


Kamil Trybek  <https://orcid.org/0009-0005-7073-408X>  
Uniwersytet Jagielloński  
k.trybek@student.uj.edu.pl

## (U)śmiechy kobiet. Komizm a emancypacja w piosenkach Agnieszki Osieckiej

**(Smiling) Laughter of a Woman. Comedy and Emancipation in the Songs of  
Agnieszka Osiecka**

**Abstract:** The article interprets the oeuvre of Agnieszka Osiecka in the context of communist aesthetics and the feminist theory. Analyzed were the songs *Damą być* (To Be a Lady), *Nie ma jak pompa* (There Is Nothing Like Splendour) oraz *Sztuczny miód* (Artificial Honey). The author recognises them as songs of emancipatory character. Research tools constructed by Bohdan Dziemidok were introduced and combined with the theses developed by Henri Bergson, while being focused on the communal dimension of laughter. Amongst all the feminist theoreticians, Hélène Cixous proved to be most inspiring. With their help the constructing methods used by the poet that support the emancipatory efforts of women fighting for their decision-making rights and independence during communist times were characterised. The analysis is supplemented by interpreting the performances of Osiecka's songs as well as alluding to the theory from the area of *song studies*.

**Keywords:** Agnieszka Osiecka, history of Polish music, song studies, literature and emancipation, comedy, models of womanhood, culture in Polish People's Republic

**Streszczenie:** Artykuł interpretuje twórczość Agnieszki Osieckiej w kontekście estetyki komizmu i teorii feministycznej. Analizie zostały poddane utwory *Damą być*, *Nie ma jak pompa* oraz *Sztuczny miód*. Autor rozpoznaje je jako piosenki mające charakter emancypacyjny. Wprowadza do tekstu narzędzia badawcze skonstruowane przez Bohdana Dziemidoka, łącząc je z tezami wypracowanymi przez Henriego Bergsona, a skoncentrowanymi na wspólnotowym wymiarze śmiechu. Wśród teoretyczek feministycznych szczególnie inspirująca okazała się Hélène Cixous. Z ich pomocą scharakteryzowano techniki użyte podczas budowania tekstu przez poetkę, które wspierają emancypacyjne dążenia kobiet walczących o swoją decyzyjność i niezależność w dobie PRL-u. Uzupełnieniem wywodu jest interpretacja wykonania piosenek Osieckiej i sięgnięcie do teorii z zakresu *song studies*.

**Słowa kluczowe:** Agnieszka Osiecka, historia polskiej piosenki, *song studies*, literatura i emancypacja, komizm, modele kobiecości, kultura w PRL

Lekkość żartu, a zarazem jego trafność to cechy twórczości Agnieszki Osieckiej. Bohdan Dziemidok określił poczucie humoru poetki jako wyrafinowane, subtelne i intelektualne<sup>1</sup>. Jej utwory cieszyły się ogromną popularnością wśród społeczeństwa. Wysublimowany dowcip często godził w politykę PRL, lecz nie tylko ona był na celowniku autorki. Tematami, które Osiecka lubiła traktować z przymrużeniem oka, były też obyczaje czy sposób życia społeczeństwa. Przede wszystkim w samym środku świata przedstawionego jej utworów znalazły się kobiety opowiadające swoją historię. Jak pisał Simon Frith: „tekst pozwala wnikać w piosenkę jako opowieść. Wszystkie piosenki to ukryte narracje. Mają głównego bohatera – śpiewającego. Bohatera o określonej postawie, znajdującego się w określonej sytuacji, przemawiającego do kogoś (choćby do siebie samego)”<sup>2</sup>. Zatem owe tytułowe „(u)śmiechy kobiet” będą dotyczyły bohaterek próbujących ograć swoją sytuację żartem. Podmiot żeński podkreślający własną niezależność poprzez śmiech będzie w ten sposób komunikować się z innymi przedstawicielkami swojej płci. Będzie mnie interesować przede wszystkim to, jak poetka projektuje tekst w estetyce komicznej i jak bohaterki piosenek próbują się emancypować poprzez żart. Skupię się na sile komizmu i na tym, w jaki sposób jest uruchamiany w kontekście autonomii kobiecego podmiotu, a także na wspólnototwórczym wymiarze śmiechu, wymykającym się poza świat poetycki.

Próbę odpowiedzi na te pytania oprę na analizie trzech najpopularniejszych piosenek łączących dwa zajmujące mnie zagadnienia, czyli traktujących o kobietach i jednocześnie operujących komizmem: *Damą być*, *Nie ma jak pompa* oraz *Sztuczny miód*. Zanim jednak przejdę do interpretacji utworów, chciałbym przyrzec się samemu zjawisku komizmu.

*Słownik terminów literackich* podaje okoliczności przeżycia komicznego, które mogą pomóc uchwycić istotę tego środka artystycznego wyrazu:

1. Odczucie wyższości, przewagi i bezpieczeństwa obserwatora dystansującego się wobec komicznego obiektu [...], wzrastające zwłaszcza wówczas, gdy komicznej degradacji podlegają wartości zachowujące dotąd przywileje wielkości, supremacji lub nieetykalności;
2. Zaskoczenie odbiorcy i przemiana jego postawy wskutek kontrastu między początkowymi nastawieniami i oczekiwaniami [...] a ostatecznym rozwiązaniem komicznej sytuacji [...], co rozładowuje napięcie i poprzez śmiech wyzwala nadwyżkę nagromadzonej energii [...];
3. Ujawnienie jakiejś oczywistej niecelowości, niedorzeczności, absurdu czy anomalii [...];
4. Przypadki dominacji rozmaitych form automatyzmu i mechaniczności nad wiecznie zmiennym, przeciwnym schematyzacji nurtem życia i duchowego rozwoju [...];
5. Sprzeczność między prawdą a pozorem,

<sup>1</sup> B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 121.

<sup>2</sup> S. Frith, *Rytuały sceniczne. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011, s. 229.

między istotą zjawiska a jego zmysłowym i momentalnym objawieniem, między celem a mającymi do niego prowadzić działaniami<sup>3</sup>.

