

MACIEJ ROBERT

***Postrzyżyny* Bohumila Hrabala i Jiříego Menzla – bajka, mīt, legenda**

„*Postrzyżyny* są bajką o starych, złotych czasach”¹ – ten mimochodem rzucony autokomentarz Bohumila Hrabala, odnoszący się do jednej z jego najbardziej popularnych powieści, można odczytywać jako nader trafny w swej kondensacji opis książkowej zawartości. Oczywiście autor nie miał tutaj na myśli formy utworu – aczkolwiek można się pokusić o odnalezienie w *Postrzyżynach* dalekiego echa bajki narracyjnej jako gatunku literackiego (świadczy o tym chociażby szczątkowa fabuła z typową strukturą wydarzeń, prowadzącą, mówiąc w uproszczeniu, do wysłowienia ogólnej nauki moralnej, jak również ograniczona liczba bohaterów reprezentujących określone role społeczne, a także specyficzne potraktowanie przestrzeni oraz osadzenie akcji w „starych, złotych czasach”). Chodziło raczej o rozumianą w sensie potocznym „bajkową” atmosferę – ukazanie (częściowo) zmyślonej historii, trochę nierealnej, nazbyt optymistycznej, operującej łagodnym poczuciem humoru i nieco staroświecką poetyką. Bajkowość *Postrzyżyn* została uzupełniona mityzującymi elementami.

Inspiracją był mi awiacyjny styl Chagalla – pisze Hrabal – poetykę kronikarza i montażysty fenomenalnych przygód wewnętrznych uzupełniłem wewnętrznym modelem tęsknoty, ona to pozwala mi przedzierzgnąć się w młodą kobietę, latarką wyobraźni oświecić przeszłość i wywołać pewien wycinek, w którym dzięki tekstowi można ocalić piękną dziewczynę, pochłoniętą już przez bezlitosny czas².

„Awiaacyjny styl Chagalla” odpowiada imaginacyjnemu, poetyckiemu sposobowi widzenia świata; „wewnętrzny model tęsknoty” to klasyczny

¹ Bohumil Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, tłum. Aleksander Kaczorowski, Jan Stachowski, Wyd. Czarne, Wołowiec 2006, s. 22.

² Bohumil Hrabal, *Postrzyżyny*, tłum. Andrzej Piotrowski, PIW, Warszawa 1980, odautor-ski tekst na IV stronie okładki.

powrót do dzieciństwa, do początków (własnego) świata, typowy *regressus ad uterum*, wreszcie „fenomenalne przygody” odpowiadają wydarzeniom przeżywanym przez mitycznych bohaterów. Sam tytuł również odnosi się bezpośrednio do rytualnych zwyczajów, którymi zaludnione są opowieści mityczne – w przypadku *Postrzyżyn* będzie to, w wymiarze jednostkowym, przedstawienie inicjacji głównej bohaterki, rozumianej jako zmiana statusu społecznego, poddanie się dyktatowi norm uznawanych przez zbiorowość; w wymiarze ogólnym zaś inicjacja zamieni się w typowe doświadczenie graniczne, świadectwo końca pewnej epoki i początku następnej.

Co ciekawe – Jiří Menzel, dokonując filmowej adaptacji *Postrzyżyn*, pozwolił sobie na daleko idące ingerencje w tkanę powieściową, które wzmagają jeszcze bajkową i mityczną atmosferę tego dzieła. Również użycie pewnych technicznych detali (operowanie barwą, wykorzystanie specyficznej muzyki itp.) w jeszcze większym stopniu skłania ku mitycznemu odczytaniu *Postrzyżyn*. Wszystkie te elementy techniczne i fabularne (bajkowa atmosfera, powrót do dawnych czasów, miejsce akcji ukazane jako *axis mundi* – środek świata, typowi bohaterowie, fabuła będąca zapisem rytualnych zwyczajów inicjacyjno-granicznych) pozwalają widzieć *Postrzyżyny* jako, przykrojoną do współczesnych standardów prozatorskich i filmowych, formę opowieści mitycznej, prywatną legendę, bajkę opowiadaną samemu sobie. Poza wspomnianymi czynnikami, o bajkowo-mitycznym charakterze zarówno powieści, jak i jej filmowej adaptacji świadczą również elementy niezwiązane z zawartością i budową dzieła, czyli okoliczności powstania utworu (tak powieści, jak i filmu) oraz osadzenie w tradycji literackiej i filmowej.

Postrzyżyny są współczesnym ogniwem w łańcuchu postrzegania dzieła literackiego i filmowego w kategoriach mitycznych i bajkowych. Mit to opowieść pierwotna, dotycząca wierzeń dawnych społeczności; wywodzą się z niego pewne gatunki literackie, które w spadku po nim przejęły sposób uogólniania prawd życiowych. Mitologiczne korzenie literatury odkryto w XIX w., modernistyczny stosunek do mitu jako wiecznie żywego początku wynikał po części z odrzucenia realizmu (będącego efektem kryzysu mieszczaństwa i, ogólnie rzecz biorąc, cywilizacji), po części zaś z narodzin nowych teorii antropologicznych i psychologicznych, poszukujących korzeni człowieczeństwa w pierwotnych czasach. Teoretyk literatury Eleazar Mielecinski zauważa, że „w literackim mitologizmie na czoło wysuwa się idea odwiecznego cyklicznego powtarzania się pierwotnych prototypów mitologicznych pod postacią różnorodnych «masek», swoistej wymienności bohaterów literackich i mitologicznych”³.

³ Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, PIW, Warszawa 1981, s. 14.

Pierwotną formą zachowania mitologii w literaturze były bajki i legendy, następnie funkcje opowieści mitycznych zaczęły przejmować konkretne dzieła literatury pięknej.

Koncepcja literackiego mitologizmu rozwinęła się znacznie w wieku XX, co związane było z pojawieniem się idei etnologicznych i filozoficznych, w myśl których pod warstwą kultury działają odwieczne niszczące bądź twórcze siły, wynikające bezpośrednio z natury człowieka, ze wspólnych wszystkim ludziom właściwości psychicznych i metafizycznych. Na pierwszy plan wysunęło się odkrycie ponadjednostkowych, symbolicznych treści, uświadamiających, iż normy społeczne są powtórzeniem prymarnych praw kosmicznych. Niebagatelną rolę odegrały tutaj również badania psychoanalityczne, wydobywające na światło dzienne podstawowe, nieuświadomione treści, pozwalające widzieć w nich archetypy ludzkich zachowań (typowym przykładem przeniesienia akcji powieści do wewnątrz, w poszukiwaniu wytłumaczenia podstawowych zachowań człowieka, jest monolog wewnętrzny). Do tego dochodzi nieufność wobec współczesności, chęć otrząśnięcia się z koszmaru historii. Efektem było doszukiwanie się mitycznych odniesień w dziełach takich autorów, jak James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka czy Gabriel García Márquez⁴.

„Mitologizm stanowi charakterystyczne zjawisko kultury XX wieku, zarówno jako metoda artystyczna, jak i wyrażany za pośrednictwem tej metody sposób przeżywania świata”⁵ – twierdzi Mielecinski. Mit jest zjawiskiem ogólnoludzkim, który przebija się ze zbiorowej podświadomości w postaci symboli i archetypów, będących wzorcami mitologicznych motywów. Według Eliadego⁶ człowiek współczesny obcuje na co dzień ze „zdegradowanymi symbolami”, swoim istnieniem powtarza schematy świętych, mitycznych opowieści, wciąż powraca do sytuacji, która miała miejsce *in illo tempore* – w czasie świętym. „Świadomość mityczna – uważa Kołakowski – jest wszechobecna”⁷. Istniejące podobieństwo świata pierwotnych mitologii i współczesnego życia wraz z jego formami ekspresji

⁴ Wśród badaczy zajmujących się krytyką mitologiczno-symboliczną znajdują się wybitni językoznawcy, psychologowie, antropologowie, filozofowie, socjologowie, teoretycy literatury (m.in. Mircea Eliade, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Siergiej Awierincew, Władimir Propp, Claude Lévi-Strauss, Ernst Cassirer, Franz Boas, Margaret Mead, Ruth Benedict, Ernst Sapir, Paul Tilich, Lucien Lévy-Bruhl, Paul Ricoeur, Northrop Frye, Wilhelm Emrich, Eleazar Mielecinski, Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas i inni).

⁵ Eleazar Mielecinski, *dz. cyt.*, s. 366.

⁶ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.

⁷ Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, Prószyński i S-ka, s. 51.

artystycznej pozwala uznać, że Bohumil Hrabal i Jiří Menzel, pracując nad *Postrzyżynami*, byli świadomi sięgania do mitycznego „archiwum” i wykorzystywania kulturowego bagażu rytuałów, symboli i mitów, ale też można przypuszczać, że niektóre elementy powołanego przez nich do życia świata uzyskały formę mitycznych opowieści w sposób nie do końca świadomy.

Skoro literatura jest przemieszczoną mitologią, a każde dzieło artystyczne – w myśl idei Northropa Frye’a⁸ – można zinterpretować jako przekształcenie i kompilację ograniczonej liczby archetypów występujących w mitycznych opowiadaniach, rytuałach i tradycyjnych obrzędach kultur prymitywnych, to w *Postrzyżynach* można dostrzec mnóstwo elementów pozwalających odczytywać to dzieło jako współczesną reaktualizację klasycznych opowieści mityczno-bajkowych. Fabułę *Postrzyżyn* można bez trudu umieścić chociażby w opracowanych przez Włodzimierza Proppa strukturach bajki⁹ – z większością funkcji protagonistów czy sposobów prowadzenia akcji, wymienianych przez rosyjskiego teoretyka, mamy do czynienia również w powieści Hrabala i, w większym nawet stopniu, w filmie Menzla. Podobnie rzecz się ma z porównaniem filmu ze strukturalnymi składnikami opowiadań mitycznych, opisanymi przez Algirdasa Greimasa¹⁰. Wymiar czasowy *Postrzyżyn* jest wszakże podzielony na *przed* vs. *po*, występuje tu bohater społeczny, który staje się personifikowanym pośrednikiem między sytuacją inicjalną a finalną, mamy wreszcie kategoryzację *indywidualny* vs. *zbiorowy*.

