

O uroczystości i gościach

Czechosłowacka nowa fala i kultura czasu wolnego

GRAŻYNA ŚWIETECHOWSKA

Interesuje mnie tematykacja nurtu czechosłowackiej nowej fali podług nadrzędnego klucza sposobów spędzania czasu wolnego, w tym świętowania i jego rewersu rozumianego jako nudzenie się i błędzenie. Wspólną platformą dla tych praktyk są przykłady demonstracji (ale i reżimów) ciała. W tym ujęciu kino istnieje przede wszystkim jako zwierciadło praktyk życia codziennego, w którym stałe miejsce, poza różnymi formami pracy, niejednokrotnie cechującej się typową dla struktur gospodarki socjalistycznej bezzasadnością i jałowością, zajmują różnorodne formy świętowania, zabawy, konsumpcji i celebrowania czasu wolnego. Już Margarete Wach zauważyła, że typowy dla czeskich filmów jest dramaturgiczny wzorzec analizy wycinka społecznej rzeczywistości jako egzemplifikacji całego systemu (*cały świat w kropli wody*)¹. W moim szkicu wychodzącym z tradycji antropologii filmu to przerwy, tąpnięcia w codziennej rutynie negocjują porządek egzystencjalnego centrum i jego suburbiów. Roszczący sobie prawo do prawdziwości² audiowizualny krajobraz społeczny *socjalizmu z ludzką twarzą*³ jest poprzecinany powracającymi z pewną prawidłowością obrazami „produktywnej nieciągłości”, jak założycielski dla profilu bohatera filmów czechosłowackiej nowej fali przykład tytułowego *Czarnego Piotrusia* (*Černý Petr*, reż. Miloš Forman, 1963)⁴. Bohater, zanim pobłądzi w bezcelowej pogoni za domniemanym złodziejem po mało uczęszczanej dzielnicy rodzinnego miasta, próbuje odnaleźć się w roli patrzącego klientom na ręce detektywa sklepu samoobsługowego. To rozgrywające się właśnie w tej przestrzeni sceny, które można uznać za socjalistyczną fantazję na temat kapitalistycznej wolności (samodzielnie wybierane produkty spożywcze lądują, albo i nie, we wnętrzu koszyka konsumenta) za każdym razem istnieją w polu historycznej, bo niezapośredniczonej przez technologię, ludzkiej maszyny „monitoringu”. Centrum zawodowej aktywności Piotra stanowi powstrzymywanie się od działania na rzecz patrzenia i obserwowania innych. W dużym stopniu siedemnastoletni chłopiec zajmuje się tym samym także w czasie wolnym: w przebieralni na basenie podgląda Pavlę Verbovą, na potańcówce z ukrycia podgląda i próbuje naśladować ruchy taneczne innych, w czasie inwentaryzacji sklepu, a potem w osamotnieniu, wpatruje się w reprodukcję *Śpiącej Wenus* Giorgione’a. Ten ostatni przykład z kanonu malarstwa europejskiego widziałabym na prawach intencji bliskiej *Sposobom widzenia* Johna Bergera⁵: najpierw kierownik sklepu, inwentaryzator i praktykant z zachwytem voyeurą wpatrują się w akt kobiecy, na którym obiekt poddaje się spojrzeniu patrzącego, potem podniszczona upadkiem ze ściany reprodukcja trafia w ręce Piotra, urastając do rangi prywatnej metonimii erotycznych pragnień względem Pavli Verbovej, by ostatecznie jako celowo dewaluowany rekwizyt trafić do wychowawczej pogadanki ojca. W tym ostatnim stadium przeniesienia symbolicznego

kapitału *Śpiącej Wenus* obrazowi zostaje przypisana funkcja antyspołeczna, skutkująca rozproszeniem i oderwaniem od pracy. Ojciec Piotra w hierarchii przedstawień kobiet i w hierarchii piękna wyżej stawia skromną formatem Matkę Boską z domowego zasobu seryjnych dewocjonałów. Jest to jednak również piękno funkcjonalne: jej wyjątkowość jest rozpatrywana z uwagi na trick optyczny wywołujący w patrzącym panoptyczne złudzenie bycia oglądanym z każdego miejsca w pokoju i w każdym momencie. Cały wątek konsekwentnie spaja dominujące przesłanie filmu Formana, w którym podmiot i przedmiot obserwacji jest przechodni, mobilny. Od strony techniki filmowej zastosowane środki niejednokrotnie łudzą widza pozorem podglądactwa, pozycja widza jest też bardzo często dublowana w tekście filmowym – patrzymy na tych, którzy patrzą. Widz rzeczywisty dubluje sytuację widza wewnątrzdiegetycznego. Z symulowaniem aktu podglądania ściśle powiązane są też manifestacje kłopotliwej intymności, które pogłębiają poczucie wstydu przypadkowego gapia – jako widzowie zbyt blisko jesteśmy potknięć, nieprofesjonalizmu bohaterów, patrzymy, chociaż wolelibyśmy być może na chwilę zamknąć oczy. Na poziomie technicznym i na poziomie semantycznym centralna figura wzroku integruje porządek zawodowy, ideologiczny (doskonale obejmujący też religijny fetysz) i wreszcie porządek czasu wolnego ⁶. Nie tylko na jednostkowym przykładzie świata przedstawionego *Czarnego Piotrusia* można dowieść charakterystycznej właściwości filmów czechosłowackich, jaką było umieszczanie akcji w miejscach, w których dochodzi do spotkania ludzi pochodzących z różnych grup społecznych, wiekowych, zawodowych ⁷. Przestrzenie te niejednokrotnie zyskują jeszcze wymiar temporalny – są powiązane z przerwami od codziennej rutyny bądź pełnią taką rolę choćby dla części partycypujących w niej uczestników. Warto odnotowania są nawet wtedy, gdy organizacja czasu „po pracy” albo jeszcze w trakcie jej trwania wprowadza w społeczny krwioobieg rozrywkę naznaczoną pewną homogenizacją powtarzalnego zespołu „niezarobkowych” czynności. U Formana, poza protokapitalistycznymi praktykami konsumentów sklepu samoobsługowego (*Czarny Piotruś*) należałoby tu z pewnością wymienić opalanie się, kąpiel i flirt na miejskiej pływalni (*Czarny Piotruś*), picie piwa, potańcówki (i flirt) w jednym z miejskich klubów (*Czarny Piotruś, Miłość blondynki / Lásky jedné plavovlásky*, 1965) czy w strażackiej remizie (*Pali się, moja panno / Hoří, má panenka*, 1967), casting do zespołu Teatru Semafor tożsamy z przeglądem typów młodych ludzi i ich fantazją o bezbolesnym pokonaniu dystansu między ogólnodostępną i obarczoną znudzeniem pracą i wyobrażeniem o życiu gwiazd kultury popularnej (*Konkurs*, 1963). W filmach twórców najbliższych Formanowi przestrzenie życia zbiorowego są bądź dublowane (pjalnia piwa w *Nudnym popołudniu / Fádni odpoledne*, reż. Ivan Passer, 1964), bądź podlegają drobnym modyfikacjom (schody akademii sztuk pięknych, na których przesiadują modele i studenci w *Najpiękniejszym wieku / Nejkrásnější věk*, 1968, czy wyścigi konne w *Strasznych skutkach awarii telewizora / Ecce homo Homolka*, 1969, w reżyserii Jaroslava Papouška, lub orszak, pogrzeb i stypa w *Intymnym oświetleniu / Intimní osvětlení*, reż. Ivan Passer, 1965). Najczęściej jednak zostają zdominowane przez formy życia rodzinnego, które z różnych powodów wypadają ze swojej dotychczasowej trajektorii: przyjazd dawnego kolegi z czasów studiów, dziś praskiego symfonika do zakotwiczonego w wiejskiej społeczności i życiu rodzinnym dyrektora lokalnej szkoły muzycznej (*Intymne oświetlenie*), rodzinny wyjazd za miasto (i szybki powrót