Powyższe pięć rodzajów oddziaływania komizmu na odbiorcę charakteryzuje strategię przyjmowane przez twórców w celu wywołania przeżycia komicznego. U Agnieszki Osieckiej można doszukiwać się wprawdzie ich wszystkich, jednak najbardziej interesujące dla nas będą przy analizie trzech określonych utworów kwestie związane z komiczną degradacją, kontrastem między oczekiwaniami a rozwiązaniem sytuacji, czy z punktem czwartym, mówiącym o formach automatyzmu, które są kontrastowane z nurtem życia, wymykającym się spod kura- teli mechaniczności.

Ważną kwestią, na którą zwraca uwagę Jerzy Ziomek, jest to, aby odróżnić śmieszność od komizmu. Argumentuje to w ten sposób: „Śmieszność jest właściwością przysługującą rzeczywistości, komizm zaś jest kategorią estetyczną przysługującą tekstom”<sup>4</sup>. Zatem główną cechą komizmu będzie to, że dotyczy on sztuki, nie tylko literackiej, ale o tym w dalszej części artykułu. Następnie warto zaznaczyć, że komizm może dzielić się ze względu na cel i nastawienie. Tutaj też przychodzi z pomocą Ziomek, który wyróżnia komizm satyryczny i humorystyczny. Pierwszy skupia się na śmieszności agresywnej, próbującej wytknąć jakąś wadę czy przywarę. Polega on na krytyce zachowań uznanych przez autora lub społeczeństwo za nieodpowiednie. Drugi z kolei jest bardziej pobłażliwy i życzliwy. Również skupia się na niedoskonałościach, jednak są one traktowane łagodnie, z pewną akceptacją<sup>5</sup>. Niewątpliwie to, jak owa teoria ma się do piosenek Osieckiej, również będzie dla mnie ważne.

Gdy chodzi o kwestie związane z kobiecym śmiechem, rzecz staje się problematyczna. Nie pisze się o nim wiele. Przez lata był on pomijany, tłumiony lub nazywany chichotem. Jak odnotowuje Anna Kapusta, chichot był przynależny młódce, kobiecie wchodzącej dopiero w cykl prokreacyjny, zaś śmiech był przypisany starusze, która już nie mogła rodzić<sup>6</sup>. Z kolei ta druga reprezentowana była zazwyczaj w obrazach szalonych i pijanych błaznów, jak przeczytać można w pracy Sebastiana Borowicza, Joanny Hobot-Marcinek i Renaty Przybylskiej<sup>7</sup>.

Kapusta zaczyna swą analizę kobiet śmiejących się od starotestamentowej historii o Abrahamie i Sarze, wykazując, że śmiech kobiety staje się tam bluźnierstwem, czymś obraźliwym wobec Boga. Z kolei już w historiach Elżbiety i Marii, jak pisze autorka, znanych zwłaszcza z ewangelicznej relacji Świętego Łukasza,

<sup>3</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 230–231.

<sup>4</sup> J. Ziomek, *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000, s. 34.

<sup>5</sup> Tamże, s. 41–42.

<sup>6</sup> A. Kapusta, *Tabu chichotu. O instytucji „kobiecego” śmiechu (wpisy i poszlaki)*, „Fragile” 2008, nr 1 (1), s. 16–17.

<sup>7</sup> S. Borowicz, J. Hobot-Marcinek, R. Przybylska, *Anty-Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kraków 2016.

„wizualizuje [się] wyrazisty przykład społecznej formy «kobiecego» śmiechu wspólnototwórczego”<sup>8</sup>. Jest on dozwolony, ponieważ łączy się ze zwiastowaniem dobrej nowiny, oczekiwaniem na narodziny dziecka. Jednak już sam fakt jego występowania i łączenia kobiet jest istotny, bo pokazuje jego niezależność wobec fallogocentrycznej kultury.

O wspólnotowej sile śmiechu pisał również Henri Bergson:

Śmiejemy się zawsze wspólnie z pewną grupą. Niejednemu z nas zdarzyło się może w wagonie kolejowym czy przy wspólnym stole restauracyjnym słuchać, jak podróżni opowiadają sobie historyjki, najpewniej bardzo uciężne, skoro śmiali się z całego serca. Gdybyśmy należeli do tego samego towarzystwa, śmiałobyśmy się tak samo; należąc, nie mielibyśmy na to najmniejszej ochoty. [...] Nawet najszczerzy śmiech skrywa w zakamarkach myśli jakieś tajne porozumienie – rzekłbym, niemal współwinę – z pozostałymi, rzeczywistymi lub urojonymi towarzyszami śmiechu<sup>9</sup>.

Filozof wskazuje na fakt, że wyobraźnia komiczna jest mocno powiązana z wyobraźnią społeczną. Śmiech to wytwór różnych grup społecznych czy środowisk. Tworzony na podstawie wspólnych doświadczeń łączy jednostki i prowadzi ich myśl w tym samym kierunku. Staje się kodem pozwalającym porozumiewać się we wspólnocie. Taką wspólnotę może tworzyć Osiecka wraz z bohaterkami swoich utworów, wykonawczyniami piosenek i słuchaczkami. Jest to kod odnoszący się do kobiet, które czują, że nie wpasowują się w schemat wytworzony przez system PRL-owskiej Polski, czy po prostu społeczeństwa oczekującego przestrzegania panujących zasad, co pomoże mi uwypuklić w dalszej części artykułu także klasyfikacja narzędzi uzyskiwania komizmu Bohdana Dziemidoka.

