

KLOBOUK A ŠÁTEK

Rafał Marszałek

Taken out of context, items of clothing have no 'meaning'; they can be stacked away in a drawer like the individual letters which a typographer uses to make up his typeface but, when put together in sets to form a uniform, they form distinctive markers of specified social roles in specified social contexts.

Edmund Leach, Culture and Communication.

I.

1. Májový převrat roku 1926¹⁾ nezruinoval varšavskou módu. Její základní tendence se udržely. Podzimní revue ve prospěch útulku pro veterány polských scén ve Skolimově obdivuje slečnu Balcerkiewiczovou, hrdinku filmu *Varšavští upíři* (Wampiry Warszawy), v šatičkách **crêpe maroquene fox-trote**, zdánlivě těsných, což způsobují protizáhyby zdobené hedvábným vyšíváním. Úbor doplňuje uzoučká boa kolem krku z pravých hranostajů; hlavu umělkyně zdobí originální baret. Pozornost budí modely „Frivole“ paní Malické a „Zakázané ovoce“ slečny Romanové, oba od Myszkorowského, téhož, který navrhoval kostýmy do Trystanova filmu *Duše v područí* (Dusze w niewoli). Od Myszkorowského pochází rovněž efektní toaleta pí Gorczyńské: bílé, velmi hustě plisované šatičky a pláštík ke kolenům; celek doplňuje safírová čepička a deštníček.²⁾

1) Počátek sanační vlády v Polsku za vedení J. Pilsudského.

2) Srov. „Świat kobiecy“, 1926, č. 2.

Móda inspiruje film, film jde na ruku luxusním krejčovským domům. Nezanedbatelný význam má i kadeřnické umění. Se starými účesy soupeří konfliktní chlapecký typ. Když v témže roce 1926 pod heslem „ze země vlašské do polské“³⁾ navštíví vlast veliká hvězda němeého filmu Helena Makowská, upoutá reportéry skutečnost, že zcela chybí klenoty, nás pak to, že chybí pokrývka na zlatých vlasech, které jsou po stranách lehce naondulované a střižené *à la garçon*. Dá se to snadno vysvětlit. Móda krátkých vlasů vyžaduje totiž specifický klobouk, vyholené krky neladí s krempou. Záchrana přichází v podobě *bonnets*, a to jako obvykle z Paříže. Takový „bonbónek“ zcela obepíná hlavu a ponechává očím na pospas pouze lalůček ouška či spíše náušnice.

Malé hlavinky, půvabná ouška, nádherné nožky, rozkošné pláštiky a koketní klouboučky. Díky zdobnělinám vzniká stylová harmonie. Substantivní *deminutivum* hledá pastelové přídavné jméno a okamžitě je nachází. Módní dáma si vybírá ozdoby, jsouc sama ozobou. Cechovní mistři, kteří pracují na jejím půvabu, vykonávají „rozkošné dílo“ s plným vědomím stylu. Manýristický záměr vepsaný do portrétu je v souladu s ženským zmanýrováním, neznamená to však, že je s ním totožný. Těžko říkat o předmětech, že jsou zmanýrované. Meziválečná heroina se nalézala mezi dekorativními předměty. Hodí se na ni známá definice rokoka „s jeho ženským půvabem, které samo sebe nebere příliš vážně“.⁴⁾ A podobně jako rokoková architektura počítá i královna předválečné módy především s psychologickým účinem. Dekorativnost je estetická hodnota, záletnost patří ke společenským ctnostem. Obojí, dekorativnost i svůdnictví, je protikladem vážného pojmání života. Vážnost jakožto přijetí odpovědnosti za osud je totiž etická kategorie.

2. Filmovou módu určuje kompromis mezi estetickými a etickými hodnotami. Žena existuje jako *res pulchra*, rozhodně však nelze nechat stranou napětí a nepokoje vyvolávané fabulí. Názvy předválečných polských filmů ohlašují dramata žen, které byly nevěrné, které se staly hračkou mužů, které se ocitly na cestě hanby a stanuly nad propastí. Na druhé straně je nutno dbát o to, aby dramatické zápletky nepohltily reprezentativní objekt spjatý s kloboukem a s *boa*. Ponořen v proudu života, brání se tento objekt před všedností, distancuje se od jiných, méně hodnotných objektů, hájí si své místo ve společenské struktuře. Když to říkáme, ožívujeme pouze zdánlivě to, co je neoživitelné. Ve skutečnosti žijí filmové kostýmy jiným, samostatným životem. Symbolika věcí zpravidla předchází charakteristice postav a ohlašuje blízký se konflikt. Aby si s hledištěm lépe rozuměly, využívají konvenční žánry, jako např. melodrama nebo komedie, souladu kostýmů a vnitřních charakteristik.

3) „Świat kobiecy“, 1926, č. 26.

4) P. Mayer, *Historia sztuki europejskiej*. sv. 2. Warszawa 1973, s. 185.

Pokrývka hlavy je nositelem informace. Některé části kostýmu nás seznamují s postavami a s prostředím, s nimiž se ve filmu setkáváme, jiné jsou vy počítány na to, abychom okamžitě poznali konvenci. Ženy v kloboucích a ženy v šátcích jsou vzájemně v opozici, ale ještě je nám zřejmý rozdíl mezi filmem, který je beneficí klobouků, a filmem, v němž dominují šátky. Jestliže první z nich se řadí do kategorie (mezinárodního) dramatu, druhý bývá zpravidla expozicí folklóru. Ina Benita jako *Hanka* (1934), titulní hrdinka filmu Jerzyho Dala, která osiřela jako dítě vinou otce, vyhnance po revoluci roku 1905, prožívá během mnoha peripetií románek s tulákem a pytlákem, dostane se do cikánského tábora, obtěžována králem cikánů, unikne jen taktak hanbě a smrti; to vše se však odehrává v půvabně snímaném plenéru za doprovodu dekorativního sboru cikánek Alky, Aly a Azy. Podobně táž Benita jako *Přiběhlice* (Przybłeda) z filmu Jana Nowiny-Przybylského (1933), objekt výbušných citů vilných Huculů, oběť „nenávisť opilé“ Horpyny, uprchne šťastně před lynčem davu, jakoby tím potvrzovala reklamní noticku o filmu hlásající, že „podivný způsob života, malebné kroje, drsná krása přírody dělají z huculské země nejmalebnější a nejkrásnější, ba lze říci exotický kout světa“.⁵⁾ Tento způsob předvádění žen v šátcích přesahuje rámec topografie národnostních menšin. Maria Bogdová jako jedna z hrdinek snímku *Ženy nad propastí* (Kobiety nad przepaścią; r. Emil Chaberski a Michał Waszyński, 1938), vržená na vzdálenou jihoamerickou pevninu, staví se a účinný odpor proti obchodníkům s živým zbožím, přičemž zůstává nepřetržitě v polském lidovém kroji (na hlavě šátek, vyšíváný živůtek, korále, krajky). Fotogenický půvab hrdinky, její výrazná postava spolu s typickými prvky kroje připomínají v oněch letech populární výtvarné kompozice Zofie Stryjeńskiej. V obou případech nacházejí biologismus a vitalismus vhodný konvenční estetický rámec. Co je bujné a smyslné, neohrožuje běžně uznávané hodnoty „lidového“ krásna; kritérium shody se skutečností je odsunuto do pozadí.

