁹⁰.

Istotnie już w latach 90. XIX wieku, co skrętnie odnotował Valbel, rozpoczęła się eksploatacja legendy Chat Noir i Mirliton w samym Paryżu – zwłaszcza populistyczny wzór stworzony przez Aristude’a Bruanta zyskał wielu naśladowców. W latach 20. XX wieku przed jednym z nich, Alexandrem Bruantem, bez skrupułów eksploatującym „sławę pierwowzoru”, będzie przestrzegał Boy-Żeleński⁹¹. Pomysłowość fałszywych naśladowców przyciągała często tych, którzy niegdyś współtworzyli programy Chat Noir czy Mirliton i wspólnie podtrzymywali pozór trwania dawnych kabaretów. Na tę prawidłowość zwrócił uwagę Stanisław Brucz, którego w tajniki kabaretowego życia Montmartre’u wprowadzał w roku 1925 Bruno Jasiński⁹².

Pragnienie obcowania z legendą paryskich kabaretów wyrażało się i w tym, że starano się zapraszać artystów niegdyś występujących w Chat Noir i Mirliton do polskich teatrów. Między innymi w roku 1911, w ramach jubileuszu Alfreda de

⁸⁹ Ponieważ o poetach i *chansonnierach* paryskich kabaretów zamierzam napisać odrębną pracę, pozwalam sobie pominąć ten motyw w niniejszym szkicu.

⁹⁰ T. Weiss, dz. cyt., s. 181.

⁹¹ T. Boy-Żeleński, *Patriarcha piosenki*, w: *Flirt...*, t. XXI, s. 218–219.

⁹² Stanisław Brucz, *Szela w Paryżu*, w: program teatralny *Bruno Jasiński „Bał manekinów”*, s. 13 (prem. 27.06.1970 r. Teatr Polski w Poznaniu, reż. R. Kordziński, sztuka w przekładzie A. Sterna).

Musseta, zorganizowano spotkanie z pieśniarzem, którego przedstawiono jako André Gilla, współtwórcę Chat Noir. Zaproponował on polskiej widowni okraszoną piosenkami opowieść o rozwoju paryskich kabaretów i bardzo się ten wspominkowy wieczór podobał warszawskiej publiczności⁹³. Kimkolwiek był ów André Gill, nie mógł być tym artystą, który wcześniej stworzył kabaret Le Lapin Agile, a później działał w Czarnym Kocie, jako że zmarł on w roku 1885 w Charenton⁹⁴.

Utrwalające się z biegiem czasu poczucie, że „nie ma w Warszawie kabaretów”⁹⁵, melancholijne przekonanie o nieosiągalności paryskiego wzorca było jak najbardziej uzasadnione. Polski kabaret bowiem niemal od początku (poza Zielonym Balonikiem) działał w ramach zinstytucjonalizowanego teatru, czasami tylko, tak jak to miało miejsce w przypadku powojennych kabaretów Szpak, Dudek czy Piwnica pod Baranami, powracał tęsknie do stylistyki knajpki/kawiarni, nie rezygnując jednak z formuły płatnego przedstawienia. Dlatego trafne wydaje się nazywanie tych miejsc „teatrykami kabaretowymi” albo „kabaretowo-rewiowymi”⁹⁶, jak zaproponowano to w dobie międzywojennej.

Legenda paryskich kabaretów, stając się składową komercyjnego obiegu kultury, wielokrotnie poddawana była nie zawsze pożądanym przekształceniom. Ciekawy wydaje się mechanizm jej formowania i deformowania, i to nie tylko za sprawą niefortunnej asynchroniczności w czasie, czego przejawem był opóźniony przyjazd polskich artystów do Paryża, czy ze względu na nadużycia popełniane przez kabaretowych imitatorów.

Niezwykłe ważną rolę w kształtowaniu owego mitu odegrały wewnętrzne reguły obowiązujące w funkcjonowaniu pierwszych nadsekwańskich kabaretów. W owym założycielskim czasie (1881–1887) do Chat Noir i Mirliton cudzoziemcy nie zaglądali, gdyż były one – czego świadomość miał Boy – „prawie wyłącznie dla paryżan”⁹⁷. Początkowa hermetyczność montmartyjskich kabaretów wynikała z okolicznościowości przedstawianych tam tekstów i śpiewanych piosenek, w sposób naturalny wykluczających niewtajemniczonych. Jak podkreśla Elizabeth Pillet, w pełni mógł uczestniczyć w artystycznej zabawie kabaretowej tylko

⁹³ H. Karwacka, dz. cyt., s. 168; por. L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 69.

⁹⁴ Zob. A. Fauvel, *Punition, dégenérescence ou malheur?*, „Revue d'histoire de XIX siècle” 2003, nr 26/27, s. 277–304, <http://rh19.revues.org/751>; DOI:10.4000/rh19.751, [dostęp: 20.03.2015].

