

Robert KULMIŃSKI
Warszawa

Problemy badań czeskosłowackiej kultury popularnej

Keywords: Czechoslovak popular culture, Miss Czechoslovakia, Czech literature, Czech film

Słowa kluczowe: czechosłowacka kultura popularna, Miss Czechosłowacji, czeska literatura, czeski film

Abstract

The beginning of the 21st century gave the Czech reflection on Czechoslovakian culture a new impulse which resulted in many publications and conferences dedicated to this phenomenon. Yet we are still facing an emerging reflection. If we were to disregard singular papers written from the perspective of historical, historico-literary or media studies, the studies of Czechoslovakian popular culture are just starting to develop. In my article, based on conducted research and analyses, I would like to highlight some methodological problems faced by the reflection on the phenomena of Czechoslovakian popular culture which emerges in the Czech Republic, which are the result of the conditions of the communist regime and of – often too overwhelming – Western European and America tradition which offers tools that are not always suited to the specificity of the reign of the centrally planned economy and the Central European space.

Początek XXI wieku dał czeskiej refleksji nad czechosłowacką kulturą popularną nowy impuls, co objawiło się wieloma publikacjami i konferencjami dotyczącymi tego fenomenu. Ciągle jednak mamy do czynienia z nową, dopiero rodzącą się refleksją. Jeśli bowiem nie liczyć pojedynczych opracowań najczęściej pisanych z perspektywy badań historycznych lub historycznoliterackich bądź medjoznawczych, studia nad czechosłowacką kulturą popularną dopiero się rozwijają. W swoim artykule, na podstawie prowadzonych badań i analiz chciałem zwrócić uwagę na możliwe problemy metodologiczne, z którymi boryka się wyłaniająca się w Czechach refleksja nad fenomenami czechosłowackiej kultury popularnej wynikającymi w szczególności z uwarunkowań reżimu komunistycznego, oraz z – często zbyt przytłaczającą – tradycją zachodnioeuropejską i amerykańską, która proponuje narzędzia badawcze nie zawsze dostosowane do swoistości czasu panowania gospodarki centralnie sterowanej i przestrzeni środkowoeuropejskiej.

Bez wątpienia początek XXI wieku dał czeskiej refleksji nad czechosłowacką kulturą popularną nowy impuls. W 2003 roku ukazała się książka Pavla Janáčka i Michala Jareša *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století* (Janáček, Jareš 2003), niezwykle cenne źródło informacji o tym gatunku literatury. Rok później pierwszy z wymienionych autorów opublikował *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951* (Janáček 2004) kontynuując tematykę literatury wyrzuconej z historii literatury. Skądinąd sam we wstępie zaznacza:

Předložený soubor studií představuje první takto rozlehlý a souvislý pokus o zpracování tématu recepcce „nízkého” v české literární kultuře (Janáček 2004, s. 12)¹,

czym potwierdza brak wcześniejszych studiów tej problematyki. Włączenie literatury popularnej do procesu historycznoliterackiego nastąpiło niedługo potem w wydawanej od 2007 roku (dostępnej w Internecie już wcześniej) pozycji *Dějiny české literatury 1945–1989* pod redakcją zespołu badaczy kierowanych przez Pavla Janouška (Janoušek P. a kol., 2007–2008). Każdy z wyodrębnionych przez autorów okresów rozwoju czeskiej literatury zawiera rozdział dotyczący literatury popularnej.

Z zainteresowań literackich, a ściśle rzecz ujmując z prac prowadzonych podczas seminarium doktoranckiego w ramach studiów nad ideologizacją narracji na Wydziale Filozoficznym w Uniwersytecie Karola w Pradze, zrodził się zbiór artykułów dotyczących telewizyjnego serialu *Třicet případů majora Zemana* (1974–1979, reż. Jiří Sequens) oraz serii filmów z Jamesem Bondem w roli głównej, zatytułowany *James Bond a major Zeman: ideologizující vzorce vyprávění* (2007) pod redakcją Petra A. Bílka. Redaktor nie ukrywa inspiracji semiotycznymi analizami Vladimíra Macury, bez których – moim zdaniem – opisywany pokrótce rozkwit badań nad kulturą popularną w pierwszych latach dwudziestego pierwszego wieku nie byłby moż-

¹ „Niniejszy zbiór studiów jest pierwszą tak dużą i spójną próbą refleksji nad recepcją »niskiego« w czeskiej kulturze literackiej” (wszystkie tłumaczenia w przekładzie autora niniejszego artykułu, o ile nie zaznaczono inaczej).

liwy². Z podobnych bowiem zainteresowań i tego samego środowiska³ (Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze) wywodzi się, założone przez młodych badaczy, doktorantów wydziałów historycznych w 2009 roku stowarzyszenie Centrum pro studium populární kultury (CSPK). Zorganizowali oni między innymi konferencję „Populární kultura a česká identita” w 2011 roku, w 2013 „Listening to the Wind of Change”: Popular Culture and Post-Socialist Societies in East-Central Europe a w 2014 workshop „Počátky populární kultury v českých zemích”, którego efektem jest storna internetowa (<http://projekt.cspk.eu>) zawierająca między innymi obszerną bibliografię tematu oraz materiały źródłowe pochodzące z dziewiętnastowiecznej prasy. Konferencja „Populární kultura a česká identita” zaowocowała wydaniem w 2010 roku monografii *Populární kultura v českém prostoru* (red. Ondřej Daniel, Tomáš Kavka, Jakub Machek), w której zaproszona do udziału w konferencji z Centre for European Cultural Studies, University of Lincoln Jiřina Šmejkalová we wstępie nieprzypadkowo porównuje (z zachowaniem proporcji i wyodrębnieniem różnic) powstanie CSPK do początków działalności słynnej szkoły birminghamskiej (Šmejkalová 2013, s. 10 i n.).

