

TEKSTURA
Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy
tom 1 (6): 2015

<http://dx.doi.org/10.12775/Tek.2015.021>

Artur Eichhorst (UMK)

eichhorst.artur@gmail.com



CIAŁO I PŁEĆ W KINIE VĚRY CHYTILOVEJ

Celem niniejszego tekstu jest analiza wizerunków ciała i płci w twórczości czeskiej reżyserki, Věry Chytilovej. Artystka była przedstawicielką tzw. czechosłowackiej Nowej Fali, czyli największego rozkwitu w historii filmu naszych południowych sąsiadów. Ponadto jej działalność wiązana jest z kinem kobiet i czasami z kinem awangardowym. Filmografia Czeszki jest jednak na tyle złożona, że trudno ją jednoznacznie wpisać w ramy jednego nurtu. W związku z tym proponuję podzielić jej pracę na trzy okresy. Periodyzację tę uzasadniam głównie różnicami w poetyce dzieł. Pierwszy okres przypadałby na lata 1962–1966, czyli od debiutu dwoma średniometrażowymi filmami – *Pułapem* i *Workiem pcheł* – do realizacji *Stokrotek*, rozpoczynających następny, najbardziej oryginalny etap działalności Chytilovej. W 1969 roku odbyła się premiera filmu *Owoce rajszych drzew jemy*, drugiego i ostatniego obrazu z tego okresu, który przerwała tzw. normalizacja, co wiązało się z ponownym wprowadzeniem cenzury w Czechosłowacji. Z przyczyn politycznych reżyserka przez kilka lat nie mogła tworzyć. Trzeci okres rozpocząłby powrót Chytilovej filmem *Gra o jabłko* w 1976 i obejmowałby resztę jej twórczości (aż do ostatniej realizacji z 2006 roku – *Piękne chwile to motyle*).

Punkt wyjścia moich rozważań nad kategorią cielesności i płci w filmach Věry Chytilovej stanowi feministyczna teoria Laury Mulvey. Jej zdaniem kino głównego nurtu, a zwłaszcza klasyczne kino hollywoodzkie, jest zakorzenione w patriarchalnej ideologii. Autorka pisze o różnicy w „przyjemności patrzenia” (aktywnej – męskiej i biernej – kobiecej): „Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobietą odpowiednio stylizowa-

na” – kobieta w tym ujęciu jest obrazem, a mężczyzna „władcą spojrzenia”¹. Niesie to ze sobą konsekwencje na płaszczyźnie identyfikacji widza z postacią – postać kobieca jest ukazana dla satysfakcji odbiorcy, z postacią męską natomiast widz może się utożsamić, bohater męski jest „sobowtorem widza”². Co więcej, według autorki, następuje „maskulinizacja” widza, niezależnie od jego/jej faktycznej płci – męskość zostaje narzucona jako „punkt widzenia” poprzez wbudowane w dzieło wzorce przyjemności i identyfikacji³.

„Posługiwanie się wzrokiem to raczej przywilej mężczyzn niż kobiet” – stwierdziła Luce Irigaray⁴. Według teoretyczek feministycznych, jak pisze Alicja Helman, na ekranie oglądamy kobietę taką, jaka widziana jest przez mężczyznę, który także decyduje, jaką wiedzę o niej przekazać poprzez filmowe medium. To zjawisko ma być związane z „fallocentryczną orientacją” kultury patriarchalnej, mającej najwyraźniej ze wszystkich sztuk przejawiać się właśnie w filmie⁵. Z punktu widzenia psychoanalizy (stanowiącej odniesienie dla różnych teorii feministycznych) postać kobieca na ekranie kojarzy się z kastracją, więc „przyjemność wzrokowa” zostaje zakłócona – wówczas pozostają dwie drogi zwalczania tego problemu: dewaluacja, ukaranie kobiety lub zapomnienie o kastracji i fetyszyzacja kobiety⁶. Ta druga polega na pewnej strategii prezentowania damskiego ciała, które jest przedstawione na ekranie w sposób fragmentaryczny przez pokazywanie jego części w zbliżeniach – staje się ono wówczas produktem⁷. Właśnie przez pryzmat tej strategii podejmuję się próby analizy kina Věry Chytilovej.

Kobiety w znacznej mierze przez całe wieki były wykluczone z praktyki artystycznej. W tym ujęciu, na które swoją uwagę od początku zwracał ruch feministyczny, kultura ma charakter polityczny, a ich nieobecność w tworzeniu jej dominujących nurtów jest elementem systemu opresji wobec nich,

¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] tejsze, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010, s. 39.

² Tamże, s. 41.

