

JUSTYNA KIJANKA

GESTY CIAŁ NIEOBECNYCH

STOKROTKI VĚRY CHYTILOVEJ JAKO PRZYKŁAD EKSPERYMENTU Z CIELESNOŚCIĄ W KINIE CZECHOSŁOWACKIEJ NOWEJ FALI

JUSTYNA KIJANKA

Doktorantka w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się czeską literaturą i kulturą lat 1945–1989 (w szczególności literaturą nieoficjalną) oraz antropologią cielesności.

PRZEMIANY CZECHOSŁOWACKIEJ KINEMATOGRAFII W LATACH SZEŚCZDZIESIĄTYCH

Połowa lat sześćdziesiątych to w Czechosłowacji okres, w którym do głosu doszedł wykluczony dotąd ze sfery publicznej temat erotyzmu¹. Przemianom w postrzeganiu cielesności sprzyjało zapoczątkowane śmiercią Stalina stopniowe rozluźnienie ograniczeń, także tych dotyczących wolności osobistej, a co za tym idzie – również sfery seksualnej. Apogeum tych tendencji okazały się tak zwane złote lata sześćdziesiąte, kiedy to w przestrzeni publicznej zaczęły się ujawniać niedopuszczalne wcześniej aktywności. Mówimy tutaj, rzecz jasna, o wolności na miarę państwa bloku wschodniego, gdzie wszelkiego rodzaju aktywności wykraczające poza dozwoloną normę balansowały na granicy ryzyka i wykluczenia².

¹ Dotyczy to w szczególności literatury. Tematowi seksu i erotyki zostało w całości poświęconych kilka numerów czasopisma „Sešity pro mladou literaturu” (18, 28 i 29), wydawanego w latach 1968–1969. Seria Maketa (1969) wydawnictwa Mladá Fronta podejmowała temat historii literatury erotycznej. Erotyzm był znaczącym elementem w twórczości takich poetów, jak: Karel Kapoun, Stanislav Zedníček, Miloš Vodička (*Čarodějnice z Blois*, 1969), twórców kojarzonych z drugim obiegiem (jak Egon Bondy, Jana Krejcarová), Milana Kundery (*Smieszne miłości*, cz. *Směšné lásky*, 1970), Zdeny Salivarovej (*Pánská jízda*, 1968), Bohumila Hrabala (*Pociągi pod specjalnym nadzorem*, cz. *Ostře sledované vlaky*, 1965), Josefa Škvoreckiego (*Lviátko*, cz. *Lviče*, 1969). Większość twórców łamiących erotyczne tabu w okresie normalizacji znalazło się na marginesie literatury oficjalnej.

² Ivan Sviták w eseju na temat Nowej Fali pisze: „Sukces Nowej Fali można wyjaśnić właśnie w kontekście korzystnej – częściowo może przypadkowej i niepożądananej – współobecności wewnętrznych i zewnętrznych tendencji rozwojowych, merytorycznych i formalnych, narodowych i międzynarodowych. Dziesiątki młodych i zdolnych reżyserów można odnaleźć w co drugim kraju, ale tylko w Czechosłowacji po raz pierwszy w dziejach filmu doszło do tego, że mogli oni w sposób względnie swobodny wyrazić i w formie artystycznej przedstawić swoje poglądy na rzeczywistość w ramach przestarzałej struktury przemysłu filmowego” (I. Sviták, *Bohaterowie wyobcowani. Obraz człowieka w filmach współczesnej czechosłowackiej Nowej Fali*, tłum. A. Car, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 2: *Reguły gry*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk 2007, s. 169).

W Czechosłowacji lat sześćdziesiątych słycać było echa rewolucji obyczajowej, jaka miała miejsce w krajach Zachodu³. Rewolucji tej towarzyszyły przemiany w kinematografii, czego znanym przejawem było zjawisko tak zwanej Nowej Fali. We Francji pojawiła się ona już na początku lat pięćdziesiątych (za jej rozkwit uważa się lata 1958–1963). W Czechosłowacji zapoczątkowały ją pełnometrażowe debiuty Jiříego Menzla (*Perły na dnie*, cz. *Perličky na dně*, 1965), Věry Chytilovej (*O czymś innym*, cz. *O něčem jiném*, 1963) i Jaromila Jireša (*Pierwszy krzyk*, cz. *Křik*, 1964)⁴. Od roku 1962 w studiu Barrandov powstawały pierwsze niezależne rady artystyczne oraz zespoły twórcze, w których działali absolwenci praskiej FAMU (Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Úmění v Praze)⁵. Film uważany był przez władzę za jeden z najbardziej skutecznych środków dotarcia z propagandowym przesłaniem do szerszej publiczności. Nowa Fala okazała się jednak zjawiskiem na tyle niepokornym, że nawet dziś niektóre z reprezentujących ją obrazów filmowych uznawane są za skandalizujące. Dzieło Chytilovej to tylko jeden – jakże jednak znamienny – z przykładów naruszania estetycznej i obyczajowej konwencji w ówczesnym kinie.

