

WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN

Uniwersytet Warszawski

Życie będzie żenujące albo go wcale nie będzie. Niezręczność, żenada i zakłopotanie w kulturze czeskiej

Film Pavla Juráčka *Každý mladý muž* (*Každý mlody mužczyzna*) z roku 1965, będący obrazem monotonnej codzienności młodych rekrutów w jednostce wojskowej, zabijających czas opowieściami o erotycznych podbojach i oczekiwaniem na przepustkę, kulminuje w scenach przygotowań do potańcówki. W wypolerowanej na błysk sali, przy nakrytych białymi obrusami stołach, udekorowanych bukietami kwiatów, siedzą wystrojeni w mundury chłopcy i mężczyźni, z niecierpliwością wpatrując się w drzwi w oczekiwaniu na przywiezione specjalnie na tę okazję przygotowanym autobusem chętne do zabawy dziewczęta. Drzwi w końcu otwierają się, lecz zamiast wymarzonego tłumu spragnionych męskiego towarzystwa płci pięknej oczom żołnierzy ukazuje się — wcale wprawdzie niebrzydka, można nawet powiedzieć, bardzo ładna, lecz nieco onieśmielona, przede wszystkim zaś jedna tylko — dziewczyna.

Na pozór wszystko przebiega zgodnie z konwencją. Dziewczyna, starając się zachować na tyle swobodnie, na ile można zachowywać się swobodnie, będąc samotną dziewczyną na potańcówce zorganizowanej w koszarach, zajmuje jeden z wielu pustych stolików i składa zamówienie kelnerowi; ten przynosi butelkę oranżady i pełnym galanterii gestem przelewa napój do szklanki. Dziewczyna popija go, przysłuchując się występom muzycznym. *Kdepak leží jistě klič* — wyśpiewuje beztrąsko młody szeregowiec (w tej roli idol nastolatek Viktor Sodoma, wykonawca m.in. popularnego swego czasu również w Polsce przeboju *Ježek se má*), a pozostali muzycy włączają się, wyśpiewując falsetem charakterystyczne dla bigbitu chórki. Dlaczego więc sceny te ciągną się jak w koszmarnym śnie, budząc w widzu mieszkankę sprzecznych uczuć: rozbawienia, litości, dyskomfortu, zakłopotania? Gdzie — by sparafrazować przebój Sodomy — leży klucz do zrozumienia tej sekwencji i ładunku emocjonalnego, który w sobie niesie?

Powodów, dla których banalna i niewinna na pozór scena okazuje się skondensowanym wyciągiem z niezręczności, zakłopotania i zażenowania, jest kilka. W ramach całego filmu efekt komiczny płynie oczywiście ze zderzenia ocze-

kiwań młodych rekrutów, nadziei, jakie wiążą z organizowanym wieczorkiem, ich fanfaronady i opowieści o miłosnych podbojach z rzeczywistością, w której uosobienie ich pragnień okazuje się zarazem posłannikiem rozczarowania, zawodu i utraty złudzeń. W finałowej sekwencji ciężar zakłopotania koncentruje się jednak w postaci dziewczyny, która odegrać musi swoją rolę pod czujnym spojrzeniem dziesiątek par oczu. Dodajmy: chodzi o dziesiątki wygłodniałych, męskich spojrzeń, które śledzą każdy jej ruch. Jak się zdaje, kluczowy dla zrozumienia przykrości i niezręczności całej tej sytuacji jest zaś moment rozpoznania przez nią własnej roli — jej położenie staje się dotkliwie niezręczne dopiero, kiedy spojrzymy na nie w odniesieniu do dziewczyn, które miały jej towarzyszyć, ale z jakichś powodów się nie pojawiły. Nieobecność innych dziewczyn stawia naszą bezimienną bohaterkę w roli, jakiej „porządne dziewczyny” starają się unikać, a dla której język potoczny ma szereg wymownych określeń.

Skądinąd sama kultura czeska dostarcza licznych, raczej brutalnych i obcesowych obrazów relacji świata koszarowego ze światem kobiet, czego przykładem mogą być chociażby sceny z *Żartu* Milana Kundery.

W kontekście tego rozpoznania zachowanie dziewczyny — jej nieco wyniosła poza, udawane zainteresowanie muzyką, pełna zakłopotania zabawa sztuczną biżuterią, wystukiwanie rytmu piosenki, starania, by wyglądać jak najbardziej swobodnie i naturalnie, a zarazem skromnie, jej nieco przestraszone spojrzenie — widzieć możemy nie tylko jako zmagania z wyjątkowo kłopotliwą sytuacją, ale też jako rozpaczliwą i pełną determinacji walkę o „zachowanie twarzy”, starania oddalenia od siebie jak najbardziej obrazu dziewczyny, która „lata za żołnierzami”.

Ciężar kłopotliwości i niezręczności tej sceny udziela się widzowi, a jednak na tle innych żenujących obrazów (i obrazów zażenowania), którymi raczy nas kultura czeska — nawet jeśli ograniczymy się tylko do dzieł stworzonych w drugiej połowie XX wieku — wydać się może bardzo niewinna. Ostatecznie bowiem wszyscy jej bohaterowie wychodzą z tej próby niezręczności i zakłopotania jeżeli nie zwycięsko, to w każdym razie bez uszczerbku na własnej integralności.

Dziewczyna dopija napój i wraca do domu, żołnierze — jak możemy przypuszczać — wracają do swoich przekomarzań i marzeń o kobietach.

Czyż nie bardziej emblematyczne dla tytułowej żenady byłyby sceny z piękną Maniusią, wyjeżdżającą spomiędzy krzewów kosodrzewiny z przyczepionym do nart „ogromnym łajnem, łajnem wielkim jak przycisk”, z Hrabalowskiej *Zbyt głośnej samotności*¹ albo perypetie młodego zawiadowcy cierpiącego z powodu przedwczesnego wytrysku w tegoż *Pociągach pod specjalnym nadzorem*; erotyczne udręki poety Jaromila szamoczącego się z ukrytą w kieszeni spodni prezerwatywą w powieści *Życie jest gdzie indziej* Milana Kundery czy nieudolny striptiz Heleny, wyzwalającej się z nylonowych pończoch i halek pod surowym

¹ B. Hrabal, *Zbyt głośna samotność*, przeł. P. Godlewski, Izabelin 2003, s. 40.

spojrzeniem Ludwika, a następnie jej próba samobójcza, zakończona haniebnie w wychodku w *Żarcie* tego samego pisarza? Niejedną kłopotliwą scenę dałoby się też znaleźć w nowofalowych przebojach: w *Strasznych skutkach awarii telewizora* Jaroslava Papouška czy *Pali się moja panno* Miloša Formana. Jak mi się jednak wydaje, dopiero zestawienie tych obrazów, w których zażenowanie staje się doświadczeniem wiodącym i wszechogarniającym, które pochłania i któremu poddać się muszą bohaterowie ze sceną, w której — pomimo całego ładunku niezręczności i skrępowania — udaje się przed tym doświadczeniem uchronić lub utrzymać je w ryzach i zachować nad nim kontrolę, pozwoli odsłonić zawężenie kwestii kluczowych dla zrozumienia znaczenia tych doświadczeń, które w języku czeskim określić moglibyśmy jednym słowem jako *trapnost*. Pojęcie to bowiem okazuje się w kulturze czeskiej ważną kategorią egzystencjalną i estetyczną.