Drobiazgowa analiza filmu Jiříego Menzla w odniesieniu do tych (i całej rzeszy innych) dzieł z zakresu krytyki mitologiczno-socjologicznej wykroczyłaby jednak zanadto poza rozmiary tej pracy. Dlatego też chciałbym się skupić na podstawowych nawiązaniach mitycznych, poczynając od najbardziej świadomych autorskich kroków, związanych z genezą utworu, zmierzając przez strukturę narracyjną oraz czasowo-przestrzenną i typy protagonistów aż do kwestii kluczowej, czyli głównego rysu fabularnego – uwspółcześnionego zapisu mitycznego rytuału inicjacyjnego wraz z lic-

⁸ Northrop Frye, *Archetypy literatury*, tłum. Apolonia Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. Henryk Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.

⁹ Włodzimierz Propp, *Morfologia bajki*, tłum. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976.

¹⁰ Algirdas Julien Greimas, *Ku teorii interpretacji opowiadania mitycznego*, tłum. Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko, [w:] Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja*, tłum. Michał Buchowski, Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko, PWN, Warszawa 1989.

nymi towarzyszącymi mu obyczajami i symbolami. Jak bowiem twierdzi Eliade, mając na myśli bohaterów współczesnych dzieł literackich (a więc także i ich adaptacji filmowych): „ważna analiza ich zachowań, wierzeń i ideałów mogłaby odkryć całą zakamuflowaną ideologię i fragmenty zapomnianej lub zdegradowanej religii”¹¹.

Geneza utworu

Postrzyżyny są świadomym zwróceniem się ku mitologii, rzecz by nawet można, że powstanie tego dzieła było eskapistycznym krokiem zarówno Hrabala, jak i Menzla, zamierzonym skierowaniem się ku przeszłości, szukaniem śladów nieistniejącego już świata, oderwaniem się od nieciekawej czechosłowackiej rzeczywistości lat 70. ubiegłego wieku. Był to krok celowy, ale wymuszony poniekąd przez zewnętrzne czynniki osobiste oraz wydarzenia społeczno-polityczne.

Hrabal często powtarzał, że jego życie przypomina sinusoidę – przyjmując ten punkt widzenia, na wykresie przedstawiającym w formie matematycznej funkcji życiorys pisarza przełom lat 60. i 70. XX w. odpowiadałby osiągnięciu przez wytyczoną linię dolnych rejestrów diagramu. Złożyło się na to wiele czynników – jednym z nich było niewątpliwie wyczerpanie formuły pisarskiej, którą autor doprowadził do perfekcji w ciągu tych kilku lat, kiedy jego opowiadania święciły triumfy wśród literackiej publiczności. Powoli wysychało źródło inspiracji i krótkie prozatorskie teksty czerpiące z osobistych doświadczeń oraz zasłyszanych „pábitelskich” historii zaczęły być zastępowane przez literackie hybrydy, będące montażem wywiadów, tekstów publicystycznych i fragmentów zapisków. Czytelnicy, do tej pory niemal bezkrytycznie odnoszący się do twórczości Hrabala, zaczęli zarzucać pisarzowi jednolitość stylistyki i „żerowanie” na prywatnych, knajpianych opowieściach. Na domiar złego, Hrabal nie nacieszył się zbyt długo oficjalnym statusem pisarza – po zdławieniu Praskiej Wiosny jego przygotowane do druku książki trafiły na przemiał, a on sam stał się „pisarzem w likwidacji”, autorem skazanym na pisanie do szuflady (pierwszy oficjalnie wydany tom Hrabala – *Postrzyżyny* właśnie – ukazał się dziewięć lat po wydarzeniach związanych z Praską Wiosną). Hrabal, dla którego odzew czytelniczy był w pewnym sensie

¹¹ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. Krzysztof Kocjan, Znak, Kraków 1997, s. 179.

stymulatorem twórczości, bardzo przeżył tę rozłąkę. Poeta i filozof Egon Bondy, przyjaciel pisarza, tak opisał charakter Hrabala: „Są artyści, którzy nie potrzebują publiczności, po prostu tworzą dla siebie i jest im obojętne, czy ktoś pozna to, co robią, czy nie. I są tacy, którzy, aby móc tworzyć, potrzebują kontaktu z ludźmi. Hrabal należy do tych drugich – żeby pisać, musi czuć, że ma kontakt z czytelnikiem”¹².

Brak poczucia łączności z czytelnikiem, skazanie na literacki niebyt oraz chwilowa artystyczna niemoc – wszystkie te trudności zostały pogłębione przez osobiste tragedie, które dotknęły pisarza pod koniec lat 60. Umarły wtedy wszystkie najważniejsze dla niego osoby z rodziny: najpierw ojczym Francin, potem stryj Pepin, na koniec, co było dla Hrabala największym ciosem, odeszła jego matka, Maria. W tym samym czasie autor *Pociągów pod specjalnym nadzorem* przeprowadził się do podpraskiego Kerska, miejscowości letniskowej leżącej niedaleko Nymburka, rodzinnego miasta pisarza. Jednak wizyta w miasteczku, w którym Hrabal spędził dzieciństwo, pogłębiła jeszcze duchową żalobę: „Ten prawdziwy Nymburk jednakże jest już niewidzialny, istnieje tylko pod mymi zamkniętymi powiekami”¹³. Prawdopodobnie wtedy narodziła się chęć opisania tego utraconego świata, próba wskrzeszenia Marii, Francina, Pepina i atmosfery złotych nymburskich czasów. Choć *Postrzyżyny* (napisane w 1970 r.) ukazały się, po wielu cięciach cenzorskich i autocenzorskich, dopiero w roku 1976, ich sukces zrekompensował autorowi niepowodzenia ostatnich lat. Hrabalowska sinusoida znów osiągnęła najwyższe rejestry, autor spłacił dług swojej przeszłości, rozpoczynając tym samym nowy, epicki okres swojej twórczości. Po latach posuchy znów odniósł sukces i ponownie zbliżył się do swoich czytelników, a wszystkiego dokonał niejako w sposób najbardziej naturalny – zamieniając wyczerpaną poetykę przysłuchiwania się knajpianym opowieściom na wsłuchiwanie się w samego siebie.

Powrót do początków swojego życia to podstawowa oznaka mityzacji dzieła literackiego. Jest to forma odzyskania pierwotnego czasu, otwarcia się na Wielki Czas, wejścia *in illo tempore* – w „święty czas początków”. Jak pisze Eliade: „Za pomocą różnych, lecz odpowiadających sobie środków, również człowiek współczesny próbuje wyjść poza swoją *historię* i żyć jakoś różnym rytmem czasu. Czyniąc to, nieświadomie powraca do zachowania mitycznego”¹⁴. Owa mitologiczna tęsknota za rajem jest do-

¹² Cyt. za: Aleksander Kaczorowski, *Europa z płaskostopiem*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2006, s. 39.

¹³ Bohumil Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, s. 93.

¹⁴ Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. Krzysztof Kocjan, Wyd. KR, Warszawa 1994, s. 25.

świadczaniem mistycznym, obecnym we wszystkich cywilizacjach. Odwieczne pragnienie przywrócenia stanu szczęśliwości i spokoju „świętego czasu początków” jest powrotem nie do dosłownych początków mitologicznych, lecz do początków własnego życia, do czasów dzieciństwa i młodości, do lat, które, niczym mityczny raj, charakteryzują się nieskazitelną czystością. Niebagatelną rolę w artystycznie zrekonstruowanej przeszłości odgrywa dom rodzinny, a raczej jego echo, które – za Gastonem Bachelardem – nazywamy „domem onirycznym”:

Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów. Dom rodzinny dlatego odgrywa tak istotną rolę, że odpowiada nieświadomym inspiracjom głębszym, intymniejszym, że jest czymś więcej niż miejscem, gdzie zazналиśmy opieki, czymś więcej niż to, czym jest ciepłe gniazdo czy osłona nad płomieniem¹⁵.

Powrót do rodzinnych stron, do miejsc intymnych, arkadyjskich w swojej niewinności jest zawsze powrotem do matki. Ten aspekt został w *Postrzyżynach* wysunięty na pierwszy plan, albowiem powieść ma pierwszoosobową formę narracyjną, pisana jest z punktu widzenia Marii, matki Hrabala. To właśnie jej głosem pisarz opowiada historię swojej rodziny, niejako utożsamiając się z jej postacią (zabieg ten podkreśla również motto z najbardziej znanej powieści Gustava Flauberta: „Pani Bovary to ja”). Ten literacki chwyt można również interpretować za pomocą klucza mitologizacji – tym razem sięgając do podstaw psychoanalizy. Freudowskie koncepcje, zbieżne z archaicznymi tematami mitycznymi, dowodzą, iż symboliczny powrót do matczynego łona, powtórzenie „czasu pierwotnego” wczesnego niemowlęstwa, jest próbą poradzenia sobie z wrogą rzeczywistością, a zarazem jest to odpowiednik inicjacyjnych rytuałów *regressus ad uterum*. Można zatem powiedzieć, że główny, mitologicznie odczytywany temat *Postrzyżyn*, czyli rytuał inicjacji (o jednostkowym i społecznym aspekcie inicjacyjnym protagonistów będzie jeszcze mowa), dotyczy nie tylko fikcyjnych bohaterów, lecz także samego autora, który ewokując świat wspomnień, chciał go ocalić, ale zarazem definitywnie go unicestwić.

¹⁵ Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. Henryk Chudak, Anna Tatariewicz, PIW, Warszawa 1975, s. 301.

Jest to typowa zasada każdego rytuału inicjacyjnego związanego z powrotem do początków – koniec jednego etapu jest tożsamy z początkiem następnego. Uwidacznia się to w twórczości Hrabala – *Postrzyżyny* są początkiem tzw. „tryptyku nymburskiego”, którego dalsze części stanowią *Taka piękna żałoba* (jej zmodyfikowanym wariantem jest powieść *Miaśteczko, w którym czas się zatrzymał*) i *Skarby świata całego*, opisujące kolejne rozdziały z życia rodziny Hrabalów. Każde literackie pożegnanie poszczególnego etapu swojego życia było u Hrabala równoznaczne z rozpoczęciem opisanego kolejnego rozdziału swojej biografii. Dopóki rozliczeniowy cykl nymburski nie został ukończony, a tym samym hołd przeszłości oddany, Hrabal na dobrą sprawę nie był w stanie zmierzyć się z tematem współczesnym.

