



OBRAZ KOBIETY-BUNTOWNICZKI CZECHOSŁOWACKIEJ NOWEJ FALI NA PODSTAWIE *STOKROTEK VĚRY CHYTILOVEJ*

The image of a rebel woman in the Czechoslovak New Wave based on the *Daises* by Věra Chytilová

Summary

Daises by Věra Chytilová is one of the most important films of the Czechoslovak New Wave, from which the image of a rebellious female figure emerges. Due to its complex nature, aesthetic and semantic diversity, this surreal image can be interpreted on many levels, often extremely different. It is both a criticism of consumerism and nihilism, and a feminist manifesto in the Central and Eastern European edition. The communism that dominated this area tended to institutionalize the inequalities between women and men. Due to the complexity of the problem and the multitude of possible interpretations, the film analysis is based on various methodologies oscillating between feminist criticism and Laura Mulvey's reflections on the categories of corporeality, gender, and the masculinization of the viewer in narrative cinema.

Keywords: women's cinema, feminism, woman in the movie

Surrealistyczny obraz Věry Chytilovej pod tytułem *Stokrotki* może być odczytywany na wielu poziomach. Pierwsza, podstawowa, warstwa to krytyka kondycji człowieka jako takiego, krytyka nihilizmu, konsumpcjonizmu. Jednak przede wszystkim jest przedstawieniem buntu, ma formę swoistego manifestu o mocnym feministycznym wydźwięku. Bohaterki to dwie młode, mogłoby się wydawać aż nadto wyzwolone jak na tamte czasy i miejsce dziewczyny o sugestywnych imionach Marie I i Marie II.

Věra Chytilová to jedna z czołowych przedstawicielek czechosłowackiej Nowej Fali, zwanej również czechosłowackim cudem filmowym, czyli ruchu filmowego zrzeszającego twórców filmowych tworzących w latach sześćdziesiątych XX wieku, skupionych przy praskiej FAMU. Ich zainteresowania były różnorodne, jednak oscyływały wokół problematyki ludzkiej kondycji, natury człowieka, inspirowane były *cinema-verité*, nie stroniły od eksperymentów formalnych. Łączyło ich coś jeszcze:

Mimo iż większość czechosłowackich twórców filmowych z pewnością zaprzeczyłaby istnieniu intencjonalnego „ruchu”, ze względu na brak wspólnego manifestu i różnorodnych założeń estetycznych, w sposób oczywisty jednoczyli się w geście odrzucenia ograniczeń socrealizmu i w pragnieniu stworzenia „bardziej satysfakcjonującej kultury”¹.

Lata sześćdziesiąte, tak zwana *zlatá šedesátá*, stworzyły ku temu idealną okazję. Czasy odwilży postalinowskiej, które trwały do praskiej wiosny w 1968 roku, przyniosły zmniejszone naciski władz i złagodzenie cenzury oraz większą swobodę twórców. „Okres nowej fali niósł ze sobą wzmożoną reakcję estetyczną społeczeństwa wyłaniającego się okresu narzucanej ortodoksji kulturalnej”².

Powstanie ruchu filmowego skorelowane było ze zmianami zachodzącymi w społeczeństwie w tych latach.

W Czechosłowacji zaistniały sprzyjające okoliczności do rozwoju Nowej Fali. W społeczeństwie obecne było ekonomiczne i polityczne napięcie oraz powszechna potrzeba wolności ekspresji [...]. To oczywiste, że czechosłowacka Nowa Fala była „ruchem filmowym” i jej rozwój był nieodłącznie związany ze zmianami społeczno-politycznymi, które nastąpiły w kraju w latach sześćdziesiątych³.

Zmiany te i potrzebę ich zajścia odczuwała także Věra Chytilová, co można zaobserwować w jej filmach. Jej słynne zdanie, że mówienie nieprawdy powinno być zakazane, ilustruje specyfikę tamtych lat. Reżyserka inspirowała się estetyką *cinema-verité*, a jej twórczość wywoływała wyraziste reakcje wśród odbiorców. Jej filmy są nie tylko zaangażowane społecznie, lecz także reprezentują żeńską wrażliwość. „Swobodna interpretacja artystyczna to dla niej nie tylko forma uprawiania sztuki, lecz sposób, w jaki dokonuje krytycznej interpretacji świata oglądanego i ocenianego z perspektywy kobiecych uczuć, emocji oraz życiowych doświadczeń”⁴. Motywy feministyczne uwidoczniły się już we wczesnych filmach Chytilovej, a ich kulminacja nastąpiła w *Stokrotkach*.