³ L. Mulvey, *Ponowne refleksje nad przyjemnością wzrokową i kinem narracyjnym, zainspirowane Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora (1946)*, przeł. J. Majmurek, [w:] tejsze, *Do utraty wzroku...*, s. 79.

⁴ Cyt. za: C. Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 443.

⁵ A. Helman, *Feministki o kinie*, „Film na Świecie” 1991, nr 5, s. 6.

⁶ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa...*, s. 41–42.

⁷ Tamże, s. 42.

wiążącej się bezpośrednio z „władzą nad językiem”⁸. Dlatego też feministki zainteresowały się – z pewną ostrożnością, jak zauważa Mulvey – awangardą, sztuką marginalizowaną, polemizującą z tradycyjnymi praktykami⁹. Do dzisiaj kino, zwłaszcza to głównego nurtu, pozostaje raczej domeną mężczyzn. Mulvey podkreśla wyraźny związek marginalizacji reżyserek w Hollywood (na początku było ich wiele) z momentem pojawienia się studiów filmowych i większych zysków (komercjalizacja)¹⁰. Instytucjonalizacja i hierarchizacja przemysłu filmowego przyniosła więc podobne skutki dla kobiet co instytucjonalizacja nauki (historia zna przykłady kobiet naukowców działających już w średniowieczu, np. Hildegarda z Bingen). Nieco inaczej w tym czasie wyglądała sytuacja w osłabionej II wojną światową Europie (osłabiony był więc także przemysł filmowy) – tutaj w latach 50. i później zadebiutowało kilka znanych autorek, w tym także Věra Chytilová¹¹.

Dobrochna Dabert dokonuje ciekawego porównania strategii feministycznej z postkolonializmem, które ma być odpowiednie dla twórczości kobiet w Europie Środkowo-Wschodniej¹². W tym ujęciu mężczyzna jest dominującym „kolonizatorem”, kobieta natomiast jest podległym „Innym”. Musi walczyć o swoją tożsamość. Stara się odzyskać swój głos i dokonać „dekanonizacji” męskiego wzorca kultury, który prezentuje ją w sposób stereotypowy.

Operujące mitami, wzorcami i stereotypami kino jest potężną bronią ideologiczną¹³. Jako oręż przeciw kinu głównego nurtu daje się wykorzystać formalizm utworu, „uwypuklenie roli znaczącego”¹⁴. Poprzez skupienie się na procesie filmowym, na samym tworzywie, można, zdaniem Mulvey, zdemaskować ideologiczność obrazów hollywoodzkich, która jest ukryta za realistyczną estetyką¹⁵. Laura Mulvey, na przykładzie dzieł własnych i autorstwa Mayi Deren czy Chantal Akerman, charakteryzuje „feministyczną praktykę tworzenia filmów”:

⁸ L. Mulvey, *Kino, feminizm i awangarda*, przeł. J. Murczyńska, [w:] *tejtze, Do utraty wzroku...* s. 60.

⁹ Tamże, s. 61.

¹⁰ Tamże, s. 63.

¹¹ Tamże.

¹² D. Dabert, *Kwestie kobiece w czesko-słowackiej refleksji filmowej po roku 1989*, „Porównania” 2009, vol. 6, s. 195.

¹³ A. Helman, dz. cyt., s. 6.

¹⁴ L. Mulvey, *Kino, feminizm i awangarda...*, s. 76.

¹⁵ Tamże, s. 72.

Tym, co powtarza się we wszystkich przypadkach, jest stałe powracanie do kobiety, nie jako wizualnego obiektu, ale przedmiotu badań, jako treści, która nie może być rozważana w obrębie estetycznych dyrektyw wyznaczonych przez tradycyjną praktykę filmową. Przyjemność i zaangażowanie nie są wynikiem identyfikacji, napięcia narracyjnego czy naerotyzowanej kobiecości, ale wyrastają z zaskakującego, przesadnego wykorzystania kamery, nietypowego kadrowania scen i ludzkiego ciała, wymagań stawianych widzowi, który musi sam poskładać rozsypane elementy. Historia, wątki wizualne, idee nie są ze sobą połączone w sposób spójny i wymagają odczytywania w pojęciach rozwijających się relacji między feminizmem, filmem eksperymentalnym i psychoanalizą¹⁶.

