

## KWESTIE KOBIECE W CZESKO-SŁOWACKIEJ REFLEKSJI FILMOWEJ PO 1989 ROKU

DOBROCHNA DABERT<sup>1</sup>  
(Poznań)

**Słowa kluczowe:** feminizm, badania genderowe, studia kobiece, czeska kinematografia, słowacka kinematografia, postkolonializm

**Key words:** feminism, gender studies, woman's studies, Czech cinematography, Slovak cinematography, postcolonialism

**Abstrakt:** Dobrochna Dabert, KWESTIE KOBIECE W CZESKO-SŁOWACKIEJ REFLEKSJI FILMOWEJ PO ROKU 1989. „PORÓWNIANIA” 6, 2009, Vol. VI, ss. 179-195, ISSN 1733-165X. Tekst stanowi krytyczną rekapitulację refleksji filmoznawczej prowadzonej w Czechach i Słowacji a dotyczącej problematyki tzw. *ženskej otázky* (kwestii kobiecej). Myśl feministyczna i genderowa pojawiła się w refleksji publicznej i naukowej dopiero po Aksamitnej Rewolucji, napotykając na wstrzemięźliwą i zdystansowaną reakcję środowisk naukowych i twórczych. Dotychczasowa niezbyt rozbudowana refleksja nad kwestiami kobiecymi w kinie czeskim i słowackim, reprezentuje wczesny etap feminizmu akademickiego. Czesko-słowackie *women's studies* skupiają się na gromadzeniu wiedzy dotyczącej historii, kultury, życia społecznego i politycznego kobiet. W centrum swojego dyskursu sytuują analizę wizerunków kobiecych, przede wszystkim we wczesnym kinie, rozważania nad kategorią kobiecości, jej specyfiką i przeobrażeniami dokonywanymi się w procesie historycznym. Tymczasem w dokonaniach kinematografii Czech i Słowacji coraz większą rolę odgrywają kobiety reżyserki. Współczesne kino kobiet jest tu wyraźnie dostrzegalnym w swojej specyfice jakościowej i ilościowej zjawiskiem artystycznym, który na razie pozostaje obszarem nieeksplorowanym w czesko-słowackiej myśli filmoznawczej ukierunkowanej feministycznie i genderowo.

**Abstract:** Dobrochna Dabert, WOMAN'S ISSUES IN CZECH-SLOVAK FILM REFLECTION AFTER 1989. „PORÓWNIANIA” 6, 2009, Vol. VI, pp. 179-195, ISSN 1733-165X. The text constitutes a recapitulation of the filmographic reflection in the Czech Republic and Slovakia of the so called *ženska otázka* (women's issue). The feminist and gender thought appeared in public and scientific reflection only after the Velvet Revolution encountering a moderate and uninvolved reaction from the scientific and artistic societies. The women's issue in the Czech and Slovak cinema, which had been till that moment fairly undescribed, represents an early stage of academic feminism. Czech and Slovak *women's studies* focus on gathering knowledge about history, culture and social and political life of women. The discourse includes the analysis of the picture of women mostly in early cinema, reflection on the category of womanhood, its specificity and changes it has undergone in the historical process. In the mean time, female film directors are

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: e-mail: dobro@amu.edu.pl

playing a greater role in the achievements of the Czech Republic and Slovakia's cinematography. The contemporary women's cinema is a work of art that is visibly distinguishable quantitatively and qualitatively. It is an underexplored field in Czech and Slovak film thought that is characterized by its feministic and gender approach.

Początki czeskiej myśli prefeministycznej sięgają czasów narodowego Odrodzenia i budowania Pierwszej Republiki. Pierwsze hasła dotyczyły kwestii społecznych, obecności kobiet w życiu publicznym. Warto podkreślić, że inicjowane wtedy dyskusje nad pozycją i statusem kobiet w kształtującym się nowoczesnym społeczeństwie, nie były zwrócone przeciw mężczyznom, którzy *nota bene* odegrali ważną rolę w rozwijającym się dyskursie kobiecym poczynając od Vojtěcha Náprstka, XIX – wiecznego patrioty, etnografa, wielkiego rzecznika emancypacji kobiet, a kończąc na Tomášu Masaryku – prezydencie Pierwszej Republiki, który głosił wykłady specjalnie przeznaczone dla kobiet, a idee emancypacyjne wcielał w życie w swoim własnym domu<sup>2</sup>. Od drugiej połowy l. 60. XIX wieku, w życiu publicznym istotną rolę zaczęły odgrywać kobiety, coraz lepiej wykształcone, świadome swoich praw i możliwości. Ten klimat swobodnej wymiany myśli w czasach Pierwszej Republiki, doprowadził do aktywizacji społecznej, intelektualnej, artystycznej i politycznej kobiet<sup>3</sup>.

„Nie ma kobiecej kwestii, jest jedynie problem kulturowy, ludzki, a jeżeli jest problem kobiecy to i także męski, dziecięcy itd.”<sup>4</sup>. W ten sposób Tomáš Garrigue Masaryk, pierwszy prezydent Czechosłowacji, gorący rzecznik równouprawnienia, skomentował rodzający się w jego ojczyźnie ruch emancypacyjny kobiet. Jego niechęć do wyodrębnienia kwestii kobiecej wynikała z przekonania o bezdyskusyjnej i niepodważalnej podmiotowości każdej jednostki ludzkiej niezależnie od płci czy wieku. Powojenna, socjalistyczna Czechosłowacja odcinająca się od osiągnięć gospodarczych, społecznych i intelektualnych, od idei demokratycznych Pierwszej Republiki, zdusiła na wiele dekad dyskusję nad kwestiami kobiecymi.

Feminizm – złożone zjawisko społeczno-kulturowe, nierzadko traktowane w naszej części Europy, jako hasło wywoławcze, w Czechach i na Słowacji zaistniał właści-

<sup>2</sup> Jak podaje Barbora Osvaldová w książce *Česká média a feminismus*. Praha 2004, s. 28 – T. Masaryk jako zdecydowany zwolennik partnerskich relacji w rodzinie, swoje hasła równouprawnienia realizował w swoim własnym życiu, dzieląc się sprawiedliwie obowiązkami wychowawczymi z żoną nad swoimi dziećmi. Warto nadmienić, iż Masaryk przyjął po ślubie nazwisko żony i od tej pory używając obu, demonstrował swój aprobatywny stosunek do równouprawnienia kobiet i mężczyzn.

<sup>3</sup> Wymieńmy tu kilka postaci czechosłowackiego życia publicznego ze świadomością, iż jest to lista niepełna wskazująca jedynie na pierwszoplanowe postaci ruchu emancypacyjnego przed drugą wojną światową. Wśród nich znajdują się pisarki, uczone, działaczki społeczne: Magdalena Dobromila Rettigová, Karolina Světlá, Charlotte Masaryková i Alice Masaryková, Božena Němcová, Eliška Krásnohorská, Teréza Nováková, Františka Plamínková, Božena Víková-Kunětická.

<sup>4</sup> T.G. Masaryk, *Postavení ženy v rodině a veřejném životě. Přednášky T.G.M. Chicago: Výkonný výbor svobodomyšlných, 1907*. Wykład wygłoszony w 1907 roku w Chicago. Cyt. za: B. Osvaldová, *op. cit.*

wie dopiero po 1990 roku. Szerszym pojęciem, ściśle związanych z feminizmem, ale mniej zdyscyplinowanym definicyjnie jest *ženská otázka* (kobieca problematyka). Pojęcie kobiecej problematyki jest historycznie starsze i związane z konkretnymi socjalnymi projektami. W Czechach i na Słowacji *ženská otázka*, jako bardziej pojemne i mniej metodologicznie zobowiązujące pojęcie, pojawia się w studiach poświęconych problematyce kobiecej, które nie aspirują do respektowania założeń teoretycznych feminizmu czy studiów genderowych.

