

Warszawa, 6 grudnia 2021 r.

Dr hab. Agata Chałupnik  
Zakład Teatru i Widowisk  
Instytut Kultury Polskiej  
Uniwersytet Warszawski

### **Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Ewy Hevelke**

Napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Duniec rozprawa Ewy Hevelke, zatytułowana *Po nas przyjdą tacy sami. Przemiany społeczne w Polsce po 1945 roku na podstawie analizy wizerunków kobiecych gwiazd filmowych i teatralnych* jest bardzo ambitnym projektem proponującym nowy typ narracji historycznoteatralnej, łączącej opowieść o historii teatru i filmu, a zarazem kultury polskiej w XX i na początku XXI wieku z – bardzo efektowną skądinąd – narracją wizualną. Ten specyficzny autorski typ narracji wydaje się w jakiejś mierze rozwinięciem pomysłu Dariusza Kosińskiego stojącego za konstrukcją jego *Teatrów polskich. Historii* z 2010 roku. W książce Kosińskiego pomysł zestawienia narracji wizualnej i autorskiego wywodu nie jest, jak się wydaje, jedynie atrakcyjnym pomysłem edytorskim czy marketingowym, ale pozwala naukowy historycznoteatralny wywód wycieniować, wzbogacić, ugruntować czy ucieleśnić, a czasem przewrotnie podważyć czy sfalsyfikować, stanowiąc ciekawą propozycję metodologiczną.

Istotniejsze wszakże źródła inspiracji Ewy Hevelke w przedstawionej rozprawie (do czego zresztą przyznaje się we wstępie) wydają się wyrastać z jej wcześniejszych doświadczeń zawodowych – udziału w projektach *Teatr publiczny. Przedstawienia* prowadzonym w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w latach 2012-2018 oraz *HyPaTia – Historia Polskiego Teatru. Feministyczny Projekt Badawczy*, realizowanym w Instytucie Teatralnym w latach 2012-2017. W ramach pierwszego z owych projektów Ewa Hevelke przygotowywała filmy foundfootage, towarzyszące kolejnym cyklom wykładów (*Oświecenie, XIX w., Dwudziestolecie, PRL, Demokracja*), podobnie jak narracja wizualna w syntezie historycznoteatralnej Kosińskiego komentujące, biorące w cudzysłów, a czasem podejmujące dyskusję z tezami wykładów. W ramach projektu *HyPaTia* Ewa Hevelke przygotowywała notacje filmowe – wywiady z twórczyniami

powojennego polskiego teatru – scenografkami, reżyserkami, aktorkami, w znaczącym stopniu wzbogacając mówione kobiece archiwum polskiego teatru. Pomysł na pracę skupioną wokół kobiecych gwiazd, które w poszczególnych dekadach stanowiły niejako ośrodki krystalizacji wartości i społecznych znaczeń, organiczny sposób zatem wyrasta z owych doświadczeń i badań, jakie miała okazję prowadzić w obszernym audiowizualnym archiwum historii polskiego teatru i filmu. Po pierwsze, w wymiarze dowartościowania wizualnego materiału w uprawianiu historii teatru, w Polsce w dużym stopniu zdominowanej przez źródła pisane, a także – ciekawych metodologicznych propozycji jego interpretacji. (Sama Autorka wskazuje, że inspiruje ją obrona przez autorów projektu *Teatr publiczny. Przedstawienia* „metoda analizy poszczególnych przedstawień, traktowanych zawsze jako wziernik w procesy społeczne”, s. 6.) Po drugie, w przyjętej przez siebie w rozprawie feministycznej i feminocentrycznej perspektywie badawczej. Doktorantka wybiera na bohaterki swojej pracy kobiece gwiazdy – jak podkreśla z naciskiem – aby „upodmiotowić kobiecy punkt widzenia w świecie społecznym, w tym własny, jako badaczki, przyczyniając się do osłabienia, jakby powiedziała Laura Mulvey, męskiej «formy przyjemności» patrzenia” (s. 7).

