

Elżbieta Czyżewska

Portret dziewczyny

IWONA KURZ

*Nasze dziewczyny – jeszcze w pąkach,
a każda już Emilia Plater,
co nam Bardotka, co Ordonka,
gdy woła nas ojczyzna-mater.
A nasi chłopcy – te Witosy,
te komendanty, kaznodzieje...
Jakże to cudnie lwieją włosy,
kiedy kto chłopcu da nadzieję¹.*

Piękne dziewczęta na ekrany

W 1960 roku Zygmunt Kalużyński, znany już wówczas krytyk filmu i kultury, pisał w tekście *Polska Brigitte Bardot* o naginaniu polskich wzorów do zachodniej mody. *Choćby Barbara Kwiatkowska: czy w jej pierwszym filmie nie rysował się nowy typ, istny produkt naszych stosunków: dziewczyna pełna wdzięku (...); nieświadomie ocierająca się o najstraszliwsze kombinacje – brutalność, ciężkie warunki życiowe, w których improwizuje z sukcesem i zwycięża właśnie dzięki swej naiwności. (...). Potem jednak oglądaliśmy Kwiatkowską już tylko z podmalowanymi oczami i w „paryskich” sukienkach z komisów².* Lament krytyka charakterystyczny jest w obu punktach, których dotyczy, w wołaniu o dziewczynę i w wołaniu o polską dziewczynę. Kryła się w nim określona, choć bliżej nieokreślona definicja polskości – i wyraźna potrzeba wypowiedziania jej jako odrębności. W latach sześćdziesiątych wracała ona w licznych tekstach krytycznych – zawsze w sposób paradoksalny: chcemy odpowiednika zachodnich wzorców, ale chcemy, by był on polski. I tak, wołano o polską komedię, polską współczesność, polskie gwiazdy czy o polskie kino po prostu. Miało być zatem jak gdzie indziej, normalnie – tyle że po polsku.

I z tych potrzeb, i ze sposobu ich realizacji naigrawał się kilka lat później Bolesław Michalek w tekście znamienne zatytułowanym *Jesteśmy inni, dziwni³*. Opisował w nim polskie kino jako krainę zaludnioną przez żywe trupy, sparaliżowane przeszłością mary, które na pytanie o to, dlaczego nikt ich nie rozumie, odpowiadają: *bo jesteśmy inni*. Trafnie punktował polską wiarę w wyjątkowość, jedyność, specyficzność. Zarazem jednak dowodził, że istnieje ona – ale tylko pod warunkiem, że zostanie zobaczona i zapisana w obrazach współczesności, tak jak stało się w przypadku włoskiego neorealizmu, filmów Bergmana i świeżych wówczas międzynarodowych sukcesów szkoły czeskiej. Polskiej współczesności jednak nie było.

Przywoływany przez Kałużyńskiego jedyny „polski sukces” komediowy to oczywiście film Tadeusza Chmielewskiego *Ewa chce spać* (1958), w którym rolę amanta w mundurze podoficera policji zagrał Stanisław Mikulski, a jako tytułowa Ewa debiutowała Barbara Kwiatkowska. Film ten jeszcze dekadę później będzie wracał w dyskusjach jako dowód na to, że Polak potrafi, choć niestety rzadko. Kwiatkowska trafiła do filmu (i serc Polaków) dzięki konkursowi zorganizowanemu przez „Film” i produkujący film zespół „Syrena”. Powodzenie konkursu spowodowało filmowy tygodnik do rozpoczęcia w 1957 roku akcji „Piękne dziewczęta na ekrany”. W kolejnych numerach, a także na okładkach pisma zaczęły pojawiać się fotosy młodych dziewcząt żadnych uznania dla swojej urody i być może, w konsekwencji, talentu. W jakiejś mierze stanowiło to świadectwo odwilży obyczajowej, która towarzyszyła politycznej, było nieśmiałą próbą erotyzacji rzeczywistości⁴. Z drugiej strony zarazem ujawniało kompleksy, nieświadomie wyrażało przekonanie, że „nasze” dziewczyny nie są gorsze, mogą konkurować z największymi gwiazdami, zwłaszcza że wieszczono *koniec światowej roli Hollywood*⁵. W komentarzach w związku z akcją mieszały się bardzo różne uzasadnienia: że to, oczywiście, tylko zabawa (wreszcie można się bawić); że to, jednak, próba wyszukania ukrytych talentów (a w społeczeństwie socjalistycznym każdy buławę w tornistrze nosi); że to, gdyby ktoś miał wątpliwości, najlepszy dowód, że polskie dziewczęta są ładne (bez różnicy czy po szkole teatralnej, czy nie). Zdjęcia polskich dziewcząt (czasem czeskich), licealistek, studentek, młodych pracownic, ukazywały się obok fotosów gwiazd zachodnich oraz polskich aktorek zawodowych. Fotos, którego historia zaczyna się już na przełomie pierwszej i drugiej dekady tego wieku jako *publicity photo*⁶, tu okazuje się zdjęciem owszem, publicznym, tyle że osoby prywatnej – „zwykłej dziewczyny”, ale zarazem osoby bardzo poważnej, tak jak poważne bywają pozy na zdjęciach legitymacyjnych. Zaciera się w ten sposób znaczenie fotosu jako zdjęcia kogoś wyjątkowego.

Polska poszukiwała zatem dziewczyny; poszukiwała urody i charakteru, wyrazistego, określonego typu. Jak wyrazista była Brigitte Bardot jako *młode zwierzątko, nieco obłaskawione, lecz zawsze gotowe do buntu*⁷. Bo nie chodziło jednak o same dziewczyny, co Kałużyński wyraźnie dopowiadał w kilka tygodni po cytowanym wcześniej tekście. Ba, było nawet *Za dużo dziewczynek*⁸. *Gdy bohaterowie mają rendez-vous, to wychodzi im na spotkanie nie jedna (która zresztą winna być tradycyjnie spóźniona), ale czeka już na moście kilkanaście („Lunatycy”) kunsztownie rozczochranych à la BB, w obcisłych trykotach à la Silvana Mangano, oraz z gestami „jak sobie w PDT w Uciechach wyobrażają modelkę paryską”*. W realistycznym filmie z mazowieckiej prowincji *„Zobaczmy się w niedzielę”* występuje blondyna w sukni z lory, chodzi na obcasach 12 cm, które na Zachodzie służą tylko do leżenia dla lepszych gości i gra na harfie, słowem wszystko jak w życiu. I konkludował skargę w imieniu milionów rodaków: *Mężczyźni marzą o typach, charakterach, postaciach, biust jest tylko uzupełnieniem, zresztą jak najbardziej cenionym*. Więc dziewcząt było aż nadto – ale jakby żadnej nie było.