⁹⁵ D. Fox, dz. cyt., s. 112. Autorka w rozdziale pt. *Skala ostrości* zestawia te recenzje, w których krytycy akcentowali niezbieżność pierwotnej paryskiej formy kabaretu i polskich propozycji lat 20. XX wieku. Nie posunęli się co prawda do zaproponowania, by wycofać nazwę „kabaret”, ale słowo to w okresie międzywojennym zmieniło swoje znaczenie. Jak stwierdza Fox: „Pojęcie «kabaret» nie ma już [wówczas – L.I.] konkretnego przedmiotowego desygnatu, ale określa w przedmiocie mocno zmodyfikowanym (widowisku) podobieństwo do przedmiotu już nieistniejącego (kabaretowego spotkania – bezinteresownej zabawy)” – s. 113.

⁹⁶ Zob. L. Sempoliński, dz. cyt.

⁹⁷ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, w: tenże, *Pisma*, t. XX, s. 478.

ten, kto doskonale orientował się w tendencjach kultury oficjalnej, umiając właściwie stosować i odczytywać zabiegi parodystyczne w utworach kabaretowych. Nie tylko więc cudzoziemcy nie mieli powodu, by odwiedzać takie miejsca, w sposób naturalny byli oni eliminowani także z grona twórców⁹⁸. [Oczywiście bywały wyjątki, jak choćby Marie Krysinska, córka warszawskiego adwokata, starannie wyedukowana muzycznie, jedyna *femme-chansonnier* w Chat Noir⁹⁹].

Na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku, gdy prowadzący kabarety zorientowali się, że właściwa temu miejscu forma spędzania czasu budzi ciekawość rodziwej burżuazji i cudzoziemców, stopniowo rezygnowano z pierwotnej elitarności. Można uznać, że taką umowną cezurą była przeprowadzka Chat Noir, w roku 1885, do nowej siedziby przy rue Laval (Victora Massé). R. Salis zdecydował się na nią, chcąc sprostać oczekiwaniom coraz liczniej napływających artystów i, co istotniejsze – pragnąc zapewnić bezpieczeństwo eleganckiej, zamożnej klienteli, która stworzyła swoistą modę na bywanie w Chat Noir, stając się dla jego gospodarza źródłem satysfakcjonujących zarobków, ale też napięć i nieporozumień z rdzennymi, krzepkimi mieszkańcami Montmartre’u. Narastającą agresję niezadowolonych okolicznych sutenerów odnotował jeden z archiwistów Chat Noir, Horace Valbel.¹⁰⁰ Ten proces zmian w sposobie funkcjonowania Chat Noir objął natychmiast pozostałe kabarety, także Mirliton, którego właściciel umiejętnie wykorzystywał społeczne kontrasty, łącząc gości najbiedniejszych z najbogatszymi. O jego dostosowaniu do burżuazyjnych gustów świadczy również to, że w latach 90. chętnie występował w modnych *cafés-concerts*, takich jak Les Ambassadeurs, tworzonych poza Montmartre’em dla tych, którzy bali się tam bywać, a chcieli obejrzeć występy pieśniarzy kabaretowych i tancerek rewiiowych¹⁰¹.

Uruchomienie ekonomicznego mechanizmu myślenia o instytucji kabaretu pociągnęło za sobą świadomą finansową selekcję gości. Ponieważ biletem wstępu do kabaretu była zapłata za konsumpcję, więc w modnych lokalach ustalano tak wysokie ceny napojów, by wyeliminować niepożądanych klientów. Pochodną tego zabiegu było zyskanie w kabaretach odwiedzanych przez burżuazję i arystokrację swoistej osłony przed ewentualną cenzurą¹⁰².

Pillet zwraca uwagę na dwie konsekwencje stopniowego zwiększania wpływu ekonomicznej kalkulacji na życie artystyczne Montmartre’u. Po pierwsze prowadziło ono do zacierania się bezinteresowności spotkań kabaretowych. Po

⁹⁸ E. Pillet, *Cafés-concerts et cabarets*, „Romantisme” 1992, nr 75, s. 48. Référence électronique: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/roman_0048-8593_1992_num_22_75_6000.pdf

⁹⁹ Léon de Bercy przedstawił tę wywodzącą się z kręgu Hydropatów pieśniarkę Chat Noir w *Montmartre et ses chansons. Poètes et Chansonniers par Léon de Bercy*, Paris 1902, s. 45–48; por. F. R. J. Goulesque, *Une femme poète symboliste, Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, Honoré Champion, Paris 2001.

¹⁰⁰ H. Valbel, dz. cyt., s. 67–68.

¹⁰¹ J. Frey, dz. cyt., s. 393.