w reakcji na rozbrzmiewające w lesie nawoływanie o pomoc w *Strasznych skutkach...*). Katalog przykładów można jeszcze poszerzyć o filmy rekrutujące się z twórczości o odmiennych tendencjach stylistycznych: wyścigi samochodowe w *Śmierci Pana Baltazara* (*Smrt pana Baltazára*, 1965)⁸ czy cyrkowy performance w *Kapryśnym lecie* (*Rozmarné léto*, 1967) Jiříego Menzla, przyjazd do miasta i spektakle objazdowej trupy cyrkowej w *Gdy przychodzi kot* (*Až přijde kocour*, reż. reż. Vojtěch Jasný, 1963), pokazy prestidigitatora i występy teatralne w *Odwadze na co dzień* (*Každý den odvahy*, 1964) i w *Dniu siódmym, ósmej nocy* (*Den sedmý, osmá noc*, 1969) Evalda Schorma, przestrzeń tytułowego *Hotelu dla cudzoziemca* (*Hotel pro cizince*, reż. Antonín Máša, 1967), zaśnieżone podwórko poprzecinane wydeptanymi przez lokatorów ścieżkami, sala wykładowa i wernisaż wystawy w *Nikt śmiać się nie będzie* (*Nikdo se nebude smát*, reż. Hynek Bočan, 1965), kawiarnie, bary, tawerny i nocne kluby w *Barze Świat* (*Automat Svet*, 1965)⁹ i *Stokrotkach* (*Sedmikrásky*, 1966) Věry Chytilovej, *Teorii uwodzenia* (*Já, truchlivý bůh*, reż. Antonín Kachlík, 1969), *Wszystkich dobrych rodakach* (*Všichni dobří rodáci*, reż. Vojtěch Jasný, 1968), *Nylonowym miesiącu* (*Nylonový mesiac*, reż. Eduard Grečner, 1965), *Zmarnowanej niedzieli* (*Zabitá neděle*, reż. Drahomíra Vihanová, 1969). Czasem wreszcie bankiety i performance celebrowanych posiłków oraz przyjemność czasu wolnego transcendują w stronę zrytualizowanej formy walki o pozycję siły i władzy (*O uroczystości i gościach / O slavnosti a hostech*, reż. Jan Němec, 1965), *Stokrotki* Věry Chytilovej, *Zabójstwo inż. Czarta / Vražda Ing. Čerta*, reż. Ester Krumbachová, 1970). To wyliczenie nie ma oczywiście służyć prostej konstatacji, że czas wolny istniał również w krajach socjalistycznych.

Kategoria czasu wolnego

Sebastian Cichocki w tekście opublikowanym w katalogu wystawy Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa o entuzjastach z amatorskich klubów filmowych z czasów PRL-u z 2004 r. uporządkował kilka kwestii charakteryzujących nie tyle czas wolny, ile „transsocjalistyczny” czas uwolniony. Autor przypomina przede wszystkim, że w oficjalnej propagandzie często podkreślano, że czas wolny został wywalczony zbiorowym wysiłkiem międzynarodowego ruchu robotniczego i dla ówczesnych ideologów był jedną z najcenniejszych zdobyczy, jakimi miały się cieszyć kraje bloku wschodniego¹⁰. Ruch robotniczy nie miał jednak oczywiście na niego wyłączności. Już Thorstein Veblen w *Teorii klasy próżniaczkiej*¹¹, wydanej po raz pierwszy w 1899 r., ustalił historyczną przynależność czasu wolnego do dynamiki życia konkretnych, uprzywilejowanych warstw społecznych: arystokracji, rycerstwa, ziemiaństwa i bardziej współcześnie amerykańskiej finansjery. *Leisure class*, czyli klasę zabezpieczoną finansowo, mogącą sobie pozwolić na życie pozabawione pośpiechu, wypełnione odpoczynkiem i rozrywką, trudno powiązać z reżimem socjalistycznego rytmu pracy. Z czasem jednak, kiedy enklawa czasu wolnego stała się wypadkową bardziej demokratycznych zjawisk cywilizacyjnych, w tym przede wszystkim postępu technicznego pociągającego za sobą automatyzację, wąską specjalizację pracy, działalność związków zawodowych, czas wolny czyli m.in. „wczasy”¹², nie tylko w praktykach językowych, przedarł się do społeczeństw niekapitalistycznych. Zarządzanie czasem wolnym, spektakularność podejmowanych aktywności były zawsze formą sprawowania władzy i określania

pozycji społecznej¹³. Kiedy czas wolny zaczął być dostępny dla szerszych mas, to one wprowadziły w życie wyobrażenia oparte na naśladownictwie i zapożyczonych fantazjach, jednocześnie mozolnie i konsekwentnie wypracowując rysy oryginalne. Elitarność została wyparta przez raczej ogólnodostępne pomysły na spędzanie wolnego czasu.

Ważne nie tylko dla kuratorskiej wizji *Entuzjastów* jest tło wychwycone przez Cichockiego. Po pierwsze należałoby podkreślić rolę socjologicznych opracowań z lat 50. i 60., które dla uwiarygodnienia swoich diagnoz nadal operowały retoryką przejętą od Karola Marksa: *królestwo wolności zaczyna się faktycznie dopiero tam, gdzie kończy się praca, którą dyktuje nędza i celowość zewnętrzna, leży więc ono z natury rzeczy poza sferą właściwej produkcji materialnej*¹⁴. Chociaż definicja taka nie obejmuje wszystkich obszarów konsumpcji, w tym i świata rozrywki ściśle powiązanego z fenomenem socjalistycznej telewizji kreujującej własne, lokalne sławy i prototyp dobrze dziś znanej kultury celebrytów, nadal może być uznawana za ramę wyjściową. Po drugie czas wolny mógł zawsze budzić podejrzenia. Cichocki widzi go w perspektywie obszaru trudnego do kontrolowania, prowokującego obywateli do własnych poszukiwań, pozostawiającego wolną przestrzeń na refleksję, inwencję, obserwacje i budowę nowych relacji międzyludzkich (nie opartych na „jedynym słusznym” robotniczym braterstwie)¹⁵. Szczegółowe doprecyzowywanie praktyk czasu wolnego w odniesieniu do PRL-u i Czechosłowacji wprowadza też oczywiście charakterystyczne różnice. Z pewnością warte przywołania jest napięcie między „religijnym” i „świeckim” czasem wolnym, które w relacji do zlaicyzowanego społeczeństwa czechosłowackiego należy uznać już tylko za wariant wyjściowy, przygotowany do dalszej modyfikacji: „wczasy” regulowane kalendarzem świąt kościelnych były, w oficjalnej retoryce, lekceważone jako związane z *dłuższym snem i ociężałą bezczynnością*, „świecki” czas wolny w krajach socjalistycznych był promowany jako czas samodoskonalenia, działań prospołecznych, a przede wszystkim rozwoju twórczości ludowej, np. komponowania pieśni, doskonalenia sztuki zdobniczej czy ulepszania lokalnej architektury¹⁶. W materiale audiowizualnym czechosłowackiej nowej fali w sposób ciekawy wydaje się korespondować z tą tezą Jazda Królów (*Jizda Králů*) z filmu *Žart (Zert)*, 1969 w reż. Jaromila Jireša, na podstawie powieści Milana Kundery pod tym samym tytułem, przedstawiona jako forma pierwotnie etnograficzna, ale zawłaszczona przez partię. Nie utrzymał się historyczny termin święta organizowanego w ramach obchodów Zesłania Ducha Świętego, nowy „zeświecczony” przeszedł na ostatni weekend majowy. Nie wiadomo jednak czy samo pochodzenie dwudniowego festynu nie ma proveniencji wcześniejszej, bo pogańskiej. Jedna z popularnych legend łączy tradycję przemarszu niegdyś corocznie organizowanego w kilku miejscowościach regionu Slovákco na południowych Morawach z królem węgierskim, który – by nie zostać rozpoznany i wzięty do niewoli – przebrał się w szaty kobiece, twarz zakrył wstążkami, a w ustach trzymał różę. Tak do dzisiaj wygląda też król zajmujący miejsce centralne w Jeździe Królów, otoczony paziami, również w kobiecych przebraniach. I książka Kundery, i film Jireša stanowiły przede wszystkim wnikliwą egzegezę pracodawstwa czasów stalinowskich krzywd i publicznych pokazowych procesów sądowych, a pomiędzy tymi dwoma stadiami czechosłowackiej historii (bądź historiozofii) rozgrywał się ich zasadniczy temat¹⁷. Jednak Jazda Królów istniała w powieści i w filmie w parze z muzyką Leoša Janáčka, kompo-

zytora zafascynowanego pieśniami ludowymi, którego misją było ocalenie tej tradycji muzycznej i anektowanie jej do własnej twórczości. Ludvika, bohatera *Žartu*, od dziecka frapowała ta ludowa tradycja. Dla Jaroslava, niewidzianego przez lata przyjaciela Ludvika, pieśni i obrzędy ludowe są *tunelem pod powierzchnią historii*¹⁸. Na obszarze sztuki ludowej mieściłaby się jeszcze przeszczepiona z Hrabala figura naiwnej sztuki ludowej, doskonale mieszczącej się w czasie wolnym, obecna w jednej z filmowych nowel *Perel na dnie* (*Perličky na dně*, 1965) – *Dom radości* Evalda Schorma. Jako jedyna nakręcona na taśmie barwnej w feerii kolorów zapewniała estetyczną kotwicę dla apokryficznej twórczości wiejskiego malarza prymitywisty.