Metodologię zaproponowaną przez Ewę Hevelke w jej rozprawie doktorskiej nazwałabym feministycznym foundfootage. Ta interdyscyplinarna perspektywa proponuje nowy typ narracji, która w zgodzie z opisywaną przez Gayle Austin dynamiką rozwoju krytyki feministycznej, pozwala nie tylko poszerzyć kanon (tutaj rozumiany jako imaginarium, konstelacja ikonicznych postaci) o postacie kobiece, ale dostarcza teoretycznych narzędzi rozumienia mechanizmów produkowania społecznych znaczeń w teatrze i na jego obrzeżach – na styku sztuki i polityki, kultury wysokiej i masowych mediów. „Bez kobiecej perspektywy narracja historyczna nie jest nigdy pełna – pisze Hevelke. – Jak dowodziła Laura Mulvey [...] widz jest zdefiniowany kulturowo jako mężczyzna w sile wieku, dlatego większość reżyserów stawia w centrum kobietę, bo to wobec niej pozycjonuje się dominujący męski bohater. Czas na zmianę kierunku spojrzenia już nadszedł. Bohaterki tej pracy ustanawiam zatem twórczyniami polskich zmian społecznych, ich symbolem oraz reprezentacją w stojącej ponad patriarchalną historyczną narracji” (s. 11).

Autorka opowiada historię kolejnych okresów w historii polskiej kultury – począwszy od lat trzydziestych XX wieku po ostatnią dekadę – poprzez wybrane starannie i skonstrastowane ze sobą pary kobiecych gwiazd sceny i ekranu. W lata poprzedzające wojnę zatem wgląd dają historie Elżbiety Barszczewskiej i Ireny Eichlerówny – bohaterek pierwszego rozdziału. Powojnie opowiedziane jest przez postacie Danuty Szaflarskiej i Aleksandry Śląskiej (rozdział drugi). Mała stabilizacja to z kolei niezapomniane kreacje Elżbiety Czyżewskiej i Beaty Tyszkiewicz (rozdział

trzeci). Lata siedemdziesiąte należą do Krystyny Jandy i Jadwigi Jankowskiej-Cieślak (rozdział czwarty). W problemy transformacji wprowadzają czytelniczkę bohaterki piątego rozdziału – Adrianna Biedrzyńska i Katarzyna Figura. Lata dwutysięczne przypominają w rozdziale szóstym Danuta Stenka i Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, a ostatnie dekady – w siódmym rozdziale – Joanna Kulig i Zofia Wichłacz. „Kolejne polityczne przewroty – jak pisze Ewa Hevelke – zaburzały zastany porządek społeczny, wymagając nowych ikonicznych postaci, które uprawomocniałyby zmiany, regulowały nastroje społeczne, kreowały nowe aspiracje” (s. 7), przy czym pary bohaterek pracy pomyślane są w ten sposób, że jeśli jedna z nich reprezentuje system wartości bliski władzy w danym okresie, oficjalną narrację społeczną druga – niesie ładunek subwersywny, podważa zastany porządek, neguje lub wymyka się władzy (s. 7).

W teoretycznym wstępie Ewa Hevelke wyklada teoretyczne założenia swojej pracy, oparte na założeniach *star studies*, sytuujących się na pograniczu socjologii i filmoznawstwa. W tej perspektywie celebryci i celebrytki, gwiazdy sceny i ekranu stają się „zasobem w imaginarium nowoczesnej wyobraźni społecznej”, „produkując pożądanie i złudzenia, kontrolując i petryfikując porządek władzy” (s. 5).

