

Lidia Ignaczak*

 <https://orcid.org/0000-0001-9936-926X>

Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy – na przykładzie *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej

„Urodziłam się z poczuciem formy,
tak jakbym trzymała w ręku organki i światłomierz.”

Collage muzyczny, śpiewogra, komiks muzyczny, składanka wodewilowa, *musical*, współczesna *commedia dell'arte*, „makatka słowno-muzyczna” – wielokrotnie podejmowano próby gatunkowego przyporządkowania wystawionego w 1964 roku widowiska *Niech no tylko zakwitną jabłonie*¹ autorstwa Agnieszki Osieckiej. Mnożość tych określeń – przez komentatorów stosowanych wymiennie, niejednokrotnie z naruszeniem ustaleń historycznych i genologicznych – świadczy o wymyśnianiu się montażu Osieckiej jednoznacznej klasyfikacji. Pewne jest natomiast, że miał być on odpowiedzią na nurtujące autorkę wątpliwości historiozoficzne: czy można uchwycić i prześledzić Zmianę, w którą uwikłana była jednostkowa i zbiorowa polska tożsamość w czasach międzywojnia i w okresie powojennym?

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: lidia.ignaczak@uni.lodz.pl

1 Używając określeń: widowisko / spektakl / inscenizacja Osieckiej” posługuję się skrótem pozwalającym prześledzić koncepcję owego widowiska, którego partyturą jest opublikowany tekst: A. Osiecka, *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, w: *Jabłonie. Wybrane utwory sceniczne*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 2011, s. 11–126 (w dalszej części tekstu będę posługiwać się skrótem J). Moje spostrzeżenia nie dotyczą żadnej z konkretnych scenicznych realizacji (prem. 16.06.1964, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, Warszawa, reżyseria: Jan Biczyski, scenografia: Marian Stańczak, choreografia: Jagienka Zychówna).

Sama przyznawała, że gdy próbuje odtworzyć „szyfry młodości” swego pokolenia, natrafia na trudne do wyjaśnienia sprzeczności, bo we wspomnieniach miesza się bunt przeciwko nakazom politycznej rzeczywistości, z entuzjastycznym, spontanicznym śpiewem: „Naprzód, młodzieży świata / niech radosny połączy nas marsz”². Przywołując po latach jedno z takich rówieśniczych spotkań, finalizowane o świcie na sopockim moło, Osiecka stwierdzi, że dopiero z pewnego dystansu, *ex post*, można rozpoznać reguły rządzące pokoleniowym losem:

Przed nami, z mgły, i ze śpiewu, z domysłów raczej niż z przemyśleń, z niedokończonych przedstawień, z niedożywionych życiorysów, z niedożłobionych rozmów, z nierozwiązanych więzów, z niedokochanych miłości, z półrozwiniętych kajdan, z nienapisanych wierszy, z nierozwiązanych zadań – wynurzył się koniec moła. Koniec deski do prasowania. Koniec wybiegu. Koniec jednego z niezliczonych polonezów polskich, koniec poloneza, którego tańczyło moje pokolenie. Dalej już była niedostępna, nie dla nas dostępna: czysta, daleka woda. Między nami i wodą, na szczycie drewnianego masztu, ozdobiony okrętową liną – unosił się dzwon. Jedno, co mogliśmy zrobić, to uderzyć w dzwon! Pamiętajcie jednak, że za użycie owego dzwonu grożą kary. Grzywna i areszt. Grzywna. I areszt. Areszt i grzywna. Zatem nie poloneza tańczyliśmy i nie mazura, ale rondo. *Da capo al fine*³.

To właśnie owa, nie pozwalająca porzucić heroiczno-ludowego stereotypu, kolistość stała się zasadą organizującą *Jabłoni*. Niezależnie od miejsca zdarzeń, od tego czy rzecz będzie działa się „W Stryjskim Parku, w Wolskim Lesie”⁴, czy gdzie indziej, uderza w owym widowisku repetycyjna rytmiczność wykorzystanych przez autorkę motywów: z wojennego zamętu I wojny światowej wyrasta nowy kapitalistyczny porządek, zmieciony przez chaos II wojny światowej, po którym nastaje czas budowania Polski Ludowej. W tej ostatniej sekwencji Osiecka zaznaczy tak ważny dla zrozumienia losów jej pokolenia dwutakt: wysiłek, by przetrwać uścisk stalinizmu i następujące po nim podwilżowe rozluźnienie, w którym kryła się obietnica społeczno-politycznej i kulturowej transformacji.

2 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 135. Piosenka *Naprzód młodzieży świata* (nazywana też *Pieśnią Pokoju* lub *Hymnem Światowej Federacji Młodzieży Demokratycznej*) powstała w 1947 roku, autor słów Lew Oszanin (polskie tłumaczenie – Krzysztof Gruszczyński), muzyka – Anatol Nowikow.

3 Tamże, s. 135–136.

4 Taki był jeden z pierwotnych wariantów tytułu spektaklu (obok *Nowego kramu z piosenkami* i *Ukochanego kraju*). Ostatecznie Osiecka zdecydowała się opatrzyć spektakl tytułem jego finałowej piosenki, do której słowa napisał Jerzy Afanasjew, a muzykę stworzył Janusz Hajdun, przeznaczony do programu *Tralabomba* (1959) Cyrku Rodziny Afanasjewa – zob. Program przedstawienia *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, prem. 15.05.1974, Państwowy Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, reż. Elwira Turska, s. 5.

Osiecka odnalazła rytm spektaklu w powtarzalności pełnej nadziei formuły „niech no tylko...”: „niech no tylko umilkną strzały, a życie ułoży się piękniej niż kiedykolwiek...”⁵, „niech no tylko przeminie bezrobocie, a rozprostujemy skrzydła...”⁶, niech no tylko przeminie wojna, „odbudujemy Warszawę, a gwiazda rozbłyśnie”⁷. Choć w finale autorka zmaci spokój publiczności obrazem buntu brzydkich i głodnych mieszkańców z łódzkiej ulicy Kamiennej⁸, to powróci jednak do optymistycznego tonu STS-owską frazą „Niech no tylko zakwitną jabłonie”, która pozwala uwierzyć, że istotnie „świat nie jest taki zły”. Przekonana była, że to w muzyczności odsłania się najpełniej regeneracyjna siła nadziei:

Zawsze i wszędzie – zapewniała w *Szpetnych czterdziestoletnich* – po najstraszliwym kataklizmie, podnosi się z popiołów jakaś stara baba i zawodzi na znajomą nutę: „Kujawiaczek jeden miał koników siedem...”. Trudno, nawet jeżeli się babie trochę popłacze, to melodia tak czy owak się odnajdzie⁹.

Wybierając materiał do swojego widowiska, Osiecka nawiązała do zasady „tworzenia czegoś nowego z czegoś starego”¹⁰, którą w słowno-muzycznych inscenizacjach składankowych proponował niegdyś Leon Schiller. Można uznać, że od roku 1924, gdy wraz z zespołem Reduty zrealizował on *Dawne czasy w piosence, muzyce i zwyczajach polskich*¹¹, *quodlibetowy* piosenkowy *collage* sceniczny stał się jedną z atrakcyjniejszych form przypomnienia polskiej historii. Z wywiedzionej z Lekcji

5 Tamże.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 J., Cz. II, Scena 7, s. 120–121. Słowa piosenki – A. Osiecka, muz. Wojciech Solarz; jej pierwszą wykonawczynią była Elżbieta Czyżewska, studentka PWST, śpiewająca ten numer muzyczny w STS-owskim spektaklu *Bal maskowy* (prem. 16 grudnia 1958 roku, reż. W. Solarz); niezwykłość tej interpretacji potwierdzali nawet ci, którzy odmawiali Czyżewskiej muzykalności – por. I. Komedołowicz, *Elka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 88, 95, 102, 108–109. Jeszcze dzisiaj możemy wyrobić sobie opinię na temat tego wykonania, a to za sprawą jego rejestracji w nakręconej przez Osiecką – reżysera etudzie filmowej z roku 1959, utrwalającej codzienną pracę STS-u – zob. <https://ninateka.pl/film/sts-58-agnieszka-osiecka>.

9 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestolenni*, s. 21.

10 Na korzyści wynikające z wykorzystania tej zasady wskazywał Gérard Genette: «sztuka «tworzenia czegoś nowego z czegoś starego» ma tę wyższość, że wytwarza przedmioty bardziej złożone i bardziej wyrafinowane od przedmiotów «zrobionych umyślnie»: na dawną strukturę nakłada się i splata z nią nowa funkcja, a dysonans powstający z tego zetknięcia dwóch współobecnych elementów nadaje szczególny smak całości» – zob. G. Genette, *Palimpsesty*, w: *Współczesne teorie badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 363.