VĚRA CHYTILOVÁ I JEJ MIEJSCE W CZECHOSŁOWACKIEJ NOWEJ FALI

W świecie kinematografii czechosłowackiej, zdominowanym przez mężczyzn, reżyserka wślawiła się odwagą w pokazywaniu ciała oraz poruszaniu tematów kontrowersyjnych, oscylujących wokół moralności i hipokryzji społeczeństwa. W jej filmach z lat sześćdziesiątych obecne są motywy zdrady (*O czymś innym*), romansu naruszającego tabu wieku (*Pułap*, cz. *Strop*, 1961) czy walki płci i zbrodni (*Owoce rajszych drzew spożywamy*, cz. *Ovoce stromů rajsých jíme*, 1969)⁶. Twórczość Chytilovej z okresu Nowej Fali klasyfikowana jest przez badaczy jako eksperymentalna. Istotnie, dla reżyserki w tamtym czasie równie ważna, co treść, jest sama forma filmu. Dlatego też często pojawia się u niej motyw montażu, „cięcia” obrazu, mieszania barw – czego doskonałym przykładem są *Stokrotki* (cz. *Sedmi-krásky*) z roku 1966. Forma tego filmu doskonale współgra z treścią, kompozycyjną ideę montażu uzupełniają bowiem wielokrotnie powtarzające się w kadrach gesty cięcia: przedmiotów, jedzenia oraz symbolicznie ciał.

Twórczość Chytilovej kojarzona jest także – słusznie zresztą – z feminizmem. Reżyserka niejednokrotnie podejmuje temat kobiecości, ujmując go na różne sposoby. Kobieca cielesność jest jednym z wielu problemów obecnych w *Stokrotkach*, wyeksponowanym jednak w dość charakterystyczny sposób. Paradoksem oma-

³ Jak pisze Robert Kuliński, już od połowy lat pięćdziesiątych do Czechosłowacji docierają „zachodnioeuropejskie trendy kulturowe”, czego przykładem są tłumaczenia wydawanych na Zachodzie książek czy emisje filmów z za żelaznej kurtyny (zob. R. Kulmiński, „D-66” – konkursy piękności w Czechosłowacji, [w:] *Zmysłowy komunizm. Somatyczne doświadczenie epoki*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, R. Kulmiński, Wydawnictwo „Libron”, Warszawa–Kraków 2014, s. 98–99).

⁴ Zob. też P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska, E. Ciszewska, K. Chojnowski, J. Matyskiela, G. Świętochowska, Wydawnictwo Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk 2009, s. 47.

⁵ Zob. J. Hučková, *Ođ prawdy życia po rewoltę estetyczną. Kilka aspektów czechosłowackiej Nowej Fali*, „Estetyka i Krytyka” 1(44)/2017.

⁶ Peter Hames podkreśla fakt, iż film interpretowany był również w kontekście homoseksualizmu (P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 254).

wianego filmu jest to, że pomimo wszechobecności ciała można mówić o jego nieobecności. Ciało *femme fatale* – bo do tej roli pretendują główne bohaterki – zostaje pozbawione swojej monumentalności i przedstawione w krzywym zwierciadle. W *Stokrotkach* mamy raczej do czynienia z *fille fatale*, ciałem dziewczynki naśladowującej kobietę⁷. Swawolnej, nieporadnej, lecz kuszącej i przyciągającej wzrok. Ciało, które kojarzy się z jednością, zostaje poddane degradacji, wręcz „rozkawałkowaniu”, dąży do dekonstrukcji.

ZNACZENIE GESTU W FILMIE

Czeski strukturalista Jan Mukařovský w eseju poświęconym aktorstwu Chaplina wyróżnia kilka składników fenomenu gry aktorskiej. Pierwszym jest „kompleks składników głosowych”, drugim triada: gest, mimika i postawy, trzecim natomiast ruch ciała⁸. Ruch może być gestem wówczas, gdy stanowi ekspresję stanu duchowego. Właśnie owa ekspresyjność jest, zdaniem Mukařovskiego, głównym wyróżnikiem gestu.

Problematyczność gestu w *Stokrotkach* tkwi w trudności, jaką może sprawiać odbiorcy odgadnięcie komunikacyjno-ekspresyjnych motywacji głównych bohaterek: Marii I i Marii II. Z ich ust padają – wypowiedane monotonnym, pretenstjonalnym tonem – slogany, które wyrażać mają postawę nihilistyczną. W połączeniu z „mechanicznymi” niekiedy ruchami postacie zdają się zaprogramowane, w gruncie rzeczy zaś bezrefleksyjne i – jakkolwiek zabrzmie to wartościująco – puste. Dokonują one zatem w pewnym sensie rekonstrukcji gestu czy też różnych gestów, które zostały im zaimplementowane w pamięci kulturowej.