O ile w PRL-u szczególnie popularne były różne przypadki kolekcjonerstwa – zbierano znaczki, monety, lalki, książki, pocztówki, minerały, motyle¹⁹ – to bez pogłębionych badań trudno wskazać podobne mikrospołeczności w Czechosłowacji. Co prawda w *Stokrotkach* Marie II jest uwodzona przez kolekcjonera motyli, a jedna z gablotek kolekcji służy jej do przysłonięcia własnej nagości – co już Peterowi Hamesowi pozwoliło wysnuć analogię z funkcjonującą w języku czeskim frazą „oglądać motyle”²⁰, w sposób zawołowany konotującą umawianie się na intymną schadzke²¹.

Karel Kaplan, pisząc o korzeniach czechosłowackiej reformy 1968 r., wskazywał na najpoważniejszą zmianę, która dokonała się w strukturze społecznej w latach 60., a którą było przesunięcie generacyjne. Nadejście młodego pokolenia robotników i rosnąca warstwa absolwentów wyższych i średnich szkół doprowadziły do sytuacji, w której walka o młodzież należała do najważniejszych problemów socjalistycznego reżimu, który jednak nie odnosił w tej dziedzinie spodziewanego sukcesu. Niezaangażowany w sytuację własnego kraju, skupiony na horyzoncie intymnych doświadczeń młody bohater stawał się przedmiotem zarzutów podnoszonych przez krytykę: *W większości przypadków nie są to właściwie bohaterowie w ścisłym znaczeniu słowa. (...) Absolutnym paradoksem czechosłowackich filmów „nowej fali” jest wyposażenie w najbogatsze treści intelektualne postaci niezdolnych do udźwignięcia własnego posłannictwa*²². Czas wolny nie dotyczył oczywiście tylko ludzi młodych.

Chalupařeni i inne formy nie-podróżowania

Ladislav Holy²³, Paulina Bren²⁴ czy Vanda Thorne²⁵ w niezależnych od siebie tekstach w opisie charakterystycznych praktyk czasu wolnego wyróżniających mieszkańców Czechosłowacji używają podobnej matrycy pojęć: tramp(ing), chata²⁶ i *chalupařeni*. Choć jest to diagnoza spajająca czasy późniejsze od *novej vlny*, epokę Gustava Husaka jako konsekwencję stabilizacji kraju po inwazji wojsk Układu Warszawskiego, jej przyczółków można moim zdaniem szukać już w dekadzie wcześniejszej. Lata 70. z jednej strony charakteryzowała polityka normalizacyjna, z drugiej polityka prywatności. O ile czeska *normalizace* ludziła obywateli powrotem do jakiegoś ideologicznego konceptu normalności w praktyce przyjmując formę neostalinowskich opresji, o tyle w życiu codziennym powszechne były strategie prywatności przejawiające się wycofaniem z życia społecznego i ograniczeniem zainteresowań do kręgu najbliższej rodziny i znajomych. Z jednej strony współgrało to z oficjalną propagandą akcentującą wartość „cichego życia”²⁷ i po



O uroczystości i gościach, reż. Jan Němec (1965)

tej stronie należałoby wymienić realizowane na wsi, za miastem *chalupaření*. Z drugiej, „techniki” prywatności przyjmowały też formy aktywne i za takie należy uznać katalog działań zebranych pod pojęciem trampingu, pieszej wędrówki z małym plecakiem, włóczędzie po trudno dostępnych rejonach.

Pierwszy typ prywatności eskapistycznej spotykał się z większym przyzwoleniem władz. *Chalupaření* (od czeskiego *chalupa* – chałupa) i *chataření* (od czeskiego *chata* – chata) stały się nie tylko modą, ale wręcz stylem życia²⁸: w piątek po południu Pragę i inne większe miasta opuszczały setki załadowanych samochodów, których kierowcy wraz z rodzinami pragnęli spędzić weekend w wiejskiej chacie położonej „na skraju lasu”²⁹ lub nad jeziorem. Moda na mieszkanie w chacie na wsi stała się nową narodową manią. Pojedyncze manifestacje tej skłonności można znaleźć w sadze o rodzinie Homolków: jedna z ważnych sekwencji mających na celu pierwszą prezentację bohaterów w *Strasznych skutkach awarii telewizora* rozgrywa się właśnie w takim leśnym plenerze, podobnie jak i początkowa sekwencja *O uroczystości i gościach* (*O slavnosti a hostech*, 1965) Němca, choć stylistyka każdego filmu różnicowałaby obydwie przykłady: groteska „szkoły Formana” jest odległa od parabolicznych ambicji filmu Němca. Škvorecký pisał, że to właśnie na tej polanie w lesie *samowystarczalni w swojej głupocie, dumni ze swojej pustki, są idealnym celem dla manipulatorów i dyktatorów*³⁰. Zmiana może zachodzić wyłącznie w kierunku odśrodkowym, na zewnątrz, w przestrzeni fizycznej, konkretnej geograficznie, a nie do środka, do wolności myślenia. Za filmową reprezentację drugiej odsłony polityki prywatności – trampingu, ruchu trampów (*trampského hnuti*), jak na język polski tłumaczy to Zofia Tarajło-Lipowska³¹ – można uznać film *Błądzenie* (*Bloudění*, 1965) Antonína Mášy i Jana Čuříka. To kierunek włóczęgi, którą podejmuje młody bohater filmu Michał, uciekając przed wspomnieniowym fundamentem swojej rodziny, jakim dla pokolenia jego rodziców jest doświadczenie drugiej wojny światowej. W napięciu międzypokoleniowym ucieka zwłaszcza przed ojcem mitologizującym własną osobę i dokonania, dziennikarzem, w życiu codziennym hipokrytą zdradzającym żonę. Angielskojęzyczne tłumaczenie tytułu *Wandering* jeszcze silniej wyzyskuje aspekt noma-dyczny, tułaczy, wędrowny, kiedy w języku czeskim akcent pada przede wszystkim na sytuację egzystencjalną. Przy czym nie jest to w żadnym razie prefiguracja masowych praktyk z lat 70., skoro w dostępnych opracowaniach można natrafić na informacje, że korzenie ruchu sięgają lat międzywojennych, a inspiracje płynęły bezpośrednio ze Stanów Zjednoczonych. Dominującą treścią tego ruchu była pogoń za wolnością, urzeczywistniana wyjazdami w każdej wolnej chwili na łono natury³². Ruch ten nie spotykał się z aprobatą politycznego establishmentu, ponieważ „trampowie” traktowali przyrodę jako „gdzie indziej”, które nigdy nie znajdzie się pod kontrolą reżimu³³.

Przykłady ze *Strasznych skutków awarii telewizora* i *O uroczystości i gościach* stanowią właściwie pas transmisyjny dla radykalnie rozdzielających się po roku 1968 dwóch tendencji wykorzystywania i pożytkowania łona natury, fantazji o wło-częgowskich eksploracjach oraz raczej tanich, ekonomicznych pomysłach architektonicznych, zabudowie pozwalającej wywieźć kawałek miasta, przedłużenie miejskiego domu na obszarze przyrody. Dalszy rozwój eskapistycznych, bo prowadzących na łono życia prywatnego praktyk czasu wolnego, był promowany przez oficjalną propagandę, stopniowo czynił te praktyki masową aktywnością.