W wydanym przez Wiedzę Powszechną słowniku czesko-polskim rzeczownik *trapnost* nie występuje, dowiadujemy się natomiast, że przymiotnik *trapný* oznacza: ‘przykry, kłopotliwy, żenujący, niezręczny, nieprzyjemny’. Synonimem dla *trapnosti* mogą być *rozpaky* — ‘zakłopotanie, zmieszanie, niezdecydowanie, niepewność’. W języku angielskim znaczenie *trapnosti* oddaje najlepiej słowo *awkwardness*. Termin ten, posiadający już własną literaturę i będący przedmiotem zainteresowania psychologów, badaczy kultury, artystów, dziennikarzy i autorów popularnych blogów, stanowić może inspirację dla naszych poszukiwań. Jeżeli zgodzimy się z diagnozą Adama Kotsko, że żyjemy „w epoce niezręczności”², to warto zadać pytanie, czy reprezentacje doświadczenia tak dotkliwego w swej uniwersalności i tym samym na swój sposób ponadczasowego mogą nam posłużyć za wzornik do badania specyfiki kontekstów kulturowych i dekad, w których powstawały? Chodziłoby więc, po pierwsze, o porównanie sposobów funkcjonowania tych dwóch terminów w kontekście kultury anglosaskiej i czeskiej (z odniesieniami do tła środkowoeuropejskiego), po drugie zaś — o namysł nad tym, jak różne fenomeny odsłonić może to pojęcie w kulturze czeskiej i do badania jakich jej obszarów może służyć.

W tekście tym skoncentruję się na kilku zaledwie tekstach i obrazach, które tworzone były w specyficznej estetyce *trapnosti*, ale przede wszystkim *trapnost* jako pewną kategorię problematyzowały, a zatem wykorzystywały rozmaite obrazy tego, co określilibyśmy jako uczucie *trapnosti*, aby postawić pewne pytania egzystencjalne, etyczne czy dotyczące estetyki. Chodzi więc o utwory tworzone z wyczuleniem na tego rodzaju doświadczenia i świadomie je reflektujące, nie zaś te, w których *trapnost* ujawnia się jak gdyby mimowolnie i wbrew intencjom twórców — przy czym rozgraniczenie to należy oczywiście przyjmować z ostrożnością, ponieważ również w przywoływanych przeze mnie utworach

² A. Kotsko, *Awkwardness. An Essay*, Winchester 2010, s. 3.

granica między refleksyjnymi reprezentacjami sytuacji żenujących a reprezentacjami (nieintencjonalnie) żenującymi i zażenowanie wywołującymi także okaże się płynna.

Żenująca poezja, proza o zażenowaniu

Jedno z pierwszych użycie pojęcia *trapnosti* dla określenia specyficznej estetyki odnajdziemy w twórczości artystów związanych z późnowanguardowym kręgiem Edice Půlnoc. W roku 1950 Ivo Vodsed'álek napisał: „bud' bude poesie trapná / nebo nebude vůbec” („poezja będzie żenująca albo jej wcale nie będzie”). Parafraza słów Andre Bretona o tym, że „piękno będzie konwulsyjne albo go wcale nie będzie” posłużyła za motto zbioru poetyckiego, który ukazał się jako samizdat w kilku egzemplarzach pod tytułem *Trapná poesie*, stając się swego rodzaju manifestem „żenującej” estetyki.

Niemiecka badaczka Gertraude Zand charakteryzuje ją jako:

praktykę poetycką, w której gra z rozczarowaniem płynącym z literackich oczekiwań może być postrzegana jako żenująca i bolesna. Trzeba ją jednak widzieć również jako wyraz bezradności i wstydu płynącego z sytuacji, w jakiej znalazło się społeczeństwo po roku 1948³.

Kontekstem polityczno-społecznym dla narodzin tego nurtu był przewrót polityczny 1948 roku, w oficjalnej historiografii określanej wówczas mianem „zwycięskiego lutego”, i będące jego konsekwencją wprowadzenie doktryny realizmu socjalistycznego, dlatego też

poezja żenująca czerpie z języka socjalistycznej propagandy i socrealistycznej literatury, parodiując ich hasła nieudanymi metaforami, kulawymi rymami, złym rytmem i innymi żenującymi wariacjami⁴.

Poezja żenująca stała się — obok totalnego realizmu (*totální realismus*) Eгона Bondy'ego „znakiem firmowym” rodzącego się na przełomie lat 40. i 50. XX wieku artystycznego podziemia, które 20 lat później stanowić miało inspirację dla twórców czechosłowackiego undergroundu. W nurcie tym widzieć możemy zawężenie różnych sposobów ewokowania i reprezentowania *trapnosti* — była to twórczość, która poczucie to zarówno problematyzowała, jak również miała je wywoływać, a wreszcie — poświęcona była różnym obszarom i stanom powszechnie uznawanym za żenujące (co szczególnie wyraźnie zaczęło się manife-

³ G. Zand, *Totální realismus a trapná poesie. Česká neoficiální literatura 1948–1953*, Brno 2002, s. 126–127. Jeżeli nie podano inaczej, fragmenty tekstów czeskojęzycznych w przekładzie Weroniki Parfianowicz-Vertun.

⁴ *Ibidem*, s. 128.

stować w twórczości uczniów Egona Bondy'ego i utworach jego samego, pisanych w latach 70., skoncentrowanych na ciele, cielesności i różnych procesach fizjologicznych, kojarzących się z Bachtinowskim „dołem materialno-cielesnym”).

Do ujęcia poczucia *trapnosti* jako pewnej postawy etycznej, które formułował w swojej poezji Vodsed'álek, jeszcze powrócimy, na razie jednak przyjrzymy się kwestii relacji cielesności i doświadczenia *trapnosti*, ponieważ ten wątek powraca we wszystkich przywoływanych przeze mnie we wstępie utworach.

Zawężenie to zachęca do poszukiwania kluczy do interpretacji tego pojęcia w estetyce groteski. Analizując powracające w prozie Franza Kafki wątki podglądania i śledzenia przez dziurkę od klucza, czeska literaturoznawczyni Blanka Činátlová zwracała uwagę:

Trapnost — kolejna droga ku grotesce, ku lekkiemu ujarzmieniu egzystencjalnego ciężaru. Już sama pozycja przyłapanego podglądacza sprawia komiczne wrażenie — ciało zgięte w uniżonej, służalczej pozycji, wypięty zadek, ucho przyciśnięte do ściany, czy postać chwiejąca się na palcach. *Trapnost* jest ze swej istoty cielesna, nawet przejawia się w sposób cielesny (czerwienienie, jąkanie, pot). *Trapnost* wymaga obecności drugiej osoby — widza, który raduje się moim zakłopotaniem; świadka, który złapie mnie w niestosownej, na ogół cielesnej sytuacji, w której swoją rolę odgrywać może nawet niestosowność ubioru. Dopiero kiedy bohater uświadomi sobie spojrzenie, które na nim spoczywa, spojrzy na siebie oczyma tego drugiego. *Trapnost* rodzi się w wyobrażeniu, w wyobrażeniu o mnie samym w oczach drugiego. Tragikomiczność takiej *trapnosti* polega na tym, że podczas gdy przyłapany z przykrością przeżywa to doświadczenie, po wielokroć je przywołując, a jego intensywności nie zmniejsza nawet upływ czasu, świadek, który go przyłapał, lekko się uśmiechnie, może nawet zabawi cudzym kosztem, po czym natychmiast o tym zapomni i może czasem tylko przypomni sobie śmieszność, ale przede wszystkim zupełnie marginalną historijkę. Tyle, że w świecie bohaterów [opowiadań Kafki — przyp. tłum.] nie istnieją wydarzenia pozabawione znaczeń. Poczucia *trapnosti* nie budzi jedynie przyłapanie na podglądaniu, ale odkrycie cielesnej niestosowności jako takiej⁵.

W tym ujęciu krzyżują się dwa kluczowe dla uchwycenia tego pojęcia wątki: jego związki z doświadczeniami cielesnymi oraz spojrzenie drugiego, innego, które warunkuje tego rodzaju doświadczenia. Te rozpoznania, wraz z przywołanymi przeze mnie obrazami z czeskiej literatury i filmu, pozwalają na wstępne zarysowanie pewnych różnic między pojęciami *trapnosti* i *awkwardness*.

