

**Mateusz Borkowski**<http://orcid.org/0009-0003-5026-7598>

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie

[mateusz.borkowski@ignatianum.edu.pl](mailto:mateusz.borkowski@ignatianum.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.12

## Transformacja postaci kobiety jako zwierciadło przemian społeczno-kulturowych w musicalu polskim po 1989 r. Prolegomena

### STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza wizerunków kobiet w musicalu. Są one nie tylko reprezentatywne i kluczowe dla sposobu ich postrzegania, ale – co niezwykle istotne – odzwierciedlają zachodzące w polskim społeczeństwie po 1989 r. przemiany społeczno-kulturowe. Sam zaś gatunek musicalu, jako część kultury współczesnej, stanowi zwierciadło aktualnej kondycji człowieka, uczestnicząc coraz wyraźniej w procesie jego kształtowania. Analizie poddano wybrane musicale sceniczne – od klasycznego już *Metra*, przez *Politę* inspirowaną biografią Poli Negri, *Irenę* poświęconą Irenie Sendlerowej, aż po rapowany musical *1989*. Materiał badawczy rozpatrywany jest w kontekście wielopłaszczyznowych zmian roli i pozycji kobiet, szczególnie w wymiarze genderowym i społecznym, przy uwzględnieniu amerykańskiego rodowodu gatunku oraz jego ewolucji w warunkach polskich. Artykuł opiera się na krytycznej analizie i interpretacji tekstów kultury, uwzględniając perspektywy kulturoznawcze, gender studies oraz teorię widowisk kulturowych. W rezultacie publikacja wskazuje na musical jako medium kształtowania i redefinicji tożsamości kulturowych, w którym zmiana w obrazie kobiecych postaci stanowi istotne zwierciadło przekształceń społecznych i wartości właściwych współczesnej Polsce.

**SŁOWA KLUCZE:** musical, wizerunek kobiety w musicalu, transformacja ról płciowych, kultura audiowizualna, kultura polska po 1989 roku

### ABSTRACT

The Transformation of the Female Character as a Mirror of Socio-Cultural Changes in Polish Musical Theatre After 1989. Prolegomena

The aim of the article is to analyse the portrayals of women in musicals, which are not only representative and pivotal to how women are perceived but – most importantly – reflect the socio-cultural transformations that have occurred in

Polish society since 1989. Moreover, the musical as a genre, situated within contemporary culture, functions as a mirror of the current human condition and increasingly contributes to shaping it. The analysis encompasses stage musicals ranging from the now-classic *Metro*, through *Polita* (inspired by the biography of Pola Negri), *Irena* (dedicated to Irena Sendler), to the rap musical *1989*. The research material is examined in the context of the multifaceted changes in women's roles and societal positions, particularly through gender and social lenses, while taking into account the American origins of the genre and its evolution within the Polish cultural landscape. The article is grounded in critical analysis and interpretation of cultural texts, drawing on cultural studies, gender studies, and cultural performance theory. It ultimately identifies the musical as a medium for shaping and redefining cultural identities, in which the transformation of female characters serves as a meaningful reflection of the social changes and values characteristic of contemporary Poland.

**KEYWORDS:** musical, women in musicals, gender roles, audiovisual culture, Polish culture after 1989

### Krótką historia gatunku w Polsce

Musical jako gatunek muzyczno-teatralny, a także gatunek kultury audio-wizualnej, łączący muzykę, słowo i ruch sceniczny ze sferą wizualną, wiele mówi o aktualnej kondycji człowieka i kultury. Wykrystalizowany w Stanach Zjednoczonych gatunek nie tylko zyskuje w naszym kraju na popularności, ale i na znaczeniu, podejmując coraz częściej niezwykle ważne społecznie tematy. Marek Bielacki definiuje musical jako

współczesną formę dramatu muzycznego i muzycznego widowiska teatralnego, ukształtowaną na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych i stanowiącą połączenie elementów struktur muzyczno-teatralnych występujących wcześniej w Europie (opera, opera, balladowa, wodewil, melodramat, variete, operetka, music-hall) oraz Ameryce Północnej (minstrel show, ekstrawaganza, komedia muzyczna) – z formą rozrywkową i jazzową (Bielacki, 1994, s. 7).

Richard Kislán, który klasyfikuje gatunek jako specyficzną formę teatru muzycznego, wykształconą na gruncie amerykańskim, podkreśla zintegrowany charakter tych dzieł, w których „każdy z komponentów ma istotne znaczenie dla całości” (Kislán, 1995). Jak pisze Jacek Mikołajczyk, „Chodzi tu o takie powiązanie muzyki, tańca, słowa, inscenizacji, aby każda z tych płaszczyzn pełniła równorzędną funkcję i służyła ogólnemu wyrazowi artystycznemu spektaklu” (Mikołajczyk, 2010, s. 4). Musical na scenach polskich zaczął się pojawiać w drugiej połowie XX w. Pierwszym

tytułem zaprezentowanym w kraju był *Kiss Me Kate* Cole'a Portera (Warszawa 1957) w tłumaczeniu Antoniego Marianowicza i Janusza Minkiewicza. Za pierwszy polski musical uchodzi *Miss Polonia* z muzyką Marka Sarta do libretta Jerzego Jurandota, wystawiony w Operetce Warszawskiej w 1961 r. Bohaterką jest Mariola Bryk, aktorka Teatru Melokomedia, która po zdobyciu tytułu Miss Polonia, za namową trzeciorzędneho impresaria zapewnia sobie angaż do paryskiej rewii. Rzeczywistość kapitalistycznego Paryża nie jest jednak tak kolorowa i dziewczyna otrzymuje ofertę pracy w lokalu ze striptizem przy placu Pigalle. Przy okazji jednak zakochuje się w Piotrze, z którym po różnych perypetiach ostatecznie wraca do Warszawy, do występów w rodzimym teatrze. Otrzymujemy więc historię „teatru w teatrze”. Jak zauważa Lucjan Kydryński, który stosuje wobec dzieła jeszcze termin operetka: „Operetka o Miss Polonii była bodaj pierwszą u nas, która poruszała aktualne problemy, pokazywała dzisiejsze środowisko estradowych gwiazdek” (Kydryński, 1977). O *Miss Polonii* jako pierwszym polskim musicalu pisze w *Kronice teatrów muzycznych PRL* Małgorzata Komorowska:

Na scenie idzie o lepsze urody wystylizowanej na prowincjonalną Brigitte Bardot Grażyny Jucewicz i upozowanej na paryską wedetę Wandy Polańskiej. Musical ma prawdziwy przebój: piosenkę *Każda miłość jest pierwsza*, z rozbudowanym baletem zostanie wznowiony w 1964 r. Stanie się też kanwą filmu *Przygoda z piosenką*, w którym musicalowe role zagrają: Irena Santor, Pola Raksa i Bohdan Łazuka (Komorowska, 2003, s. 102).