Zacznę od przekształcenia i deformacji zjawisk, ponieważ są one niewątpliwie bliskie estetyce Osieckiej. W piosence *Damą być* mamy do czynienia z karykaturowaniem pomniejszającym i parodią. Poetka skupia się tu na obrazie damy, kobiety wykwiintnej i przede wszystkim poważnej, dystygowanej. Tworzy utwór, w którym podmiotka liryczna pragnie stać się damą i zaczyna o tym fantazjować. Jednak owe fantazje nie są skonkretyzowane na powszechnie znanych przymiotach związanych z tym stanem. Osiecka zwraca uwagę na sprawy błahe, wynosząc je do głównych zalet bycia damą. W ten sposób tworzy karykaturowanie pomniejszające. Polega ono na hiperbolizacji drugorzędnych kwestii tak, że ze swojego neutralnego punktu wydają się one bezsensowne i śmieszne. Tak dzieje się na przykład we fragmencie: „Królowną być, złote kwiatki rwać / i trenować nowe miny i przed lustrem stać”<sup>10</sup>. W zabawny sposób autorka infantylizuje bycie damą, idąc w przesadę związaną z jej zachowaniami. Tworzy przerysowany obraz kobiety eleganckiej, którą interesują tylko zabawy i jej własna osoba. Jest to

<sup>8</sup> A. Kapusta, *Tabu chichotu...*, dz. cyt., s. 18.

<sup>9</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1995, s. 11.

<sup>10</sup> A. Osiecka, *Wiersze prawie wszystkie*, t. 1, Warszawa 2020, s. 136.

przykład komizmu humorystycznego, ponieważ chęć stania się damą nie zostaje tutaj w żaden sposób oceniona. Osiecka tworzy jednak zdeformowany obraz bez ataku czy wypunktowywania wad. Wprawdzie pada na końcu utworu puenta: „Gdzie te, gdzie te damy są? / Z kochasiem gdzie poszły w siną dal, / odfrunęły z królikami, a głupiemu żal”<sup>11</sup>, ale jest to tylko przytyk do tego, że bycie damą wymaga trzymania cały czas pewnej pozy, którą łatwo zburzyć mogą zwykle ludzkie uczucia, tutaj nie ocenione negatywnie, a jedynie przedstawione w zabawny sposób. Po całym utworze owa puenta jest wręcz już nie przesadą, lecz trawestacją. Ów zabieg polega na ponizaniu, degradowaniu i wulgaryzowaniu cech zjawisk uważanych za wartościowe. Tak oto z wysokiego tonu Osiecka schodzi na niski, mówiąc o „kochasiach”.

W zakończeniu mamy też do czynienia z intertekstualnym nawiązaniem do utworu *W siną dal* Bogusława Choińskiego i Jana Gałkowskiego z 1965 roku. Tam „kochaś” odszedł, porzucając kobietę samą ze złamanym sercem, a jej ojciec chce zemścić się na niewiernym partnerze córki. Z kolei u Osieckiej damy odchodzą razem z kochasiami lub królikami. Wskazuje to na zmianę pozycji społecznej kobiety na bliższą mężczyźnie. Ma ona prawo odejść i robić, co chce, nieważne czy z mężczyzną, czy z owym królikiem, który tutaj ma charakter niespodzianki, zabiegu mającego wywołać poczucie absurdu. Zostaje zastosowany podobny mechanizm jak w zakończeniu Gombrowiczowskiej *Ferdydurke*. „A głupiemu żal” jest reminiscencją „a kto czytał, ten trąba” w innym ujęciu. Nie ma tu kpiny ze słuchacza, jest jednak wyśmianie osób wierzących w idealistyczny obraz damy.

Kolejnym zabiegiem komicznym jest zastosowanie szybkiego tempa. W omawianym utworze jest to uzyskiwane poprzez kilka czynników, które można znaleźć także w innych tekstach Osieckiej. Pierwszym z nich są już wcześniej wspomniane wyliczenia. Dołączają do nich częste powtórzenia, pojawiające się przede wszystkim w refrenach, jak na przykład „ach damą być, ach damą być” czy „jak dama mieć jak dama mieć”<sup>12</sup>. Dodatkowo jest użycie stopy jambicznej i rymów gramatycznych. To wprowadza swego rodzaju nerwowość i raptowność, co wpływa na zabarwienie emocjonalne utworu.

Szybka zmiana zabarwienia emocjonalnego polega na przeskoku od euforii do odczuwania lęku, jak w pierwszym, już cytowanym przeze mnie fragmencie: „Królewną być, złote kwiatki rwać / i trenować nowe miny i przed lustrem stać”<sup>13</sup>. Pojawia się napięcie związane z niepewnością podmiotki: „nie mam serca do czekania, do liczenia, do zbierania, / nie, mnie nie zrozumie pan”<sup>14</sup> – a kolejne wersy ukazują zamianę tych odczuć w rozpacz: „nie mam głowy do posady, do parady, do oglądy, to zbyt opłakany stan”<sup>15</sup>. Co istotne, w tekście zostało

<sup>11</sup> Tamże, s. 137.

<sup>12</sup> Tamże, s. 136.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

zaznaczone, że dama powinna dysponować specyficzną emocjonalnością: „i jak moja ciocia Jadzia / z wrażliwości mdleć...”<sup>16</sup>. Taka szybka zmiana nastroju również zawiera komizm, ponieważ odbiorca, nie mając wystarczającej ilości czasu, aby odczuć jedną sytuację, w którą się początkowo angażuje, zostaje wrzucony w kolejną i kolejną, co niejako uodparnia go. Dobrze tę sytuację charakteryzuje Zygmunt Freud w pracy *Humor*:

Najlepiej zrozumiemy genezę humorystycznego zysku rozkoszy, jeśli zwrócimy uwagę na proces zachodzący u słuchacza, któremu ktoś inny prezentuje humor. Słuchacz widzi tę inną osobę w sytuacji, która pozwala oczekiwać, że człowiek ów wytworzy oznaki jakiegoś afektu – że będzie się on gniewał, uskarżał, wyrażał ból, będzie się bał, ulegnie przerażeniu, być może jego udziałem stanie się wręcz uczucie rozpacz, a widz-słuchacz będzie gotów mu w tym towarzyszyć, dopuści, by powstały u niego te same impulsy uczuciowe. Ale tę gotowość do wyrażania uczuć spotka rozczarowanie, ten drugi nie wyrazi bowiem żadnego afektu, lecz zrobi żart; z zaoszczędzonego nakładu uczuć powstanie wtedy u słuchacza rozkosz humorystyczna<sup>17</sup>.