Rezultatem działań CSPK jest przede wszystkim integracja środowiska zajmującego się czeską (ale również i szerzej – środkowoeuropejską) kulturą popularną, które dzięki organizowanym przez stowarzyszenie działaniom ma możliwość wymiany poglądów, konfrontacji sposobów przeprowadzanych analiz czy dokonania porównań wykorzystywanej metodologii badań. CSPK wprowadza refleksję nad czeską kulturą popularną nie tylko w kontekst środkowoeuropejski,

² Petr A. Bílek w krótkim wstępie przypomina, że redagowana przez niego publikacja ma przypomnieć dziesiątą rocznicę śmierci Vladimíra Macury. *Notabene* – Macura stał się inspiracją również dla wielu innych nurtów badań.

³ Kolejne seminarium prowadzone w 2009 przez Petra A. Bílka, Blankę Činátlovą oraz Kamila Činátla („Poetika normalizační kultury”) zakończyło się publikacją książki *Tesilová kavalerie*, którą rozpoczyna artykuł Jakuba Machka, jednego z założycieli Centrum Badań Kultury Popularnej (Centrum pro studium populární kultury).

ale także w trwający już wiele lat zachodnioeuropejski dyskurs naukowy poświęcony temu fenomenowi, co więcej (i co moim zdaniem istotniejsze) wykorzystuje dorobek tego dyskursu, a tym samym również i wypracowane przez niego koncepcje, narzędzia i metodologie swoiste dla kultury popularnej i na jej materiale wypracowane.

Teoretická východiska projektu vycházejí z Cultural studies, jejichž přístupy budou využity k výzkumu projevů populární kultury a jejich konzumentů z řad obyčejných lidí – jejich přesvědčení, hodnot a tužeb ve snaze přiblížit se k pochopení jejich světa (*O projektu...* 2014)

– piszą (np.) na stronach internetowych twórcy projektu „Počátky populární kultury v českých zemích”⁴.

Wykorzystywanie wypracowanych w zachodnioeuropejskiej lub amerykańskiej tradycji naukowej narzędzi badawczych czy koncepcji nie jest oczywiście czymś niezwykłym, ten mechanizm niezwykle często powtarza się również w przypadku innych dyscyplin naukowych. Niemniej w przypadku rozważań nad kulturą popularną dokonuje się to dopiero teraz. Właśnie w związku z ożywieniem refleksji nad tym fenomenem, na co chciałem zwrócić uwagę.

Spostrzeżenia dotyczące kultury popularnej wzbogaca od strony historycznej wydawana przez wydawnictwo Academia seria publikacji zatytułowana „Šťastné zítřky” poświęcona kwestiom codzienności życia w Czechosłowacji w okresie panowania reżimu komunistycznego. *Notabene* do serii tej włączono również książkę Vladimíra Macury *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Macura 1992), co wskazuje na podobną genezę zainteresowania pomijanymi lub marginalizowanymi przez długi czas fenomenami rzeczywistości jak w przypadku prowadzonego przez Petra A. Bílka seminarium. W serii „Šťastné zítřky” opublikowano między innymi pracę Miroslava Vanka *Byl to jenom Rock 'n' roll?* (Vanek 2010), Jiřego Knapíka i Martina

⁴ „Teoretické podstaty projektu vyvodzą się z Cultural studies, kteréj podejście zostanie wykorzystane do badań przejawów kultury popularnej i jej konsumentów będących zwykłymi obywatelami – ich przekonań, wartości i pragnień – aby zbliżyć się ich pojmowania świata”.

Franca *Volný čas v českých zemích 1957–1967* (Knapík, Franc 2013), czy Alžběty Čornejovej *Dovolená s poukazem* (Čornejová 2014). Wprawdzie mamy w tych publikacjach do czynienia z perspektywą nauk historycznych, niemniej stanowią one z jednej strony cenne źródło informacji, z drugiej zaś są świadectwem ożywionego zainteresowania problematyką kultury popularnej.

Autorka ostatniej z wymienionych pozycji we wstępie pisze:

Současná historiografie dosud nevěnovala tomu to tématu velkou pozornost a zpracování nebo informativní publikace z období před rokem 1989 mají spíše hodnotu sekundárních pramenů (Čornejová 2014, s. 9).