¹⁰² E. Pillet, dz. cyt., 44–45.

drugie – podzieliło środowisko kabaretowe. Ci, którzy byli zwolennikami początkowej formuły artystycznych spotkań, dających możliwość swobodnego, bezinteresownego prezentowania własnych poglądów, nie ukrywali niezadowolenia. Anarchizujący Jehan Rictus oburzał się, że z opisywania życia nędzarzy można czerpać materialne zyski, jak to robili Victor Hugo, Octave Mirbeau, Emil Zola, a w kabaretowym środowisku Jean Richepin i Aristide Bruant¹⁰³.

Pillet akcentuje także to, że artyści, stopniowo przystosowując się do wymagań coraz liczniejszej publiczności, tracili pierwotną oryginalność i chęć podejmowania artystycznego ryzyka. Ponadto coraz częściej występowali poza kabaretem, w miejscach dochodowej, a mniej szlachetnej rozrywki i tam byli zwykle oglądani przez cudzoziemców, przeświadczonych, iż byli w kabarecie.

Znamienne jest, że do polskiej legendy o początkach paryskich kabaretów włączono tancerkę La Goulue, co świadczyłoby o tym, że Polacy poszukujący nadsekwańskich rozrywek nie dostrzegali różnicy między kabaretem, *café-concert* i *la revue*. Tymczasem dla samych paryżan była to różnica istotna. W kabarecie, jak zaznacza Pillet, narodził się elitarny, bo odwołujący się do intelektu, śmiech modernistyczny, natomiast *café-concert*, korzystając niejednokrotnie z tego samego instrumentarium środków komicznych, operowała żartem mało wyrafinowanym, często ograniczając się do trywialnej obsceniczności, do humoru skatologicznego¹⁰⁴. Pierwotnie kabaret był więc miejscem dla „ekskluzywnych wielbicieli samej piosenki”¹⁰⁵ i nie wprowadzono doń tanecznego przepychu *café-concerts* czy późniejszych *music-halli*.

To właśnie na etapie całkowitego poddania kabaretów paryskich prawom komercji zyskali do nich wstęp cudzoziemcy, a wśród nich polscy obserwatorzy. Oczywiście nie sposób sprawdzić dzisiaj oralnego obiegu informacji, natomiast zachowało się niemało sprawozdań prasowych, z tymi najlepiej znanymi: Teodora Jeske-Choińskiego¹⁰⁶, Gabrieli Zapolskiej¹⁰⁷ i Adolfa Nowaczyńskiego¹⁰⁸.

Pojawiające się w nich nieścisłości, wynikające z niezrozumienia zjawiska czy uproszczeń interpretacyjnych, doprowadziły Boya-Żeleńskiego, zwykle potrafiącego skryć rozdrażnienie w finezyjnej ironii, do pełnego pasji wystąpienia: „Kabaret!... Straszne słowo! Nienawidzę go, a to dlatego, że tyle u nas nasłuchałem się i naczałem na jego temat bredni”¹⁰⁹.

¹⁰³ L. Rypko Schub, *La Chanson naturaliste. Aristide Bruante, ou le revers de la Belle Époque*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1976, nr 28, s. 210.

¹⁰⁴ E. Pillet, dz. cyt., s. 48.

¹⁰⁵ T. Boy-Żeleński, *Flirt...*, t. XX, s. 478.

¹⁰⁶ T. Jeske-Choiński, *Teatry paryskie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 308, s. 397.

¹⁰⁷ G. Zapolska, *Listy paryskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1891 nr 3, s. 38–39; 1892 nr 11, s. 135–136.

¹⁰⁸ A. Nowaczyński, *Cabaretiasis*, w: tenże, *Wczasy literackie*, nakł. Jana Fiszera, Warszawa 1906, s. 153–178.

¹⁰⁹ T. Boy-Żeleński, *Flirt...*, t. XX, s. 478.

Istotnie, z większości felietonów dowiadujemy się przede wszystkim o ekscentryczności kabaretowych zdarzeń, natomiast niewiele o repertuarowej swoistości poszczególnych kabaretów.

Można uznać owe zapisy za pierwszy konstytutywny nośnik legendy, w której skonfigurowały się, wyselekcjonowane przez emocjonalne nastawienie opowiadającego, fakty i wrażenia¹¹⁰. Przykładem niech będzie fragment relacji Kornela Makuszyńskiego, którym Izolda Kiec posłużyła się dla historycznego osadzenia dziejów polskiego kabaretu:

Chat Noir zaświecił zielonymi oczyma i ściągnął całą bandę twórczą obu brzegów Sekwany [...] Przewspaniałe miał życie Chat Noir; cały był rozśpiewany, cały grał przepychem obrazów, które stworzono na jego cześć. I wśród tego śpiewania ciskał śmiechem pioruny na Paryż, jak na Bastylię, szalał, kipiał, huczał, zanosił się śmiechem, potem się rozczulał nad jakąś rzewną, serdecznie płaczącą zwrotką piosenki jakiegoś poety, co pod arkadami mostów sypiał i którego zdradziła kochanka, więc przyszedł tutaj, aby swój cichy a wesoły ból wyśpiewać tym, z których każdy był taki, jak on. Dostojne bowiem było to zgromadzenie „ludzi bez zajęcia” [...]. Były to dusze najpiękniejsze z pięknych, z których nic nie łączyło z nikim; najbiedniejszych z biednych, samotnicy, włóczęgi zaułków, śpiewacy nędzy, malarze głodni; wygłodniałe trubadury, straceńcy, nie mający niczego na sprzedaż, dusze bujne i wyniosłe; księżęta niezłomni, których nie zdoła ugiąć nędza, nie potrafi zmrozić, siekący ich twarze, deszcz jesienny; bohaterowie zwidzeń swoich i swoich złudzeń; Pierroci nie z tego świata; pyszałki kpiące z urzędowych świętości, znieawidzeni przez tłum złoty, ukochani przez tłum głodny¹¹¹.

Ciekawe to imaginacyjne przetworzenie biografii paryskich twórców kabaretowych. Obejmując uogólniającym wskazaniem ubóstwa wszystkich artystów Chat Noir, Makuszyński usunął, wynikające z pochodzenia i z racji wykonywania pozaartystycznych zawodów, zróżnicowanie między nimi. No bo czy można nazwać „najbiedniejszym z biednych” pracującego w Ministerstwie Rolnictwa Leona Xanrofa, którego piosenki, m.in. słynnego *Fiakra*, spopularyzowała Yvette Guilbert¹¹²? Albo Gastona Sécot, piszącego co prawda piosenki antyrządowe, ale piastującego stanowisko ministerialne¹¹³, bądź Armanda Massona, najpierw zatrudnionego w Ministerstwie Wojny, a potem w Prefekturze departamentu

¹¹⁰ Potwierdzają to prowadzone przez Dorotę Fox badania nad prasowymi doniesieniami doby międzywojennej – zob. D. Fox, dz. cyt.

¹¹¹ K. Makuszyński, *Kabaret paryski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 1. Cyt. za: I. Kiec, *Historia...*, s. 29.

¹¹² Zob. *Montmartre...*, s. 88–92.

¹¹³ Tamże, s. 18–20.

Sekwany¹¹⁴? Nawet Aristude Bruant, ten, który obrażał wprost burżuazyjnych gości, „zmieszczaniał” z biegiem czasu, o czym świadczył piastowany przez niego urząd burmistrza w rodzinnym Belleville-Saint-Fargeau¹¹⁵. Prawdopodobnie to sugestywność montmartryjskich piosenek, przedstawiających nędzny, przepępczy świat w opowieści sentymentalnej czułości, sprawiła, że słuchający oczekiwali symetryczności między biografią autora i losami jego poetyckich bohaterów. Powyższy proces zastępowania faktów tym, co wyobrażone, można uznać za efekt nazwany przez Ricoeura „wymyślaniem powiązań”¹¹⁶, który towarzyszy „wysiłkowi przywoływania”¹¹⁷ tego, co nieobecne.

W metaforycznie opisanym przez Makuszyńskiego momencie powstania Chat Noir podkreślona została magia chwili. Nie mieści się w tym opisie społeczno-polityczny kontekst powstania kabaretu. Czytelnikowi może się wydawać, że gdziekolwiek by się zjawił ów metafizyczny posłaniec, tam mógłby powstać podobny kabaret. W tym obrazie nagłego uwolnienia zbiorowej artystycznej inwencji trafnie została odwzorowana spontaniczność uruchomienia i wstępnego działania paryskiego przedsięwzięcia. Powtórzenie owego niewymuszonego procesu formowania się kabaretu odnajdziemy jedynie w historii Zielonego Balonika¹¹⁸. Spotykający się w Jamie Michalikowej artystki wielokrotnie podkreślali, iż celem ich zebrań była zawsze bezinteresowna zabawa¹¹⁹. W kolejnych polskich kabaretach nie będzie możliwa podobna samorzutność i żywiołowość organizacyjna, ponieważ jako instytucje będą już one całkowicie podporządkowane prawom konsumpcji.

Jeśli usuniemy z pola widzenia historyczne tło i pozostaniemy przy porównaniu funkcjonowania Zielonego Balonika z wyobrażeniem działania Chat Noir i Mirliton w początkowym ich okresie, to dostrzeżemy przede wszystkim podobieństwa między nimi. W obu zabawę aranżowano tylko we własnym gronie, w obu odnajdziemy element niespodzianki wynikającej z upodobania do improwizacji, a śmiech będzie najważniejszym instrumentem rozrachunku z rzeczywistością; wreszcie, zarówno w Chat Noir jak i w Zielonym Baloniku, dość nonszalancko traktowano powstające teksty, bo pisane były przecież tylko „na zabawę jednego wieczoru”¹²⁰. Na tę niefrasobliwość można spojrzeć jeszcze inaczej. Pillet

¹¹⁴ Tamże, s. 67–70.

¹¹⁵ Tamże, s. 49–67.