KOBIETY-MANEKINY

Nie bez znaczenia jest fakt, że w tym samym roku, w którym ukazują się *Stokrotki*, w Czechosłowacji odbywa się pierwszy konkurs Miss Czechosłowacji⁹. Takie wybory w omawianej przestrzeni geograficzno-politycznej łączą w sobie dwa paradygmaty: z jednej strony poszukiwana jest bowiem kobieta spełniająca wymogi wzorców socjalistycznych, w których czołową rolę odgrywają umiejętności praktyczne, z drugiej zaś strony dominuje (jak we wzorcach zachodnich) aspekt wizualnego piękna. Poruszająca się po wybiegu w ustalony sposób i podlegająca ocenie męskiego wzroku kobieta w pewnym stopniu sprowadzona zostaje do marionetki¹⁰. Trzeba podkreślić, że w latach sześćdziesiątych kobiecość przedstawiana w mediach czechosłowackich stopniowo ulega zmianie. To już nie robotnica, ale „lalka” staje się wzorcem. Przełamana zostaje tym samym socrealistyczna

7 Co ciekawe, dziewczęcość jest jednym z odkryć Nowej Fali. Jean-Luc Godard proponuje w swoich filmach wizję kobiety-dziecka, czyniąc gwiazdy z filigranowych aktorek, jak Anna Karina, Jean Seberg czy Chantal Goya – a znacznie bliżej im do typu kobiecości reprezentowanego przez Twiggy niż Marilyn Monroe.

8 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Światach wielkiego miasta”*, tłum. J. Mayen, [w:] *Czeska myśl filmowa...*, dz. cyt., s. 42–43.

9 Zob. R. Kulmiński, „D-66”..., dz. cyt., s. 97–113.

10 Postać modelki pojawia się już w debiucie Chytilovej pt. *Puřap*, w którym skrytykowany zostaje świat mody. Świat ten zna Chytilová również z własnego doświadczenia.

estetyka, ciało zmienia swoją funkcję – użyteczność zostaje wyparta przez normy obowiązującego piękna.

Jak już wspomniałam, kobieta z filmu Chytilovej jest swoistym odzwierciedleniem *fille fatale*. Swoistym, gdyż wzbudza skojarzenia z groteskowym przedstawieniem wykreowanej przez Hollywood kobiety modliszki. Spełnia jednak główne wymogi owej ikony: reprezentuje obiektywne wizualnie piękno, wzbudza pożądanie u starszych mężczyzn, jako dziewczynka-manekin oscyluje między życiem a śmiercią, jest zarówno niewinna, jak i zmysłowa. Bohaterki wyglądają niemal identycznie (oprócz rysów twarzy różni je tylko kolor włosów), poruszają się w ten sam sposób, ich głosy przybierają ten sam ton. Są odindywidualizowane, przypominają modelki wycięte z gazet. W *Stokrotkach* brak zatem realnego ciała. Ciało obecne na ekranie jest tym, które pochodzi z fantazmatu czy też wyobraźni zbiorowej. Ta wyobraźnia ukształtowała się w latach sześćdziesiątych XX wieku w kontakcie z odrealnionym ciałem modelki czy aktorki lansowanej przez kino zachodnie (przykładem jest choćby Brigitte Bardot). Ciało kobiet z filmu Chytilovej jest projekcją męskich marzeń – protagonistki wizualnie spełniają wymogi narzucone przez wizerunek filmowej kobiety-dziecka, będącej w centrum zainteresowania i męskiej uwagi. Łamią ów wizerunek właśnie gesty i zachowania, one sprawiają, że bohaterki „grają na nosie” podstarzałym adoratorom. Przełamują tym samym stereotypowy wizerunek idealnej kochanki z filmów *noir*, wprowadzając u odbiorców i swych „ofiara” element zakłopotania. „Zepsuta dziewczynka” ośmiesza ofiary, które myślą, że łatwo mogą ją wykorzystać.

Bohaterki stanowią kontaminację kulturowych wyobrażeń na temat kobiecości: swoistego przeobrażenia *fille fatale* (choćby ze względu na jej niszczytelką moc) oraz androgynicznej modelki, kobiety-manekina rozstawionej przez Twiggy (która w roku 1966 została, swoją drogą, ogłoszona przez *Daily Express* kobietą roku¹¹), a wreszcie Nabokowskiej *Lolity* i Witkacowskiej „demonicznej dziewczynki”.

Dziewczęta noszą modne wówczas, krótkie sukienki, rekonstruując gest „modnej kobiety”. Jakby wycięte z żurnala i niczym wycięte z męskich snów, pojawiają się na ekranie, by szybko zmazać wrażenie erotycznej zmysłowości. Wymykają się bowiem spod kontroli, ośmieszając męskie spojrzenie. Degradują fantazmat poprzez nieporadny sposób poruszania się, jednostajny i pretensjonalny ton głosu (typowy dla zblazowanej dziewczynki, nie zaś zmysłowej kobiety) oraz przeszywający śmiech, przypominający bardziej histeryczny rechot. Ubrudzone stroje i roztrzepane fryzury („czarna” Marie upina włosy w dwa kucyki, co dodatkowo podkreśla jej dziecinność, „biała” Maria z kolei często pojawia się w wianku z białych kwiatów) to kolejne elementy dopełniające ten chaotyczny wizerunek. W konsekwencji zatem ciało, którego ów podstarzały, bałamucony mężczyzna oczekuje i do którego wzdycha, jest nieobecne. W momencie, w którym Marie wchodzi w swoje role, na jego twarzy pojawia się grymas rozczarowania.