I nawet tramping zyskał wymiar architektoniczny: chata była właśnie rodzajem takiej drewnianej, surowej zabudowy wzorowanej po raz kolejny na Dzikim Zachodzie, dla której najlepszym miejscem był skraj lasu lub okolice rzeki. Tym razem inspiracja płynęła z wyobraźni filmowej, z westernów³⁴.

Konsumpcja – studium przypadku

Picie piwa jako cecha kulturowa Czechów organizuje już w jakimś stopniu literacką schedę Bohumila Hrabala, autora podstawy scenariuszowej kilku najważniejszych filmów czechosłowackiej nowej fali. Na określenie specyfiki rytmu i frazy swojej prozy sam Hrabal powołał do życia neologizm *páběni*³⁵, termin niemający odpowiednika w języku polskim („bawidulki”)³⁶. *Páběni* to gadanie przy stole zastawionym kuflami piwa, generowanie tekstu w środowisku *hospody*, które zakłada profuzję słowa i hiperbolizację treści³⁷. Ramą mentalną dla tej gawędy jest stan umysłu, w którym umysł ten staje się lekki, świat wydaje się prosty i cudowny, a my jesteśmy o krok od wydarcia mu tajemnicy. „Pabitelstwo” to niekontrolowany potok słów, w których ujawnia się rubaszny humor, cwaniactwo, ale także liryzm i miłość do życia. Zbiór opowiadań *Pábitelé* (1964) to po prostu konfabulatorzy, oszuści (jedna z nowel *Perel na dnie*, wyreżyserowana przez Jana Němca, powszechnie uważana za najmniej udaną, atakowała gadaniną dwóch pensjonariuszy domu starców wymyślających na nowo swoje życia, unieruchomionych w ciałach siedzących na skraju łóżka bądź uwięzionych w pozycji horyzontalnej. Na określenie tego gatunku gawędy funkcjonuje też bardziej formalny od Hrabalowskiego termin zaproponowany przez Emanuela Frynka – *hospodská historka* – które oznacza knajpianą, szynkową historyjkę³⁸. Charakteryzują ją zakłócenia akcji, nowelowość, anegdotyczność, autentyzm, improwizacyjność i absurdalnie komediowa hiperboliczność. Perspektywę narracyjną definiuje, nazwijmy to, zejście na peryferia. Kierunek najbardziej powszechnego odczytania Hrabala zmierzałby w stronę charakterystycznej dla całej czeskiej literatury scenarii folkloru przedmieść, małych miasteczek, piwnych szynków, niekończących się rozmów przy stole, rejestracji nieustannego festynu rubasznosci i plebejskości wyjętego z Breughla i Rabelais’ego³⁹. W języku filmowym nie tyle więc chodziłoby o pojedyncze sceny picia piwa – które oczywiście każdy widz byłby w stanie wskazać, ale pewne analogiczne strategie narracyjne. Tu jednak innowacje formalne sprowadzałyby się do obserwacyjnej tkanki filmów naśladowującej „potok życia”, „okrucichów prawdy” inscenizowanych w miejscach społecznych przepływów i spotkań.

Ciało

To, co moim zdaniem najpełniej anonsuje ambiwalentne wyzwolenie ciała w czasie wolnym, ma związek z Andulą z *Miłości blondynki* (1965). Ciało jej można traktować jako jeden z mitów założycielskich *novej vlny*, idąc tropem rozpoznanych poczynionych niegdyś przez Tadeusza Lubelskiego na materiale *nouvelle vague*⁴⁰. U krakowskiego filmoznawcy to ciało Brigitte Bardot wytwarzało wizualną topografię eksplorowaną przez kamerę w geście zawłaszczenia i konstruowania nowoczesnego mitu (*I Bóg stworzył kobietę*), aż po stadium symbolicznej

destrukcji fetyszu w sekwencji początkowej tylko kilka lat późniejszej *Pogardy* (1963) – Camille apelująca o werdykt męża scenarzysty pytaniem, która z części jej ciała jest najatrakcyjniejsza, posłusznie skazywała je na nieuniknioną fragmentaryzację. We wspomnianej polskiej monografii francuskiej nowej fali ciało Bardot niejako gestem chirurgicznym zostało oddzielone jeszcze od uśmiechu Jeanne Moreau, rozmieniając nowofalową kobiecość na seksualną zmysłowość i niedającą się do końca zwerbalizować tajemnicę twarzy, „obrazu-uczucia”.

Jaką wartość bądź też charakterystyczne przesunięcie w stosunku do tych kanonicznych europejskich przedstawień wprowadza Andula z filmu Formana? Aktorka nieprofesjonalna, jaką była Hana Brejchová, trafiła do kina dzięki swojemu szwagrowi, Milošowi Formanowi, mężowi aktorki Jany Brejchovej mającej status socjalistycznej „superstar”. Od początku więc filmowe wcielenia *neherca* (nieaktora), jakim była nieznaną siostrą medialnej celebrytki⁴¹, były oparte na porównaniach, kontrapunktach, deficytach⁴². Stworzona przez nią Andula jest bohaterką popularnego przepisu na scenariusz *a boy meets a girl*. Ale happy end tej historii nie jest pisany, a tytuł filmu w oryginale (i w jęz. angielskim)⁴³, w przeciwieństwie do polskiego, akcentuje też wielość miłości. Nowoczesność filmu i aura skandalu, jaka za nim się ciągnęła, dotyczyła intymności i nagości dopiero co poznanej dwójki młodych ludzi. Scenerią filmu w dużych jego partiach pozostaje hotel robotniczy. To tu, po nieudanym balu, Andula daje się uwieść przyjezdnemu pianiście. Fabryka obuwia, w której dziewczyna pracuje na co dzień, jest silnie sfeminizowana, a jej kierownik w trosce o prywatne (i intymne) życie swoich pracowników ściągnął do Zruča oddział żołnierzy, którzy tylko przez jakieś niedopatrznie okazują się grupą rezerwistów. Milda na tym tle wygrywa młodością. Ubogi pokój hotelowy staje się sceną jednonocnej intymności chłopaka i dziewczyny, której nie będzie już im dane powtórzyć. Kiedy Andula za Mildą dotrze do Pragi, w jednym łóżku będą leżeć jeszcze z jego rodzicami. Ich nagość, wobec siebie nawzajem i wobec widza, jest maskowana różnymi rekwizytami (np. spadającą roletą w oknie), stopniowanym oświetleniem, układem ciał. Ale to nagość Anduli zostaje przez Mildę nazwana wprost, a raczej oceniona – przez porównanie i kontrast. Chłopak niezdarnie próbuje wytłumaczyć Anduli, że nie jest taka jak inne dziewczyny, bo jest kanciasta, jak kobiety z obrazów Picassa. Skoncentrowanie na tak określonym ciele powraca na okładkach wielu edycji płyt DVD z filmem Formana: w centrum są bądź nagie plecy nieśmiało odwracającej się dziewczyny, bądź układ ciał dwojga młodych kochanków wskazujący topografię skojarzeń z wyzwolonym kinem obyczajowym, może nawet w typie *Wakacji z Moniką* Bergmana. Tytuł konotuje opowieść o jakiejś, jakiegokolwiek blondynce. Ma więc ambicję przedstawienia historii do pewnego stopnia uniwersalnej, typowej, może nawet historii całego pokolenia podobnych do Anduli młodych kobiet⁴⁴. Jej „kanciastość”, niedoskonałość pogłębia tylko więź z innymi młodymi bohaterami filmów Formana. Krytycy filmowi niejednokrotnie odczytywali Andulę jako kobiecego wariant bohatera *Czarnego Piotrusia*, którego nie tylko profil psychologiczny (choć warto podkreślić, że kino Formana nie aspirowało do tworzenia rzetelnych, skończonych portretów, lokowało się raczej po stronie *obrazu pozornie przeźroczyściego, przesuwającego się od opisu w stronę historii naturalnej, zoologii, antropologii*⁴⁵), ale także cielesność była naznaczona bogatym rysunkiem gaf, potknięć, brakiem życiowej wprawy.