I choć od lat 60. aż do końca lat 80. nieliczne zagraniczne musicale pojawiały się przede wszystkim na scenie Teatru Muzycznego w Gdyni (*Jesus Christ Superstar*, 1988), a także Teatru Muzycznego w Łodzi (*Skrzypekę na dachu*, 1983) czy Operetki Poznańskiej (*My Fair Lady*, 1964), to musical jako gatunek, w porównaniu z popularną operetką, był czymś wciąż kulturowo obcym. Nie znaczy jednak, że nie powstawały rodzime widowiska o pewnych cechach musicalu, jak zrealizowana na zamówienie Operetki Dolnośląskiej śpiewogra *Na szkle malowane* z tekstem Ernesta Brylla i muzyką Katarzyny Gärtner (1970), widowisko *Szalona lokomotywa* Teatru STU z muzyką Marka Grechuty i Jana Kantego Pawluśkiewicza (1977) czy nazywana polskim *Hair*, wystawiana w Gdyni *Kołąda-nocka* Wojciecha Trzciańskiego do poezji Brylla (1980). Przelomem w rozwoju gatunku okazał się rok 1989. Już po historycznych wyborach, pod koniec czerwca 1989 r. polska publiczność mogła zapoznać się z dwoma kultowymi musicalami. W gdyńskim teatrze wystawiono oparty na powieści Wiktora Hugo, skomponowany w 1980 r. francuski musical *Les Misérables* w reż. Jerzego Gruzycy, a w Operetce Śląskiej w Gliwicach *West Side Story*

Leonarda Bernsteina z 1957 r. Nowoczesny rozdział historii musicalu w III RP otwiera jednak pierwszy polski musical stworzony według amerykańskich wzorców, czyli *Metro*, którego premiera odbyła się 30 stycznia 1991 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Co istotne, *Metro* z muzyką Janusza Stokłosa w reż. Janusza Józefowicza do libretta Agaty i Maryny Miklaszewskich było pierwszym prywatnym przedsięwzięciem musicalowym w Polsce i jedynym, jak dotąd, polskim musicaliem wystawianym na Broadwayu.

### Kobieta w musicalu

Niezwykle istotną kwestią w musicalu jest zmieniająca się postać kobiety, wpisująca się w aktualny dyskurs kulturoznawczy i gender studies, w którym podkreśla się pozycje i role kobiet w kontekście stratyfikacji społecznej. Takie podejście prezentuje w swojej monografii Stacy Wolf *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical* (Wolf, 2011), która analizuje rozwój amerykańskiego musicalu na Broadwayu od drugiej połowy XX w., przedstawiając go w perspektywie feministycznej, koncentrując się na wizerunkach kobiet oraz relacjach między bohaterkami, a także na recepcji i kontekstach społeczno-kulturowych. Odchodząc od stereotypowego postrzegania musicalu w Polsce wyłącznie jako źródła rozrywki, warto spojrzeć na ten gatunek w kontekście transformacji postaci kobiety, nie tylko w aspekcie treściowym, ale i wizualnym. Przyjęta przez autora typologia postaci kobiecych pozwala zaprezentować najbardziej reprezentatywne kobiece bohaterki w musicalach polskojęzycznych, tworzonych i wystawianych na scenach teatrów muzycznych i dramatycznych w całej Polsce. Należy również podkreślić, że musical sceniczny funkcjonuje dziś nie tylko wtedy, kiedy jest wystawiany w teatrze, ale też za sprawą rejestracji telewizyjnych, streamingów online czy licznych nagrań płytowych także w innych mediach, co znacząco wpływa na jego stale rosnącą popularność wśród młodego pokolenia nowych widzów i słuchaczy.

### Typy kobiet – Marzycielka z *Metra*

Analizując reprezentatywne typy postaci kobiecych występujących w musicalu polskim po 1989 r., należy zacząć od *Metra* (1991), musicalu okresu transformacji ustrojowej i rodzącego się kapitalizmu. Dzieło przedstawia historię grupy młodych aktorów-amatorów, którzy zostają odrzuceni w castingu przez reżysera szukającego obsady do profesjonalnego musicalu. Młodzi aktorzy, którym przewodzi zbuntowany, niezależny Jan,

rozpoczynają więc występy pod ziemią, na peronach położonej niedaleko teatru stacji metra. Widząc ich determinację, reżyser zaprasza grupę do udziału w swoim spektaklu. Jacek Mikołajczyk pisze:

akcja i tematyka musicalu nawiązują do amerykańskich produkcji będącymi kamieniami milowymi w rozwoju gatunku, takich jak *A Chorus Line* Marvinna Hamlischa i *Hair* Galta MacDermota. *Metro* powtarza również ich afabularną strukturę, w której schematycznie zarysowana akcja staje się jedynie pretekstem do wprowadzania luźno ze sobą powiązanych numerów muzyczno-tanecznych, będących właściwym nośnikiem przekazu całości. To w nich zarysowane są wątki i tematy musicalu: krótkie rysy biograficzne bohaterów, powody ich buntu przeciw zastanej rzeczywistości, nadzieje związane z próbą dostania się na scenę, rozczarowanie komercyjnym światem rozrywki, marzenia, które dają im siłę do dalszej walki itp. Z całości wyłania się obraz artystycznej komuny, która na chwilę formuje się na stacji tytułowego metra i która następnie zostaje wchłonięta przez oficjalny system, żerujący na ich sukcesie (Mikołajczyk, 2017).