Jednak lista dziewcząt, które przewinęły się przez polskie ekrany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych, stawała się z czasem coraz dłuższa, poczynając od wspomnianej już Barbary Kwiatkowskiej: Teresa Tuszyńska, Maria Wachowiak, Zofia Marcinkowska, Krystyna Stypulkowska,

Pola Raksa, Barbara Brylska, Ewa Wiśniewska, Anna Prucnal, Magdalena Zawadzka, Ewa Krzyżewska, Grażyna Staniszevska. Wymieniam tylko kilka spośród tych, które zagrały ciekawe role w interesujących filmach, niekiedy zresztą zdobywając sporą popularność. Przynajmniej o niektórych da się powiedzieć, że biust siedl w parze z charakterem. Jednak ich filmowe losy nie zawsze potwierdzają przekonanie, że mężczyźni oczekiwali od dziewcząt charakteru.

Wspomina Agnieszka Osiecka: *Wtedy* (w drugiej połowie lat pięćdziesiątych – przyp. I.K.) *panowała moda, żeby być młodą dziewczyną. W STS-ie stworzyliśmy stwora – mieszaninę kołchoźnicy, wampa, zetempówki, harcerki i opozycjonistki*⁹. Dziewczeta następnej dekady nie zawsze odpowiadały tej charakterystyce. Wnosiły jednak nową jakość do polskiej kultury wizualnej. Były głosem i obrazem pokolenia, które wojnę pamiętało z dzieciństwa i które było pierwszym pokoleniem młodzieży wychowywanej w PRL. W latach pięćdziesiątych toczyło się coś w rodzaju „kampanii o młodzież”; to jej dotyczyły spory obyczajowe tych lat: dyskusja o chuligaństwie, „spór o zabawę”, w którym przeciwstawiano sobie działacza ZMP i bikiniarza. Z „odwilżą” wiąże się Festiwal Młodzieży i wystąpienia młodych: malarzy, poetów, pisarzy. Młodzież czynnie też uczestniczyła w przemianach październikowych: młodzi ludzie tworzyli redakcję „Po prostu” i zespoły kabaretów. Wejście nowego pokolenia w życie publiczne zbiegało się z polityką władz starających się je pozyskać. Nie można też zapominać o najoczywistszej okoliczności, że dla młodych twórców to młody bohater był punktem odniesienia. Pojawili się zatem „chuligani”, bohaterowie „czarnej serii”. Pojawiała się też „dziewczyna i chłopak”, w dużym stopniu jako produkty kabaretowej twórczości STS-u¹⁰, prezentującego wizję związku ludzi czystych i zaangażowanych w pracę „na rzecz”; ludzi, którzy *patrzą razem w jednym kierunku*, ludzi poważnych, jak poważne bywały wówczas kabarety. Seks? Niekoniecznie. Witold Dąbrowski skreślał w swoim *Kalendarzyku „Orbisu”* zbyt swobodne koleżanki¹¹. Natomiast piosenką, która uchodziła za hymn liryczny STS-u byli *Kochankowie z ulicy Kamiennej*. Powiadano o niej, że jest *nieczym reportaż interwencyjny*.

Aktorka i gwiazda

Piosenkę po raz pierwszy wykonała Elżbieta Czyżewska w STS-owskim programie *Bal maskowy* w 1958 roku. Autorka tekstu Agnieszka Osiecka pomieściła w nim charakterystyczną dla wielu swoich późniejszych utworów syntezę liryki i celnej obserwacji obyczajowej. Wykonująca ją dziewczyna *wyglądała w szarej chuście jak skrzyżowanie małego pieska z Emilią Plater*¹². Tak jak w piosence spotykała się gorycz rzeczywistości z sentymentem, tak w jej wykonawczyni – powołanie na służbę i dziecięca bezbronność. Można powiedzieć, że tą piosenką Czyżewska wkroczyła w samo centrum „sporu o polskie dziewczyny”.

W filmie Elżbieta Czyżewska debiutowała w 1959 roku w *Café pod Mino-gą*¹³ niewielką rolę, nie wymienioną nawet w czołówce. Zapamiętana natomiast została już jej następna rola w filmie *Mąż swojej żony*¹⁴, w którym tworzy drugoplanowy duet z Wiesławem Gołasem w roli boksera Ciapuly. Rola ta zapowiada profil wielu postaci odtwarzanych potem przez aktorkę: dziewczyna, prosta, nawet nieco naiwna, ale dziarska, harda i nie pozbawiona dystansu do siebie

i świata. W latach 1961-1966¹⁵ Czyżewska grała nawet w kilku filmach rocznie, dwukrotnie zajęła drugie miejsce, a raz (w 1965 roku) pierwsze w plebiscycie „Expressu Wieczornego” na najpopularniejszą aktorkę, tworząc tym samym wraz ze Zbigniewem Cybulskim aktorską parę XX-lecia PRL. Grała zwykle polskie (tu były wyjątki) dziewczyny współczesne; tak współczesne, że kiedy w *Godzinie pąsowej róży*¹⁶ potrzebna była aktorka do zagrania roli nastolatki przeniesionej – i zagubionej – w czasie i w historii, to zagrała ją właśnie Czyżewska.

Jest kilka ról Czyżewskiej – spoza dominującego typu – które się pamięta: „Listek” w *Zaduszkach*¹⁷, znakomita rola we *Wszystko na sprzedaż* z tańcem „przeciw wszystkim”. Zatrzymać się też warto przy Noemi w *Niekochanej* Janusza Nasfetera (1965), adaptacji opowiadania Adolfa Rudnickiego¹⁸. Film przyjmuje perspektywę Noemi, perspektywę kobiety absolutnie skupionej na miłości. Jak pisał recenzent: *Miłość do Kamila stanowi dla Noemi spełnienie jej życiowego programu, gdy tymczasem Kamil musi stać się „kimś” na zewnątrz tej miłości, niezależnie od niej. Dla Noemi jest to wszystko, dla Kamila jedynie część*¹⁹. Akcja filmu toczy się w scenerii przedwojennej, w obliczu *Apokalipsy*; krytyk ma pretensję do Noemi, że żyje rzeczywistością swego uczucia, nie odczuwając niemal presji świata zewnętrznego, tuż przed katastrofą. Typowa historia, można powiedzieć. Literatura światowa pełna jest kobiet szukających pełni w miłości i tylko w miłości²⁰. W Polsce jednak jest to sytuacja nietypowa i ten model – w tak czystej postaci – jest spotykany bardzo rzadko; nie tylko dlatego, że w ogóle niewiele w niej bohaterek kobiecych. Rola Czyżewskiej została doceniona przez krytykę, ale też odbiega od charakterystycznego dla niej typu, który przyniósł aktorce popularność.