Ta druga kategoria, jak się zdaje, w większej mierze związana jest z kontekstem społecznym i sytuacjami rozgrywanymi się publicznie — to nieumiejętność odnalezienia się w złożonym świecie społecznych interakcji, norm i reguł codziennego życia, „zbochenie z kursu” pozwalającego na uniknięcie niezręczności w kontaktach z innymi ludźmi — obcymi i znajomymi; to obszar gaf, *faux pas* — fałszywych kroków. Nieprzypadkowo w tej francuskiej formule, podobnie jak w słowie *awkward*, znajdujemy odniesienia do ruchu — ruchu, który — jak w grze — prowadzić może we właściwym kierunku lub zwieść na manowce, zmuszając do odczekania kolejki lub pozostawiając na marginesie gier, w któ-

⁵ B. Činátlová, *Lačnost a trapnost*, [w:] *idem*, *Odradky. Věc a věčnost v literatuře*, Příbram 2015, s. 153.

rych uczestniczymy na co dzień jako członkowie różnych społeczności⁶. Choć *awkwardness* ma wiele wspólnego z ciałem — przede wszystkim z gestami, ich nieadekwatnością, nadmierną ekspresją bądź nieumiejętnością wykonania jakiegokolwiek ruchu, z niemotorczynościami, niezgrabnością, nieumiejętnym poruszaniem się, niekontrolowaniem własnego ciała — i poprzez ciało się wyraża — zażenowanym uśmiechem, zaczerwienieniem, garbieniem się — jego źródła tkwią raczej w tym, co wobec ciała zewnętrzne — w zestawie umiejętności, kompetencji, reguł, które udało się — bądź częściej nie — zinternalizować, przyswoić sobie, nauczyć się nimi posługiwać. Ciało stanowi więc raczej narzędzie wykonywania pewnych oczekiwanych zachowań, gestów, ruchów, a przywoływane często jako przeciwieństwo *awkwardness* pojęcie *grace*, rozumiane jako ‘wdzięk, gracia’, a więc również ‘swoboda, naturalność’, oznacza uczynienie ciała przezroczystym, doskonale harmonijnym instrumentem komunikowania ze światem.

Trapnost zaś zaczyna się tam, gdzie ciało zostaje z tych zabezpieczających rygorów i form odarte, jej źródłem jest cielesność sama, ciało, które pomimo największych starań wymyka się kontroli. Można też powiedzieć, że *trapnost* cechuje większa intensywność przykrych doświadczeń — z takim zresztą źródłosłowem mamy do czynienia w tym przypadku: *trapit se* oznacza tyle, co ‘trapić się, gnębić się, dręczyć się, męczyć się’. Jak pisała Činátlová: obserwatora nasze „strapienie” może co najwyżej rozbawić na krótką chwilę, dla nas stanowić będzie długotrwałą torturę, odgrywaną stale na nowo w wyobraźni, choć źródło *trapnosti* i samo doświadczenie należą już dawno do przeszłości. *Trapnost* może rozegrać się przed szerszą publicznością — może być widowiskiem, jakie zafundowała gościom górskiego hotelu piękna Maniuszka, przejeżdżając przed ich oczami na nartach upstrzonych własnymi ekskrementami — na ogół jednak tło dla niej stanowi sceneria bardziej intymna, co jednak nie zmniejsza dotkliwości tych doświadczeń.

W przywoływanych przeze mnie tekstach i obrazach mamy zresztą do czynienia z reprezentacjami różnych stanów i doświadczeń, mediujących często między obydwojma pojęciami. Również znaczenia im przypisywane, a nawet sposoby ich manifestacji będą się między sobą różnić. Analizując rolę kategorii *trapnosti* w twórczości Franza Kafki, Blanka Činátlová zwracała uwagę:

Milan Kundera, widząc Kafkę w szeregu swoich poprzedników, erotyczne wątki w jego powieściach interpretuje w duchu „komizmu seksualności”, mówi o „nędznych kopulacjach”, a źródła owej *trapnosti* szuka zarówno w komizmie „odkrycia nieoczekiwanej nieistotności/błażości”, jak i w postkoitalnej melancholii. Tak ujmowana *trapnost* mówi jednak więcej o istocie erotyki kunderowskiej niż kafkowskiej⁷.

⁶ Na etymologię słowa *awkward* wskazuje Kotsko: „The etymology of the word confirms this impression of movement: the *-ward* of *awkward* is the selfsame as in *forward* or *backward*. As for the first syllable, it comes from the Middle English *wake*, which designated something turned in the wrong direction” (A. Kotsko, *op. cit.*, s. 5–6).

⁷ B. Činátlová, *op. cit.*, s. 153.

Jeżeli *trapnost* w twórczości Kafki i innych środkowoeuropejskich pisarzy początków XX wieku była „jedną z dróg ku grotesce”, odsłaniała zawężenie doświadczeń kluczowych dla człowieka nowoczesnego, jakim widzieli go moderniści, w utworach tworzonych ponad pół wieku później nabiera ona nowych znaczeń i odcieni. Wciąż jednak w ujęciu licznych twórców stanowić miała klucz do zrozumienia ludzkiej kondycji, kondycji człowieka, do którego — by użyć znanej formuły Milana Kundery — „historia przychodzi pod postacią ohydnych gaci”. Formuła ta, która zdążyła się przekształcić w podsumowujące twórczość autora *Niežnośnej lekkości bytu* obiegowe hasła o dramatycznym rozpięciu egzystencji człowieczej między patosem idei i dołem materialno-cieleśnym, nieubłaganiem ciągnącym w swoje otchłanie, między duchowymi ideałami i cielesnymi żądaniami czy wreszcie: między codzienną bieganiną i dziejowym fatum, mogłaby posłużyć za zgrabną konkluzję dla całego tekstu. Gdybyśmy jednak na niej poprzestali, umknęłoby nam wiele napięć i problemów wpisanych w związane z doświadczeniem *trapnosti* reprezentacje tworzone przez czeskich artystów w drugiej połowie XX wieku. Namysł nad nimi prowadzić może zaś do wielu kłopotliwych wniosków.

Eros i trapnost

Historia nieszczęsnego poety Jaromila z powieści *Życie jest gdzie indziej* to epepeja erotycznych porażek: poczynając od rozpaczliwych starań pozbycia się cnoty, przez niesatysfakcjonujące, a przy tym pełne przykrych i kłopotliwych sytuacji pożycie z brzydką (jakżeby inaczej) dziewczyną ze sklepu, po nieudane próby nawiązania romansu z piękną (oczywiście) reżyserką, które kończą się przedwczesną śmiercią młodego artysty. Erotyczne niepowodzenia młodego pracownika kolei stanowią też oś fabularną *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Bohumila Hrabala.

Nie powinno być zaskoczeniem, że właśnie na sferze seksualności — jako obszarze, w którym doświadczenia zakłopotania, zażenowania i niezręczności przytrafiają się szczególnie często, jeżeli nie stanowią wręcz jego nieodłącznej części — koncentrują się chętnie czescy twórcy. Zastanowienie budzić mogą jednak sposoby, w jakie doświadczenia z tego obszaru są tematyzowane. Za najbardziej wymowny — a z perspektywy współczesnego czytelnika lub czytelniczki szczególnie kłopotliwy — przykład posłużyć może skonstruowana wokół erotycznej (zakończonej przykrym i żenującym wszystkich finałem) intrygi powieść *Zart* Milana Kundery. Już streszczenie fabuły eksponuje problematyczność całego założenia: Ludwik planuje zemstę na dawnym koledze poprzez uwiedzenie jego żony. Słowo „uwiedzenie” uznać należy za eufemizm — w istocie chodzi bowiem o użycie ciała kobiety: uprzedmiotowionej i postrzeganej jedynie jako własność innego mężczyzny, a opis samego stosunku ma więcej wspólnego z obrazami gwałtu niż zwykłego skonsumowania romansu.