¹¹ Fenomen Twiggy sprawił, iż w 1967 roku modelka stała się prototypem dla jednego z modeli lalek Barbie.

W badaniach filmoznawczych i recenzjach słusznie dostrzega się, że protagonistki są właściwie multiplikacjami jednej postaci¹². Dialogi dziewcząt zdają się często monologami, a wypowiedzane frazy nie tyle stanowią dyskusję, ile uzupełnienie jednej przewodniej myśli. Łączy je również wspomniane już podobieństwo wizualne postaci: sylwetka, ubiór, mimika. Elementem różniącym jest kolor włosów: czarny lub blond. Postacie celowo pozbawione zostały cech indywidualnych, posiadają właściwie wspólną osobowość.

Symboliczna w tym kontekście jest już pierwsza scena *Stokrotek*, w której poznajemy bohaterki: Marię I oraz Marię II. Siedzą nad basenem, bezwładnie oparte o ścianę, niczym manekiny na wystawie sklepowej. Przy każdym ich poruszeniu słychać skrzypienie, co z kolei sprawia, że ciało będące w ruchu wzbudza skojarzenie z robotem lub maszyną, która wymaga naoliwienia. Z pierwszego dialogu dowiadujemy się, jaki jest światopogląd bohaterek: widzą one świat jako pozbawiony sensu i skażony. W czasie rozmowy dziewczęta dochodzą do konkluzji, że od tej pory i one będą skażone. Od tego momentu cała akcja filmu opiera się na ciągu chaotycznie zmontowanych scen, w których Marie wprowadzają swój destrukcyjny plan w życie: uwodzą starszych mężczyzn, upijają się i pochłaniają niewiarygodne ilości jedzenia, od czasu do czasu wymieniając myśli na temat bezsensu świata i samej istoty istnienia. Ich dialogi nie prowadzą jednak do rozwoju samych postaci, przypominają raczej wymianę zasłyszanych sloganów.

Owa mechanizacja obecna jest w filmie Chytilovej praktycznie od napisów początkowych. Peter Hames w taki sposób interpretuje wstęp filmu:

*Sekwencja otwierająca film w precyzyjny sposób określa jego tematykę. W tle napisów początkowych widać szybko zmieniające się obrazy sfilmowanych z lotu ptaka eksplozji. Zdjęcia są ziarniste i przesycone ostrymi kolorami. Pomiędzy ujęciami pojawiają się zbliżenia dużego koła zamachowego, które wprawia w ruch tłok. Nie mają one żadnego oczywistego znaczenia, wywołują jedynie wrażenie zrodzone z bezmyślnego i nieustającego ruchu*¹³.

Błędem byłoby jednak stwierdzenie, że chaos panujący w filmie jest dziełem przypadku. Wręcz przeciwnie, motyw eksplozji pojawiać się będzie jeszcze kilkakrotnie, za każdym razem podkreślając destrukcyjne motywacje bohaterek. Natomiast wojskowa muzyka stanowić będzie doskonale tło dla ich poczynań.

Co ciekawe, mechanizacja nie dotyczy tylko głównych postaci. Wątek ten pojawia się również w scenie, w której dziewczęta udają się do klubu, by zaprowadzić w nim chaos i przerwać zabawę mieszczańskiego towarzystwa – starszych dam i ich konwencjonalnych mężów. Marie przynoszą własny alkohol, szybko się nim upijają i przeszkadzają pozostałym gościom w obserwowaniu występu tanecznego. Niebagatelne znaczenie odgrywa tutaj rodzaj tańca na scenie. Para tancerzy (kobieta i mężczyzna) wykonuje charlestona, opartego na szybkich, zautomatyzowanych, sztywnych ruchach. Doskonale współgra on z pijackimi ruchami dziewcząt.

¹² Zob. B. Cua Lim, *Dolls in fragments. Daisies as feminist allegory*, „Camera Obscura” 2(16)/2001, <https://escholarship.org/uc/item/5mr9482p> (20 lutego 2018).

¹³ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 241.

czął – co dodatkowo uwydatnia konsternacja tańczącej pary, będąca reakcją na wybryki Marii. Charleston to ponadto taniec wywodzący się z „kapitalistycznych” Stanów Zjednoczonych, już w latach dwudziestych XX wieku uważany tam za prowokacyjny i gorszący¹⁴. W *Stokrotkach* jednak to nie taniec prowokuje.

NIEOBECNOŚĆ CIAŁA

Dla wizerunku Marii charakterystyczna jest destrukcja „ciała erotycznego”, co jest cechą znamioną i posiada wiele aspektów. Pierwszy jest feministyczny: Chytilová dokonuje bowiem demitologizacji męskiego fantazmatu kobiecości. Jej bohaterki na każdym kroku kpią z mężczyzn oraz ich wyobrażeń¹⁵. Są na wyciągnięcie ręki, a zarazem pozostają nieuchwytnie, jednocześnie eteryczne i rubaszne.