„Rozpoznawalność na skalę masową – pisze – jako podstawowy atrybut idola nadaje mu status ikoniczny, czyniąc go samodzielnym bytem kulturowym, atrakcyjnym produktem rynkowym, narzędziem realizacji politycznych celów. Idol to jednym słowem społeczny aktor, odgrywający swoją rolę według systemu norm i konwencji (scenariuszy) obowiązujących w danej strukturze społecznej. Kino, mocniej niż teatr kadrujące rzeczywistość, ujmuje tę strukturę w ramę poznawczego modelu, opartego na zasobach społecznej wiedzy” (s. 5). Autorka pracy podkreśla, że traktując „kulturę i jej ikony jako dyskurs” stara się odsłaniać jego strategię i społeczne oddziaływanie przez analizę filmów, spektakli teatralnych, programów telewizyjnych, prasy kulturalnej itd. „Rejestrują one i kształtują powszechne postawy i struktury społeczne, zakotwiczone zawsze w wypracowanych w przeszłości wzorcach, uosobione w wizerunkach gwiazd” (s. 6).

Doktorantka odwołuje się do szerokiego spektrum źródeł. Analizuje kluczowe w interesującym ją okresie role teatralne i filmowe swoich bohaterek oraz wszystkie doniesienia prasowe na ich temat, zarówno w prasie fachowej, jak w prasie kolorowej, tygodnikach opiniotwórczych, a także – w ostatnich rozdziałach – w internecie. Praca jest bogato ilustrowana kadrami i fotosami z filmów i przedstawień, reprodukcjami afiszy, materiałów prasowych, interesująco interpretowanymi przez Autorkę i wymaga tyleż uważnej lektury, co umiejętności

czytania dołączonych do pracy materiałów wizualnych, niemniej owa okupiona pewnym wysiłkiem lektura dostarcza – co warto podkreślić – niekłamanych czytelniczych przyjemności.

Część analityczna pracy skonstruowana jest w bardzo konsekwentny sposób. Każdy rozdział wprowadza krótko w specyfikę historyczną omawianego rozdziału, wskazuje najważniejsze konflikty, ukryte napięcia i społeczne emocje, sytuację ekonomiczną, tło obyczajowe i klimat epoki, a także zmieniającą się estetykę i – *last but not least* – miejsce kobiety w życiu społecznym. Portrety bohaterki każdego rozdziału stają się swoistym probierzem owych zmian, dają wgląd w ich niewidoczne z innej perspektywy wymiary – niczym w Turnerowskiej ósemce pokazującej relacje między dramatem scenicznym i dramatem społecznym. Przedstawię ową strategię badawczą Ewy Hevelke na przykładzie dwóch wybranych rozdziałów, którym przyjrę się szczegółowo – pierwszego i ostatniego.

W rozdziale pierwszym zatytułowanym *Przed wojną*, Autorka kreśli syntetyczny obraz społecznych i obyczajowych przemian dwudziestolecia. „Obraz kobiecości” w tej epoce był jej zdaniem kształtowany był za pośrednictwem dwóch odmiennych strategii. Pierwsza, „zaangażowana” – jak pisze Hevelke – dążyła do upodmiotowienia pozycji kobiety w społeczeństwie. Druga miała jej zdaniem „ornamentować jej obecność na modłę zachodnich trendów”. „Czasopisma kolorowe, mając zawsze siłę mitotwórczą, kształtowały niewątpliwie konserwatywny wizerunek kobiety dwudziestolecia”. Lansowany przez nie model zakładał, że „kobieta ma być piękna, młoda, zadbana, gospodarna, elegancka i zawsze na właściwym miejscu” (s. 21). Tymczasem pozostające na przeciwnym biegunie „aktywistki” mają być „nowoczesne, odważne, aktywne, samodzielne, świadome, a wektor ich zainteresowań jest ustawiony w kierunku ustalania nowego porządku, według negocjowanych demokratycznie społecznych reguł. Tradycjonalistki również są nowoczesne, odważne, aktywne, samodzielne, świadome, ale ich myślenie kieruje się w stronę utrwalenia tradycyjnego porządku, obrony hierarchii społecznej” (s. 21-22). Ścieranie się tych dwóch modeli kobiecości Ewa Hevelke śledzi w rozmaitych prasowych plebiscytach na najpiękniejszą Polkę. Bohaterki rozdziału, które debiutują w latach trzydziestych – Irena Eichlerówna i Elżbieta Barszczewska – zdaniem Autorki zarówno typem urody, jak i wybieranymi przez siebie rolami „konotowały cechy, jakimi odznaczały się laureatki wszystkich plebiscytów”. „Pierwsza uosabiała pierwiastek emancypacyjny, niosła swoim wizerunkiem i rolami wszystko, o co walczyły kobiety z wyższym wykształceniem, czytelniczki postępowej prasy kobiecej. Druga niosła bagaż romantycznej tradycji, chętniej widziany przez kręgi konserwatywne. Oba te wizerunki rozwijały się równolegle, komplementarnie, reprezentując i utrwalając obrazy społecznych i politycznych postaw” (s. 32).