Tego typu zastrzeżenia o braku tradycji badań, narzędzi badawczych, czy nawet materiałów źródłowych pozostają charakterystycznym rysem rozważań nad czeską (czy czechosłowacką) kulturą popularną na początku XXI wieku. Nie są to uwagi bezpodstawne. Szczególnie jeśli zwrócimy uwagę na fakt, że poza rzeczywistym, znacznym niedostatkiem literatury naukowej dotyczącej czechosłowackiej/czeskiej kultury popularnej refleksja ta boryka się z niedoborem tłumaczeń, w szczególności z tradycji angloamerykańskich badań tej części kultury.

W tym samym, historycznym nurcie czeskich zainteresowań fenomenami charakterystycznymi dla kultury popularnej można wyróżnić jeszcze – przynajmniej w przypadku niektórych pozycji – serię „Knižnice Dějin a současnosti”, ukazującą się w wydawnictwie Lidové noviny. To w tym cyklu wydana została już w 1998 roku inna ważna książka Vladimíra Macury *Český sen*, zbiór esejów o wyobrażeniach zbiorowych dziewiętnastego wieku, będący semiotyczną analizą materiału literackiego i jego historycznego kontekstu oraz zbiór artykułów poświęconych aspektom historycznym literatury popularnej, filmów, komiksów, gier komputerowych pod redakcją Mileny Bartlovej zatytułowany *Pop History. O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her* (2003).

W zestawieniu tym nie można pominąć wydanej 2009 roku nakładem wydawnictwa Karolinum książki poświęconej życiu codziennemu w dziewiętnastym wieku *Z dějin české každodennosti. Ži-*

vot v 19. století Mileny Lenderovej, Tomáša Jiráňka oraz Marii Mackovéj, w której można odnaleźć rozdziały dotyczące zakupów, mody czy sposobów spędzania czasu wolnego.

W konsekwencji, można konstatować, że wzmożone zainteresowanie refleksją nad czechosłowacką kulturą popularną, którego eksplikację znajdujemy w wymienionych działaniach oraz publikacjach ma w Czechach korzenie sięgające niespełna początków dwudziestego pierwszego wieku, jeśli nie liczyć oczywiście pojedynczych opracowań najczęściej pisanych z perspektywy badań historycznych lub historycznoliterackich bądź medioznawczych. Przynajmy – to nie- zwykle krótka tradycja.

Refleksji nad czechosłowacką kulturą popularną można też oczywiście doszukać się w pismach znacznie wcześniejszych. Jako przykład może służyć chociażby zbiór esejów Karola Czapka zebranych w książce *Marsyas čili na okraji literatury* (1931) stanowiących długo niedoścignioną, wnikliwą analizę literatury popularnej. Bez wątpienia książka Milady Švigovej *Volný čas a my* z 1967 roku, poświęcona w całości namysłowi nad czasem wolnym – zatem nad kwestią kluczową w rozwoju kultury popularnej – to nic innego niż krytyka tego zjawiska. To jednak pojedyncze przykłady, wykorzystujące najczęściej metodologię ugruntowanych dziedzin naukowych – literaturoznawstwa, historii czy socjologii, pomijające narzędzia dla kultury popularnej wypracowane i wykorzystywane.

Wyrażane w najnowszych opracowaniach na temat kultury popularnej konstatacje o braku tradycji badań jej fenomenów uzupełniają twierdzenia dotyczące braku materiałów źródłowych. Wiele z nich trafiało na śmietnik, ponieważ uważano, że są one mało wartościowe lub stawały się przedmiotem wstydu. Tak działo się na przykład z artefaktami sztuki domowej (*domáci umění*), które w latach 90' nie stanowiły jeszcze przedmiotów godnych upamiętnienia w muzeach i galeriach (tak jak dzieje się to dziś) a z drugiej strony przestały być jedynymi barwnymi urozmaicheniami szarej rzeczywistości reżimu komunistycznego.

Twierdzenia na temat niedostatków dyskursu naukowego obejmującego czechosłowacką/czeską kulturę popularną, na które często natrafiałem podczas swoich poszukiwań oraz doświadczenia będące rezultatem prowadzenia własnych badań nad tym fenomenem, stały się inspiracją do rozważań dotyczących nie tyle samej kultury popularnej, co kwestii związanych ze złożonością i problematycznością samego procesu badawczego. Bowiem jak twierdzą dostrzegalne ożywienie zainteresowania kulturą popularną, a w szczególności jej specyficznym kształtem wynikającym z uwarunkowań reżimu komunistycznego, zмага się z jednej strony z niedostatkami tradycji badań kultury popularnej a z drugiej strony z – często zbyt przytłaczającą – tradycją zachodnioeuropejską i amerykańską, która proponuje narzędzia badawcze nie zawsze dostosowane do swoistości czasu panowania gospodarki centralnie sterowanej i przestrzeni środkowoeuropejskiej. Jest to zrozumiałe, ponieważ refleksja ta wyrasta z zupełnie innej tradycji, zbudowanej na doświadczeniach gospodarki kapitalistycznej, w których rozwój takich struktur kultury popularnej jak na przykład czas wolny czy media następował w zupełnie inny sposób niż w byłych krajach demokracji ludowej.