Współczesny czesko-słowacki feminizm jawi się, jako dyskurs przede wszystkim skupiony na problemach społecznych, takich jak rynek pracy dla kobiet, przemoc w rodzinie, udział kobiet w życiu politycznym, naukowym i artystycznym. Z początku idee feministyczne, kategorię *gender*, i wszelkie kwestie z nimi związane, traktowano, jako bezpośrednio niedotyczące doświadczeń Czech i Słowacji, jako swoisty fenomen socjologiczny i intelektualny amerykański i zachodnioeuropejski. Z pewnego dystansu obserwowano rozwój ruchów feministycznych i *gender studies* oraz towarzyszącą im aktywność intelektualną, rozwój myśli krytycznej i teoretycznej. Początkowo pełen rezerwy stosunek do obecności w dyskursie społecznym i artystycznym głosu kobiecego, można przyrównać do reakcji w innych krajach byłego bloku wschodniego, w tym do Polski. Ruch feministyczny traktowany był z dużą nieufnością, jako kolejna ideologia, w dodatku o proweniencji lewicowej. Lata dziewięćdziesiąte ujawniły zdystansowaną reakcję społeczną na hasła i działania nowopowstałych kobiecych ruchów społecznych i intelektualnych. Samo pojęcie feminizmu, i jego przejawy, słabo znane i upowszechniane, bagatelizowano i lekceważono, operując stereotypowymi wyobrażeniami opartymi na dochodzących z Zachodu szczątkowych wieści o działaniach radykalnych odłamów ruchów kobiecych<sup>5</sup>.

Znamienne stanowisko zajął Josef Škvorecký, wybitny pisarz czeski, od lat sześćdziesiątych mieszkający w Kanadzie. Pisarz zabrał głos w sprawie kwestii feministycznych w czeskim czasopiśmie „Respekt”, drukując w 1992 roku cykl tekstów zatytułowanych: *Dobrodružství amerického feminizmu I-III*. W trzech kolejnych artykułach: *Je možný sex bez znásilnění*<sup>6</sup>, (Czy możliwy jest seks bez przemocy), *Je možné mluvit se ženou bez pohlaovního obtěžování*<sup>7</sup> (Czy można rozmawiać z kobietą bez seksualnego molestowania) i *Je možné mluvit a psát správně bez diskriminace*<sup>8</sup> (Czy można mówić i pisać poprawnie bez dyskryminacji) Josef Škvorecký skarykатуrował teorie feministyczne używając do tego najbardziej radykalnego odłamu amerykańskiego dyskursu feministycznego. Jego ironiczny wykład odbił się szerokim echem w kraju, a również zza oceanem, wywołał polemikę, która na dobrą sprawę trwa w Czechach i na Słowacji do dzisiaj.

<sup>5</sup> Por. M. Filipowicz, Szacunek bez szacunku. *Stan dyskursu feministycznego w Czechach i Słowacji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku*, w: E. Kraskowska (red.) *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom II. Feminizm*. Warszawa 2005.

<sup>6</sup> „Respekt” 1992, nr 32, s. 10.

<sup>7</sup> „Respekt” 1992, nr 39, s. 13.

<sup>8</sup> „Respekt” 1992, nr 46, s. 13.

Pomimo wszystkich tych zastrzeżeń, przełom 1989 roku zapoczątkował zmiany systemu politycznego, których konsekwencją była transformacja społeczna wywołująca przeobrażenia w mentalności i obyczajach. W rezultacie zmieniła się również perspektywa patrzenia na rzeczywistość. Otwarcie się na nowe problemy pozwoliło między innymi zobaczyć w innym świetle kwestie kulturowej tożsamości płci i rozpocząć rewizję kanonicznych i zbudowanych na wielowiekowej tradycji narodowej, ról męskich i kobiecych.

Swego rodzaju odpowiedzią na potrzebę „nowego spojrzenia” na rzeczywistość, było utworzenie w 1991 roku na Uniwersytecie Karola w Pradze jednostki badawczej *Katedry genderových studií*, gdzie prowadzone są systemowe badania genderowe, feministyczne i queerowe w perspektywie interdyscyplinarnej. W stolicy Czech działa również biblioteka genderowa (*Knihovna Gender Studies*) W pierwszym rządzie uznano za najistotniejsze, przyswojenie zachodniej feministycznej refleksji krytycznej i teoretycznej. Między innymi, dzięki działalności tej placówki naukowej, w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, w języku czeskim ukazały się wyimki z klasycznych prac Simone de Beauvoire, Elizabeth Badinter, Julii Kristevej, Judith Butler, Naomi Wolf, Carole Pateman, Judith L. Herman a także antologie angloamerykańskiej myśli feministycznej<sup>9</sup>.

Istotną rolę w zaktywizowaniu refleksji feministycznej i genderowej odegrało czasopismo „Aspekt”, początkowo wychodzące w formie papierowej, później internetowej. Pierwszy numer ukazał się w 1993 roku. Wprawdzie redakcja mieściła się w Bratysławie, to jednak od początku pismo miało charakter scalający refleksję czesko-słowacką dotyczącą szeroko rozumianej problematyki kobiet, kwestii społecznych, ale także literatury i sztuki interpretowanej z perspektywy genderowej, feministycznej, teorii queer. Jedną z najbardziej aktywnych badaczek tej problematyki, socjolog Jiřina Šiklová w artykule wstępnym<sup>10</sup> mającym charakter manifestu, uzasadniła ideę powołania do życia pisma podejmującego problematykę kobiecą, wskazując na pokolenia kobiet żyjących na ziemiach Czeskiej i Słowackiej Republiki, które urodziły się i wyrosły, żyły i żyją w podobnych uwarunkowaniach społecznych i politycznych, określanym mianem „realnego socjalizmu”. Zdaniem socjolożki, łączy je podobny sposób widzenia świata, społecznych, politycznych i ściśle kobiecych problemów. Wspólnym doświadczeniem okazał się totalitarny reżim czasu powojennego i pseudoemancypacja kobiet, która zredukowana była do obowiązków wyborczych i ekonomicznej konieczności podjęcia pracy zawodowej. Milczenie i posłuszeństwo w czasie długiego trwania komunizmu, zostało przerwane podjęciem działalności opozycyjnej, która doprowadziła do przemian 1989 roku. W tych działaniach, ważną rolę odegrały kobiety, współdziałając na rzecz odzyskania wolności. Głos kobiet w czasie Aksamitnej Rewo-

<sup>9</sup> L. Oates-Indruchová (red.), *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha 1999; M. Pachmanová (red.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha 2002.

<sup>10</sup> J. Šiklová, *Proč slovensko-český Aspekt*. „Aspekt” 1993, nr 1.

lucji był głośny i znaczący<sup>11</sup>. To właśnie do tego doświadczenia odwołują się współczesne Czeszki i Słowaczki, które nie godzą się na powrót do dyskryminującej pozycji sprzed 1989 roku. Znamienne, iż wyzwolenie spod form ucisku zewnętrznego, pozwoliło kobietom w Czechach i na Słowacji, ale również w innych krajach byłego bloku wschodniego, uświadomić sobie formy wewnętrznego ucisku, jakim były poddawane, oblicza represji i dyskryminacji, którym podlegały, jako kobiety od zawsze.

Obok podejmowanych praktycznych działań na rzecz równouprawnienia kobiet, ich aktywizacji w różnych sferach życia publicznego, w Czechach i na Słowacji rozwija się coraz intensywniej refleksja krytyczna, naukowa i artystyczna nad problematyką kobiecą. Rozpoczęto od analiz specyficznych kobiecych doświadczeń, od zarysowania dziejów kobiet. Największe zainteresowanie badawcze ogniskuje się wokół zagadnień istotnych dla współczesnej kondycji kobiet. Badania podejmujące problematykę kobiecą prowadzone są interdyscyplinarnie, z perspektywy nauk filozoficznych, filologicznych, historycznych, socjologicznych, psychologicznych, politologicznych, prawnych, medioznawczych. Prace czeskich i słowackich autorek podejmują problematykę rodziny<sup>12</sup>, macierzyństwa<sup>13</sup>, przemocy w rodzinie<sup>14</sup>, czynnego udziału w życiu politycznym<sup>15</sup>, form obecności kobiet w mediach<sup>16</sup>, sytuacji kobiet mniejszości narodowych i seksualnych<sup>17</sup>.