Patrzyłem w twarz Heleny, zaczerwienioną i zeszpeconą grymasem; położyłem dłoń na tej twarzy; położyłem na niej dłoń jak na przedmiocie, który możemy obracać, przewracać, gnieść i miętosić, i czułem, że ta twarz tak właśnie przyjmuje dotknięcie mojej dłoni: jak rzecz, która chce by ją obracano i gnieciono; obróciłem jej głowę na bok; potem na drugą stronę; kilka razy obracałem tak tę głowę i nagle to obracanie zmieniło się w pierwszy policzek, i drugi, i trzeci. Helena zaczęła szlochać i krzyżeć, ale nie był to krzyk bólu, lecz krzyk podniecenia, jej broda unosiła się ku mnie, a ja biłem, biłem, biłem; a potem zobaczyłem, że nie tylko jej broda, ale i piersi unoszą się ku mnie, i biłem ją (pochylony nad nią) po ramionach, po biodrach, po piersiach... Wszystko ma swój koniec; i to wspaniałe dzieło zniszczenia dobiegło wreszcie końca⁸.

Istotną rolę w tym „dziele zniszczenia” odgrywa spojrzenie, w dodatku spojrzenie podwójne — nie tylko spojrzenie narratora uprzedmiotowiające i fragmentaryzujące ciało Heleny, lecz także wyobrażone spojrzenie męża Heleny, dawnego przeciwnika: „w owo cudze spojrzenie wstępowała nagle moja dusza i zmieniała się w tamtego, brała w posiadanie nie tylko podkurczoną nogę, fałdę na brzuchu i piersi, ale brała je tak, jak je widział ten trzeci, nieobecny”⁹.

Jeżeli — jak pisała Činátlová — konstytutywne dla doświadczenia *trapnosti* jest cudze spojrzenie, to dla przywoływanych przeze mnie utworów charakterystyczne jest to, że jest to spojrzenie męskie, i to męskie, by tak rzec, w dwójnasób — nie tylko w wielu przypadkach patrzącym jest mężczyzna (a czasem, jak w przywoływanym we wstępie finale filmu Juráčka chodzi o zwielokrotnione męskie spojrzenie), ale również tam, gdzie mężczyzna jest obiektem budzącego poczucie upokorzenia spojrzenia, jest ono upokarzające dlatego, że przyjmuje męską perspektywę. To genderowe uwikłanie nie pozostanie bez wpływu na konstrukcje doświadczenia *trapnosti* i sposoby jego wykorzystywania lub funkcjonalizowania w ramach utworu.

Spojrzenie Ludwika jest bezwzględne, beznamiętnie poddające ciało Heleny szczegółowym oględzinom. Dopiero jednak pod spojrzeniem cudzym, spojrzeniem nieobecnego ujawnić może się cały potencjał *trapnosti*, stanie się to zaś w momencie, w którym Helena przyzna, że ze swoim mężem pozostaje w separacji — co sprawia, że cały misternie przeprowadzony plan zemsty okazuje się tylko żenującą przygodą, a przed Ludwikiem dociera jej upokarzająca świadomość:

to nagie ciało widziałem teraz zupełnie innymi oczyma; widziałem je ogołocone; ogołocone z owego drażniącego powabu, przesłaniające dotychczas wszystkie mankamenty wieku (otyłość, obwisłość, przejrzalność), w których zdawała się koncentrować cała historia i terazniejszość małżeństwa Heleny i które dlatego właśnie mnie pociągały. Teraz jednak, kiedy Helena stała przede mną goła, bez męża i bez więzów łączących ją z mężem, bez swego małżeństwa, tylko jako ona sama, jej fizyczna brzydota straciła w jednej chwili swój powab i stała się również sobą — to znaczy po prostu brzydota¹⁰.

⁸ M. Kundera, *Žart*, przeł. E. Witwicka, Warszawa 2003, s. 153.

⁹ *Ibidem*, s. 152.

¹⁰ *Ibidem*, s. 157.

Doświadczenie *trapnosti* rodzi się tam, gdzie bohaterowie nie są w stanie sprostać oceniającemu, surowemu „męskiemu spojrzeniu” — to ono ustanawia kryteria i normy: cielesne, seksualne, fizyczne. W dodatku mogą dotyczyć one zarówno cielesności i seksualności własnej, jak i partnera/partnerki. W prozie Kundery zaś to właśnie fizyczna nieatrakcyjność partnera (a raczej partnerki) stanowi źródło dręczącego poczucia zażenowania i upokorzenia. Ludwik doświadcza *trapnosti*, kiedy uświadamia sobie brzydotę Heleny, przy czym brzydota ta jest również funkcją spojrzenia innego mężczyzny — jak długo istnieje „cudze spojrzenie”, pod którym jej ciało mogłoby być atrakcyjne, tak długo Ludwik skłonny jest dostrzegać w nim „drażniący powab”. Kiedy owego spojrzenia zabraknie, brzydota Heleny odsłania się w jego oczach w sposób bezlitosny.

Skupienie na powierzchowności kobiecych postaci i powracający motyw opisywania jej poprzez brak urody, atrakcyjności, powabu powraca w wielu powieściach Kundery. Młody poeta Jaromil przeżywa katusze, ponieważ dziewczyna, z którą wdaje się w romans, to „chudzinka”, ma „nieładne, rude i nieprzyjemne ciało”, a także „ubożuchne piersi”¹¹. Sposobów i sytuacji, w jakich w twórczości Kundery objawia się doświadczenie *trapnosti*, nie można więc interpretować w oderwaniu od strategii konstruowania portretów męskich i kobiecych postaci i ich wzajemnych relacji. Analiza tych strategii prowadzić może do wniosków zbieżnych z tymi, które formułuje krytyka feministyczna. Jak pisze John O’Brien:

Given Milan Kundera’s strong belief that novels should seek to reflect paradox and depth, one of the most disappointing features of his fictions is the apparent disregard for either paradox or depth when it comes to descriptions of female characters. The earlier works in particular read like a catalogue of representational strategies identified as patriarchal by feminist critics in the same period Kundera was writing the texts: concentration on the physical characteristics (as the expense of other insights), description that encourages or reinforces the traditions of viewing women as sex objects, fragmentation and itemization of the female body, emphasis of the sexual traits or experiences, interest in female characters only inasmuch as they fall within the field of male sexual desire, lack of commensurate attention to physicality or physical attractiveness in a male characters and so on¹².

Asymetria w portretowaniu postaci męskich i kobiecych odciska się na wszystkich wymiarach powieściowego świata. Ponieważ to mężczyźni są u Kundery przeważnie postaciami sprawczymi, również doświadczenie *trapnosti* — składną ukazywane jako nieodzowny element kondycji ludzkiej — może stać się przede wszystkim ich udziałem.

Nic nie wiemy o zażenowaniu Heleny, skłanianej przez Ludwika do striptizu, bitej i policzkowanej w czasie stosunku — musimy więc wierzyć narratorowi, że jej krzyki są krzykami rozkoszy. Składną zresztą autor — oddając głos samej Helenie — robi wszystko, żeby przekonać czytelnika, że to w istocie „głupia gęś”, kobieta ograniczona, pospolita i bezmyślna, irytująca i godna co najwyżej poli-

¹¹ M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, Warszawa 1989, s. 129, 131.

¹² J. O’Brien, *Milan Kundera and Feminism. Dangerous Intersections*, New York 1995, s. 14.

towania. Co więcej, powracającym motywem prozy Kundery jest odreagowywanie przez męskich bohaterów własnego upokorzenia przy użyciu kobiecego ciała. Jeżeli uczucie zakłopotania nie dręczy jego bohaterki — a przynajmniej trudno coś na ten temat stwierdzić — to bez wątpienia może towarzyszyć czytelnikom i czytelnikom jego prozy.

Nieprzypadkowo chyba John O'Brien pisze o reprezentacjach kobiet w tej twórczości jako „budzących uczucie konsternacji” (*discomfiting*), a o samym *Żarciu* jako powieści, w której „pojawia się wszystko, co budzić może przy lekturze Kundery uczucie zakłopotania” („all that can be most uncomfortable in reading Kundera” — wyr. autora)¹³.