Tak też jest w *Damą być*. Słuchacz czeka na rozwinięcie historii, jednak jej zabarwienie emocjonalne ciągle się zmienia. Nagromadzenie różnorodnych uczuć sprawia odbiorcę w dezorientację, od czego jest już tylko krok do Freudowskiej rozkoszy humorystycznej.

Kolejnym interesującym narzędziem, które zostało użyte w tym utworze, a którym często posługuje się Osiecka, jest zaskakujące zbliżenie i porównanie zjawisk różnych od siebie lub nawet wykluczających się. I tak w wersie „nie mam głowy do dyplomu, do poziomu, zbiórki złomu”<sup>18</sup> występuje element odnoszący się do zbierania metalu, który nie pasuje nawet nie tyle do reszty tego wersu, ile do całego tekstu. Wprowadzenie tego elementu ma wywoływać u odbiorcy dysonans poznawczy, ale także przeżycie komiczne z racji całkowitego niedopasowania. Można tu doszukiwać się jednak komentarza do ówczesnej sytuacji społecznej kobiet. Jak pisze Katarzyna Szopa:

[...] w Polsce po 1945 roku dominowała narracja, w której centrum stały kwestie umasowienia i upolitycznienia ruchu kobiecego oraz aktywizacji zawodowej kobiet. Nie podniesiono natomiast kwestii uspołecznienia pracy domowej, a wręcz – w okresie odwilży – strategia upolitycznienia kwestii kobiecej ustąpiła na rzecz „praktycznego

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Z. Freud, *Humor* [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 265–269.

<sup>18</sup> A. Osiecka, *Wiersze...*, t. 1, dz. cyt., s. 136.

aktywizmu”, w którego ramach należało ułatwić kobietom pogodzenie „dwóch etatów”, czyli pracy zawodowej z pracą w domu<sup>19</sup>.

Przez pryzmat tego cytatu można by patrzeć na zestawienie obowiązków bycia damą ze zbiórką złomu jako hiperbolizowanie dwóch skrajnych kobiecych modeli. Zostaje tutaj zastosowany dowcip oparty na zrównaniu zjawisk z natury odległych lub niewspółmiernych. W ten sposób autorka wydobywa kontrast i wskazuje na interesujący ją problem. Damą byłaby kobieta zajmująca się domem, która jest utrzymanką swojego męża, jego wizytówką. Z kolei zbieraczka złomu byłaby socjalistyczną aktywistką działającą na rzecz ogółu, „kobietą pracującą, która ciężkiej pracy się nie boi” – parafrazując bohaterkę serialu *Czterdziestolatek*. Podmiotka *Damą być* musi więc radzić sobie ze sprzecznością dwóch ról, których odgrywania oczekuje od niej społeczeństwo. Widać, że jest zagubiona w tej sytuacji, gdyż podkreśla, że nie ma głowy do kształcenia się, ale też owo bycie damą jest dla niej nie do osiągnięcia. Osiecka próbuje w ten sposób zwrócić uwagę na potrzebę odnalezienia środka pomiędzy obiema sytuacjami.

Przechodząc teraz do utworu *Nie ma jak pompa*, chciałbym się skupić na marzeniach kobiety przeciwstawionych rzeczywistości. Niewątpliwie sytuacja jest podobna jak u bohaterki wcześniejszego tekstu, mamy tu jednak do czynienia z mieszkanką ubogiego wiejskiego domu, ponieważ występująca w piosence „kurna chata owinięta w dym”<sup>20</sup> to prymitywny wiejski budynek mieszkalny, gdzie dym z paleniska wydobywał się przez dziurę w najwyższym punkcie dachu.

Bohaterka jest czytelniczką i również tutaj można znaleźć kolejne narzędzie komizmu stosowane przez Osiecką. Są to nawiązania do innych dzieł literackich. Przedstawiona zostaje burżuazyjna przesada jako wymarzony sposób na życie podmiotki lirycznej. Rozkochuje się ona w wystawnym i modnym życiu, które nie jest jej udziałem. Elementy tego życia są wyrażone w ogromnych wyliczeniach hiperbolizujących doświadczenie salonowego bywania. To wyidealizowany obraz, który w swoim przesycie jest komiczny, ponieważ autorka nie widzi żadnych negatywów z nim związanych. Komizm sytuacji wynika także z zestawienia z refrenem, w którym poznajemy prawdziwe życie bohaterki i fakt, że źródłem jej marzeń są czytane przez nią książki. Jedną z nich jest *Trędowata* Heleny Mniszkówny. Historia ukazana w niej opowiada o romansie między nauczycielką i bogatym arystokratą. Możliwe, że jest to megalomania, o którym może marzyć również podmiotka utworu. Są tam i bale, i salony, które pojawiają się też w utworze Osieckiej.

Dodatkowy element stanowi nawiązanie do nenufarów. Nenufary to kwiaty, które kojarzą się głównie ze znaną sceną z dzieła Marii Dąbrowskiej *Noce i dnie*, a rozślawioną jeszcze bardziej przez ekranizację powieści. Jest to scena, w której Józef Toliboski w białym garniturze wchodzi do jeziora, aby zerwać kwiaty dla

<sup>19</sup> K. Szopa, *Poetka rewolucji. Anna Świrszczyńska i socjalistyczny projekt równości kobiet*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2008, nr 2 (12), s. 61.

<sup>20</sup> A. Osiecka, *Wiersze...*, t. 1, dz. cyt., s. 174.

Barbary. Ma ona wydźwięk tytułowej „pompy”, szarmanckości, której wymaga również persona liryczna utworu Osieckiej. Oba te nawiązania łączy to, że występuje tu mężczyzna, który z pozoru jest ogromnie oddany kobiecie, lecz zakończenia obu tych historii są już nieszczęśliwe. W ten sposób poetka może chcieć pokazać, że jednak w życiu „z pompą” nie ma szczęśliwego zakończenia. Nie jest to istotne dla podmiotki, ponieważ wyraża ona silną tezę: „nie poradzisz nic, ja kocham pic”<sup>21</sup> – dzięki temu konstytuuje swoje pragnienia, które dla niej są nie do podważenia. Ekranizacje obu powieści miały swoją premierę w krótkim czasie, bo *Noce i dnie* w 1975, a rok po nich ukazała się adaptacja *Trędowatej*. Oba dzieła odniosły ogromny sukces, co niewątpliwie miało wpływ na to, że Osiecka odnosi się do nich w utworze z 1978 roku, gdyż były one silnie obecne w świadomości społecznej.