Świadectwem tej popularności były wyniki plebiscytów „Expressu”, jak również fankluby, listy, rozmaite ślady odbioru postaci, które dowodzą jej żywej obecności w myślach widzów. Choć oczywiście, mówiąc o popularności w kontekście „kinematografii typu socjalistycznego”, trzeba pamiętać, że zwykle traktowane jako źródło danych czynniki ekonomiczne znaczą tu dużo mniej; natomiast dochodzi czynnik dodatkowy, jakim są oczekiwania władz, wypowiedane wprost lub zakładane przez twórców. I tak, pojęcie „gwiazdy” – które narzuca się w przypadku tak popularnej i wyrazistej jednocześnie aktorki jak Czyżewska, pojawia się najczęściej w prasie epoki jako zjawisko nietutejsze, a nawet – przezwyciężone: *Na szczęście w naszych warunkach społecznych, w naszym wzorcu kultury teatralnej i filmowej nikt nie tworzy mitów-gigantów tak jak kinematografie kapitalistyczne* – pisał autor tekstu poświęconego Czyżewskiej. *Dlaczego w naszym wzorcu nikt nie tworzy mitów-gigantów? Ponieważ mijaloby się to ze wzorcem (sic!). Poza tym nie ma w naszych warunkach pasji pieniądza, która napędza tę maszynę – a „Film Polski” nie robi reklamy*²¹. Trudno o bardziej sprzeczny wywód. Wyczytać w nim można w istocie tęsknotę za gwiazdą, a w każdym razie przekonanie, że przecież mogłyby być – gdyby tylko poświęcić im trochę uwagi i promocji. Aktorzy polscy tego okresu zapytywani o popularność – lub gwiazdorstwo – również zaprzeczali zwykle swojej roli czy też podkreślali jej nieprzystawalność do wzorców zachodnich. Z drugiej strony, czasem wystarczył *sportowy samochód w kolorze yellow bahama* (właścicielką takiego była Pola Raksa, również dziewczyna z tych lat i tych okładek), by czuć się (być) gwiazdą. *To mnie w jakiś sposób wyróżniało* – mówiła potem aktorka²².

„Wyróżnianie się” nie stanowiło pożądanej jakości w oficjalnym i publicznym życiu PRL. Dowodzi tego i podtekst akcji wzywającej „piękne dziewczęta” na ekrany, jak i dyskusja wokół problemu „gwiazdorstwa”, która toczyła się w tekstach krytycznych dotyczących aktorstwa oraz typu bohatera filmowego. *Kinematografia socjalistyczna zmierza do likwidacji gwiazd*, zauważano, ponieważ prymat w niej przysługuje sprawie, a nie bohaterowi. Ludzie są zbyt – „żywiolowi”²³. To ostatnie jest istotne, w końcu można powiedzieć, że w kinie zawsze chodzi o sprawę, tyle że staje się ona żywa, pod warunkiem że jest przeżywana przez jednostkę, zindywidualizowanego bohatera. Pokazywanie, że sprawa musi być po prostu „czyjaś” sprawą, było najwyraźniej w kinematografiach socjalistycznych ryzykowne, ponieważ człowiek – dzięki sprawie – mógł stać się „większy niż życie”. Mógł się wymknąć, pobudzić wyobraźnię, spełnić oczekiwania emocjonalne – stać się żywiołem niosącym publiczność w rejony, nad którymi nie ma kontroli.

Pierwotna dla gwiazdorstwa jest jakość nieuchwytna, pewna *star quality*. Nie ma jednak gwiazdy bez reklamy i towarzyszącej jej maszyny ekonomiczno-promocyjnej²⁴. Jej interpretacja pozwala wiele powiedzieć o systemie semiotycznym danej kultury. Podtrzymywaniu pozycji gwiazdy służyły między innymi pisma dla fanów: prezentowały „bohaterów zbiorowej wyobraźni” – ich biografie pozafilmową, wizerunek filmowy, pilnując, żeby do siebie pasowały (co nie znaczy – były identyczne; chodziło raczej o to, by oba dawały pole do działania wyobraźni). Działanie pism było (i jest zresztą, mimo że zarówno panteon, jak i jego status zmieniły się przez lata) dwustronne: jednocześnie prowadziły one do zacierania wrażenia, że gwiazda nie jest ze świata rzeczywistego i podkreślały jej wyjątkowość, jej „filmowość”. Dzięki temu w równowadze utrzymywały dwa sprzeczne uczucia związane z gwiazdą: projekcję potrzeb przekraczających rzeczywistość i potrzebę identyfikacji w czytelnych, oswojonych ramach²⁵.

Tymczasem strategia przyjęta w polskich pismach lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych działała tylko w jedną stronę. Różne teksty – notki, wywiady, portrety, omówienia, recenzje – dowodzą absolutnej zwykłości popularnej osoby, pomniejszają jej rozciągnięty w celuloidzie wymiar. Poza filmem aktorzy wiodą zwykle życie, podkreśla się, że aktor to zawód, że trafiają do filmu po skończeniu szkoły filmowej z dyplomem artysty. Mają rodziny, domy. Są jak wszyscy. Komplementy wydobywają głównie swojskość i tutejszość, niekiedy nawet na granicy dwuznaczności. W przypadku Elżbiety Czyżewskiej pisano o *pięknej słowiańskiej urodzie*²⁶, a dalej: *wygląda w życiu tak jak w filmie, a właściwie jeszcze dzieciennie*. Ponieważ aktorka grała dużo ról amantek, żartowano z tego, jakoby widzowie uznawali, że każdy kolejny partner jest jej mężem, gdy tymczasem była wtedy żoną młodego reżysera, Jerzego Skolimowskiego²⁷. Udomowienie – część procesu semiotycznego wokół gwiazdy w polskim kinie było zawsze kompletne²⁸.

W tak podkreślanym wymiarze „swojskości” i „naszości” mieści się także „współczesność” bohaterek granych przez Czyżewską. Tworzą one pewien typ, który można odnieść do rzeczywistości pozafilmowej, społecznej. Typ społeczny przedstawiany w kinie to, najprościej mówiąc, *przedstawienie zbiorowe*²⁹. Zbiorowe w kilku znaczeniach – ponieważ może się spotykać w różnych rolach tego samego aktora, ponieważ może być wcielane przez różnych aktorów – i ponie-



Żona dla Australijczyka, reż. S. Bareja (1964)

Gdzie jest generał, reż. T. Chmielewski (1964)



waż, przede wszystkim, pozostaje w zgodzie z pewnym wyobrażeniem społecznym na temat tego, jak ludzie się zachowują lub powinni się zachowywać.

Pierre Brossard w swoim tekście o poszukiwaniu aktora, który nie byłby *ani sobą, ani postacią*, precyzyjnie wykazuje, w jaki sposób różne instancje obecności podmiotu w narracji filmowej wpływają na siebie i pożerają się wzajemnie³⁰. W wypadku aktora *wszystko dzieje się tak, jakby, przybywszy spoza tekstu, wkroczył on do filmu, żeby dać postać cielesną istotom potencjalnym, po czym przesuwa się w stronę innych wcieleń, pozostawiając po sobie jedynie wizerunek z cienia i światła*³¹. Teoretyk wpisuje przy tym aktora w bardziej rozległy system kodowy – którym w tym przypadku są kody społeczno-kulturowe mitu. W aktorze, tak jak go definiuje Brossard, cielesność – konkretna, jednostkowa, specyficzna – zostaje wpisana w ramę kulturowych oczekiwań i norm. Ramy tej jednak nie wypełnia do końca, zostawia światło na projekcję widza.