Należy jeszcze wyjaśnić pewną kwestię terminologiczną. Mowa o „kinie kobiecym” czy o „kinie kobiet”? To pierwsze powszechnie kojarzy się raczej z produkcjami niskich lotów, które wcale nie muszą być tworzone przez pannie. Składają się na nie głównie melodramaty, stereotypowo przypisywane gustom żeńskiej części odbiorców. Natomiast „kino kobiet” to, cytując Monikę Talarczyk-Gubałę, „przedsięwzięcia reżyserek w dziedzinie kinematografii, dążące do ekspresji kobiecego doświadczania świata i przekształcania dominującego modelu kina”¹⁷. Do Chytilovej z pewnością bardziej pasuje drugie określenie. Badaczka zaznacza, że reżyserki z Europy Środkowej i Wschodniej (takie jak Agnieszka Holland, Barbara Sass czy Márta Mészáros) w swoich filmach często prezentowały własne doświadczenia:

Wyzwanie debiutu, relacje z mężczyzną i kobietą jako przełożonymi, walka o utrzymanie lub o stypendium i próby pogodzenia życia zawodowego z prywatnym – wszystkie te doświadczenia możemy odnaleźć w filmach kobiet [...] niekiedy przeniesione ze środowiska branży filmowej w inne, np. [...] sportowe (*O czymś innym* Věry Chytilovej)¹⁸.

Nie wszyscy zgadzają się jednak z tezą o „kobieciocentrycznej”, jak ją określiła Małgorzata Radkiewicz, perspektywie filmów Chytilovej. Czesław Dondziło napisał o reżyserce, że „nie jest spóźnioną emancypantką” i interesują ją, tak jak innych nowofalowców, problemy ogólnoludzkie¹⁹. W nowszych

¹⁶ Tamże, s. 78.

¹⁷ M. Talarczyk-Gubała, *Reżyserki na indeksie. Historia kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej*, „Porównania” 2011, vol. 8, s. 74.

¹⁸ Tamże, s. 80.

¹⁹ C. Dondziło, *Věra Chytilova: między dokumentem a fikcją fabularną*, „Kino” 1967, nr 10, s. 50.

publikacjach częściej analizuje się jednak artystyczną działalność kobiet (także Chytilovej) w kontekście feministycznym i genderowym.

Věra Chytilová dokonuje dekonstrukcji patriarchalnych zasad kina głównego nurtu, opisanych przez Laurę Mulvey. Wyjątkowy język filmów czeskiej reżyserki wpisuje się w tę strategię. Podobnie tematy jej dzieł, z których większość skupia się wokół postaci kobiecych. Czeska Nowa Fala, jak zauważa Petra Hanáková, łączyła formalne eksperymenty z badaniem pojęć, takich jak „człowiek”, „bohater”, „misja” – głównie jednak przedstawiano kondycję ludzką na przykładzie mężczyzn, to, co męskie, było ogólnoludzkie²⁰.

W twórczości Chytilovej to postaci żeńskie są zazwyczaj aktywne, to one kreują zdarzenia – choć z drugiej strony, jak zauważa Małgorzata Radkiewicz, aktywność bohaterek *Stokrotek* nie przynosi rezultatów²¹. Na początek chciałbym się przyjrzeć właśnie temu obrazowi. Najsłynniejszy utwór Chytilovej wyróżnia się oryginalną formą, wydaje się absurdalną wariacją i filmowym eksperymentem. Bohaterkami są dwie dziewczyny, nazwane w scenariuszu Marie I i Marie II, które na początku dzieła stwierdzają, że świat jest zepsuty, więc i one postanawiają „zepsuć się”. Scena ta ma miejsce przy basenie, kobiety ubrane są w stroje kąpielowe. Na pierwszy plan wysuwa się ich cielesność, ponieważ wykonują one nienaturalne ruchy, którym towarzyszy skrzypienie. Dziewczyny przypominają tutaj lalki, manekiny, marionetki lub nawet, jak zauważa Radkiewicz, roboty²². Niemal cały film jest ciągiem scen zniszczeń, dokonywanych przez bohaterki oraz scen uwodzenia (i zwodzenia) przez nie mężczyzn.

Petra Hanáková dostrzega bezpośredni związek między upodmiotowieniem kobiet w *Stokrotkach* a jego „pokawałkowaną narracją”²³. Nadanie żeńskim postaciom podmiotowości i ustawienie ich w roli sprawczej, zdaniem badaczki, prowadzi do zmiany całej poetyki, a także warstwy słownej. Hanáková twierdzi, że „W dziejach kina czeskiego są tylko dwa filmy, które można uznać za przykłady tego, co potem przyjęło się nazywać »zastosowaniem estetyki feministycznej« w jej gorgonicznej, anarchicznej, niepoaha-

²⁰ 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.

²¹ M. Radkiewicz, *»Władczyni spojrzenia«. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010, s. 133.

²² M. Radkiewicz, *Věra Chytilová. Stokrotki w pułapce*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2003, s. 40.