11 Prem. 17 lutego 1924 r., Warszawa, Teatr Reduta, reż., układ sceniczny i muzyczny Leona Schillera.

XVI wykładów paryskich A. Mickiewicza¹² koncepcji Teatru Żywego, będącego przejawem zbiorowego świętowania, powstały spektakle, w których Schiller, wariacyjnie operując tym samym materiałem pieśniarskim, przybliżał urokliwą arkadyczną przeszłość Polski. Tak powstała *Pochwała wesołości*¹³, *Witaj Jutrzenko swobody*¹⁴, *Pieśń o ziemi naszej*¹⁵, *Bandurka*¹⁶, *Kulig*¹⁷ i *Kram z piosenkami*¹⁸. Insce-nizacja tego ostatniego, mająca swą premierę w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego 1 lipca 1949 roku, była pożegnaniem Schillera ze słowno-muzycznymi składan-kami¹⁹. Ustawione szeregowo-prezentacyjnie piosenki miały stworzyć – zgodnie z reżysem zapisem partyturowym – 7. odmiennych tematycznie i stylistycznie *panneaux*, dających wrażenie scenicznego albumu wizualnie nawiązującego do ry-cin Franciszka Kostrzewskiego i karykatur Jana Lewickiego. „Obrazek śpiewający” odsyłał widza do repertuaru XVIII- i XIX-wiecznego, przypominając o zróżnico-waniu gustów odbiorców piosenki i pieśni w zależności od środowiska, w którym utwory owe dojrzewały. Początkowe rytmy quasi-menueta charakterystyczne dla rokokowych salonów ustępowały miejsca typowym dla szlacheckiej kultury dwor-kowej posuwistemu mazuru i dostojnemu polonezowi, a one znow przechodziły

12 Wykład wygłoszony w Collège de France 4 kwietnia 1843 r. – zob. A. Mickiewicz, *Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842–1844)*, Musée Adam Mickiewicz, Paris MCMXIV. Wersja polska: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, T. XI, *Literatura słowiańska*, oprac. J. Maślanka, Czytelnik, Warszawa 1998; por. T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, w: *Rzeczy tea-tralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 82–91; J. Ciechowicz, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1990, 81 / 2, s. 21–34; M. Prussak, *Przygody Lekcji XVI*, w: *Czy jeszcze słysząc głos romantyzmu?*, Wydawnictwo errata, Warszawa 2007, s. 91–99.

13 Prem. 23 marca 1924 r. w Warszawie, Teatr Reduta, w reż. L. Schillera.

14 Prem. 28 listopada 1928 r. w Warszawie, Teatr Polski, w reż. L. Schillera.

15 Prem. 2 czerwca 1927 r. w Warszawie, Teatr Polski (w Teatrze na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie), insc. i reż. L. Schiller, dekor., kostiumy i efekty świetlne Karol Frycz.

16 Wystawiona w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Warszawie 5 lutego 1925; reż. L. Schiller, scenografia Andrzej i Zbigniew Pronaszko. Po wojnie Schiller odtworzył partyturowo przed-wojenny zbiór *Bandurki*, traktując go jako archiwum dla potencjalnego przyszłego realizato-ra „obrazków śpiewających” – partytura znajduje się w Muzeum Teatralnym w Warszawie (MT / S/ 44/ 2).

17 Prem. 8 czerwca 1929 r. w Poznaniu, Teatr Rewia, w reż. L. Schillera.

18 *Kram z piosenkami*, reż. L. Schiller, scenografia Józef Rachwański, Ewa Soboltowa, choreogra-fia Barbara Fijewska, prem. 01.07.1949, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi – trzeba zaznaczyć, że Schiller już w roku 1945 miał możliwość wcześniejszego wypracowania kształtu tego widow-ska, zaprezentował je bowiem w Teatrze Ludowym im. W. Bogusławskiego w Lingen, 1 grud-nia 1945, scenografia Marian Sigmunt, choreografia Barbara Fijewska, opracowanie muzyczne Kazimierz Hardulak.

19 L. Schiller, *Kram z piosenkami. Obrazki śpiewające*, wstęp i oprac. S. Mrozińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

w energiczność powstańczych marszów, wypieranych w kolejnym scenicznym ujęciu przez wirowy ruch podmiejskich sztajerów, walczyków, polek, cyganeryjnych kankanów i *chansons tristes*, prowadząc do zamknięcia spektaklu *Krakowiakiem robociarskim*, autorstwa Leona Pasternaka²⁰.

Osiecka, będąc w pewnym stopniu kontynuatorką przedsięwzięcia Schillera, podjęła bowiem składankową opowieść w miejscu, w którym zakończył ją autor *Kramu z piosenkami*²¹, zmieniła jednak reguły wewnętrznego strukturyzowania widowiska, nie usatysfakcjonowana celem, jaki stawiał sobie Schiller i klasycystycznym ładem rządzącym jego spektaklem. Autor *Kramu z piosenkami* miał ambicję ożywienia w teatrze, przekazywanego przez kolejne pokolenia drogą oralną lub przechowywanego w bibliotecznych archiwach, repertuaru śpiewanego, który znalazł się nagle na kulturowym marginesie, zepchnięty tam przez technologiczne cywilizacyjne przyspieszenie. Teatr miał być miejscem wzmacniania pamięci o owych różnorodnych stylistycznie śpiewkach.

Osiecką interesowało jednak coś innego – poszukiwała ona scenicznego sposobu pozwalającego odsłonić nierównomierności procesu historycznej transformacji. Przekonywała, że „[...] historia jest jak dziadek do orzechów. Nie wszystko miażdży z jednakową siłą. Jedne «okruchy dziejów» wypadają z metalowej paszczy zmielone na przemiał, a inne wytaczają się w całkiem niezłej formie, w kształcie orzechowej łódeczki”²². Dlatego też w śpiewanym dyptyku wykorzystwała, podpatrzoną w Piwnicy pod Baranami²³, technikę synkretycznego łączenia piosenek z publicystycznymi materiałami: z autentycznymi ogłoszeniami, reklamami, wiadomościami prasowymi, fragmentami pamiętników chłopskich i propagandowych radiowych audycji

20 Por. L. Ignaczak, *Schillerowski „Kram z piosenkami”*, w: *Kram z piosenkami*. Program teatralny Teatru im. Stefana Jaracza, Łódź 1994, s. 3–4.

21 Przygoda Osieckiej z Schillerowskimi „obrazkami śpiewającymi” miała także inną odstonę: poproszono autorkę *Kochanków z ulicy Kamiennej* o napisanie kupletów końcowych do *Kramu z piosenkami* reżyserowanego przez Olgę Lipińską, prem. 19 czerwca 1984 roku w Teatrze Komedia w Warszawie (scenografia Andrzeja Sadowskiego, choreografia Henryka Konwińskiego, kostiumy Anny Rachel).

22 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, s. 168.

23 Swoistość „poetyki śmietnika” była znakiem firmowym tego kabaretu, o czym przypominała w monografii *Piwnicy pod Baranami* Joanna Olczak-Ronikier: „W Piwnicy nigdy nie było zawodowych «tekściarzy». Twórczość Bursy, Wiśniaka, później Dymnego, Andrzeja Warchała była na ogół autorskim okienkiem w programie, którego głównym walorem było odkrywanie śmieszności autentyków. Rozprawy naukowe i dziwaczne zwierzenia wariatów, egzaltowane epistoły poetów romantycznych i listy maniaków do Fali 49, dydaktyczne czytanki dla szkół ludowych i pisma mistyków, grafomanów, spirytystów, domokrażców plus współczesny bełkot ideologiczny – wszystko to wymieszane razem potęgowało nawzajem swoją groteskowość” – zob. J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 76.

„Fala 49”²⁴. Nie rezygnowała przy tym z balladowej fabularności, winkrustowując w swą mozaikę melodramatyczną sensacyjność międzywojennej sprawy Rity Gorgonowej²⁵, okolicznościową opowieść o samobójstwie młodych małżonków z Piotrkowa²⁶, balladę żebraczą o Bronku Kalece²⁷, jedną z wersji lwowskiego wesela Mańki Pryszcz²⁸ oraz budzące społeczne emocje kryminalne wyczyny Paramonowa²⁹ (1955).