Dziewczyna

Kultura masowa wiąże się z rosnącym udziałem kobiet i *wartości kobiecych* – mówi się o feminizacji kultury³². To zdanie można odnieść także do kultury polskiej, niezależnie od pewnych różnic i odmiennych znaczeń przypisywanych żeńskości w „kinematografii socjalistycznej”. Feminizacja ma bardzo różne wymiary. Nie tylko odpowiada na potrzeby emocjonalne tradycyjnie przypisywane kobietom (i prowadzi do dominacji w opowiadaniu struktury romansu), ale też proponuje nowe wzorce. Przejawia się zatem także w przemianie typów postaci kobiecych.

Typy te dlatego są „zbiorowe”, że pozostają w ścisłym – choć niekoniecznie wyrażanym wprost – związku z przemianami obyczajowymi. „Nadobecność” dziewcząt w polskim pejzażu lat sześćdziesiątych ma źródło, poza kontekstem społeczno-politycznym, także w kontekście medialnym – poza „zwyczajnym pochodem młodości” wynikała też z „obcych” wzorców filmowych³³. Najoczywistszym odniesieniem jest Brigitte Bardot – co potwierdza choćby cytowany już fragment z Kałużyńskiego³⁴. Elżbieta Czyżewska realizowała właśnie typ „dziewczyny”. Młoda, dość niezależna, dość swobodna³⁵. Charakteryzował ją też – bo musiał, „typowi” inaczej nie wypada – *sex appeal*, nieuchwytna (jak często w przypadku kina) właściwość, która czyni obiekt atrakcyjnym, najlepiej dla obu płci³⁶. *Uroda jest językiem* pisał z kolei Edgar Morin³⁷. Przejawia się w obecności na ekranie wypowiadającej się w mikrogestach i mikroznakach. Do urody filmowej nie mają zastosowania „klasyczne” kategorie i kryteria. Sama Czyżewska mówiła w wywiadzie, że uroda, wypowiedziana ustami partnerów, wyznawana w kolejnych filmach *zeszła na nią z ekranu*³⁸. Faktycznie zeszła, tyle że nie była to jedynie kwestia konwencji fabularnej, która definiuje amantkę jako urodziwą – ale kwestia obecności filmowej.

Aktorstwo w oczywisty sposób wiąże się z ciałem – ono jest narzędziem pracy, bywa jej esencją³⁹. Przez ciało budowany jest też związek ze współczesnością, ponieważ wnosi ono repertuar gestów i zachowań, które pozostając jednostkowe, przynależą też do określonego wzorca społeczno-kulturowego⁴⁰. Elżbieta Czyżewska stanowiła typ cielesny wyrazisty i charakterystyczny. Ponownie wspomina Agnieszka Osiecka: *Kiedy w 1958 roku Ela pojawiła się*

w STS-ie, wszyscy się w niej zakochaliśmy, bo była zjawiskiem niezwykłym. Duża, pyzata buzia, włosy typu siano, odrobina piegów, uroda raczej proletariacka. Obłądny biust, który doprowadzał chłopców do szaleństwa, arystokratyczne dłonie i szalenie zgrabne nogi. Jej uśmiech – najcudowniejszy, jaki widziałam w życiu. Obłądny, czarujący, pełen radości i inteligencji, a także ironii względem otaczającej rzeczywistości. Imponowało mi to, że Ela zawsze miała pomysł na życie⁴¹. Oczywiście jest idealizacja, zwłaszcza w tego typu wspomnieniach, jednak najważniejsze punkty tego opisu wydają się charakterystyczne: oto biust, a obok niego, jak w marzeniach krytyka, pojawia się charakter, który jest opisywany jako upodobanie do *ironicznego trybu życia*, przejawiającego się w robieniu tak, *jak będzie chciała*⁴². W parze z młodością idzie zatem radość – i swoboda, niezależność. Warta odnotowania jest także mieszanka klasowa, niemal „firmowa”, bo łącząca: proletariacką urodę, arystokratyzm niektórych przynajmniej części ciała i – inteligencki, jeśli pozostać przy rozróżnieniach klasowych – dowcip.

I, oczywiście, młodość. W kategoriach antropologicznych i egzystencjalnych młodość obiecuje wszystko, jest stanem niegotowości i niezakończenia, pełnej potencji. Młodzieńczość często pojawia się w opisach Czyżewskiej. Charakterystyczne jest wspomnienie Tadeusza Konwickiego: *Czyżewska fascynowała mnie szaloną młodzieńczością. To była właściwie dziewczynka, swawolna panienka nie do opanowania*⁴³. Inna historia opowiada o mizdrzeniu się Czyżewskiej w Sopocie w 1964 roku; prowadziła tam koncerty w parze z Lucjanem Kydryńskim. Aktorka przybrała podobno nieznośną infantylną manierę⁴⁴. Tymczasem, przez taką właśnie manierę była przecież często odczytywana – młodzieńcze, żeby nie powiedzieć dziecinne, bohaterki (w *życiu jeszcze bardziej dziecinna niż na ekranie*). Jest to jeden z powodów, dla których mogła się ostać jej żywiołowość i swoboda – były dopuszczalne w stanie niezakończenia, niegotowości, w stanie przed dorosłością. Samodzielne bohaterki w historii kina zwykle kończyły na ślubnym kobiercu – chyba że po prostu źle kończyły⁴⁵. Konwencja zatem stawiała się bezpiecznym korytem dla młodości, żywiołu, wszystkiego, co mogłoby się wymknąć spod kontroli. Młodym bohaterkom – pod warunkiem że dojrzeją na ekranie, przystoi bunt, rebelia, zachowania nieprzystojne czy po prostu spontaniczne, żywiołowe. Charakter? Tak, ale tylko w pewnym wieku.

Wcielenie współczesnej dziewczyny – w ciele Elżbiety Czyżewskiej pojawia się, na przykład, w obcisłej sukience i chustce na głowie, ale z rakietą tenisową. Tak się prezentuje bohaterka *Matżeństwa z rozsądku*⁴⁶. Oto socjalistyczne wcielenie Młodziakówny – sprawność fizyczna, owszem, ale podkreślone też dziewczęce (kobiece) kształty⁴⁷. Dopelnieniem tego nowoczesnego wizerunku jest scena, w której Andrzej (Daniel Olbrychski) marzy o ocaleniu ukochanej z rąk zbirów. W rzeczywistości scena zostaje odwrócona, to Joanna ratuje malarza przed ponurym drabem. W fabuły filmów z Czyżewską często wpisywane były znaczenia zaprzeczające stereotypowemu obrazowi „dziewczyny”: chropawy głos, bardzo potoczny język, często sarkazm i ironia, niespożyte siły witalne, a nawet gotowość do bitki. Sensy te jednak były następnie wpisywane w tradycyjny układ – na poziomie akcji bohaterka ostatecznie zostawała podporządkowana mężczyźnie⁴⁸.