Drugi z aspektów nieobecności ciała dotyczyć może próby dokonania przez reżyserkę analizy współczesnej obyczajowości oraz relacji międzyludzkich. W filmie Chytilovej, pomimo erotycznej otoczki oraz ekspozycji roznegliżowanego ciała, brakuje faktycznej relacji o charakterze zmysłowym (o miłości już nawet nie mówiąc). Ivan Sviták pisze wręcz o „dewaloryzacji wyobrażenia o sensie i znaczeniu miłości zmysłowej oraz [...] sprzecznie wobec wciąż powracającego [w ówczesnej kinematografii i kulturze – przyp. JK] motywu miłości sentymentalnej”¹⁶. Chytilová nie stroni od przedstawiania nagości, a jednak znaczącą cechą cielesności jej bohaterek jest aseksualność, charakterystyczna dla dziewczynek. Towarzyszy temu infantyilizacja postaci, obecna nie tylko w wyglądzie, ale i gestach, takich jak: zachłanne jedzenie (i brudzenie się jedzeniem), nieporadność ruchów (połączona z automatyzacją) czy mimika (charakterystyczne mrużenie oczu, wiecznie nadąsany wyraz twarzy), a wreszcie beztroski (choć z drugiej strony wymuszony) śmiech.

W filmie Chytilovej mamy do czynienia ze swego rodzaju niepamiętaniem o geście klasycznej heroiny i kreowaniem gestu zupełnie nowego. Ale jest on niezwykle nieporadny. Można powiedzieć, że *Stokrotki* stanowią kolaż złożony z różnych gestów dwóch głównych postaci, zamkniętych w ich hermetycznym, wręcz urojonym, świecie.

Niezwykle trafne jest spostrzeżenie cytowanego już Ivana Svitáka na temat braku obecności innych ludzi w filmie Chytilovej. Innych ludzi – a zatem i obcych ciał: „W tym delikatnie, łagodnie, słodko zarysowanym, a w rzeczywistości niezwykle surowym i złym świecie w zasadzie nie ma ludzi. Mężczyźni pojawiają się w nim jako mało istotne źródło pożywienia i tylko w jednym momencie wywołują zainteresowanie – kiedy ignorują dziewczęta”¹⁷.

¹⁴ Peter Hames dostrzega w owej scenie swego rodzaju puszczenie oka do władzy: „Sekwencja w klubie nie tylko przedstawia młodzieńczy wybryk, który zakłóca zabawę establishmentu, lecz z pewnością kryje także osobiste i wywrotowe przesłanie” (P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 246).

¹⁵ Por. M. Radkiewicz, *Angry young girls*, „Kinoeye. New Perspectives on European Film” 8(2)/2002, <http://www.kinoeye.org/02/08/radkiewicz08.php> (24 lutego 2018); P. Hánaková, *Głosy z innego świata. Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska w „Stokrotkach” oraz „Zabójstwie inżyniera Czarta”*, „Kwartalnik Filmowy” 57–58(29)/2007.

¹⁶ I. Sviták, *Bohaterowie wyobcowani...*, dz. cyt., s. 186.

¹⁷ Tamże, s. 178.

I rzeczywiście, męskie postacie występują w rolach epizodycznych i nie mają praktycznie żadnych cech wyróżniających. Jedynymi ich właściwościami są uległość i nieporadność jako reakcje na zachowanie postaci kobiecych. Stanowią oni właściwie zbiór imion i numerów telefonów, którymi są pokryte ściany pokoju Marii I i Marii II. W konfrontacji z kobiecością nie spotyka ich nic więcej niż rozczarowanie. W większości są to starsi panowie (na ekranie pojawiają się kolejno mężczyźni zaawansowani wiekiem), ubrani w schludne, czarne garnitury. Jedynym momentem filmu, w którym mamy do czynienia z fizycznie atrakcyjną, obnażoną, męską cielesnością, są „papierowe” reprezentacje męskiego piękna reprezentowane przez postacie z reklamy, plakatu lub zdjęcia prasowego. Znamienna w tym kontekście jest scena, w której Marie, kąpiąc się, topią w wannie wyciętą z gazety półnągą figurę atlety.

Podobnie niemalże całkowicie brakuje ciał innych kobiet. Kobiecość w realnym wymiarze pojawia się – co znamienne – w scenach w toalecie. Główną postacią jest tu sprzątaczką („babcia klozetowa”), kobieta w średnim wieku, korpulentna, trochę familiarna, nieco prostacka. Jest ona właściwie jedyną reprezentacją już nie tyle kobiecości socrealistycznej, ile w ogóle kobiecości z krwi i kości. Zagaduje dziewczęta, podśpiewuje piosenki. W jej gestach wyraźny jest – choć może lekko przerysowany w konfrontacji z eterycznością bohaterek – autentyzm. Jednak i w tę przestrzeń wtargnie inny, „lepszy model”. Drugą z postaci jest pojawiająca się zaledwie przez kilka sekund kobieta poprawiająca makijaż. Ona z kolei stanowi uosobienie kobiecości wysublimowanej, najbliższej fantazmatowi wampa: ma krótko przycięte, idealnie ułożone włosy, jej chude ciało opina sukienka odkrywająca plecy. Jest niczym kobieta motyl. Marie zdają się ze swoją cielesnością wpisywać w coś pomiędzy tymi dwoma przejawami kobiecości. Jednak najbliżej im do automatów.