Powieści Kundery można uznać oczywiście za przykład skrajny — zawarte w nich obrazy relacji między kobietami i mężczyznami oparte są często na przemocy, sfera seksualności obejmuje wiele zachowań na granicy gwałtu (nie tylko gwałt na Łucji w *Żarciu*, ale też sposób opisywania innych damsko-męskich stosunków czy to w *Żarciu*, czy w *Życie jest gdzie indziej*, czy w *Nieźnośnej lekkości bytu*). Obrazy, które możemy znaleźć w innych przywoływanych przeze mnie utworach, są nieco bardziej zniuansowane, ale również dla nich punktem odniesienia pozostaje podporządkowane heteronormatywnej wyobraźni i patriarchalnej hierarchii uniwersum, i to właśnie w ramach tego systemu kategoria *trapnosti* może być definiowana, a samo doświadczenie — performowane.

Nieprzypadkowo bohater *Pociągów pod specjalnym nadzorem* próbuje popełnić samobójstwo z powodu przedwczesnego wytrysku: funkcjonuje wszak w świecie podporządkowanym wizji męskości mierzonej sprawnością seksualną, rozumianą w dodatku dość — nazwijmy to — jednowymiarowo. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że jest to właśnie hegemonia „męskiego spojrzenia” (pozostawmy na razie na boku rozważania niuansujące kategorię męskości, bo oczywiście jest to męskość swoście pojęta, w sposób historyczno-kulturowy uwarunkowana, często stereotypowa — istotne jest to, że we wspomnianych utworach jawi się bądź jest reprezentowana jako coś przezroczyściego, naturalnego, oczywistego; nawet jeśli — jak często się zdarza — tematyzowany jest kryzys męskości czy „męskie niepowodzenie”, to zawsze w odniesieniu do jakiegoś, głęboko uwewnętrznionego i niechętnie kwestionowanego, ideału „męskości”) wpływać może na to, że doświadczenie *trapnosti* tak silnie wiąże się w tych utworach z relacjami władzy, przemocy, hierarchicznych stosunków, a kulminuje na ogół w doświadczeniach z obszaru erotyki i seksualności — który skądinąd również staje się areną zmagania o władzę i dominację, strefą przemocy, rywalizacji i demonstracji własnej sprawności.

¹³ *Ibidem*, s. 2.

Żenujące dialogi

Do tych wątków przyjdzie nam jeszcze powrócić, jednak sfera związana z seksualnością i erotyką to nie jedyny obszar, z którego czerpią reprezentacje związane z zakłopotaniem, zażenowaniem i niezręcznością. W wielu utworach — szczególnie w nowofalowych filmach, ale też np. w prozie Hrabala — pojawiają się komponenty i wątki przesuwające to doświadczenie w sferę praktyk społecznych i ukazujące, jak ujawnia się ono w przestrzeni, którą określić byśmy mogli jako publiczną — oznacza to zarówno zwielokrotnienie „cudzego spojrzenia”, wcielającego się w różnorodną publiczność, jak i to, że obserwujemy nie tylko doświadczające zażenowania jednostki, lecz także całe zbiorowości poddane różnego rodzaju kłopotliwym i wstydliwym sytuacjom.

Tego rodzaju „zbiorowe zażenowanie” powraca w wielu obrazach filmowych Miloša Formana. Goście balu strażaków w *Pali się moja panno* wydają się pograżeni w zbiorowym transie: albo sennie i bez werwy tańczą w rytm coveru Beatlesów, wygrywanego przez miejscową orkiestrę dętą, albo popadają w nagłą, histeryczną ruchliwość. Ich ruchy są często niezborne — albo niemrawe, albo nadmiernie gwałtowne; snują się po parkiecie albo miotają po nim. Dziewczęta wytypowane jako kandydatki do konkursu piękności kulą się pod ścianą, garbią, chichoczą, poruszają nieporadnie i niezręcznie.

Ten stan rozprzeżenia, skutkujący wieloma żenującymi i przykrymi sytuacjami, znajduje swoje odzwierciedlenie również w języku. Mowa i komunikacja okazują się kolejną sferą, w której realizuje się *trapnost* — jąkanie i utrata słów to przecież częste objawy zakłopotania, zawstydzenia i zażenowania, nieudolne konwersacje zaś stanowią istotny element *awkwardness* jako nieudanej gry społecznej. Dialogi w *Pali się moja panno* pełne są tego rodzaju wymian zdań, dla odbiorcy ciężkich do zniesienia: redundantnych, pełnych banałów, mających jedynie funkcję fatyczną, a także zupełnie zawodzących — i tym bardziej rozpaczliwych — w sytuacjach, w których bohaterowie próbują jednak coś, oprócz podtrzymania werbalnego kontaktu, uzyskać za pomocą dialogu. Takie są chociażby obrady strażackiego gremium w *Pali się moja panno*: strażacy powtarzają jeden po drugim te same stwierdzenia, nie są w stanie dojść do porozumienia, zaczynają krzyczeć, a ustalenie czegokolwiek wymaga ciągnących się w nieskończoność i pozbawionych większego sensu debat. Sama konieczność komunikacji stanowi może źródło zakłopotania, a język człowieka starającego się rozpaczliwie odnaleźć w społecznej grze podsuwa nieprzebrane zasoby komunałów, truizmów, nieadekwatnie użytych powiedzeń, zbyt trudnych do wypowiedzenia słów czy chybionych związków frazeologicznych. Żenujące dialogi, dialogi powstające, by ukryć poczucie zażenowania, zażenowanie, które uniemożliwia wyduszenie z siebie słowa — wszystko to staje się znakiem zaburzeń komunikacyjnych, świadczących o głębokim kryzysie i rozpadzie społecznych i międzyludzkich więzi.

Jeżeli w uczestnikach Formanowskiej potańcówki mielibyśmy poszukiwać metafory czeskiego społeczeństwa, to byłyby to zbiorowość, która utraciła znajomość podstawowych reguł gier społecznych. Komunikacyjne niepowodzenia stanowią element portretu społeczeństwa w stanie anomii, niepotrafiącego odnaleźć form społecznego współistnienia bądź z form tych wypadającego.

Ubranie jako wehikuł *trapnosti*

Jednym ze źródeł dyskomfortu odczuwanego przez widza *Pali się moja pan-no* może być też obraz wszystkich ciał wtłoczonych w niewygodne, obcisłe, wykonane ze sztucznych tkanin sukienki, zbyt duże marynarki, nieforemne spodnie, wrzynające się w stopy pantofle. Cały film zresztą stanowi przegląd różnego rodzaju wytworów czeskosłowackiego przemysłu tekstylnego, które okazują się być nośnikami nieoczekiwanych znaczeń. Jak pisała Blanka Činátlová w eseju o specyficznej semantyce syntetycznych materiałów w epoce normalizacji:

dederon, silon, nylon, chemlon, krepilon, teflon, poliester — jeżeli brzmi to dla was jak magiczna formuła, to dobrze — te „materiały” rzeczywiście zaklinają człowieka, więżą go we własnym ciele. Chodzi o nazwy materiałów wypełniających normalizacyjną codzienność — od wieczorowych sukienek przez konfekcję aż po wyposażenie wnętrz. Różne sposoby wykorzystania, ale wspólna istota: sztuczność i imitacja. [...] Przywdziać syntetyczną marynarkę na dederonową koszulę oznaczało włożyć na siebie nieprzyjazną, niedopasowaną nową skórę, która zimą chłodzi, latem grzeje i w najmniejszym nawet stopniu nie respektuje natury czy sylwetki ciała. Z drugiej strony, nie tak nie tematyzuje i nie problematyzuje doświadczenia własnego ciała, jak kłuszące krepowe pończochy albo gryząca spódnica z krimplenu, nieprzepuszczalna warstwa silonowych włókien pochłania człowieka i powoli topi w jego własnym pocie¹⁴.

Uczucia te udzielają się widzowi nowofalowych filmów. Sukienki, w które ubrane są uczestniczki potańcówki, każą myśleć raczej o plamach potu, które w nieunikniony sposób pojawić się musiały na poliesterowych podszewkach pod pachami, o drapiącej, nieprzyjemnej fakturze syntetycznych materiałów, o braku swobody ruch i lęku o to, żeby napięte szwy nie puściły, niż o modzie swingujących lat 60., których dalekie echo stanowiły.