Matżeństwo z rozsądku w całości realizuje formę kolorowej widowiskowości z Pererel; nie pozbawionej zresztą ironicznego podtekstu. Piosenka, która przewija się w filmie (słowa napisała Agnieszka Osiecka), chwali – prawie szczęśliwą

rzeczywistość wokół. *Panie Kowalski, panie Wiśniewski, patrz jak miasto rośnie nam, żelazobeton, wapno i deski, wielka budowa szczęścia bram. Jest pan przedmiotem troski, panie Kowalski, panie Wiśniewski, dla pana szkoły, dla pana mosty (...)*. Zwrotki dotyczyły, poza budownictwem, także innych sfer produkcji i życia materialnego w Polsce (samochody, mieszkania, „ciuchy” i moda). Refren łączył wszystkie te wątki, podkreślając, że *ogólnie nie jest źle, statystycznie żyje się fest, to wszystko wspólna własność jest*. Głównym bohaterem filmu nie jest zatem dziewczyna, ale pieniądze. Pomyśl na małżeństwo, na którym opiera się akcja filmu, polega na potraktowaniu tej szacownej instytucji jako pralni pieniędzy. Para zakochanych oczywiście się temu opiera, ale ostatecznie udaje się pogodzić krytkowane mieszczaństwo z wielkim uczuciem.

Krytyka rozmaitych klas czy też kręgów: prywaciarzy, artystów i arystokratów, jest osadzona w kontekście rzeczywistości przyciętej do ram nie tyle oczekiwań, ile możliwości. *Mebelek – tani, prosty, funkcjonalny* – jak dalej śpiewają w tej polskiej („specyficznej”) odmianie musicalu bohaterowie. Społeczeństwo polskie było społeczeństwem niedosytu⁴⁹. Przywoływane wcześniej dyskusje krytyków również opierały się na poczuciu braku – na wrażeniu, że formy i instytucje ekspresji w PRL nie wyrażają rzeczywistości. Nie było gdzie lokować marzeń, ponieważ ten obraz rzeczywistości, który mógłby dla nich punktem wyjścia, był zafalszowywany – infantylizowany, upraszczany, umieszczany w nie-czasie i nie-miejsce, w rzeczywistości zastępczej (powszechny w PRL sukces określenia medialnego – bo pośredniczącego między różnymi rzeczywistościami *à la*, jak „Warszawa *à la* Paryż” lub „śledź *à la* losos”) ⁵⁰.

Były to okoliczności, które nie dawały pola do opisu prawdziwym charakterom. Ratunkiem dla opowieści mogła się wówczas zdawać konwencja, rama pozwalająca się wypełnić „drobiazgiem codzienności”, choć efekt często był taki jak w tytule recenzji: *Kawałek prawdzi*⁵¹. Niby-współczesna dziewczyna – bo prawdziwa tylko w obrazie postaci, a nie egzystencji – i niby-współczesna Polska istniały w hybrydycznej formie, ujawniającej strach przed jednym i przed drugim. Małżeństwo z rozsądku oznaczało zgodę na związek, który na szczęście okazywał się miłością, ale miał służyć przyklepywaniu codzienności.

W programie STS-u, z którego pochodziła piosenka *30 milionów*, wypowiadająca troskę o *30 milionów odkurzaczy i portfeli*⁵², śpiewano także piosenkę o Eurydyce ze słowami Andrzeja Jareckiego. *Eurydyko, nie czekaj na mnie, powoli o tobie zapominam. (...) Eurydyko, życie nas łamie, / od nowa się nigdy nie zaczyna. (...) O, nieznajome i niczyje, / po zmarłych snach wesole wdowy. / Gdy wam się zdaje, że pies wyje / to właśnie mój słyszycie skowyt*⁵³. Piosenka pojawia się w filmie *Rysopis* Jerzego Skolimowskiego (1964), życiowego partnera Czyżewskiej. Aktorka zagrała w filmie trzy role – trzy wcielenia dziewczyny. Jedna z nich pozostanie na dworcu, po tym jak bohater, przymierzwszy wszystkie swoje role – wszystkie swoje twarze, ostatecznie zdecyduje się dołączyć do wojskowego transportu. W scenie makijażu, kiedy aktorka robi swoje duże oczy „w rybkę”, mąż nie mąż demaskuje ją, mówiąc: *Chyba nie myślisz, że ktoś uwierzy w twoje wielkie oczy*. Ujawnia w ten sposób pewien typ kreacji. Film, nowoczesny – i jak mało który film polski wiele mówiący o współczesności – doceniła krytyka, ale publiczność miała niewielkie szanse zapoznania się z utworem. Czyżewska znów wcielała współczesność; film nie stanowi oczywi-

ście realizacji „typu”, ponieważ nie mieści się w nurcie kina konwencji, jednak jej udział w nim zakłada wiele cech, o których była mowa wcześniej: młodość, niegotowość, cielesność – absolutne skupienie na teraźniejszości. Tym razem jednak nie mamy do czynienia z równorzędnym partnerstwem – wybór męczyzny jest wyborem jakiejś formy zaangażowania, ucieczką przed sypkością egzystencji.

Dziewczyna na służbie

Zaangażowanie jest czynnikiem, który również powinien się pojawić przy charakterystyce „dziewczyny”. Kiedy się jednak przyjrzyć rolom Czyżewskiej, okazuje się, że spotykała się w nich spuścizna romantyczna – w wydaniu popularnym – z pedagogiką socjalistyczną. Obie były zgodne w tym, że zawsze należało przedkładać publiczne na prywatne. Co oznaczało, że dziewczyna mogła czekać, aż ukochany wróci od swoich zadań, albo sama się udać na służbę. Romans był w PRL definiowany jako narracja publiczna – mógł się toczyć tylko pod warunkiem, że służył większej sprawie.

W tym świetle określenie „Cybulski w spódnicy”, przypisywanie Czyżewskiej tego, że wcielała „mit pokolenia”, zyskuje nowe sensy. Najpopularniejsze role Czyżewskiej w filmach to Marusia w *Gdzie jest generał* Tadeusza Chmielewskiego (1963), Hanka w filmie *Żona dla Australijczyka* Stanisława Barei (1963) oraz Marysia w *Giuseppe w Warszawie* Stanisława Lenartowicza (1964). Wszystkie rozwijają się w podobny sposób – bohaterka ma powołanie, jest na służbie (w armii radzieckiej, zespole „Mazowsze”, polskiej armii podziemnej), opiera się zatem zalotom mężczyzny – bo służba jest ważniejsza, ale wreszcie im ulega. Zawsze jednak pod jednym warunkiem – połączenie z mężczyzną jest znakiem połączenia w ramach „sprawy” – międzynarodowej więzi w imię przyjaźni, wolności, polskości. Siarczasty całus (żadnej erotyki, przynajmniej nie wprost) jest nagrodą i potwierdzeniem, że ze służby nie trzeba będzie rezygnować. Tak wyglądają filmowe realizacje paradygmatu romantycznego w wersji pop charakterystycznej dla czasu rozwiniętego socjalizmu.