Jednakże skłonienie się ku opisowi przeszłych wydarzeń w przypadku Bohumila Hrabala było spowodowane nie tylko chęcią powrotu do czasu i miejsc mitycznego dzieciństwa, nie tylko chodziło o złożenie hołdu swoim rodzicom. Zmiana literackich zainteresowań, a zarazem zmiana poetyki, były wymuszone przez polityczno-społeczne restrykcje, które miały miejsce po wydarzeniach 1968 r. Po krótkotrwałej politycznej „odwilży” lat 60. skończył się dobry czas dla nieprawomyślnych artystów, w tym Hrabala. Autor, który obnażał wady komunistycznego systemu (choćby w zbiorze *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać*), nie ma już prawa publikacji w nowej „znormalizowanej” rzeczywistości. Dlatego też ostatnia oficjalna książka Hrabala (przed jego odsunięciem od możliwości publikowania), *Pieśni dziadowskie i legendy*, ujmuje rzeczywistość w bezpieczną formę XIX-wiecznej literatury jarmarcznej. W *Postrzyżynach* Hrabal poszedł w tym samym kierunku – odciął się od współczesności, opisując wydarzenia z początku XX w. Pisarz, który nigdy zanadto nie interesował się polityką, dał symboliczny obraz swojego wyobcowania z życia politycznego już w pierwszym zdaniu powieści, gdzie zmięty dziennik „Polityka Narodowa” służy Marii do czyszczenia brudnych lamp. Ten Haszkowski z ducha opis (przypominający perypetie właściciela knajpy z *Przygód Szwajjka* z obrazem arcyksięcia brzydko potraktowanym przez muchy) ustalił hierarchie Hrabala – współczesność i polityka ustępują przed tym, co najważniejsze, czyli rodziną, bezpieczną atmosferą.

Mitologiczny w swojej symbolice powrót do dzieciństwa był zatem dla autora również ucieczką od Husákowskiej „normalizacji”. Taka postawa wpisuje się niemal dokładnie w Eliadowską koncepcję: „Indywidu-

alny powrót do początku ujmowany jest jako możliwość odnowy i poprawienia egzystencji tego, kto ten powrót podejmuje”¹⁶. Podobnie widzi to Yi-Fu Tuan:

Różne są przyczyny, dla których ludzie spoglądają w przeszłość: wspólną wszystkim przyczyną jest potrzeba zyskania poczucia siebie i własnej tożsamości. Jestem kimś więcej niż ten, który teraz z mozołem układa myśli w słowa: jestem również publikującym pisarzem i oto jest książka, w twardej okładce, która leżąc obok poprawia moje samopoczucie¹⁷.

Możliwość własnej odnowy i poprawiania swojego bytu dostrzegł w *Postrzyżynach* również Jiří Menzel. Po zdławieniu Praskiej Wiosny znalazł się on w podobnej do Hrabala sytuacji – został pozbawiony możliwości wykonywania swojego zawodu. W okresie filmowej posuchy oddał się pasji teatralnej, jednak władze, strasząc podstępnie reżysera absurdalną groźbą odebrania Oscara za *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, zmusiły go do realizacji filmów propagujących ustrój komunistyczny.

Drogi Hrabala i Menzla (po wcześniejszych wspólnych pracach nad *Pociągami pod specjalnym nadzorem* i *Skowronkami na uwięzi*) zeszyli się zatem ponownie. Obaj twórcy zostali odsunięci od możliwości publikowania swoich dzieł, obaj pozostali w kraju, nie wybierając – jak niektórzy ich koledzy-artyści – emigracji, obaj byli zmuszeni do ustępstw wobec władzy. Nic w tym dziwnego zatem, że trzymali się razem. „Hrabal zaszył się wtedy w swoim domku w Kersku. Kiedy było mi źle, jeździłem do niego, żeby się zalać w trupa. Przy nim wracała mi chęć do życia”¹⁸ – wspomina Menzel. Wtedy właśnie Menzel zapoznał się, jeszcze w maszynopisie, z tekstem *Postrzyżyn* i od razu zapragnął go zekranizować. Najpierw jednak obaj artyści musieli spłacić daninę wobec ustroju – Hrabal złagodził swoje teksty i podpisał Antykartę, by móc oficjalnie publikować; Menzel nakręcił produkcyjny film o budowie zapory wodnej *Kto szuka złotego dna* i... również został sygnatariuszem Antykarty. Po oficjalnej publikacji *Postrzyżyn* Menzel wspólnie z Hrabalem napisali scenariusz filmu, który kilka lat przeleżał na półce zanim został skierowany do realizacji.

Wydaje się, że Menzel był idealnym kandydatem do sfilmowania *Postrzyżyn* (abstrahując od oczywistego faktu dotychczasowej, jak najbardziej

¹⁶ Mircea Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wyd. KR, Warszawa 1998, s. 83.

¹⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. Agnieszka Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 232–233.

¹⁸ Cyt. za: Aleksander Kaczorowski, *Europa z płaskostopiem*, s. 60.

udanej, współpracy reżysera z pisarzem), albowiem jego ówczesne, „nie-hrabalowskie” filmy częstokroć podejmują tematykę podobną *Postrzyżynom*. Warto tutaj wspomnieć przede wszystkim o *Kapryśnym lecie* według Vladislava Vančury, opisującym w nostalgicznym tonie stare, dobre, przedwojenne czasy¹⁹, jak również film *Cudowni mężczyźni z korbką* o pionierskich latach kinematografii czechosłowackiej w końcu XIX w. Reżyser o tak zaawansowanym poczuciu doniosłości historycznej utraconego świata oraz chęci wskrzeszenia „czasu pierwotnego” czuł doskonale atmosferę wykreowaną w *Postrzyżynach* przez Hrabala. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż Menzel, podobnie jak Hrabal, chciał swoim dziełem potwierdzić własną, nadwątloną przez współpracę z władzą, wartość artystyczną i moralną, a także na swój sposób „zemścić się” na panującym ustroju.

Zemsta udała się w dwójnasób. Po pierwsze, ostateczną przyczyną zatwierdzenia scenariusza było bezpieczne oderwanie tekstu od problemów współczesności – a więc początkowa ucieczka do niezwiązanych ze współczesnością realiów (tym samym niechętnie widzianych przez władze) okazała się przepustką do powrotu na szczyt. Po drugie, Menzel pozwolił sobie w *Postrzyżynach* na dość niewybredny wizualny komentarz do atmosfery politycznego zaangażowania – wychwalana przez większość krytyków i widzów idylliczna atmosfera filmu zostaje na moment przełamana w scenie prezentacji nowego wynalazku, który ma skrócić odległość między ludźmi. Podczas gdy zebrane osoby poznają zalety radia, aktywista partii rzemieślniczej wygłasza tyradę o ogromnym znaczeniu nowego sprzętu dla władzy – kadr został tak skomponowany, że cała scena rozgrywa się na dalszym planie, podczas gdy na pierwszym planie widać zad kobyły, która nieśpiesznie unosi ogon i... spokojnie oddaje mocz podczas przemówienia aktywisty.

Nie licząc tej sceny, cały film przesycony jest spokojną, ciepłą atmosferą, służącą ukazaniu niepowtarzalności dawnych czasów i ówczesnej ludzkiej przyzwoitości. Reżyser podkreślił to ponadto użyciem nostalgicznej muzyki i nadaniem filmowi specyficznej kolorystyki, kojarzącej się z sepią starych zdjęć z rodzinnego albumu. Dodatkowo wymowa dzieła została, w stosunku do literackiego oryginału, mocno złagodzona – Menzel zrezygnował z obecnych w powieści dość drastycznych scen kontrapunktujących sielankowy nastrój (choćby opis ucinania ogona psu). Ekranizacja *Postrzyżyn* odniosła ogromny sukces, widzowie i krytycy byli

¹⁹ Wraz z Hrabalem i Menzlem, Vančurę można zaliczyć do nurtu apologetów przeszłości – jest on bowiem również autorem powieści o znamienym tytule *Koniec starych czasów*.

filmem zauroczeni, znaleźli się jednak również malkontenci. Aleksander Kaczorowski zauważa, „że jego [Bohumila Hrabala – przyp. M. R.] opublikowane oficjalnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych książki, choć zyskały sporą popularność wśród czytelników w kraju i za granicą, dla sporej części krytyki stały się synonimem sentymentalnego kiczu, do czego przyczyniły się jeszcze przesłodzone ekranizacje Jiříego Menzla”²⁰. Z kolei Antonin J. Liehm pisał: „Jiří Menzel robił po ’68 r. złe filmy, ale wymyślił sobie teorię, że kręci dla masowej widowni, a nie dla elit. Surrealistyczna proza Hrabala w jego *Postrzyżynach* zamieniła się w ludową zabawę”²¹. Wydawać się może, że wspomniani krytycy nie dostrzegli filmowego zamysłu – czymże bowiem jest, czerpiąca z mitologii bajka, jeśli nie „przesłodzonym sentymentalnym kiczem” i – zwłaszcza – „ludową zabawą”?

Struktura narracyjna i czasowo-przestrzenna

Jiří Menzel, adaptując Hrabalowskie *Postrzyżyny*, dochował tekstowi powieści daleko idącej wierności. Przetransponował nawet zastosowany przez Hrabala podział na części – dwanaście książkowych rozdziałów zamieniło się w filmie na dziewięć wyodrębnionych sekwencji (większość z nich ma podobną do siebie budowę – zawierają w sobie zamkniętą jednostkę fabularną, zaczynają się lub kończą obrazem obejmujących się Marii i Francina, zaś pojedyncze sceny zachowują zazwyczaj jedność czasu i miejsca). Reżyser zrezygnował ponadto z tekstów opisowych lub wybitnie zsubiektywizowanych (jak na przykład wspomnienia Marii), dokonał mało znaczących przesunięć chronologicznych, gdzieś tam natomiast wspomógł się zapożyczeniami z *Lekcji tańca dla starszych i zaawansowanych* (niektóre opowieści Pepina).

Filmowe *Postrzyżyny* zyskały ostatecznie następującą formę (w opisie ograniczam się jedynie do podstawowych wydarzeń wpływających na rozwój akcji i podkreślających jej mitologiczno-bajkowy charakter):

I. Francin daje Marii pierwszy z prezentów. Inspekcja w browarze. Świniobicie i uczta.

II. Śniadanie. Przyjazd Pepina. Posiedzenie rady nadzorczej przerwane przez wrzaski Pepina. Odesłanie Pepina do izb robotniczych. Kąpiel Marii w browarze.

²⁰ Aleksander Kaczorowski, *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2004, s. 157.

²¹ Cyt. za: Jacek Szczerba, *Menzel ekranizuje Hrabala*, „Gazeta Wyborcza”, 29.11.2004, s. 12.

III. Inspekcja odbiorców piwa przez Francina. Wizyta Marii w miasteczku, pobyt u fryzjera. Kolejny prezent od Francina.

IV. Zabawa Marii i Pepina w musztrę. Wejście na komin. Pepin podejmuje pracę w browarze. Taniec. Zwichnięcie nogi przez Marię.