Wyobrażonym partnerem Anduli w wizualnej przestrzeni kultury czasu wolnego Czechosłowacji z lat 60. jest jeszcze Aleksander Dubček uchwycony na zdjęciach na małym kąpielisku Santovka na Słowacji, w drodze powrotnej z oficjalnej wizyty państwowej na Węgrzech w lecie 1968 r. To tam „socjalizm z ludzką twarzą” zyskał jeszcze ciało: Dubček ubrany jedynie w spodenki kąpielowe na czterech zdjęciach przygotowuje się do skoku z platformy, przesuwa się po trampolinie, z szeroko rozłożonymi rękoma zostaje „złapany” w powietrzu, trochę jak w animacji poklatkowej, a w ostatnim ujęciu jego głowa wynurza się z basenu. Zdjęcia są częścią krótkiego fotoreportażu opublikowanego na łamach 29 numeru tygodnika „Mladý svět” („Młody świat”) w 1968 r. pod tytułem *Wolny dzień polityka*, który w wyraźnie propagandowej formie, po produbčekowskiej linii, donosi o społecznej popularności Pierwszego Sekretarza Komunistycznej Partii Czechosłowacji. Piąte zdjęcie chwytą go jeszcze w otoczeniu fanów proszących o autograf⁴⁶. Ten materiał prasowy jest zresztą logiczną konsekwencją medialnego wizerunku słowackiego polityka, który już wcześniej pozwalał fotografować się z gwiazdami popkultury, sam pośrednio awansując do tego przedziału. Najślynniejsze chyba z tego katalogu są zdjęcia z aktorką Iwą Janžurovą⁴⁷ i Martą Kubišovą, piosenkarką, członkinią *Golden Kids*⁴⁸, żoną reżysera Jana Němca⁴⁹, mającą w swojej karierze kilka epizodów filmowych⁵⁰, znaną jednak przede wszystkim z muzycznego serialu telewizyjnego *Píseň pro Rudolfa III* (*Piosenka dla Rudolfa III*), w którym zaśpiewała wykonaniem *Modlitby pro Martu* dwa dni po inwazji wojsk Układu Warszawskiego, 23 sierpnia 1968 r., co stało się powodem bezpośredniego wykluczenia artystki z życia estradowego przez cały okres normalizacji⁵¹. W tym szczególnym roku ‘68 Kubišova na zdjęciach w towarzystwie Dubčeka widnieje na oficjalnych bankietach, razem z Janžurovą wręcza mu kwiaty tuż po powrocie z Moskwy, a nawet zostaje uchwycona w geście powitalnego pocałunku, który jednak bardziej niż konotacje seksualne nasuwa przegląd wszystkich powitalnych uścisków przywódców bratnich narodów⁵². Polityka medialnego wizerunku Dubčeka, którego uśmiech jeszcze po latach był opisywany jako *miły, trochę nieśmiały, z domieszką smutku*⁵³, miała jednak swoje drugie dno. Pod cytowanym fotoreportażem z „Młodego świata” widnieje charakterystyczna dla agencji prasowych sucha informacja o oryginalnym materiale, który powstał w języku angielskim: *foto a text (přeložen z angličtiny)*. Artykuł autorstwa Petera Younga pierwotnie opublikowany w magazynie „Life”, 9 sierpnia 1968 r.⁵⁴, już tytułem wprowadza radykalnie odmienny wydźwięk zamieszczonych treści: *Ideologiczny skok do wody w stylu wolnym* (*An ideological plunge for a free-form high diver*). Materiał zdjęciowy wykonany z przeznaczeniem właśnie do tej publikacji nie jest wyłącznie próbą diagnozy konkretnej topografii, w której znajduje się ciało Dubčeka, ale miejsca na mapie politycznego ryzyka. Pokazuje ówczesnego pierwszego sekretarza w sieci międzynarodowych napięć, na których tle chwilowy dobrobyt czasu wolnego na słowackim basenie stanowi krótki przystanek przed kolejnym starciem. W amerykańskim artykule nacisk zostaje położony nie na kierunek, z którego Dubček przybył, ale na miejscowość Čierna w kraju koszyckim na Słowacji, która jest kolejnym po basenie miejscem spotkania z rosyjskimi politykami. Koncentracja na czasie wolnym w prasie czechosłowackiej każe traktować basen jako nie-miejsce, Foucaultowską heteroutopię negocjującą wszystkie inne przestrzenie, z którymi wchodzi w relacje. Basen staje się centrum świata zahibernowanym w czasie wolnym.



Milosc blondynki, reż. Miloš Forman (1965)

W „Life” zostaje utrzymany czas historyczny, w którym basen jest tylko epizodem w batalii toczony na arenie międzynarodowej, w rzeczywistości sprowadzającej się do obiegu intersocjalistycznego. Drobne, i jak wiadomo ostatecznie pyrrusowe zwycięstwo sprowadzałoby się do tego, że po raz pierwszy udało się przekonać Rosjan (m.in. Leonida Breżniewa) do „konsultacji” prowadzonych poza ich krajem. Identyczne ujęcie Dubčeka uchwyconego w skoku do wody zostaje podpisane dwuznacznym wpisem podkreślającym jego długoletnie doświadczenie w skokach do wody, „z mostów i klifów”, ale styl, w którym tego dokonuje, jest naznaczony niezdarnością i brakiem klasycznych szlifów.

O uroczystości i gościach

Foucault w *Nadzorować i karać* pisał, że władza dyscyplinująca działa na ciele poszczególnych jednostek przez odpowiednie techniki „dobrego tresowania”, w postaci nieustannego nadzoru. Władza tego typu występuje w wielu instytucjach, takich jak szkoła, wojsko czy szpital, a ciało poddane jej kontroli zostaje wpisane bezpośrednio w sferę polityki, gdzie działają na nie nieprzerwane stosunki władzy⁵⁵. „Mikrofizyka władzy” osiąga wreszcie stadium zinterioryzowanej władzy spojrzenia, w którym zewnętrzny przymus jest zbędny. Foucault nie zajmował się opisem współczesnych mu systemów państwowych opresji, sieci panoptycznej szukał w strukturze społeczeństw zachodnich. Czy jest wobec tego sens podążać tym tropem w materii społecznej w sposób ewidentny poddanej tresurze? Co, jeżeli za punkt wyjściowy uznać mapę praktyk czasu wolnego przynajmniej w teorii związanej z enklawą wolności? W miejscu nieuzbrojonym nakazami i zakazami totalitarny samoruch być może da o sobie znać z podwójną siłą, a atmosfera święta okaże się zaskakująco bliska regułom więzienia.

Co zauważyła już Elizabeth Girelli w filmowej przypowieści Jana Němca *O uroczystości i gościach* (1965) natrętny jest od pierwszych scen sposób ciasnego kadrowania, dla kontrastu użyty w sielskiej, leśnej scenerii⁵⁶. Za pomocą technik filmowych anonsuje się nadejście czegoś nieoczekiwanego i groźnego. Wąskie, zatłoczone kadry zdystansowują nawet język, jakiego używają uczestnicy pikniku, chociaż to on w deklaracjach twórców miał wskazywać na uwięzienie w kliszach i pustostłowie⁵⁷. Po dziesięciominutowej sekwencji parafrazującej „śniadanie na trawie” film przechodzi we właściwą, tytułową parabolę: o gościach siłą i przy nikłym poziomie informacji doprowadzonych na przyjęcie jakiegoś samozwańczego Gospodarza. Co nieobojętne, goście nie chcą skonfrontować się ze statusem więźniów, pojmanych. O ile to możliwe, próbują utrzymać pozory normalności i złudzenia na temat własnych praw. Próbują kontynuować praktyki czasu wolnego najbliższe określeniu, jakie wprowadził Chris Rojek – *landscaping* – przebywania w środowisku pozwalającym na ucieczkę od codziennej pracy, satysfakcjonującą naszą potrzebę różnorodności i urozmaicenia, uzyskaną za pomocą podróży „w czasie i przestrzeni”⁵⁸. Jediną postacią niedającą się wciągnąć i zaangażować, ale dzięki temu, do pewnego momentu przynajmniej, skutecznie unikającą stosowanych przez grupę „tajnej policji” metod kontrolowanej opresji, jest Gość, w liście obsadowej figurujący jako Mąż, w którego rolę wcielił się Evald Schorm. Tylko jego milczące spojrzenia są dowodem na przekraczanie norm w grze, której zasad nikt nie zdążył poznać. Złowrogi Rudolf, przywódca paranazistowskiej