Fabula jest oczywiście, przynajmniej pozornie, erotyczna – i działania cielesne bohaterki odgrywają w niej istotną rolę. Maryśka w *Giuseppe w Warszawie* chodzi w przyciasnym mundurku harcerskim (to jest w ogóle dwuznaczność wielu polskich filmów, w których aktorki grają bohaterki znacznie młodsze od siebie, co przejawia się w tym, że noszą za ciasne ubrania). Całuje zagubionego w okupacyjnej Warszawie Włocha, ale tylko dla niepoznaki, w ramach działań stanowiących przykrywkę dla konspiracji, próba całusa „naprawdę” źle się kończy dla Włocha. Wyrzucona z konspiracji – przedzie. Oczywiście film naigrawa się z polskiej mitologii – także w tej wersji, którą upowszechniała polska szkoła filmowa. O Sybirze mówi się tu jako o okazji do zwiedzenia połowy świata, a większość żartów wynika z przeciwstawienia zaangażowanej dziewczynki – mężczyźnie i artyście, którego ostatnim marzeniem jest zajmowanie się jakąkolwiek konspiracją (w roli Staszka wystąpił Zbigniew Cybulski, co wносиło do tej historii dodatkowe znaczenia, zważywszy jego rolę narodowego mitu).

Miał zatem rację krytyk, kiedy w podsumowaniu pierwszej połowy lat sześćdziesiątych pisał o awansie filmów traktujących wojnę pretekstowo, *dla publicz-*

ności i o refleksie szkoły polskiej w komediach ⁵⁴. Nie był to jedynie *refleks*, o tyle że poza dyskontowaniem problematyki wojennej filmy te w gruncie rzeczy broniły postaw, które na serio stawiały się przedmiotem dyskusji w filmach szkoły polskiej. Ostatecznie przecież Staszek stanie na wysokości zadania. Zawsze i wszędzie zatem zwyciężski na płaszczyźnie narracji okazywał się „los Polaka zanurzonego w historii”. Można jeszcze dodać, że zaangażowanie usprawiedliwiało też status osoby wyróżnionej – gwiazda, jakiej istnienie dopuszcza socjalizm, to gwiazda powołana do pracy i służby.

„Dziewczyna” stanowi zatem połączenie zaangażowania (deklarowanego i realizowanego na poziomie akcji) i kontestacji (wypowiadanej w naturalnym języku ciała i swobodzie zachowań słownych). To bohaterka aktywna, działająca, choć zwykle w ramach, które określa i którymi manipuluje jej protagonista: obecnie wróg, przyszły kochanek. W miarę wyemancypowana obyczajowo, skłonna do tego, by całować, nawet pierwsza ⁵⁵, ale też potrafi zadać cios kończący konwersację. Posługuje się współczesnym językiem, niepozbawionym ironii czy sarkazmu, ale jednocześnie pozostaje pruderyjna i „czysta” ideowo. Idea przy tym jest bezpieczna – albo „ojczyzna-mater”, albo po prostu praca, która jednak ma symboliczny sens patriotyczny (pieśniarka „Mazowsza”).

Erotyka staje się w tym kontekście ofiarą kompleksu neopurytańskiego, który krytyk definiuje jako *specyficzny rodzaj kłopotów, jakie napotykają partnerzy wychowani pod naciskiem wielkich ideologii, z chwilą gdy przychodzi się im wziąć do małego pożycia* ⁵⁶. Wynika z tego dysproporcja między szczerością uczucia a naiwnością formy, w jakiej się ono okazuje (*niezręczne odruchy*). Wynika z tego także charakterystyczny rozkład ról: bierność erotyczna mężczyzny, jego liryzm i sentymentalizm oraz aktywność (niekiedy agresja) erotyczna ze strony kobiety połączona z wymogami dotyczącymi służby. Obraz, jaki przywołuje Kałużyński, opisując relacje męsko-damskie w kulturze polskiej, to wygląd sceny w przedstawieniu *Księżniczki Turandot* – scena obwieszona czaszkami królewiczów, którzy nie znaleźli rozwiązania zagadki. Księżniczka pozostaje nietknięta i niezdobyta.

Konwencja kina popularnego pozwala ocalić księżniczkę przed nią samą, ale rycerz nie rozwiązuje zagadki – musi dowieść, że jest rycerzem. Od księżniczki oczekuje się natomiast, że będzie odpowiedzialnie myślała o swoim państwie. Wszystko to, co żywiołowe, spontaniczne – wszystko, co moglibyśmy lubić w dziewczynie – zostaje wdrożone i zaprzęgnięte w posługę (ciało, nawet oddziałujące erotycznie, można wykorzystać do przenoszenia broni albo zdobywania serc polonusów). Aktor stanowi wehikuł uprawdopodobniający fikcję ⁵⁷. Narzędziem tego jest oczywiście ciało. Im bardziej cielesność aktora wyrasta ze współczesności, tym lepiej służy budowaniu bajki na zadany temat. Nawet jeśli efektem tego jest rodzaj hybrydy: „biust bez charakteru”, ponieważ charakter z przyczyn ideologiczno-dydaktycznych musiał zostać spacyfikowany.

Konwencja opowiadania w zgodzie z normą społeczną zagłaskiwała spontaniczność dziewczyny. Idealny typ – jak go wcieliła Czyżewska, opisywana w terminach między *najbardziej wziętą* a *najbardziej lubianą* i w zgodzie ze standardami epoki, *najmniej rasowa* – nie oferował żadnego liryzmu, żadnych problemów z własną płcią i cieniami przeszłości. Nie mógł też przecież prezentować tego, co stanowiło istotę dziewcząt w innych kinematografiach (od Clary

Bow do Brigitte Bardot) – czystej egzystencji. „Krzątanina”, życie „z dnia na dzień”, „dzień po dniu” – nie mogło być tematem filmu. Codziennosc była takim samym żywiołem, jak bohater z krwi i kości. Mediacyjna rola melodramatu jako narracji godzącej to, co oczekiwane, z tym, co możliwe, tu kładła nacisk na możliwe. Przeszłość albo zakorzeniony w przeszłości wzór „powołania na służbę” dawały postaciom życie, przynajmniej w granicach popularnej mitologii – tym się przecież żywi kino.

IWONA KURZ

¹ A. Osiecka, *Krzesany*, cyt. za: Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2000, s. 63.

² Zygmunt Kałużyński, *Polska Brigitte Bardot* (cykl *Po kinie*), „Film” 1960, nr 3.

³ B. Michalek, *Jesteśny inni, dziwni... W stronę uniwersalizmu*, „Kino” 1967, nr 3.

⁴ Jak była nią również „krzyżówka z kocia-kiem” w „Przekroju”. Redakcja zapowiadała: *To rozrywka zdrowa i tania Uwaga czytelnicy! Nadsyłając krzyżówkę z wolnym miejscem na zamieszczenie fotografii przyjemnej twarzy, zostawiając na fotkę pusty kwadrat wielkości 7 krutek*. „Przekrój” nr 651, z 29 września 1957.

⁵ „Film” 1960, nr 7.

⁶ Wraz z pierwszymi katalogami zawierającymi produkcję filmową wytwórni. Mniej więcej jednocześnie, w 1911 roku, pojawiają się też pierwsze *fan magazines* informujące o życiu gwiazdorów. Por. J. Staiger, *Seeing Stars*, „The Velvet Light Trap”, 1983, nr 20; Anthony Slide, *Aspects of Film History Prior to 1920*, Metuchen 1978.

⁷ Z. Kałużyński, *Polska BB*, dz. cyt.