Role Ireny Eichlerówny, która zadebiutowała we Lwowie w 1931 roku przed 1939 zdaniem Ewy Hevelke nosły „rewolucyjny potencjał”, stanowiły „manifestację poglądów, które nie były dostatecznie słyszalne z łamów niskonakładowej publicystyki” (s. 33), wszakże w miękkim, kobiecym wydaniu. Teatralne role Eichlerówny z tego okresu Autorka omawia na przykładzie Władki z *Aszantki* Perzyńskiego w reżyserii Wiktora Biegańskiego, Anny Lamken z *Awantury o Jolantę* Augusta Hinrichsa w reżyserii Janusza Warneckiego z 1934 roku, Lollii Pauliny w *Kajusie Cezarze Kaliguli* Rostworowskiego w reżyserii Leona Schillera i Judyty w sztuce Jeana Giraudoux, znów w reżyserii Schillera z 1936 roku. Wcielenia filmowe – na przykładzie roli adwokatkę, która doświadcza bolesnego splotu trudnego zawodowego wyzwania i osobistej tragedii w filmie Juliusza Gardana *Wyrok życia* z 1933 roku oraz bohaterki *Róży* Józefa Lejtesa z 1936 roku, ekranizacji dramatu Stefana Żeromskiego. Jej Krystyna – jak pisze Ewa Hevelke – „nie przekracza granic ról społecznych, niesie w sobie cały kapitał symboliczny matki, wychowawczyni, opiekunki i strażniczki wartości, tradycji i świętości. To dzięki niej [...] naród polski przetrwa historyczne zawieruchy. Dopóki ona będzie żyć, istnieć będzie idea Polski i polskości” (s. 48). Niemniej Eichlerówna zdaniem Autorki niejako bierze rolę Krystyny w nawias, ustawia ją w perspektywie historycznej w związku z tym, że za tą rolą stoją jej poprzednie kreacje – silnych, niezależnych, świadomych siebie i swojej siły kobiet. Sprawia to, że jej Krystyna jest „postacią nadpisaną o kontekst emancypacji kobiet w latach trzydziestych”, a wręcz „staje się plakatem propagandowym – niosącym hasła o mocarstwowości i niezłomności Polski” (s.49).

Wśród teatralnych ról debiutującej w 1934 roku Elżbiety Barszczewskiej Ewa Hevelke omawia Helenę w *Śnie nocy letniej* w reżyserii Leona Schillera z 1934 roku, tytułową rolę w *Tessie* Margaret Kennedy i Brasil Dean z 1936 roku, w końcu niezwykle ważną dla jej scenicznego wizerunku Ofelię w *Hamlecie* w reżyserii Aleksandra Węgierki z 1939 roku, powtórzoną po wojnie na deskach Teatru Polskiego w Warszawie w 1947 roku. Więcej miejsca Autorka poświęca rolom filmowym Barszczewskiej, takim jak Netta w *Panu Twardowskim* Henryka Szaro z 1936 roku, Marysia Wilczurówna i jej matka w *Znachorze* Michała Waszyńskiego z 1937 roku i *Doktorze Wilczurze* z 1938 roku, czy Stefcia Radecka w ekranizacji *Trędowatej* w reżyserii Juliusza Gardana z 1936. W tym filmie Barszczewska zdaniem Ewy Hevelke „odwoływała się do wysokich rejestrów polskości, niewinności, zmagania z duchami przeszłości i pamięcią ofiar nierówności społecznej”. Jej Stefcia „to zatem dziewczyna świadoma, wykształcona, ale dumna, stanowcza i pewna siebie.[...] ma w sobie skromność i świeżość pozbawioną ciężaru konwenansu, a za to głęboko wpojone moralne zasady i poszanowanie społecznej równości” (s. 56). W roli Bronki w ekranizacji *Dziewcząt z Nowolipek* w reżyserii Józefa Lejtesa z 1937 roku aktorka stała się z kolei „symbolem