grupy, zostaje pouczony przez Gospodarza i od tej chwili wszystko ma powrócić na zagubione tory czasu wolnego, choć jest to uczestnictwo w uroczystości, której nikt wcześniej nie planował. Znowu zaczynają przemawiać ze wzmoczoną siłą środki filmowe i rozmaite tropy stylistyczne. Goście uczestniczą w ustawianiu stołów nad urokliwym stawem. Uroczystość wydaje się weselem (dzięki obecności pary młodych) „zmniksowanym” z urodzinami Gospodarza. Rytuały nachodzą na siebie podtrzymując niepewność świata przedstawionego. Karel Vrána świat Szwajkera nazwał *niezamieszkalnym, tzn. niemożliwym do oswojenia przez człowieka wyznającego wyższe wartości*⁵⁹, co jest oczywiście przeniesieniem intuicji Wolfganga Kaysera z *Próby określenia istoty groteskowości*. Świat na ekranie stał się obcy. Zgroza przejmuje nas tak bardzo, bo chodzi o nasz świat, a jego pewność właśnie okazała się pozorem. Prawdziwe groteskowe to „coś” pozostaje nieuchwytnie, niewytłumaczalne, bezosobowe i najprawdopodobniej pochodzi z wnętrza nas samych⁶⁰.

Goście przyjmują rozdane im role powierników, mniej zaufanych i pominiętych. Z tego zamieszania korzysta Mąż. Odchodzi, niezauważony do chwili, w której o jego zniknięciu poinformuje Gospodarza szlochająca żona. Do nadużytego porządkiem łona przyrody, przestrzeni umeblowanej stołami z rozłożystymi kandelabrami, zastawionymi krzesłami z haftowanym obiciem, wdzierają się chaos: goście zaczynają się przesiadać w poszukiwaniu miejsc opisanych swoim nazwiskiem, ale pod wpływem surowego spojrzenia Gospodarza grzecznie wracają na wcześniej zajmowane pozycje. Dopracowana kompozycja poszczególnych scen stawała się już wyzwaniem do poszukiwania intermedialnych zapożyczeń, wskazywano np. na zdjęcia reportażowe z wojny w Wietnamie, a goście, uważnie słuchający gospodarza, kojarzyli się piszącym z fotografiami nazistów słuchających Führera, z kolei ustawienie stołów ozdobionych kwiatami i świecznikami było wzorowane na bankietach wydawanych z okazji przyznania Nagrody Nobla⁶¹. Peter Hames pisał jeszcze, że sama uroczystość przywodzi na myśl fotografie dużego przyjęcia wydanego w ogrodzie przez Bułganina i Chruszczowa – te same sosny, jezioro i spacer z przewodnikiem po wiejskich ścieżkach. Obrazy zaczerpnięte z publicznej domeny uroczystości politycznych i kronik filmowych nadają filmowi głębszy wymiar, choć ich siła oddziaływania zmalała, ponieważ źródła, z których pochodzą, stały już się historią. Dla porównania sam Němec jako inspiracje dla strony wizualnej filmu podał między innymi Goyę i prace fotoreportera Henriego Cartier-Bressona⁶².

Gospodarz poirytowany zniknięciem gościa i brakiem wolnego krzesła, które powinno po nim zostać, a także stopniowym dokładaniem przez bliskich Męża kolejnych oskarżeń, wszak „chodzi tylko o zasadę”, decyduje o wysłaniu pościgu za zbiegiem. Następuje podział na tych, którzy idą i na tych, którzy zostają. Jest i węszący pies, i broń gotowa do strzału. Okazuje się, że przy stołach zostają tylko goście poznani w pierwszej sekwencji filmu. Nie będąc widziani przez Gospodarza wykonują wydane przez niego wcześniej polecenie zgaszenia świec. Mogliby odejść, ale wydaje się, że wcale tego nie chcą. Są już częścią systemu.

Angielskie tłumaczenie tytułu filmu w sposób bardziej jednoznaczny skłania do lektury „panoptycznej” – *A report on the Party and the Guests* dla polskiego widza brzmi prawie jak *Raport z oblężonego miasta* Zbigniewa Herberta. Partia i uroczystość stają się tym samym. Do lektury krytycznej, podejrzliwej była oczy-

wiście przygotowana władza wyposażona w aparat cenzury. Nie dopuściła więc do rozpowszechniania filmu *Němca*⁶³, który jako jeden z nielicznych mimo pozornej liberalizacji lat 60. zyskał status filmu „trezorowego”. W ograniczonym zakresie był dystrybuowany w 1966 r. Pavel Juraček w *Dzienniku* dał upust paranoicznemu spojrzeniu państwowego mecenasa: *W wąsach Ivana Vyskočila widzą alegorię Lenina, twierdzą, że „Uroczystość” jest filmem o polowaniu na Evalda Schorma*⁶⁴.

Przyjęta w Czechosłowacji nazwa filmu zakazanego przez cenzurę – *trezorovy film* – w bezpośrednim tłumaczeniu oznaczała film zamknięty w sejfie bądź szafie pancernej. Próbką myślenia o mechanizmach i narzędziach tresury w Bloku Wschodnim jest zestawienie praktyk nazewniczych dotyczących tego samego zjawiska, aresztowania filmu w wyniku działania cenzury w stosunku do filmów już wyprodukowanych. Rosyjskim, ukraińskim i polskim ekwiwalentem jest oczywiście półka (*polka, polycja, odvozeniny, poločnyj film, półkownik*), w języku serbskim i chorwackim mówiło się o bunkrze (*bunker, bunkeriranje*), Węgrzy zamykali filmy w skrzyni (*doboz*), w Niemieckiej Republice Demokratycznej, Bułgarii i Rumunii mówiło się po prostu o filmach zakazanych (*verbotenen Filme, zabranenite filmi, filme interzise*)⁶⁵. Sejf, szafa pancerna, półka, bunkier stanowią narodowe maski językowe narzucane na sytuację dystrybucyjnego niebytu filmu, konotują też różne wyobrażenia i lęki o zamkniętych przestrzeniach, namiastkach więzienia. Są wizualizacją traumy, stanu po zerwaniu kanału komunikacyjnego ze światem, dla kina, ale i dla człowieka elementarnego ogniwa „bycia w świecie”.

Opisane przez Foucaulta techniki działają przez dyscyplinowanie ciała rozumiane jako funkcjonalne rozmieszczenie w przestrzeni, gdzie każda jednostka ma swoje miejsce, gdzie jest prowadzona kontrola aktywności, są przewidziane dokładne procedury, co do możliwych ruchów, a nawet zharmonizowania ruchu i ciała. Obowiązuje tam bezwzględnie ekonomiczne wykorzystanie czasu, useryjnienie czynności, ekonomiczna kompozycja sił. To droga, na której ciała stają się funkcjonalnym elementem całości. Kolejne stadia dyscypliny są eksterioryzowane na techniki obserwacji, rejestracji i egzaminowania. Najwyższym poziomem działania władzy, decydującym o jej globalnym sukcesie ekonomicznym, jest interio ryzacja spojrzenia⁶⁶. O tym, że proces jest kompletny, że zaanektował wszystkie sfery życia świadczy język, biblioteka audiowizualna i inne wytwory kulturowe ludzkiej cywilizacji.