⁸ Z. Kałużyński, *Za dużo dziewczyny*, „Film” 1960, nr 7.

⁹ Cyt. za: E. Wiczczonek, *Pięć lat od śmierci Kaliny Jedrusik – Kalinowy wieczór*, „Gazeta Stołeczna” nr 293, z dnia 17 grudnia 1996.

¹⁰ Swoją wersję „chłopaka i dziewczyny”, liryczną, stworzył też Bim-Bom. Z tych lat pochodzi też sam termin „dziewczyna”. Jak wspomina Wiesława Czapińska: *Tam [w Sopocie] po raz pierwszy usłyszałam słowo „dziewczyny”. Od niego. Dotychczas mówiło się „panienki”, „koleżanki”, ale nie „dziewczyny”. Słyszmy ulicą Monte Casino, ktoś spytał Zbyszka: „Dokąd idziesz?” – „Ach, pospacerować z dziewczynami!”*. Cześć, starenia! Zbyszek Cylulski we wspomnieniach, oprac. M. Przyzwan, Warszawa 1994, s. 76. Słowo „dziewczyna” jest stosunkowo neutralne społecznie, zawiera kwalifikację

plciową i wiekową, ale nie określa ani stanu cywilnego („panienki”), ani przynależności do określonego kręgu towarzyskiego lub zawodowego („koleżanki”).

¹¹ *Więc napisałem „Anna” i postawiłem krzyżyk, że nie. To był już siódmy krzyżyk w tym roku*. Program STS *Konfrontacje* (1955). Cyt. za: R. Prac, *Teatr satyryków STS (1954-1975)*, Warszawa 1994, s. 17.

¹² A. Osiecka, maszynopis w zbiorach Muzeum Literatury, cyt. za: Z. Turowska, dz. cyt., s. 95.

¹³ *Café pod Minogą*, reż. Bronisław Bork (1959).

¹⁴ *Mąż swojej żony*, reż. Stanisław Barcja (1960).

¹⁵ W 1967 roku aktorka wyjechała na stałe z kraju razem z mężem, dziennikarzem amerykańskim, wyrzuconym z Polski z powodu tekstów „napastliwych” wobec Władysława Gomułki. Czyżewska nie mogła grać w polskich filmach. Jedynie Wajdzie, nie bez trudności, udało się zatrudnić ją przy *Wszystko na sprzedaż* w 1969 roku. Na długie lata – do 1981 roku – był jej ostatni występ w polskim filmie.

¹⁶ *Godzina pasowej róży*, reż. Halina Bielińska (1963). Wycieczka w czasie jest dla bohaterki lekcją pokory i cywilizowania, a „pasowa róża” znakiem jej powrotu do sentymentalnej wersji dziewczęcości. „Charakter” najwyraźniej nie przez wszystkich był jednakowo pożądanym.

¹⁷ *Zaduszki*, reż. Tadeusz Konwicki (1961).

¹⁸ Rola Adolfa Rudnickiego w polskiej mitologii miłości lat sześćdziesiątych zasługuje na odrębne omówienie.

¹⁹ K. Eberhardt, *Noemi w obliczu Apokalipsy*, „Film”, 1966, nr 21.

²⁰ Wiele uwagi zagadnieniu romansu, jako gatunku i jako narracji egzystencji, poświęciła Karen Horney. Pisała o kobietach skupionych na miłości: jej życie nabiera sensu i znaczenia dopiero poprzez innych, K. Horney, *Nowe drogi w psychoanalizie*, tłum. K. Mudyń, Warszawa 1994, s. 87. Por. także K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, tłum. H. Grzegółowska, Warszawa

- 1976; por. teŝe, rozdz. *Patologia szukania oparcia w drugim człowieku*, w: *Nerwica a rozwój człowieka*, tłum. Z. Doroszowa, Poznań 1997.
- ²¹ R. Kosiński, *Stołeczne głowy – Elżbieta Czyżewska*, „Życie Literackie” z 21 lutego 1965.
- ²² *Stacja PRL*, program TV Joanny Pieciukiewicz i Joanny Tryniszewskiej-Obłoj, reŝ. Mariusz Malec, cz. V *Moda i obyczaje*.
- ²³ *Bohater filmowy*. W rozmowie udział wzięli: Zygmunt Kałuŝyński, Bolesław Michalek i Lech Pijanowski, który całość opracował, „Kino” 1967. Zwińczeniem dyskusji było pytanie, co można naszym zdaniem zrobić, ŝwiadczące o tym, ŝe krytykę traktowano wówczas powaŝnie jako instancję projektującą kształt kinematografii. A przynajmniej ona siebie tak traktowała, wpisując się w pedagogiczny wzorzec funkcjonowania rozrywki.
- ²⁴ Por. B. Gallagher, *Stars: Greta Garbo is Sad. Some Historical Reflections on the Paradoxes of Stardom in the American Film Industry, 1910-1960*, „Images. Journal of Film and Popular Culture”, www.imagesjournal.com/issue03/infocus.htm
- ²⁵ Tak jak proces projekcji-identyfikacji podstawowy dla odbioru filmowego opisuje Edgar Morin. Por. jego *Przemiana kinematografu w kino*, w: tegoŝ, *Kino i wyobraŝnia*, tłum. K. Eberhardt, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1975. Por. takŝe tego autora, *Les Stars*, Paris 1984 (wyd. I 1957), zwłaszcza rozdz. *La star et l'acteur*.
- ²⁶ „Express Wieczorny” z 13 kwietnia 1964 roku, w którym ogłoszono, ŝe aktorka otrzymała 58 500 głosów w plebiscycie czytelników na ulubioną polską aktorkę.
- ²⁷ B. Wachowiak, *Partnerzy i Elżbieta*, „Pano-rama” z 26 kwietnia 1964.
- ²⁸ O udomowieniu – *domestication* – gwiazdy pisze Hortense Powdermaker w klasycznym studium *Hollywood – the Dream Factory. An Anthropologist looks at the Movie-Makers*, Boston 1950; aktorstwa i gwiazdy dotyczą tu zwłaszcza rozdz.: *XI. Acting in Hollywood*, *XII. Stars*, *XIII. Actors Are People*. Interesujący przykład jednostronnego i kompletnego „udomowienia” gwiazdy w Polsce stanowią filmowe losy Zbigniewa Cybulskiego. Tak opisują je w swoich tekstach Tadeusz Lubelski (Cybulski: *fazy degradacji mitu*, w: *Zbigniew Cybulski. Aktor XX wieku*, pod red. J. Ciechowicza i T. Szczepańskiego, Gdańsk 1997) oraz Krzysztof Kornacki (*Bohater w przydeptanych kapciach. Zbigniew Cybulski w kinie „małej stabilizacji”*, w: *Człowiek*
- z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod red. M. Jankun-Dopartowej i M. Przyli-piaka, Kraków 1996).
- ²⁹ Pojęcie *social type* i *collective representation*, zob. R. Dyer, *Stars, new edition*, London 1998.
- ³⁰ Por. P. Brossard, *Szkie do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino”, 1980, nr 9. Ostatecznie teoretyk dochodzi do dekonstrukcji samego pojęcia aktora. „Aktor” jako instancja pozostająca w subtelnej równowadze na linii, której biegun przeciwny stanowi „postać”, nieuchronnie zostaje pożarty przez mit, jeŝli nie zostanie pożarty przez postać. Kiedy się myŝli o wybranych na przykłady aktorach, Humphreju Bogarcie, czy Marilyn Monroe, trudno się z tym nie zgodzić. Czy można jednak w ten sam schemat wpisać Roberta De Niro?
- ³¹ Tamŝe, s. 20.
- ³² E. Morin, *Awans wartości kobiecych*, w: tegoŝ, *Duch czasu*, tłum. A. Frybesowa, Kraków 1965.
- ³³ Początki tego typu w kinie to narodziny „It Girl”, czyli „dziewczyny z czymś”, której pierwszym weicieniem, jeszcze w latach kina niemego, była Clara Bow. Wzorzec ten powstał w konsekwencji i kontekście przemian po I wojnie ŝwiatowej – niepewnoŝ wojennych wydarzeń wywołała postawy nakierowane na teraŝniejszoŝ. „Dziewczyna” zatem cieszyła się ŝyciem – jednak jej celem było znalezienie męczyzny, obiektu miłości. D. B. Sova, *Women in Hollywood. From Vamp to Studio Head*, New York 1998, s. 26.
- ³⁴ „Przekrój” chętnie publikował zdjęcia Marilyn Monroe, jednak absolutną faworytką pisma była Brigitte Bardot. W drugiej połowie 1956 roku jej zdjęcia ukazywały się regularnie, z adnotacją „kolejne zdjęcie za tydzień”. Koniec serii nastąpił w numerze 625 z 31 marca 1957 roku, w następnym opublikowano zdjęcie malpy z podpisem zamiast BB. Takie były zabawy w one lata.
- ³⁵ Nie można zapominać, ŝe występowała w towarzystwie nowej jakości rozrywkowej – gwiazd bigbitu. Wśród nich równieŝ były „dziewczyny”, toczące swoją odmianę „walki płci” (typowego wątku kultury popularnej przefiltrowanego przez warunki kultury socjalistycznej), choćby Karin Stanek, dla której partnerem byłby *chłopiec z gitarą*, czy Kasia Sobczyk rozkazująca charakterystyczną chrypką: *Nie bądź taki szybki Bill* i *O mnie się nie martw*.
- ³⁶ *Pretty wasn't as important as that indefinable quality of sex appeal, for both men and*