Twórczyni w młodości była modelką, a w swoim filmie *Paľap* z 1962 roku przedstawia absurdy życia i pracy modelki, jej podmiotowości i zależności od mężczyzn. Krytyczny wydźwięk uwypukla się w scenach, w których makijaż i inne zabiegi upiększające nabierają rytualnego charakteru, a kobieta (modelka) staje się jedynie obiektem, manekinem. Uprzedmiotowiona bohaterka zdaje sobie sprawę, że tego typu praca jej nie odpowiada, czuje się wyobcowana w dziedzinie zupełnie zdominowanej przez mężczyzn. Ponadto analizie została poddana kondycja człowieka i jego miejsce w świecie, jednostkę przedstawiono jako przedmiot otoczony innymi przedmiotami. Film kończy abstrakcyjna, nielogiczna sekwencja wyrazistych obrazów. Już na tym etapie pracy reżyserka ujawnia swoje zainteresowanie nienaturalistycznym połączeniem dźwięku i obrazu, zrywa z prostą analizą na rzecz robienia przestrzeni na zróżnicowane poziomy interpretacji. Eksperymenty formalne zapowiadają

¹ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, Gdańsk 2009, s. 14.

² *Ibidem*, s. 18.

³ *Ibidem*, s. 15.

⁴ M. Radkiewicz, *Věra Chytilová. Stokrotki w paľapce*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2003, s. 39.

łamiącą zasady panujące w klasycznym kinie specyfikę późniejszych *Stokrotek*. „Chytilová dążyła do powiedzenia prawdy za wszelką cenę, jej twórczość uważano za radykalną, jednak oryginalność oraz estetyczna złożoność *Stokrotek* i tak były zaskoczeniem”⁵.

W tym najgłośniejszym chyba filmie Chytilovej bohaterki – dwie siedemnastolatki dochodzą do wniosku, że świat jest pozbawiony sensu. One same są jakby zawieszony w próżni – nie mają żadnej przeszłości ani przyszłości, prowadzą walkę między żądzą konsumpcji a potrzebą destrukcji. Nie ma tu chronologii i rozwoju psychologicznego. Film podzielony jest na pięć sekwencji, widać fragmentaryzację przywołującą na myśl odwołania do dadaizmu, nie ma tu spójności oraz logicznej narracji. Zdaniem Petry Hanákové ta „pokawałkowana” narracja ukazuje mechanizm uprzedmiotowienia kobiet⁶. Film jest wizualnie złożony i przesiąknięty estetyką surrealizmu. Rozpoczynają go szybko zmieniające się sekwencje sugestywnych obrazów budzących liczne skojarzenia. Już w pierwszej scenie, która rozgrywa się na basenie, bohaterki są niczym marionetki: siedzą oparte jak lalki i wykonują proste ruchy, do złudzenia przypominające te wywołane pociągnięciami za sznureczki w teatrze kukiełkowym. Według Magdaleny Radkiewicz dziewczęta: „W pierwszej scenie filmu przypominają plastikowe lalki lub roboty, których możliwości ruchowe ograniczają się do wykonywania kilku najprostszyc gestów zgodnych ze wcześniejszym zaprogramowaniem”⁷. Jak twierdzi Mircea Dan Duta, scena ta jest wyrazem wszechmocnej autorskiej obecności⁸.

Punktem wyjścia do analizy twórczości Chytilovej jest teoria Laury Mulvey dotycząca reprezentacji cielesności i płci w filmach tak zwanego głównego nurtu. Według badaczki jest ona uwarunkowana płciowo, a swoje korzenie ma w patriarchalnej ideologii. Podejście to wiąże się z uprzedmiotowieniem kobiet, które pozostają bierne i są jedynie obiektem, który ma sprawiać, że widz odczuwa przyjemność patrzenia. Widz jednocześnie poddany jest automatycznej maskulinizacji, a jego męskość jest z góry narzuconym punktem widzenia. Jako władca spojrzenia ma całkowitą kontrolę nad obiektem, czyli kobietą, której rola zostaje sprowadzona do sprawiania wizualnej przyjemności. Ponadto dominację męczyzny potęguje konwencja podglądania kobiet w intymnych sytuacjach, istniejąca w klasycznym kinie. Badaczka demaskuje eksploatację i uprzedmiotowienie kobiet przez patriarchalny porządek dominujący w kinie i ogólnie – w przemyśle filmowym. Kobieta przedstawiona jest tak, jak widzą ją mężczyźni, sprowadzona jest do podrzędnej roli obrazu we władaniu męczyzn, ukazana z perspektywy swojej seksualności, tak aby podobała się widzom. Jest to branża, w której prym wiodą mężczyźni, i to mężczyźni decydują o tym, w jaki sposób zostanie przedstawiona kobieta. Jak zauważa Artur Eichhorst, kobiety w tej dziedzinie mierzą się z nierównościami: „kultura ma charakter polityczny, a ich nieobecność w tworzeniu jej dominujących nurtów jest elementem systemu opresji wobec nich [...]”⁹.