24 Fala 49 – cykl audycji propagandowych Polskiego Radia, kierowanych przez Leona Rawskiego, prowadzonych przez aktora Stefana Martykę i dziennikarkę propagandową „Trybuny Ludu” Wandę Odolską. Pierwszą z nich wspomina technik PR, jako nieoczekiwane polecenie przerwania transmitowanego właśnie koncertu orkiestry – propagandowy komentarz przerwał wówczas graną na trąbce solówkę z *Lotu trzmiela*. Aktywność speakera radiowego prowadzącego ową audycję tak komentował Marek Hłasko w *Pięknych dwudziestoletnich*: „Bydlę to włączało się przeważnie w czasie muzyki tanecznej, mówiąc: «Tu Fala 49, tu Fala 49. Włączamy się». Po czym zaczynał opluwanie krajów imperialistycznych; przeważnie jednak wsadzał szpilki w pupę Amerykanom, mówiąc o ich kretynizmie, bestialstwie, idiotyzmie i tego rodzaju rzeczach – następnie kończył swą tyradę słowami: «Wyłączamy się»” – cyt. za: P. Lipiński, *Nietoperz cicho śmignął*, dodatek do MAGAZYN nr 1, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 4, wydanie z dnia 5.01.1996, s. 6.

25 W plotkarskim duecie *Pieśni o tragedii w Brzuchowicach* wykonają w spektaklu Osieckiej Maniusia i Ciotka (J., Cz. I, Scena 7, s. 57–61). Była ona śpiewana do melodii ballady o lwowskim bandycie Czabaku, którego skazano na karę śmierci za mord rabunkowy – zob. J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997 (IV – 12, s. 219–222).

Rita Gorgonowa, właśc. Emilia Margerita Gorgon, z domu Ilić (ur. 7 marca 1901 w Ociestowiew Dalmacji – data śmierci nieznaną) była guwernantką Elżbiety Zaremy (Lusi), córki lwowskiego architekta Henryka Zaremy, którą rzekomo zamordowała (30 grudnia 1931). Prowadzony w latach 1932 – 34 proces o owo zabójstwo miał charakter poszlakowy, był wyjątkowo żywo komentowany i uznany za „najgłośniejszy proces sądowy II Rzeczypospolitej”. Na podstawie ten sprawy, w 1977 roku, Janusz Majewski nakręcił film *Sprawa Gorgonowej* z Ewą Dańkowską w roli głównej; współczesną wersję dramaturgiczną zaproponowała Jolanta Janiczak (*Sprawa Gorgonowej*) – prem. 28 marca 2015 r. w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (Scena Kameralna), reż. Wiktor Rubin.

26 J., Cz. I, Scena 7, s. 54–56.

27 *Ballada Bronka Kaleki* – J., Cz. I, Scena 7, s. 59.

28 *Wesele Mańki Pryszcz* – J., Cz. I, Scena 7, s. 54. – por. J. Habela, Z. Kurzowa, dz. cyt., II – 10, s. 142–143.

29 Jerzy Paramonow – w latach 50. XX wieku cieszył się dwuznaczną sławą za sprawą napadów i rabunków. Milicja ujęła go 3 października 1955 r., stawiając zarzut zamordowania sierżanta Zdzisława Łęckiego, sąd potwierdził jego zasadność i wymierzył oskarżonemu karę śmierci przez powieszenie. Postać ta w kręgach chuligańskich stała się symbolem walki przeciwko systemowi komunistycznemu, a pamięć o niej przetrwała w balladach ulicznych – zob. B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Warszawa 1971, s. 369–370. Por. A. Kłós, B. Wróblewski, *Ręka i głowa Paramonowa*, „Gazeta Wyborcza” 6.08.2010, http://wyborcza.pl/1,76842,8220234,Reka_i_glowa_Paramonowa.html [data dostępu: 20.11.2016].

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że zasada konstrukcyjna *Jabłoni* jest prosta, że ów sceniczny reportaż z czterdziestu lat historii Polski powstał dzięki składankowemu montażowi³⁰ materiału deklamowanego i śpiewanego. A jednak kompozycja Części I widowiska nie jest oczywista. Osiecka, tworząc ją, posłużyła się chwytem nie nowym, bo znanym z Schillerowskich widowisk religijnych: *Wielkanocy* i *Pastorałki* – wybrała niewielkich rozmiarów tekst dramatyczny, którego poszczególne elementy niekiedy usuwała albo rozbudowywała piosenkami i gazetowymi doniesieniami. Utworem, który odpowiadał jej zamierzeniom, ponieważ operował dramaturgicznym skrótem, typizacją, lapidarnością godną satyrycznych *blackoutów*, okazała się dziesięciominutowka Tytusa Czyżewskiego *Włamywacz z lepszego towarzystwa*³¹ (1921). Dostarczyła ona Osieckiej głównych postaci międzywojennej części spektaklu: Gościa, który płaci, Kokoty Mimi, Manekina / Inżyniera *Metropolitaine*, Włamywacza i Entreprenera, który stając się w *Jabłoniach* aranżerem wielkiego jarmarcznego widowiska, zapewni możliwość metateatralnego odczytania całości. Osiecka przyjmie zaproszenie Czyżewskiego do groteskowego, zdegradowanego w swej organiczności świata, w którym „ludzie i manekiny mają te same prawa”³², w którym śmierci odebrana jest godność, ponieważ w umieraniu dostrzega się jedynie znieruchomienie ludzkiej maszyny. W jednoaktówce tej, co paradoksalne, muzyka odtwarzana z patefonu nie oznacza upływu czasu. Taneczne shimmy uwięzione jest bowiem w kolistym jego zapętleniu³³, czego brzmieniowym znakiem jest powtarzające się czterokrotnie bicie zegara o tej samej godzinie, sygnalizujące trwanie zamrożonej w dziesięciu minutach odgrywanego spektaklu północy. Sztuka Czyżewskiego przybliży codzienność międzywojenną, sytuując w jednym planie to, co „wysokie i niskie, co centralne i peryferyjne, co systemowe i przypadkowe, co spontaniczne i spekulowane, co organiczne i mechaniczne itd.”³⁴, przy czym – jak trafnie to zauważyła Anna R. Burzyńska – „pełen muzyki i tańca niemal rewiowy dramat zmienia się w miarę rozwoju akcji w bezduszny nakręcany mechanizm”³⁵.

Osiecka wyostrzyła marionetkowość figur tego świata, obudowując i rozbudowując tekst Czyżewskiego fragmentami informacji prasowych i piosenkami.

30 Jak wielokrotnie Osiecka podkreślała technikę montażu / collage'u opanowała dzięki studiom dziennikarskim i filmowym – zob. Program przedstawienia *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, dz. cyt., s. 4.

31 Jednoaktówka opublikowana w 1922 roku wraz z miniaturą dramatyczną *Osiół i słońce w metamorfozie* (powstała w 1918 r.), nakładem Gebethnera i Wolffa w Krakowie.

32 A. R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 195.

33 Tamże.

34 J. Kryszak, *Tytus Czyżewski w teatrze świata i wyobraźni*, w: T. Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 6.

35 A. R. Burzyńska, dz. cyt., s. 203.

Połączyła ona losy bohaterów jednoaktówki z historiami stworzonych przez siebie postaci: Chłopa ze wsi, Gazeciarza, czy Cnotliwej Zuzanny, obdarowując przy tym każde z nich fikcyjną a prawdopodobną biografią. Źródłem energii stworzonego przez Osiecką modelu świata międzywojennego był, podobnie jak miało to miejsce w dramacie Czyżewskiego, pieniądz z równą łatwością umożliwiający kupno / sprzedaż budynku Strójwasa, mydła „Mayola”, jak miłości czy teatralnej iluzji. Płaskotną płaskością postaci Osiecka posłużyła się, by uwypuklić współkształtującą stereotypowy obraz międzywojennej rzeczywistości grę sił: bezwzględnej finansowej kalkulacji z bezbronną uczciwością i empatią, bezdusznej marionetkowości z melodramatyczną uczuciowością.