V mimofilmové skutečnosti byla převaha venkovanek nad obyvatelkami měst vyjádřena poměrem jedenáct ke čtyřem miliónům. Film tuto proporci obrací. Filmové město vnucuje venkovu své vzory a nepsané normy a z majitelů miliónů se stávají určovatelé životního stylu. Klobouk, onen kousek plsti nebo slámy, dostupný stejně snadno jako kartounový šátek, se stává symbolem společenské privilegovanosti. Děvčata z Nowolipek ve stejnojmenném Lejtesově filmu (*Dziewczęta z Nowolipek*, 1937), když už si ho berou, pak pouze při zvláštních příležitostech. Jadwiga Smosarská (*Lhala jsem — Skłamałam*; r. Mieczysław Krawicz, 1937) přichází z malého městečka do Lodže.

5) Cit. podle programu k filmu, 1933.

Chodila do pensionátu, umí psát na stroji a vést korespondenci. Charakterizuje ji skromnost a nesmělost. Nosí baret, jako by klobouk rezervovala pro svou budoucí chlebodárkyni; sama si vezme klobouček na sváteční výlet do lunaparku. Zatažena do kriminální aféry, bude před soudem prosit, aby ji neobviňovali z toho, „že se chtěla stát člověkem“. Opačná maršruta — z města na venkov — nedovoluje Almě Karové v *Hračce* (Zabawka; r. Michał Waszyński, 1933) vzít si na hlavu něco jiného nežli šátek, a filmový příběh revoluční tanečnice Lulu nás přesvědčuje, že toto děvče zná místo, které je jí ve společenské hierarchii určeno. Opětovaně zamilovaná do mladého statkářského syna, musí lavírovat mezi jeho otcem a hajným, který se jí chce zmocnit. Zmítajíc se mezi přirozeným pocitem lidské důstojnosti a vědomím svého nízkého společenského postavení (současně s plesem u statkáře probíhá zábava v kuchyňské sednici), odvržena statkářskými kruhy („To jsou manýry! Úplně jako v kabaretu!“), uchýlí se napřed do domu hajného a potom se vrací do města; ve finále pak zpívá hořce z kabaretního jeviště: „To mi stačí, o tom se mi stále v noci zdává.“ Utrpení, byť nevyhnutelné, zušlechťuje: v klíčových momentech se hrdinka skrývá v pološeru, zahalena průsvitným šálem přehozeným přes ramena.

Komplex „hračky“ vyjadřuje Lejtes nejnaléhavěji ve filmové adaptaci slavného románu Zofie Nałkowské *Hranice* (Granica; 1938). Klobouk Alžběty, „slečny z bílého dvora“ (jak ji nazval Jerzy Toeplitz⁶⁾), kontrastuje s šátkem Justýny svedené Zenonem stejně jako jemný půvab Barszczewské se smyslnou postavou, kterou vytvořila Lena Żelichowská. Protikladnost těchto dvou typů je zřejmá především v sociální rovině. Alžbětě jsou cizí velkopanské tóny; jak v románu, tak i ve filmu si zachovala vlastnosti děvčete, které se kdysi solidarizovalo s údělem utlačených. Ale Alžběta, žena v klobouku, je Zenonovi, budoucímu primátorovi města, zárukou normálního života, zatímco Justýna, žena v šátku, tento život ničí. Zenonův „omyl mládí“ se tedy udržuje v nejhlubší tajnosti a reklama na film uvádí situaci hrdiny jako „drama muže, za nímž se táhla kletba 'postranní uličky'“.⁷⁾ Nałkowskou skvěle vyhmátnutá subjektivní perspektiva Justýnina osudu ve filmu zaniká, zatlačena mužským pohledem na věc.

Muž je nejvyšším měřítkem ženských postojů a voleb. Vystupuje ve dvou zdánlivě spolu neladících úlohách: je zákonodárcem erotických obyčejů, a však zároveň ochráncem rodinného krbu. Je ve sféře erotiky značně svobodnější nežli jeho partnerka a považuje tuto svobodu za své podmanivé kouzlo. „Marné, na ty mé vady nenajdu rady. Mám rád muzičku, mám rád spodničku, lákají mě party, lákají mě karty, mám rád něžnou hříčku a lehkou špičku.

6) J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, sv. 4. Warszawa 1969, s. 402.

7) Cit. podle programu k filmu, 1938.

Zkrátka, aby mi dobře bylo a sladce se mi žilo," zpívá populární milovník Aleksander Żabczyński ve filmu *Pani ministrowa tańczy* (Pani minister tańczy; r. Juliusz Gardan, 1937) a Tola Mankiewiczová, zahalená do boa ze stříbrných lišek, v klobouku s krempou a černým lemem, by mu ráda odpověděla „Habانيتou“ („Tančí divoká, šílená, lásky a štěstí lačná tuto noc“). Elle a du chien, říká muž o hrdince filmu *Lhala jsem* a vystavuje ji tím osobité erotické vysvědčení. Než Zenon z *Hranice* svede Justýnu, zahledí se „na dvě ženy dřímající ve zlatých rámech, chřípí rozšířená, víčka těžká, k neuzvednutí, ňadra obnažená“.⁸⁾ Jiří z *Druhého mládí* (Druga młodość; r. Michał Waszyński, 1938; scénář podle francouzské divadelní hry H. F. Batailla Maman Colibri) podlehne nejen zralým vlnám Ireniným (Maria Gorczyńska), nýbrž i opojné vůni parfému „Noční květ“. Prohlášení, že jde o milostné omámení, slyšíme z úst filmových hrdinů často, slibuje to rychlé naplnění a nemá to žádné mravní důsledky. Ženy, které se ocitají v podobné situaci, riskují nepoměrně více: svou dobrou pověst.