«dziewcząt Wielkiej Wojny» zmuszonych do rewizji lub sprzeniewierzenia się młodzieńczym ideałom i marzeniom”, a jej „oddanie się mężczyźnie” było oderotyżowaną, zsakralizowaną, symboliczną ofiarą wszystkich kobiet, które zostały zdane na własne siły wobec powojennej anarchii” (s. 58). Elżbieta Barszczewska gra także w filmach propagandowych. Jej rola w *Płomiennych sercach* w reżyserii Romualda Gnatkowskiego z 1937 roku „miała na celu oddać stuprocentową wiarę w wielkość polskiej armii, w jej skuteczność i przygotowanie do obrony i zwycięstwa” (s. 56). Przesłanie kolejnego filmu, w którym zagrała Barszczewska – *Ostatniej brygady* Michała Waszyńskiego z 1938 roku, Ewa Hevelke streszcza następująco „należy silnym, zdrowym kapitałem zagranicznych sojuszników (Ameykanów) budować silną pozycję gospodarczą Polski i równoważyć wewnętrzne siły kapitału pochodzącego od żydowskich przemysłowców” (s. 58). W *Kościuszcze pod Raclawicami* w reżyserii Józefa Lejtesa z 1937 roku, Barszczewska gra „dumną, podążającą za swoimi uczuciami kobietę” (s. 62), której miłosne relacje przeplatają się z obowiązkiem patriotycznym. Tłem dla tych produkcji jest narastające zagrożenie przeczuwaną wojną i kampanie w prasie kobiecej przedstawiającej ikoniczne portrety walecznych kobiet z polskiej historii. „Już wprost polityka odnosiła się do sytuacji kobiet i zwracała wprost do nich – pisze Ewa Hevelke. – Dawała im wyraźny sygnał o wadze ich zaangażowania w ewentualnej wojnie, o której mówiło się coraz bardziej otwartym tekstem” (s. 67).

Zdaniem autorki rozprawy jeśli Elżbieta Barszczewska pozostanie w pamięci Trędowatą, to Irena Eichlerówna – Różą. „Jedna będzie trwać w sferze uludy, zafalszowanej pamięci dwudziestolecia międzywojennego, estetyzowanej nieharmonijności społecznych relacji w tamtym okresie. Druga okrzyknięta zostanie ozdobą aktorstwa polskiego, najlepszą aktorką, zdaniem Bertolda Brechta, zderzającą mit dwudziestolecia z jego realiami” (s. 69).

Siódmy rozdział rozprawy, zatytułowany *Ostatnie dekady*, przedstawia portrety Joanny Kulig i Zofii Wichlacz. Tłem rozwijających się w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku karier młodych aktorek jest, zdaniem Autorki, z jednej strony rozbuchany konsumpcjonizm, którego Polacy pierwszy raz w swoich dziejach mają okazję doświadczyć na taką skalę m.in. dzięki ekspansji galerii handlowych, a z drugiej – ekspansywna konserwatywna polityka historyczna państwa polskiego, wykorzystująca film, serial telewizyjny, a także media społecznościowe jako narzędzia wzmacniające heroiczną i wzniosłą wizję polskiej historii i pamięci przeszłości, w odpowiedzi na lewicową „pedagogikę wstydu”, której narzędziami były na przykład książki Jana Tomasza Grossa, czy takie filmy jak *W ciemności* Agnieszki Holland, *Pokłosie* Pasikowskiego czy *Ida* Pawlikowskiego, czy też *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka. „Prawica musiała tę narrację przykryć silnymi obrazami, tak sugestywnymi, by nie pozostawić pola dla dyskusji o sensach