²³ P. Hanáková, dz. cyt., s. 287.

mowanie wywrotowej formie”²⁴. Również Dobrochna Dabert zauważa, że „W kinie światowym nie ma zbyt wiele takich utworów filmowych, które jak filmy Chytilovej dałoby się zaklasyfikować jako kanoniczne dla sztuki feministycznej”²⁵. Czy jednak bohaterki są rzeczywiście upodmiotowione? Jedna z ciekawszych interpretacji sceny otwierającej *Stokrotki* zdaje się temu zaprzeczać. Mircea Dan Duta twierdzi, że jest ona wyrazem panowania reżyserki nad jej dziełem, nazywa autorkę „lalkarką”, która pociąga za sznurki „marionetek”, czyli głównych bohaterek²⁶. Scena ta, zdaniem badacza, jest dowcipnym wyrazem „wszechmocnej, autorskiej obecności” artystki. Ponadto w czołówce widzimy pracujące koło zamachowe, któremu towarzyszy monotonny dźwięk, co można porównać do bezrefleksyjnego działania dwóch dziewczyn. Imiona bohaterek, Marie I i Marie II, kojarzą się z produktami, z numerami fabrycznymi. To wszystko podkreśla dodatkowo brak głębi psychologicznej – różnią się one właściwie tylko wyglądem (nacisk na cielesność).

Reżyserka w *Stokrotkach*, swoim najbardziej znanym filmie, dokonała destrukcji (czy może dekonstrukcji) klasycznego typu narracji, wiążącego się z „przyjemnością edypalną”, zdefiniowaną przez Rolanda Barthes’a – wywoływaną przez schemat przyczynowo-skutkowy dzieła i stopniowe poznawanie opowieści²⁷. Podobnie artystka postąpiła z mową: dialogi, tak jak struktura utworu, są fragmentaryczne, zupełnie nie przystają do zasad komunikacji językowej. „Jesteśmy w świecie mężczyzn gośćmi” – stwierdziła współscenarzystka filmu i projektantka kostiumów, Ester Krumbachová²⁸. Ponadto przyznaje się ona do fascynacji twórczością Samuela Becketta²⁹. Być może, pisząc własne scenariusze, artystka inspirowała się w jakimś stopniu teatrem absurdu. Język, którym posługują się bohaterki, jest, jak pisze Hanáková:

wywłaszczony, wynaturzony, pozbawiony mocy definiowania miejsca kobiety w dyskursie; staje się kaleki, z góry zarezerwowany, odarty ze znaczenia i okre-

²⁴ Tamże.

²⁵ D. Dabert, dz. cyt., s. 194.

²⁶ M.D. Duta, *Vypravěč, autor a bůh: naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*, Praha 2009, s. 172.

²⁷ P. Hanáková, dz. cyt., s. 293.

²⁸ E. Krumbachová, rozmowę przeprowadził A.J. Liehm, „Film na Świecie” 2003, nr 404, s. 170.

²⁹ Tamże, s. 167.

śloności. W przestrzeni opowieści, w których podmiotem są kobiety, język patriarchalny nie tylko traci siłę, lecz zaczyna działać na rzecz swoiście kobiecego spisku³⁰.

Dzieło realizuje wymienione wcześniej założenia feministycznej praktyki filmowej według Laury Mulvey. „Dlaczego ludzie mówią »kocham cię«? Dlaczego zamiast tego nie mówią »jajko«?» – bohaterki podważają, tak jak teoretyczki feministyczne, konwencje (patriarchalnego) języka. Czy osiągnięty efekt to świadome działanie Chytilovej i Krumbachovej? Zdaniem Hanákové, posługującej się w swojej interpretacji psychoanalizą, jest to skutek uboczny „kobiecej kreatywności jako takiej” i nie jest świadomą strategią polityczną, wymierzoną w fallocentryzm³¹. Badaczka zakłada więc istnienie czegoś w rodzaju specyficznej żeńskiej mentalności, która ma swoje przełożenie na gruncie praktyki artystycznej, ale oczywiście zdania na ten temat są podzielone³². Wybrzmiewa tutaj założenie pewnego esencjalizmu płci. Czy rzeczywiście taki kształt twórczości Chytilovej jest konsekwencją swego rodzaju „kobiecej duszy”, czy może jest jednak bardziej świadomą strategią społeczną? Myślę, że warto rozważyć drugą opcję, ponieważ *Stokrotki* demaskują patriarchalne zasady rządzące kinem w sposób absurdalnie wyolbrzymiony i modyfikują ich wydźwięk, co nasuwa pewne skojarzenia ze strategią *queer*³³. Wszystkie falliczne motywy, przede wszystkim w scenie symbolicznej „kastracji”, kiedy to dziewczyny tną nożyczkami m.in. ogórki i kielbasę, z pewnością nie znalazły się w filmie przypadkiem. Później bohaterki tną wzajemnie swoje ciała, co również wydaje się korespondować z poglądami Laury Mulvey na temat fragmentaryzacji ciała kobiety za pomocą kompozycji kadru. W *Stokrotkach* zostało to wyolbrzymione do granic absurdu.