Kritéria zdravých zásad a bezúhonné úrovně jsou v tomto filmu závislá na modelech společenského života. Společnost utvářejí styky v rámci jednotlivých společenských kruhů (více nežli čistě soukromé svazky), a tato společnost pak vyslovuje závazný posudek o chování hrdinky. Existují jistá pravidla společenského jednání, které nelze s ohledem na prestiž obejít. Maria Gorczyńska, která opouští manžela ředitele kvůli mladému milenci, zavírá se s tímto milencem nejdříve v ústraní, avšak později, při prvním setkání s lidmi, musí zakusit ponížení. Když bojovala o své právo na lásku, vykřikovala hrdinka ještě včera: „Čest? Co tomu řeknou lidé? Na to já kašlu!“ V kritickém okamžiku děje ji nezachrání ani krása, ani bohatý oděv. Bílý kožich a turban s pery kontrastují se sportovními úbory ostatních; milenec se rozhodne, že ji opustí, neboť „vášeň není totéž co láska“. Smosarskou (*Lhala jsem*) a Barszczewskou (*Kristinina lež*) nebolí ani tak obvinění ze zrady milovaného, jako spíše ztráta dobrého jména. Smosarská si nadto musí špatnou minulost odpykat. Ženě svěřená úloha matky a manželky je nejvyšším dobrem. Odpadlictví se trestá nejen společenskou infamií, nýbrž i pocitem vlastní ničemnosti. Finálový návrat Gorczyńskiej, hrdinky *Druhého mládí*, domů nedovoluje dělat si nějaké iluze. Manžel-otec (Junosza-Stępowski) ji přijímá do lůna rodiny a marnotratná manželka mu líbá ruce.

Dobré mravy vyžadují od ženy v klobouku diskrétnost. Pokrývka hlavy je legitimací společenského zařazení, její majitelka ji tedy musí umět dovedně používat. V některých situacích se hodí klobouk sundat (Barszczewská na dancingu v *Kristinině lži*) nebo nahradit jej pláštěm s kapucí (Barszczewská

8) Z. Nałkowska, *Granica*. Warszawa 1971, s. 18.

tamtéž, Gorczyńska v *Druhém mládí* v památných scénách loučení a rozchodu). V životě ženy dochází k choulostivým situacím, v nichž klobouk vyžaduje závojíček. Závojíček signalizuje důvěrnost poslání, které nemůže být utajeno (šéfová v *Kristinině lži* přichází do budovy koncernu, aby zjistila, jaké vztahy spojují šéfa s děvčetem). Je ochrannou maskou, když je pro napadenou ženu těžké se ubránit (Smosarská v *Lhala jsem*). Vytváří alibi při odvážné návštěvě v bytě muže (Stanislawa Angel-Engelová ve filmu J. Gardana *Vřes*; Wrzos, 1938). Hra se závojíčkem umožňuje vytvořit něco jako chvilkový situační hrdinčin autoportrét. Zdůrazňuje kontext a precizuje významy.

3. O předválečných společenských filmech se říkávalo, že se natáčely podle buržoazního vkusu a vyjadřovaly typickou buržoazní ideologii.⁹⁾ Z naší perspektivy můžeme přesněji rekonstruovat projevy vkusu než třídní znaky světového názoru. Konzervativnost, tak charakteristická pro lidový film, sjednocovala filmové modely morálky bez ohledu na hranice společenských tříd. Model „filmu pro všechny“ pojímal do sebe měšťanský svět hodnot, ale neomezoval se pouze na něj. Je dobře si uvědomit, že vedle tradičních představ a stereotypů pocházejících z okolní skutečnosti existovaly také specificky filmové obrazy jiných kultur. V domácí distribuci předválečného období převládaly mezi zahraničními filmy snímky americké a francouzské. Jejich sugestivnost lze často vysvětlit porušováním norem, přestupováním tabu, motivy *l'amour fou*, a ne tedy vždycky otrockým respektováním mravního kodexu. V polském filmu nacházíme repliku oněch revolt a „revolt“. V obou verzích, v cizí i domácí, zaráží rovněž dvojznačný poměr k práci a absence reálného zproblematicování práce. Film, v rozporu s duchem měšťanské zdrženlivosti a skromnosti, zdůrazňuje, ba téměř oslavuje okázalost oděvu i životní styl. Peníze jsou jakožto téma delší dobu tabu — jako kdyby byly neslušným přívěskem statkářské existence. Usilovná práce (často na ředitelské židli) ruínuje soukromý život mnoha mužů, ale jen zřídka se dovídáme, v čem tato práce záleží. „Ženy v kloboucích“ obvykle nepracují, a proto se k mužským činnostem stavějí kriticky. („Manžel si myslí, že životu dává smysl práce,“ říká ironicky průmyslníčkova manželka v *Druhém mládí*.) Konečně, co se přesvědčení o důležitosti zvyků a tradice týče, není toto přesvědčení spjata ani tak s (měšťanským) společenským postavením, jako spíše s (konzervativním) typem myšlení.

Filmová mytologie „lepšího světa“ vyrůstá nejen z aspirací, které bychom mohli připsat měšťanství, nýbrž i ze snobismu, což je jev nadtřídní. Komplex zbohatlictví se v tehdejší polském filmu projevuje pomocí různých výpůj-

9) Srov. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego*. Łódź 1967, s. 110–112.

ček. Úvodní titulky stereotypně informují o bohaté výpravě. Kostýmy „ženy v klobouku“ jsou od Myszkorowského nebo od Herseho, večerní toalety od firmy „Ewelina“ nebo „Maison Alik“, kožichy jsou od Apfelbauma nebo od Chowańczaka. Ericssonovy telefony a hodiny a automobily značky „Austin“ doplňují to přepychové panoráma. Jinak se však věci mají s filmovým nábytkem: ten pochází ze zařízení „Adrie“ anebo se z úsporných důvodů půjčuje z varšavských hotelů. Urození filmoví hrdinové si vypůjčují jména od zakladatelů blíže neznámých aristokratických rodů : od Michorowských (*Malomocná* – Trędowata), Łatuszyńských (*Hračka*); musíme bezpodmínečně uvěřit, že generální ředitel Marlecki z *Druhého mládí* „je jedním ze tří čtyř jmen ve své branži“. Na vypůjčenou představu „*joli monde*“ navazují také filmové módní přehlídky: „první Varšavanka“ z přelomu 20. a 30. let, Maria Gorczyńska, se narodila na Lubelsku jako dcera strojívnice a byla původně zaměstnána na poště. Definici vysokého stylu přebírá film od elity: z přímého kopírování se však rodí dosti odlišný „vytříbený styl“ filmový.