¹¹⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Univeristas, Kraków 2006, s. 33.

¹¹⁷ Ricoeur wykorzystuje formułę Bergsona, próbując udowodnić bezpośredni związek jego koncepcji działania pamięci z *De memoria et reminiscencia* Arystotelesa – tamże.

¹¹⁸ Można byłoby dołączyć doń jeszcze przykład dużo późniejszej Piwnicy pod Baranami.

¹¹⁹ Zob. wspomnienia T. Boya-Żeleńskiego, Karola Frycza, Adama Grzymały-Siedleckiego w: *Dymek...*, s. 20–85; też: T. Boy-Żeleński, *Legenda Zielonego Balonika z perspektywy ćwierćwiecza*, w: tenże, *Znaszli ten kraj?...*, s. 241–256.

¹²⁰ T. Boy-Żeleński, *Kilka słów o piosence*, w: tenże, *Słówka. Zbiór wierszy i piosenek*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego, Lwów 1913, s. 93.

zwraca uwagę na swoistość funkcji improwizacji w kabaretach paryskich. Komponowanie utworów w danej chwili, ich modelowanie sytuacyjne, było chwytym pozwalającym uniknąć rejestrowania niebezpiecznych dla autora treści w raportach policyjnych¹²¹ (dzisiaj powiedzielibyśmy, że artyści kabaretowi korzystali z performatywnego kontekstu ochronnego). Oczywiście gra z zewnętrzną cenzurą była bardziej złożona, bo nie dotyczyła tylko sposobu prezentacji, ale też kształtowania tekstów, w których stosowano kamuflaż aluzyjności, kalamburów, ironii, groteski, a których publiczne rozszyfrowywanie było sprawdzianem intelektualnej biegłości¹²². A wszystkie te chwytły służyły – jak zapewniał Horace Valbel – uwalnianiu *esprit* dla samego *esprit*¹²³.

W tym kontekście samorodnego, autentycznego uszlachetnienia życia dziewniętnastowiecznego Montmartre’u może bardziej przekonujące stanie się, skierowane w roku 1926 do czytelników „Kuriera Porannego”, wystąpienie Boya-Żeleńskiego w obronie kabaretu. Autor *Słówek* próbował wówczas zachęcić mieszkańców Warszawy, by spojrzeli na rozrywkę kabaretową przychylniej, bo – przy wszelakich zastrzeżeniach – może ona przyczynić się do wysubtelnienia gustu publiczności:

To cywilizacyjne działanie na tłum, zbiorowej zabawy, ma z pewnością swoje znaczenie. Wiele osób zadziwi się, a może i zgorszy tym poglądem. Nie rozumieją, że cywilizacja to jest właśnie długa drabina o wielu szczeblach; u nas jest albo Norwid, albo mordobicie. Otóż niejedyn, który nie wyrzekłby się mordobicia dla Norwida, wyrzeknie się dla Pogorzelskiej czy Zimińskiej, wyjdzie z teatru rozmarzony, uszlachetniony, z zadatkiem człowieczeństwa, które go może zaprowadzić z czasem aż do Norwida¹²⁴.

Kabarety Montmartre’u wyrastając wśród biedy i niedostatku stały się miejscem spotkań dla tych, którzy, mając ambicje literackie czy artystyczne, nie mieli szansy innego szybkiego sprawdzenia swych umiejętności. Siła tych kabaretów, jak podkreśli Elizabeth Pillet, polegała na wytworzeniu dynamicznej „strefy konfliktogennej”, w której dochodziło do konfrontacji literatury wysokiej z formami oralnymi i popularnymi. W tym według badaczki tkwiła tajemnica bogactwa i oryginalności form kabaretowych, godzących sprzeczność frywolnego żartu z religijnością, gryzącej ironii z czułością, prowokującej konfabulacji z rzetelnością sprawozdania, konserwatyizmu z anarchizmem itd. Właśnie owa ideologiczno-estetyczna polifonia była, według Pillet, wyróżnikiem paryskich kabaretów¹²⁵.

¹²¹ E. Pillet, dz. cyt., s. 48.

¹²² Tamże.

¹²³ H. Valbel, dz. cyt., s. 60.

¹²⁴ T. Boy-Żeleński, *Flirt...*, t. XXII, s. 583.

¹²⁵ E. Pillet, dz. cyt., s. 48–49.

Wzmocnieniem tego eklektycznego stylu było równoprawne traktowanie występujących na scenie kabaretowej artystów, na co zwrócił uwagę Teodor Jeske-Choiński w czasie bytności w Chat Noir w roku 1889:

Młodzi poeci, beletryści i satyrycy, muzycy, którzy nie mieli jeszcze czasu do zdobycia sobie „firmy”, których ani drukują wielkie pisma, ani wystawiają teatry, ani grają orkiestry, spieszą do Salisa, a on nie odtrąca nikogo. Poetę, beletrystę, kompozytora stawia w swojej brudnej salce przed publicznością i każe im się popisywać¹²⁶.