Rację miała Blanka Činátlová, pisząc, że ubiór może również odgrywać istotną rolę w doświadczeniu *trapnosti*. Jednym ze źródeł erotycznych niepowodzeń poety Jaromila stała się bowiem bielizna, a dokładniej „obrzydlive, rozciągnięte gacie”, stojące na przeszkodzie skonsumowania znajomości z reżyserką. Z kolei Helena w trakcie niezręcznego striptizu zdejmując nylonowe pończochy (które z drobnomieszczańską starannością składa na poręczy krzesła) i „trochę wilgotną od potu” halkę. Milan Kundera okazuje się zaskakująco wrażliwy na kwestie związane z estetyką konfekcji i na przykrości, jakie sprawić może niegustowna

¹⁴ B. Činátlová, *Dederon a stadion aneb Tělo poučené z krizového vývoje*, [w:] *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*, red. B. Činátlová, P.A. Bílek, Příbram 2010, s. 124.

i tandetna bielizna. „Ohydne gacie z komicznym rozporkiem” — przeciwstawione estetycznym i na swój sposób dowcipnym spodenkom gimnastycznym — stają się źródłem sytuacji głęboko żenujących, ale też stanowią narzędzie kontroli nad ciałem i seksualnością — przy ich pomocy matka poety (symbolicznie i na dystans) kontroluje życie erotyczne Jaromila (a tym samym czyni je niemożliwym). Jedna z dziewcząt na strażackiej zabawie w *Pali się moja panno* po namiętnych chwilach spędzonych pod stołem z fantami stara się doprowadzić do porządku obciskając sukienkę, inna — nie bez przeszkód — pozbywa się swojej, by stanąć przed komisją w kostiumie kąpielowym, jak zrobiłaby każda uczestniczka porządnych wyborów miss piękności.

Ubranie okazuje się więc wielokrotnie nie tylko źródłem, ale też wehikułem *trapnosti*. Czasem jednak stanowić może przed nią ratunek. Jako ryszunek, trzymający ciało w ryzach i zasłaniający je przed cudzym spojrzeniem, okazuje się wybawieniem z wielu niezręcznych i kłopotliwych sytuacji. Elegancka sukienka, sztuczne perełki, ondulowana fryzura, czarna kreska na oku — wszystko to stanowi zbroję samotnej bohaterki filmu *Każdý mladý muž*, kostium, po którym spływają spojrzenia mężczyzn. Dla nich z kolei swego rodzaju ratunkiem pozostaje żołnierski uniform — choć właśnie na swojej skórze odczuli, jak głęboko nieprawdziwa jest ludowa mądrość o tym, że „za mundurem panny sznurem”, to jednak wciąż jest to coś, co nadaje niezręcznemu, rozczarowanemu, skazanemu na wielomiesięczną ascezę ciała jakąś formę¹⁵.

Słabość bezsilnych

Film *Miłość blondynki* rozpoczyna się od sekwencji przypominającej bal w remizie z *Pali się moja panno*. Oto znów jesteśmy na potańcówce w jakimś — jak możemy przypuszczać — prowincjonalnym przybytku. Trzy dziewczyny przy jednym ze stołów obserwują nieporadne zaloty mężczyzn z sąsiedniego stolika i starają się znaleźć właściwą dla nich odpowiedź (strofują się nawzajem, by nie patrzeć w ich kierunku, przybierają zblazowane miny). Scena ta przywodzi na myśl bliźniaczą niemal i kultową scenę z polskiego filmu *Dziewczyny do wzięcia* Janusza Kondratiuka. Choć czescy kawalerowie starają się podejść dziewczęta z większym może wyrafinowaniem, posyłając im przez kelnera butelkę wina (która zresztą trafia do kobiet siedzących przy innym stoliku, co jest przyczyną kolejnej konfuzji) zamiast kremów sułtańskich (którym wszak też nie można odmówić ambicji bycia eleganckimi), to jednak ich zabiegi, a także zakłopotanie

¹⁵ O motywie munduru, powracającym w wielu modernistycznych powieściach autorów z obszaru dawnej monarchii habsburskiej, pisał Václav Bělohradský jako o figurze tego, co utrzymuje kruchą, środkowoeuropejską tożsamość przed rozpadem, nadaje jej spistości. Por. *idem*, *Mitteleuropa: Rakouská říše jako metafora*, [w:] *idem*, *Přirozený svět jako politický problém*, Praha 1991.

dziewcząt składają się w sekwencję równie kłopotliwą, jak słynne perypetie przyjezdnych dziewczyn nad pucharkami nieszczęsnego kremu. To zestawienie — do którego upoważnia nas też zainteresowanie Kondratiuka czechosłowacką nową falą¹⁶ — skłania do postawienia pytania, czy czeskie reprezentacje odczytywać można przy użyciu kategorii podobnych do tych, którymi posługuje się w interpretacji *Dziewczyn do wzięcia* Justyna Jaworska, pisząc o kultowych scenach z kremem sułtańskim jako o „obrazie słabym”, rozumianym jako obraz, który

działałby na emocje; byłby to obraz, który na przykład wzrusza, budzi wstępną albo rozbraja. Podkreśla słabość, a jednocześnie się za nią ujmuje [...], a także pozostawałby poza kanonem uznanych reprezentacji jako ułomny — a więc rozproszony, zły jakości („nędzny” w rozumieniu Hito Steyerl), śmieszny, brzydki, żaloszny, kiczowy lub kampaowy, ekscentryczny, nienormatywny¹⁷.

Tego rodzaju obrazy powracają w wielu filmach Formana, szczególnie tych tworzonych w Czechosłowacji, w których kamera rejestruje nieporadne ruchy nieprofesjonalnych aktorów i naturszczyków, ich fizyczne ułomności, niekontrolowane gesty, niezborne wypowiedzi. Pozostaje pytaniem, do jakiego stopnia sam Forman był orędownikiem tak ujmowanej słabości, identyfikował się ze swoimi bohaterami i empatyzował z nimi, do jakiego zaś — poprzestając na dokumentowaniu ich niedoskonałej fizyczności — dystansował się od nich, czyniąc z nich przedmiot kpiny. Jego spojrzenie zmieniało się wraz z kolejnymi filmami, w początkach jednak było chyba bliższe właśnie współczuciu i sympatii niż bezwzględnemu obnażaniu wad i niedostatków portretowanych ludzi.

Nieprzypadkowo bohaterami jego wczesnych filmów są nastolatki, a więc osoby w okresie skondensowanej kłopotliwości, w którym doświadczenia *trapnosti* i *awkwardness* stanowią stały element codzienności, kiedy ciało zdaje się zupełnie tracić harmonię i nieustannie zdradza człowieka, a każda najprostsza społeczna interakcja staje się źródłem niekończącej się udręki. O postaciach tych pisała Stanislava Prádná, że byli to swego rodzaju outsiderzy — nie należeli do „warstwy studentów czy artystów”, a choć wywodzili się na ogół ze środowisk robotniczych, również to nie definiowało ich tożsamości; trudno ich też określić „już wtedy aktualnym mianem buntowników bez powodu”¹⁸ — „Na ogół nie uświadamiali sobie statusu outsidera, ich wrodzona niezgrabność i gapowatość prowadziły ich do stanu zmieszania i kompletnej dezorientacji”¹⁹.

Areną zaś, na której na ogół dochodzi do spektaklu żenujących i kłopotliwych sytuacji, stają się potańcówki, zabawy i konkursy taneczne. Sam bowiem taniec stanowi pojemny nośnik znaczeń — z jednej strony ukazuje marzenia

¹⁶ Na co zwraca uwagę Justyna Jaworska. Por. *eadem*, *Klir sułtański w „Dziewczynach do wzięcia”*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 5, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/161/274> (dostęp: 15 listopada 2016).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ S. Prádná, *Poetika postav, typů, (ne)herců*, [w:] J. Cieslar, S. Prádná, Z. Škapová, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 166.