Zgodnie z prognozami Ewy Kraskowskiej, która zastanawiała się nad drogami rozwojowymi dyskursu feministycznego w krajach byłego bloku wschodniego, będą one zyskiwały znamiona dyskursu postkolonialnego, poszukującego własnej specyfiki, na przykład w sferze kultury – poprzez uwrażliwienie na lokalną specyfikę: tradycję i współczesność. W sferze humanistyki i nauk społecznych – poprzez skoncentrowanie badań na rodzimych realiach: historii, procesach społecznych, twórcach, dziełach itp.<sup>18</sup>

<sup>11</sup> Warto wspomnieć, iż grupa czeskich dokumentalistek zrealizowała cykl dziesięciu filmów-portretów, w których bohaterkami jest dziesięć kobiet związanych z ruchem dysydenckim w Czechosłowacji. Cykl zrealizowany w latach dwutysięcznych dla Czeskiej Telewizji nosił tytuł: *Ženy Charty 77*.

<sup>12</sup> *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*. J. Cviková, J. Juráňová, L. Kobová (red.). Bratislava 2006.

<sup>13</sup> *Možnosť voľby. Aspekty práv a zodpovednosti*. J. Cviková, J. Juráňová (red.). Bratislava 2001.

<sup>14</sup> *Možnosť voľby. Aspekty práv a zodpovednosti*, op. cit.; *Piata žena. Aspekty násilia páchaného na ženách*. J. Cviková, J. Juráňová (red.). Bratislava 2001.

<sup>15</sup> *Hlasy žien. Aspekty ženskej politiky*. J. Cviková, J. Juráňová (red.). Bratislava 2002; *Kradmá ruka feministky rozvažuje za plentou. Aspekty parlamentárnych volieb*. L. Kobová, Z. Maďarová (red.). Bratislava 2007; *Mnohohlasem. Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*. H. Hašková, A. Křížková, M. Linková (red.). Praha 2006.

<sup>16</sup> B. Osvaldová, *Česká média a feminismus*. Praha 2004; *Komodifikácia žien v našej kultúre. Žena nie je tovar*. J. Juráňová, T. Kobová (red.). Bratislava 2005; P. Jedličková, *Nevidět, neslyšet, a nedotýkat se! Feminismus jako součást demokratizačního procesu v ČR v letech 1989 až 2004 – reflexe médií*. W: *Mnohohlasem. Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*, op. cit.

<sup>17</sup> *Vztahy, jazyky, těla. Texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií*. L. Heczková a kol. (red.), Praha 2007; *Mnohohlasem. Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*, op. cit.

<sup>18</sup> E. Kraskowska, *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989*, w: E. Kraskowska (red.), *Literatury słowiańskie po roku 1989*, op. cit., s. 10.

I rzeczywiście. Powoli uświadamiano sobie, iż problematyka ruchów emancypacyjnych kobiet nie jest dla Czech i Słowacji tak egzotyczna, jak się wydawało, że ma swoją własną narodową historię. Jednym z istotnych składników dyskursu feministycznego i genderowego stała się rekonstrukcja własnych dziejów myśli emancypacyjnej. W rezultacie badania mają słabszą podstawę teoretyczną a przeważają w nich zainteresowania historyczne. Początki ruchów emancypacyjnych w Czechach stały się przedmiotem rozważań Marie Bahenskej<sup>19</sup>, w szkicu historycznym Barbora Osvaldová<sup>20</sup> spróbowała umieścić aktywność publiczną kobiet w XIX i XX wieku z Czech i Słowacji w kontekście działań emancypacyjnych w Europie Zachodniej i Ameryce. Rozprawa Gabrieli Dudekovej poświęcona została losom ruchów kobiecych na Słowacji<sup>21</sup>, refleksję nad konceptualizacją pozycji kobiet we współczesnej czeskiej historiografii odnaleźć można w tekstach Hany Havelkovej<sup>22</sup>. Istotne miejsce w poszukiwaniu tradycji ruchów emancypacyjnych kobiet dopełniają szkice o charakterze monograficznym poświęcone wybitnym osobowościom historycznym. Bohaterkami rozpraw i szkiców stały się między innymi: Božena Viková-Kunětická<sup>23</sup>, Magda Husáková-Lokvencová<sup>24</sup>, Gizela Fleischmann<sup>25</sup>, Charlotte Masaryková<sup>26</sup>, ale także postacie historii najnowszej: Milada Horáková<sup>27</sup> czy Olga Havlová<sup>28</sup>.

Dyskusja nad kwestiami feministycznymi i genderowymi zainicjowana została również na obszarze myśli filmowej. W tym szkicu interesować mnie będzie jedynie refleksja nakierowana na kulturę filmową Czech i Słowacji. Poza zainteresowaniem pozostaną (całkiem liczne) studia poświęcone filmowej refleksji prowadzonej z perspektywy feministycznej i genderowej, gdzie przedmiotem rozważań stały się przykłady z kina światowego.

<sup>19</sup> M. Bahenská, *Počátky emancipace v Čechách. Dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století*. Praha 2005.

<sup>20</sup> B. Osvaldová, *Česká média a feminismus*, op. cit. Tu: *Feminismus, jeho historie a teorie*, s. 17–50.

<sup>21</sup> G. Dudeková, *Radikálky alebo konzervatívky? Nové výskumy v oblasti dejín ženského hnutia na Slovensku*, w: *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*, op. cit.

<sup>22</sup> H. Havelková, *Liberální historie ženské otázky v českých zemích*, w: H. Havelková (red.), *Existuje středoevropský model manželství a rodiny?: česko-německý sborník z konference*. Praha 1995; *Konec idylly? Možné konceptualizace postavení žen v moderní české historii*, w: *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*, op. cit.

<sup>23</sup> P. Štěpánková, „Když jdu, tak jdu“. *Nezadržitelná Božena Viková-Kunětická*; L. Heczková, *Cesta světla? Matriarchát Boženy Vikové-Kunětické*, w: *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. P. Hanáková, L. Heczková, E. Kalivodová (red.). Praha 2006. *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*, op. cit.

<sup>24</sup> N. Lindovská, *Magda Husáková-Lokvencová. Prvý ženský hlas slovenskej divadelnej réžie*, w: *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*, op. cit.

<sup>25</sup> K. Hradská, *Gisela Fleischmann. Príbeh odvážnej ženy*, w: *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*, op. cit.

<sup>26</sup> Charlotte G. Masaryková. *Sborník příspěvků z konference konané ke 150. výročí narození dne 10.11. 2000*. Praha 2001.

<sup>27</sup> V. Bednářová, *Mravní odkaz JUDr. Milady Horákové v ženském hnutí*. Brno 1993.

<sup>28</sup> M. Marková, *Olga Havlová a ty druhé. Ženy ve vnitřní emigraci*. Brno 1997.

Podobnie jak w Polsce, pierwszym etapem było przyswojenie zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej myśli feministycznej. Jej znajomość nie wykracza poza wąskie kręgi akademickie i ma stosunkowo słaby wpływ na aktywność krytyczną. Defensywny charakter czeskiej krytyki filmowej ukierunkowanej na poszukiwanie tożsamości narodowej, tropiącej „czeskość”, jak to określa czeska filmoznawczyni Petra Hanáková, wytworzył w rezultacie swoisty „paradygmat czeskiej normalności”, który z oczywistych względów odrzucać będzie wszelkie metodologie, które naruszyłyby to przekonanie.

Przykładem dobrze objaśniającym to zjawisko jest esej Christie Bird<sup>29</sup> poświęcony filmowi Jana Svěráka *Jazda*. Esey powstał na seminarium Jana Čulíka na Glasgow University w 2001 roku w Wielkiej Brytanii. Kontrowersje wzbudziło stanowisko metodologiczne autorki, która posiłkując się koncepcjami feministycznej teorii filmu, postawiła tezę o pornograficznym charakterze filmu. Propozycja ta została przez krajową krytykę filmową zdecydowanie odrzucona. Przypadek ten dowodzi nadal obecnego wpływu zachowawczej krytyki czasów normalizacji, ale, co więcej, jak podkreśla Petra Hanáková<sup>30</sup>, preferowanego stylu uprawiania krytyki filmowej, którą nazywa krytyką impresjonistyczną, dystansującą się od naukowych metodologii współczesnej teorii filmu.