Wszystkie zawarte w dalszej części rozważań spostrzeżenia wpływają przede wszystkim z trzech dokonanych przez mnie analiz fenomenów kultury popularnej w Czechosłowacji okresu komunizmu. Rezultatem pierwszej z nich jest artykuł zatytułowany *D 66 – konkursy piękności w Czechosłowacji* (Kulmiński 2014). Druga natomiast jest próbą uchwycenia specyfiki włączania nowego zjawiska – jakim była telewizja na początku lat pięćdziesiątych – w istniejący system znaczeń kulturowych uwarunkowany i determinowany przez panujący reżim. Trzecia z analiz natomiast koncentruje się na zjawisku sztuki domowej (*domáci umění*), umieszczając je w szerokiej perspektywie gospodarki socjalistycznej a następnie kapitalistycznej, po przemianach 1989 roku. Refleksja na ten temat ukaże się w tomie monograficznym przygotowywanym w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej.

1. Problem pierwszy – brak tradycji

Domáci umění w literalnym tłumaczeniu oznacza sztukę domową. Zdaję sobie sprawę z nieścisłości tego tłumaczenia, jednak z braku lepszego rozwiązania będę się nim posługiwał w dalszej części rozważań. W nielicznej literaturze dotyczącej tego zjawiska⁵ trudno doszukać się jego precyzyjnej definicji. Poza ściśle wyznaczonymi granicami sztuki domowej (1948–1989), które zresztą wskazują moim zdaniem jedynie na specyficzny etap jej rozwoju, nie zaś na istotę zjawiska próby określenia specyfiki sztuki domowej ograniczają się do porównywania go z innymi zjawiskami. Jakub Machek konfrontuje ten fenomen z kulturą ludową, podkreślając anonimowość wytwórców czy sposoby dystrybucji jego wytworów. Sztukę ludową czyni jednym z elementów porównania również Šárka Syslová, uzupełniając wyznaczenie granic sztuki domowej o konfrontację jej z Art brut (Jean Dubuffet terminem tym określał twórczości dzieci, przestępców i chorych psychicznie, a więc grup społecznych niemających styczności z modami i konwencjami artystycznymi) oraz zrodzonym w latach pięćdziesiątych popartem (Syslová 2013. s. 202). Sztuka domowa określana bywa również jako rodzaj majsterkowania (*kutilstvi*), z tym, że w odróżnieniu od niego jej twórcy mają ambicje artystyczne.

Ten sposób definiowania, dookreślania przedmiotu badań charakterystyczny jest dla początków dyskursu, kiedy to nowe, niezbadane zjawisko przyrównywane jest do znanych już fenomenów na zasadzie *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*. Ma bowiem jeszcze nieprecyzyjnie wyznaczone granice. Są one dopiero w trakcie ustalania, negocjacji, dyskusji. Dlatego też Blanka Činátlová stwierdza, że sztuka domowa sytuując się na pograniczu kultury popularnej, ludowej i awangardowego majsterkowania tak naprawdę nie należy do żadnego z wymienionych zjawisk (Činátlová 2010, s. 161).

⁵ Trzy podstawowe pozycje na ten temat to krótkie przekrojowe artykuły: Činátlová 2010, s. 154–165; Syslová 2013. s. 200–210; Machek 2014. Temat ten pojawia się również w pracy Jiřego Knapíka i Martina Franca (2013).

Na potrzeby niniejszych rozważań a przede wszystkim, aby czytelnik miał świadomość o czym mowa – możemy przyjąć – i taką też roboczą definicję przyjąłem w przygotowywanym artykule dotyczącym sztuki domowej, że jest to fenomen niefachowej twórczości ludzkiej o zasięgu ponadregionalnym (co odróżnia go od sztuki ludowej), bez bezpośredniego związku z historią sztuki (choć z tej historii niejednokrotnie czerpiący swoje wzory – nawet jeśli jest to proces nieświadomy, to znaczy twórca nie jest w stanie rozpoznać stylu z jakiego korzysta), rozwijający się w opozycji do panującej estetyki, jednak w tym wypadku wytwórca ma ambicje artystyczne (nawet jeśli są one szczątkowe) oraz stawiający przede wszystkim na indywidualność estetyczną wytworzonego artefaktu. Innymi słowy to wszelkie lampki, lampy, pudełka i ozdoby domowe tworzone w zaciszu domu lub działki z dostępnych powszechnie materiałów lub odpadów. Zatem mamy tu do czynienia z dziełem rąk ludzkich – określanym mianem *Do It Yourself*, który w latach pięćdziesiątych XX wieku spopularyzował się w Europie Zachodniej (Skowrońska 2010, s. 183), a raczej z jego specyficznym rodzajem, funkcjonującym przede wszystkim w warunkach gospodarki socjalistycznej.