V. Krzątanie Francina wokół unieruchomionej w łóżku Marii. Kolejny prezent.

VI. Figle Pepina wśród słodowników.

VII. Wizyta doktora Gruntorada.

VIII. Powrót Marii do zdrowia. Prezentacja radia. Skrócenie nóg od stołu.

IX. Obcięcie włosów przez Marię. Ukaranie Marii przez Francina. Wyjazd małżonków z browaru.

Ostatnia sekwencja przynosi największe odstępstwo fabularne filmu od powieści: Menzel „dopisał” bowiem scenę wyjazdu małżonków na łąkę, gdzie Maria wyznaje Francinowi, że „nosi dla niego przyszłego pisarza”. Ta dodatkowa scena nie tylko wzmacnia autobiograficzną wymowę tekstu, ale też wznosi mityczne odczytanie *Postrzyżyn* na wyższy poziom. Inną ważną różnicą między powieścią a filmem jest rezygnacja z pierwszoosobowej narracji – cała opowieść zawarta jest w partiach dialogowych, reżyser zachował jedynie kilka szczątkowych monologów wewnętrznych Marii, które są zarazem komentarzem wydarzeń trudnych do pokazania środkami pozawerbalnymi (w jednym – jak zobaczymy – znaczącym momencie dopuścił nawet do głosu Francina). Owo pozostanie przy dialogach i odejście od narracji prowadzonej przez Marię obiektywizuje spojrzenie na przedstawiony świat i pozwala na nieco równiejsze rozłożenie akcentów pomiędzy trójkę głównych bohaterów, a także, rozszerzając optykę widzenia, wydobywa tło społeczno-obyczajowe oraz dopuszcza do głosu większą liczbę postaci epizodycznych.

Pozostałe niewielkie wzbogacenia tekstu nie mają charakteru ingerencji fabularnych, dotyczą bowiem przede wszystkim intensyfikacji atmosfery „starych, złotych czasów” i wprowadzone są za pomocą *stricte* filmowych środków – obrazu i dźwięku. Menzel, znany miłośnik starych przedwojennych filmów (czeska telewizja zaproponowała mu nawet prowadzenie programu o starym kinie), nadaje *Postrzyżynom* nieodparty szyk filmów retro. Wzbogaca on obowiązkowy *entourage* (scenografia, kostiumy z epoki) o dodatkowe szczegóły: napisy początkowe oraz przewijające się przez film szyldy z reklamami piwa (ewokujące epokę kina niemego z ich napisami komentującymi akcję) swoją typografią przypominają secesyjne liternictwo Wiener Werkstätte, zaś muzyka, skomponowana przez Jiříego

Šusta, charakteryzuje się wdziękiem starej trzeszczącej płyty puszczonej na gramofonie z tubą. Ponadto przejścia montażowe między sekwencjami (ściemnienie-rozjaśnienie) skonstruowane są w ten sposób, że rozjaśnienie pierwszego ujęcia ze sceny inicjującej daną sekwencję rozpoczyna się od umieszczonego w środku kadru kółka, które stopniowo rozszerza się na cały kadr – przypomina to rozwiązania techniczne z filmów z początku XX w., a także implikuje danemu obrazowi (zazwyczaj scenie rodzajowej bądź portretowemu zbliżeniu twarzy) podobieństwo do, często spotykanych w owych czasach, owalnych fotografii.

Przed wszystkim jednak w tle głównej akcji Menzel dał upust swojej miłości do przedwojennej filmowej burleski i slapstickowych komedii. Postać Pepina, która już w powieściowym oryginale nosiła cechy Chaplinowskie („Pepin był całkiem jak Charlie”²² – przyznawał Hrabal), posłużyła Menzlowi do wyrażenia swoich komediowych inklinacji. Liryczny humor, obecny w opowieści Hrabala, został w filmie wzbogacony o czyste szaleństwo żartów rodem z filmów wytwórni Keystone. Katastrofy powodowane nieumyślnie przez Pepina, serie filmowych gagów (będących efektem improwizacji na planie – nie ma ich nie tylko w powieści Hrabala, ale również w scenariuszu), sekwencje przyspieszonych ujęć, a nawet fragmenty wypowiedzi filmowych bohaterów, nawiązujące do epoki kina niemego (*Straż pożarna to straż ochotnicza, a nie strażacy z amerykańskiej komedii!*) – wszystko to ma na celu podkreślenie szalonej atmosfery tamtych czasów.

Mityzacja „czasu pierwotnego” dotyczy również niemożliwości określenia konkretnego czasu akcji. Liczne szczegóły wskazują na osadzenie akcji w latach 20. XX w., tymczasem kłóci się to z odczytaniem autobiograficznym. Przyjmując taki klucz, należy zauważyć, że opowieść Hrabala nie pokrywa się z prawdą – Francin nie był ojcem pisarza, urząd zarządcy browaru objął trzy lata po narodzinach Bohumila, wtedy to dopiero małżonkowie przenieśli się do Nymburka. W latach, w których rozgrywa się akcja filmu, przyszły pisarz zaczynał już chodzić do szkoły, tymczasem w filmie dopiero spodziewają się dziecka. Te nieścisłości są klasycznym przykładem mitologizacji spojrzenia. Powrót *in illo tempore* nie jest bowiem zwróceniem się ku konkretnej dacie (wydarzenia bajkowe rozgrywają się przecież zawsze „dawno, dawno temu”), to raczej wskrzeszenie ogólnej „rajskiej” atmosfery, ograniczenie się do wyłącznie dobrych wspomnień. To nostalgiczna idealizacja, a nie rekonstrukcja

²² László Szigeti, *Drybling Hidegkutiiego, czyli rozmowy z Hrabalem*, tłum. Aleksander Kaczorowski, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 26.

czasu minionego. Kołakowski twierdzi, iż „rzeczywistości mityczne same tym się odznaczają [...], że to, co się w nich dzieje, wyłączone jest z realnego upływu czasu historycznego; to nie coś, co się zdarzyło w chwili umiejscowionej w naszym kalendarzu, ale coś, co dzieje się zawsze w tak samo źródłowym autentyzmie, zawsze tak samo po raz pierwszy”²³.

Ów swoisty „bezczas” można też interpretować inaczej. Przyjmując, że *Postrzyżyny* są wersją mitycznej opowieści o inicjacji, Maria, jako osoba poddająca się temu rytuałowi, żyje w czasowym zawieszeniu. Po „rycie separacji – jak pisze Edmund Leach – następuje pewien przedział społecznej bezczasowości, która, jeśli mierzymy ją zegarem, może trwać kilka chwil lub rozciągać się na miesiące”²⁴. Przykładem tego „innego czasu” może być miesiąc miodowy, który – w przypadku Marii – można utożsamić z jej prawdopodobnym niedawnym zamążpójściem. O chęci wyrwania się spoza ustalonych norm czasowych świadczą również działania bohaterów – chociażby wspinaczka Marii i Pepina na browarniany komin, będąca przecież metaforą wznoszenia się, opuszczania ziemi. To Bachelardowski „lot oniryczny”, który „pozwala nam zapomnieć o czasie, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi, aby nas wciągnąć w podróż statyczną, kiedy to zegar przestaje wybijać godziny, a lata już nam nie ciążyą”²⁵.

Dla wymowy *Postrzyżyn* ważna jest również pora roku, w której rozgrywa się akcja filmu. Choć nie da się jej określić z tygodniową dokładnością, niewątpliwie jest to początek lata – bujność roślinności i rozkwitające drzewa w sadzie symbolizują, jakże ważny w przypadku filmu, stan płodności, gotowości do dawania życia. Ponadto, według wierzeń ludowych, lato jest porą wcielania marzeń w rzeczywistość. Można też spojrzeć na osadzenie akcji na początku lata w inny sposób. Northrop Frye, który wyróżnił cztery fazy w życiu natury w korelacji z określonymi mitami oraz archetypowymi wzorcami sytuacyjno-narracyjnymi, zalicza porę letnią do mitów o apoteozie i świętych zaślubinach, odwiedzinach w raju. Jest to archetyp komedii, idylli, sielanki i romansu. *Postrzyżyny*, dające wizję komediowej niewinności, będące apoteozą Arkadii, doskonale wpisują się w ten schemat – jest to przecież, zgodny ze schematem Frye’a, „archetyp uczty, wspólnoty, ładu, przyjaźni i miłości”²⁶.

²³ Leszek Kołakowski, *dz. cyt.*, s. 76–77.

²⁴ Edmund Leach, *Kultura i komunikowanie*, tłum. Michał Buchowski, [w:] Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja...*, s. 81.

²⁵ Gaston Bachelard, *dz. cyt.*, s. 187.

²⁶ Northrop Frye, *dz. cyt.*, s. 319.

Również filmowa przestrzeń budowana jest w *Postrzyżynach* w schematyczny, bajkowo-mitologiczny sposób. Jest to przestrzeń umowna, ograniczona właściwie do dwóch miejsc. Pierwszym z nich jest bezimienne miasteczko nad rzeką (w rzeczywistości Nymburk), pokazane w filmie w sposób wręcz minimalistyczny – zredukowano je praktycznie do rynku z zabytkową fontanną, przy którym mieści się zakład fryzjerski. Pokazana podczas wycieczki na komin panorama miasteczka i jego okolic pozwala w tej topografii usytuować główne miejsce akcji, czyli browar. Znajduje się on na peryferiach miasta, nad okalającą je rzeką. Taka organizacja przestrzeni zawiera w sobie typowe wyobrażenia o prowincji i centrum, przydatne przy opisywaniu najbliższego otoczenia. Z obiektywnego punktu widzenia środkiem tego świata jest miasteczko, a środkiem środka – rynek. Kategoria środka świata będzie tutaj tożsama z pojęciem stałości, stabilizacji, znajomości przestrzeni – w nieco szerszej perspektywie centryczna organizacja miasteczka będzie metaforą niezmienności i spokoju, bliskiego nawet drobnomieszczańskiej nudzie, gnuśności i lenistwu (w filmie Menzla ten rodzaj mieszczańskiej monotonii nie jest jednak postrzegany pejoratywnie, stanowi raczej kultywowany od wieków, wypracowany rytuał). Browar, usytuowany na granicy, dla ludzi z miasteczka będzie reprezentował w pewnej części świat obcy. Niby należy do oswojonej przestrzeni, ale, znajdując się poza centrum, może być siedzibą złych mocy, areną nieprawdopodobnych wydarzeń.