W tym świecie antidotum na smętki codzienności miał być kawiarniany i kabaretowy szlagier. Osiecka sięgnęła przede wszystkim po piosenki z repertuaru teatrzyku rewiowego Morskie Oko³⁶, nadając jednolitość owej międzywojennej retrospektywie powracającym uporczywie rytmem tanga. Wybrzmi ono w wyznaniu miłosnym Rebeki³⁷, wykreowanej przez Andrzeja Własta i Zygmunta Białostockiego, w śpiewanej niegdyś przez Chór Eryana piosence Własta i Leona Boruńskiego o inc. „Uśmiechy, lzy – wszystko skończone”³⁸, w pochodzącym z rewii *Warszawa w kwiatach*³⁹ słynnym *Tangu milonga*⁴⁰ odśpiewanym w spektaklu Osieckiej przez „ferajnę lumpowską” „na sposób podwórzowy”⁴¹, w stylizowanym na gwarę przedmieścia utworze Własta / Petersburskiego o refrenie

36 Teatrzyk rewiowy prowadzony przez Andrzeja Własta w latach 1928–1933; wcześniej prowadził on Perskie Oko (1926–1928); później Wielką Rewię: To w jednym z programów Morskiego Oka Włast opublikował swój przepis na śpiewany przebój (zob. A. Włast, *Jak powstaje i jak zyskuje popularność piosenka*, w: *Program teatralny do drugiej rewii Morskiego Oka „Tego jeszcze nie było”*, Warszawa 1928) – por. M. Kucińska-Wiśniewska, *Teatr rewiowy Morskie Oko 1928–1933*, praca magisterska, mps sygn. 348, Biblioteka AT Warszawa 1988; D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy, Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

37 J. Cz. I, Scena 4, s. 33 – to quasi-tango pochodzi z programu Yo-Yo, którego premiera miała miejsce w teatrzyku Morskie Oko, 29 października 1932 roku; *Rebekę* wykonywała wówczas Dora Kalinówna, później utwór ten włączyła do swego repertuaru Sława Przybylska i Ewa Demarczyk – por. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, *Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2007, s. 119–120.

38 Tango, powstałe w 1933, odznaczone drugą nagrodą Towarzystwa Syrena – Record konkursie „najpiękniejsze tanga sezonu”. W *Jabłoniach* wykonywane przez Kokotę Mimi – J., Cz. I, Scena 5, s. 48.

39 Rewia odegrana w Morskim Oku 7 marca 1929 roku.

40 J., Cz. I, Scena 7, s. 53. Pierwszą wykonawczynią tego tanga była Stanisława Nowicka wspomagana przez tercet Eugeniusz Bodo, Witold Roland (Witold Konopka) i Ludwik Sempoliński (prem. 7 marca 1929, rewia *Warszawa w kwiatach*, Morskie Oko).

41 J., Cz. I, Scena 7, s. 53.

zaczynającym się od słów „Znakiem tego raz tangiego”⁴² oraz tej samej spółki autorskiej *Tangu andrusowskim*⁴³, czy wreszcie w piosnce Maniusi ...⁴⁴ Walerego Jastrzębca-Rudnickiego / Kazimierza Wiehlera.

Refrenicznie powracająca miarowość tanga splata się w widowisku z żywszymi nieco rytmami tanecznymi: shimmy, foxtrota⁴⁵, slowfoxa⁴⁶ czy foxpolki⁴⁷, przypominającymi o tym, że jazz lat 20. i 30. XX wieku utożsamiany był z muzyką użytkową, a nie budzący dzisiaj emocji synkopowany rytm, zagarniając coraz częściej przestrzeń eleganckich restauracji, dancinów i kabaretów, wywoływał wówczas energiczne protesty tych, którzy traktowali go jako przejaw barbarzyństwa:

[...] prawie wszędzie dzikie orgie atonalnej prymitywności wyrugowały normalne zespoły orkiestralne i [...] dzisiejszy obywatel zostaje deprawowany systematycznie jazzbandami kawiarni i restauracji [...]. Godnym będzie zastanowienia się nad środkami, mogącymi położyć kres dalszemu rozwyrzeniu jazzbadytyzmu w Polsce⁴⁸.

Głównym źródłem trucizny są piosenki napisane jako „tekst” do przeróżnych fox-trottów, charlestonów, shimmych, bluesów itd., które to piosenki sprzedają

-
- 42 J., Cz. I, Scena 7, s. 58–59. W wydaniu z roku 1936 zapis owej frazy refrenu tanga à la Wiech jest nieco inny niż w scenariuszu Osieckiej: „Znakiem tego / Raz tangiego”. Utwór ten włączyli do swego repertuaru Adam Aston, Tadeusz Faliszewski, Albert Harris.
- 43 J., Cz. I, Scena 7, s. 59. Powstałe w 1932 roku, pochodzi z rewii *Złota defilada* wystawionej w Morskim Oku, przypominane po wojnie przez Jareme Stempowskiego i kapelę Staśka Wielanka.
- 44 J., Cz. I, Scena 8, s. 65. Tango powstało w 1920 roku, wydane: 1932.
- 45 *Ta mała piła dziś*, sł. Andrzej Włast / muz. Henryk Gold (śpiewana przez Zulę Pogorzelską w Morskim Oku, 1926) – J., Cz. I, Scena 5, s. 39; *Ach te Cyganki*, sł. Andrzej Włast / Artur Gold i Jerzy Petersburski (1933) – J., Cz. I, Scena 5, s. 46; *Dzisiaj tak mi jakoś dobrze jest / Grunt się nie przejmować*, muz. Miklos Brodsky / sł. Ludwik Szmaragd / Sommenshein – utwór z filmu *Piotruś* (1935) – śpiewany przez Adama Astona, Tadeusza Faliszewskiego, Andrzeja Boguckiego, chór Eryana – J., Cz. I, Scena 6, s. 50.
- 46 Inc. „Za panią w ślad idę jak cień” (tytuł: *Jak pani może w nocy spać? / Nocą pachną różę*), z rewii *Może do nas* wystawionej w Wesołym Oku, muz. Jerzy Petersburski / sł. Wiktor Friedwald (1931) – J., Cz. I, Scena 5, s. 41.
- 47 „Choć goło, lecz wesoło, wesoło, wesoło” – piosenka z 1933 roku, sł. O’Jelly (ps. Aleksandra Jellina) / muz. Zygmunta Białostockiego – J., Cz. I, Scena 8, s. 63–64.
- 48 K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 30 (powt. s. 133) – fragment artykułu Henryka Grudzińskiego opublikowanego w czasopiśmie „Muzyka i Śpiew” 1926, nr 58.

masowo księgarnie, wyśpiewują orkiestry dancinowe i nie dancinowe, które się nagrywa na płyty i rozpowszechnia tak szeroko, że pełna jest ich cała Polska⁴⁹.

W *Jabłoniach* Osieckiej taneczny styl grywających w warszawskiej Oazie⁵⁰ czy Adrii⁵¹ orkiestr Jerzego Petersburskiego / Artura Golda⁵², Szymona Kataszka / Zygmunta Karasińskiego⁵³, dominując nad pozostałymi muzycznymi konwencjami, zapewnił spójność I Części widowiska, tak zróżnicowanej przecież pod względem melodyki, tematyki i języka, bo nie wolno zapomnieć o tym, że znalazły się tu również śpiewki lwowskich batiarów⁵⁴ obok repertuaru warszawskiego przedmieścia⁵⁵ czy piosenek żołnierskich i legionowych⁵⁶. Wszystkie one prowadziły do finalnego chocholego tańca, w którym łączyło się kilka motywów: biesiadne zawołanie „Pij, pij, bracie pij”⁵⁷, z naiwnym samozadowoleniem wyrażonym rewiową strofą: „Cała Warszawa, zawoła nam Hallo, to zachwyciło nas”⁵⁸, a brak politycznej przenikliwości przywołanej foxtrotem J. Sławosza / Ryszarda Axela:

49 Tamże, s. 32 (fragment artykułu z czasopisma „Muzyka i Śpiew” 1929, nr 72).

50 Oaza – lokal mieścił się w kamienicy Lesserów przy ul. Wierzbowej 7, przy Placu Teatralnym, gdzie niegdyś działał kabaret Momus. Petersburski z Goldem stworzyli tu swój zespół muzyczny w 1925 roku – zob. K. Karpiński, *dz. cyt.*, s. 147–155.

51 Adria – Café Adria, działała od 23 marca 1930 r. w Warszawie, przy ul. Moniuszki 10 – zob. Tamże, s. 174–183.

52 Portret Jerzego Petersburskiego i Artura Golda – zob. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 652–699.

53 Charakterystyka Zygmunta Karasińskiego i Szymona Kataszka – zob. Tamże, s. 620–649.

54 Inc. „W Stryjskim parku na festyni”, *Wesele Mańki Przyszcz* – zob. J. Habela, Z. Kurzowa, *dz. cyt.*, (II – 14, s. 151–152; IV – 12, str. 219 – 222) – J., Cz. I, Scena 7, s. 56.

55 *Bal u ciotki Marcinowej* (śl. i muz. Zygmunta Rólfy; śpiewana później przez Kapelę Czerniakowską) – J., Cz. I, Scena 7, s. 53–54; *Tango andrusowskie* (stylizacja: Włast / Petersburski, 1932) – J., Cz. I, Scena 7, s. 59; *Ballada Bronka Kaleki* – J., Cz. I, Scena 7, s. 59.