Warto wspomnieć o istocie drugiej fali feminizmu, czyli o oporze wobec ucisku kobiecej seksualności oraz nieobecności kobiet w polityce i sztuce, która stanowiła o opresyjności patriarchalnego społeczeństwa. Podejście to uwidoczniło się też w różnorodności feministycznych rozważań na temat filmu, postulujących przede wszystkim krytyczne odczytanie oraz redefinicję pojęć dotyczących kreacji. Perspektywa feministyczna w teorii i analizie filmów oznacza łączenie wątków kobiecocentrycznych, genderowych oraz queerowych

⁵ P. Hames, *op. cit.*, s. 238.

⁶ P. Hanáková, *Głosy z innego świata. Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska w „Stokrotkach” i „Zabójstwie inż. Czarta”*, przeł. M. Szczubiałka, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57–58, s. 287.

⁷ M. Radkiewicz, *Věra Chytilová*, s. 40.

⁸ M.D. Duta, *Vyprávěč, autor a bůh: naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*, Praha 2009, s. 172.

⁹ A. Eichhorst, *Ciało i płeć w kinie Věry Chytilovej*, „Tekstura” 6, 2015, s. 122.

w ujęciu intertekstualnym oraz intermedialnym. Istnieje tu od lat siedemdziesiątych XX wieku i ściśle wiąże się z drugą falą feminizmu. Połączenie tematyki kobiecej i filmowej umożliwiło wprowadzenie narzędzi niezbędnych do analizy tego zjawiska. Badacze przyjrzeni się mechanizmom kinowej reprezentacji oraz przeanalizowali wizerunki kobiecości. „Feminizm był dla teoretyczek i teoretyków narzędziem umożliwiającym takie ukazanie mechanizmów kinowej reprezentacji, by wyeksponować obecne w nich odniesienia do patriarchalnej relacji płci”¹⁰.

W latach siedemdziesiątych uaktywniły się też reżyserki, które odrzucały zasady rządzące klasycznym kinem oraz ich estetykę.

Lata siedemdziesiąte to okres manifestacyjnego odrzucania przez reżyserki zasad klasycznego kina, zwłaszcza dotyczących iluzyjnej narracji oraz przeźroczystości kinowego spektaklu. W ich filmach dominowała estetyka „buntu”, polegającego przede wszystkim na dekonstrukcji modelu kobiecej reprezentacji jako erotycznego obiektu, związanej z zaspokajaniem męskiej przyjemności patrzenia¹¹.

Věra Chytilová w pewnym sensie wyprzedzała swoje czasy, była swoistą pionierką – kreowała buntownicze bohaterki tak, aby łamały stereotypy, odrzucała monopol perspektywy męskiego widza. *Stokrotki* z 1966 roku to jeden z pierwszych w historii kina manifest feministyczny. Mają kontrkulturowy, subwersywny charakter, który zburzył wcześniejsze konwencje narracji oraz tradycyjnych reprezentacji kobiecości.

Reżyserkę interesuje kwestia podmiotowości i seksualności kobiet, których płęć istnieje zawsze ‘w obrazie i jako obraz, obraz różnicy’. Zostaje on w filmach poddany równie krytycznemu osądowi, co społeczne i kulturowe definicje kobiecości (a także męskości) oraz ukształtowane przez nie modele gender – kulturowej tożsamości płci¹².

Ich innowacyjna estetycznie forma bezpośrednio związana była z postawą feministyczną, choć określić go można feminizmem w wydaniu Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie system socjalistyczny wykazywał tendencje do instytucjonalizowania nierówności istniejących między płciami. Według Dobrochny Dabert, która dokonała porównania narracji feministycznych z postkolonializmem, synteza ta jest trafnym odzwierciedleniem sytuacji kobiet i ich twórczości na tym obszarze. W ujęciu tym mężczyzna staje się „kolonizatorem”, a podległa mu kobieta pozostaje „innym” i zmuszona jest do walki o swą tożsamość.