Efektom takiego podejścia było równoprawne współistnienie odrębnych stylistycznie osobowości, z których każda miała swój własny wyrazisty *genre*; ale to paradoksalnie obniżało poziom artystyczny spotkań, ponieważ rezygnowano z jakiegokolwiek jakościowej selekcji.

Szukając podobnej „demokracji talentów” w polskich kabaretach z I poł. XX wieku natrafiamy na jeden tylko taki przypadek i to stosujący ową zasadę wewnątrz starannie dobieranego towarzystwa. W Zielonym Baloniku niewątpliwie chodziło o harmonię wspólnej zabawy parateatralnej, choć w nieco innych niż w Paryżu warunkach zewnętrznych. Kabaret ten zawiązał się przecież w mieszczańskim, konserwatywnym Krakowie, a energii użyczyli mu ci, którzy pragnęli choć na chwilę zrzucić urzędniczo-administracyjny gorset. Dlatego zielonobalonikowi twórcy dążyli do stworzenia enklawy artystycznej, dbając o elitarność spotkań, o staranną selekcję składu zapraszanych gości, którzy powinni umieć sprostać odpowiedniemu poziomowi poczucia humoru. W ten sposób krakowski kabaret eliminował niepożądane zaskoczenia w reagowaniu gości, zapewniając sobie dobrą zabawę w rozpoznanym gronie, o czym przypominał Adam Grzymała-Siedlecki:

[...] ani jednego słuchacza, który sam przez się nie byłby akumulatorem humoru, ani jednego pasażera, który by się nie umiał rozkoszować parodią, docinkiem; ani jednego posępniaka, ani jednej ucieleśnionej nudy¹²⁷.

Natomiast artyści francuscy funkcjonowali w dynamicznym kulturowym krwiobiegu – rzadko kiedy występując tylko w jednym kabarecie, przeważnie też nie ograniczali się do aktywności kabaretowej. Ponieważ na Montmartrze ulokowało się wiele kabaretowych lokali (między innymi Chien Noir, Le Cabaret des Quat'zArts, La Lune Rousse, Les Pantins, Le Carillon, L'Ane Rouge, Les Éléphants, Le Coup de Gueule), autorzy-wykonawcy migrowali między nimi, ale też angażowali się do *cafés-concerts* czy rewii. Wielu poetów i *chanson-*

¹²⁶ T. Jeske-Choiński, dz. cyt., s. 397.

¹²⁷ A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 55.

nierów uważało kabaret tylko za początek lub epizod w artystycznej karierze i równoległe do tej działalności podejmowało pracę w teatrach. Uznany poeta Jean Richepin, chętnie śledzący kabaretowe losy swych buntowniczych tekstów, nie ukrywał, że tęskni za spektakularnym sukcesem teatralnym. W latach 80. XIX wieku nie tylko realizował on zamówienia dramaturgiczne Sary Bernhardt (sztuki: *La Glu*; *Nana Sahib*), zawiadującej wówczas dwoma teatrami¹²⁸, ale również podejmował, z marnym zresztą skutkiem, próby aktorskie¹²⁹. Te wielostronne poszukiwania sposobów artystycznego spełnienia nierzadko prowadziły do porzucenia pierwotnego nonkonformizmu na rzecz oficjalnego uznania. Tak stało się w przypadku Jeana Richepina i Maurice'a Donnay, tych samych, którzy w Chat Noir uczestniczyli w rytualnym ośmieszaniu Akademii Francuskiej przez Salisa, a których przyjęto później w jej poczet. Już te przykłady upewniają, że utrwalone w relacji Makuszyńskiego przekonanie o wystarczalności kabaretowego życia było jednym z elementów legendy.

Jeśli przyjrzymy się rozwojowi karier polskich artystów kabaretowych, takich jak Karol Frycz, Teofil Trzcíński, Leon Schiller czy Arnold Szyfman, to okaże się, że doświadczenia zielonobalonikowe czy momusowe były ważnym, ale tylko przygotowawczym etapem do przyszłej pracy teatralnej, a w przypadku Boya-Żeleńskiego – do pracy literackiej. Brakowało w polskim życiu kulturalnym tej, właściwej Paryżowi, osmotycznej więzi między literaturą i sztuką wysokoartystyczną a popularną. Kabaret francuski, według Pillet, był właśnie formą pograniczną i ta bastardyzacja z jednej strony dynamizowała i nieustannie odświeżała dziewiętnastowieczne formy artystyczne, z drugiej zadecydowała później o pomijaniu tego zjawiska w poważnych badaniach naukowych XX i XXI wieku.