Czy „estetyka feministyczna” obecna jest także w innych filmach Věry Chytilovej? Rzeczywiście *Stokrotki* wydają się dla niej najbardziej reprezen-

³⁰ P. Hanáková, dz. cyt., s. 297.

³¹ Tamże, s. 288.

³² Por. K. Szczuka, *Gender i literatura: rodzaj żeński*, [w:] *Gender. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół KP, Warszawa 2014, s. 470. Autorka pisze: „zastanawiać się należy, czy oprócz genderowej, uwarunkowanej społecznie różnicy, nie istnieje również seksualno-duchowa odmienność tego, co kobiece, owocująca, być może, regułami odmienności stylu literackiego”.

³³ Zob. *Gender i queer*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 458. W skrócie kwestia ta dotyczy przejęcia i stopniowej zmiany wydźwięku przez amerykański ruch gejowski słowa *queer*, będącego początkowo obraźliwym określeniem homoseksualisty.

tatywne, tak jak uważa Petra Hanáková. Jednak ciekawie pod tym względem prezentują się wcześniejsze dzieła reżyserki – te, w których obecne są wpływy *cinéma-vérité*. W *Pułapie*, *Worku pcheł* i *O czymś innym* wpływ ten, za sprawą obecności naturalnych odgłosów, jest bardziej słyszalny niż widzialny³⁴. Obecne są tu głosy sprawiające wrażenie nagranych przypadkiem. Wypowiedzi te są ocenami i krytykami bohaterek. W pierwszym z filmów, o czym pisze Peter Hames, „nawet subiektywne myśli głównej bohaterki” wypowiada mężczyzna, co podkreśla płęć fotografa robiącego jej zdjęcia³⁵. Czeszka już wtedy zdemaskowała „władcę spojrzenia”. Nie bez znaczenia pozostaje tu kontekst biograficzny – Chytilová miała okazję pracować jako modelka. Można więc uznać, że w pewien sposób rozliczyła się ze światem mody i z panującym w nim wzorem kobiecości. Krytyce poddane zostały modelki i ludzie, w których oczach są one przedmiotami i dla których liczą się jedynie ciała tych kobiet.

Dzieła z ostatniego, bardziej konwencjonalnego formalnie okresu twórczości reżyserki, wydają się feministyczne bardziej w treści niż w formie. W filmie *Pułapka* psychoanalityczna kastracja została potraktowana w sposób dosłowny. Utwór ten otwiera drastyczna scena sterylizacji prosiaka, wykonywana przez główną bohaterkę, młodą weterynarz. Później kobieta dokonana tego samego zabiegu na dwóch mężczyznach, którzy ją zgwałcili. Można się zastanawiać, czy Chytilová, odchodząc z czasem od swoich eksperymentów z językiem filmowym, nie zbliżyła się do kina głównego nurtu. Przemawiałby za tym sposób pokazywania ciała kobiecego w *Szybko tu, szybko tam*, gdzie mamy do czynienia z fragmentaryzacją taką, jaką opisuje Mulvey (kiedy w kadrze widzimy np. jedynie nogi kobiety). Z drugiej strony całościowy wydźwięk utworu, demaskujący i ironiczny, zdaje się temu zarzutowi zaprzeczać.

„Nie ulega wątpliwości, że wśród kinematografii socjalistycznych Cze-si traktują dziś wątki, sceny erotyczne najobficiej i najśmielej. Ale czynią to z dobrym smakiem, a nierzadko z poetyckim wydobyciem nastroju lub rozbajającym humorem”³⁶. W filmach czeskich twórców, tak jak opisał to Zbigniew Pitera, znajdziemy wiele odważnych erotycznie scen. Věra Chytilová zdecydowanie nie pozostaje w tyle pod tym względem, a nawet odważyć się

³⁴ P. Hanáková, dz. cyt., s. 295.

³⁵ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, przeł. J. Burzyńska i in., Gdańsk 2009, s. 235.