Kolejne znaczenia konotuje fragment utworu następujący po wymienianiu przyjemności: „Dobrzy ludzie mówią mi kobito, / ach – na co ci to? / Kompoty warz!”<sup>22</sup>. Marzenia kobiety zostają skonfrontowane z rzeczywistymi poglądami społeczeństwa, które sarkastycznie nazwane jest „dobrym”. Zostaje ono wykpione poprzez podanie jego przykładowej rady dla kobiety, aby zajęła się robieniem kompotów. Dzieje się to dzięki zestawieniu słowa „kobito”, które ma tutaj ton lekceważący, i pytania „ach na co ci to”, które sugeruje, że nie może ona mieć większych oczekiwań, tylko powinna zająć się podstawową czynnością jej przeznaczoną. Tu również można odnaleźć nawiązania do socjalistycznego modelu kobiety i antypatii wobec arystokratycznego sposobu bycia. Potrzeby podmiotki są marginalizowane i spychane na dalszy plan, a na pierwszym stawiane są ogólne tezy o zajęciach dla niej „słusznych”.

Istotna dla wymowy *Nie ma jak pompa* jest interpretacja sceniczna. Muzyka, z którą zostaje połączony tekst, aby powstała piosenka, jest nieodłącznym elementem wprowadzającym konkretne zmiany do rozumienia utworu. Scalenie tekstu literackiego z muzyką może całkowicie zmienić nastrój. Jak pisze Monika Bokiniec, muzyka to sztuka, w której o komizm bardzo trudno, jeśli nie najtrudniej<sup>23</sup>. Mimo to Zofia Lissa wypunktowuje w swoim artykule *O komizmie muzycznym* konkretne zabiegi, które wpływają na to, że słyszana melodia staje się zabawna dla odbiorcy<sup>24</sup>. Jednym z nich są wysokie dźwięki, pojawiające się w utworze niespodziewanie. Lissa twierdzi, że komizm bardzo wysokich rejestrów dźwiękowych ma źródło w tym, że są one związane w naszych przedstawieniach z małym woluminem przestrzennym, a ruch dźwiękowy w tych rejestrach łączy się z ruchem przedmiotów małych. W *Nie ma jak pompa* Osieckiej, do której melodię skomponował

<sup>21</sup> Tamże, s. 175.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> M. Bokiniec, *Komizm muzyczny* [w:] *O komizmie od Arystotelesa do dzisiaj*, red. M. Bokiniec, Gdańsk 2011, s. 451.

<sup>24</sup> Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, t. XV, s. 96–97.



Jacek Mikuła, a wykonała ją Maryla Rodowicz z dwiema chórzystkami<sup>25</sup>, została umieszczona na końcu operowa wstawka imitująca kłótnię, po której pojawiają się onomatopeje naśladujące ptasi świergot, czy może zawarty w utworze „słowicy trel”. W ten sposób tekst Osieckiej nabiera dodatkowych walorów komicznych. Odbiorca jest angażowany nie tylko słowem, ale również melodia wpływa na interpretację całości. *Nie ma jak pompa* to tekst zbudowany z wyliczeń, opowiadany z perspektywy osoby, która uwielbia wystawne życie i luksusowe towary. Owa operowa wstawka, podczas której wyśpiewywany zostaje fragment: „ach na co ci to”<sup>26</sup>, wywołuje efekt przerysowania i podkreśla skłonność do bogatego stylu życia, tworząc jego groteskowy obraz. Dodatkowo pojawia się tam też wiele urywanych dźwięków, a jak wskazuje Zofia Lissa:

Krótkie urywane dźwięki przerywające ciągłość melodyjki świetnie nadają się do wypuklenia rozmaitych niewspółmierności w konstrukcji dźwiękowej. [...] Jasne jest, że ten rodzaj artykulacji, o ile ma służyć wydobyciu komizmu muzycznego, musi łączyć się z innymi środkami tym samym celem służącymi. Wzajemne nakładanie się efektów komicznych z różnych płaszczyzn potęguje komiczny charakter całości, pozwalając mu ujawnić się nawet w takich motywach, których nieprogramowy charakter nie pozwala na kojarzenie komicznych przedstawień treści<sup>27</sup>.

Tym cytatem chciałem zaznaczyć, że mimo iż utwory Osieckiej same w sobie zawierają dużą dawkę humoru, to muzyka pozwala je wypuklić: tak jak na płaszczyźnie tekstowej doświadczamy efektu komicznego, tak dzięki aranżacji dźwiękowej możemy go odczuć mocniej.

Przechodząc do tematu komizmu satyrycznego w twórczości Osieckiej, chciałbym przyjrzeć się bliżej utworowi *Sztuczny miód*, w którym lekka humorystyczność ustępuje ironii uderzającej w dwie sfery. Mamy tutaj bowiem obraz małżeństwa, a pod nim ukrytą wizję systemu politycznego. Sama autorka potwierdziła, że przewidziane przez nią drogi interpretacji tego tekstu są dwie:

Już sam tytuł był szyfrem. „Sztuczny miód” oznaczał „język propagandy”. W refrenie pada zwrot „panowie, nie mówcie do nas jak do żony!”. Miało to dwa przesłania: pierwsze „normalne”, żeby jakiś mężczyzna w stylu „macho” nie traktował kobiety jak swojej własności, czyli tak zwanej „połowicy”. Drugie przesłanie, zaszyfrowane, dałoby się przetłumaczyć tak: „Szanowna władzo, nie traktuj ludzi jak kukły! Życie z tobą to jest jakiś erzac, nie życie!”<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> M. Rodowicz, *Nie ma jak pompa*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=p-zueHDWbso>, dostęp: 21.06.2023.