Zachodnią myśl feministyczną w filmie zaanonsował opublikowany w Czechach, głośny tekst Barbary Creed: *Me Jane, You Tarzan*<sup>31</sup>. Klasyczny już tekst Brytyjki Laury Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>32</sup> ujmujący kwestie odbioru i narracji filmowej z perspektywy teorii semiotyczno-psychoanalitycznej, ukazał się pod koniec lat dziewięćdziesiątych, wywołując z początku wstrzemięźliwe zainteresowanie propozycją teoretyczną badaczki. Petr Mareš analizujący założenia teoretyczne Mulvey zaznaczył, iż jej koncepcja przynależy do „odległego, może nawet egzotycznego świata myśli”<sup>33</sup>.

Najpoważniejszą próbą zrekapitulowania podstawowych założeń teoretycznych i praktycznych feministycznej refleksji nad filmem pozostaje praca Petry Hanákovéj, w której autorka prezentuje efekty badań amerykańskich i zachodnioeuropejskich od lat siedemdziesiątych aż po połowę lat dziewięćdziesiątych. „Pomimo wszystkich dążeń czeskich filmologów, nadal jednak [feministyczna] teoria filmu pozostaje swego rodzaju «nierozpoznanym kontynentem»”<sup>34</sup> – konkluduje Hanáková.

<sup>29</sup> Zob. Christie Bird, *Film Jízda Jana Svěráka je jen pornografie – je typickou ukázkou soft porn. Je takový odsudek ospravedlnitelný?* <http://www.blisty.cz/files/isarc/0104/20010411d.html>

<sup>30</sup> Zob. P. Hanáková, *Gender a film (u nás)*, w: *Vztahy, jazyky, těla. Texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií*, op. cit. Wszystkie tłumaczenia cytatów z języka czeskiego i słowackiego zawarte w tym szkicu są mojego autorstwa.

<sup>31</sup> Opublikowany w czasopiśmie filmowy „Film a doba” w 1991 roku.

<sup>32</sup> L. Mulvey, *Vizuální slast a narativní film*, w: L. Oates-Indruchová (red.) *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha, 1999.

<sup>33</sup> P. Mareš, *Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza*, „Iluminace” 1993, nr 3 nr 39.

<sup>34</sup> P. Hanáková, *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha 2007, s. 9.

Feministyczna krytyka filmowa w Czechach i na Słowacji znajduje się na etapie pierwszych prób, gdzie obiektem staje się przeszłość filmu swoiście reinterpretowana przy użyciu wybranych narzędzi krytyki feministycznej i z obszaru *gender studies*. Powraca się więc do słowackiego i czeskiego kina, stosunkowo dobrze opracowanego już wcześniej, teraz jednak nowa perspektywa pozwala wprowadzić i zaangażować film okresu I Republiki, Protektoratu oraz powojennego, w przestrzeń dyskursu tożsamościowego.

W większości rozważań czeskich i słowackich badaczek kina w aspekcie feministycznym i genderowym, dominuje podejście tematologiczne. Najszerzej i najwnikliwiej podejmowana jest problematyka przemian stereotypowych obrazów kobiecości, kwestii kobiecych ról społecznych, przeobrażeń filmowych wizerunków miłości, seksualności i macierzyństwa. Pojawia się również refleksja nad przeobrażeniami wizerunków męskich bohaterów w czeskim kinie, nad źródłami współczesnego typu męskiego bohatera<sup>35</sup> opartego na utrwalonych w kulturze czeskiej stereotypach „zwykłego Czecha”. Warto przyjrzeć się wybranym, reprezentatywnym dla czesko-słowackiej refleksji naukowej, tekstom interesującej nas tu problematyki. Ten rekonesans po znaczących tekstach pozwala zorientować się w aktualnym stanie świadomości feministycznej i genderowej współczesnych badaczy czeskich i słowackich, wykazać eksplorowane obszary zainteresowań szeroko rozumianą kwestią kobiecą w kinie tego regionu.

### Erotyka w filmie

W tekście zatytułowanym *Slovenský eros?* Eva Filová<sup>36</sup> przyjrzała się słowackiemu kinu poszukując w nim form obecności i nieobecności erotyki. Autorka już na wstępie stwierdza: „w słowackiej kinematografii na darmo szukalibyśmy autora, którego twórczość wyraźnie wiązałaby się z tematem erosa (odwrotnie niż w czeskiej tradycji wywodzącej się od Machatý’ego po Švankmajera)”<sup>37</sup>. Kino lat pięćdziesiątych XX stulecia wyeliminowało intymność z kina, zastępując ją, jak twierdzi autorka, „erotyzacją” pracy, utożsamieniem życia prywatnego z publicznym (zawodowym). W latach sześćdziesiątych „naturalna”, autentyczna miłość była wynikiem tęsknoty do życia w prawdzie (*Slnko v sieti*, 1962 Štefana Uhera), tajemniczego spisku albo gry (*Slávnosť v botanickej záhrade*, 1969 Elo Havetty; *Vtáčkovia, siroty a blázni*, 1969 Juraja Jakubisko), podniosłym momentem w krytycznej sytuacji (*Zvony pre bosých*, 1965, Stanislava

<sup>35</sup> Pierwodruk tekstu P. Hanákovej został opublikowany w j. angielskim w pracy zbiorowej: *Mediale Welten in Tschechien nach 1989: Genderprojektionen und Codes des Plebejismus*. München 2005. Przedruk artykułu przetłumaczony na j. polski: *Konstrukcja normalności. Rodowód postaci męskich we współczesnym kinie czeskim* umieszczono w antologii (red. A. Gwóźdź) *Czeska myśl filmowa*. Tom 2. *Reguły gry*. Gdańsk 2007.

<sup>36</sup> E. Filová, *Slovenský eros?*, „Kino-ikon”. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze. 2006, nr 10.

<sup>37</sup> E. Filová, *Slovenský eros?*, op. cit., s. 225.



Barabáša), balladową miłością (*Tri dcéry*, 1967 Štefana Uhera). W kinie normalizacji lat siedemdziesiątych, dochodzi do „upolitycznienia” uczuć, także miłości. Na przykład historia miłości w filmie *Rozdelení*, 1976 w reżyserii Jána Lacka, jest jedynie pretekstem dla zaprezentowania zideologizowanej wersji historii drugiej wojny światowej na Słowacji. W filmie podejmującym problematykę współczesną preferowano młodych bohaterów, jako współtworzących nowy porządek. Ich prywatne losy (*Milosrdný čas*, 1975, reż. Otakar Krivánek) również bywały sfunkcjonalizowane, służąc propagandzie polityki społecznej Gustava Husáka. Jedyne elementy erotyki pojawiały się w filmach, których tematyka skupiała się na problemach okresu dojrzewania, jak w filmie Štefana Uhera *Keby som mal pušku*, 1971. Spośród miernej produkcji filmowej czasu normalizacji, pozytywnie wyróżniają się filmy Dušana Hanáka. Począwszy od jego pierwszego długometrażowego filmu *Obrazy starého sveta*, 1972, *Ružové sny*, 1976, *Ja milujem, ty miluješ*, 1980 – miłość w jego filmach okazuje się autentycznym przejawem człowieczeństwa, najważniejszą ludzką potrzebą i sensem życia.