Jedną z właściwości sztuki domowej jest wykorzystywanie motywów charakterystycznych dla kultury popularnej. Wśród makatek, ozdób na ściany, czy lampek nocnych pojawiają się często postaci Ferdya Mravenca – narysowanego przez Ondřeja Sekorę dla dziennika „Lidové noviny” w 1933 roku, bohaterowie emitowanej w Czechosłowackiej telewizji od 1967 roku animacji stworzonej na podstawie książki Václava Čtvrta *Rozbójnik Rumcajs (O loupežniku Rumcajsovi)* czy zapożyczone z zachodnioeuropejskich produkcji (przede wszystkim Wálta Disneya) postaci Kaczora Donalda i Myszki Miki. Jeśliby widzieć kulturę popularną poprzez pryzmat wypracowanych przez szkołę z Birmingham narzędzi badawczych lub przez teorię Johna Fiskego jako reakcję na dominujący dyskurs, czy jako przestrzeń ścierania się i negocjowania znaczeń pomiędzy systemem dominującym a zdominowanym, to sztuka domowa stałaby się sposobem oporu wobec funkcjonowania gospodarki socjalistycznej, jej umasowienia,

braków w zaopatrzeniu (w tym przypadku przede wszystkim w produkty dekoracyjne). Natomiast proces wytwarzania artefaktów sztuki domowej stanowiłoby sprzeciw wobec socjalistycznej wizji spędzania czasu wolnego, który (w dużym skrócie) miał służyć wypoczynkowi i rozwojowi osobistemu, przyczyniać się do budowy socjalistycznego ładu, być zorganizowany, kolektywny i spędzany publicznie.

Wydaje się jednak, że zastosowanie w pełni tej optyki widzenia kultury popularnej do badań sztuki domowej grozi co najmniej redukcjonizmem. Jeśli bowiem chodziłoby jedynie o reakcję na niedostatki zaopatrzenia, to wraz z przyjściem wolnego rynku twórczość tego typu zniknęłaby po 1989 roku – tymczasem rozwija się ona dalej, choć w zmienionej formie, dostosowanej do panujących warunków (por. Machek 2014). Ponadto sztuka domowa nigdy nie była sprzeciwem wobec panującego porządku symbolicznego. Musiałaby bowiem być sprzeciwem wobec każdego porządku, ponieważ jej formy rozwijają się również w warunkach gospodarki kapitalistycznej. W tym wypadku mamy do czynienia nie tyle ze sprzeciwem, czy partyzantką semiotyczną, ale z aktywnością jak mi się wydaje niezależną, wynikającą raczej z głębokich i powszechnych (choć nie uniwersalnych) potrzeb ludzkich związanych z tożsamością. Aczkolwiek – trzeba zaznaczyć, że przez reżim komunistyczny taka aktywność mogła być jako antysystemowa postrzegana, ponieważ nie pokrywała się wyznaczonym przez niego systemem zachowań w czasie wolnym.

2. Problem drugi – pozorna zmiana

Druga połowa lat sześćdziesiątych w Czechosłowacji to stopniowe zawłaszczanie dla siebie przez obywateli kolejnych elementów życia społecznego oraz realizowanie zakazanych dotychczas praktyk. Wydawałoby się, że do takich należą również konkursy piękności. Nic jednak bardziej mylnego. Sam pomysł ich realizacji był oczywiście następstwem liberalizacji polityki partii rządzącej, niemniej nie doszło w tym wypadku w żadnym momencie do zmian wizerunku kobiety socjalistycznej postulowanego przez władze komunistyczne.

Transformacja była jedynie pozorna. Możemy tu mówić o nieznacznym przesunięciu, nie zaś o znaczącej zmianie, która zresztą została cofnięta po stłumieniu Praskiej Wiosny.

Kiedy podczas studenckich *majálesów* wybierano królową piękności traktowano ten wybór jako karnawałową zabawę, jako bachtińską przebieraną doskonale uzupełniającą studenckie święto. Jednak, gdy w 1966 roku zorganizowano pierwsze po wojnie ogólnopolskie wybory najpiękniejszej Czechosłowaczki, dystans wobec tego typu praktyk wyraźnie się zmniejszył i nawet czasopismo „Mladý svět”, jeszcze rok wcześniej dość lapidarnie informujące o wyborach Miss Majáles (por. *Studentské majáles* 1965), tym razem poświęciło im zdjęcie na okładce magazynu oraz dwustronicowy artykuł Edy Kriseovej, w którym autorka opisywała wybory Miss jako wydarzenie profesjonalne, estradowe, pozbawione studenckiego charakteru (*Studentské majáles* 1965, s. 11).

Konkurs ogłoszony został przez czasopismo „Mladý svět”. Współorganizowany był przez Komitet Centralny Czechosłowackiego Związku Młodzieży (Ústřední výbor Československého svazu mládeže), Park kultury a oddechu Juliusa Fučíka, a później przez czechosłowacką telewizję, czechosłowackie linie lotnicze, Filmowe Studio Barrandov, gazety: „Mladá fronta” i „Smena”, czasopismo „Vlasta” oraz Instytut Kultury Mieszkań i Ubioru (Ústav Bytové a Oděvní Kultury).

Piękno fizyczne, które powinno odgrywać w przypadku takich wydarzeń decydującą rolę, nie było w symbolicznym systemie przedstawiania kobiety w socjalizmie znaczącą jego częścią. Perfekcyjnie ujęła to czechosłowacka socjolog Jaroslava Bauerová:

Naše společnost vychází z toho, že žena v socialistické společnosti má tři neoddělitelně spjaté základní funkce – mateřskou, ekonomickou a aktivní úlohu občanskou (Bauerová 1976, s. 28)⁶.