¹⁹ *Ibidem*.

o swobodzie, o wyzwoleniu się z ograniczeń ciała i społecznych konwenansów, zatraceniu w zabawie, z drugiej staje się kolejnym źródłem zakłopotania. Jak wskazywała Stanislava Přádná, twist, którego tańczą bohaterowie, jest wymowną metaforą doświadczenia generacji dorastającej w latach 60., uwięzionej w konserwatywnym społeczeństwie i opresyjnych relacjach rodzinnych. Ciało wygina się konwulsyjnie, jakby rozpaczliwe chciało się uwolnić ze swojego położenia, ale nogi nie odrywają się od podłogi, ukazując daremność tych prób.

Ruchy w twiście przypominają skurcze — dziki bunt ciała [...] Jakby ciało opierało się czemuś od wewnątrz, broniło się przed przymusowemu skrępowaniu. Jakby tancerz chciał wyjść z siebie, dosłownie wydostać się ze swojej skóry. Jak krzyk światowej mody, twist w wykonaniu Formanowskich bohaterów i przeniesiony do czeskich realiów ukazuje się w śmiesznym, prowincjonalnym wcieleniu. Mimo tej komediowej optyki nie traci swojego buntowniczego potencjału [...] Forman ukazuje taneczną atrakcję również z drugiej, zabawnej strony — jako niezrozumianą, mechanicznie naśladowaną modną pozę²⁰.

Nieporadne, cierpiące przypadłościami wieku nastoletniego bohaterki i bohaterowie *Czarnego Piotrusia* czy *Miłości blondynki* budzą w widzu uczucia czułości i litości. Sam Forman opowiadał się „po stronie młodzieży, jako jedynej grupy społecznej, która w tych czasach żyła w pewnego rodzaju opozycji moralnej”²¹, ale nawet wówczas, gdy Forman traci dla swoich bohaterów sympatię, ukazując z większą bezwzględnością ich fizyczne ułomności (jak np. w filmie *Pali się moja panno*, stanowiącym krytyczny komentarz na temat kondycji społeczeństwa czeskiego), widz wciąż może odczuwać na ich widok wzruszenie i współczucie.

W szeregu apologetów tak pojętej słabości moglibyśmy też widzieć Hrabala, który nie tylko przytaczał w swojej prozie liczne obrazy ludzkich niepowodzeń, słabości, żenujących sytuacji, ale też sam siebie lubił prezentować jako postać nieudacznika i śmiesznego starca, a w końcu poświęcał wiele uwagi istotom w antropocentrycznym uniwersum najsłabszym — zwierzętom i ich tragediom rozgrywającym się gdzieś na marginesie ludzkich spraw. Autor adresowanych do swojego ulubionego kota *Dobranoczek dla Cassiusa* wydobywał i oświetlał w swojej prozie sceny pozostające na ogół poza kadrem lub na jego obrzeżach, wywołujące często wstręt lub chęć gwałtownego odwrócenia wzroku: konające na poboczach rozjechane koty, wronę z wybitym okiem i inne udęczone stworzenia²².

Pisząc o „słabych obrazach” w *Dziewczynach do wzięcia*, Justyna Jaworska przywołuje kategorię *queer*, proponując, by pojęcie, które w „ściśłym rozumieniu dotyczy [...] polityki seksualnych »odmieńców« i wiąże się z nienormalną

²⁰ *Ibidem*, s. 167–168.

²¹ *Ibidem*, s. 166.

²² Stosunek Hrabala do zwierząt jest zresztą bardziej ambiwalentny, o czym świadczyć mogą dyskusje, jakie wywołał polski przekład *Auteczka* — opowiadania, w którym znany z miłości do kotów pisarz opisuje, jak pozbawiał je życia.

tożsamością płciową²³, rozszerzyć tak, aby obejmowało również inne przejawy tego, co marginalne i marginalizowane, a pod spolszczonym terminem „kłir” rozpatrywać „estetykę i politykę peryferii”, zaś w „kłirowych strategiach” dostrzec „przesunięcie punktu ciężkości z centrum na margines i rehabilitację słabości”²⁴. Byłoby kuszące poszukać analogicznych strategii w czeskich utworach operujących figurami *trapnosti*, dostrzec w tych żenujących obrazach i obrazach zażenowania próbę — ostentacyjnie niezdarnej, niewydarzonej — emancypacji mieszkańców tego zakątka świata, przysłowiowych „uboższych krewnych Zachodu”. Do pewnego stopnia jako takie jawią się praktyki (około)pisarskie Bohumila Hrabala i twórczość (szczególnie wczesna) Miloša Formana.

Przywołana tu kategoria *queer* skłania jednak do jeszcze jednej uwagi. Przywoływane przeze mnie reprezentacje wywodzące się z kultury czeskiej mają wszak charakter wyraziście, ostentacyjnie wręcz heteronormatywny, a właściwie sama ta normatywność stanowi w nich warunek doświadczenia *trapnosti*. Pojawia się więc pytanie, czy doświadczenie to może mieć wobec owych norm potencjał subwersywny?

Wydawać by się mogło, że takich strategii moglibyśmy poszukiwać w praktykach artystów związanych ze sceną undergroundową, którzy sformułowane w latach 50. przez Vodsed’áka i Bondy’ego hasło poezji żenującej i totalnego realizmu przechwycili jako bliską im kategorię estetyczną. Jeżeli jednak przyjrzymy się panoramie kultury undergroundowej lat 70. i 80., okaże się ona pod wieloma względami zaskakująco konserwatywna i mało subwersywna — nie tylko nie było w jej ramach przestrzeni dla emancypacji kobiecych głosów, lecz także niewiele miejsca dla ekspresji nieheteronormatywnych tożsamości. Jeżeli w środowiskach skupionych wokół grup muzycznych w rodzaju Plastic People of the Universe licznych inspiracji (i materiału do coverów) dostarczała twórczość Velvet Underground, to *queerowa* aura towarzysząca nowojorskiej scenie muzycznej lat 70., znajdująca odzwierciedlenie w wielu tekstach Lou Reeda — jak się zdaje — rezonowała wśród czeskich undergroundowców znacznie słabiej²⁵.

Jest to o tyle zastanawiające, że w samym środowisku — traktowanym i piętnowanym przez oficjalny system jako grupa odmieńców, którzy swoim wyglądem wykraczali poza różne genderowe stereotypy — można by oczekiwać

²³ J. Jaworska, *op. cit.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Znamienne w tym kontekście wydają się słowa związanego z tym środowiskiem filozofa Jiřígo Nĕmca: „muzycznie lubiliśmy z grubsza to samo, co zachodni underground. Najmieszniejsze jest to, że my to właśnie braliśmy zupełnie muzycznie! Ponieważ kiedy Paul Wilson przetłumaczył Plastikom, co właściwie śpiewają [zespół wykonywał m.in. covery Velvet Underground — przyp. W.P.V.]... dajmy na to The Fugs... stało się jasne, że z niczym takim nie mogą się identyfikować! Chodziło więc o porozumienie muzyczne, w żadnym razie nie ideologiczne”. Por. *Melting-pot. Záznam z debaty o českém undergroundu let sedmdesátých. Hovoří Jiří Nĕmec, Dana Nĕmcová, J. Bobeš Rossler. Otázky kladla a zaznamenala Olga Stankovičová*, „Revolver Revue” 1991, nr 15, s. 96.

potencjału do rozszczęlniania istniejących norm. Zwraca na to uwagę jeden z undergroundowych autorów — Mirek Vodrážka — w tekście *Antisitémová queer politika undergroundu a prosystémová politika Charty 77*, ale skupia się przede wszystkim na politycznym — czy też antysystemowym sposobie funkcjonowania undergroundowych grup, nie problematyzując tego, na ile sam underground umożliwiał ekspresję nienormatywnym tożsamościom²⁶. Skądinąd zaś — jak wynika z innych komentarzy na temat tej kultury — była ona zaskakująco konserwatywna. Jak zauważają Hana Havelková i Libora Oates-Indruchová, „czeska kultura alternatywna była całkiem mainstreamowa, jeśli chodzi o gender”²⁷.