### **Przemiany wizerunków bohaterek filmowych w słowackim kinie lat 70.–80.**

Nurt emancypacyjny w słowackim filmie fabularnym lat siedemdziesiątych stał się przedmiotem rozważań Evy Filovej<sup>38</sup>. W kinematografii tego czasu pojawiły się, zgodnie z przemianami społeczno-obyczajowymi na Słowacji, nowy typ bohaterki kobiety aktywnej i samowystarczalnej. Aktywizacja zawodowa kobiet drugiej połowy lat siedemdziesiątych na Słowacji, wzrost roli kobiet w życiu publicznym spowodował ujawnienie się konfliktu między tradycyjną rolą kobiet w rodzinie i w sferze zawodowej. Zmiany ról społecznych wyniknęły z przededefiniowania roli kobiet w rodzinie i w życiu publicznym przy braku pomocy instytucji państwowych i służb społecznych. Efektem było pojawienie się symptomu kryzysu relacji małżeńskich, wzrost rozwodów. Problematyka ta znalazła swoje odzwierciedlenie w kinie słowackim. Przemianie uległ wizerunek kobiety lat sześćdziesiątych, w których to latach dominowały bohaterki wyidealizowane: muzy, cnotliwe dziewice – symbole eterycznej nieuchwytej kobiecości. Nowy typ bohaterki filmowej bardzo silnie związany został z realiami politycznymi ówczesnej Słowacji. Zdaniem Filovej, typologia postaci kobiecych w kinie lat siedemdziesiątych zbudowana jest na dwóch bazowych konstruktach. Z jednej strony, silnie eksploatowany jest wizerunek kobiety wyemancypowanej w duchu totalitarnym. Tego typu bohaterki pojawiły się, między innymi w filmach *Pozor, ide Jozefa!* (1976) w reżyserii Jozefa Režuchy i *Blízke diaľavy* (1979) Otakara Krivánka. Zdaniem

<sup>38</sup> E. Filová, *Ženy, eros, politika. Emancipačná vlna v slovenskom hranom filme*. w: *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*, op. cit. Warto zauważyć, iż w 1983 roku w zrealizowanej przez Juraja Jakubisko *Tysiącletnej pszczołe (Tisícročná včela)* aspekt erotyczny odgrywał ogromną rolę i jako tak rzadko obecny w słowackim kinie, spotkał się z żywą reakcją publiczności.

autorki najbardziej reprezentatywna postać kobiety „totalitarnej” pojawiła się w filmie Dušana Kodaja *Cesta ženy*, 1975). Z drugiej strony, w kinie słowackim pojawiły się postaci niezrealizowanych kobiet wykonujących męskie zawody (Andrej Lettrich, *Prípád krásnej nerestnice*, 1973; *Šepkajúci fantóm*, 1975), sfrustrowanych, zdradzanych przez mężów (*Deň slnovratu*, 1973, reż. Jozef Reřucha), uwiedzionych i osamotnionych w swym macierzyństwie dziewczyn (serial TV, *Straty a nálezy*, 1975, reż. Stanislav Párnický). Poza obrazem nowoczesnego, zmodernizowanego społeczeństwa, w filmie słowackim tego okresu nadal jednak dominuje tradycyjno-folklorystyczny nurt wywodzący się z tradycji klasycznej literatury, gdzie w centrum znajdują się kobiety, jako obiekty patriarchalnej społeczności. Jak podkreśla Filová, w latach siedemdziesiątych emancypacja postaw kobiecych, odnotowana również przez kino, powoli wydobywała się na światło dzienne razem z tematami krytyki społecznej. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych pojawiły się odważniejsze próby krytyki społecznej w kinie słowackim, przede wszystkim za sprawą takich reżyserów jak Dušan Trančík, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák. Najsilniej jednak problematyka społeczna zabrzmiała nie w słowackim a czeskim kinie za sprawą Věry Chytilovej. Te zjawiska w kinie czechosłowackim, zdaniem autorki inspirowane były w pewnej mierze przez polskie kino moralnego niepokoju. Dopiero jednak filmy z lat osiemdziesiątych przełamały tradycyjny ekranowy wizerunek kobiet. Kobiety przechodzą do ofensywy (*Krvavá pani*, 1980 w reżyserii Viktora Kubala), potrafią się bronić i mścić swoją krzywdę (*Nevera po slovensky*, 1981 Juraja Jakubisko), samodzielnie decydować o swoim losie (*Tichá radosť*, 1985 Dušana Hanáka), cieszyć się seksualnym spełnieniem (*Kára plná bolesti*, 1985, reż. Stanislav Párnický).

### Obrazy macierzyństwa w słowackim i czeskim kinie przedwojennym

Refleksja krytyczna nad kinem słowackim była zawsze skoncentrowana na losach i problemach męskich bohaterów. Petra Hanáková, zwróciła swoją uwagę na postaci kobiece, które w kinie słowackim zajmowały silną pozycję. W szczególny sposób interesujące okazało się zrekonstruowanie wyobrażeń macierzyństwa w kinie słowackim<sup>39</sup>. Tematyka macierzyństwa obecna jest w refleksji feministycznej od czasów formowania się tzw. drugiej fali. Jednocześnie jest to jeden z najbardziej kontrowersyjnych problemów, wywołujących zróżnicowane stanowiska wywodzące się ze źródeł zarówno myśli liberalnej, ale również z pozycji radykalnie socjalistycznych. Kwestie macierzyństwa rozpatrywane są w kontekstach teorii psychoanalitycznych i egzystencjalnych. Przedmiotem rozważań feministycznych odnoszących się do tej problematyki, okazuje się fenomen obrazu macierzyństwa traktowanego jako konstrukt patriar-

<sup>39</sup> P. Hanáková, *Slovenské mamičky, pekných synov máte...alebo o Materskej obraznosti v slovenskej kinematografii*. W: *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*, op. cit.

chalnej ideologii, a także macierzyństwo postrzegane w kategoriach instytucji, którą wytwarza społeczeństwo patriarchalne w celu zabezpieczenia męskiej kontroli nad reprodukcyjnymi zdolnościami kobiet. Teksty czeskich i słowackich badaczek podejmujących tę problematykę, wyrastają z powyższych założeń.

Jak zauważa Hanáková, „specjalnością” słowackiego filmowego macierzyństwa jest samotna matka, której grzech byłby dziedziczny – zazwyczaj samotna matka ma córkę, której los układa się bardzo podobnie. Typowym przykładem takiego układu fabularnego jest na przykład Jolana Ovšená z filmu Štefana Uhera *Pásla kone na bétone* (1982). Badaczkę jednak interesuje obraz matek i ich synów w filmie wojennym. Ta odmiana gatunkowa wypracowała sobie w kinie słowackim pewien własny model macierzyństwa. Przedmiotem szczegółowej analizy stał się film, reprezentatywny dla tego nurtu tematycznego, *Vlčie diery*, 1948 w reżyserii Paľo Bielika. Film opowiada historię matki-wdowy i jej czterech dorosłych synów, akcja rozgrywa się w czasie słowackiego narodowego powstania w 1944 roku, kończy wkroczeniem wojsk sowieckich na Słowację. Chociaż w centrum zainteresowania znajdują się męskie postawy, istotną rolę odgrywa archetypiczna postać Matki – Słowaczki – Partyzantki, którą rozdarta jest pomiędzy miłością do synów i nienawiścią do wroga. Film Bielika skanonizował ten typ kobiecej postaci w kinie słowackim. Pojawia się tu bardzo wyraźne odwołanie do figury antycznej Niobe czy nowotestamentowej Piety. Motyw ikonograficzny matki tracącej swoje dzieci, oplakującej ich śmierć, utrwalił się w kinie realizmu socjalistycznego, przeniknął również do malarstwa i rzeźby okresu powojennego. Ta zdesakralizowana forma chrześcijańskiego motywu macierzyństwa, przywoływała również układ ikonograficzny umarłego Chrystusa teraz w sztuce socjalistycznej zamienionego na postać martwego Syna – Powstańca – Partyzanta. Socjalistyczno-realistyczna pieta partyzanckiej matki oplakującej swojego syna i jej różne warianty, stały się podstawą pomnikowej kultury czasów socjalizmu słowackiego.

Marika Kupková<sup>40</sup>, rozpatrując postaci samotnych matek w czeskim filmie okresu międzywojennego oraz czasu Protektoratu Czech i Moraw, zwróciła uwagę, iż sama tematyka macierzyństwa w tym okresie zmierzała do potwierdzenia społecznej wartości małżeństwa i rodziny. Obraz małżeństwa był całkowicie aseksualny, natomiast problematyka pożądania, erotyzmu, seksualności pojawiać się mogła jedynie w związkach pozamałżeńskich. Właśnie te ostatnie stanowią swoisty przedmiot zainteresowania filmowców wynikający z atrakcyjności stabuizowanego tematu wolnej miłości.