<sup>26</sup> A. Osiecka, *Wiersze...*, t. 1, dz. cyt., s. 174–175.

<sup>27</sup> Z. Lissa, *O komizmie...*, dz. cyt., s. 96–97.

<sup>28</sup> A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1992, s. 43.

Personą liryczną jest tu żona niezadowolona ze swojego męża, wyrzucająca z siebie emocje związane z rozczarowaniem. W tym utworze poetka przyjmuje postawę pośrednią komizmu:

Na gruncie komizmu złożonego wyróżniamy więc trzy zasadnicze postawy twórcze: humorystyczną, satyryczną i pośrednią, którą mimo dezaprobującego charakteru trudno uznać za postawę satyryczną w tradycyjnym znaczeniu. Można by tę trzecią postawę nazwać postawą ironiczną, kpiąco-ironiczną lub drwiącą<sup>29</sup> – za Wyką. Drwina jest według niego postawą zaczepną, demaskującą, podejrzliwą i sceptyczną. Która nie przeciwstawia jednak żadnego ideału ośmieszanym zjawiskom. Drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn<sup>30</sup>.

W ten sposób Osiecka postawą pośrednią dezaprobuje ustrój panujący w PRL-u, wyraża głębokie niezadowolnienie z zaistniałej sytuacji. Całość rozczarowania z rządów jest jednak ukryta pod konceptem małżeństwa i to ten koncept będzie właśnie nas najbardziej interesował.

Możesz bredzić... pleść bzdury... androny...,  
tylko błagam cię – nie mów, nie mów, tylko nie mów do mnie jak do żony!

Bo to wszystko nie tak,

nie tak,

nie tak,

no, a jeśli,

jeżeli

nie tak, nie tak, nie to,

to po co nam było w to gnać,

tamto rwać,

iść pod prąd, pod wiatr,

gniazdo więc

niby ptak,

no jeżeli ma być – nie tak?<sup>31</sup>

Poetka jest zawiedziona obietnicami polityków bez pokrycia i komunistyczną propagandą. Uderza w działania rządu, twierdząc, że zachowywali się jak mężowie próbujący mimo niepowodzeń ułagodzić swoje żony. Sama żona zaś jest po prostu zawiedziona małżeństwem. Nie szuka jednak rozwiązania sytuacji. Jej satyryczny atak jest sposobem na wyrażenie żalu. Nie ma tu miejsca na beztrudny śmiech. W grę wchodzi gorzka i kąśliwa ironia: „miał być raj, miał być cud / i ćwiartka na

<sup>29</sup> K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm* [w:] tegoż, *Pogranicze powieści*, Kraków 1948, s. 32.

<sup>30</sup> B. Dziemidok, *O komizmie...*, dz. cyt., s. 109.

<sup>31</sup> A. Osiecka, *Wiersze...*, t. 1, dz. cyt., s. 194–195.

popiecie”<sup>32</sup>. Osiecka zderza wysokie, idealistyczne oczekiwania z trywialnym zapijaniem tych niedorzecznych pragnień „ćwiartką” wódki; w ten sposób próbuje pokazać absurd niespełnionych zamiarów oraz gorycz zawodu, a przez to całej sytuacji nadać tragikomiczną atmosferę. Realizacja muzyczna Barbary Krafftówny z muzyką Krzysztofa Paszka<sup>33</sup> emanuje zniechęceniem i złością, brakuje tu humorystycznej lekkości obecnej w poprzednio opisywanych przeze mnie utworach.

Rozczarowanie miesza się z próbą groteskowego ujęcia aktualnego stanu rzeczy. Jedynym żądaniem kobiety, która zniosła już wiele i akceptuje sytuację, w jakiej się znalazła, jest to, żeby małżonek zmienił ton i nie mówił do niej jak do żony, to znaczy nie traktował jej jak kobiety głupiej, nie próbował ugłaskać, nie obiecywał raj, ponieważ ona już się na to nie nabierze. Komizm wynika tutaj z zestawienia zarzutów żony z błahym żądaniem. Co ciekawe, w ostatnim refrenie liczba pojedyncza zostaje zmieniona na mnogą: „nie mówcie do nas jak do żony”. Jest to już jasny sygnał wymiaru wspólnototwórczego komizmu. Marta Stańczyk w swoim artykule na temat motywu zemsty kobiet w komediach pisze odnośnie do analizowanego przez Kathleen Rowe filmu *Kwestia milczenia*<sup>34</sup>:

Bohaterki oskarżone o zabójstwo napastnika przerywają ciszę tylko po to, by się zaśmiać. Badaczka analizuje ten nieposkromiony śmiech, ukazując jego wielowymiarowość: może wyrażać złość, solidarność, radość czy bunt. Okazuje się niezrozumiały dla mężczyzn, a przez to zagraża ich autorytetowi. Nie jest to przyjacielski śmiech „dziewczyny z sąsiedztwa”, poprawiającej samopoczucie *America's sweetheart*, lecz narzędzie oporu, odmowa posługiwania się środkami oferowanymi przez patriarchalny system, alternatywna wypowiedź, która rozkłada układ społeczny i wprowadza regułę karawału, czyli odwrócenie wszelkich norm<sup>35</sup>.

Kpina ukryta w estetyce wypowiedzi działająca na wrażliwość słuchacza jest właśnie tego rodzaju komunikatem wysyłanym nie wprost. Żona mówi w imieniu innych kobiet, pragnie, by i one były traktowane równo, a nie w inny sposób z racji swojej płci. Ukryty pod tym apelem komizm, zawierający sarkazm i ironię w formie, która ma zrzeszyć inne „żony”, czyli kobiety, konstytuuje się jako niewerbalny sposób porozumienia danej grupy.

Hélène Cixous w eseju *Śmiech Meduzy* o emancypowaniu się kobiet w kontekście śmiechu pisze tak:

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> B. Krafftówna, *Sztuczny miód*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=9o2sC5J9xB8>, dostęp: 21.06.2023.