Na obsadę musicalu składał ponad 35-osobowy zespół aktorów i tancerzy. Z wyjątkiem głównych bohaterów: Jana, Filipa i Anki – reszta zespołu nie tworzyła rozbudowanych postaci, jak podaje Mikołajczyk,

w piosenkach i krótkich scenkach zarysowując tylko schematycznie charakter każdej z nich. Stanowili raczej zbiorowość młodych artystów, dzielących swój los, a później usiłujących wspólnie poradzić sobie z jego przeciwnościami. Tę strukturę odzwierciedlał układ numerów muzycznych *Metra*, w których na 21 utworów 10 to numery zbiorowe (Mikołajczyk, 2017).

W tle tego pozbawionego linearnej fabuły musicalu pojawia się wątek miłosny Jana i Anki. Anka prezentuje typ kobiety – marzycielki. Jako reprezentantka młodego pokolenia przełomu lat 80. i 90. odzwierciedla pokoleniowe marzenia, ambicje i aspiracje. Anka ucieka z domu, bo ma marzenie, jest więc uosobieniem młodzieńczego idealizmu. Marzy o spełnieniu i wolności, a świat musicalu staje się dla niej nie tylko ucieczką od rzeczywistości, ale przestrzenią do wyrażania siebie. W piosence *Szyba* śpiewa: „Zostałam sama więc piszę długie listy / Pieniądzy nie mam / Zbyt mało jeszcze wiem / Poznaję dużo słów / Rozumiem prawie wszystko / A świat wygląda / Jakby był za szkłem” – jest więc bohaterką, z którą można się utożsamiać. Widzowie dostrzegają w niej osobę, która zmaga się nie tylko z artystyczną ambicją, ale i potrzebą bliskości – w piosence *Na strunach szyn* bohaterka wyznaje: „Szukałam zawsze ciebie dobrze wiem / Nie muszę dalej iść by znaleźć cel / Nowe podróże chociaż raz / Na

plakacie moja twarz / Mocno mnie przytul powiedz mi / Że chcesz na zawsze ze mną być”. Jak pisze Marcin Kydryński

Ponieważ Anka, jako jedyna, nie chce zostawić Jana, on nie widząc dla niej przyszłości przy swoim boku, naumyślnie sprawia jej ból: kłamie, że bawił się jej miłością, a kiedy Anka z płaczem ucieka z tunelu, Jan biegnie za nią prosto pod koła nadjeżdżającego pociągu... Po latach piękna i sławna Anna schodzi do opuszczonej stacji metra i wspominając jedyną miłość swego życia robi rachunek sumienia (Kydryński, 1995, s. 12).

Tym „rachunkiem sumienia” jest ostatni i najbardziej przejmujący song, w którym dziewczyna śpiewa: „Tylko w moich snach / Gdy gra tych kilka nut / Cichy szept, poruszone wspomnienia przez wiatr / Tamtych słów, tych dziwnych słów / Kłamałeś – dobrze wiem, że ty / Też kochałeś mnie / Gdy wspominam tamte dni przez łzy widzę cię”.

Warto dodać, że przez większość czasu na scenie aktorzy występowali w *Metrze* ubrani w codzienne, „zwykłe stroje”. Cechą kostiumów zaprojektowanych przez Ewę Krauze była „jednoczesna powszedniość i ogromna widowiskowość inspirowana (...) filmami o zachodniej niepokornej młodzieży” (Kydryński, 1995, s. 8). Anka jest typową dziewczyną „w dzinsach” – prezentuje styl charakterystyczny dla młodych artystów tamtej epoki: nieformalny, lekko niedbały, a jednocześnie pełen wyrazu. Jej ubiór nie jest przesadnie wyszukany – odzwierciedla autentyczność i naturalność, która charakteryzuje zarówno ją jako bohaterkę, jak i całe pokolenie młodych ludzi w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Kydryński określił wręcz bohaterkę jako „szczególnie nieporadną i pozornie nieatrakcyjną” (1995, s. 12). Pierwszą odtwórczynią roli Anki była 18-letnia wówczas Katarzyna Groniec, uczestniczka amatorskich konkursów piosenki, dla której udział w musicalu stał się początkiem udanej kariery, podobnie jak dla Edyty Górniak. Kiedy Groniec rozchorowała się, ta z powodzeniem zastąpiła koleżankę w roli. Tomasz Raczek w entuzjastycznej recenzji chwalił obsadę:

Tak, uważam *Metro* za sukces. Oto udało się doprowadzić do premiery całkowicie nowego, polskiego musicalu, którego ostateczna forma sceniczna nie jest piramidą kompromisów realizacyjnych, lecz odpowiada zamierzeniu początkowemu. Na dodatek powstał nowy, sprawny zespół wykonawczy (...) mamy pełną entuzjazmu i wielu talentów młodzież, pragnącą się uczyć, gotową do wielu poświęceń dla doskonalenia siebie i tworzenia teatru swoich marzeń.

I dalej:

*Metro* jest wydarzeniem teatralnym! *Metro* jest sensacją socjologiczną. *Metro* jest realizacją wymarzonego, wyczekiwanego polskiego musicalu, wywiedzionego nie z tradycji śpiewowry, ani operetki, lecz z tańca i estrady. Ta gatunkowa odmiana dała, jakiś czas temu, światowemu musicalowi „drugi oddech”. Znowu przyciągnęła publiczność. Nauczyła wykorzystywać zdobycze najnowszej techniki. Zdyskontowała zmianę psychicznych zapotrzebowań nowego pokolenia teatromanów, wychowanych na kulturze masowej i estetyce telewizji. (...) *Metro* jest pierwszym krokiem na drodze do profesjonalnego, komercyjnego teatru rozrywkowego, którego tak naprawdę nigdy po wojnie nie mieliśmy. W poczuciu doniosłości tego przedsięwzięcia, publiczność po spektaklu na stojąco oklaskuje artystów (Raczek, 1991).

30 lat od powstania musicalu Janusz Stokłosa wspominał: „W czasach, które stawiały na gospodarkę, kapitalizm, rynek, pada ze sceny głos, że dla mnie najważniejsza jest moja wolność i moje prawo wyboru” (Wyderka, 30.01.2021). Autor muzyki przypominał, że codziennie grano po dwa spektakle (miesięcznie aż 40), a widzowie zaczęli tworzyć fankluby musicalu, pod wyjściem z teatru czekali na aktorów, aby zdobyć ich autografy, a na murach Pałacu Kultury i Nauki, w którym mieści się Teatr Dramatyczny, pisano nawet wyznania miłosne<sup>1</sup>.