⁶ „Nasze społeczeństwo wychodzi z założenia, że kobieta w społeczeństwie socjalistycznym wykonuje trzy nierozdzielnie ze sobą połączone, społeczne funkcje – rodzicielską, ekonomiczną i aktywną rolę obywatelską”.

Kobieta w Czechosłowacji była przedstawiana przede wszystkim jako osoba pracująca (co było wynikiem kampanii z lat pięćdziesiątych i początków sześćdziesiątych wspierającej zwiększenie liczby kobiet pracujących poza domem) oraz wychowująca dzieci i zajmująca się ogniskiem domowym (wizerunek ten był konsekwencją nasycenia rynku pracy oraz gwałtownie spadającego przyrostu naturalnego). Oba te postulaty nałożyły się na siebie w wyniku czego kobieta miała zarówno wykonywać pracę zarobkową, jak i zajmować się domem i dzieckiem (por. Hejnová 2014).

Wybory najpiękniejszej Czechosłowaczki w konsekwencji nie wpisywały się w obraz kobiety propagowany przez panujący system, gdyby rzeczywiście o piękno fizyczne w tych wyborach chodziło. Pamiętajmy, że jego organizatorami były instytucje państwowe. Od podobnych wyborów organizowanych w krajach nie socjalistycznych różniły się już nazwą: „Hledáme dívku roku” („Szukamy dziewczyny roku”) – w skrócie „Dívka roku” („Dziewczyna roku”) lub samo „d 66”, „d 67” itd.⁷ Jednakże najistotniejsze rozbieżności dotyczyły zasady przyznawania tytułu, co miało wyraz już w ogłoszeniu konkursowym:

Účelem celostátní soutěže je najít ideální dívku roku. Hledáme děvče, jehož vzhled, osobní půvab, zájmy i společenské vystupování odpovídají těmto představám (*Hledáme »Miss«... 1968*)⁸.

Przykładowo w trakcie jednego z konkursów kandydatki musiały ułożyć ikebanę i wykonać wybrane przez siebie zadanie – jedna z nich naprawiała na scenie motocykl⁹. W konsekwencji najpiękniejszą miała być kobieta nie tylko piękna, ale też inteligentna oraz obdarzona umiejętnościami społecznymi (takimi jak na przykład zachowanie się podczas proznej kolacji), co obrazuje chociażby punktacja z trze-

⁷ Dopiero w 1968 roku zaczęto posługiwać się nazwą Miss Československa.

⁸ „Celem ogólnokrajowego konkursu jest znalezienie idealnej dziewczyny roku. Poszukujemy dziewczyny, której wygląd, urok osobisty, zainteresowania i zdolności społeczne odpowiadają tym wyobrażeniom”.

⁹ Por. hasło: *Hledáme ideální dívku* w: Knapík, Franc 2011, s. 355.

cięgo etapu konkursu w 1968 roku – piękno fizyczne oceniane było na maksymalnie 10 punktów, umiejętności społeczne na 8 a wybrane umiejętności na 4. Zatem wyżej oceniano (łącznie 12 punktów) inne walory niż piękno (10 punktów).

Ostatnie wybory Miss Czechosłowacji odbyły się w 1970 roku. Tylko pięć kobiet przed 1989 rokiem dostąpiło tej godności – Dagmar Silvínová, Alžběta Štrkulová, Jarmila Teplánová, Kristina Hanzalová i Miroslava Jančíková. Ostatni konkurs był już tylko dogasającym płomykiem stłumionych w sierpniu 1968 roku dążeń transformacji systemu komunistycznego.

3. Problem trzeci – niekoherentność dominujących systemów symbolicznych

Czechosłowacka telewizja rozpoczęła nadawanie 1 maja 1953 roku (eksperymentalne aż do 25 lutego 1954 roku), po wielu latach wznowionych po II wojnie światowej badań i doświadczeń. Do początku lat sześćdziesiątych, kiedy zarejestrowano milionowego abonenta telewizja była ciągle jeszcze zjawiskiem nowym, a jej miejsce w systemie symbolicznym czechosłowackiej kultury należało ustalić, negocjować jej znaczenie i pozycję jaką miała zająć (por. Štoll 2011, s. 117). Świadczą o tym chociażby materiały przygotowane przez Instytut Badawczy Techniki Radiowej (Výzkumný ústav rozhlasové techniky) w listopadzie 1952 a więc jeszcze przed rozpoczęciem nadawania:

Stavíme divadlo, ve kterém není jeviště od hlediště odděleno pouze oponou a orchestrem. Divadlo, do kterého divák nemusí chodit, a přece je divákem, divadlo, které vlastně není divadlem, ani biografem, ani rozhlasem, a přece spojuje tyto moderní kulturní prostředky – budujeme československou televizi [...] (cyt. za: Štoll 2011, s. 109)¹⁰.

¹⁰ „Budujemy teatr, w którym scenę od widowni nie oddziela jedynie kurtyna, teatr, do którego widz chodzić nie musi, a jednak jest widzem, teatr, który właściwie teatrem nie jest, ani kinem, ani radiem, ale przecież łączy wszystkie te nowoczesne media – budujemy telewizję czechosłowacką [...]”.