56 *Białe róże*, wersja Kazimierza Wroczyńskiego i muz. 1: Mieczysława Kozar – Słobódzkiego, muz. 2: mjra Bogusława Szula Skjöldkrona; według Pawła Hertza (*Zbiór poetów polskich XIX wieku*, VI księga) utwór powstał w 1914 roku; zdaniem B. Szula – 4 i 5 zwrotka pochodzą z 1918 roku; „Stoi ułan na widecie” – parafraza pieśni *Ułan i dziewczyna* Franciszka Kowalskiego i Romana Gallenberga (1830) – J., Cz. I Scena 6, s. 52.

57 J., Cz. I, Scena 9, s. 68–69. Prawdopodobnie melodia tego walca przejęta została z bawarskiej piosenki *Trink, trink, Brüderlein trink* (1927), a skomponował ją Wilhelm Lindeman / Lindemann; polskie słowa przypisuje się Ignacemu Berowi / Behrowi (pseud. Berski, Iber) – piosenka z repertuaru Tadeusza Faliszewskiego (Syrena-Electro; kat: 3266 mx: 19807, 1929 r.) i Bolesława Mierzejewskiego.

58 J., Cz. I, Scena 9, s. 69. Fokstrot Andrzeja Własta i Zygmunta Karasińskiego śpiewany w finale rewii *Cała Warszawa* (zobaczyć musi to) wystawionej w teatrzyku Morskie Oko (1929) – nagrany w wykonaniu Tadeusza Faliszewskiego – Syrena-Electro, kat: 3440 mx: 20666, 1930 r.; włączona również do repertuaru Ludwika Sempolińskiego (Polskie Nagrania Muza [– SX 1700).

Na zachodzie nic nowego,
szkoda grosza, po co to,
lepiej bywać w naszym Qui Pro Quo,⁵⁹

z poczuciem, że lęk przed nietrwałością życia może być zniwelowany – by odwołać się do klasyfikacji zabaw Rogera Cailloisa⁶⁰ – tylko poprzez *illinx* / oszołomienie, którego źródłem miała być po prostu konsumpcja terażniejszości:

Zjedz dziś, co dziś masz zjeść,
Wypij dziś, aż do dna, pal cię sześć,
I nie myśl o jutrzejszym dniu, bo kto wie,
Przyjdzie śmierć i – „adje”,
Bez „och”, bez „ach”, bez łez,
Kochać się, bawić się aż po kres,
Zębami w życia miąższ się wgryźć,
Tylko dziś, tylko dziś, tylko dziś.⁶¹

Tymi słowami żegnają się z publicznością stojący na przedprożu II wojny światowej bohaterowie śpiewogry. W teatralnej międzywojennej retrospektywie Osiecka zamknie etyczne i estetyczne wybory pokolenia swoich rodziców, dziedzictwo, z którym można się spierać, które można kwestionować, ale które mimowolnie oddziaływać będzie na powojenny świat. Osiecka zaznaczy to choćby w owym muzycznym continuum, którego przejawem będzie utrzymująca się w PRL-u współpraca z przedwojennymi autorami szlagierów – takimi jak Jerzy Boczkowski, ceniony za upowszechniane przez powojenny Kabaret Kukułka, tango – *Ty zapomnisz o letniej przygodzie*⁶², przemawianie międzywojennych przebojów, jak choćby napisanego przez Jerzego Jurandota w roku 1937 *Walczyka Warszawy*⁶³, oraz stała obecność tanecznego jazzu.

59 J. Cz. I, Scena 9, s. 71. Utwór prawdopodobnie z 1929 roku – zapis nutowy znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej (2569 III musicalia).

60 R. Caillois, *Gry i ludzie*, przekł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

61 J., Cz. I, Scena 9, s. 73.

62 Sł. Jerzy Odrowąż / muz. Jerzy Boczkowski / ps. Old Goj (rok 1948) – śpiewana przez Janinę Winiarską, Zbigniewa Rawicza i Martę Mirską, Marka Grechutę – J., Cz. II, Scena 5, s. 97.

63 Najpopularniejsza była jednak późniejsza wersja melodyczna tego utworu – sł. Jerzy Jurandot / muz. 2 ppor. Leon Rzewuski.

„Jest to wiersz pióra poety, satyryka i dramaturga Jerzego Jurandota, napisany w latach międzywojennych. Po II wojnie światowej autor przypomniał tekst (bez nut) w *Dziejach śmiechu* wydanych w 1959 i 1965 r. oraz w zbiorze satyr *Moja tęczność* w 1966 r. W obozie jeńców wojennych w Woldenbergu, który Niemcy urządzili na terenie dzisiejszego Dobięgniewa w województwie zielonogórskim, ppor. Leon Rzewuski skomponował do *Walczyka* muzykę.

W przedstawionej przez Osiecką, powoli rekonstruującej się po wojnie, polskiej rzeczywistości echem wspomnień pobrzmiwać będzie to, co wydarzyło się „Dnia pierwszego września roku pamiętnego”⁶⁴ i w ciągu następnych pięciu lat. Piosenka przechowa wojenny czas w anonimowych ulicznych kupletach, przekonujących, że „przegra wojnę głupi malarz”⁶⁵, w żołnierskich strofach o heroizmie pod Monte Casino⁶⁶ czy kruchości partyzanckiego losu⁶⁷.

Rzewuski nie był zawodowym muzykiem, na fortepianie grał z amatorstwa, ze słuchu, nut i kompozycji uczył się dopiero w obozie jenieckim. Walczyka Warszawy napisał z okazji przygotowywania dla obozowego teatru Rewii, wystawionej w noc sylwestrową z 1941/1942 r. Pierwszym wykonawcą był ppor. rez. Jerzy Michałowski. Akompaniował mu kompozytor. Solista śpiewał piosenkę na tle papierowej dekoracji przedstawiającej fragment Warszawy z Kolumną Zygmunta. Piosenka z miejsca zdobyła sobie ogromną popularność wśród jeńców wojennych. Warto zaznaczyć, że kariera *Walczyka* trwa prawie bez przerwy do dzisiaj. Jest on częścią „żelaznego” repertuaru Ireny Santor. Pierwsze wydawnictwo nut *Walczyka Warszawy* zostało opracowane w Oflagu II C w Woldenbergu i wydrukowane poza obozem w drukarni F. W. Gadow und Sohn w Hildburghausen. Nakład wynosił 500 egzemplarzy. Na druk tekstu niemieckie władze obozowe nie wyraziły zgody. Mimo to prawykonanie pieśni odbyło się na specjalnym koncercie chóru obozowego, którym dyrygował oficer-jeniec Lech Bursa” – zob. T. Szewera, O. Straszynski, *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939–1945*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975, s. 119–122, 146, 147; muz. 1 Zygmunta Wiehlera – śpiewany w Cyruliku Warszawskim przez Zofię Terne (1937) – J., Cz. II, Scena 4, s. 90–91.

64 J., Cz. II, Scena 3, s. 84–85. Pieśń dziadowska znana również pod innymi tytułami: *Pieśń o biednej Warszawie*, *Postuchajcie ludzie*, *Ballada o pierwszym dniu września*. Autorką tekstu jest najprawdopodobniej Julia Ryczer – por. A. Kłós, „*Postuchajcie ludzie*”, w: „*Gazeta Wyborcza – Stołeczna*”, 31 sierpnia – 1 września 2002 r. – kilka jej wersji, ale bez podania autorstwa, przywołuje Bronisław Wieczorkiewicz (dz. cyt., s. 300–394). Piosenkę tę włączył do swego repertuaru Stanisław Grzesiuk.

65 Inc. „Siekiera, motyka...” – J., Cz. II, Scena 3, s. 82. Piosenka autorstwa Anny Jachniny, co ustaliła Justyna Górńska, a potwierdził to Tomasz Szarota: „Jedną z najpopularniejszych piosenek okupowanej Warszawy była «Siekiera, motyka». Jej odmiana okupacyjna powstała jesienią 1942 r., potem piosenka kilkakrotnie ulegała przekształceniom, dochodziły coraz to nowe zwrotki, wykonawcy śpiewali ją w różnych wersjach, chyba często wprowadzając własne innowacje. Dopiero przygotowując do druku obecne, czwarte wydanie dowiedziałem się, kto był autorem słów owego ulicznego «przeboju». Napisała je Anna Jachnina, współautorka konspiracyjnej broszury «Anegdota i dowcip wojenny», na zlecenie szefa komórki «Sztuka» (Biura Informacji i Propagandy AK – przyp. red.) – Aleksandra Kamińskiego z przeznaczeniem dla śpiewaków ulicznych. Tekst piosenki opublikowano pierwszy raz w zbiorze «*Postuchajcie, ludzie...*» w lutym 1943 roku” – cyt. za: W. Lada, *Zakazana piosenka*, „*Rzeczpospolita*” 18.03.2011 (<http://www.rp.pl/artukul/628522-Zakazana-piosenka.html#ap-1>).