<sup>34</sup> K. Rowe, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin 1995, s. 2.

<sup>35</sup> M. Stańczyk, *Siostrzeństwo, girl power i kluby pierwszych żon – feminist revenge comedy [w:] Poszukiwacze zaginionych znaczeń. Perspektywa (wy)twórcy, odbiorcy i krytyka w badaniach nad kulturą audiowizualną*, red. K. Łuczynska, M. Stańczyk, Kraków 2016, s. 150–151.

My, przerośnięte dzieci, odepchnięte od kultury, piękne usta zatkane kneblem, puchy marne, przerwane westchnienia, my: labirynty, drabiny, stratowane ziemie; my, okradzione – jesteśmy „czarne” i jesteśmy piękne. Jesteśmy niepoahamowane, to, co nasze, odłącza się od nas, nie osłabiając nas: nasze spojrzenia biegną w dal, nasze uśmiechy spływają łatwo, śmiech całą gębą, krew cieknie i my rozlewamy się, ale nie wycieńczając się, nasze myśli, nasze znaki, nasze pisma, nie powstrzymujemy ich i nie obawiamy się, że chybią<sup>36</sup>.

Śmiech w tym eseju to towarzysz rewolucji – dochodzącej do głosu kobiety stłumionej, uprzedmiotowionej, traktowanej w sposób lekceważący. Jest on znakiem triumfu: wyrwania się spod opresyjnej blokady ekspresji własnej indywidualności, która wcześniej powstrzymywana zaczyna walczyć o swoje miejsce w świecie. Tak też jest z kobietą ze *Sztucznego miodu*. Wysuwa się ona ponad ustaloną przez ogół hierarchię, konstytuując swój żal wobec obecnego porządku. Dalej Cixous wskazuje na obrazoburczą siłę kobiecego śmiechu, który podważa dogmaty społeczne:

Tekst kobiecy nie może, nie może być niczym innym niż aktem wywrotowym: jeśli się go pisze, to tylko wylewając się, jak wulkan, spod starej nieruchomej skamieliny, znoszącej męskie ataki: i nie inaczej, gdyż inaczej nie ma miejsca dla niej, jeśli ona nie jest nim? A jeśli ona to ona-ona: to po to, by wszystko zmieść, rozbić na kawałki podstawy obecnych instytucji, wysadzić w powietrze prawo, a od „prawdy” skręcać się ze śmiechu<sup>37</sup>.

Emocje towarzyszące podmiotce omawianego utworu Osieckiej są na granicy, pojawiają się błagania, wykrzyknienia i powtórzenia wskazujące na niemoc sprawczą w zaistniałej sytuacji. Ironia podburza zastany system i próbuje podważyć umowną prawdę, która jest prawdą mężczyzn. Kobieta widzi świat inaczej. Tak też jest w poprzednio interpretowanych przeze mnie utworach. Podmiotka *Dama* być twierdzi: „nie, mnie nie zrozumie pan”. Z kolei bohaterka *Nie ma jak pompa* na przekór wszystkim marzy nadal o wystawnym życiu i kpi z mężczyzn, którzy próbują wobec niej wyrażać dezaprobatę, naśladując ich: „maleńka, to był żart”. Jej działanie jest bliskie konwencji gry, w której relacje miłosne są ekscytujące i wieloznaczne; niewykluczone, że jest w niej zgoda na element męskiej dominacji, jednak to ona pozostaje tu „mistrzem gry” i dyktuje zasady. Nawet słynna tytułowa Małgośka Osieckiej słyszy, że ma „tańczyć i pić, a z niego sobie kpic”. Humor ma być sposobem na walkę o swoją niezależność.

Ale czy ta walka poprzez piosenkę ma sens? Jak pisze Simon Frith:

W rzeczywistości nie ma mocnych empirycznych świadectw przemawiających za tym, że słowa piosenek determinują lub kształtują przekonania i wartości słuchaczy.

<sup>36</sup> H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasilowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 150.

<sup>37</sup> Tamże, s. 160.

[...] Nieliczne socjologiczne badania odbioru tekstów piosenek przez nastolatków pokazują, iż albo ich nie rozumieją [...], albo „w rzeczywistości nie zauważają ich” (semantycznie). Wskazuje to na trudność, jaką napotykamy, jeśli interpretując „znaczenie” piosenki, próbujemy odseparować słowa od ich użycia jako aktów mowy. [...] Słowa piosenek nie są o ideach („o treści”), lecz ich wyrażaniu<sup>38</sup>.

Z kolei Krzysztof Gajda twierdzi, że to założenie wynika z nietrafionej tezy, ponieważ nie badamy całego dzieła, a głównie tekst słowny. Zgadza się jednak co do faktu, że piosenka bezpośrednio nie ma siły sprawczej, ale pozwala wyrażać to, co czujemy, jak zresztą cała sztuka<sup>39</sup>. Tak też widzę twórczość Osieckiej. Poetka jest obserwatorką życia, próbującą uchwycić je w słowa, zobrazować, wyrazić. Nie rzuca ona gotowych idei wprost, lecz – jak pisze Dawid Maria Osiński –

W przeciwieństwie do bardów, Osiecka w piosenkach bardzo rzadko pokazuje swoją twarz, ukrywa się za tekstem, unika konfesji na rzecz rozmowy jej bohaterów, która okazuje się często specyficznym ich wyznaniem i programowym nieporozumieniem. [...] Niestandardowość piosenki politycznej Osieckiej i jej „niemanifestacyjność”, jej „nieinwazyjność” to ważne znamiona wykorzystania ironii wobec osocza kulturowego i politycznego, dzięki której budowała poetka (oczywiście dzięki wykonawcom) porozumienie z odbiorcą<sup>40</sup>.