Z kolei dla filmowych protagonistów to właśnie browar jest środkiem świata, miejscem uświęconym. Mityczną świętość tego miejsca podkreśla usytuowanie pośrodku browarnianych budowli symbolicznej osi świata łączącej ziemię z niebem. „Łączność owa wyraża się niekiedy przez obraz wszechświatowej kolumny, *axis mundi*, która zarazem łączy i podtrzymuje niebo i ziemię, a której podstawa zanurzona jest w dolnym świecie (zwanym *piekłem*). Taka kolumna kosmiczna musi znajdować się w samym środku świata, gdyż wokół niej rozciąga się całość świata mieszkalnego”²⁷. Tym mitycznym słupem, „drabiną Jakubową”, jest komin wystający ze środka browaru, który sam w sobie przypomina model małej pierwotnej osady, składającej się z kilku osobnych budowli – domu mieszkalnego zarządcy, izb rzemieślniczych, stajni, zabudowań gospodarczych i browaru „właściwego”. Całość otoczona jest murem zwieńczonym bramą wjazdową. Za domem mieszkalnym znajduje się obszerny sad, będący już miejscem przejściowym pomiędzy terytorium oswojonym a rozwijającą się poza nią przestrzenią obcą, a przynajmniej mniej przyjazną.

²⁷ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, s. 77.

Zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem. W porównaniu z przestrzenią, miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości. Istotom ludzkim potrzebne jest zarówno miejsce, jak i przestrzeń. Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością. W otwartej przestrzeni można intensywnie odczuć walory miejsca, a w samotności zacisznego miejsca ogrom rozciągającej się poza nim przestrzeni staje się dojmujący²⁸.

Bohaterowie *Postrzyżyn*, każdy na swój sposób, starają się zaznaczyć granice własnego istnienia, niejednokrotnie starają się również te granice poszerzyć, zaanektować kolejny kawałek przestrzeni. Dla Francina bezpieczny świat kończy się na domu i browarze, podejmowane przez niego motocyklowe inspekcje okolicznych gospód są raczej koniecznością niż próbą powiększenia swojej przestrzeni (warto przy tym zauważyć, że z tych eskapad często powraca „na tarczy”, z popsutym motocyklem ciągniętym przez przypadkowo spotkany zaprzęg). Pepin swojego miejsca właściwie nie ma, jest „bezdomny”, przybywa z zewnątrz i chociaż jego miejsce pobytu określa jego hierarchię (izby rzemieślników znajdują się w znacznym oddaleniu od centrum browarnianej osady, czyli domu Francina i Marii), on sam wyznacza własną przestrzeń swoją obecnością. Świadczy o tym przenośny kuferek z narzędziami szewskimi i przede wszystkim jego krzykliwe zachowanie. Leach twierdzi, że „dźwięki tego rodzaju są częścią Natury i służą do zaznaczania granicy między *mną* i światem zewnętrznym. Znamienne zatem, że Kultura częstokroć wykorzystuje sztucznie wywoływany hałas właśnie dla zaznaczania granic”²⁹. Maria z kolei wszędzie stara się zaznaczyć swoją obecność, jej rowerowe wycieczki do miasteczka są w istocie chęcią podporządkowania sobie kolejnych miejsc. Podobną rolę pełnią wycieczki do ogrodu czy miejsc zakazanych. Wyprawa na komin czy kąpiel w browarnianej kadzi mają na celu zapanowanie nad obcą przestrzenią, okiełznanie jej, wtedy bowiem „przestrzeń odczuwana jako dobrze znana staje się dla nas miejscem”³⁰.

Absolutnym środkiem świata dla Marii i Francina (zwłaszcza Francina) jest dom. To oaza bezpieczeństwa, szczęśliwości i spokoju, to tutaj Francin znajduje ukojenie po całym dniu pracy w browarze, to tutaj można odgrodzić się od wrzasków Pepina, to tutaj wreszcie można oddać się miłości. Centralnym punktem domu jest stół – to on wyznacza symetrię mieszkania, stanowiąc jego środek. Przy stole Maria i Francin jedzą posiłki, przy stole wyprawiają ucztę dla gości. Znamionnym faktem po-

²⁸ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 75.

²⁹ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 69.

³⁰ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 99.

zostaje, iż zburzenie starego ładu i wejście w nową epokę rozpoczyna się wraz ze zniszczeniem stołu, a więc desakralizacją miejsca uświęconego. Ponad stołem znajduje się lampa, kolejny symboliczny atrybut – nieprzypadkowo tak często pojawia się ujęcie obejmującej się pary małżeńskiej, stojącej w świetle lampy; według Bachelarda „osoby zgromadzone pod lampą mają poczucie, że tworzą gromadkę podobną do ludzi, którzy schronili się do jakiegoś dołu czy na wyspie: czują się sprzymierzeni przeciwko zewnętrznej płynności. Czyż można lepiej wyrazić prawdę, iż stanowią oni część sił domowego światła, zwróconego przeciwko odpartej ciemności?”³¹. Dom, browar, ogród, miasteczko – tak kształtuje się rozszerzana koncentrycznie przestrzeń filmu.

Bohaterowie

Maria

Postrzyżyny są filmem uszlachetniającym i mityzującym rzeczywistość; w myśl tej samej zasady Maria jest raczej bytem wyidealizowanym niż portretem realnej osoby. Główna bohaterka filmu nie ma wiele wspólnego z matką pisarza. W miarę wiarygodny portret Marii Hrabalowej pisarz zawarł chociażby w *Takiej pięknej żałobie*, książkowej kontynuacji wydarzeń opisanych w *Postrzyżynach*. I to właśnie do Marii z *Takiej pięknej żałoby* bardziej pasowałoby motto z Flauberta – jej „bovaryzm” przejawia się bowiem właśnie w zachłyśnięciu kulturą (w tym przypadku – teatrem); Maria z *Postrzyżyn* ucieka od mężowskiej nadopiekuńczości w przeciwną stronę – brata się z naturą, w ten sposób odsłaniając swoje drugie, „dzikie” oblicze.

Nie znaczy to jednak, że „Pani Piwowarowa”, jak ją nazywają pracownicy browaru, męczy się lub nudzi w małżeństwie, wręcz przeciwnie – to szczęśliwa i kochająca żona, która do wypełniania swoich kobiecych obowiązków podchodzi z należną powagą, ale też z radością. Wystarczy przypomnieć scenę wyprawiania Francina do pracy – najpierw pobudka, potem asystowanie przy myciu i goleniu, wreszcie przygotowanie śniadania, pomoc przy ubieraniu, na koniec czułe pożegnanie. Widać przecież doskonale, że cały ten dość długo trwający rytuał Maria wykonuje nie tylko, by wypełnić narzucone normy społeczne, nakazujące oddawać mężowi należyty szacunek – przede wszystkim czyni to z bezgranicznej miłości i chęci stałego obcowania z mężem.

³¹ Gaston Bachelard, *dz. cyt.*, s. 317.

Pamiętajmy jednak o dwoistej kobiecej naturze. Hrabal, a w ślad za nim i Menzel, mocno wyeksponowali u Marii ukrytą osobowość, którą drobnomieszczańskie społeczeństwo, zwłaszcza w dobie wytwornej elegancji, starało się ukryć pod ciasnym gorsetem przyzwoitości i etykiety. To drugie oblicze Marii zbliża ją do postaci, w której można odnaleźć widoczne nawiązania do archetypicznej figury kobiecej zaludniającej liczne mity, pojawiającej się w wielu pierwotnych wierzeniach i bajkach. To Dzika Kobieta, potomkini wojowniczych amazonek, wymykająca się stereotypowi żony i matki – strażniczki domowego ogniska. „Wszystkie jesteśmy przepełnione tęsknotą za dzikością” – pisze znawczyni „ciemnej strony kobiecości”, Clarissa Pinkola Estés. „Nie ma na nią żadnego kulturowego antidotum. Nauczono nas wstydzić się takich pragnień. Zapuszczaliśmy długie włosy, by zasłonić nimi swoje uczucia. Ale cień Dzikiej Kobiety wciąż za nami podąża, dniem i nocą”³².

Maria, wraz ze swoimi długimi włosami, rozbuchanymi namiętnościami, nadto kokieteryjnym zachowaniem, niepohamowanym apetytem oraz skłonnością do podejmowania ryzyka, wpisuje się w ten stereotyp. To postać, która wywodzi się od – obecnej już w wierzeniach kultur archaicznych – kobiety nieczystej; to spadkobierczyni czarownic i groźnych rozpustnic. Maria reprezentuje, w mocno złagodzonej oczywiście formie, to, co nieoswojone, grzeszne, tajemnicze, zwierzęce – a więc bliskie dzikiej natury. Jej związek z naturą podkreśla przede wszystkim cielesność, którą zdaje się demonstrować na każdym kroku. Nie mówię tu nawet o częstych intymnych zabawach małżeńskich z Francinem, raczej o eksponowaniu swojego erotyzmu poza granicami alkowy. Zwróćmy uwagę, z jaką satysfakcją Maria pokazuje w miasteczku odsłonięte kolana, z jaką lubieżnością oblizuje w obecności przedstawicieli rady nadzorczej swoje palce, z jaką nieskrywaną satysfakcją prezentuje dessous podczas sceny ukarania jej przez Francina. Menzel, zafascynowany, jak widać, pięknym ciałem Pani Piwowarowej, chyba jednak zbyt ochoczo pokazuje jej wdzięki – często roznegliżowana Maria w jego filmie ociera się niemal o nimfomanię.

Zmysłowość bohaterki *Postrzyżyn* jest przejawem kusicielskiego charakteru Dzikiej Kobiety. Związek z naturą podkreśla również jej zachowanie, choćby fascynacja krwią. Zazwyczaj, jak twierdzi Jean-Paul Roux, „krew odpycha. Na jej widok wrażliwe serca przenika trwoga. Pannie wydają jęki i okrzyki. Zasłaniają sobie twarze”³³. Marię krew fascy-

³² Clarissa Pinkola Estés, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. Agnieszka Cioch, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 10.