A przecież, jak przekonuje badaczka, kabarety paryskie, zwłaszcza w latach 80. XIX wieku, wytworzyły i wydoskonaliły ten rodzaj szlachetnej gry, która utrzymywała w bawiącym się towarzystwie stan gotowości do ciętej riposty, trafnego uzupełnienia niepełnego tekstu, znalezienia celnej pointy, tworzenia różnego typu koncepcyjnych zasadzek/pułapek, które zmuszały wyobraźnię do nieustannego wysiłku. Obie strony, zarówno artyści jak i publiczność, miały prawo krzyżować sobie plany, co wymagało od zgromadzonych nieustannej sytuacji i intelektualnej czujności¹³⁰. Pochodną tego rodzaju interaktywnych wyzwania były późniejsze popisy artystycznej biegłości rymowania *a vista* proponowane w kabarecie Boíte à Fursy, zapamiętane przez Boya. Gospodarz prosił o podanie szesnastu rymów, które zapisywał na tablicy, następnie reprezentant publiczności

¹²⁸ Sara Bernhardt kierowała wówczas początkowo Teatrem Ambigu, a później sceną Port-Saint-Martin.

¹²⁹ C. Otis Skinner, *Madame Sarah*, przeł. M. Skibniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 195–201.

¹³⁰ E. Pillet, dz. cyt., 48.

podawał temat piosenki. Jak zapewniał Boy, pieśniarz improwizował „bez zająknięcia piosenkę na dany temat i wybrane rymy”¹³¹.

Odsłaniając zaledwie kilka możliwych obszarów historycznych dociekań dotyczących kabaretu, upominam się o konieczność szczegółowych badań nad tą zwykle lekceważąco traktowaną formą kultury, ponieważ według mnie pozwolą one odsłonić i zrozumieć z jednej strony mechanizmy tworzenia «społeczeństwa spektaklu»¹³² i związanych z nim form rozrywki, spędzania wolnego czasu, mody i wizualności¹³³, z drugiej strony ułatwią interpretację tego świata, który kwestionując kanoniczne autorytety, doprowadził do likwidacji centralnego ośrodka wartościującego, pozwalającego myśleć i działać w ramach jednorodnego kulturowego paradygmatu, otwierając drogę „eksploracji nieskończonego uniwersum możliwości”¹³⁴, przy jednoczesnej paradoksalnej zamianie swobodnego, kształtującego osobowość działania na bierne uczestnictwo w kulturowym spektaklu.

Komparatystyczne badania dokonań polskich i francuskich kabaretów wydają się potrzebne i z tego punktu widzenia, że na podstawie porównania utworów poetyckich, słowno-muzycznych i muzycznych, opisać będzie można jakość kulturowych różnic oraz powtórzeń w ich rozmaitych transformacjach, decydujących z jednej strony o ekskluzywności kabaretowej sztuki końca XIX wieku, z drugiej strony przygotowujących grunt dla dzisiejszej kultury masowej. Nie wolno bowiem zapomnieć, że: „[...] nastanie każdej terażniejszości, która w obrazie tego, co przeszłe, nie rozpoznaje się jako terażniejszość w nim opowiedziana, grozi jego bezpowrotnym zniknięciem”¹³⁵.

Bibliografia

- Appignanesi Lisa, *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre (1880–1910)*, direction éditoriale Sophy Thompson, préface Kléber Rossillon, Skira Flammarion. Musée de Montmatre, Paris 2012.
- Bayard Jean Émile, *Montmartre hier et aujourd'hui*, Jouve, Paris 1925.
- Benjamin Walter, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

¹³¹ T. Boy-Żeleński, *Felietony*, w: tenże, *Pisma*, t. XIX, s. 85–86.

¹³² Kluczowy termin socjologicznej koncepcji Guy Deborda, zwracającego uwagę na proces podporządkowywania się jednostkowej egzystencji normom spektakularnym, wypierającym „doświadczenia autentyczne, dzięki którym wykształcają się indywidualne preferencje”, co prowadzi do zaniku osobowości. Zob. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 170.

¹³³ T. Załuski, *Modernizm artystyczny...*, s. 249.

¹³⁴ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 207.

¹³⁵ W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc i A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 313.