Zwłaszcza w latach pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych rudymenarnym elementem socjalistycznego projektu kulturowego pozostawało znaczne ograniczenie, a gdzie to możliwe nawet wyrugowanie, sfery prywatnej, jako tej, która trudniej poddawała się kontroli państwa. Propagowane przez władze sposoby spędzania wolnego czasu – o czym już wspominałem, analizując sztukę domową – były kolektywne, publiczne i miały przyczyniać się do budowy socjalistycznego ładu. Wybudowany w latach 1947–1957 w Litwinovie dla pracowników pobliskich zakładów chemicznych dom komunalny (tzw. *Koldům*) posiadał przestrzeń dla wspólnego przygotowywania i spożywania posiłków, wychowywania dzieci i spędzania czasu wolnego.

Tradycyjna rodzina oraz sfera prywatności i intymności od początku projektowania socjalistycznej przyszłości zarysowują się jako przestrzeń w takim stopniu niezależne i niepoddające się kontroli, że trzeba im poświęcić wzmożoną uwagę ideologiczną

– zauważa Petra Hanaková (2011, s. 217) w artykule analizującym obrazy filmowe końca lat czterdziestych i lat pięćdziesiątych (*Vzbuření na vsi*, 1949, reż. Josef Mach; *Slovo dělá ženu*, 1952, reż. Jaroslav Mach; *Kudy kam?*, 1956, reż. Vladimír Borský). To tylko nieliczne przykłady, obrazujące różne sfery, poprzez które władze komunistyczne starały się upublicznić prywatność, ograniczyć ją do minimum.

Telewizja czechosłowacka od samego początku była projektem kierowanym i kontrolowanym przez władze państwowe. Zatem to, w jaki sposób społeczeństwo będzie korzystało z tego, nowego medium, zależało jedynie od rządzących. Początkowo – przede wszystkim z przyczyn technicznych (cena odbiorników, zasięg sygnału telewizyjnego) – telewizja była rozrywką publiczną. Oglądano ją w bibliotekach, domach kultury, świetlicach itp. Szybko jednak i to paradoksalnie za sprawą państwa, odchodząc od konsekwentnego upubliczniania sfer prywatnych, telewizję upowszechniano właśnie jako rozrywkę prywatną. Obniżono dość wysoką cenę odbiorników, wprowadzono ratalny system sprzedaży, zorganizowano sieć wypożyczalni telewizorów.

U podłoża takiej sytuacji legły przede wszystkim dwa powody. Po pierwsze ekonomiczny – przemysł telewizyjny, o czym władze komunistyczne wiedziały między innymi z doświadczeń krajów, w których był on już rozwinięty (nie tylko kapitalistycznych), mógł przynosić wysokie przychody. Po drugie symboliczny – telewizja miała funkcjonować jako doskonale narzędzie propagandy, co wiąże się oczywiście ze ścisłą kontrolą i nadzorem nad przekazem, a zatem funkcjonującą przez niemal cały okres rządów komunistycznych w Czechosłowacji cenzurą. W ten właśnie sposób o funkcji telewizji (i radia) mówił podczas zjazdu Związku Dziennikarzy (Svazu novinářů) w 1963 roku członek Komitetu Centralnego KPCz Čestmír Císař:

Pokud jde o rozhlas a televizi, jsou to nástroje v rukou socialistického státu, určené k bezvýhradné službě socialismu a komunismu v duchu linie a politiky strany. Jsou-li mezi rozhlasovými a televizními pracovníky ojedinělé pochybnosti o této zásadě, domnívají-li se někteří jedinci, že by těchto nástrojů mělo být používáno v jiném směru a k jiným účelům, pak se hrubě mýlí a budou musit své názory opravit¹¹.

W podobnym tonie o misji telewizji pisał Valter Feldstejn, pracownik Czechosłowackiego radia i telewizji w wydanej w 1964 roku książce *Televize včera, dnes a zítra*:

Televize v socialistické společnosti slouží cílům, zájmům a potřebám všech občanů, programově a cilevědomě plní úkol socialistické a komunistické výchovy (Feldstein 1964, s. 29)¹².

¹¹ *Projev vedoucího delegace ÚV KSČ Čestmíra Císaře na IV. sjezdu Svazu československých novinářů z 22.4.1963*, Archiv ČT. „Jeśli chodzi o radio i telewizję są to narzędzia w rękach państwa socjalistycznego, przeznaczone do bezwarunkowej służby dla socjalizmu i komunizmu w duchu linii i polityki partii. Jeśli są pomiędzy pracownikami radia i telewizji incydentalne wątpliwości co do tych zasad, jeśli jakieś jednostki sądzą, że można by tych narzędzi używać do innych celów i w innym kierunku, to się grubo mylą i będą musieli swoje poglądy zmienić”.

¹² „W socjalistycznej społeczności telewizja służy celom, interesom i potrzebom wszystkich obywateli, programowo i świadomie pełni zadania socjalistycznej i komunistycznej edukacji”.

Istotne wydaje się to, że w przypadku telewizji w Czechosłowacji to właśnie system hegemoniczny w pogoni za zyskiem – zarówno ekonomicznym, wynikającym ze sprzedaży telewizorów i wprowadzonego na początku 1955 roku abonamentu oraz symbolicznym, wykorzystującym telewizję jako nośnik propagandy – wprowadza do istniejącego porządku znaczące zmiany, odwracając niejako wartościowanie prywatnego i publicznego.