Zakończenie

Vaclav Havel w swoim najsłynniejszym eseju z pogranicza politologii, historiozofii i filozofii egzystencji *Sila bezzilnych*, napisanym w październiku 1978 r.⁶⁷ i dedykowanym nieżyjącemu już filozofowi Janowi Patočce, wprowadził podział na dyktaturę klasyczną i posttotalitarną. W pierwszej istnieje podział na władców i rządzonych, a linię konfliktu można zlokalizować socjalnie. W systemie posttotalitarnym ta linia przebiega przez każdego człowieka, gdyż każdy jest na swój sposób jego ofiarą i oparciem. System przenika całe społeczeństwo i je współtworzy. Stąd jego nieuchwytność. Jedną z przyczyn aktualnego stanu rzeczy tkwi w predyspozycjach człowieka współczesnego do tworzenia lub co najmniej tolerowania takiego systemu. Dzieje się tak m.in. dlatego, że wyrósł on na gruncie his-

torycznego spotkania dyktatury i społeczeństwa konsumpcyjnego i jest związana z powszechną niechęcią człowieka-konsumenta do poświęcenia czegokolwiek ze swych zdobyczy materialnych na rzecz własnej suwerenności ideowej i moralnej. Człowiek konsument to też idealny użytkownik czasu wolnego.

GRAŻYNA ŚWIĘTOCHOWSKA

- ¹ Manifestujący się m.in. w filmach Formana, Menzla, Schorma. Zob. M. Wach, *Happening w tresorze. Polskie kino a filmowe strategie subwersji w Europie Środkowej i Wschodniej (1945-1989) w świetle zachodniej recepcji*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – Ideologia – Polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2008, s. 395-412, s. 401.
- ² W literaturze angielskojęzycznej w odniesieniu do realistycznego skrzydła czechosłowackiej nowej fali niejednokrotnie używa się pojęcia *verisimilitude*. Zob. m.in. J. L. Owen, *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Berghahn, New York – London 2011.
- ³ Używam tego pojęcia w trybie retroaktywnym – za rok powstania hasła-sloganu, które zrobiło międzynarodową karierę i do dzisiaj jest identyfikowane przede wszystkim z nazwiskiem Aleksandra Dubčeka oraz wewnątrzpartyjną ideą reform uważa się rok 1967. Powszechnie jednak jego ważność projektuje się na całe lata 60.
- ⁴ Stygmatyzację bohatera pełnometrażowego debiutu filmu Miloša Formana w języku angielskim dobrze oddaje używana równolegle do *Peter and Paula* czy *Black Peter* fraza *Black Sheep* i w języku francuskim *L'As de pique*. Każda z nich pociąga za sobą dwojakie konotacje. Z jednej strony to symboliczna figura ściągająca na siebie (bądź jej posiadacza w grze karcianej) nieszczenie i przegrana. Z drugiej to idiomatyczny przekaz wyłamującego się z sytemu odszczepieńca, w realizacji Formanowskiej operującej groteską pozbawioną pazura subwersywnego na rzecz tragikomicznej sytuacji egzystencjalnej.
- ⁵ Cykl programów telewizyjnych emitowany w styczniu 1972 roku w brytyjskiej stacji BBC 2, wydany następnie w formie eseju książkowego. W tym samym roku i pod tym samym tytułem w brytyjskim wydawnictwie Penguin. Publikacja książki w Polsce: J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- ⁶ Pisałam już o tym w: G. Świętochowska, *Szkice o „Czarnym Piotrusiu” Miloša Formana*, „Panoptikum” 2003, nr 1, s. 44-46.
- ⁷ Por. m.in. E. Ciszewska, *Bohaterowie kina czeskiego. Od „Czarnego Piotrusia” (1963) do „Opowieści o wyczajnym szaleństwie” (2005) Petra Zelenki*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego w 2010 roku, s. 65 [maszynopis].
- ⁸ Jedna z nowel wieloautorskiego filmu *Perły na dnie (Perličky na dně, 1965): Śmierć Pana Baltazara (Smrt pana Baltazara, reż. Jiří Menzel), Oszuści (Podvodníci, reż. Jan Němec), Dom radości (Dům radosti, reż. Evald Schorm), Bar świat (Automat svět, reż. Věra Chytilová), Romanca (Romance, reż. Jaromil Jireš).*
- ⁹ Zob. przypis nr 8.
- ¹⁰ S. Cichocki, *Czas wolny i czas uwolniony*, w: *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*, red. M. Lewandowska, N. Cummings, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2004, s. 72-99.
- ¹¹ T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, tłum. J. Frentzel-Zagórska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008.
- ¹² Rozumiany jako czas wolny od zajęć zarobkowych. Por. S. Cichocki, dz. cyt., s. 73-74.
- ¹³ Tamże, s. 74.
- ¹⁴ K. Marks, *Kapitał*, tłum. H. Lauer i in., t. 3, cz. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1959, s. 400-401.
- ¹⁵ S. Cichocki, dz. cyt., s. 80.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Zob. M. Kundera, *Žart*, tłum. E. Witwicka, Warszawa 2003.
- ¹⁸ Por. słowa Jaroslava: *Plynę wraz z nimi nurtem strumienia, który pulsuje głęboko pod powierzchnią. Jestem falą tego strumienia. Jestem falą i rzeką zarazem*. M. Kundera, dz. cyt., s. 99.
- ¹⁹ S. Cichocki, dz. cyt., s. 82.
- ²⁰ W *Czechosłowackiej nowej fali* Hames konstatuje, że motyw motyla jest typowo czeskim

- symbolem seksualnym. Tegoż, *Czechosłowacka nowa fala*, tłum. G. Świętochowska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 245.
- ²¹ Lojalnie trzeba jeszcze przywołać drugoplanowego bohatera *Žartu*, Kostkę, który poszedł za głosem powołania niczym jeden z pierwszych uczniów Jezusa, porzucił żonę i córkę, a przy tym wszystkim był wytrwałym kolekcjonerem motyli, o czym zaświadczaają wszystkie ściany wynajmowanego przez niego mieszkania. Nie bez znaczenia jest też fakt, że w rolę Kostka wcielił się melancholijny Evald Schorm, czołowy reżyser czechosłowackiej nowej fali, często udzielający się też jako aktor, określany najczęściej jako „siwa eminencja” i sumienie bądź mózg „nowej fali”.
- ²² S. Zvoniček, *Czy bohater tchórz?* „Ekran” 1967, nr 3, s. 8-9.
- ²³ Zob. L. Holy, *Little Czech and The Great Czech Nation. National Identity and the Post-communist Social Transformation*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- ²⁴ P. Bren, *Weekend Gateways: The Chata, the Tramp, and the Politics of Private Life in Post-1968 Czechoslovakia*, w: *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S. E. Reid, Berg, Oxford and New York 2002, s. 123-140.
- ²⁵ V. Thorne, *Ideologies and realities of the masses in communist Czechoslovakia*, maszynopis doktoratu obronionego na Universty of Pittsburgh (Faculty of Arts and Sciences) pod kierunkiem Jonathana Sterne’a w 2005 roku. Całość dostępna pod adresem: <http://d-scholarship.pitt.edu/71821/VandaThorne-ETD2005.pdf> (dostęp: 1.01.2018)
- ²⁶ Warto w tym miejscu przypomnieć, że w języku polskim przyjęło się mówić raczej o wyjeździe „na daczę”, co wyrażało z kolei bliskość czy raczej fantazje o radzieckim modelu mieszkania za miastem, podmiejskich domach klasy decydentów politycznych i ekonomicznych (w poprzednim systemie stanowiących jeden i ten sam partyjny beton). Por. m.in. S. Lovell, *Soviet Exurbia: Datches in Postwar Russia*, w: *Socialist Spaces...* dz. cyt., s. 105-121.
- ²⁷ P. Bren, dz. cyt., s. 123.
- ²⁸ Pisze też o tym w swojej pracy też E. Ciszewska, dz. cyt. s. 208.
- ²⁹ Taki tytuł nosi film Jiříego Menzla z lat 70., do którego scenariusz napisali i sami wystąpili w filmie Zdeněk Svěrák i Ladislav Smoljak.
- ³⁰ J. Škvorecký, *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, Horizont, Praha 1991. Zob. też polskie fragmentaryczne tłumaczenie tej książki: Tenże, *Na bezce z kapustą*, „Film na świecie” 1990, nr 8, s. 8-30.
- ³¹ Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław, Wrocław 2010, s. 309-310.
- ³² Tamże, s. 309.
- ³³ P. Bren, dz. cyt., s. 128. Moda na posiadanie chaty była fenomenem głównie czeskim, w mniejszym stopniu przyjęła się na Słowacji. W latach 80. chatę posiadało 31 % prażan. Za: P. Bren, dz. cyt., s. 124.
- ³⁴ Tak twierdzi m.in. Bernard Šafařík, reżyser zrealizowanych w Telewizji Czeskiej filmów *Homo chatař* (2000) i *Homo chalupář* (2001). Podaję za E. Ciszewska, dz. cyt., s. 209.
- ³⁵ Zofia Tarajło-Lipowska podaje jeszcze inną nazwę tego gatunku – „kec”. Por. tejże, dz. cyt., s. 366.
- ³⁶ Chociaż jednocześnie autorka nie powołuje się w tym miejscu na konkretne źródło bibliograficzne. Por. M. Kocbuch, *Konteksty kultury czeskiej we wczesnych filmach Miloša Formana: „Czarny Piotruś”, „Miłość blondynki”, „Pali się, moja panno!”*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza Lubelskiego. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2000, (maszynopis), s. 21.
- ³⁷ Por. Z. Tarajło-Lipowska, dz. cyt., s. 336.
- ³⁸ Na ustalenia Emanuela Frynka powołuje się Krystyna Kardyni-Pelikánová. Zob. tejże, *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*, „Pamiętnik Słowiański” 1983, t. XXXIII, Ossolineum, s. 207-219.
- ³⁹ Do tego ciągu skojarzeniowego odwołała się w swojej pracy magisterskiej też Marta Kocbuch. Por. tejże, dz. cyt., s. 21-22.
- ⁴⁰ T. Lubelski, *Nowa fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000. Por. tegoż, *Nowa fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2017.
- ⁴¹ Młoda i uczciwa Jana w *Wyższej zasadzie* (*Yžší princip*, reż. Jiří Krejčík, 1960), dziennikarka telewizyjna w musicalu *Gdyby tysiąc klarnetów* (*Kdyby tisíc klarinetů*, reż. Ján Roháč, Vladimír Svítáček, 1964), księżniczka Bianca w *Przygodach Münchhausena* (*Baron Prášil*, reż. Karel Zeman, 1962), absolwentka akademii sztuk pięknych Věra w *Odwadze na co dzień* (*Každý den odvahy*, reż. Evald Schorm, 1964).
- ⁴² W latach 60. wystąpiła tylko w kilku innych tytułach filmowych z obszaru kina rodzinnego bądź repertuaru gatunkowego, wcielając się też w role drugoplanowe. Reprezentatywna