„WIELKIE ŻARCIE”

Zautomatyzowany jest sposób, w jaki Marie jedzą posiłki – a to właśnie one, jak już wspomniałam, są jednym z najczęściej ukazywanych w filmie motywów. Gest zachłannego jedzenia kojarzy się z równie zachłannym i bezrefleksyjnym konsumpcjonizmem, będącym domeną współczesnego społeczeństwa. Dziewczęta ogarnia szaleństwo pochłaniania wszystkiego, co wpadnie im w ręce. Kiedy kończy się jedzenie, zaczynają żuć papier.

Motyw „wielkiego żarcia” zostaje wprowadzony już w momencie, kiedy obserwujemy – zabawną skądinąd – scenę jedzenia w restauracji. „Czarna” Maria siedzi przy stoliku z dużo starszym mężczyzną, wtedy dosiada się Maria „biała” i bezpardonowo składa zamówienia na coraz to więcej jedzenia, jakby chciała spróbować wszystkich potraw z karty dań. Scena ta pojawia się w filmie trzy razy, zmienia się tylko postać mężczyzny – choć za każdym razem towarzyszem przy stoliku jest „adorator” o bliżej nieokreślonej osobowości. Podczas spożywania Marie przełamują wizerunek idealnej dziewczyny: głośno się śmieją, rzucają jedzeniem, brudzą się – wprowadzając towarzysza w zakłopotanie.

Jedzenie rzeczywiście pojawia się najczęściej w konfrontacji z męskością. Mamy z nim do czynienia nie tylko w czasie „randki”, ale i wówczas, kiedy dziew-

częta są same w swoim pokoju. Gdy jedzą na łóżku i wtedy, gdy są w wannie. Symboliczna jest scena, w której bohaterki konsumują pokarmy przypominające kształtem genitalia: jajka i kiełbasę, słuchając wydobywającego się z telefonu męskiego głosu, wyznającego miłość jednej z Marii. Manifestacyjnie kastrują ową męskość, tnąc kiełbasę za pomocą nożyczek¹⁸. Między innymi ze względu na tę scenę film posiada wydźwięk feministyczny, nie sposób nie zauważyć, że zachowanie bohaterek jest spełnieniem męskiego lęku przed kastracją. Dostrzec w tym można echa klasycznej, freudowskiej psychoanalizy, która stanowiła inspirację również dla surrealistów. A sam film Chytilovej ma wiele wspólnego z tą konwencją.

Nieustanne jedzenie jest z jednej strony symbolem konsumpcjonizmu, z drugiej natomiast ciągłego przetwarzania informacji i kultury, które w gruncie rzeczy nie prowadzi do żadnej konkluzji. Bohaterki oddają swoje życie pochłanianiu jedzenia, ich apetyt jest niepohamowany, lecz ciała nie odzwierciedlają procesu „wielkiego żarcia”. Są szczupłe i zgrabne. Gest jedzenia jest zatem wyrazem przekroczenia dziewczęcej powściągliwości, umiaru i delikatności¹⁹. W filmie mamy do czynienia ze swoistym kolorowaniem, estetyzowaniem rzeczywistości. Właśnie przejawianie i niezgodność ze światem realnym to zarzuty stawiane Chytilovej przez ówczesną cenzurę.

CIELESNOŚĆ NISZCZĄCA

Film określony został przez cenzurę jako „nieużyteczny społecznie” lub wręcz gorszący – przedstawiający bowiem młodzieży złe wzorce. Jawił się jednocześnie jako pesymistyczny, natomiast forma eksperymentu i nagromadzenie metafor sprawiały, iż nie mógł przekonać większości widzów. Elitarne kino nie było mile widziane ani przez przeciętnego widza, ani przez doktrynę i jej stróżów²⁰. Akcja filmu skupia się głównie na realizacji przez Marie planu niszczenia rzeczywistości. Zarysowany on został już w pierwszej rozmowie na basenie. Brzmiał jednak dość ogólnikowo: „Bądźmy skażone” – mówi jedna z dziewcząt. Urzeczywistnianie tego projektu zdaje się być nieprzemysłane, chaotyczne, a momentami wręcz przypadkowe.