- women. D. B. Sova, dz. cyt., s. 27. Podobnie u H. Powdermaker, dz. cyt., s. 229.
- ³⁷ E. Morin, *Les Stars*, dz. cyt., s. 145.
- ³⁸ „Uroda zesłała na mnie z ekranu”. Spotkanie z Elżbietą Czyżewską (rozmawiała Jolanta Leonard), „Film” 1987, nr 13 z 29 marca.
- ³⁹ *The essence of all activity, whether on stage or in films, is to give reality to make-believe*. (...) *The actor's talent differs from others, because it is so intimately tied to his body*. H. Powdermaker, dz. cyt., s. 205.
- ⁴⁰ Por. J. Lotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Mieczka, Warszawa 1983.
- ⁴¹ A. Osiecka, maszynopis w zbiorach Muzeum Literatury, cyt. za: Z. Turowska, dz. cyt., s. 95.
- ⁴² Tamże, s. 96.
- ⁴³ T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowy przeprowadzili K. Bielas i J. Szczerba*, Kraków 2001, s. 67.
- ⁴⁴ R. Kosiński, *Stołeczne głowy*, dz. cyt.
- ⁴⁵ Jak w przypadku bohaterki „czarnego kina” lat 40. W wersji dużo mniej mrocznej realizowała ten scenariusz Doris Day, popularna w USA na przełomie lat 50. i 60. Jej bohaterka była kobietą aktywną zawodowo, nieskazitelą moralnie (sypiając sama, sypiała w piżamie typu „śpioszki” po szyję), która w końcu dawała się uwieść jakiemuś czarującemu mężczyźnie. Zawsze przy tym była wesoła.
- ⁴⁶ *Małżeństwo z rozsądku*, reż. Stanisław Bareja (1966).
- ⁴⁷ Jak się skarżył jeden z widzów filmu: *Czyż nie ma wśród polskich aktorek takiej, która może grać rolę młodej dziewczyny, inaczej niż zmanierowana Czyżewska? Czy obfitość kształtów wystarczy, by oddać obraz współczesnej dziewczyny? Małżeństwo z rozsądku. Przed premierą*. Ankieta i dyskusję przeprowadziły Danuta Karcz i Barbara Mruklik, „Kino”, 1967, nr 1. Film eksponuje też urodę aktorki w ulubionej erotycznej scenarii polskiego kina – w wannie wypełnionej pianą. Pretekstem do tego były zdjęcia do reklamówki mydła.
- ⁴⁸ Problem z „dziewczyną” w latach 60. był jednak poważny i czasem konwencja nie wystarczała dla pacyfikacji obaw. *Człowiek z M-3* Leona Jeannota (1968) wypowiada je wprost: bohatera prześladują kobiety (choć to on ich szuka, żeby uciec przed „nadopiekuńczą mamusią”), cała fabuła stanowi rozliczenie z typem dziewczyny samodzielnej, pracującej, aktywnej, nawet aż do przejmowania inicjatywy. Kończy się, przypominę, na takiej, co to krawatu nie zniszczy i jajecznicę przygotowuje – a w efekcie okazuje się wcieleniem typu „nadopiekuńczej mamusi”.
- ⁴⁹ To pojęcie prof. M. Marody przywołuje Andrzej Delorme w tekście *Szarość komunistycznej codzienności. Percepcja jakości życia w PRLu (lata 60. i 80.)*, w: *PRL z pamięci*, red. C. Robotycki, Kraków 2001, s. 29.
- ⁵⁰ Można zauważyć, że sukces filmu *Ewa chce spać* był możliwy dzięki temu, że udało się w nim stworzyć spójny obraz świata odwróconego. Był to jednak patent nie do powtórzenia – wyrób oryginalny, więc jednorazowy.
- ⁵¹ K. T. Topelitz, „Kultura” 1965, nr 18.
- ⁵² *30 milionów – Rewia polska*, 1962. Cyt. za: R. Prac, *Teatr satyryków*, dz. cyt., s. 67.
- ⁵³ Tamże, s. 70-71.
- ⁵⁴ Por. A. Werner, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego, t. V, 1962-1967*, red. R. Marszałek, Warszawa 1985.
- ⁵⁵ Nie bez przyczyny zapewne „Skaldowie” śpiewali: *Nie całuj mnie pierwsza, nie całuj mnie...*
- ⁵⁶ Z. Kalużyński, *Obyczaje się zmieniają. W pętlach nadwiślańskiego purytyzmu*, w: tegoż, *Salon dla miliona*, Warszawa 1966.
- ⁵⁷ A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 61.



Niekochana, reż. J. Nasfeter (1966)