Chytilová dekonstruuje patriarchalne zasady kina głównego nurtu i stawia kobietę w centrum. Jej bohaterki są aktywne, nie poddają się biernie męskiej decyzyjności, kreują zdarzenia. Język patriarchalny zostaje poddany dekonstrukcji za pomocą fragmentaryzacji dialogów, przez łamanie konwencji reżyserka pozbawia go logiki i co za tym idzie staje się wyzuty z sensu. „W przestrzeni opowieści, w których podmiotem są kobiety, język patriarchalny nie tylko traci siłę, lecz zaczyna działać na rzecz swości kobiecego spisku”¹³.

Z drugiej strony natomiast dziewczęta są znużone codziennością, nie widzą sensu w swoim istnieniu. Aby przełamać rutynę, zaczynają zwodzić starszych mężczyzn, którzy odbierają to jako obietnice stosunku, i wykorzystując ich przychyłność, wyludzą wystawne kolacje. Po zdobyciu ofiary szybko się nudzą i szukają kolejnych. Podejmują próbę buntu przeciwko narzucanej społecznie roli podporządkowanym mężczyznom kobiet. Przekraczają granice obyczajowe, wykorzystują swój wdzięk, aby oszukać mężczyzn z nieposkromionym apetytem seksualnym. W dość przewrotny sposób przejmują kontrolę nad swoją cielesno-

¹⁰ M. Radkiewicz, *Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych*, „Wielogłos” 2011, z. 2 (10), s. 119.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Radkiewicz, *Věra Chytilová*, s. 43.

¹³ P. Hanáková, *op. cit.*, s. 297.

ścią, tym samym w pewnym stopniu manipulując męskimi zachowaniami wymierzonymi w kobiety. Są młode, ale wystarczająco świadome swej seksualności, więc postanawiają się nią bawić i wykorzystać, aby wyzwolić się z opresyjności patriarchalnego społeczeństwa. „W manifestacyjny sposób oddają się więc rozkoszom i przyjemnościom, czerpanym ze swoich wyrotowych działań”¹⁴.

Mężczyźni zostali przedstawieni w krytyczny, wręcz karykaturalny sposób. Uwypuklono ich negatywne cechy i słabości. Gdy wpadają w sidła bohaterek z powodu niepoahamowanych seksualnych żądz i chęci zdradzania żon z młodszymi kobietami, zostają zdemaskowani i ośmieszeni. W ten sposób krytyce poddane zostało przedmiotowe traktowanie kobiet i sprowadzanie ich do roli obiektów seksualnych. W *Stokrotkach* role się odwracają, to dziewczęta zwodzą, a nie są zwodzone, przejmują kontrolę nad swoją seksualnością, są zdobywczyniami, a numerami telefonów swoich ofiar, niczym myśliwi trofeami, ozdabiają ściany mieszkania.

Reżyserka poddała krytyce fallocentryczną orientację kultury patriarchalnej. Obiekty o fallicznych kształtach – artefakty męskości – są dekanonizowane, wręcz ośmieszane przez zniszczenie. W scenach dziewczęta defragmentaryzują produkty spożywcze o podłużnym kształcie, w ten symboliczny sposób przejmują kontrolę nad swoją seksualnością. Podobny zabieg przeprowadziła w latach siedemdziesiątych polska artystka wizualna Natalia LL w swoim cyklu zatytułowanym *Sztuka konsumpcyjna*. Jest to zbiór filmów i fotografii ukazujący twarz kobiety o bardzo delikatnej, wręcz lalkowatej urodzie, jedzącej w zmysłowy sposób różne produkty, takie jak banany, parówki czy lody. Na skutek tego pozornie błaha czynność zdobywa zupełnie nową, erotyczną wymowę. W *Stokrotkach* jedzenie zyskuje podobny wydźwięk, staje się czynnością wręcz seksualną, a wystawna uczta przeraża się w orgię. Obraz przepełniony jest seksualnymi odniesieniami – pojawia się motyl, czyli typowo czeski symbol erotyczny, czy łabędzie – motyw odwołujący się do miłości i cielesności.