### *Polita, czyli femme fatale*

Tandem Janusz Józefowicz-Janusz Stokłosa ze Studia Buffo stworzył też inne dzieło – musical *Polita*, do którego libretto napisała Agata Miklaszewska. Światowa prapremiera spektaklu odbyła się 4 grudnia 2011 r. w Hali Sportowo-Widowiskowej Łuczniczka w Bydgoszczy podczas Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage (Źródlewska, 23.09.2024). Postać tytułowej bohaterki odwołuje się do biografii jednej z największych gwiazd kina niemego – Poli Negri. Urodzona w 1897 r. jako Barbara Apolonia Chałupiec, już po swoim debiucie w 1914 roku została okrzyknięta

---

1 *Metro* to fenomen kulturowy. W ciągu 30 lat musical został wystawiony ponad 2300 razy, do grudnia 1996 r. grany w Teatrze Dramatycznym (900 razy), a następnie w prywatnym teatrze Józefowicza – Studio Buffo. 16 kwietnia 1992 r. dzieło miało swoją premierę w Minskoff Theatre na Broadwayu (zeszło z afisza 10 dni po premierze), zaś 22 października 1999 r. odbyła się premiera rosyjskiej wersji. Do 2021 r. musical obejrzało ponad dwa miliony widzów. W 2024 r. dzieło wciąż było pokazywane zarówno w Studio Buffo, jak i podczas wyjazdowych spektakli prezentowanych w arenach i salach widowiskowych w całej Polsce.

pierwszym polskim wampem ekranu. (...) Pola Negri pozostaje legendą kina. I – jak dotąd – jedyną polską aktorką, która osiągnęła status gwiazdy filmowej o światowym zasięgu. Ernst Lubitsch mówił o niej, że była pierwszą aktorką europejską rozumiejącą istotę kina, a na pewno jedną z pierwszych osobistości Hollywood, która potrafiła skupiać na sobie uwagę widowni także poza salą kinową (Zarębski 2011).

Jak pisze Magdalena Mikrut-Majeranek: „Dzięki talentowi i urodzie Pola Negri zyskała międzynarodową sławę. Budziła zachwyt publiczności i pożądanie mężczyzn, a jej wdziękowi ulegli Rudolph Valentino czy Charlie Chaplin” (Mikrut-Majeranek, 2024). Bohaterka prezentuje typ *femme fatale*, co po francusku oznacza kobietę fatalną. Często tak określana kobieta utożsamiana jest z tą, która przynosi mężczyźnie „porządek i zgubę” (Wikipedia). Według *Wielkiego słownika języka polskiego PAN* to „fascynująca i uwodzicielska kobieta, która przynosi nieszczęście mężczyznom z nią związanym” (WSJP PAN.). Zdaniem Juana Eduarda Cirlota: „występuje ona często w trzech zasadniczych formach: jako syrena, lamia bądź stwór monstrualny rzuca czar, odwraca uwagę i zbija z drogi rozwoju” (Cirlot, 2001, s. 18).

Autorzy musicalu sięgnęli po postać Negri w odpowiednim momencie. Kilka lat wcześniej, w 2007 r. w Muzeum Kinematografii w Łodzi otwarto wystawę biograficzną *Pola Negri – legenda kina*<sup>2</sup>, dokumentującą twórczość i życie słynnej aktorki. Wystawa skierowana zarówno do polskiej, jak i zagranicznej publiczności stanowiła przypomnienie faktów i zdarzeń związanych z życiem Negri, była też próbą rozwikłania niektórych kreowanych przez gwiazdę tajemnic. Jak pisał ówczesny dyrektor muzeum Mieczysław Kuźmicki

Zależy nam też, aby młoda publiczność, jaka w większości chodzi dziś do kina (...) troszkę więcej dowiedziała się o aktorce, gwiazdzie, jednej z tych, którym udało się zrobić karierę i przez wiele lat trwać jako legenda obecna stale w masowej wyobraźni (Kuźmicki, 2008, s. 10).

Z kolei w 2011 r. ukazała się biografia aktorki autorstwa Mariusza Kotowskiego, choreografa i reżysera pracującego w USA, autora filmu o Negri *Życie jest snem w kinie*<sup>3</sup>. Jak pisze on w swojej książce:

Swoim olśniewającym stylem życia wykreowała postać filmowej *femme fatale*; zaskakujące wiadomości na jej temat ukazywały się prawie codziennie w plotkarskiej prasie na całym świecie (Kotowski, 2011, s. 11).

2 Kuratorzy: Krystyna Zamysłowska i Piotr Kulesza.

3 Premiera odbyła się w 2006 roku na Polskim Festiwalu Filmowym w Los Angeles.



W opisie musicalu *Polita* Józefowicza i Stokłosy przeczytać można, że:

połączenie wirtualnej dekoracji z rzeczywistymi rekwizytami oraz możliwość wykorzystania nieograniczonej ilości aktorów i statystów, daje możliwość tworzenia scen o jakich twórcy teatralni i rewiowi mogli dotychczas tylko marzyć (Polita-musical.pl).

W rolę Poli Negri wcieliła się aktorka, tancerka i piosenkarka Natasza Urbańska, prywatnie żona Janusza Józefowicza. Oglądamy Negri grającą m.in. z Ernstem Lubitschem, Charlie Chaplinem czy tańczącą z Rudolfem Valentino. Dzięki wyświetlanym na ekranie efektom 3D scenerię tworzą m.in. Berlin lat 30., studia filmowe Paramount, nowojorska rewia Ziegfelda czy budynek giełdy na Wall Street. Jak pisał Stefan Grund w recenzji dla „Die Welt”:

Obrazy 3D zazębiają się z czarno-białymi nagraniami dokumentalnymi oraz z grą odtwórczyni Negri – Urbańską. To połączenie tworzy nową jakość języka teatralnego. Śmierć Valentino oznacza również zakończenie sukcesów Negri w Hollywood. W drugiej części wieczoru chodzi o ciemną stronę kariery Negri w Trzeciej Rzeszy. Dzięki interwencji Hitlera Negri staje się gwiazdą niemieckiego kina dźwiękowego, mimo zakazu wykonywania zawodu, wydanego przez Goebbelsa. Zainscenizowana kłótnia z Goebbelsem, w której Negri broni Lubitscha, rozgrywa się na tle pochodu z pochodniami, który jest przedstawiony w sposób imponujący dzięki efektom 3D. (...) Gdy Negri na początku lat czterdziestych wraca do Hollywood, nie nawiązuje już kontaktów, kariera w filmie dźwiękowym w Hollywood jest również wykluczona zarówno z powodu jej bliskich związków z nazizmem w przeszłości, jak i z powodu mocnego polskiego akcentu. Tak jak i w rzeczywistości triumfuje w musicalu wieczna konkurentka Negri Gloria Swanson (Grund, 2014).