wydarzeń i przestrzeni dla krytycznego namysłu” – pisze Hevelke (s. 436-437). Jeśli twarzą Polki zmagającej się z rozkoszami i wyzwaniem konsumpcyjnego stylu życia jest w opowieści Doktorantki Joanna Kulig, to Zofia Wichłacz jest twarzą Polki szlachetnej, heroicznej i walecznej, od której oczekuje się przedkładania interesów narodowej wspólnoty nad osobiste spełnienie.

Omówienie kariery Joanny Kulig Autorka rozpoczyna od Hermii w *Śnie nocy letniej* w reżyserii Mai Kleczewskiej z Teatru Starego z 2006 roku, „prostej dziewczyny z prowincjonalnej dyskoteki”, „konsumentki popkultury” i „oszukanej zabawki w rękach Puka, który rozpoczyna swoje czary przebrany za ikonę amerykańskiej popkultury Madonnę z teledysku *Hung Up*” (s. 411). Według Ewy Hevelke w tym przedstawieniu „ciało Hermii jest kapitałem”, a jego ekspozycja „jest warunkiem funkcjonowania na rynku” (s. 411). W podobnej perspektywie Autorka zdaje się czytać rolę Joanny Kulig w *Sponsoringu* Małgorzaty Szumowskiej z 2012. Grana przez Kulig studentka, szuka sponsora podczas studenckiego wyjazdu na Erasmusa do Paryża, w świadomy sposób posługując się swoim ciałem by osiągnąć sukces. Ten występ sprawił, że aktorka została zauważona za granicą, ale z drugiej strony pociągnął za sobą „propozycję ustanowienia na nowo wzorca kolejnego Kopciuszka” (s. 419). Ów wzorzec zrealizował się na przykład w serialu *O mnie się nie martw* (TVP 2014-2020), w którym gra młodą samotną matkę, podejmującą pracę sprzątaczką w kancelarii adwokackiej, by skończyć studia i wyjść za mąż za właściciela kancelarii. Kolejne role Joanny Kulig, które pojawiają się w wywodzie Ewy Hevelke to odarta z glamuru i seksapilu Zuza, policjantka w filmie *Pitbul. Niebezpieczne kobiety* Patryka Vegi z 2016 roku, czy barwna Gensomina w *Disco polo* Macieja Bochniaka z 2015 roku, a w końcu Zula z *Zimnej wojny* Pawlikowskiego z 2018. „W postaci Zuli – pisze Hevelke – przejrzeć mogą się wszystkie pokolenia: zbuntowane nastolatki, młode niezależne kobiety, dojrzałe żądne życia i inne – nim rozczarowane” (s. 455).

Kariera Zofii Wichłacz naznaczona jest rolą Biedronki z *Miasta 44* Jana Komasy, która zdaniem Hevelke „w perspektywie symbolicznego ładu, jaki narzuca Muzeum Powstania Warszawskiego i większość produkcji telewizyjnych czy filmowych [...] jest [...] straceńczą bohaterką, która uosabia wielopokoleniową tradycję patriotycznych zrywów”, chociaż „opowiedzianą przewrotnie” (s. 442). Jej postać to „silna osobowość, niczym z projektu feministycznego”, która „wiedziona demokratyczną ideą równości w obliczu obowiązków wobec ojczyzny – sprzeciwi się woli ojca”, ratując honor rodziny (s. 442). Szczęśliwie wizerunek bohaterek Zofii Wichłacz nie jest jednak tak jednostronny. Ewa Hevelke przywołuje bohaterkę monodramu *Porozmawiajmy po niemiecku*, wyreżyserowanego przez Łukasza Kosa w Teatrze Polonia w 2015 roku, opartego na książce *Mój wróg, moja miłość* – odnalezionym po latach