³³ Jean-Paul Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. Marzena Perek, Znak, Kraków 1994, s. 27.

nuje – pomaga przy świniobiciu i nie tylko nie zasłania sobie twarzy, ale maże ją sobie krwią świeżo zabitego zwierzęcia. Może to symbolizować podświadomy związek z naturą, przejęcie sił zwierzęcia i podtrzymanie więzi z jego dzikim charakterem (w wielu prymitywnych kulturach kontakt z ciepłą krwią zwierzęcą pozwalał na odgonienie chorób oraz zdobycie nadludzkiej siły i mocy). Maria upaja się również własną krwią – gdy podczas żęcia trawy sierpem zacina się w palec, zaczyna go upojnie ssać, po czym, nie bez udziału kilku wypitych uprzednio piw, zapada w sen (powtarzając w ten sposób słynny kobiecy motyw mityczny, bajkowy i literacki – zapadnięcie w letarg po skaleczeniu się w palec było również udziałem Afrodyty, walkirii Brunhildy czy śpiącej królowej z baśni braci Grimm).



Fot. 9. *Postrzyżyny* (1981, reż. Jiří Menzel)
Maria jest zafascynowana krwią

Maria łamie także kilka innych kobiecych tabu – jej opilstwo i łakomstwo nie przystoi dobrze wychowanej kobiecie, tym bardziej, że z chęcią objada się mięsem świeżo zabitego wieprza. Niemal surowe, parujące jeszcze kiszkę je łapczywie palcami, pozwalając sosowi ściekać obficie po brodzie. Co więcej, negując tradycje i zabobony („kobieta nie powinna schodzić do piwnicy – to rzecz męczyzny”³⁴), schodzi bez strachu do królestwa zimna i ciemności, by w tajemnicy przed Francinem uszczknąć jeszcze jakiś kawałek mięsa i popić go piwem. Te atawistyczne, niemal zwierzęce odruchy, po raz kolejny każą sytuować Marię bliżej natury niż

³⁴ Gaston Bachelard, *dz. cyt.*, s. 311.

cywilizacji. Świadczy o tym również wspomniana już skłonność Pani Piwowarowej do ciągłego poszerzania granic własnego świata, a także jej nieustanna ruchliwość – to przecież Maria inauguruje dziką taneczną zabawę, która skończy się dla niej tragicznie, to Maria rywalizuje z Pepinem na krzykliwe popisy, to Maria z chęcią poddaje się wszelkim zakazanym zabawom, o których jej mąż zwykł mówić: *przyzwoita kobieta nie zachowuje się w ten sposób*. Ryzyko i niebezpieczeństwo – tylko te dwa, wywołujące dreszczyk emocji, uczucia warte są wszelkich działań, nawet tych, o których wiadomo, że związane są z poniesieniem dotkliwej nawet kary. *Co jest niebezpieczne, to jest piękne* – mówi Maria po zejściu z browarnianego komina, by jakiś czas potem, bez zastanowienia, pozbyć się największej dumy jej męża oraz chluby całego miasteczka – przepięknych, długich włosów. Będzie to symboliczny koniec jej nieokiełzanego sposobu bycia.

W każdej kobiecie drzemie potężna siła, bogactwo dobrych instynktów, moc twórcza oraz odwieczna, prastara mądrość. To Dzika Kobieta, symbolizująca instynktowną naturę kobiet. Jest ona zagrożona, bo choć dary dzikiej natury dostajemy w chwili narodzin, społeczeństwo usiłuje nas *cywilizować* i wtłoczyć w sztywne role, które zagłuszają głębokie, życiodajne przesłanie naszych dusz³⁵.

Szaleństwa Marii, będące dziedzictwem pierwotnej kobiecej natury, zostaną w końcu poskromione. „Ucywilizowania” Marii nie dokona jednak Francin, nie wpłynie na nią również presja środowiska – dokona tego sama zainteresowana. To ukrócenie szaleństw, samoograniczenie i przyjęcie ustalonych norm społecznych będzie jednak – paradoksalnie – wymuszone przez naturę. Maria wdroży się w porządek kulturowy dzięki biologicznym instynktom. Narzucona przez naturę rola matki pozwoli jej przyjąć określoną rolę społeczną i zdusić w sobie (choć nigdy do końca) pierwotne przejawy Dzikiej Kobiety.

Pepin

O ile postać Marii można tylko częściowo wyprowadzić od mitycznego archetypu, to z odczytaniem antropologicznego rodowodu osoby Pepina nie ma najmniejszego kłopotu. Można powiedzieć, że Pepin cały jest z mitologii. Jego pierwowzór to trickster, który w panteonie mitycznych bohaterów zajmuje poczesne miejsce, będąc zarazem jedną z najczęściej przedstawianych postaci we wszelkiego typu podaniach – występuje

³⁵ Clarissa Pinkola Estés, *dz. cyt.*, tekst na IV stronie okładki.

w mitycznych opowieściach wielu kultur, skąd przedostał się do różnorodnych podań i legend ludowych oraz bajek, by następnie pojawiać się równie często w narracyjnych formach sztuki nowożytnej (literaturze, teatrze, filmie).

Prócz tego, że istniał mit trickstera w świecie plemiennych cywilizacji obu Ameryk, prócz tego, że odkrywano tę postać i w kręgu kultur archaicznych, w Australii i Azji, spotykano ją także całe wieki później, aż do dnia dzisiejszego: w dramatach Moliera, powieściach Defoe, historiach o Dylu Sowizdrzale i w ogóle całej pikareskiej literaturze, w Chaplinowskiej burlesce, postaci cyrkowego klauna i bardzo wielu dawnych i współczesnych dziełach sztuki literackiej i filmowej³⁶.

Do tej listy kulturowych nawiązań trzeba dodać jeszcze jedną, w przypadku Pepina nadzwyczaj ważną postać literacką. To Szwejk, bohater powieści Jaroslava Haška. Hrabal często przyznawał się do fascynacji twórczością swojego rodaka („Hašek to mój autor”³⁷ – twierdzi autor *Postrzyżyn*), a osoba Pepina w widoczny sposób odnosi się do dobrotliwego wojaka. Można nawet powiedzieć, że konstrukcja postaci Pepina jest hołdem złożonym Józefowi Szwejkowi, zwłaszcza jego zwyczajowi przytaczania tysiąca anegdot na każdą okazję.

Przy próbach opisu charakteru trickstera pojawia się zazwyczaj wiele określeń, wśród których często powtarzają się: łotrzyk, zawałdiaka, spryciarz, błazen, wariat, kłamca, pasożyt, głupiec, szelma, łajdak, krzykacz, obżartuch, sowizdrzał, gawędziarz. Gdybym musiał zdecydować się na wskazanie spośród nich tylko jednego, które najcelniej charakteryzuje Pepina, wybrałbym błazna, istnieje bowiem w tej postaci zasadniczy dualizm, tak ważny dla trickstera: „Postać ta ma się znajdować jednocześnie *ponad* człowiekiem (siły nadprzyrodzone) i *poniżej* jego – z przyczyny nieświadomości, żywiołowości”³⁸. Łączy ona w sobie ideę uporządkowanej społeczności i kosmicznego ładu z dezorganizacją i chaosem. To postać wysoce ambiwalentna; w różnorodnych mitach działania trickstera mogą prowadzić równie dobrze do zbawienia, co unicestwiającej zagłady. Podobnie rzecz się ma z Pepinem – prostolinijność łączy on z kłamstwem, mądrość z głupotą, jest dobrodusznym prostakiem, ale czy to przypadkiem nie jest gra pod publiczność? Chce dobrze, ale wynikają z tego same nieszczęścia („usprawniająca” pracę

³⁶ Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 32.

³⁷ László Sziget, *dz. cyt.*, s. 18.

³⁸ Eleazar Mieleński, *dz. cyt.*, s. 89.

pomoc Pepina), natomiast gdy doprowadza do katastrofy, okazuje się ona zbawienna w skutkach – zwichnięta noga Marii pozwala wreszcie Francinowi poczuć pełnię życia.

Błazen jest komikiem, osobą, która niejako pełni etatową rolę rozśmieszacza, pozwala poczuć się lepiej osobom, które są „ponad” nim. Ale błazen to również mądrość, celność spostrzeżeń, bystrość i inteligencja. Błazen potrafi bezczelną ripostą zmusić do myślenia, jak Pepin, gdy na wzmiankę o wyrzuceniu go z browaru, wypala: *nie mogą, mamy organizację*. Błazen to ktoś, kto ma na wszystko błyskotliwą odpowiedź, przekorną sentencję, która rozładowuje najbardziej poważną lub – odwrotnie – nadętą od cliwości sytuację. Gdy Pepin, nie widząc w swoim zachowaniu żadnej niestosowności, wpada nagle do sypialni Francina i Marii, i widzi ich podczas seansu naświatlenia prądami fulguracyjnymi, wykrzykuje: *Piękne! Jak w bajkach o życiu płciowym zwierząt*. „Są to chwyt, które mają sparodiować poważne działania bohaterów, [...] lub też należące do sfery *sacrum* rytuały, które mają być ich błazeńską niską wersją”³⁹. Bogumił Drozdowski ukuł na użytek scen z udziałem Pepina „teorię trzeciego idioty”: „Kiedy scena się przedłuża, kiedy grozi nuda lub banał, należy wprowadzić kogoś z zewnątrz, kogoś zupełnie obcego, kto swym zachowaniem rozbije konwencję”⁴⁰.

Pepin, choć będący przecież osobą z najbliższej rodziny, jest kimś obcym. Przybywa bowiem z zewnątrz i samym tylko pojawieniem się dezorganizuje życie nie tylko młodego małżeństwa, ale też całego browaru. Francin, zauważając na dziedzińcu Pepina, traci cały swój styl i opanowanie, i nagle zamienia się w chlipiące dziecko (zwija się w kłębek i przyjmuje typową pozycję embrionalną). Już pierwsze działania Pepina doprowadzają do kłótni, zburzenia spokoju domu i sparaliżowania posiedzenia rady nadzorczej. Choć z biegiem czasu jego szaleństwa tracą na intensywności, zawsze jednak będą mu bliskie, nie da się go bowiem „ucywiliżować”, ponieważ jest człowiekiem bliskim natury, manifestującym swoją wolność (jego zawód szewca nie pozostaje tu bez znaczenia – w starożytności but był symbolem wolności). Pepin pozostaje w browarze człowiekiem znikąd, nigdzie nie może na dłużej zagrzać miejsca, cały czas będzie miał status „dzikusa”.

Żywiołem Pepina jest zabawa, swobodne i naturalne działanie, będące ucieczką od prawdziwego życia, zaprzepaszczeniem jego reguł i norm nim rządzących. To antyteza „poważnej” egzystencji, którą stara się wieść w browarze jego brat, Francin. Ogólny charakter zabawy pasuje doskonale

³⁹ Tamże, s. 233.