Bezstarostnost „ženy v klobouku“ bývá právě proto klamná. Hrdinka předválečných melodramat je potvrzením reálných aspirací středních vrstev, ale stejně často utíká před skutečností do světa filmové iluze. K druhému výročí svatby dostane sice Smosarská (*Lhala jsem*) od manžela, nenápadného tiskařského dělníka, stříbrnou lišku, ale když mu sama dává zlaté manžetové knoflíky s perlami, cítí potřebu vysvětlit, že „je koupila ze starých úspor“. V módních žurnálech se dočítáme, že „je pro ženu snadné být elegantní, když na to má peníze“, a zatím ani těžká práce neumožňuje uspokojení potřeb. „Víte, kolik nesnědených obědů mne stály ty šaty, ty hedvábné punčošky?“ ptá se v *Kristinině lži* Barszczewska, půvabná obchodní cestující, bohatého pána. Varšavanka z časů krize se loučí se snem o třech kloboucích a „místo aby si koupila klobouk, sežene si raději za pár zlotých formů a dá ji vytvarovat své modistce nebo si ji vytvaruje sama, což je při troše vkusu a pečlivosti velmi snadné“.¹⁰⁾ Drsné zákony života vytlačují neustále filmovou poetičnost a krejčovskou fazónu. V době hospodářských těžkostí a sociálního napětí stává se móda postupně stále závislejší na průměrném domácím rozpočtu. A navíc sílí levicové tendence, které jsou zásadně proti módě. Z programů Svazu polských učitelů, ze socialistické propagandy,¹¹⁾ z brožur a přednášek Sdružení dělnických univerzit se postupně vynořuje koncepce, která chce Polku-módní dámu přetvořit v myslícího člověka a užitečného občana. Obzor houstne, země se chvěje podzemními otřesy. Tu i onde se hovoří o módních tendencích

10) „Świat kobiecy“, 1926, č. 20.

11) Srov. mj., v jakém kontrastu je vize světa v časopise „Głos kobiet“, který vydávala Ústřední ženská sekce Polské socialistické strany, s náplní časopisu „Świat kobiecy“.

pro zimní karneval roku 1939. Vizi blízkého rozkvětu stoprocentní ženskosti můžeme však stěží přiznat prozíravost.

II.

1. Na počátku září roku 1944, za těžkých bojů Varšavského povstání, zbořily granáty německých tanků budovu v ulici Krakovské předměstí č. 6. Tak přestal existovat dům módy Boguchwała Myszkowského. Po válce byla zničená ulice obnovena, ale nedošlo k návratu starých adres: na místě soukromé krejčovské firmy prosperuje dnes závod č. 6 Městských prádelen a barvíren. Jestliže chybí idea rekonstrukce, materiální zničení se umocňuje. Úpadek soukromého obchodu a postupný zánik někdejší tzv. „nóbl“ klientely však nevysvětluje všechno. Hlavní město Polska navracené životu prokazovalo svou existenci fantazií, vtipem, půvabem — a Varšavankám zde připadla specifická úloha. V prvních poválečných letech neměl nikdo nic proti módě a etiketě vzdor jejich předválečnému rodokmenu. Tolerance k výkvětům módy zůstala i později trvalým faktorem polského životního stylu. Soulad s přírodou v rozměrech obecné, každodenní existence se však liší od modelu „přirozeného života“, jak jej buduje světový názor. Na přelomu 40. a 50. let udal komunistický program způsobům existence a volbám životních cílů vyhraněný směr. Přesně vymezil pojmy užitečnosti a neužitečnosti, svobody a zotročení, důstojnosti a oportunismu, kolektivní a individualistické (egoistické) činnosti, produktivního a zahálčivého života. Zglajchšaltoval všechny tyto pojmy a znárodnil je na základě systému hodnot. Nezvratnost tohoto systému byla skutečností — avšak skutečností jinou, než jak se to jeví v běžných kritických stanoviscích. Systém nových norem měl zázemí v měnící se sociální struktuře. Některé tradiční prvky životního stylu přetrvávaly po válce v oslabené a provizorní podobě. Biologické ztráty se často kryly s úbytkem konkrétních skupin, jichž se tento životní styl týkal. Migrace obyvatelstva probíhala ve dvou navzájem se doplňujících rovinách: v zeměpisné (z východu na západ) a sociální (z venkova do města). Tento pohyb byl doprovázen společenským vzestupem jednotlivců. Emancipace žen byla jednak plánována, jednak rovněž diktována reálnou skutečností. Tři milióny osamělých žen byly přinuceny nastoupit do zaměstnání. Počet žen pracujících v průmyslu se téměř zdvojnásobil. V hlavním městě bydlelo více mladých žen, které sem přišly z venkova, než jejich vrstevnic, rodilých Varšavanek. Dá se říci, že demokratizace životního stylu zobecněla dříve nežli oficiální interpretace rovnosti. Týká se to také umění. Změna kritérií módy — vlastně redukce módy znivelizováním oděvů — vychází v poválečných filmech z příkazů socrealistické doktríny.

Model „pracující ženy“, třebaže jde velice na ruku filmové fikci, není výlučně jejím výtvozem.

2. Kontrast mezi včerejšími klobouky a boa a dnešními šátky a montérkami by filmovým divákům připadal možná příliš ostrý. Tento předěl zmírňuje válečné interregnum. V těžkých letech okupace se úsilí módních dam změnilo ve snahu o funkčnost oděvu. Oděvu nebo prostě oblečení přizpůsobeného nebezpečným dobrodružstvím, oblečení praktického a chránícího. Člověk musel počítat s náhlým odjezdem, s cestou, s útekem, se změnou místa pobytu. Krátká, široká sukně umožňovala volnost pohybů, solidní turistické boty byly zárukou, že něco vydrží. V kožené brašně přes rameno mohl být jak proviant, tak svazek ilegálních „tiskovin“; prostorné, „jakoby manželovo“ sako stavělo ženu potencionálně na úroveň jejích mužských povinností.¹²⁾ Aleksandra Ślaská jako hrdinka *Domu na samotě* (Dom na pustkowi; 1949) Jana Rybkowského se za okupace pokouší zachránit atmosféru šťastného domova. Oprašuje nábytek, ochutnává tetiččiny zavařeniny, u stolu dodržuje vytríbenou etiketu. Nepokrytá hlava a rozpuštěné vlasy „paní statkářky“ však zmenšují odstup mezi ní a členem konspirace, který je v domě hostem; kožená jupka a pumpky jsou znamením, že někdejší způsob života je tentam. Podobnou proměnu prožívá Ewa Krasnodebská jako změněná „slečinka z dobré rodiny“ v Bohdziewiczově filmu *Za wami pójdu dalši* (Za wami pójdą inni; 1949).

Válka má zásluhu na tom, že na významu získává baret jakožto neutrální, přitom však výhodná pokrývka hlavy. Baret je vyjádřením ducha skromnosti a práce, a proto bývá vhodným ochranným zbarvením deklasujících se a deklasovaných „dam ze společnosti“. Ona předpokládaná absence ostentativnosti vylučuje napodobování západoevropské fazóny „Rembrandt“, a tím více slaměné barety zdobené černým hedvábím. Široký baret Ireny Laskowské, hrdinky *Ocelových srdcí* (Stalowe serca; r. Stanisław Urbanowicz, 1948), znamená boj. Grażyna Stanisławska jako mladá vdova po válečném hrdinovi Joczysovi (třetí příběh z Kutzova *Válečného kříže* — Krzyż Walecznych — z roku 1959) nosí baret zcela obyčejně, jenže baret vlněný; anténkou ozdobený čepicový baret Danuty Szaflarské v *Zakázaných písničkách* (Zakazane piosenki; r. Leonard Buczkowski, 1947) si zapamatujeme jenom proto, že kontrastuje s kloboukem „folksdojčky“, Polky, která se dala k Němcům, Marie Kentschorkové (Zofia Jamryová). Baret — v mimofilmové skutečnosti znak přizpůsobení — stává se v poválečném filmu symbolem přechodného stavu, svého druhu mostem mezi érou klobouků a dobou šátku z *Jasných lánů*

12) Tuto souvislost ženského oblečení s náročnými požadavky okupačního života popisují: A. Banach, *Historia pięknej kobiety*. Warszawa 1960; A. Dziekońska - Kozłowska, *Moda kobiecego XX wieku*. Warszawa 1964.