pamiętniku szesnastoletniej wówczas warszawianki, która w okupowanym mieście prowadzi życie normalnej młodej dziewczyny, bawi się i spotyka z niemieckimi żołnierzami. Zofia Wichłacz użyczyła twarzy Hannie Zach i otwartej przez jej książkę nieheroicznej narracji o „życiu mimo wszystko” (s.446). Jak pisze Ewa Hevelke w tym wypadku „konfrontacja autentycznej postaci z wyidealizowanym wizerunkiem Zofii Wichłacz” wydaje się istotna i „niemożliwa do zdyskredytowania”, dysonans między różnymi rolami aktorki „wirusował narrację niczym aplikację internetową”, „przekraczał granicę umowności” i „wprowadzał realną osobę w przestrzeń fabularną” (s. 448). Spektaklu *Kosa* nie można było zlekceważyć, chociaż „można się było z nim nie zgodzić”, jednak mimo przychylnych recenzji widzowie nie przyjęli przedstawienia i spektakl zagrano tylko 19 razy (s. 448). Jeszcze inny wariant wizerunku Zofii Wichłacz przynosi ostatni film Andrzeja Wajdy *Powidoki*. Hania Zofii Wichłacz, młoda studentka ASP, „zakochana czystą idealną miłością” w swoim profesorze, kieruje się w życiu zasadami praworządności, wolności i sprawiedliwości” (s. 448) jest u Wajdy kolejnym „romantycznym wzorem” s.448) Za wierność swoim ideałom płaci wysoką cenę – relegowania z uczelni i więzienia – „bo miłość i uczciwość są warte najwyższego poświęcenia” (s. 449). Opowieść o skomplikowaniu polskiej historii na przykładzie ról Zofii Wichłacz Ewa Hevelke dopełni rolą polskiej Ślężaczki z filmu *Zgoda* Macieja Sobieszkańskiego z 2017 roku. Anna uwięziona po wojnie w obozie pracy w Świętochłowicach, zakocha się w niemieckim więźniu. To „dziewczyna pozbawiona złudzeń”, która zostaje w obozie „ze strachu przez rzeczywistością”, w pewnym sensie wybierając śmierć (umiera na tyfus, którym zaraża się w obozowych warunkach). „Kobiety-symbole nie mogą przeżyć – pisze Ewa Hevelke – bo nie mogłyby się stać budulcem mitu” (s. 451).

Zarówno Joanna Kulig, jak Zofia Wichłacz robią w tej chwili międzynarodową karierę. Ewa Hevelke przygląda się ich obecności w mediach społecznościowych, które dzisiaj – jak pisze – „unieważniają niejako mityczny porządek aktorstwa”, odzierając go „z niesamowitości i nadrealności” (s. 458). Pandemia, która wstrząsnęła życiem społecznym w ostatnich latach zmienia sposób funkcjonowania sfery publicznej.

Tymczasem „Ruch Ogólnopolski Strajk Kobiet [...], protesty czarnych parasolek, zorganizowane przeciwko zaostrzanemu prawu aborcyjnemu, wróciły jesienią 2020 w postaci wielkiej fali wzburzenia – pisze Ewa Hevelke – tworzą nowe hasła, symbole i wizerunki bohaterek. Na transparentach pojawiają się też nawiązania do Polski Walczącej, którą przemianowano na symbol Polki Walczącej, co wskazuje że propaganda «narodowej dumy» została skutecznie przechwycona i jest na wyczerpaniu. Wizerunki Zofii Wichłacz i Joanny Kulig także powoli wyczerpują swój potencjał. Ujawnienie się nowych manifestacji zbiorowych emocji i symbolicznych postaci



reprezentujących aspiracje społeczne jest kwestią najbliższego czasu. Trzeba będzie tylko poczekać na ich zmitologizowanie” (s. 459).