Jacek Marczyński w „Rzeczpospolitej” docenił komputerowy świat stworzony w studiu Platige Image, ale jak zaznaczył,

musi imponować, a jednocześnie irytuje, bo stał się najważniejszą wartością. Atrakcyjne opakowanie zdominowało zawartość prezentu dla widzów. Bez techniki 3D *Polita* przeszłaby niezauważona, bo największą wadą tego musicalu jest on sam. Libretto Agaty Miklaszewskiej pozbawione nerwu dramaturgicznego to ciąg obrazków z życia Poli Negri: od debiutu do upadku ze szczytów sławy. (...) Przez scenę przechodzi wiele autentycznych postaci: Ernst Lubitsch, Gloria Swanson, George Cukor, a nawet Joseph Goebbels. Wszystkie są jednak jednowymiarowe i sztuczne, jak delfiny, rybki czy kobry komputerowo dodane do całego spektaklu. Nie lepiej potraktowana została Pola Negri, jej portret naszkicowano pobieżnie, bez wnikania w niuanse psychologiczne, zawilości uczuć, prób wyjaśnienia życiowych decyzji. Natasza

Urbańska wypowiada gładkie, niewiele znaczące zdania, jakby miała być jedynie dodatkiem do świata wirtualnych zabawek. Jej udział w tym widowisku powielił dawne telewizyjno-estradowe wizerunki, znów prezentuje się w atrakcyjnych sukniach, piosenkach i numerach tanecznych. A była szansa, by Natasza Urbańska dostała wreszcie dużą, pełnokrwistą rolę. Ona zasługuje na trudny aktorski sprawdzian (Marczyński, 2012).

Musical reklamowany był jako pierwszy na świecie musical w 3D i wydaje się, że to właśnie nowe możliwości technologiczne zastosowane w *Policie* wzbudzały w 2011 i 2012 r. największe zainteresowanie. Fascynacja multimediami to niewątpliwie znak tamtych czasów. Rewolucyjna technologia i inscenizacyjny przepych nie pomogły i musical okazał się finansowym rozczarowaniem (Gwiazdy.wp.pl, 09.11.2012). Wciąż jednak spektakl wystawiany jest w warszawskim teatrze Studio Buffo<sup>4</sup>. Z kolei nową inscenizację dla Teatru Polskiego w Szczecinie przygotował także Janusz Józefowicz. Premiera odbyła się 14 września 2024 r., a w rolę Negri wcieliła się tym razem Sylwia Różycka. Na swoim blogu „Teksty źródłowe.pl” Daniel Źródlewski ocenił:

Jednak multimedialna formuła widowiska nie pozwoliła aktorce na powtórzenie fenomenalnej kreacji, gdy wcielała się w Edith Piaf. Jej *Polita* jest arcyzretelnie opracowaną rolą, ale nie opartą na tak misternym i wiarogodnym odwzorowaniu bohaterki jak w spektaklu nieodżałowanego Jana Szurmieja. Nie musiała „uczyć się” śpiewać głosem Poli Negri, bo go zbyt dobrze nie znamy, wszak większość z jej filmów była niemych. Interpretacja Negri jest bardziej dowolna, nie wymagała takiego poświęcenia, jak choćby zgolenie dla potrzeb spektaklu brwi. Różycka nie powtarza tu gestów, ruchów, spojrzeń, nie imituje głosu aktorki. Musiała za to nauczyć się wręcz kaskaderskich układów napowietrznych i szaleńczych wręcz choreografii. I za to bezgraniczne chapeau bas! Jednak zabrakło w tym wszystkim emocji, a może nawet empatii dla portretowanej postaci. Muzycznie jest brawurowo, szczególnie, że niektóre z utworów wymagały wspominanych powyżej akrobacji i figur pozornie niemożliwych. Różycka potwierdziła muzyczną doskonałość (Źródlewski, 2024).

## Kobieta-bohaterka – rzecz o Irenie Sendlerowej

Zarówno *Polita*, jak i musical *Irena*<sup>5</sup> należą do gatunku musicali biograficznych. Aleksandra Zając-Kiedysz zalicza ten drugi do musicali

4 Stan na dzień 28.03.2025.

5 Dramat muzyczny *Irena*, muzyka – Włodek Pawlik, libretto – Mary Skinner i Piotr Piwowarczyk, teksty piosenek – Mark Campbell, tłumaczenie – Piotr Piwowarczyk, Lesław Haliński, Teatr Muzyczny w Poznaniu, 27 sierpnia 2022.

„herstorycznych” (Zajac-Kiedysz, 2023). *Wielki słownik języka polskiego* PAN definiuje „herstorię”<sup>6</sup> jako „historię (w różnych znaczeniach), ujmowaną z perspektywy feministycznej i akcentującą rolę kobiet w dziejach ludzkości” (WSJP PAN). Według *Encyklopedii gender. Płeć w kulturze* to

neologizm stworzony przez amerykańskie feministki drugiej fali, będący elementem krytyki tradycyjnego pisarstwa historycznego: gra słów *her-story* (jej historia, jej opowieść) tworzyła przeciwagę dla *his-story* (jego historia, jego opowieść). (...) Zwolenniczki *herstory* dążyły do zmiany tradycyjnego kanonu pisarstwa historycznego, które zogniskowało się wokół polityki, wojen i dyplomacji, a pomijało obszary doświadczeń typowych dla kobiet (życie prywatne i codzienne, rodzina, macierzyństwo, seksualność, ciało) (Kuźma-Markowska, 2014, s. 179).