(Jasne lany; 1947) Eugeniusze Cękalského, *Zázraku u mlýna* (Gromada; 1951), *Hledal jsem pravdu* (Celuloza; 1953) a *Pod frygickou hvězdou* (Pod gwiazdą frigijską; 1954) Jerzyho Kawalerowicze, *Obtížné lásky* (Trudna miłość; 1954) Stanisława Różewicze nebo *Příhody na Marienštadtě* (Przygoda na Mariensztacie; 1953) Leonarda Buczkowského.

3. Socrealistická hrdinka jakožto přívrženkyně ideje zavrhuje formu. „Umělec, který holduje formalismu, stává se svou činností, ať chce, nebo nechce, agentem buržoazie, jejím pomahačem, ba najednou přímým hlasatelem její ideologie. Formalismus jakéhokoli druhu je skutečným protikladem socialistického realismu, neboť socialistický realismus spojuje umění se skutečností, zatímco formalismus je odtrhává a vzdaluje od života,“¹³⁾ varoval Vsevolod Pudovkin delegaci československých filmařů na moskevském setkání roku 1949. Tento vzkaz dolehl i do ostatních lidových demokracií. Polský film uskutečňoval po několik let klíčové principy socrealistické poetiky: aktuálnost námětu, sdělnost obrazu, třídní typičnost konfliktu, tendenčnost pojetí.

Vyhovovala filmová móda šátků v Polsku požadavkům inženýrů lidských duší? Jen v omezeném smyslu a v menší míře, než se očekávalo. Polské obecenstvo raného poválečného období se vyznačovalo nevídanou učenlivostí: vznikal dojem, že je schopno asimilovat každou, byť sebeexotičtější vizi světa. Práh tolerance vůči socrealistické doktríně byl vysoký. Především z toho prostého důvodu, že „hlad po kinu“ se masově šířil jako potřeba iluze a stesk po zábavě, a nikoli jako touha po ideologii. Tehdejší náladám vyhovovaly spíše filmové společenské pohádky ze Západu nežli domácí filmové komentáře k sociální politice. Generační konglomerát hlediště (mládež vedle předválečných filmových fanoušků) přál spíše někdejší modelům filmových postav. Odchod (nikoli zcela přirozený) někdejších hvězd polského filmového plátna byl kompenzován galerií cizinek. Francouzky Martine Carolová, Michèle Morganová, Gaby Morlayová, Dany Robinová, Američanky Betty Davisová a Rosalind Russellová — to všechno byly „ženy v kloboucích“, těžko dosažitelné, vynikající elegancí a krásou, obvykle zbavené všedních nesnází. K tomu se družilo známé pravidlo: Vytváříme životní styl na základě projekce našich vlastních snů, a nikoli na základě reálného sociálního stavu. „Ženy v šátcích“ zůstávaly v oblasti každodenní skutečnosti, nemohly tedy příliš fascinovat.

Socrealistický film se pokoušel přenést objekt oné fascinace do jiné, abstraktnější oblasti, ale — alespoň v Polsku — neúspěšně. Kromě výše zmíněných příčin rozhodovala o tom odlišnost kultury. Zásada stranickosti umění nacházela jen slabou odezvu ve zdejší společenské životě, který byl vzdor

13) V. Pudovkin, *O realizmie socjalistycznym w filmie radzieckim*. „Kwartalnik filmowy“, 1951, č. 1.

všem změnám dosti vzdálen ideji jediné strany. Selhávala také didaktika chápaná jako prosté předávání žádoucích myšlenek. Výchovné prvky umění vykazovaly ve zkušenosti několika generací Poláků životnost, která byla ovšem podmíněna vnější atraktivností vzoru (známý příklad: sienkiewiczovský historismus typu „učit tím, že bavím“). Nejdůležitější však bylo, že tradiční domácí představy o tom, jak vypadá vydařený a zajímavý život, se podstatně lišily od sovětských vzorů společenské dokonalosti, a to tím spíše, že jejich filmová pojetí pocházela hlavně z předválečného období.

Titulní hrdinové Pyrjevova filmu *Poznali se v Moskvě* (Svinarka i pastuch; 1941) se setkají ve Všesvazové zemědělské výstavě v Moskvě a vracejí se do svých vísek pevně rozhodnutí pracovat produktivně: jen díky takové práci se budou moci oba zamilovaní znovu setkat. Tuto odměnu, které si údernická kolchoznice Glaša (Marina Ladyninová) a Musaiba, šikovný pastevec z Dagestánu, tolik cení, by polské obecenstvo nepochopilo; bylo by tedy nesnadné napodobit to vše v polské mutaci. Podobně se věci mají i s dalšími hmotnými či čestnými vyznamenáními. Věra Marecká jako předsedkyně kolchozu (*Členka vlády* – Člen pravitelstva; r. Iosif Chejfic a Alexandr Zarchi, 1939) a Boris Čirkov jako učitel (*Učitel* – Učitel; r. Sergej Gerasimov, 1939) jsou za své úspěchy v práci zvoleni do Nejvyššího sovětu SSSR; záporný hrdina z *Bogaté nevěsty* (Bogataja nevěsta; r. Ivan Pyrjev, 1937) dostane za to, že přiznal svou vinu a aktivně se zapojil do pracovního kolektivu, bicykl. Tyto příklady jsou vystavěny na životním stylu, který je nám vzdálený, a polský film se jim nikoli náhodou vyhýbá. Zadostiučinění hrdinům filmů Čekalského a Kawalerowiczových se dostává v rámci jejich společenství: tak např. drobní rolníci překazí mlynáři a bývalému správci velkostatku jejich pikle a mohou si zelektrifikovat vesnici (*Jasně lány*); anebo navzdory jinému mlynáři a úplatným úředníkům postaví rolníci s pomocí dělníků státní mlýn (*Zázrak u mlýna*). Zmírněny jsou také extrémní modely didaktiky. Pavlík Morozov, slavný, mj. Gorkým propagovaný socrealistický hrdina, který ve jménu loajality k organizaci zničí původní rodinné svazky, nenachází v Polsku pokračovatele. V *Obtížné lásce* prozradí sice kulacká dcera (Małgorzata Leśniewská) na vesnickém shromáždění jména nepřátel kolektivizace a zároveň vrahů, ale její přítel, mladý aktivista, jí zabrání – náhodou? – denunciovat otce.