Rozprawa Ewy Hevelke stanowi załączek bardzo interesującej książki, poświęconej historii polskiej kultury ostatniego stulecia, napisanej z teoretycznej perspektywy *star studies*, czy *celebrity studies*, na które powołuje się Autorka, z perspektywy podlegającej w XX wieku radykalnym przemianom estetycznym sztuki aktorskiej, i – *last but not least* – z perspektywy kobiecej. Rozprawa ma mnóstwo zalet – poczynając od oryginalności podejścia i błyskotliwego pomysłu kompozycyjnego, talentu pisarskiego i temperamentu Autorki, poprzez jej rozległą wiedzę i – powiedziałabym – intymną znajomość poszczególnych okresów w historii kultury polskiej analizowanych w pracy, osiągniętą przez obcowanie z tekstami owej kultury. W końcu – profesjonalne, praktyczne kompetencje znawczyni obu mediów – teatru i filmu, z którymi jest związana zawodowo.

Gdybym miała wskazywać niedociągnięcia tekstu – zwróciłabym uwagę na niedociągnięcie teoretycznej części pracy. Poświęcone teoretycznym rozważaniom wstęp i zakończenie pracy wydają się wątle wobec siedmiu obszernych rozdziałów analitycznych, co byłoby niewielkim błędem kompozycyjnym, gdyby nie to, że Autorka w moim przekonaniu nie wyciąga konsekwencji z własnego pomysłu, nie próbuje go przedstawić jako własnej oryginalnej propozycji teoretycznej, własnego wariantu Geertzowskiego gęstego opisu (przy wszystkich proporcjach). Mam poczucie, że tło historyczne poszczególnych aktorskich karier można by pogłębić, a historycznokulturowe czy socjologiczne analizy w różnych momentach wysubtelnić. Zastanawiam się też nad doбором bohaterek poszczególnych rozdziałów. Czy szukając postaci ikonicznych, Autorka nie sięga czasem po postacie stereotypowe – tym samym powielając utrwalone narracje? (Krystyna Janda jako ikona Polski lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku.) Nie namawiam Doktorantki na przepisanie pracy, czy poszczególnych rozdziałów z udziałem innych bohaterek, ale na pogłębioną refleksję o utrwalonych narracjach dotyczących historii kultury Polski, w których jej bohaterki – takie jak Janda czy Elżbieta Czyżewska – bywają ośrodkami krystalizacji znaczeń i pamięci. Namawiałabym Autorkę do postawienia sobie pytania – czy dałoby się tę historię napisać w oparciu o inne obrazy, inne ikony? Jednym słowem – na ile jej teoretyczny pomysł jest nośny? Uważam także, że książkę mogłoby wzmocnić pojawienie się perspektywy studiów nad pamięcią – myślę zwłaszcza o książce Marvinna Carlsona *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*. Spojrzenie Carlsona na aktorstwo, ale także szerzej – na teatr jako medium pamięci, wydaje się interesująco rezonować z wywodami Autorki, a być może pozwoliłoby je pogłębić. Nie chcę przez to powiedzieć, że

Doktorantka nie odrobiła tej lekcji (bo odrobiła znakomicie inne), ale że jej propozycja teoretyczna wydaje się dobrze wpisywać w tę metodologię, a sama praca mogłaby być znaczącym wkładem w dziedzinę polskich studiów nad pamięcią. Wszakże Eichlerówna, Barszczewska, Szaflarska, Tyszkiewicz czy Janda, są ikonami nie tylko polskiego teatru i filmu dwudziestego wieku w wielu ich najwybitniejszych odsłonach. Są – jak przekonuje Ewa Hevelke – ikonami swoich czasów, twarzami swoich epok. One kodują i uruchamiają naszą pamięć. To o nich myślimy wracając myślą do przeszłości.

Moje krytyczne uwagi wszakże nie podważają wysokiej oceny pracy. Uważam rozprawę Ewy Hevelke za ważne osiągnięcie intelektualne. Spełnia ona w moim przekonaniu z naddatkiem wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Tym samym z przyjemnością i pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Agnieszka Chojnowska