W dramaturgicznym modelu macierzyństwa wskazanych filmów<sup>41</sup>, dziecko określa moralny charakter postaw, potwierdza wartość rodziny i gloryfikuje macierzyństwo. W tej grupie filmów samotne matki traktują swoje dzieci, jako priorytet unie-

<sup>40</sup> M. Kupková, „Mně je tě líto, že jsi muž!” *Typizace svobodné matky v českém hraném filmu meziválečné a protektorátní éry*. W: *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernisty*, op. cit.

<sup>41</sup> *Děvoče za výkladem*, reż. Miroslav Cikán; *Pacientka dr. Hegla*, reż. Otokar Vávra; *Hřích mládí*, reż. Aleš Podhorský, 1935; *Krb bez ohně*, reż. Karel Špelina, 1937; *Cestou křížovou*, reż. Jiří Slavíček, 1938; *Boží mlýny*, reż. Václav Wassermann, 1938; *Okouzlená*, reż. Otokar Vávra, 1942; *V pokušení*, reż. Miroslav Cikán, 1938.

ważniący inne wartości i relacje. Naruszenie typologicznej konwencji pojawiło się w filmie Františka Čápa *Tanečnice*, 1943, gdzie ciężarna bohaterka nie ma zamiaru zostać matką. Interesująco w tej perspektywie jawią się filmy Gustava Machatý'ego *Kreutzerova sonáta*, 1926, *Eroticon*, 1929, *Extase*, 1932. Instynkt seksualny, jako życiowe *pryncypium* i sakralna energia przeobraża się z relacji między mężczyzną a kobietą w siłę macierzyństwa. Nie mniej, jak zauważa autorka, Machatý postrzega instytucję małżeństwa jako całkowicie nieperspektywiczną, niszczącą indywidualność. Machatý w *Eroticonie* przekroczył tradycyjną konwencję przedstawiania kobiecej seksualności. Typologizacja postaci samotnych matek w czeskim kinie wynika, jak twierdzi Kupková, z patriarchalnego modelu rodziny obecnego w filmach. Wprawdzie ani w filmach Vávry ani Machatý'ego nie dochodzi do szczęśliwego *happy endu*, nie udaje się zrekonstruować pełnej rodziny, to jednak, samotne macierzyństwo nie narusza skonwencjonalizowanej pozycji kobiety w filmie, kobiety – ikony wystawionej na męskie spojrzenie. Co więcej, perwersyjnie akcentuje się seksualną niedostępność kobiety, jako erotycznego obiektu.

Próbą analizy idei macierzyństwa w nowym kinie słowackim jest tekst Mariany Szapuovej *Hra o imaginárne: Obrazy materstva vo filme Modré z neba*<sup>42</sup>. Autorka rekonstruuje obrazy kobiecych ról matki i córki w filmie młodej słowackiej reżyserki Evy Borušovičovej *Modré z neba* z 1997 roku. Film jest opowieścią o losach kobiet trzech pokoleń: babki, matki i córki (wnuczki). Obraz matki i macierzyństwa w filmie możemy traktować jako rodzaj odwołania (*anamnezis*) do archetypowej kobiecości symbolizującej kreatywną siłę. Kobieta staje się reprezentantką idei tworzenia. W swoim filmie Borušovičová wydobyła i zaktywizowała archetypalną warstwę kobiecej podmiotowości – kobiety Stworzycielki poprzez zaznaczenie symbolicznych etapów kreatywnych: poczęcia – oczekiwania – pojawienia się płodu. Filmowa interpretacja tematu macierzyństwa zmierza, zdaniem badaczki, w stronę naruszenia patriarchalnych schematów myślenia o macierzyństwie.

Stanislava Prádná rozpatrywała z kolei konwencje archetypu macierzyńskiego w kinie światowym<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> W: *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernisty*, op.cit.

<sup>43</sup> Autorka postawiła tezę o zinterioryzowanej pozycji filmowych postaci matek w kinie ubiegłego stulecia. Bardzo silna stereotypizacja postaw, daje się ujmować w formie ich opozycyjnego wartościowania. Kino wytworzyło obrazy dobrych i złych matek, wynikający z tradycyjnego wizerunku rodziny i ról społecznych kobiet i mężczyzn. W drugiej połowie XX wieku kino odnotowało zjawisko kryzysu macierzyństwa i rodziny, w efekcie, w filmach pojawiły się bardziej zróżnicowane postawy odzwierciedlające przemiany obyczajowe, co więcej konstrukcje dramaturgiczne opowieści o macierzyństwie ujawniają nierzadko postępującą dysfunkcję ojcostwa. W filmach Federico Felliniego, Luchino Viscontiego, czy na przykład, Pedro Almodóvara teza ta poprowadzona zostaje jeszcze dalej. Hipertrofia macierzyństwa stanowiąca nierzadko problem centralny w filmach tych reżyserów, feminizuje i likwiduje męskość. Specyficzny emocjonalny i zmysłowy świat homoseksualnych twórców, których twórczość w szczególnie sposób stała się przedmiotem zainteresowania autorki, poszerzyła wyobrażenie o archetypowej sile macierzyństwa z jednej strony, z drugiej zburzyła utrwalone w tradycji filmowego przedstawiania modele macierzyństwa. S. Prádná, *Matky ikony, matky vražednice:*

## Kobieta w filmie dokumentalnym

Przedmiotem zainteresowania stały się również bohaterki kobiece w słowackim filmie dokumentalnym. Marcela Plitková<sup>44</sup>, spojrzała na dzieje słowackiej filmowej dokumentalistyki z perspektywy obecności kobiet, jako bohaterek dokumentów, ale również interesowała ją aktywność realizatorska kobiet w tej formie filmowej.

Schematyzm kina lat pięćdziesiątych przełamał ciekawym, wielowymiarowym portretem kobiecym Štefan Uher w filmie *Učiteľ'ka*, 1955. W najciekawszym okresie w historii czechosłowackiego kina, Nowej Fali, obok wybitnych filmów fabularnych powstawały wartościowe dokumenty, w których kobiece bohaterki przedstawiano w sposób nieschematyczny, budzący zainteresowanie nierzadko ich zwykłym a jednak niepowtarzalnym losem. Pavol Sýkora w filmie pełnym liryzmu *Spoved'*, 1968, sportretował dziewczynę odbywającą karę w więzieniu, która pisze i recytuje swoje wiersze. Pełen ciepła, ale i wiarygodności portret malarki prymitywistki Anny Ličkovej stworzył dokumentalista Vladimira Kubenko w filmie *Návraty za št'iastim*, 1966. Obraz kobiety i jej rodziny w zwykłej codzienności odnotował Otakar Krivánek w filmie *Deň náš každodenný*, 1969. Wszystkie te filmy, jak zauważa autorka, prezentowały kobietę w jej tradycyjnych rolach, z męskiej, nierzadko idealizującej, perspektywy. Zmiany w podejściu do bohatera kobiecego odnaleźć można dopiero w filmach Milana Černáka realizatora filmów o tematyce sportowej. W dokumencie *Dcéry bohyně Atalanty*, 1979 prześledził historię kobiet w sporcie podkreślając specyficzne problemy kobiecego sportu. Udokumentował wejście kobiet w przestrzeń tradycyjnie męską, przez wiele wieków dla nich niedostępną. Wartym odnotowania jest również filmowy dokument Fero Feniča o wiekowej poetce prymitywistce *Tak som prešla veľký svet*, 1982, zrealizowany z atencją i podziwem dla mądrości swojej bohaterki.

Jak zauważa Marcela Plitková, cechy kobiece, takie jak zdolność empatii, przywiązywanie znaczenia dla kwestii drobnych, pozornie mało znaczących, predestynuje kobiety do filmowej twórczości dokumentalnej, gdzie te cechy są niezbędnym elementem warsztatu realizacyjnego. W słowackim filmie dokumentalnym, jednak w odróżnieniu od czeskiego, kobiety nie odgrywają żadnej istotnej roli. Zdaniem autorki, przyczyn takiej sytuacji należy upatrywać w odmiennej od Czech historii słowackiej kinematografii, bardziej ubogiej, mniej samodzielnej, w większym stopniu uzależnionej od dyrektyw ideologicznych powojennej władzy. Autorka wskazuje jednak na kilka reżyserek słowackiego filmu dokumentalnego: Vierę Polakovičovą, Stanislavę Jendraššákovą, Evę Štefankovičovą, które zapisały się w dziejach powojennego słowackiego dokumentu ciekawymi realizacjami<sup>45</sup>.