Dzięki technikom montażu odbiorca ma wrażenie, że świat jest niszczone nie tylko metaforycznie (zarówno poprzez zachowanie dziewcząt wobec płci przeciwnej, jak i wobec samych siebie), ale i dosłownie. Najbardziej znamienne w tym kontekście są dwie sceny: w pierwszej z nich Marie walczą ze sobą za pomocą nożyczek. Dzięki montażowi widzimy sceny odcinania rąk, nóg, głów. Fragmenty ciała chaotycznie skaczą po ekranie. Wreszcie to samo spotyka w całości obraz filmowy, który w pewnym momencie przekształcony zostaje w sekwencje pikseli.

¹⁸ Por. P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 243.

¹⁹ Ciekawą analogią jest film Janusza Kondratiuka *Dziewczyny do wzięcia* (1972), w którym również powtarzana jest scena w restauracji. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z sytuacją odwróconą – dziewczęta, w obawie przed popełnieniem towarzyskiej gafy, wmuszają w siebie nadmiar deseru zamówionego przez ich towarzyszy.

²⁰ B. Cua Lim, *Dolls in fragments...*, dz. cyt., s. 40.

Cięciu podlegają również inne elementy rzeczywistości: Maria I wycina z prześcieradła kształt Marii II, nożyczkami zostaje uszkodzona – umyślnie – halka jednej z nich, z gazet dziewczęta wycinają zdjęcia, które następnie są przyklejane do ścian, wycięty z czasopisma atletyczny mężczyzna zostaje symbolicznie utopiony w wannie. Wreszcie za pomocą nożyczek cięte jest jedzenie.

W tym miejscu warto przywołać drugą scenę destrukcji, do której dochodzi pod koniec filmu. Protagonistki znajdują się w pomieszczeniu z ogromnym stołem, na którym umieszczone są jednocześnie nieprzebrane ilości jedzenia. Szybko rozpoczynają swoją ucztę, jakby opętane imperatywem pożerania, zachłannie wpychają w siebie wszystko, co się da. Następnie dokonują zniszczenia resztek: rzucają w siebie pozostałym jedzeniem, wchodzą na stół i, tańcząc, deptają jedzenie obcasami, huśtają się na żyrandolu... To zachowanie przybiera formę burleski, czemu towarzyszy adekwatny podkład muzyczny: kiedy dziewczęta pożerają, słychać dźwięki marsza wojskowego (co przywołuje skojarzenie z muzyką towarzyszącą napisom początkowym), kiedy tańczą na stole, muzyka ma formę nowoczesną, gdy zaś huśtają się na żyrandolu – cyrkową. Taniec na stole przypomina rewię mody, dziewczęta znów przeistaczają się w modelki.

Scen destrukcji – oraz autodestrukcji – jest w filmie znacznie więcej, jak wspomniane już upicie się w klubie i wywołanie skandalu (dziewczęta zostają wyprowadzone przez ochronę) oraz próba samobójcza „białej” Marii – nieudana zresztą, gdyż dziewczyna odkręca gaz, lecz zostawia otwarte okno.

Działania bohaterek sprawiają wrażenie nieprzemyślanych, pokracznych zarówno w swym przesłaniu, jak i w formie. Nie ma tutaj mowy o szczerym buncie czy autentyzmie. Mariom bliżej do nihilizmu. Przez niespójność postaci i ich działań widz skupia się w pewnym momencie w większym stopniu na formie filmu niż na jego treści. Istotnie, dzieło Chytilovej skategoryzować można jako kino eksperymentalne, łączące w sobie elementy kina filozoficznego i surrealistycznego z elementami symbolizmu. Ivan Sviták podkreśla, iż charakterystyczne dla niego było zjawisko „demontażu mechanizmu, na którym opierał się kult jednostki”²¹. Priorytetem dla twórców czechosłowackiej Nowej Fali stała się walka o prawo do niczym nieograniczonej wolności twórczej oraz o uwolnienie się od reguł narzucanych przez pozostałości socrealistycznej, sformalizowanej sztuki.

KONKLUZJE

Po scenie orgiastycznego jedzenia następuje moment kary. W następnym ujęciu Marie znajdują się w wodzie, wręcz się topią (co z kolei przywołuje skojarzenie z podtapianiem czarownic). Z przerażeniem obiecują poprawę, a właściwie naprawienie całego wyrządzonego przez siebie zła. I nie wiadomo, czy na tę decyzję większy wpływ ma strach przed śmiercią, czy też oczyszczający żywioł wody.

Uratowane dziewczęta dokonują nieudolnej próby uporządkowania bałaganu, który został po uczcie. Składają porozbijane talerze, układają na tacach resztki jedzenia. Jednak chaos pozostaje, niczego nie da się już naprawić. Mimo to one z za-

²¹ I. Sviták, *Bohaterowie wyobcowani...*, dz. cyt., s. 193.

dowoleniem kontynuują swoją pracę, po czym kładą się zmęczone na stole. Niestety, w ostatnim ujęciu spada na nie żyrandol. Końca możemy się już tylko domyślać.

Niebagatelne znaczenie ma nagła zmiana ich strojów w scenie sprzątanania. Ciało dziewcząt są teraz szczelnie owinięte gazetami i poprzewiązywane sznurkami, co sprawia wrażenie, jakby każda z nich miała na sobie kostium astronauty lub była robotem. Wrażenie potęgują zmechanizowane ruchy. Do końca zatem bohaterki jawią się jako kobiety-maszyny.