⁴⁰ Bogumił Drozdowski, *Postrzyżyny*, „Film” 1981, nr 19, s. 22.

do postaci trickstera, jest ona bowiem tak samo niejednoznaczna. Zabawa, jak pisze Johan Huizinga, „istnieje poza dyzjunkcją *mądrość – głupota*, ale tak samo poza dyzjunkcją *prawda – nieprawda*, bądź też *dobro – zło*. I mimo że zabawa jest zajęciem duchowym, nie ma, jako taka, żadnej funkcji moralnej, nie jest ani cnotą, ani grzechem”⁴¹. Pepin jest postacią na wskroś archetypiczną, emanującą pierwotną witalnością, z której przebija organiczna swoboda leżąca u podstaw każdej zabawy – *paidia*. Dochodzi ona do głosu „we wszelkiej ucieście wyrażającej się natychmiastowymi, bezładnymi ruchami, żywiołowym, swobodnym igraniem, chętnie przebiegającym miarę, przy czym jego zasadniczą, a może jedyną racją bytu jest spontaniczność, brak jakichkolwiek reguł. Od plecenia, co ślina na język przyniesie do mazania na papierze, od przerzucania się obelgami po dziekie hałasy”⁴².

Zabawy Pepina mają dwojaki charakter. Występują w nich – by trzymać się klasyfikacji Rogera Caillois – dwa z czterech jej podstawowych typów. Pierwszy z nich to *ilinx* – zabawy, które charakteryzują się dążeniem do oszołomienia. To pozostałość szamańskich rytuałów, tańców plemiennych, wpadania w trans. Pepin doskonale pasuje do tego opisu – to człowiek, u którego podstawą egzystencji jest ruchliwość, swego rodzaju nadpobudliwość. W jego ruchach przebija skoczność, w tańcu – żywiołowość. „Tańczył znakomicie, tyle że tak, jak tańczą obłąkani”⁴³ – wspomina swojego stryja Hrabal. Pepin nie mówi – on krzyczy, wrzeszczy, śpiewa. Zdawać by się mogło, że jego głównym wrogiem jest cisza, albowiem jego krzyki są nie tylko sposobem dialogowania, to również próba samotnego radzenia sobie ze światem, przełamywania nudy, odpędzania demonów. Ów pierwotny, animistyczny wręcz charakter łączy te szaleństwa bezpośrednio z naturą. Z kolei *mimicry*, drugi rodzaj Pepinowskich zabaw, wiąże się z kulturą, stoi u podstaw artystycznej działalności człowieka, jaką jest wcielanie się w innych, odgrywanie jakiejś roli. To dziedzina, którą rządzi imaginacyjne myślenie i nieposkromiona intuicja.

Pepin jest niewątpliwie aktorem – najlepiej czuje się, gdy przed zebraną publicznością wymyśla nieprawdopodobne historie. Jego „zewnętrzne” pochodzenie ułatwia mu podjęcie tej roli – „dziki jest dobrym aktorem, który, podobnie jak dziecko, zatracą się w roli, jaką przedstawia”⁴⁴. Pepin

⁴¹ Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 19.

⁴² Roger Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurawska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 46.

⁴³ László Sziget, *dz. cyt.*, s. 26.

⁴⁴ Johan Huizinga, *dz. cyt.*, s. 43.

to żądający poklasku konfabulator, a całe jego życie to teatr jednego aktora. Teatr, który do istnienia nie potrzebuje ani sceny, ani dekoracji – wystarczy choćby jeden widz, by Pepin mógł zacząć snuć swoje fantasmagorie. Jest to teatr jarmarczny, pełen ludowych opowieści, a co za tym idzie, operujący odpowiednim językiem. „Język familiarno-jarmarczny odznacza się stosunkowo dużą ilością przekleństw, czyli obelżywych słów i całych zwrotów, czasami dość długich i złożonych”⁴⁵. Przywoływane wciąż przez Pepina *gówna* przypominają mityczne zaklęcia, jednocześnie zdradzając jego pochodzenie społeczne. Inną ważną cechą opowieści Pepina jest ich chaotyczny charakter – zazwyczaj są one nieadekwatne do sytuacji, urywają się, przeskakują z tematu na temat. To gawędzenie biesiadne, „typ gawędzenia charakteryzujący się brakiem jakiegoś określonego tematu, będący całkowitym ustosunkowaniem się do świata. Gawędzenie biesiadne jest więc mową wybitnie afirmatywną”⁴⁶.

Pepin, zasłaniając się opowieściami i biografiami innych, niewiele mówi o sobie, jeśli już jednak zaczyna, to przedstawia się oczywiście w samych superlatywach. Jego fałszywe „ja” przedstawiane na scenie było traktowane jako swego rodzaju obraz własnej osoby, na ogół pochlebny, który jednostka, grająca określoną postać, stara się skutecznie wywołać u innych”⁴⁷. To kolejna pozostałość po mitologicznym tricksterze i licznych jego spadkobiercach – zarozumiałstwo i przechwałki to istotna cecha ich charakteru. We własnych opowieściach Pepin jawi się jako wcielenie Casanovy, znakomity śpiewak, a przede wszystkim wzorowy żołnierz CK armii. Musztra, której lekcję Pepin daje Marii oraz liczne wojenne dygresje są dla Pepina powrotem do czasów jego rzekomej chwały. Nic w tym dziwnego – wojna jest przecież rodzajem ogólnej krzątaniny, chaosu, który Pepin tak uwielbia. „Wojna to zbiorowe szaleństwo”⁴⁸, to niekończący się karnawał. Niestety – nowa epoka, która nadaje nowe role społeczne wszystkim bohaterom, nie oszczędzi również Pepina, skazując go na coraz to wymyślniejsze przygody, ale już tylko we własnych opowieściach.

⁴⁵ Michaił Bachtin, *Słowo jarmarczne*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie, [w:] *Antropologia słowa*, red. Grzegorz Godlewski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 266.

⁴⁶ Włodzimierz Pawluczuk, *Potoczność i transcendencja*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 1994, s. 48.

⁴⁷ Ervin Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Halina Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wyd. KR, Warszawa 2000, s. 276.

⁴⁸ Roger Caillois, *Człowiek i sacrum*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995, s. 198.

Francin

Ojczym Hrabala to człowiek przyzwoity. Jest całkowicie oddany swojej pracy, cechuje go przemyślana dokładność i przedsiębiorczość. Jego dewiza, wyłożona nadzorcom podczas kontroli browaru, brzmi: *Grunt to niczego nie marnować. Najważniejsze to porządek. I uczciwość*. W umiławaniu porządku jest niemal fanatyczny – odbiorcom piwa potrafi cofnąć koncepcję za najmniejsze choćby uchybienia. Można by widzieć w nim typ bezdusznego urzędnika-karierowicza, gdyby nie jego drugie oblicze. W życiu osobistym Francin okazuje się czułym małżonkiem, kochającym i opiekuńczym, może nieco wstydliwym, ale za to staroświecko rycerskim. To postać, którą – jako chyba jedyną z grona bohaterów – można ocenić jednoznacznie pozytywnie. Niewykluczone, że Hrabal, składając hołd swojej rodzinie, chciał wyjątkowo uhonorować Francina, spłacić mu synowski dług wdzięczności za pozbycie się dzięki niemu kulturowego odium ciążyącego na nieślubnym dziecku, albowiem „dzieci nieślubne czy *nieprawego łoża* uważano za niższe pod każdym względem”⁴⁹. Syndromu gorszego dziecka pozbył się Hrabal po ślubie matki, później przez całe życie podkreślał, że jego ojcem jest ten, kto go wychował, ale dopiero *Postrzyżyny* stały się okazją do oddania należnej czci ojczymowi poprzez idealizację jego powieściowego odpowiednika.

Filmowa postać Francina suponuje, obecną we wszystkich mitologiach, kosmiczną binarność, opartą na biegunowym napięciu. Większość postaci mitycznych ma swój antytetyczny odpowiednik; w *Postrzyżynach* Francin pełni zaszczytną rolę anty-Pepina i anty-Marii, w myśl zasady, iż „binarne kontrastowanie w samej percepcji otaczającego świata rozbija jego *ciągłość* na dyskretne części. Różnorodne przedmioty percepcji wskutek kontrastowania ich cech zmysłowych odczuwane są wyraźniej i w ten sposób są poddawane najprostszej analizie i klasyfikacji”⁵⁰. W ten sposób, dzięki Francinowi, możemy w pełni dostrzec nieokrzesanie Pepina, czy spokrewniony z naturą charakter Marii.

„Instynktownie wyobrażamy sobie stosunki braterskie jako serdeczny związek, ale przykłady mitologiczne, literackie i historyczne, jakie przychodzą na myśl, świadczą zupełnie o czymś innym”⁵¹ – twierdzi René Girard, dodając za Clydem Kluckhohnem, że „nie ma częstszego konfliktu

⁴⁹ Ewa Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 25.

⁵⁰ Eleazar Mielecinski, *dz. cyt.*, s. 287.

⁵¹ René Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. Maria i Jacek Pleciński, Wyd. Brama, Poznań 1993, s. 84.

w mitach niż konflikt między braćmi”⁵². Istotnie, motyw skłóconych braci pojawia się w przekazach kulturowych poczynając od wierzeń mitycznych, poprzez biblijne opowieści, aż do współczesnych dzieł literackich i filmowych. Symboliczny antagonizm występujący między braćmi z filmu *Menzla* zostaje podkreślony w scenie przybycia Pepina do browaru – Francin, ujrawszy przez okno swojego brata, zastyga z rozpostartymi ramionami (jest właśnie w trakcie ćwiczeń wzmacniających muskulaturę). To „ukrzyżowanie” zapowiada bieg dalszych wydarzeń – Francin będzie musiał dźwigać krzyż upokorzeń zadanych przez brata, będzie odpowiadał za jego grzechy. Browarniany zarządca na wszelkie możliwe sposoby będzie chciał się odgrodzić od brata, zwiększyć przestrzenny i duchowy dystans pomiędzy nimi – releguje Pepina z domu, będzie go odsyłał do coraz to innych zajęć, wreszcie zniszczy jego narzędzia pracy. Francin sprzeciwi się regułom zabaw podejmowanych przez Pepina i Marię, stanie się „popsuj-zabawą”, który: „wycofując się z zabawy, odsłania relatywizm i płocność świata zabawy [...]. Odbiera zabawie lub grze iluzję, *inlusio*, dosłownie: wgranie się”⁵³. Opowiadając się w ten sposób po stronie cywilizacji i kultury, znacznie powiększy swój dystans między bratem i żoną, którzy są znacznie bliżsi naturalnym, nieposkromionym zachowaniom.