Bohaterką musicalu *Irena*, nazwanego przez twórców „dramatem muzycznym”, jest Irena Sendlerowa, Sprawiedliwa wśród Narodów Świata, która uratowała z warszawskiego getta kilkaset żydowskich dzieci<sup>7</sup>. Zdaniem Anny Bikont współczesną sławę Sendlerowa zawdzięcza dwóm mężczyznom. Pierwszy to Steven Spielberg, reżyser słynnego filmu *Lista Schindlera*. Autorka książki *Sendlerowa w ukryciu* pisze:

Na tle *Listy Schindlera* bohaterka (...) robiła wrażenie: nieznana Polka uratowała dwa i pół tysiąca Żydów, dwa razy więcej niż bohater oscarowego filmu! (Bikont, 2017, s. 366).

I jak dodaje, właśnie do Oskara Schindlera często jest porównywana. Drugim mężczyzną, którego wymienia Bikont, jest historyk Jan Tomasz Gross. Bohaterstwo Sendlerowej nie byłoby tak nagłościone, gdyby nie wydana w 2000 r. książka *Sąsiedzi*, opisująca zabijanie Żydów przez Polaków w Jedwabnem w 1941 r. (2017). Sama Sendlerowa miała skwitować swoją nagłą sławę słowami „Po Jedwabnem potrzebny był bohater” (Głowiński, 2015; za Bikont, 2017, s. 367).

Będący koprodukcją polsko-amerykańską spektakl Teatru Muzycznego w Poznaniu koncentruje się na biografii Sendlerowej, zwłaszcza na działalności w Radzie Pomocy Żydom „Żegota”. Autorzy libretta Mary Skinner i Piotr Piwowarczyk oparli fabułę na stworzonym przez siebie filmie dokumentalnym *W imię ich matek – Historia Ireny Sendlerowej*

---

6 Pojęcie, które pojawiło się w latach 70. XX w. wraz z drugą falą feminizmu.

7 Według Żydowskiego Instytutu Historycznego Sendlerowa wspólnie z łączniczkami, m.in. Stanisławą Bussold, Jadwigą Deneko, Wandą Drozdowską-Rogowiczową, Izabelą Kuczkowską, Zofią Patecką, Jadwigą Piotrowską oraz Wincentym Fersterem, zdołała uratować kilkaset dzieci. Dokładna ich liczba do dzisiaj nie jest znana.

z 2010 r. W programie do spektaklu wyreżyserowanego przez Briana Kite'a Mary Skinner uznała, że specjalną mocą Sendlerowej jest „niezwykła umiejętność angażowania, motywowania i inspirowania innych tak, by budzić ich odwagę” (za Zając-Kiedysz, 2023). Obok Sendlerowej (Oksana Hamerska/ Judyta Wenda) w spektaklu pojawiają się m.in. jej przyjaciółki: Magda i Jaga, a także szef Ireny i Jagi – Jan Dobraczyński, szmalcownik Jurek, młoda Żydówka Pani Grinberg czy Janusz Korczak. Jak tłumaczył reżyser Brian Kite, Irena

niesie nadzieję innym, ale jednocześnie otacza ją strach, terror. (...) Duża część tej opowieści rozgrywa się w głowie, w pamięci Ireny Sendlerowej i dzieci, które uratowała (...). Muzyka pomaga nam się tam dostać. Przedstawiając te wydarzenia w formie musicalu, nie tylko opowiadamy historię znaną ze szkolnych lekcji czy książek, ale wnikamy w myśli Ireny i pokazujemy jej emocje, a także dajemy je odczuć naszej publiczności (Kaźmierska, 2022).

Z kolei współautor libretta, Piotr Piwowarczyk, podkreślił, że Sendlerowa może być „inspiracją dla nas wszystkich. Bo przecież – tak jak mówiła pani Irena – jeżeli ktoś tonie, to należy podać mu rękę” (Kaźmierska, 2022). Szymon Ludwiczak w swojej recenzji zwrócił uwagę, że Sendlerowa została przedstawiona jako człowiek z krwi i kości, co wcale nie jest częste w spektaklach biograficznych:

Oczywiście został jej oddany należny hołd i bez wątpienia widzimy w niej bohaterkę, jednak nadal jest to niepozbawiony wad człowiek, a nie pomnik bez skazy. Widzimy, że Irena miała silny charakter, który pozwolił jej dążyć do wyznaczonego celu i przetrwać trudy wojny. Poznajemy także jej współpracowniczki, co daje nam obraz tego, że nie była ona jedyną bohaterką tych czasów. Spektakl pokazuje, jak poświęcenie służbie społecznej wpływa na rodzinę Ireny czy jej życie prywatne. Jednym z mocniejszych dialogów w spektaklu są słowa Adama, mówiącego do Ireny, że była wspaniałą matką – jednak nie dla swoich dzieci. W Irenie widzimy, że różne decyzje, które w naszej opinii, patrzących na to z perspektywy historycznej, są bezsprzecznie bohaterskie – w innych zaś mogą wywołać wieloletnie traumy. Spektakl ten pokazuje, że życie nie jest czarno-białe, a wybory zerojedynkowe (Ludwiczak, 2022).

## Matki Polki i feministyczna historia „Solidarności”

Jak napisano w zapowiedzi cyklu z 2021 r. – *Kobiety. Nasza historia* organizowanego w 2021 r. przez warszawski Dom Spotkań z Historią:

Wywodząca się z kultury szlacheckiej figura „Matki Polki” została wzmocniona w okresie utraty niepodległości przez Polskę. Był to wzór bohaterki i postaci heroicznej, która miała być strażniczką ojczystego języka, tradycji i wartości narodowych (strona Domu Spotkań z Historią, dostęp: 10.11.2024).

Figura ta, jak czytamy we wstępie do książki *Pożegnanie z Matką Polką*<sup>8</sup>, pojawia się jako „postromantyczny fantazmat”, obok takich reprezentacji polskiej kobiecości jak Polonia i Matka Boska, które „symbolizują związek macierzyństwa z narodem, idealizują kobiece cierpienie i poświęcenie w imię dobra ojczyzny” (Hryciuk i Korolczuk, 2012, s. 12). Temat demitologizacji figury Matki Polki porusza Anna Titkow, która przywołuje sześć typów kobiet, w tym wspomnianą Matkę jako „przeciążoną, poświęcającą się dla swoich bliskich, przekonaną o swoich niezastąpionych kompetencjach menedżerkę życia rodzinnego” (2012, s. 41). Autorka stwierdza, że we współczesnej Polsce

funkcjonują zróżnicowane wzory i praktyki macierzyńskie, odległe od realizacji skryptu Matki Polki. W dzisiejszej Polsce koegzystują zatem zróżnicowane wzory i praktyki macierzyństwa, a skrypt nowoczesnej superkobiety jest tylko jednym z nich. Wciąż jednak tło i kontekst stanowi dla nich fasadowy, tradycyjny charakter kulturowej konstrukcji macierzyństwa (2012, s. 45).