Opisane problemy badań Czechosłowackiej kultury popularnej nie są swoiste tylko dla niej. Niekoherentność dominujących systemów symbolicznych, czy pozorna zmiana mogą dotyczyć kultury popularnej rozwijającej się w każdym miejscu na ziemi. Niemniej najistotniejsza wydaje się mi w tym przypadku specyfika związana z konkretnym miejscem i czasem oraz z konkretnym wydarzeniem i procesem jego rozwoju wewnątrz hegemonicznego porządku znaczeniowego, a zatem cały aparat kulturowy, kontekst, w którym dany fenomen się rozgrywa. Kontekst ów w przypadku Czechosłowacji jest na tyle specyficzny, że zbyt słabe jego rozpoznanie albo też zbyt silne przejmowanie narzędzi analitycznych wywodzących się z innego podłoża społeczno-politycznego może prowadzić na manowce rozważań o kulturze popularnej w Czechosłowacji. Z jednej strony to oczywiście zagrożenie, szczególnie, gdy zadowalając się pierwszą napotkaną odpowiedzią na pytanie badawcze zbyt łatwo popada się w błąd redukcjonizmu. Z drugiej jednak strony to szansa, ponieważ dyskusja trwa, dyskurs się tworzy, a zatem jesteśmy w ciekawym momencie, w którym możemy go kreować, akcentując przy okazji różnicę pomiędzy opisaną już w dużej mierze zachodnią jej odmianą a specyfiką wynikającą z uwarunkowań historycznych rozwoju tej części Europy.

Literatura

Bauerová J., 1976, *Marxismus-Leninismus a ženská otázka*, „Sociologický časopis”, č. 12.

Činátlová B., 2010, *Invaze barbarů do české kultury: Antropologický rozměr domácího umění w: Tesilová kavalérie Popkulturní obrazy normalizace*, red. P. Bílek, B. Činátlová, Příbram.

Čornejová A., 2014, *Dovolená s poukazem*, Academia, Praha.

Feldstein V., 1964, *Televize včera, dnes a zítra*, Orbis, Praha.

Hanáková P., 2011, *Ślepa plamka w oku postępu: wypieranie przestrzeni prywatnej w filmach realizmu socjalistycznego*, [w:] *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński, Warszawa.

Hejnová P., *Women's Activism in the New Democracies: Uncovering Effects of Communist Policies on Czech Women*. On-line: http://www.allacademic.com/meta/p153224_index.html [dostup: 24.11.2014].

Hledáme »Miss« Československo, 1968, „Mladý svět“, nr 5.

Janáček P., 2004, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*, Host, Brno.

Janáček P., Jareš M., 2003, *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století*, Karolinum, Praha.

Janoušek P. a kol., 2007–2008, *Dějiny české literatury 1945–1989*, d. 1–4, Academia, Praha.

Knapík J., Franc M., 2013, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*, Academia, Praha.

Knapík J., Franc M., 2011, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Academia, Praha.

Kriseová E., 1966, *3x majáles (tentokrát vážně)*, „Mladý svět“, nr 21.

Kulmiński R., 2014, *D 66 – konkursy piękności w Czechosłowacji*, [w:] *Zmysłowy komunizm. Somatyczne doświadczenie epoki*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, R. Kulmiński, Warszawa–Kraków.

Lenderová M., Jiránek T., Macková M., 2013, *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století*, Karolinum, Praha.

Lipoti virág & lila bubelová [J. Machek], 2014, *Domácí umění – kýč či lidová kultura?* On-line: <http://cspk.webnode.cz/news/domaci-umeni-kyc-ci-lidova-kultura> [dostup: 11.05.2014].

Macura V., 1992, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*, Academia, Praha.

Macura V., 1998, *Český sen*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha.

O projektu. On-line: <http://projekt.cspk.eu/category/workshop> [dostup: 9.11.2014].

Pop History. O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her, 2003, red. M. Bartlová, Nakladatelství Lidové noviny, Praha.

Skowrońska M., 2010, *Własnoręczne tworzenie mieszkania. Mieszkańcy, architekti, a władza nad domową przestrzenią*, [w:] *Handmade. Praca rąk w post-industrialnej rzeczywistości*, red. M. Krajewski, Warszawa.

Studentské majáles, „Mladý svět“ 1965, s. 11.

Syslová Š., 2013, *České domácí umění v proměnách času a vnímání*, [in:] *Populární kultura v českém prostoru*, red. O. Daniel, T. Kavka, J. Machek, Praha.

Šmejkalová J., 2013, *Předmluva*, [in:] *Populární kultura v českém prostoru*, red. O. Daniel, T. Kavka, J. Machek, Karolinum, Praha.

Štoll M., 2011, *Zahájení televizního vysílání. 1. 5. 1953 – Zrození televizního národa*, Havran, Praha.

Švigová M., 1967, *Volný čas a my*, Praha.

Vanek M., 2010, *Byl to jenom Rock 'n'roll?*, Academia, Praha.