*Obraz mateřství ve filmu, s důrazem na italský film 60. a 70. let, w: V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradox modernisty, op. cit.*

<sup>44</sup> M. Plitková, *Ženy v slovenskom dokumentárnom filme*, „Kino-ikon”. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze. 2001, nr 1.

<sup>45</sup> W kontekście tych rozważań, warto wspomnieć o filmie dokumentalnym Eriki Hníkovéj zatytułowanym *Ženy pro měny* (2004), który wzbudził autentyczną dyskusję publiczną nad fenomenem

## Postawy odbiorcze w świetle ujęć feministycznych

Tekst Petry Hanákovéj: *Raný film: mezi výchovou a pokušením*<sup>46</sup> (Wczesny film: między wychowaniem a kuszeniem) poddający oglądowi początki kina a przede wszystkim skupiający uwagę na postawach odbiorczych towarzyszących pierwszym projekcjom, dowodzi, iż podnoszona przez wielu społecznych reformatorów niewychowawczość i amoralność filmu wynikała nie tylko z „nieprzystojnych” i „pikantnych” tematów podejmowanych w pierwszym okresie rozwoju filmu, ale z przyjętej strategii odbiorczej, wspierającej kino zwane „kinem atrakcji” na przełomie XIX i XX stulecia. Zetknięcie z filmem jest zawsze interaktywne, aktywizujące postawę odbiorczą w stronę konfrontowania się z ekshibicjonistycznym i prowokującym uniwersum kina atrakcji. Zrewaloryzowało układ i znaczenie przestrzeni publicznej, dostępnej do tej pory jedynie mężczyznom. Przeżycie filmowe jest niepowtarzalnym zdarzeniem, w którym do tej pory wykluczone grupy społeczne (w tym także kobiety) uczyły się kontaktu z nowym medium i swoim własnym poruszaniem się w sferze publicznej. Kino otworzyło przestrzeń publiczną dla kobiet i wyraźnie przeobraziło możliwości partycypacji kobiet w zabawie. Odbiór kina atrakcji jest zmierzaniem się ze współczesnością, światem modernistycznym, skolonizowaniem nowego wytyczonego uwolnionego widzenia, zanim nie zostanie zdyscyplinowane, uregulowane i podporządkowane regułom *voyeryzmu*. Koncepcja odczytania wczesnego kina zawiera w sobie elementy perspektywy genderowego ujmowania problematyki odbioru, odwołuje się do koncepcji *voyerystycznych* Christiana Metza, uwarunkowań męskiej narracji i „męskiego spojrzenia”, o których pisze Laura Mulvey.

Wokół problematyki odbiorczej zogniskowała swoje rozważania, także czeska autorka Iva Baslarová, która przeanalizowała jeden z najbardziej popularnych „kobięcych” gatunków telewizyjnych *soap operę*<sup>47</sup> badając recepcję czeskiej telenoweli zatytułowanej *Ordinace v růžové zahradě*. Autorka wyszła z założenia, iż gatunek znajduje się w ścisłej relacji do świata rzeczywistego a więc przejmując funkcję reprezentowania, między innymi, relacji genderowych obecnych w przestrzeni realnej, w rezultacie odzwierciedla tradycyjny układ patriarchalny. Autorka widzi jednak i pewne emancypacyjne funkcje, które wypełnia czeska telenowela. W porównaniu z postaciami kobiecymi dawnych czechosłowackich seriali, ostatnie produkcje telewizyjne oferują postaci kobiece bardziej niejednoznaczne, propagując nowe wzory i modele kobiecych postaw. W filmach zaoferowano również odmienne od tradycyjnych, relacje między mężczyznami i kobietami, w których odchodzi się od dominacji męskiej na rzecz partnerskich układów. Autorka tekstu zauważyła, iż ten gatu-

---

idealnego kobiecego ciała, presji kulturowej jakiej poddane są współczesne kobiety i drastycznymi niekiedy środkami i technikami dochodzenia do wygenerowanego przez rynek kosmetyczny, farmaceutyczny i show biznes, ideału.

<sup>46</sup> V bludném kruhu. *Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernisty*, op. cit.

<sup>47</sup> I. Baslarová, *Pro samé slzy uvidět. „Femininni” televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací. „Iluminace” 2008, nr 4.*

nek, który narodził się jako potwierdzenie niezmiennego porządku społecznego zawiera w sobie potencjał umożliwiający rewaloryzację zastanego porządku genderowego.

\* \* \*

Z powyższej rekapitulacji refleksji filmoznawczej nad kwestią kobiecą prowadzoną w Czechach i na Słowacji wyziera jeszcze jedna, zaskakująca prawidłowość. To kino słowackie w poważniejszym stopniu poddawane jest tego typu refleksji. Wydawać by się mogło, że Czechy, nieskrępowane ograniczeniami religijnych norm światopoglądowych z większą otwartością niż katolicka Słowacja podejmie badania nad tematyką przełamującą myślenie tradycjonalistyczne<sup>48</sup>.

Dotychczasowa, jak się okazuje niezbyt rozbudowana refleksja nad kwestiami kobiecymi w kinie czeskim i słowackim reprezentuje, wczesny etap feminizmu akademickiego. Czesko-słowackie *women's studies* skupiają się na gromadzeniu wiedzy dotyczącej historii, kultury, życia społecznego i politycznego kobiet. W centrum swojego dyskursu sytuują analizę wizerunków kobiecych we wczesnym kinie, rozważania nad kategorią kobiecości, jej specyfiką i przeobrażeniami dokonującymi się w procesie historycznym.

Tymczasem w dokonaniach kinematografii Czech i Słowacji coraz większą rolę odgrywają kobiety reżyserki. Szczególnie od lat dziewięćdziesiątych, kino zasilone zostało interesującymi osobowościami artystycznymi. Już tylko wskazanie wybranych bardziej znaczących nazwisk, pokazuje skalę zjawiska, jakim jest rozwój kina kobiecego w tym regionie. Na Słowacji debiutują po 1989 roku reżyserki Eva Borušovičová (ur. 1970) filmem *Modré z neba*, 1997, a Katarína Šulajová (ur. 1975) obrazem *O dve slabiky pozadu*, 2004. W Czechach wyróżnia się osobowość twórcza Michaeli Pavlátovej (ur. 1961), której aktywność artystyczna realizuje się na obszarze eksperymentalnego kina animowanego, ale i również tradycyjnej fabuły (*Nevěrné hry*, 2003). Jej animacja *Řeči, řeči, řeči*, 1991 zdobyła nominację do Oscara, natomiast *Karneval zvířat*, 2006 jest przykładem rzadkiego nadal fenomenu, jakim jest kobiece kino animowane. Do tego samego pokolenia należy Irena Pavlásková (ur. 1960, *Čas sluhů*, 1989, *Čas dluhů*, 1998, *Bestiář*, 2007), Andrea Sedláčková (ur. 1967, *Oběti a vrazi*, 2000, *Musím tě svést*, 2002). Młodsze pokolenie reprezentuje Alice Nellis (ur. 1971, *Ene bene*, 1999, *Výlet*, 2002, *Tajnosti*, 2007), Karin Babinská (ur. 1974, *Cesta*, 2006, *Pusinky*, 2007), Marie Procházková (ur. 1975, *Žralok v hlavě*, 2005), Marta Nováková (ur. 1975, *Marta*).

Nadal aktywna twórczo jest Věra Chytilová<sup>49</sup>, współtworząca onegdaj filmową nową czeską falę, której twórczość określa się wprost, jako *stricte feministyczną*,

<sup>48</sup> Spostrzeżenie to nie należy rozszerzać na cały czeski dyskurs feministyczny. Polem dużej aktywności badawczej czeskich feministek pozostaje literaturoznawstwo, socjologia, psychologia, politologia, nauki historyczne.