Z kolei Agnieszka Mrozik zauważa, że demitologizacja figury Matki Polki dokonuje się nie tylko we współczesnej literaturze, ale także w publicystyce, filmie i sztukach plastycznych (2012, s. 109). Taką próbą prezentacji mitu Matki Polki jest odwołujący się do brakującej części dziejów Solidarności<sup>9</sup> głośny i wielokrotnie nagradzany<sup>10</sup> musical *1989*, będący koprodukcją Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego i Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie<sup>11</sup>. Matki Polki, ciche bohaterki stanu wojennego – tak można scharakteryzować kobiety pojawiające się w tej opowieści. Pod względem stylu i formy rapowane dzieło nawiązuje do amerykańskiego

---

8 Pełny tytuł: *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*.

9 Od 1980 do 1989 r.

10 Między innymi Ołsnienia 2023 – nagroda w kategorii Teatr dla Katarzyny Szyngiery za reżyserię spektaklu, Paszport Polityki w kategorii Teatr dla Katarzyny Szyngiery czy Grand Prix dla najlepszego spektaklu w Teatrze Telewizji podczas XXIII festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie (2024).

11 Autorem muzyki jest Andrzej „Webber” Mikosz.

musicalu *Hamilton*<sup>12</sup> autorstwa Lin-Manuela Mirandy, opowiadającego o ojcu założycielu Stanów Zjednoczonych. Polski musical według pomysłu Marcina Napiórkowskiego wyreżyserowała Katarzyna Szyngiera i to właśnie kobiety wysuwają się w jej spektaklu na plan pierwszy. Są to m.in. Danuta Wałęsa, Krystyna Frasyniuk, Grażyna Kuroń, Alina Pienkowska, Henryka Krzywonos, Anna Walentynowicz, Zofia Romaszewska i Danuta Kuroń. Warto przytoczyć w tym kontekście słowa Barbary Labudy, która w 2013 r. tak opisywała wystawę o podziemiu Solidarności:

Były zdjęcia Frasyniuka, Piniora. Kozuch Bujaka wisiał jako rekwizyt. A o żadnej z nas nic, ani jednej fotografii. Mówią, że były jakieś kobitki, podawały herbatę, stukwały na maszynie. Nieprawda. To były szefowe, które wymyśliły struktury w podziemiu, w bardzo ciężkim czasie, gdy miazdząca część społeczeństwa była przerażona. Potrzeba było do tego determinacji, inteligencji, mądrości. My takie cechy miałyśmy. Olbrzymią odwagę, odporność psychiczną (Dzido, 2023, s. 19).

W swojej książce *1989. Pozytywny mit* Mirosław Wlekły, Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera wyznali:

Inspiruje nas *Hamilton* i broadwayowskie spojrzenie na historię jako coś fascynującego, atrakcyjnego, aktualnego. Czyli też w sumie przybywamy trochę jakby z Ameryki. Wbrew obowiązującym w Polsce standardom chcemy opowiedzieć historię Solidarności jako pozytywny mit (Napiórkowski, 2024 s. 12).

W tej samej publikacji autorzy przytoczyli wypowiedź Danuty Wałęsy:

Uważam, że powinno to być powiedziane, i to tak właśnie dobitnie, żeby może wreszcie dotarło do mężczyzn (...). Bo do tej pory kobiety wciąż nie wywalczyły sobie pozycji na równi z nimi. A miały w wydarzeniach lat osiemdziesiątych bardzo dużą rolę. I moim marzeniem było to opowiedzieć. Jedne kobiety były odpowiedzialne za rodziny, inne za działalność opozycyjną, a jeszcze inne za obie sprawy naraz, za wiele rzeczy, tylko nie zawsze to doceniano. A przecież mamy swoją wartość, swoją godność i też chcemy, żeby nas zauważono. Że nie tylko mężczyźni i wszystko dzięki mężczyznom (Napiórkowski, 2024, s. 291).

W musicalu to właśnie postać Wałęsy (Karolina Kazoń) w songu *Danuta odbiera Nobla* rapuje:

---

12 Musical z 2015 r.

Więc patrzę na was, patrzę wam prosto w oczy i odbieram tę nagrodę w imieniu wszystkich kobiet, / W imieniu wszystkich dzieci, wszystkich wykluczonych, nie jako czyjaś żona, tylko jako człowiek.

Refren brzmi zaś jak prawdziwy feministyczny manifest:

To my! Połowa Solidarności, połowa tych mitycznych dziesięciu milionów / To my! Połowa, która nie rości sobie praw do tego, by urządzać życie komuś / To my! Te które wyszły z domów, te które zostały w domu, bo im nie miał kto pomóc / To my! Działyśmy, walczyłyśmy nie czekając na nagrody i nie skarżąc się nikomu.

Jak napisali w drukowanym programie twórcy musicalu: „Rapowana opowieść o czasach Solidarności, upadku komunizmu i narodzinach współczesnej demokracji stała się kulturowym fenomenem łączącym we wspólnym żywiołowym przeżywaniu różne pokolenia” (2024). O fenomenie kulturowym świadczy fakt, że w 2024 r. spektakl został zarejestrowany i zaprezentowany w ramach Teatru Telewizji TVP, a piosenki z musicalu znalazły się na dwupłytowym albumie.