Symboliczny wydźwięk ma scena, w której Marie rozprawiają się z fallicznymi obiektami za pomocą nożyczek, nie kryjąc przy tym uciechy, jaką im sprawia ta czynność, co przybiera charakter kastracji. W ten sposób „przyjemność patrzenia” zostaje zakłócona i następuje prowokacyjna fetyszycacja kobiety. Reżyserka ośmiesza fragmentaryczny sposób przedstawiania kobiecego ciała, doprowadzając go do granic absurdu, gdy bohaterki tną wizerunki modelek z czasopism. „*Stokrotki* demaskują patriarchalne zasady rządzące kinem w sposób absurdalnie wyolbrzymiony [...]”¹⁵.

Dziewczęta czują się niezauważone, pominięte, a jedynym dowodem na ich istnienie są szkody, które po sobie zostawiają. Sięgają po radykalne środki, którymi posługują się, aby ich głos został usłyszany. W ten sposób manifestują swój bunt, atakują ustalony porządek i narzucane im wzorce zachowań, co odzwierciedlają również ich ironiczne wypowiedzi: „Jeśli będziemy grzeczne i będziemy ciężko pracować, znowu wszystko będzie dobrze”¹⁶. Ma on charakter zarówno feministyczny, jak i polityczny – może być także krytyką konformizmu doby komunizmu. Celem stało się też nakreślenie ówczesnej sytuacji społecznej: „w *Stokrotkach* autorki chciały ukazać destrukcję i jej możliwości, to jak daleko może zejść”¹⁷. Jednocześnie są świadome funkcji, jaką pełni w ówczesnym świecie cielesność, przełamują stereotypowe kanony piękna, a niedoskonałości zamieniają w atuty. „Zamiast maskować wady urody, Marie II czyni z nich swój główny atrybut, lekceważąc obowiązujący wzorec fizycznej atrakcyjności”¹⁸.

¹⁴ M. Radkiewicz, *Věra Chytilová*, s. 40.

¹⁵ A. Eichhorst, *op. cit.*, s. 127.

¹⁶ *Stokrotki (Sedmikrásky)*, V. Chytilová, Czechosłowacja 1966.

¹⁷ V. Chytilová, T. Pilát, *Věra Chytilová zblízka*, Praha 2010, s. 163.

¹⁸ M. Radkiewicz, *Věra Chytilová*, s. 41.

Stokrotki Věry Chytilovej to kanoniczny film sztuki feministycznej. Reżyserka w pewnym sensie wyprzedziła swoje czasy – już w latach sześćdziesiątych poddała analizie wątki, które żywo zainteresowały przedstawicielki drugiej fali feminizmu w latach siedemdziesiątych. Jak twierdzi Petra Hanáková, zastosowano tu estetykę feministyczną w jej „gorgonicznej, anarchicznej, nieopohamowanie wywrotowej formie”¹⁹. Ten surrealistyczny obraz, ze względu na swój złożony charakter, może być odczytywany na wielu różnych poziomach. Jest przede wszystkim feministycznym manifestem w wydaniu środkowo-wschodnioeuropejskim. W miejscu zdominowanym przez komunizm, który wykazywał tendencje do instytucjonalizowania nierówności między płciami, Chytilová stworzyła film wyrażający – swą nieoczywistą formą, innowatorską na tamte czasy estetyką oraz występującymi w nim silnymi postaciami kobiecymi – bunt z jednej strony przeciw totalitarnemu reżimowi, z drugiej przeciwko uprzedmiotowieniu kobiet.

Bibliografia

- Chytilová V., Pilát T., *Věra Chytilová zblízka*, Praha 2010.
- Dabert D., *Kwestie kobiece w czesko-słowackiej refleksji filmowej po roku 1989*, „Porównania” 2009, nr 6, s. 179–195.
- Duta M.D., *Vyprávěč, autor a bůh: naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*, Praha 2009.
- Eichhorst A., *Ciało i płęć w kinie Věry Chytilovej*, „Tekstura” 6, 2015, s. 121–134.
- Hames P., *Czechosłowacka Nowa Fala*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, Gdańsk 2009.
- Hanáková P., *Głosy z innego świata. Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska w „Stokrotkach” i „Zabójstwie inż. Czarta”*, przeł. M. Szczubińska, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58, s. 287–299.
- Helman A., *Feministki o kinie*, „Film na Świecie” 1991, nr 5 (384), s. 5–13.
- Johnson C., *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 5 (384), s. 13–21.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95–108.
- Radkiewicz M., *Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych*, „Wielogłos” 2011, z. 2 (10), s. 117–127.
- Radkiewicz M., *Věra Chytilová. Stokrotki w pułapce*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2003, s. 39–56.
- Radkiewicz M., *Władczynie spojrzenia: teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010.

¹⁹ P. Hanáková, *op. cit.*, s. 287.