- wyduje się jeszcze rola modelki pozującej studentom akademii sztuk pięknych w *Najpiękniejszym wieku*, młodej matki, która dla wyrwania się z domowej rutyny z dzieckiem wózku przychodzi do pracowni.
- ⁴³ *Lásky jedné plavovlásky*. Tytuł angielski to *Loves of a Blonde*.
- ⁴⁴ Forman w *Moich dwóch światach* wspomina oczywiście, że u podstaw scenariusza stała rzeczywista historia dziewczyny, którą przypadkowo spotkał w centrum Pragi. Zob. M. Forman, J. Novák, *Moje dwa światy. Wspomnienia*, tłum. J. Illg, Videograf II, Katowice 1996, s. 133.
- ⁴⁵ J. Žalman, *Umlčeny film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Narodní Filmový Archiv, Praha 1993, s. 18-19.
- ⁴⁶ Do wglądu na stronie: <https://www.socialismrealised.eu/catalogue/politician-in-a-swimsuit/> (dostęp: 2.01.2018)
- ⁴⁷ Wystąpiła m.in. w *Wozie do Wiednia (Kočár do Vídně)* Karel Kachyňa (1966) i *Morgianie* Juraja Herza (1972), dając się od początku poznać jako uzdolniona aktorka dramatyczna i komediowa.
- ⁴⁸ Popowe trio, w skład którego wchodził Kubišova, Vondráčková i Neckář (odtwórca roli Miloša Hrny z *Pociągów pod specjalnym nadzorem*, 1966).
- ⁴⁹ Němec był również autorem teledysków do piosenek Kubišovej.
- ⁵⁰ Wystąpiła m.in. w noweli *Kuszenia manipulanty w Męczennikach miłości (Mučedníci lásky)* Jana Němca (1966).
- ⁵¹ Konsekwentnie była też sygnatariuszką Karty 77, obok Václava Havla i 41 innych dysydentów.
- ⁵² Zdjęcie znalazło się zresztą na okładce czeskiego tygodnika „Politika” z 19 września 1968 r. Przekaz ikonizny jest wzmocniony incipitem z Gramsciego: „Pravda je revoluce”.
- ⁵³ M. Dobbs, *The Autumn of Alexander Dubcek*, „The Washington Post” 18.08.1988, https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1988/08/17/the-autumn-of-alexander-dubcek/2a51dea5-f9c3-4f91-96e3-692c58d0b586/?utm_term=.e925b36cc839. (dostęp: 2.01.2018)
- ⁵⁴ s. 18-19. Zdigitalizowana wersja tygodnika „Life” z 9 sierpnia jest dostępna pod tym adresem: https://books.google.cz/books?id=RT-8EAAAAMBAAJ&pg=PA18&dq=life+dub%C4%8Dek&hl=cs&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q=life%20dub%C4%8Dek&f=false (dostęp: 2.01.2018)
- ⁵⁵ Przede wszystkim *III część: Dyscyplina*, w: M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 129-220. Pierwodruk: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.
- ⁵⁶ E. Girelli, *Subverting space: Private, public and power in three Czechoslovak films from the 1960s and '70s*, „Studies in Eastern European Cinema” 2011, nr 2:1, s. 49-59.
- ⁵⁷ Por. Wywiad Antonina Liehma z Ester Krumbachovą, w: tegoż, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłum. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404, s. 162-170.
- ⁵⁸ Dwie pozostałe kategorie pozwalające autorowi przeprowadzić systematyzację czasu wolnego to: *activity enclaves* (enklawy wolności powiązane z zachowaniami aktywnymi i energetycznymi) i *mindscaping* (opozycyjna ucieczka do własnego wnętrza) Ch. Rojek, *Decentring Leisure. Rethinking leisure Theory*, Sage Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 1999, s. 108.
- ⁵⁹ Por. K. Vrána, *Teologia humoru*, tłum. A. Babuchowski, „Więź” 1993, nr 2, s. 110.
- ⁶⁰ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik literacki” LXX 1979, z. 4, s. 277.
- ⁶¹ Podają za P. Hames, dz. cyt., s. 226.
- ⁶² Podają za P. Hames, *Enfant Terrible of the Czech New Wave. Jan Němec's 1960s films*, http://www.ce-review.org/01/17/ki-noeye17_hames.html (dostęp: 5.01.2012)
- ⁶³ *O uroczystości i gościach* obejrzało raptem 86 tysięcy widzów, przy liczbie 642 projekcji. Podają za V. Březina, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1996*, Filmové nakladatelství Cinema, Praha 1996.
- ⁶⁴ Zob. P. Juráček, *Deník 1959-1974*, red. Národní filmový archiv, Praha 2003, s. 456.
- ⁶⁵ Por. J. Blažejovský, *Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografach*, „Illuminace” 2010, r. 23, cz. 3 (79), s. 8-27.
- ⁶⁶ Por. też K. Starego, *Miejsce władzy w filozofii Michela Foucaulta*, s. 14. Artykuł dostępny w: *Filozofia. Wortal Filozoficzny* <http://www.filozofia.pl/old/ff04/teksty/starego.pdf>. (dostęp: 30.12.2017)
- ⁶⁷ Nie mam wiedzy, która pozwoliłaby mi jednoznacznie ocenić, czy Havel znał opublikowaną trzy lata wcześniej w paryskim wydawnictwie Gallimard książkę Michela Foucaulta, *Nadzorować i karać. Narodziny kliniki* z 1975 r. Zob. V. Havel, *Síla bezsilných*, tłum. P. Godlewski, w: *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia českého eseju*, oprac. J. Baluch, Universitas, Kraków 2001, s. 67-153.