Stokrotki są dziełem otwartym na liczne interpretacje. Wyraźny jest w nich wydźwięk feministyczny, widoczne są nawiązania do kina zachodniego²². Rozwój kultury popularnej wpływa wówczas na kondycję ciała, rozpoczyna się intensywny okres udoskonalania, dążenia do wykreowanego przez media ideału. Ciało znajduje się w centrum zainteresowania wielu dziedzin naukowych²³. To w kapitalizmie późnej nowoczesności dochodzi do paradoksu cielesności: ciało jednocześnie dominuje (obserwujemy jego nadmiar), jak i jest nieobecne. Stopniowo w swej (autentycznej) postaci zanika, jest fragmentaryzowane. Poszczególne jego elementy podlegają procesowi udoskonalania. Ciało, które zostało dane przez naturę, dynamicznie „staje się”.

W interpretacji filmu można iść śladem między innymi Ivana Svitáka, który podejmuje się analizy *Stokrotek* w kontekście wyobcowania bohaterów w twórczości Nowej Fali. Dostrzega on uniwersalizm postaci, biorąc pod uwagę szczególnie związki czechosłowackiej kinematografii lat sześćdziesiątych ze światową: „kinematografia zwróciła uwagę na przemiany ludzkiej egzystencji spowodowane procesami zachodzącymi w społeczeństwach uprzemysłowionych; krótko mówiąc – chodzi o problem wyobcowania”²⁴. Zatarcie granicy między autentycznością a nieustannym odgrywaniem ról doprowadziło do zatarcia się pierwotnego znaczenia gestu. Stopniowo stał się on elementem składowym gier społecznych. Bohaterki Chytilovej wykorzystują gest w swojej destrukcyjnej grze: gest „modnej damy” okazuje się użyteczny w konfrontacji z męskością, gest jedzenia oraz cięcia rzeczywistości jest zaś wyrazem transgresji, która nie prowadzi do rozwoju postaci czy radykalnej przemiany, jest wręcz przeciwnie – jej odzwierciedleniem jest destrukcyjna moc bomby atomowej, a więc motyw obecny już od pierwszych kadrów. Ten obraz uzupełnia zautomatyzowany gest kobiety-manekina, niepokojąca, będący bowiem domeną bezmyślnej lalki lub zaprogramowanej maszyny.

Data wpłynięcia: 30 listopada 2017 r. Data zatwierdzenia do druku: 13 kwietnia 2018 r.

²² Jak twierdzi Hames: „Inspirację stanowił zapewne film Brechta i Weilla *Siedem grzechów głównych* (*Die sieben Todsünden*, 1963), który obnażał hipokryzję materialistycznego społeczeństwa za pomocą dwóch dziewczyn, Anny I i Anny II, które są siostrami lub dwoma aspektami tej samej osobowości. Film przypomina też *Viva Maria!* (1965) Louisa Malle’a, w którym teatralny duet (Bardot i Moreau) wznieca rewolucję w Ameryce Południowej i wymyśla striptiz. Sama Chytilová sugeruje, że twórczość Brechta była dla niej inspiracją, natomiast imiona bohaterek Marie I i Marie II (które nie pojawiają się w filmie) to zapewne hołd złożony bohaterkom Malle’a” (P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 239). Film może być porównywany również do *Alicji w krainie czarów* ze względu na infantyлизację bohaterek, ale przede wszystkim dynamizm cielesności, surrealistyczny sposób przedstawienia kobiecego ciała.

²³ Zob. A. Derra, *Ciało w krainie schizofrenicznego kapitalizmu. Lekcja z Michela Foucaulta, Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Rosi Braidotti*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 4(32)/2011, s. 175–193.

²⁴ I. Sviták, *Bohaterowie wyobcowani...*, dz. cyt., s. 169.

**GESTURES OF THE ABSENT BODIES: *SEDMIKRÁSKY (DAISIES)* BY VĚRA CHYTILOVÁ
AS AN EXAMPLE OF EXPERIMENTING WITH CORPOREALNESS
IN THE CZECHOSLOVAKIAN NEW WAVE CINEMA**

This article deals with the issue of 'absent corporeality', as shown in the movie *Sedmikrásky (Daisies)* by Věra Chytilová. The director deconstructs the concept of *femme* (and *fille fatale*), showing femininity that releases itself from the control of male phantasms by breaking the taboos and balancing on edge of what is acceptable or not. Corporeality and the world shown in the movie are being deconstructed, but also presented as a destructive factor. Heroines transgress from a world that they perceive to be 'corrupt' and meaningless, a world, where a gesture has lost its original meaning.

SŁOWA KLUCZOWE: cielesność, czechosłowacka Nowa Fala, feminizm, *fille fatale*, maskarada

KEY WORDS: corporeality, Czechoslovak New Wave, feminism, *fille fatale*, masquerade