³⁶ Z. Pitera, *Kino dla dorosłych*, „Film” 1966, nr 42, s. 13.

stwierdzić, że znacząco wychodzi przed szereg w zestawieniu z innymi reżyserami, prezentując zabawny erotyzm – przede wszystkim w *Stokrotkach* (scena, w której naga bohaterka zasłania się ramkami z motylami, stanowiących swoją drogą symbol seksualny) czy w *Spadku* (tutaj zwłaszcza wizyta głównego bohatera w agencji towarzyskiej). Chytilová stopniowo coraz śmiejle pokazywała nagość, poczynając już od swojego filmu dyplomowego, czyli *Pułapu*, poprzez *O czymś innym* (bohaterka pod prysznicem), *Bar Świat* (panna młoda w rozdartej sukni), *Owoce rajszych drzew jemy* (eksperymentalny i malowniczy prolog, w którym nagie postaci stapiają się z naturą), aż do *Wygnania z raju*, w którym oglądamy przez niemal cały czas wielką grupę nagich ludzi, a kamera nawet w pewnym momencie wykonuje zbliżenia na ich miejsca intymne. Warto także zaznaczyć, że poza przedstawianiem nagości i erotyki znajdziemy w filmografii Chytilovej bardziej kontrowersyjne i tabuizowane tematy dotyczące cielesności i seksualności, takie jak gwałt (*Pułapka*) i problem HIV (*Szybko tu, szybko tam*). Właśnie ostatni okres jej twórczości może kojarzyć się z przełamywaniem tabu i pewną brutalizacją. W utworach tych pojawiają się drastyczne obrazy związane z cielesnością i rozrodem – wspomniana już scena kastracji w *Pułapce* oraz naturalistyczna scena porodu w *Grze o jabłko* (wydobywająca się z łona główka dziecka, która za pomocą montażu została skonfrontowana z dorodnym jabłkiem, co wraz z dodanym widokiem zgniłych owoców odczytać można jako metaforę życia i jego cykliczności).

W tym miejscu chciałbym skupić się na specyfice wizerunków kobiet w filmach Věry Chytilovej. Należy zwrócić uwagę na cielesność żeńskich postaci. Już wspominałem o „fetyszyzującej fragmentaryzacji” kobiecego ciała w kinie głównego nurtu, którą reżyserka zdemaskowała i wyolbrzymiła do granic absurdu w *Stokrotkach*. Podobieństwo dwóch dziewczyn do lalek ma, zdaniem Radkiewicz, „uwypuklić ich status atrakcyjnych, widowiskowych obiektów”³⁷. W *Pułapie* postać modelki Marty zostaje zestawiona z manekiniami na wystawie. Istotny jest także makijaż kobiet w tych dwóch filmach – wyjątkowo ostry, przerysowany w przypadku Marie I i Marie II oraz nakładany, jak twierdzi Hames, w sposób rytualny w przypadku Marty³⁸. Krytyka reżyserki, a jednocześnie byłej modelki, wymierzona jest w świat mody i panujący w nim wzorzec kobiecości. Peter Hames pisze, że bohaterki *Pułapu*, *O czymś innym* (gimnastyczka Eva Bosáková, która „istnieje dla mediów

³⁷ M. Radkiewicz, „Władczyni spojrzenia”..., s. 133.

³⁸ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, s. 235.

i publiczności”) i *Stokrotek* (porównanie do teatralnych lalek) są poddawane oglądowi³⁹. Podkreślają to także obecne w ostatnim z filmów lustra będące atrybutem dążenia do atrakcyjnego wyglądu, tak pożądanego w kulturze konsumpcyjnej. Mike Featherstone pisze: „Pojęcie »pielęgnacji ciała« wskazuje na metaforyczne upodobnienie ciała do maszyny”⁴⁰. Autor nazwał zabiegi upiększające „serwisowaniem człowieka”. Słowa te brzmią szczególnie ciekawie, jeśli odniesiemy je do *Stokrotek*, których bohaterki, jak powyżej pisałem, przypominają lalki lub roboty (zostały poddane pewnej reifikacji).

Mężczyźni w filmografii Chytilovej przedstawiani są zazwyczaj w sposób ironiczny i karykaturalny. W większości wypadków są nieporadni, niezbyt błyskotliwi i nieatrakcyjni. Najlepszym tego przykładem jest *Zbyt późne popołudnie Fauna*. Już sam tytuł wskazuje, jak zauważa Radkiewicz, że jego bohater swoją młodość ma już za sobą i wydaje się tego świadomy, co nie przeszkadza mu w zalecaniu się do dużo młodszych kobiet – „Niesmak, z jakim on sam patrzy na swoje ciało, wskazuje, że bliżej mu do wizerunku fauna »straszącego ludzi w lesie i w domu«, niż »boga płodności«”⁴¹. Nie jest to pierwszy „atak na starość” w twórczości Chytilovej, ponieważ z podobnym wizerunkiem, będącym „karykaturą męskości w typie *macho*”, mamy do czynienia w przypadku starszego, „lubieżnego i krzykliwego” (jak określa go Mircea Dan Duta) mężczyzny pojawiającego się w *Owocach rajskich drzew*⁴². Ostrze krytyki jest niejako wymierzone w kulturę, w której jedynie od kobiety wymaga się atrakcyjnego ciała, poddawanego odpowiedniej dyscyplinie.