Svět žen v šátcích je skutečnost Velkého úkolu. Do socrealistického filmu doléhají ohlasy slavných činů z vítězných bojů o nové zřízení. Tohoto boje se účastní ženy se stejným úspěchem jako muži. Na přelomu 40. a 50. let oslavuje tisk údernickou tkadlenu, organizátorku pracovní soutěže, vesničanku ve funkci starosty, předválečnou dělnici, mnohonásobnou účastnici stávek, která dnes sedí na ředitelské židli. Aktivita těchto žen je imponující. O vesničankách se dovídáme, že jsou v nových funkcích a úřadech (starostů, členů národních výborů) spokojeny, o známé lodžské přadleně se dočítáme, „jak se,

vždy usměvavá a veselá, činí každé ráno ve svém kolektivu“¹⁴⁾ o nové mistryni polních prací zpívá soubor písní a tanců Mazowsze: „Jde traktor shora, / jede s ním a orá / děvče jako kluk.“ Filmové údernice musí však zlomit odpor svého okolí. Wanda Bugajówna, dcera starého dělníka (*Nedaleko Warszawy* – *Niedaleko Warszawy*; r. Maria Kaniewská, scénář Adam Ważyk, 1954) se rychle vpraví do práce v huti, ale má proti sobě rovněž předválečného inženýra spjatého s tradičními normami a technologiemi a bědujícího nad novou inteligencí, a má proti sobě i otce, jemuž se nelíbí, že si dcera zvolila mužský obor. S otcem kulakem bojuje také Nalepiová v Bratněho povídce, zatímco ve filmu *Hledal jsem pravdu* musí Madzia (Lucyna Winnická) neustále volit mezi citovým vztahem ke Šťastnému a nutností politicky se vzdělávat.

Ve srovnání s předválečným filmem se podstatně mění vztah mezi mužem a ženou. Tradiční patriarchální vztahy se mění ve skrytý matriarchát nebo spíše v patriarchát naruby. Údernice a hrdinky válečné stranické konspirace přesvědčují své partnery o správnosti sociálních cílů a tím jim pomáhají zapustit kořeny ve svém společenství. Podmínky výchovy jsou drsné. Pocit neustálé povinnosti, organizační disciplína a kázeň v hospodaření s časem omezují oblast neužitečných gest. Koketérie se tlumí v samém počátku, neboť by svědčila o závislosti na starém řádu, a navíc neslouží žádnému praktickému účelu. Bitva o nový pořádek (*Pod frygickou hvězdou*, *Zázrak u mlýna*) boj o plnění plánu (*Nedaleko Warszawy*), široká škála pracovního úsilí (*Obtížná láska*) vyžadují, aby si člověk ledacos odřekl. Množství šátků a montérek působí, že v ženě těžko poznáváme ženu.¹⁵⁾ Maskulinizace „žen v šátcích“ je úzce spjata se socrealistickou vojenskou poetikou. „Když nepřítel útočí, řady se musí vyrovnat.“ Tento citát z filmu *Nedaleko Warszawy* se v různých variacích opakuje jako leitmotiv v dalších filmech. Ona vojenská atmosféra bagatelizuje a odsouvá do pozadí tradiční „civilní“ snažení. Patří k nim rodina, kterou založit se nějak nehodí. „Jak ty si to vlastně představuješ, Šťastný?“ ptá se muže hrdinka filmu *Hledal jsem pravdu*. „Záclonky v okně, kytky v květináči, já a ty, Šťastný a Maďa? My žijeme krátce, Šťastný, průměrně necelý rok, pak přijde soud a rozsudek.“

Askeze je jedna z hodnot, které socrealismus vyhlašuje nejdůrazněji.

Známe-li další formy filmového životního stylu a víme-li, že po roce 1955 došlo k trvalému zmírnění doktrinní klauzury, můžeme se domnívat, že

14) *Poradnik „Przyjaciółki“ na 1950 rok. Niezbędny w każdym domu*. Warszawa, b.d., s. 81.

15) Tento problém se netýká jen běžných představ, ale rovněž tradičních názorů antropologie kultury. Kdo soudí, že „muž a žena se dají okamžitě rozeznat podle oděvu, který nosí“, ten zřejmě nepřihlíží k socrealistické konvenci. Srov. E. Leach, *Culture and Communication. The logic by which symbols are connected. An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology*. Cambridge – London – New York 1986, s. 55.

přísnost pravidel se týkala především aktivistů organizace a výlučně období „bouře a vzdoru“. Svědčila by o tom určitá mikrogesta a jednotlivé obrazy ze socrealistických děl a rovněž pozdější repliky, které rekonstruovaly éru doktríny. Flirt Nalepiové s mládežnickým funkcionářem v *Obtížné lásce* má latentně přízemní charakter. Starý vesničan, když zvedá šátek, který děvče odhodilo, vyčítá Jankovi žertovně: „Snad nezasedal nějaký vejbor? Zákládáte družstvo, a najednou tyhle věci!“ Šťastný ve filmu *Hledal jsem pravdu* si díky tomu, že chodí s Maďou, prohloubí svůj světový názor a získá obyčejnou lidskou citovost, ale nakonec „znehyní celý rozklepaný s lemem podprsenky v zubech“ po boku svůdné mistrové (Teresa Szmigielová). Už roku 1952 vystupuje na stránkách *Litěraturnoj gazety* sovětský kritik Sofronov proti socrealistickým omezením: setkáváme se s filmy, jejichž hrdinové si vyznají lásku, aniž se jakkoli spolu sblíží, ba dokonce beze slov, pomocí signálů používaných při odpichu surového železa.¹⁶⁾ Krajnost rodí krajnost! Jakožto perverzní líčí český spisovatel Milan Kundera v *Žertu* vydaném roku 1967 milostnou scénou mezi bývalým funkcionářem a jeho vrstevnicí, rozhlasovou redaktorkou, jejíž „ideály měly zcela bez pochyby původ v někdejším revolučním puritanismu“ a z které se „stávala . . . náhle holčička, chtěla se radovat, být veselá a dávat najevo své štěstí. Cítila se zřejmě zcela volná a samozřejmá ve své nahotě (měla na sobě jen náramkové hodinky, z nichž se cinkavě houpal obrázek Kremlu na krátkém řetízku) . . .“¹⁷⁾ Obrazy tohoto druhu jsou neklamným znamením, že sevření pominulo. Pravda o socrealistickém závaží je však trochu komplikovanější.