<sup>49</sup> Po 1989 roku reżyserka zrealizowała kilka filmów dokumentalnych oraz fabularne: *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*, 1993; *Pasti, pasti, pastičky*, 1998; *Vylmání z ráje*, 2001; *Hezké chvílky bez záruky*, 2006.

podobnie jak wybitnej dokumentalistki Olgi Sommerovej<sup>50</sup>. Warto wspomnieć również o kolejnej czeskiej dokumentalistce, Helenie Třeštkovej<sup>51</sup>, niezmiennie skupionej, jeśli nie wprost na problematyce kobiecej, to ujawniającej kobiecie widzenie świata poprzez sposób prowadzenia narracji, ujęcie problemu, kobiecą bohaterkę. Znamienne, iż filmy reżyserek, właściwie nie były poddawane interpretacji wykorzystującej narzędzia krytyki feministycznej czy genderowej. Chytilová i Sommerová wyraźnie deklarują swoją sympatię wobec myśli emancypacyjnej kobiet. W kinie światowym nie ma zbyt wiele takich utworów filmowych, które jak filmy Chytilovej dałoby się zaklasyfikować, jako kanoniczne dla sztuki feministycznej. Tym bardziej dziwi, iż w jej rodzinnym kraju, filmoznawcy zdają się nie zauważać tego fenomenu. Jedynym tekstem wprowadzającym w sposób jednoznaczny twórczość Chytilovej w obszar interpretacji feministycznej pozostaje artykuł Petry Hanákovéj, opublikowany *nota bene* tylko w języku polskim<sup>52</sup>. Autorka wskazuje na pewien charakterystyczny typ wrażliwości feministycznej reprezentowany przez Chytilová, która jest przede wszystkim „moralistką, buduje zrozumiałe, przezroczyste przypowieści, w którym autentyczność i siła jest znamiem kobiet, natomiast kręctwo i słabość – główną cechą postaci męskich”<sup>53</sup>. Dawna i współczesna interpretacja czeskiej Nowej Fali, monografie Jana Žalmana<sup>54</sup>, Josefa Škvoreckiego<sup>55</sup>, Antonína J. Liehma<sup>56</sup>, Petera

<sup>50</sup> Twórczość dokumentalna O. Sommerovej skupiona jest na problematyce społecznej. Niezwykle często bohaterką jej filmów jest kobieta, i jej problemy życia prywatnego i rodzinnego. Interesują ją również kobiety, które działając w przestrzeni publicznej (artystycznej, naukowej, politycznej) odegrały i odgrywają wielką rolę w życiu społecznym. Najważniejsze filmy reżyserki, dotyczące problematyki kobiecej, to: *Olga Havlová*, 1993; *Anna Fárová*, 1993; *Feminismus po česku*, 1994; *Iva Janžurová*, 1996; *Nesmrtelná hvězda Božena Němcová*, 1997; *O čem sní ženy*, 1999; *Ženy Charty 77 – Věra Roubalová* 2006. Sommerová jest autorką książek, zbiorów rozmów: *O čem sní ženy 1*, 2002; *O čem sní ženy 2*, 2003; *O čem ženy nesní*, 2004; *O čem sní muži*, 2005.

<sup>51</sup> Helena Třeštková specjalizuje się w dokumencie socjologicznym. W 1980 rozpoczęła rejestrowanie życia codziennego sześciu małżeńskich par. W efekcie powstał film *Manželské etudy*, 1987. Třeštková powróciła do swoich bohaterów po dwudziestu latach i zrealizowała w 2005 i 2006 roku *Manželské etudy po 20. letech*. Różne losy dziesięciu kobiet, które osiągnęły sukces ale i tych, które nie radzą sobie w życiu, stały się tematem filmu *Ženy na přelomu tisíciletí*, 2000.

<sup>52</sup> Artykuł Hanákovéj, przetłumaczony na język polski *Głosy z innego świata. Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska w Stokrotkach i Zabójstwie inż. Czarta*, tłum. M. Szczubiałka, opublikowano w „Kwartalniku Filmowym” 2007, nr 57–58, ponieważ nie odnotowano czeskiego pierwowzoru, można wnioskować, iż tekst nie ukazał się w Czechach.

<sup>53</sup> P. Hanáková, *Głosy z tamtego świata*, op. cit., s. 289.

<sup>54</sup> *Umlčený film* Jan Žalman pisał w czasach normalizacji. Fragmenty ukazały się w 1991 roku na łamach czasopisma „Film a doba”. Całość po raz pierwszy opublikowano w 1994 roku.

<sup>55</sup> W swojej prywatnej historii czeskiego kina *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, 1971 Josef Škvorecký, stwierdził: „Po *O czym innym*, 1963 był już widoczny najwyraźniejszy rys artystycznej osobowości Věry: jej domeną okazuje się wojujący feminizm. Niekiedy wydaje mi się, że Věra najpierw jest kobietą a dopiero potem człowiekiem – tak jak ujawniło się to przy okazji *Stokrotek*, 1966”. (tłum. D.D., s. 114–115, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha 1991).

<sup>56</sup> *Ostře sledované filmy*, 1974 – zbiór wywiadów z twórcami Nowej Fali, zawiera również rozmowę z Věrou Chytilová, w której nie podejmuje się rozważań nad kobiecym aspektem jej twórczości.



Hamesa<sup>57</sup> nie przywiązują większej wagi do tego typu odczytań twórczości czeskich reżyserek. Dotyczy to zarówno twórczości sprzed 1989 roku, na przykład Věry Chytilovej, ale również autorek kina kobiecego debiutujących już w nowej epoce. Jest to o tyle godne odnotowania, iż wiele reżyserek, jeśli nie określają wprost związku z ideami feministycznymi, to wyraźnie kierują swoje zainteresowania w obszary problemów uznawanych za problematykę kobiecą, w stronę *ženskej otázky*. W prasie filmowej i społeczno – kulturalnej nie brakuje recenzji, omówień i wywiadów poświęconych twórczości reżyserek. Rzadko jednak ich filmy interpretowane są z perspektywy ujmującej twórczość kobiecą, jako swoisty fenomen domagający się osobnego opisu. Niekiedy nawet ignorowana jest oryginalność wypowiedzi filmowej podważająca dominujący model kina, operującego konwencjonalnymi i stereotypowymi wizerunkami płci. Współczesne kino kobiet w Czechach i na Słowacji jest wyraźnie dostrzegalnym w swojej specyfice (również ilościowej!) zjawiskiem artystycznym, który na razie pozostaje obszarem nieeksplorowanym w czesko-słowackiej filmoznawczej refleksji ukierunkowanej feministycznie i genderowo. Tymczasem namysł nad kobiecą artystyczną aktywnością w kinie nie powinien ograniczać się tylko do tego typu rozważań.

Ta rzucająca się w oczy silna reprezentacja kobiet w kinie objawiająca się w trzech rolach: reżyserek, bohaterek filmowych i kobiecej publiczności, daje się zinterpretować również za pomocą narzędzi i formuł krytyki postkolonialnej: „dominacji” (męskiego kina) i „podległości” (wizerunków kobiecych), „kanonu”, jako dominującego modelu męskiego kina i „dekanonizacji” rozumianej jako odrzucenie lub odwrócenie tego modelu w wersji kina kobiecego, problemu przywracania tożsamości „Innej” dokonujący się poprzez odrzucenie stereotypów i klisz, własnego wizerunku narzuconego przez kolonizatora (mężczyznę). Odzyskiwanie własnego głosu przez kobiety, zauważalne również w coraz bardziej ożywionej kobiecej twórczości filmowej, ale także *ženská otázka* w refleksji nad dziejami kina w Czechach i na Słowacji, wpisuje się w szersze tendencje postkolonialnego przywracania tożsamości społeczeństwa pokomunistycznego. Przewyciężania jednej z form opresji, jako spadku po czasach ostatecznie minionych.

---

<sup>57</sup> Monografia *Československá nová vlna* powstała na początku lat 80. Brytyjski badacz czeskiego kina Peter Hames, zwraca uwagę na feministyczny wymiar twórczości Chytilovej, nie wychodzi jednak poza tę lakoniczną konstatację.

PERFECTIONIS  
*ostensio.*