Od karykaturalnego wizerunku mężczyzn odeszła reżyserka w filmie *Szybko tu, szybko tam*. Głównym bohaterem jest młody, przystojny i bystry Pepe (grany przez Tomáša Hanáka, który wystąpił również w *Pułapce*), zręczny uwodziciel. Nieco gorzej (i dość komicznie) na tym tle wypadają jego dwaj przyjaciele, lecz i oni nie są przedstawieni w sposób przejawskawiony. Pepe jest typem współczesnego Casanovy traktującego kobiety jako obiekty seksualne, podobnie jak jego koledzy. Warto zwrócić uwagę na moment, w którym jeden z nich ogląda w telewizji program przyrodniczy – widzimy scenę polowania lwa, dającą się odczytać jako porównanie do podbojów ero-

³⁹ P. Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh 2010, s. 154.

⁴⁰ M. Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, przeł. I. Kurz, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 113–114.

⁴¹ M. Radkiewicz, *Věra Chytilová. Stokrotki w pułapce...*, s. 48.

⁴² M. D. Duta, dz. cyt., s. 31.

tycznych trójki przyjaciół. Jednak Pepe ma swój ideał kobiety. Jest to modelka z plakatu wiszącego nad jego łóżkiem. Właśnie z nią porównuje wszystkie swoje partnerki i ustawia je w taką pozycję, w jakiej leży piękność na fotografii. Kiedy udało mu się sprowadzić do swojego mieszkania ową modelkę, widzimy zmontowane ujęcia z poprzednimi partnerkami – „Za pomocą płynnie zmontowanych obrazów reżyserka odsłania mechanizm definiowania (i reprezentowania) kobiety jako pozbawionego podmiotowości obiektu pożądania”⁴³.

Hedonistyczny styl życia głównego bohatera kończy się z nadejściem stygmatyzującej choroby, która uniemożliwia dalsze bez troskie przygody erotyczne. Pepe zostaje zarażony wirusem HIV. Chore ciało traci na atrakcyjności i zostaje w pewien sposób naznaczone, o czym doskonale zdaje się wiedzieć mężczyzna. Pepe zaraził się prawdopodobnie od ubóstwianej modelki-narkomanki (zliżał jej krew, kiedy się skaleczyła), co podkreśla uwikłanie choroby ze sferą seksualną.

W filmach Chytilovej stereotypowe wzorce płci są często odwrócone, np. w *Stokrotkach* to bohaterki „zdobywają” i „kolekcjonują” mężczyzn (scena z wypisanymi na ścianach numerami telefonów ich „ofiar”). Kobiety są zazwyczaj w dziełach reżyserki sprytniejsze (choć są wyjątki, stanowią one jednak raczej postaci trzecioplanowe, np. młode i naiwne dziewczyny w *Szybko tu, szybko tam*, które dają się uwieść udającym obcokrajowców bohaterom) i często to wykorzystują. Najlepszym tego przykładem są dziewczęta ze *Stokrotek* i ich „następczynie”, czyli Irena i Vlasta z filmu *Spadek*. Bohaterki tej komedii z 1992 roku walczą o względy Bohuša, wiejskiego prostaka, który niespodziewanie otrzymuje ogromny spadek. Panie początkowo ze sobą rywalizują (dochodzi nawet do bójki), potem jednak tworzą z mężczyzną trójkąt, „zawierają pokój” i łączą swoje siły przeciwko niemu, dokuczając mu w psotny sposób (niczym dwie Marie). Czyny obu par bohaterek są wynikiem nudy, którą dodatkowo podkreśla otaczająca je sceneria (ubrane są w stroje kąpielowe, przy basenie). Myślę więc, że mogła to być zamierzona analogia ze strony autorki.