4. V úvaze o normách chování (Znamierowski jim říká tetické normy)¹⁸⁾ se někdy setkáváme se zjednodušenou interpretací nátlaku kulturního prostředí. V tomto pojetí by byla norma zcela apodiktická: její zdůvodnění by pocházelo od vládnoucí osoby nebo instituce. Nátlak na jednání určitým způsobem by pak byl vyjádřen hesly o absolutní povinnosti a podřízenost normě by platila především v uzavřených a izolovaných společenstvích. Popisujeme-li domácí etické normy z období socrealismu, můžeme se odvolávat na argumenty z oblasti těchto úvah. Prosté srovnání množství filmových šátků a montérek s jejich ekvivalenty v životě (všude sice pozorovatelnými, ne však převládajícími) nám naznačuje, že model není trvanlivý. Neznamená to však, že plebejské oblékání se omezovalo na reakce vynucené sociotechnikou. Postupem času mohlo počítat se souhlasem ze strany samých „modelovaných“.

16) „Litěraturnaja gazeta“, 1952, č. 64.

17) M. Kundera, *Žert*. Praha 1967, s. 179, 196.

18) Cz. Znamierowski, *Podstawowe pojęcia teorii prawa*. Poznań 1934; srov. Z. Ziemiński, *Normy tetyczne a normy aksjologiczne w koncepcji Cz. Znamierowskiego*. „Studia Filozoficzne“, 1963, č. 2.

Odhlédneme-li totiž od frazeologie frontového boje a politické bdělosti, jsou socrealistické příběhy vlastně něžnými bukoliky. Vyprávějí o žních a tavnách oceli, o elektrifikaci a pracovním soutěžení v tónině prostinké, bezhříšné existence. Idealizují krajinu i „náš lid“ a tím nás zvykají na konečný účel, jemuž má společná práce sloužit. Také socrealistický svět hodnot má své kouzlo. Společenská prestiž je dosažitelná horoucí vírou, přechází tedy z oblasti nesusnadno dosažitelných realit do poetické oblasti ducha. Co se normálních životních radostí týče, jsou naplánovány pro veškeré obyvatelstvo, a přestávají proto znepokojoval jednotlivce. Idyla, na každý pád filmová idyla, je odškodněním za nesnáze, které provázejí Velký úkol. Základ této idyly tvoří duchovní řád, týž, o němž při jiné příležitosti psal Norbert Elias: „Organizace, která vykonává kontrolu (. . .) nevnaší už do života jednotlivce neustálou nejistotu a pocit nebezpečí, nýbrž specifickou formu bezpečí. Toto násilí už nepůsobí tak, že se jednatel, ať už rozdávatel, nebo přijímající rány, ať už fyzicky vítězí, nebo přemožený, zmítá mezi výbuchy radosti a pocity pronikavého strachu, nýbrž tak, že z něj, z onoho násilí soustředěného za kulisami všedního života, vyvěrá neustálý rovnoměrný tlak na život jednotlivce, tlak, který jednatel často vůbec nepocituje, protože mu zcela uvykl, protože jeho chování a funkce pudů a instinktů jsou od nejranějšího mládí takovéto struktury společnosti přizpůsobeny (. . .) V důsledku toho (. . .) se mění nejen jednotlivé formy chování, nýbrž celý model chování, celá struktura psychické samoregulace.“¹⁹⁾

5. Revize socrealismu se projevují v několika proudech. První z nich je nesmělá normalizace životního stylu. V komedii *Ireno, domů!* (Irena do domu; r. Jan Fethke, 1955) je poprvé prolomena totálnost socrealistického kánonu práce, a to ve prospěch zřetelně vymezeného volna a příslušných modelů společenského života. Je to společenský život nejprostší, sousedský; formy zábavy jsou banální, omezují se na atrakce lunaparku. Hrdinkami filmu nejsou už zásadové bojovnice o budoucnost, nýbrž půvabům života oddané přívrženky současnosti. Populární kabaretní herečky Lidia Wysocká a Hanka Bielická vystupují zpočátku v kostýmech taxikářek, aby později učinily zadost požadavkům módy (Bielická se objeví v koketním kloboučku a originální blůzičce). Nenucená atmosféra odpočinku nahrává komediálním situacím, a i když ženám v opalovačkách chybí hodně do elegance a dáma s psíčkem, která se objeví v pozadí, není docela určitě předválečný model „Avenue du Bois“, zvrát je očividný. Hrdinka včerejšího eposu práce Urszula Modrzyńská se v *Deštivém červenci* (Deszczowy lipiec; r. Leonard Buczkowski, 1958) obrodí jako milovnice v raglánovém plášti vypůjčeném od Simony Signoretové

19) N. Elias, *Przemiany obyczajów w ciwilizacji Zachodu*. Warszawa 1980, s. 379–380.

z filmu *Místo nahoře*. (O tomto vtělení téměř čtyřicetileté francouzské herečky se psalo, že sex-appealem zastínila mladé hollywoodské hvězdy.) Lucyna Winnická v Kawalerowiczově *Vlaku* (Pociąg; 1959) je v poválečném polském filmu první emancipovanou pasažérkou lůžkového vagónu (tzv. „sleeping car“ byl používán bez jakýchkoli problémů, ale na plátně byl dosud utajován, aby nebudil nevhodné třídní asociace), která sdílí kupé s cizím mužem a svobodomyšlně mu věnuje noc. Životní styl všech těchto žen se mění. Člověk má chuť travestovat Maxe Webera: Včerejší puritánky už nemusí „se strachem sledovat každé své nutkání mít radost ze života“.²⁰⁾

Druhou reakcí je inverze socialistického vzoru. Sklonek stalinské éry se na bezhříšná bukolika přizpůsobuje jako tmavý mrak, zbavuje je optimismu, oslabuje energii, zlehčuje závěrečná poslání. Jen o něco déle než rok po premiéře *Obtížné lásky* vydává její scenárista Roman Bratny knížku povídek, v níž (kromě očekávaných *Kroků nepřítele* – *Kroki wroga*) prezentuje titulní postavu Kryšky Břítvy jako oběť demoralizace, nouze a bezcitnosti, jako bytost, která zoufale bojuje o právo na život, byť na okraji společnosti. Adam Ważyk, místo aby pokračoval ve vizích à la film *Nedaleko Varšavy*, zmiňuje se v Poémě pro dospělé (*Poemat dla dorosłych*) o dívce, oběti znásilnění, kterou vyhodili ze školy pro nemravnost („Vše je tu staré, staří jsou pohodlní přes socialistickou morálku“) a která spáchá sebevraždu. Ważyk líčí svět „patnáctiletých kurvíček s vápenným úsměvem i vůní“, cituje prosbu „nestaré ženy, staré komunistky“: „Svlečte mi hadry dogmat, dejte mi obyčejný plášť.“²¹⁾ Filmová dokumentární „černá série“ – Borowikův *Paragraf nula* (*Paragraf zero*), Hoffmanovi a Skórzewského *Lidé z opuštěného území* (*Ludzie z pustego obszaru*; 1957) nahrazují včerejší selanky ve stylu filmů Možděnského *Soudružky práce* (*Towarzyszki pracy*) a *Ženy nového Polska* (*Kobiety nowej Polski*; 1950). V hraném filmu získávají zvláštní závažnost adaptace próz Marka Hlaska, barda polské „odsouzené generace“. V menší míře se to týká Fordova *Osmého dne týdne* (*Der achte Wochentag*; 1958), který byl zadržen tehdejší cenzurou, ve větší míře pak *Základny zemřelých lidí* (*Baza ludzi umarłych*) Czesława Petelského z roku 1959, i když tento film nebyl dost doceněn. Jsou v něm obsaženy charakteristické symptomy změn. Jsou postřehnutelné bez ohledu na fabuli, dramatismus, ba dokonce i na dialogovou vrstvu. Jsou vázány opět na vnější prvky spojené s oděvem. Wanda (Teresa Izewska), jediná žena ve skupině mužů, ztracená v podhorské samotě, zavřená v chatrném baráku, hledá marně náhradu domova a bojuje beznadějně o budoucnost. Filmový rodokmen hrdinky *Základny* určuje šátek na hlavě