Wprawdzie fragment odnosi się do piosenki politycznej, ale analizowane przeze mnie teksty mają znamiona manifestu. Nie są one reprezentowane wprost przez samą autorkę, lecz bohaterki jej utworów, które z kolei są odtwarzane przez wykonawców. Powstaje tutaj łańcuch porozumienia na linii poetka–bohaterka–kompozytor–wykonawca–odbiorca. To tworzy wspólnotę zebraną wokół danego tematu, który ma zostać wyrażony poprzez słowa, a nie narzucony z góry. I tak jak pisze Gajda:

Frith słusznie zwraca uwagę na niebezpieczeństwa płynące z wykorzystania ironii, bowiem w zestawieniu dwóch głównych kodów, słownego i muzycznego, może dochodzić do zakłócenia przekazu i zgubienia prymarnego sensu płynącego z warstwy słownej. Mamy tu jednak do czynienia ze znacznie szerszym kontekstem – po pierwsze zdolnością do dekodowania ironii przez uczestników życia społecznego na różnych etapach rozwoju kulturowego. Po drugie [...] piosenka przez dziesięciolecia wypracowała mechanizmy pozwalające potencjalnie skutecznie stosować ironię<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> S. Frith, *Sceniczne...*, dz. cyt., s. 222.

<sup>39</sup> K. Gajda, *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 9–10.

<sup>40</sup> D.M. Osiński, „Daty polskie” PRL-u w piosenkach Agnieszki Osieckiej [w:] tegoż, *Piosenki prawdziwe w kulturze PRL-u*, red. E. Paczoska, D.M. Osiński, Warszawa 2013, s. 16.

<sup>41</sup> K. Gajda, *Szarpidruty...*, dz. cyt., s. 11–12.

Tezę zawartą w ostatnim zdaniu cytowanego fragmentu odzwierciedlają omawiane utwory. Kompozytorzy dostosowują warstwę melodyjną do warstwy słownej. Tak jak chociażby w *Damą być*, w związku z opisywanym wcześniej przeze mnie komizmem muzycznym. Piosenki Osieckiej miały szansę zostać dobrze zrozumiane, wpłynąć na sposób myślenia, bo muzyka i tekst ze sobą współgrały i wzajemnie się dopełniały.

Nie można też pominąć popularności samej autorki i współpracujących z nią wokalistek, co pozwalało na dotarcie piosenki znacznie dalej, tam, gdzie sama poezja docierać nie mogła. Dodatkowo poetka tworzy szerokie spektrum kobiecych postaci. Chociażby trzy opisane przeze mnie dzieła – mamy tutaj młodą dziewczynę (*Damą być*), ubogą mieszkankę wsi (*Nie ma jak pompa*) czy niezadowoloną mężatkę (*Sztuczny miód*). Spektrum charakterów bądź sytuacji miłosnych i majątkowych kobiet jest znacznie większe w dorobku autorki *Niech żyje bal*. Dzięki temu większość słuchaczek mogła w utworach odnaleźć siebie i utożsamiać się z ich bohaterkami – odnajdywać język wyrażania swoich uczuć.

Jak widać, warsztat Osieckiej pozwalający na zbudowanie efektu komicznego potwierdza jej szeroki wachlarz umiejętności. Poetka buduje swe teksty wielowymiarowo, stosując znaczną ilość zabiegów, takich jak przekształcenie i deformacja, absurd, niespodzianka, ironia, sarkazm czy trawestacja. Zestawia nieoczywiste elementy świata lub skupia się na szczegółach pozwalających określić daną kwestię. Stosuje kody komiczne w celu porozumienia się z gronem swoich słuchaczy. Tworzy piosenkowe narracje, które zawierają elementy konstytuowania się podmiotów kobiecych i emancypowania z siideł zastawianych przez fallocentryczne dyskursy. Utwory zawierają ideę mówiącą o tym, że każda kobieta ma wybór i możliwość decydowania o sobie. Istotną rolę odgrywa aranżacja, która dopełnia teksty Osieckiej i pozwala na ich łatwiejszy odbiór. Ostatecznie autorka niczego nie narzuca, lecz stara się śmiechem okpić męskie ego, które nie jest w stanie zapanować nad kobietą. Myślę też, że warto byłoby przebadać całą twórczość poetki, poszukując wątków feministycznych i emancypacyjnych, które nie są związane już tylko ze śmiechem, jak chociażby w utworze *Nikomiu nie żal pięknych kobiet*, również ujmującym tę tematykę, ale w melancholijnej atmosferze. Komizm w twórczości Osieckiej nie jest powiązany jedynie z wizerunkami kobiet. Pojawia się także przy okazji poruszania przez nią wielu innych tematów, związanych z PRL-em czy po prostu – z życiem. I rozważania o tych kwestiach na pewno warto byłoby rozwinąć.

## Bibliografia

- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1995.  
 Borowicz S., Hobot-Marcinek J., Przybylska R., *Anty-Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kraków 2016.

- Cixous H., *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24).
- Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.
- Freud Z., *Humor* [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Frith S., *Rytuały sceniczne. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.
- Gajda K., *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.
- Kapusta A., *Tabu chichotu. O instytucji „kobiecego” śmiechu (wpisy i poszlaki)*, „Fragile” 2008, nr 1 (1).
- Krafftówna B., *Sztuczny miód*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=9o2sC5J9xB8>, dostęp: 21.06.2023.
- Lissa Z., *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, t. XV, s. 95–105.
- Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1992.
- Osiecka A., *Wiersze prawie wszystkie*, t. 1–2, Warszawa 2020.
- „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D.M. Osiński, Warszawa 2013.
- Rodowicz M., *Nie ma jak pompa*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=pzueHDWbso>, dostęp: 21.06.2023.
- Rowe K., *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin 1995.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989.
- Stańczyk M., *Siostrzeństwo, girl power i kluby pierwszych żon – feminist revenge comedy* [w:] *Poszukiwacze zaginionych znaczeń. Perspektywa (wy)twórcy, odbiorcy i krytyka w badaniach nad kulturą audiowizualną*, red. K. Łuczynska, M. Stańczyk, Kraków 2016.
- Szopa K., *Poetka rewolucji. Anna Świrszczyńska i socjalistyczny projekt równości kobiet*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2008, nr 2 (12).
- Wyka K., *Tragiczność, drwina i realizm* [w:] tegoż, *Pograniczne powieści*, Kraków 1948.
- Ziomek J., *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000.