To tylko jeden z przykładów damsko-męskiej rywalizacji w filmografii Chytilovej. Motyw ten jest często obecny w jej filmach (np. *Owoce rajskich drzew jemy*, *Gra o jabłko*), a na pierwszy plan wysuwa się w *Błaznie i królowej*, gdzie za sprawą dwóch linii narracyjnych (średniowieczno-baśniowej i współczesnej) odbieramy go jako coś odwiecznego. W tym filmie „wojna

⁴³ M. Radkiewicz, »Władczyni spojrzenia«..., s. 26–27.

płci” przedstawiona jest lekko i komicznie. Inaczej, w gorzki sposób, ujęta zostaje w *Pułapce*. Tutaj walka między zgwałconą Lenką a mężczyznami (a także inną kobietą – przyjaciółką, która uwiodła jej partnera) ma wymiar dramatyczny. Młoda weterynarz daje o sobie znać, mszcząc się na swoich oprawcach, co nasuwa pewne skojarzenia z filmami typu *rape and revenge* (choć samej *Pułapki* oczywiście nie można do niego zaliczyć).

W bogatej i różnorodnej twórczości Věry Chytilovej szczególne miejsce zajmuje problematyka cielesności, płci i erotyki. Reżyserkę interesowały przede wszystkim relacje między kobietami i mężczyznami, które stanowią rodzaj gry, rywalizacji. Problematykę tę autorka realizowała w swoich filmach różnie, mniej lub bardziej metaforycznie, często w sposób niezwykle oryginalny i zaskakujący (najlepszym przykładem są *Stokrotki i Owoce rajskich drzew jemy*), a także odważny i kontrowersyjny (śmiało pokazywanie nagości przede wszystkim w *Wygnanie z raju*). Zastosowanie feministycznych i genderowych perspektyw badawczych do analizy filmografii Chytilovej uważam za niezwykle owocne i mogące dostarczyć jeszcze wiele ciekawych wniosków.

Bibliografia

- Dabert Dobrochna, *Kwestie kobiece w czesko-słowackiej refleksji filmowej po roku 1989*, „Porównania” 2009, vol. 6.
- Dondziłło Czesław, Vera Chytilova: między dokumentem a fikcją, „Kino” 1967, nr 10.
- Duta Mircea Dan, *Vyprávěč, autor a bůh: naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*, Praha 2009.
- Featherstone Mike, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, przeł. I. Kurz, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
- Gender i queer*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Hames Peter, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh 2010.
- Hames Peter, *Czechosłowacka Nowa Fala*, przeł. J. Burzyńska i in., Gdańsk 2009.
- Hanáková Petra, *Głosy z innego świata. Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska w Stokrotkach i Zabójstwie inż. Czarta*, przeł. M. Szczubiałka, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58.
- Helman Alicja, *Feministki o kinie*, „Film na Świecie” 1991, nr 5.
- Krumbachová Ester, rozmowę zepr. A. J. Liehm, „Film na Świecie” 2003, nr 404.
- Mulvey Laura, *Kino, feminizm i awangarda*, przeł. J. Murczyńska, [w:] tejsze, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.
- Mulvey Laura, *Ponowne refleksje nad przyjemnością wzrokową i kinem narracyjnym, zainspirowane Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora (1946)*, przeł. J. Majmurek, [w:] tejsze, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.

- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] tejsze, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.
- Owens Craig, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Pitera Zbigniew, *Kino dla dorosłych*, „Film” 1966, nr 42.
- Radkiewicz Małgorzata, *Věra Chytilová. Stokrotki w pułapce*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2003.
- Radkiewicz Małgorzata, *Władczyni spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek*, Kraków 2010.
- Szczuka Kazimiera, *Gender i literatura: rodzaj żeński*, [w:] *Gender. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół KP, Warszawa 2014.
- Talarczyk-Gubała Monika, *Reżyserki na indeksie. Historia kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej*, „Porównania” 2011, vol. 8.

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę analizy wizerunków ciała i płci w filmach najsłynniejszej czeskiej reżyserki – Věry Chytilové. Celem niniejszego tekstu jest wykazanie, że kategorie te zajmują niezwykle ważne miejsce w twórczości artystki. Uwagę zwróciłem również na oryginalność i ewolucję sposobów prezentowania ciała oraz kwestii związanych z seksualnością w filmografii reżyserki. Analizie poddana została warstwa treściowa i estetyczna dzieł, a punktem jej wyjścia jest przede wszystkim feministyczna teoria filmu Laury Mulvey. Podstawę bibliograficzną stanowią jednak nie tylko pozycje z zakresu filmoznawstwa, ale także dziedziny takich jak antropologia, filozofia i literaturoznawstwo.

Słowa kluczowe

w języku polskim: Věra Chytilová, kino czeskie, ciało, płeć, seksualność, feminizm

w języku angielskim: Věra Chytilová, Czech cinema, body, gender, sexuality, feminism