20) Srov. M. Weber, *Szkice z socjologii religii*. Warszawa 1984, s. 280.

21) A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych*. *Krytyka Poematu dla dorosłych*. In: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1957, s. 148–149, 153.

a mužský svrchník přes ramena: nově příchozí má být společníci řidiče Zábavy v dobrém, ale častěji ve zlém. Ledabyly porozepnutý výstřih svědčí spíše o nedbalosti než o nenucenosti, „koňský ohon“ však přece jen hovoří o snaze srovnávat krok s módou. A konečně je tu beznadějná obrana intimity před hrozbou kasárenského života; je tu župan, onen dvojznačný příznak stabilizace („Říkal jsi náš domov, nový život“), která se nikdy neuskuteční. Stěží by se zde dalo mluvit o vzniku nové normy. Spíše naopak: různorodost oblečení je obrazem vnitřně rozporných snah v hodině krize.

Třetí reakce, i když diametrálně odlišná svým tónem, je strukturálně podobná reakci právě popsané: je to také zkreslení, jenže satirické. V polovině padesátých let se žena v šátku objevuje na scéně Studentského divadla satiriků, pseudolidový sborek je ozdobou kabaretu architektů Pineska, bez někdejší úcty se k ženě v šátku chová i divadlo Syrena. V inscenaci *Jen co rozkvetou jabloně* (Niech-no tylko zakwitną jabłonie; divadlo Ateneum, premiéra 1964) kreslí Agnieszka Osiecká se satirickou nadsázkou postavu včerejší „soudružky ze zaměstnání“: stejnokroj organizace, přísný, náročný pohled, mužská chůze, ruka prkenně svěšená a v mžiku se vztyčující k pionýrskému pozdravu. Vytrvalý odpůrce socialistické morálky, jehož portrét kreslí Osiecká ve své vzpomínkové knížce *Špatní čtyřicátníci* (Szpetni czterdziestoletni) v kapitole Rudé ponožky Leopolda Tyrmanda (Czerwone skarpetki L. T.), věnuje ve svém Deníku 1954 několik ostrých kritických poznámek nejmalebnějšímu (neboť v barvě natočenému) socrealistickému filmu. Tyrmand jakožto muž, jehož erotické potřeby se nehodily do heroické éry, vzpomíná: „V obchůdku v Mokotowské ulici stály za mnou dva prototypy filmu *Dobrodružství na Marienštatě*. Zednice, čili dámy zaměstnané ve stavebním průmyslu. Na plátně vypadaly hezky, i když ne západně (podtrhl R. M.), svěže a jadrně, poněkud řípovitě (. . .) ale tak čistounce a barevně, že jen se k nim přitulit a pomazlit se s nimi. Jejich pravzory stojící dnes za mnou jako by se od své filmové verze lišily. Bylo v nich něco z prehistorie, jakýsi návrat k jeskynnímu typu, byl v nich troglodytismus lidí ženského rodu, ne ještě žen, třebaže měly namalované rty a mezi prsty cigaretu. Modráky a beztvarý vatovaný kabát prozrazují jakousi dvojpohlavnost, ztrátu ženských znaků, a jasný nedostatek znaků mužských.“²²⁾ Leopold Tyrmand není jediný, kdo by byl ochoten dát přednost snobismu před pokrokem. Je to totiž jeden z nejzapálenějších obránců biologie před ideologií.

6. Kostým jakožto matrice životního stylu. Film a móda spolupracují při tvorbě životních zvyklostí jen po určité mez. Módu, vzdor tomu, že se rodí z psychologického vemlouvání a diktátu reklamy, můžeme považovat za čistý

22) L. Tyrmand, *Dziennik 1954*. London 1980, s. 183.

dokument doby. Film není zrcadlo reality, i když za ně bývá považován. „Čistě“ kopírování vnějšího světa narušují dvě konvence: společenská a filmová. Hraný film vstřebává především ty hmotné zevnějšky a podoby životního stylu, které jsou nositeli potenciální dramatickosti. Kousek plstěného materiálu předváděný ve filmu ztrácí už tímto faktem svou původní neutrálnost. Když si jej filmová hrdinka bere na hlavu, chce o sobě povědět více, než kolik tím říká obyčejný chodec na ulici. Účasti na společenském theatru — vědomé účelu, kondenzované do filmového času a prostoru — se dostává zvláštní závažnosti. Klobouk se závojíčkem „hraje“, kartounový šátek „mluví“. To svádí k tomu, abychom obsah sdělení interpretovali lineárně. Bližší styk s filmem nás však vede k nedůvěře. Filmovou konvencí ovládá automatismus: filmové kostýmy odkazují příliš často ke své vlastní, beletrizované historii.

Působení filmové módy je velmi sugestivní, a zároveň ošidné. Klobouky a šátky je zde možno „číst“ v globálním měřítku. Matrice pracuje se stereotypy a jen velmi zřídka zaznamenává jednotlivé, dosud nekodifikované typy písma. Automatizované užívání známých znaků nám usnadňuje popis jevu, ale ničí jeho skryté, neopakovatelné obsahy. Mizí individuální vyjadřování. Titulní „žena v klobouku“ (ze stejnojmenného filmu Stanisława Różewicze, 1983), herečka (Hanna Mikućová) zkouší dlouho jednu pokrývku hlavy po druhé. Konečně si jednu z nich vybere a ptá se režiséra, co má její kreace vyjadřovat. Nemusí to vyjadřovat nic, je to jen barevně nápadný znak, odpoví jí režisér. Totožnost postavy se zde jeví jako druhotná. Žena v klobouku se otočí a odejde. Po chvíli ji pohltí anonymní dav.

Přeložil **Erich Sojka**

(*R. Marszałek, Kapelusz i chustka. In: Film i kontekst. Ossolineum 1989, s. 35–55.*)