Pobieżny rekonesans po różnych wcieleniach i reprezentacjach *trapnosti* w kulturze czeskiej drugiej połowy XX wieku odsłania wiele istotnych napięć. Twórcy podkreślają jej uniwersalność; widzą w niej nie tylko dojmującą metaforę ludzkiej kondycji — kruchej, podatnej na zranienie, śmiesznej — ale wręcz doświadczenie, w którym objawia się istota człowieczeństwa. Wspólne jest im przecucie, że — idąc śladem Kundery — człowiek jest skazany nie tylko na kicz, ale też na zażenowanie, a obydwie te kategorie — kiczu i *trapnosti* — stale przenikają się ze sobą.

Związane z doświadczeniem *trapnosti* sceny odsłaniają też często — nie zawsze chyba zgodnie z intencją autorów — kulisy związane z performowaniem ról związanych z płcią i ich dość ograniczony repertuar, podporządkowany heteronormatywnej i patriarchalnej wyobraźni. Trudno w przywołanych przeze mnie przykładach znaleźć próby przekroczenia, dekonstrukcji bądź krytyki tego porządku. *Trapnost* jawi się nie jako możliwość subwersji „słabych” podmiotów, ale narzędzie ich dyscyplinowania. W kontekście przypisywanych często kulturze czeskiej swobody obyczajowej i liberalnego podejścia do sfery seksu — a obraz taki wzmacniają szczególnie powieści i opowiadania Milana Kundery — oznacza to, że jeżeli chodzi o możliwość ekspresji i reprezentacji doświadczeń z tego obszaru w głównym nurcie życia artystycznego — swoboda ta była dość ściśle reglamentowana i uzależniona od płci i orientacji twórcy.

Co więcej — ponieważ chodzi o dzieła stopniowo uznawane kanoniczne, otoczone prestiżem ze względu na rangę przyznaną im autorom — utwory te mogą wzmacniać ten porządek i go legitymizować. Jak zauważa Jan Matonoha, utwory takich twórców jak Milan Kundera i Bohumil Hrabal, których na różne sposoby łączono z nurtem sprzeciwu wobec reżimu politycznego Czechosłowacji, zachęcały czytelników, żeby „swoją solidarność z opozycyjnymi dyskursami

²⁶ M. Vodrážka, *Antisitémová queer politika undergroundu a prosystémová politika Charty 77*, <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1201/121-130.pdf> (dostęp: 15 listopada 2016). Skądinąd Mirek Vodrážka, podpisujący się też czasem żeńską formą, był jednym z uczestników undergroundowej kultury najbardziej zaangażowanym na rzecz idei feministycznych.

²⁷ H. Havelková, L. Oates-Indruchová, *Úvod. Vylvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti v letech 1948 až 1989*, [w:] *Vylvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti v letech 1948–1989*, red. H. Havelková, L. Oates-Indruchová, Praha 2015, s. 29.

mi dysydentów oparli na identyfikacji z jego symbolicznym kapitałem i zbiorem wartości, a jednocześnie, mimowolnie z przeoczoną i nie podaną refleksją patriarchalnym ujęciem ról genderowych”²⁸. Zdaniem badacza mechanizm ten (o którym możemy też chyba mówić w odniesieniu do twórczości undergroundowej), który czyni „gender niewidzialnym”, utrudnia reflektowanie strukturalnych nierówności i skłania czytelniczki „do identyfikacji wbrew własnym interesom i za pośrednictwem afektywnych inwestycji przyczyniały się do wzmacniania dyspozytywów milczenia działających na jego niekorzyść”²⁹. Matonoha wskazuje, że paradoksalnie bardziej wywrotowe, a na pewno posiadające większą autonomiczność i sprawczość, portrety postaci kobiecych znajdziemy w powieściach publikowanych w oficjalnym obiegu, a więc często utożsamianych z twórczością konformistyczną i skompromitowaną³⁰. Być może również, by znaleźć szersze spektrum „kłirowej” estetyki i strategii, a także bardziej rozbudowany repertuar niezręczności, kłopotliwych obrazów i obrazów zakłopotania — które w odniesieniu do kultury polskiej brawurowo rekonstruuje Kornelia Sobczak na przykładzie serialu *Jan Serce*³¹ — należałoby sięgnąć do innych nieco obiegów kultury niż przywołane przeze mnie kanoniczne dzieła — a więc do ewoluującego z nowofalowej szkoły w warunkach normalizacyjnych nurtu dobrodusznym filmów familijnych, święcących tryumfy seriali obyczajowych w rodzaju *Kobiety za ladą* czy młodzieżowych musicali z lat 80.³²

W wierszu z lat 80. pisał Ivo Voďsedálek:

„Już przed czterdziestu laty twierdziłem że najsilniejszym uczuciem jest zażenowanie. Jest wyrazem wstydu za innych. Jest wyrazem poczucia całkowitej osobistej odpowiedzialności za wszystkich”³³. Echa tego rozumienia *trapnosti* jako poczucia odpowiedzialności za każde istnienie powróciły na przełomie lat 80. i 90. w kręgach undergroundowych. Właśnie wtedy pojawiły się w tych środowiskach mocniejsze głosy w obronie i w imieniu przedstawicieli różnych nie-normatywnych grup i tożsamości. Kultura undergroundowa zdefiniowana została wówczas — m.in. piórem Mirka Vodrážki — jako kultura słabych, przegranych,

²⁸ J. Matonoha, *Dispozitivní mlčení: zraňující identity a diskurzivní konstituce mlčení. Gender, feminismus a česká literatura v období 1948–1989*, [w:] *Vyvláštěný hlas...*, s. 360.

²⁹ *Ibidem*, s. 359.

³⁰ *Ibidem*, s. 366.

³¹ Por. K. Sobczak, „Nikt z tego balu nie wyjdzie samotny”. *Obrazy niezręczności, słabości i porażki w serialu Jan Serce Radosława Piwowarskiego* [tekst w druku].

³² Istniejące opracowania wskazują na tkwiący w nich potencjał estetyczny i narracyjny. Por. m.in. J. Machek, *Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem*, [w:] *Tesilová kavalérie...*, s. 9–27; P.A. Bílek, *K práci a oddechu. Známý systém normalizační pop music*, [w:] *Tesilová kavalérie...*, s. 57–75; I. Marešová, *Romance za pultem. Průvodce po třech reprezentativních prostorech normalizačních milostných příběhů*, [w:] *Tesilová kavalérie...*, s. 83–94; L. Borovička, „Jen my dva to své víme”: *Láska nejen na sídlišti v perspektivě normalizační popkultury*, [w:] *Tesilová kavalérie...*, s. 95–115.

³³ Ivo Voďsedálek, cyt. za G. Zand, *op. cit.*, s. 127.

pozostających na marginesie, outsiderów, freaków, jako „kultura porażki” i „kultura niepełnosprawna”, a także jako kultura, która ekspresji oraz ochronie tych grup miała służyć: w orbicie jej zainteresowań znaleźć się miały prawa kobiet i mniejszości seksualnych, marginalizowanych grup społecznych, przedstawiciele mniejszości etnicznych, osób uznawanych za chore psychicznie, skonfliktowanych z porządkiem prawnym, ale też zwierząt i zagrożonego ekosystemu całej planety³⁴. Być może więc również narracji, które o doświadczeniu *trapnosti* opowiadałyby z punktu widzenia tych grup, powinniśmy poszukiwać na obrzeżach, z dala od kanonów i głównych nurtów — literackich, filmowych i artystycznych? Jest zresztą możliwe, że w ich opowieściach kluczowe dla ekspresji własnej kondycji okazałyby się inne zgoła doświadczenia i stany.

³⁴ Por. M. Vodrážka, *Umění pro-hry a invalidní kultura*, „Vokno” 1990, nr 18, s. 100–107; nr 19, s. 109–117; nr 20, s. 98–103; P. Blumfeld, *Kanárek chcíp, at’ žije kanárek!*, „Vokno” 1990, nr 18, s. 2–3; nr 19, s. 2–6.