66 J., Cz. II, Scena 1, s. 75–76. *Czerwone maki na Monte Casino*, słowa: Feliksa Konarskiego (Ref-Rena), muz. Alfred Schütz – zob. F. Konarski (Ref Ren), *Czerwone maki na Monte Casino. Wiersze i piosenki (1939–1945)*, oprac. A. K. Kunert, Warszawa 2005, 165–166.

67 J., Cz. II, Scena 3, s. 84–85. *Deszcz jesienny deszcz...*, słowa i muzyka Mariana Matuszkiewicza (temat muzyczny inspirowany motywem z arii opery *Poławiacze pereł*, Georges’a Bizeta)

Odbudowę Warszawy Osiecka relacjonuje z perspektywy jednego z bohaterów felietonistyki Stefana Wiecheckiego, Walerego Wątróbki⁶⁸, dołączając do jego opowieści piosenki agitacyjne tamtego czasu: *Czerwony autobus*⁶⁹, *Budujemy nowy dom*⁷⁰, *Walczyk nadwiślański*⁷¹. Autorka aluzyjnie tylko odsyła do realiów napomykając o powojennych dostawach UNRRY⁷², pożyczkach żyta siewnego z ZSRR, inwigilacji obywateli przez Urząd Bezpieczeństwa⁷³, o pierwszych polskich samolotach Szpak⁷⁴ i zamówieniach radzieckich samolotów Iljuszyn⁷⁵, o powrocie do przedwojennego legendarnego planu kolonizacji Madagaskaru przez Polskę⁷⁶.

—
– śpiewana – jak podaje Stanisława Bogusz w pracy *Mocarni Polski miłowaniem: antologia pieśni i wierszy Polski Walczącej 1939–1945*, Dom Wojska Polskiego, Warszawa 2006 – przez partyzantów z oddziałów walczących w Puszczy Kampinoskiej.

68 J., Cz. II, Scena 3 i 4. Por.: S. Wiechecki, *Walery Wątróbka ma głos*, Wydawnictwo Vis-à-Vis/Etiuda, Kraków 2014; *Dzieła wybrane, czyli Wiech – śmieje się pan z tego*, t. I – wybór felietonów 1936–1939, t. II – wybór felietonów 1946–1955, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

69 sł. Kazimierz Winkler, muz. Władysław Szpilman – piosenka z repertuaru Andrzeja Boguckiego – zob. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1948)*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2010, s. 119.

70 J., Cz. II, Scena 3, s. 88. Sł. i muz. Waław Stępień i Zdzisław Gozdawa – marszowa piosenka włączona do *Wodewilu warszawskiego* autorstwa Gozdawy i Stępnia, wystawionego w roku 1950 w teatrze Syrena w Warszawie – por. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 291–294.

71 J., Cz. II, Scena 6, s. 111. „Na prawo most, na lewo most” – sł. Helena Kończakowska, muz. Alfred Gradstein (1950) – pierwszą wykonawczynią była Alina Janowska, dla której ten utwór był skomponowany, ale spopularyzowała ten utwór Janina Godlewska – D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 479–480.

72 J., Cz. II, Scena 2, s. 81. United Nations Relief and Rehabilitation Administration, UNRRA (z ang. Administracja Narodów Zjednoczonych do Spraw Pomocy i Odbudowy) – utworzona w 1943 roku – zob. A. Wąsowski, *Prezenty od „Cioci Unry”*, w: *Historia PRL Wielka kolekcja 1944–1989*, Tom 1 1944–1945, pod red. J. Cieślowskiej, New Media Concept, Warszawa 2009, s. 87.

73 J., Cz. II, Scena 2, s. 81.

74 J., Cz. II, Scena 2, s. 80. Pierwszy w powojennej Polsce samolot turystyczny i dyspozycyjny zbudowany w Lotniczych Warsztatach Doświadczalnych w Łodzi, konstrukcji inż. Tadeusza Sołtyka (oficjalny oblot odbył się dnia 10 listopada 1945 roku) – zob. E. Kocent-Zieliński, *Problemy rozwoju samolotów LWD Szpak i Żak*, „Polska Technika Lotnicza. Materiały historyczne” 2006, 23 / 6, s. 1–13.

75 J., Cz. II, Scena 5, s. 94–95 (piosenka Samolot Iljuszyn, inc. „Podejźdź nocą pod hangary”). Polskie Wojska Lotnicze używały maszyn szturmowych Il-2 do roku 1949 (w latach 1944–45, otrzymały 250 dwumiejscowych maszyn tego typu) – zob. R. Michulec, *Il-2 Il-10*, seria Monografie Lotnicze nr 22, Wydawnictwo AJ-Press, Gdańsk 1999.

76 J., Cz. II, Scena 6, s. 105–106. Foxtrot „Jestem sobie na wpół dziki...” – parodia, autor słów i melodii: Mieczysław Miksne (1938).

Ekspedycję na Madagaskar zorganizowano w 1937 roku pod kierunkiem Mieczysława Lepeckiego (adiutanta Piłsudskiego, przedstawiciela rządu i wystannika Ligi Morskiej i Kolonialnej). „Zupełnie inna koncepcja zrodziła się w 1936 r. podczas wizyty w Warszawie

Udało się jej przy tym środkami teatralnymi odsłonić mechanizm stopniowego społeczno-politycznego dostosowywania i przystosowania mieszkańców przedwojennej Polski do powojennego socrealistycznego wzorca. Temu służyło operowanie stałym zestawem typów postaci, zmieniające jedynie w Części II widowiska kostium na taki, który pozwolił większości z nich poczuć się bezpiecznie w kolektywnie budowanej rzeczywistości: dawny Entreprenier stał się więc Organizatorem, luksusowa kokota przemianowała się na artystkę estradową, Włamywacz działał teraz jako Złodziej mienia i tylko Chłop, któremu w międzywojniu zlicytowano gospodarstwo, nie mógł stracić czujności, bo nieoczekiwanie mianowano go Kułakiem.

Z owych pozornych metamorfoz najciekawszą wydaje się przemiana Olgierda Rychonia, bohatera gazetowej powieści w odcinkach (Cz. I), który w Cz. II widowiska wyemancypuje się, opuści bowiem fikcyjny świat, włączając się w nurt powojennych zdarzeń. Ich jakość oceniać będzie z dwu perspektyw: jako zwolennik i jednocześnie przeciwnik PRL-owskiego porządku. Jego dwoistość, odwzorowaną w imieniu Pozytywny / Negatywny, zaznaczona będzie także w kolorystycznym kontraście stroju bohatera. Jak czytamy w didaskaliach: „Jest to ten sam aktor z przodu biały, z tyłu czarny lub w czarno-białej masce”⁷⁷. Znamienne, że z biegiem czasu krytyczność bohatera będzie niknąć aż pozostanie w nim wyłącznie akceptacja dla społeczno-politycznych rozwiązań władzy ludowej. Dychoomiczności tej postaci, tak wyraziście uwypuklonej plastycznym znakiem pożyczonym z *komedii dell'arte*, odpowiadać będzie skonstrastowanie jednostkowego i zbiorowego życia. Osiecka umiejętnie dobranymi piosenkami wyeksponuje ścieranie się sprzeczności życia oficjalnego i prywatnego. Uwydatni przede wszystkim problem opresyjnego wykorzystywania kultury przez bezkrytycznych zwolenników nowego ustroju, którzy w latach 50. tak jak Zofia Lissa, dostrzegali zagrożenie w przejmowanych z przeszłości piosenkach. W jednym z jej artykułów czytamy:

szeffa francuskiego MSZ Yvona Delbosa – powstał wtedy plan, by na Madagaskar mogli emigrować polscy Żydzi. Pomysł nie miał w pierwszej chwili antysemitycznego wydźwięku – spodobał się niektórym działaczom syjonistycznym marzącym o państwie żydowskim. Palestyna podlegała w tamtym czasie Brytyjczykom, którzy utrudniali Żydom imigrację i osiedlanie się w Ziemi Świętej. Dopiero gdy Paryż ogłosił otwarcie swych kolonii dla imigrantów z innych krajów, polscy nacjonalści ukuli hasło „Żydzi na Madagaskar”, które z miejsca nabrało antysemitycznego charakteru. Od końca lat 20. i przez niemal całe lata 30. do Palestyny wyemigrowało w sumie ok. 74 tys. polskich Żydów, a chciało wyjechać znacznie więcej. W 1937 r. na Madagaskar udała się więc polsko-żydowska komisja, by sprawdzić, czy nadaje się on do zamieszkania przez Europejczyków” – zob. M. Wąs, *Polacy na Madagaskar*, „Gazeta Wyborcza” 15 marca 2013, http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,13566979,Polacy_na_Madagaskar_.html