Od idealistycznej marzycielki, zwykłej „dżinsowej” dziewczyny okresu transformacji, przez będącą uosobieniem sukcesu *femme fatale*, stroniącą od rozgłosu skromną bohaterkę, po do niedawna lekceważone „Matki Polki”, które po latach otrzymują głos i możliwość opowiedzenia „swojej” wersji wydarzeń – to tylko wybrane przykłady kobiet, które stają się niezwykle ważnym i cennym obiektem badań nad musicalem w Polsce. Analizowane postaci i wizerunki kobiet w rodzimym musicalu scenicznym pozwalają dostrzec przemiany zachodzące w Polsce po 1989 r. Zarysowane w artykule postaci nie tylko odzwierciedlają zmiany zachodzące w ramach samego gatunku, zwłaszcza w aspektach treściowym i wizualnym, ale w szerszej perspektywie, są wyrazem bieżących zainteresowań społecznych i wpisują się w aktualny dyskurs publiczny. To wszystko skłania do stwierdzenia, że gatunek musicalu jako przejaw kultury audiowizualnej potrafi żywo reagować na otaczający nas świat i zachodzące w nim procesy, co zachęca do dalszych, bardziej pogłębionych badań.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bielacki, M. (1994). *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bikont, A. (2017). *Sendlerowa w ukryciu*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Cirlot, J.E. (2001). *Słownik symboli*. Kraków: Znak.

- Dzido, M. (2023). *Kobiety Solidarności. Materiały odrzucone*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja.
- Femme fatale*. (2022). *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Pozyskano z: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/108649/femme-fatale> (dostęp: 10.11.2024).
- Femme fatale*. *Wikipedia*. Pozyskano z: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Femme\\_fatale](https://pl.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale) (dostęp: 10.11.2024).
- Grodź, J. i Ziółkowska, A. (red.). (2024). *Zin „1989”* – wydanie tekstów do wszystkich piosenek musicalu. Kraków–Gdańsk: Teatr im. J. Słowackiego, Gdański Teatr Szekspirowski.
- Grund, S. (2014). Kulissenrevolution. *Die Welt*, 05.12.2014.
- Herstoria*. (2020). *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Pozyskano z: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/101539/herstoria> (dostęp: 10.11.2024).
- Hryciuk, R.E. i Korolczuk, E. (2012). Wstęp. Pożegnanie z Matką Polką? W: R.E. Hryciuk i E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 7–24.
- Każmierska, M. (2022). *Dług do spłacenia. Poznań wystawia spektakl o Sprawiedliwej Wśród Narodów Świata*. Pozyskano z: <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,28819625,dlug-do-splacenia-poznan-wystawia-spektakl-o-sprawiedliwej.html> (dostęp: 10.11.2024).
- Kislan, R. (1995). *The Musical. A Look at the American Musical Theatre*. Nowy Jork: Applause.
- Kobiety. Nasza Historia. Matką Polką w okresie PRL i transformacji* (2021). Pozyskano z: <https://dsh.waw.pl/3587-kobiety-nasza-historia-matka-polka-w-okresie-prl-i-transformacji-spotkanie-online,prg> (dostęp: 10.11.2024).
- Komorowska, M. (2003). *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Kotowski, M. (2011). *Pola Negri. Legenda Hollywood*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kurowska, B. (2008). *Legenda kina. Pola Negri. A Cinema Legend*. Łódź: Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- Kuźma-Markowska, S. (2014). Herstory (herstoria). W: M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin i A. Wróbel (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 179–182.
- Kydryński, L. (1977). *Przewodnik operetkowy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kydryński, M. (1995). *Metro na Broadwayu*. Warszawa: Wydawnictwa Muzyczne i Nutowe.
- Ludwiczak, S. (2022). *W sercach wciąż jest nadzieja – „Irena” w Teatrze Muzycznym w Poznaniu*. Pozyskano z: <https://szymonokulturze.pl/irena-recenzja/> (dostęp: 10.11.2024).



- Marczyński, J. (2012). *Musical Polita, czyli zabawki dla Nataszy Urbańskiej*. Pozyskano z: <https://www.rp.pl/teatr/art13999761-musical-polita-czyli-zabawki-dla-nataszy-urbanskiej>, (dostęp: 10.11.2024).
- Mikołajczyk, J. (2010). *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*. Gliwice: Gliwicki Teatr Muzyczny.
- Mikrut-Majeranek, M. *Pola Negri – pierwsza femme fatale kina niemego*. Pozyskano z: <https://muzhp.pl/wiedza-on-line/pola-negri-pierwsza-femme-fatale-kina-niemego> (dostęp: 10.11.2024).
- Mrozik, A. (2012). *Akuszery transformacji Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Napiórkowski, M., Szyngiera, K. i Wlekły, M. (2024). *1989. Pozytywny mit*. Kraków: Znak.
- Natasza Urbańska: Zaliczy kolejną wielką klapę?! (09.12.2012)*. Gwiazdy wp.pl. Pozyskano z: <https://gwiazdy.wp.pl/natasza-urbanska-zaliczy-kolejna-wielka-klape-5856504574739585a> (dostęp: 10.11.2024).
- O spektaklu*. (2011). Pozyskano z: [https://polita-musical.pl/o\\_spektaklu](https://polita-musical.pl/o_spektaklu) (dostęp: 10.11.2024).
- Raczek, T. (1991). Kto się boi „Metra”? *Przegląd Tygodniowy*, nr 11.
- Szostak, M. (red.). (2022). *Program Irena. Historia I. Sendlerowej*. Poznań: Teatr Muzyczny w Poznaniu.
- Titkow, A. (2012). Figura Matki Polki. Próba demitologizacji. W: R.E. Hryciuk i E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 27–47.
- Wolf, S. (2011). *Changed for Good: A Feminist History the Broadway Musical*. Nowy Jork: Oxford University Press.
- Wyderka, M. (30.01.2021). 30-lecie „Metra. Stokłosa: Wtedy to była rewolucja. *Polska Agencja Prasowa*. Pozyskano z: <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C804685%2C30-lecie-metra-stoklosa-wtedy-byla-rewolucja.html> (dostęp: 10.11.2024).
- Zarębski, K.J. (2011). *Pola Negri*. Pozyskano z: <https://culture.pl/pl/tworca/pola-negri> (dostęp: 10.11.2024).
- Żródlewski, D. (23.09.2024). *Polita*. Pozyskano z: <https://tekstyrodlowe.pl/teatr/polita.html>, (dostęp: 10.11.2024).

**Mateusz Borkowski** – student Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie w dyscyplinie kulturoznawstwo, muzykolog, publicysta i krytyk muzyczny, autor książek o tematyce muzycznej. Laureat nagrody „Krakowska Książka Miesiąca” przyznawanej przez Bibliotekę Kraków (2019) oraz Nagrody Prezydenta Miasta Krakowa dla nauczycieli (2024).