- Bercy Léon de, *Montmartre et ses chansons. Poètes et Chansonniers*, H. Daragon, Paris 1902.
- Blumenberg Hans, *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, wyd. 1, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Pisma*, red. H. Markiewicz, t. XX, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Pisma*, red. H. Markiewicz, t. XXI, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Znaszli ten kraj...?*, wstęp i wybór tekstów T. Weiss, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004.
- Dąbrowska Małgorzata, *Bourdelle – Mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu*, „Archiwum Emigracji”, Studia – Szkice – Dokumenty, Toruń, 2012, Zeszyt 1–2 (16–17), s. 63–74.
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Delvau Alfred, *Dictionnaire de la langue verte – argots parisiens compares*, E. Dentu, Paris 1866.
- Delvau Alfred, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, E. Dentu, Paris 1862.
- Donnay Maurice, *Autour du Chat Noir*, Grasset, Paris 2014.
- Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsценkach*, red. K. Rudzki, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1957.
- Fauvel Aude, *Punition, dégénérescence ou malheur?*, „Revue d’histoire de XIX siècle” 2003, nr 26/27, s. 277–304. Référence électronique: <http://rh19.revues.org/751>.
- Fox Dorota, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Frey Julia, *Toulouse-Lautrec*, przeł. J. Andrzejewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004.
- Goudeau Émile, *Paris, qui consommé. Tableaux de Paris*, Henri Beraldi, Paris 1893.
- Goulesque Florence R.J., *Une femme poète symboliste, Marie Kryszynska, la Calliope du Chat Noir*, Honoré Champion, Paris 2001.
- Guide de l'étranger à Montmartre*, éd. par Victor Meusy, Edmond Depas, préf. d'Émile Goudeau, J. Strauss, Paris 1900.
- Herbert Michel, *La chanson à Montmartre*, La Table ronde, Paris 1967.
- Jaki jest kabaret?*, pod red. D. Fox i J. Mikołajczyka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- Járosy Fryderyk, *Proszę Państwa!*, Qui Pro Quo, Warszawa 1929.
- Jeske-Choiński Teodor, *Teatry paryskie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 308, s. 397.
- Kabaret – poważna sprawa?*, pod red. D. Fox i J. Mikołajczyka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Karwacka Helena, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki Momus*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Kiec Izolda, *Historia polskiego kabaretu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2014.
- Kuchtówna Lidia, *Karol Frycz*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004.
- Malik Jakub A., *Kabaret szalony. Modernistyczny wzorzec kabaretu artystów w wieku XX (Zielony Balonik wobec Piwnicy pod Baranami). Ramy sagi*, w: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, pod red. M. Dąbrowskiego i A.Z. Makowieckiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003, s. 357–372.

- Mieszkowska Anna, *Jestem Járosy! Zawsze ten sam...*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008.
- Moisan-Jabłońska Krystyna, *Mika Karolina Mickun – zarys biografii i twórczości*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1996, 58/1/2, s. 33–45.
- Montorgueil Georges, *La vie à Montmartre*, G. Boudet, C. Tallandier, Paris 1899.
- Oberthür Mariel, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881–1897)*, Slatkine, Genève 2007.
- Nowaczyński Adolf, *Cabaretiasis*, w: *Wczasy literackie*, nakł. Jana Fiszera, Warszawa 1906, s. 153–178.
- Otis Skinner Cornelia, *Madame Sarah*, przeł. M. Skibniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Pillet Elisabeth, *Café-concerts et cabarets*, „Romantisme” 1992, nr 75, s. 43–50. Référence électronique: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/roman_0048-8593_1992_num_22_75_6000.pdf
- Poole Mary Ellen, *Chansonniers and chanson in Parisian Cabarets Artistique, 1881–1914*, University of Illinois at Urbana-Champaign 1994.
- Protat Jaques, *Le Cabaret New-yorkais. Prolégomènes à l'analyse d'un genre spectaculaire*, Université de Bourgogne 2004, <http://jazz-song.org/These%20Jacques%20Protat%20Extraits.pdf> [dostęp: 25.04.2015].
- Richard Lionel, *Cabaret, cabarets – Origines et decadence*, Plon, Paris 1991.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006.
- Rypko Schub Louise, *La Chanson naturaliste. Aristide Bruante, ou le revers de la Belle Époque*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1976, nr 28, s. 195–212.
- Sempoliński Ludwik, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1968.
- Sugiera Małgorzata, *Performatywy, performance i teksty dla teatru*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 369–413.
- Valbel Horace, *Les chansonniers et les cabarets artistiques*, E. Dentu, Paris 1885–1905.
- Velter André, *Les Poètes du Chat Noir*, Gallimard, Paris 1996.
- Weiss Tomasz, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Bertrand Yves, *Le Chansonnier Marcel Legay, Le son d'une belle âme*, L'Harmattan, Paris 2015.
- Załuski Tomasz, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012.
- Zapolska Gabriela, *Listy paryskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 3, s. 38–39.
- Zapolska Gabriela, *Listy paryskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 11, s. 135–136.

Lidia Ignaczak

Longing for Chat Noir and Mirliton. On legendary Parisian cabarets

(Summary)

The article invites readers to reinterpret the phenomenon of legendary nineteenth-century Parisian cabarets, inseparably linked to the history of Polish cabarets. The author refers to French sources from the era in order to supplement and verify facts concerning the historical transformation of this phenomenon, while postulating the need for more extensive research on cabaret in the context of its importance for understanding the formation of modern European and Polish popular / mass culture.

Słowa klucze: historia teatru XIX; historia teatru XX wieku; Paryż XIX wieku; fin de siècle; kabaret; modernizm; literatura XIX wieku

Keywords: history of the nineteenth-century theatre; history of the twentieth-century theatre; nineteenth-century Paris; fin de siècle; cabaret; modernism; literature of the nineteenth century