77 J., Cz. II, Scena 1, s. 18.

Największym niebezpieczeństwem jakie może grozić, to przeszczepienie przedwojennych kosmopolitycznych szlagerów na pieśń masową. „Maskarada ideologiczna” tego rodzaju poczyną polega na tym, że pod wyświechtane zwroty kabaretowych, wulgarnych piosenek podkłada się teksty związane z nową rzeczywistością, jak o trasie W-Z, odbudowie Warszawy itp. Doskonałym przykładem, jak łatwo wprowadzić w błąd opinię publiczną, jest choćby piosenka o Warszawie osławionego Harrisa⁷⁸, która do dziś pokutuje w pamięci warszawiaków⁷⁹.

Odpowiedzią na „małomieszczańskie nawyki słuchowe” była pieśń ludowa i masowa. W spektaklu pierwsza odmiana reprezentowana była przez zapożyczoną z Czech śląską piosnkę myśliwską, znaną Polakom od 1863 roku, „Szła dziewczeczka do laseczka”⁸⁰, nadmiernie eksploatowaną w latach 50. przez Polskie Radio, na co parodystyczną odpowiedzią w jednym ze spektakli artystów STS-u było wykonanie jej w rytm marsza żałobnego⁸¹. Natomiast druga wybrzmiała w pieśni o wspólnym hutniczym wysiłku (*Najpiękniejszy sen*⁸² Tadeusza Uragacza i Witolda Lutosławskiego) odśpiewanej przez chór zetempowców oraz Krakowiaków i Górali, przeniesionych z XVIII-wiecznej ludowej śpiewogry Wojciecha Bogusławskiego i cepeliowsko wkomponowanych w XX-wieczne realia.

Osiecka akcentowała, że arkadyjskość tego świata pieśni ludowych i masowych, życia w zbiorowości i dla zbiorowości, była kwestionowana przez jej pokolenie na wiele różnych sposobów. O znaczeniu w tamtych latach tzw. prywatek mysich⁸³ i próbie ochraniać intymnych wzruszeń przypomniała więc piosenką Sławy Przybylskiej *Pamiętasz była jesień*⁸⁴ (1958), a śpiewaną przez Yves’a Montanda *C’est*

78 Tego ostatniego utworu nie zabrakło oczywiście w *Jabłoniach* (J. Cz. II, Scena 2, s. 79) – *Piosenka o mojej Warszawie / Pieśń o mojej Warszawie*, słowa i muzyka Alberta Harrisa (walc powstał w 1944 roku; śpiewana przez samego autora, Mieczysława Fogga, Wojciecha Sypniewskiego, Jana Ciżyńskiego czy Krystynę Paczewską – por. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 411–415).

79 Cyt. za: K. Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 136.

80 Zob. *Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Szląsku*, z muzyką, zebrał i wydał Juliusz Roger, Hugon Skutsch, Wrocław 1863, s. 32 (*Pieśni myśliwskie*).

81 Takie rozwiązanie wybrano jako finał scenki autorstwa Witolda Dąbrowskiego *Katakumby*, stanowiącej część programu składankowego *Konfrontacje* (prem. 2 kwietnia 1955 roku, reż. Jerzego Markuszewskiego) – por. J. Abramow-Newerly, *Lwy STS-u*, Wydawnictwo Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005, s. 152.

82 J., Cz. II, Scena 6, s. 112.

83 A. Osiecka, *Szpetni*, s. 35.

84 J., Cz. II, Scena 5, s. 96–97. Autorami słów piosenki byli Andrzej Czekalski i Ryszard Pluciński, muzykę napisał Lucjan Maria Kaszycki (utwór ten włączono do filmu Wojciecha Jerzego Hasa *Pożegnania* – 1958).

*si bon*⁸⁵, której temat muzyczny stał się radiowym sygnałem wieczornej audycji Lucjana Kydryńskiego *Rewia Piosenek*, odsłaniała dawne marzenia o zakazanej, niedostępnej w tamtym czasie Europie zachodniej. Wtargnięciem zaś w swojski warszawski tłum tańczącego boogie woogie Bikiniarza⁸⁶, narzucała publiczności powrót do ówczesnych form protestu i wyzwania rzucanych w twarz „urzędowej szarości i brzydocie”⁸⁷. Żywiołowością bikiniarskiego tańca Osiecka ożywiała pamięć o tym jak bardzo w latach 50. XX wieku władze PRL-u obawiały się anarchizującej siły boogie woogie, gorliwie przekonując obywateli, że jest on przejawem imperialistycznej demoralizacji⁸⁸, podobnie jak jazz.

Połączenie tak różnorodnej materii słowno-muzycznej w *Jabłoniach* pozwoliło Osieckiej uchwycić wartkość historycznej transformacji. Wykorzystanej w spektaklu karnawałowej zmienności kostiumów komentatorzy przypisywali najczęściej terapeutyczną moc usuwania nostalgii. Ale można spojrzeć na tę śpiewogę jeszcze inaczej, jako na próbę wyłowienia i połączenia tych wszystkich znaków ekspresji, które służyły w kulturze międzywojnia i po II wojnie światowej społeczeństwu. Dostrzegam w tym wysiłek Osieckiej, by odzyskać własną a jednocześnie pokoleniową twarz–maskę, ten – jak nazwał to Hans Belting – „nośnik znaków społecznych i kontrolowany przez społeczeństwo”⁸⁹. Rozpoznając mechanizmy schematyzowania polskiej twarzy–maski, Osiecka potwierdziła kulturową współobecność dwu powojennych tendencji: terytorializujące opijanie się swojskością i deterytorializujące⁹⁰ wyrwanie się z niej. Choć niewątpliwie obecność owego

85 J., Cz. II, Scena 5, s. 95–96. Piosenka *C'est si bon* powstała w 1947 roku, autor słów: Henri Betti, kompozytor: André Hornez specjalnie dla Yves'a Montanda; prawdziwym światowym przebojem stała się w latach 50., gdy do swego repertuaru włączyła ją Eartha Kitt. Polską wersję tekstu tej piosenki zaproponował Jeremi Przybora – por. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 50.

86 Postać bikiniarza pojawia się w *Jabłoniach* w Cz. II, Scenie 6, s. 104–106.

Sylwetkę zachodnioeuropejskiego zazou, amerykańskiego – *jitterbuga*, krakowskiego bikiniarza i krakowskiego *dżollera* szczegółowo charakteryzuje Leopold Tyrmand (*Dziennik 1954*, Warszawa 2011, s. 171): „Polski bikiniarz był śmieszny i biedniutki, szył sobie marynarki u rodzimych krawców, których zamęczał swoimi pomysłami, i obcinał rogi kołnierzyków tandetnych koszul kupowanych w domach towarowych. Był zabawny, ale bez groteskowej mocy swych francuskich czy skandynawskich kolegów, budził raczej współczucie i lekką odrazę, ale i pewien szacunek. Albowiem na tle szarego, zapuszczonego, niechlujnego, nędznego tłumu polskich miast stanowił protest i wyzwanie rzucone w twarz urzędowej szarości i brzydocie. Nieudolny protest i wrzaskliwe wyzwanie, ale zawsze... W pierwszej zaś linii frontu stały skarpetki w kolorowe paski, te bowiem były autentyczne, prosto z paczek”.

87 Tamże.

88 K. Brodacki, dz. cyt., s. 143 (wypowiedź Pawła Beylina).

89 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przekł. T. Zatorski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 44.

90 Kategorię tę wprowadzam za Gilles'em Deleuze'em i Félixem Guattarim.

«niegdyś» w terażniejszości sprzyjała rozpoznaniu siebie w scenicznym obrazie, to wydaje się, że owa inscenizacyjna próba nie usunęła wątpliwości autorki dotyczących Zmiany. Zapiski z lat 80. świadczą o tym, że nie znalazła ona zadowalającego rozwiązania tej kwestii:

Czy Zmiana jest z przodu czy z tyłu? To znaczy: czy my, w wędrowce swojej, popychani przez wiatry i prądy, przywdziewamy wciąż nowe twarze, których przedtem nie było, czy też my, od Bóg wie kiedy, od dzieciństwa może te twarze dźwigaliśmy, tylko prądy i wichry nie pozwalały ich odkryć? [...] Czy dogrzebujemy się siebie, zrzucamy kolejne skorupy, czy też przeciwnie – rozrastamy się dookoła, przywdziewamy się wciąż w nowe skóry?? Czy Zmiana w ogóle istnieje??⁹¹

Da capo al fine...

Bibliografia

- Abramow-Newerly Jarosław, *Lwy STS-u*, Wydawnictwo Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005.
- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, przekł. Tadeusz Zatorski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Brodacki Krystian, *Historia jazzu w Polsce*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Burzyńska Anna R., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Caillois Roger, *Gry i ludzie*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
- Ciechowicz Jan, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1990, 81 / 2, s. 21–34.
- Fox Dorota, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesne teorie badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 317–366.
- Habela Jerzy, Kurzowa Zofia, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Ignaczak Lidia, *Schillerowski „Kram z piosenkami”*, w: *Kram z piosenkami*. Program teatralny Teatru im. Stefana Jaracza, Łódź 1994, s. 3–4.

⁹¹ A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, s. 130.

- Karpiński Krzysztof, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Kłóś Alex, „*Posłuchajcie ludzie*”, w: „Gazeta Wyborcza - Stołeczna”, 31 sierpnia – 1 września 2002 r., <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,995763.html> [dostęp: 23.06.2018]
- Kocent-Zieliński Edward, *Problemy rozwoju samolotów LWD Szpak i Żak*, „Polska Technika Lotnicza. Materiały historyczne” 2006, 23 / 6, s. 1–13.
- Komodołowicz Iza, *Elka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Kryszak Janusz, *Tytus Czyżewski w teatrze świata i wyobraźni*, w: Czyżewski Tytus, *Wiersze i utwory teatralne*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 5–27.
- Kucińska-Wiśniewska Małgorzata, *Teatr rewiowy Morskie Oko 1928–1933*, praca magisterska, mps sygn. 348, Biblioteka Akademii Teatralnej, Warszawa 1988.
- Lada Wojciech, *Zakazana piosenka*, „Rzeczpospolita” 18.03.2011, <http://www.rp.pl/artykul/628522-Zakazana-piosenka.html#ap-1> [dostęp: 23.06.2018]
- Lipiński Piotr, *Nietoperz cicho śmignął*, dodatek do MAGAZYN nr 1, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 4, wydanie z dnia 5.01.1996, s. 6.
- Michalski Dariusz, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, *Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2007.
- Michulec Robert, *Ił-2 Ił-10*, seria Monografie Lotnicze nr 22, Wydawnictwo AJ-Press, Gdańsk 1999.
- Mickiewicz Adam, *Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842–1844)*, Musée Adam Mickiewicz, Paris MCMXIV.
- Olczak-Ronikier Joanna, *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
- Osiecka Agnieszka, *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, w: *Jabłonie. Wybrane utwory sceniczne*, t. 1, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2011, s. 11–126.
- Osiecka Agnieszka, *Szpetni czterdziestoletni*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Szląsku*, z muzyką, zebrali i wydał Juliusz Roger, Hugon Skutsch, Wrocław 1863.
- Prussak Maria, *Przygody Lekcji XVI*, w: *Czy jeszcze słyhać głos romantyzmu?*, Wydawnictwo: Errata, Warszawa 2007, s. 91–99.
- Schiller Leon, *Kram z piosenkami. Obrazki śpiewające*, wstęp i oprac. Stanisława Mrozińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Szewera Tadeusz, Straszynski Olgierd, *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939–1945*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975.
- Terlecki Tymon, *Rzeczy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2011.
- Wąs Marek, *Polacy na Madagaskar*, „Gazeta Wyborcza” 15 marca 2013, http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,13566979,Polacy_na_Madagaskar_.html, [dostęp: 23.06.2018]

Wąsowski Artur, *Prezenty od „Cioci Unry”*, w: *Historia PRL Wielka kolekcja 1944–1989*, Tom 1: 1944–1945, pod red. Joanny Cieślewskiej, New Media Concept, Warszawa 2009, s. 87.

Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Zbiór poetów polskich XIX wieku, Księga VI, oprac. Paweł Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

Lidia Ignaczak

Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy – na przykładzie *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej

Streszczenie

Artykuł dotyczy koncepcji słowno-muzycznego widowiska składankowego autorstwa Agnieszki Osieckiej *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, wystawionego w roku 1964 w Teatrze Ateneum w Warszawie. Ważne wydaje się nawiązanie Osieckiej do estetyki *Kramu z piosenkami* Leona Schillera, który w wielu swoich widowiskach przypominał historię XVIII / XIX-wiecznej Polski zapisaną w piosenkach. Osiecka rekonstruuje późniejszy niż Schiller okres historyczny, łącząc materiały dokumentalne z literackimi (także tymi słowno-muzycznymi), czego efektem stał się afabularny sceniczny collage, dzięki któremu widz mógł zanurzyć się w atmosferze epoki międzywojennej i dwudziestolecia tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. W ujęciu Osieckiej to już nie była sentymentalna Schillerowska Arkadia – choć sceniczna rzeczywistość odzwierciedlała prawdziwość historycznych faktów, to jednak autorka traktowała ów świat z ironicznym dystansem, komentując go niejednokrotnie parodystycznie i pastiszowo.

Słowa kluczowe: Agnieszka Osiecka, piosenki, spektakl muzyczny, okres międzywojenny, historia teatru XX wieku

The musical spectacle by Agnieszka Osiecka *Let apple trees blossom* as a cultural palimpsest

Summary

This article concerns the concept of a musical spectacle by Agnieszka Osiecka „*Niech no tylko zakwitną jabłonie*” (*Let apple trees blossom*) presented in 1964 in the Ateneum Theater in Warsaw. It is concluded that in this spectacle Osiecka continues the aesthetic tradition of *Kram z piosenkami* (*A stall with the songs*) by Leon Schiller, who in his music often recalled the history of Poland of the eighteenth/nineteenth century as recorded in songs. Osiecka reconstructs the next historical period, combining documentary material with literature, both interspersed with songs. This results in a special collage, thanks to which the viewer can immerse in the atmosphere of interwar period and compare it with the 20 years after the Second World War. However, in the Osiecka's approach, it is no longer a matter of Schiller's sentimental Arkadia, but the stage reality reflecting the truth of historical facts, and at the same time treating them with ironic distance and commenting often through parody and pastiche.

Keywords: Agnieszka Osiecka, Songs, Musical Spectacle, Interwar Period, History of the Theatre of the 20th century

Lidia Ignaczak prowadzi badania interdyscyplinarne dotyczące rozpoznawania związków między literaturą i muzyką w konkretnych scenicznych realizacjach, sposobów funkcjonowania form słowno-muzycznych w teatrze XVIII–XX wieku, możliwości partyturowego zapisu projektów spektaklu i rejestrowania kolejnych jego realizacji; podobieństw i różnic w wykorzystaniu materiału literackiego w obrazku śpiewającym, wodewilu, operetce, śpiewogrze, operze, widowisku kabaretowym (np. *W podróży po Szpargalii. Palimpsestowe czytanie śpiewników teatralnych Józefa Cybulskiego*, Łódź 2007 czy „*Na przyczepkę*”, czyli *Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego przygody z kabaretem*, „Prace Polonistyczne”, seria LXVII, 2012; *Tęsknota za Chat Noir i Mirliton. Wokół legendy paryskich kabaretów*, ŚWIATOPOGLĄDY MODERNIZMU, pod red. K. Badowskiej i K. Kołodziej, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 2; *Od les goguettes do kabaretów, czyli o zależnościach między polską i francuską piosenką kabaretową z przełomu XIX / XX wieku*, „Prace Polonistyczne”, seria LXXII, 2017). Innym nurtem są prace komparatystyczne nad dramatem i teatrem (np. *Drogi ku świętości*).

Dzieje Tomasza Becketa w dramaturgicznej interpretacji Thomasa Stearnsa Eliota i Jeana Anouilha, w: Dramat w historii. Historia w dramacie, Kraków 2009; Teatralne Boyowanie (1). Miejsce francuskiej farsy w polskim teatrze międzywojennym z perspektywy recenzenta – Tadeusza Żeleńskiego (Boya), „Prace Polonistyczne”, seria LXX, 2015).