Francin hołduje społecznej, uświęconej sankcjami tradycji, wizji mężczyzny, co uwidacznia się zwłaszcza w stosunku do żony. Stara się wypełniać bez zarzutu swoją rolę męża, doskonale jednak odczuwa, że do roli obrońcy kobiety najzwyczajniej w świecie nie starcza mu i sił fizycznych, i odwagi. Widzi to także Maria i próbuje mu pomóc, wręczając mężowi w prezencie sprężynowy wzmacniacz mięśni. Ekspander niewiele jednak może pomóc, ponieważ Francinowi brak witalności i pierwotnej, naturalnej energii, którą dysponuje jego żona. Podczas gdy ona łapczywie zajada się mięsem i popija je piwem, Francinowi wystarcza kromka chleba i kawa; gdy Maria podejmuje ryzykowne wyzwania, Francin żyje w ciągłym strachu – przed figlami brata, przed możliwością pozbawienia go pracy, przed okryciem hańbą. Próbuje podreperować swój wizerunek typowo męską pasją motoryzacyjną, jednak i na tym polu ponosi nieustanne klęski, nie potrafiąc zapanować nad swoim motocyklem marki Laurin & Klement, który ma w oczach społeczeństwa podnieść jego prestiż. Swoje pierwsze małe zwycięstwo odnosi, gdy Maria zwichnie nogę i będzie musiała na jakiś czas zaniechać swych szaleństw. *Teraz ma mnie taką, jaką zawsze chciał mieć* – mówi Maria. *Ma nadzieję, że kostka źle się zrośnie i do końca życia*

⁵² Cyt. za: tamże, s. 83.

⁵³ Johan Huizinga, *dz. cyt.*, s. 26.

będzie woził mnie na wózku i wtedy będzie najszczęśliwszym mężem. Ma mnie taką jaką zawsze chciał – chorą i bezbronną. W okresie fizycznej niedyspozycji swojej żony Francin się odradza, na chwilę przywraca odpowiednie małżeńskie proporcje, co zostało podkreślone w filmie jedynym monologiem wewnętrznym Francina: *Czego mogę pragnąć więcej? Jestem zdrowy, żona jest kaleką, a brata praca tak zmogła, że przestał wrzeszczeć*. Na ostateczne zwycięstwo będzie jednak musiał jeszcze trochę poczekać.

Wobec tych niedostatków Francin realizuje wizję paternalistycznego modelu małżeństwa przede wszystkim na gruncie ekonomicznym. Wywiązuje się doskonale z roli osoby utrzymującej rodzinę, a jego liczne podarunki przywożone z inspekcyjnych wyjazdów pełnią rolę substytutu upolowanej zwierzyny, którą w czasach prehistorycznych mężczyzna musiał złożyć przed kobietą. Ten pierwotny, prymitywny aspekt składania darów ma swój pierwowzór w obecnym w wielu kulturach obyczaju obdarowywania się prezentami. Najsłynniejszemu z nich, *potlatchowi*, nieświadomie hołduje Francin, gdy przywozi małżonce kolejne niespodzianki. Małżeństwo jest bowiem w pewnym aspekcie systemem ekonomicznym, Johan Huizinga wskazywał nawet na pokrewieństwo współczesnego małżeństwa z rytualnymi zwyczajami ludów pierwotnych, gdy pisał, że „małżeństwo to *contrat à épreuves, a potlatch custom*”⁵⁴.

Francin doskonale sprawdza się jako małżonek również w sferze intymnej, zachowuje jednak na tym polu daleko posuniętą wstydlivość. Na wszelkie przejawy czułości wobec żony może sobie pozwolić jedynie w domowym zaciszu, są to bowiem rzeczy, które, jak twierdzi, *porządny człowiek robi tylko w domu*. Przebija z tej postawy pewna staroświeckość, która nakazuje powściągliwość w okazywaniu uczuć wobec współmałżonka w obecności osób trzecich. Przyjmując klasyfikację proksemiczną Edwarda Halla, można powiedzieć, że Francin zachowuje wobec żony dwa skrajne dystanse przestrzenne – dystans intymny, a więc bliski kontakt fizyczny (ale tylko w sytuacjach prywatnych) oraz dystans publiczny, który charakteryzuje się zachowaniem pewnej odległości między osobami i brak kontaktu. Dystans ten cechuje obojętna oziębłość, zaś „styl oziębły przeznaczony jest dla tych, którzy mają pozostać nieznanymi”⁵⁵. Obserwując zachowanie Francina podczas spotkania z żoną w miasteczku, można faktycznie uznać ich za nieznanomych. Jedynym momentem, gdy Francin zbliża się do żony na oczach osób postronnych jest scena ukarania Marii. To wtedy właśnie zarządca browaru odzyskuje swoją „męską” pozycję społeczną; wtedy

⁵⁴ Tamże, s. 124.

⁵⁵ Edward Twitchell Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. Teresa Hołowska, PWN, Warszawa 1976, s. 67.

przywraca stary porządek świata, wedle którego mąż jest silny i władczy, a żona uległa. Potem można już tylko opuścić miejsce dotychczasowego pobytu i przyjąć nowe role rodzinne i społeczne – przyszłych rodziców.

Motyw inicjacji

Wszelkiego rodzaju rytuały inicjacyjne, wywodzące się z wierzeń ludów pierwotnych, obecne również w przekazach mitologicznych, przeszły, jako zasadniczy temat opowieści, ogromną ewolucję – odnajdujemy je dzisiaj, w mocno oczywiście zmienionej (zminimalizowanej i, przede wszystkim, zdesakralizowanej) formie jako nośny schemat fabularny wielu filmów. Atrakcyjność akcji, w ramach której główny bohater musi pokonać kolejne przeszkody, by osiągnąć upragniony cel, nie ulega przecież wątpliwości. Jak twierdzi Eliade:

scenariusze inicjacyjne – nawet zakamuflowane [...] – są wyrażeniem psychodramy, odpowiadającej głębokiej potrzebie istoty ludzkiej. Każdy człowiek pragnie poznać pewne niebezpieczne sytuacje, stawić czoło próbom wyjątkowym, zapuszczać się na *tamten świat* i doświadcza tego wszystkiego na poziomie swego życia imaginacyjnego⁵⁶.

Twórcy *Postrzyżyn* byli niewątpliwie świadomi odnoszenia się do jednego z najczęściej spotykanych rytuałów inicjacyjnych; świadczyć o tym powinien już sam tytuł utworu. Jednakże niespotykana liczba niuansów fabularnych, potwierdzających zakorzenienie sfilmowanych wydarzeń w opowieściach mitycznych, bajkowych i rytuałach plemiennych, pozwala sądzić, że nie wszystkie one były powoływane do życia z antropologiczną świadomością kulturowego bagażu. Autorzy dzieła nie dysponują właściwym doświadczeniem religijnym (zarówno Hrabal, jak i Menzel deklarowali często swój ateizm), nie przeszkadza im to jednak tworzyć bytów, które powtarzają odwieczne święte czynności inicjacyjne, albowiem „człowiek areligijny czasów nowożytnych – niezależnie czy chce tego, czy nie – kontynuuje zachowania, wierzenia i język *homo religiosus*”⁵⁷. Przyjrzemy się zatem, w jaki sposób zlaicyzowana fabuła *Postrzyżyn* wskrzesza mityczne archetypy inicjacyjne.

Inicjacja to zespół „obrzędów i pouczeń ustnych zmierzających do radykalnej modyfikacji statusu religijnego i społecznego inicjowanego

⁵⁶ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy...*, s. 178.

⁵⁷ Tamże, s. 179–180.

podmiotu [...]. Inicjacja jest równoznaczna z ontologiczną przemianą porządku egzystencjalnego. Po zakończeniu swych prób neofita cieszy się egzystencją zupełnie inną niż przed inicjacją: *stał się innym*⁵⁸. Choć spośród trójki głównych bohaterów *Postrzyżyn* każdy przechodzi pewną wewnętrzną przemianę, aspekt inicjacyjny dotyczy przede wszystkim bohaterki podstawowej – Marii. To przecież ona poddaje się symbolicznemu obrzędowi podcięcia włosów, to ona stanie się „innym”, uzyskując nowy status – już nie religijny, a wyłącznie społeczny.

Postrzyżyny to jeden z powszechniejszych rytuałów inicjacyjnych, spotykany jeszcze w erze nowożytniej. Poddawani mu byli młodzi chłopcy, którzy, wraz z osiągnięciem dojrzałości płciowej, przechodzili spod opieki matek pod kuratelę ojców, sposobiąc się tym samym do oficjalnego przyjęcia roli dorosłego mężczyzny. Choć źródła etnologiczne nie odnotowują przypadków żeńskiej wersji tego obrzędu, istnieją (co prawda dużo rzadziej spotykane) kobiece rytuały inicjacyjne. W większości związane są one z pokwitaniem i mają na celu przekroczenie granicy pomiędzy dziewczęcością a kobiecością. Maria, przygotowując się do przyjęcia roli matki, nieświadomie naśladuje specyficzną odmianę tych rytuałów, które wpisują się w pewien schemat obrzędów związanych ze zmianą statusu społecznego.

Obrzędy przejścia (*rites de passage*) mają na celu ułatwienie przekroczenia granic pomiędzy światem „starym” i „nowym” oraz pomyślne wejście w następny etap życia. Każdy z takich obrzędów składa się z trzech podstawowych etapów: etap wyłączenia (separacji), etap graniczny oraz etap włączenia. Maria przechodzi po kolei przez każdy z nich. Najpierw „separuje się” od dotychczasowej roli społecznej – jej zachowanie wskazuje, że uwiera ją przyjęta niedawno rola przykładowej żony, chce ją na swój sposób zredefiniować. „Głównym efektem tych wstępnych obrzędów separacji jest wyłączenie inicjowanego z normalnego życia; on (ona) stają się okresowo pewnymi nienormalnymi osobami istniejącymi w nienormalnym czasie”⁵⁹ – pisze Leach, dodając, że każdy z rytów separacji składa się z kilku osobnych obrzędów: zmiany miejsca w procesji, zmiany stroju, złożenia ofiary i usuwania nieczystości. Nietrudno zauważyć, że Maria jest poniekąd „nienormalną” osobą – nie zachowuje się jak zwykła osoba, co więcej, w jej postępowaniu można odnaleźć każdy z czterech pomniejszych, wymienionych przez Leacha obrzędów.

Fabula *Postrzyżyn* skupia się przede wszystkim na etapie wyłączenia, kiedy to Maria znajduje się w swoistym „bezczasie” społecznym i oddaje

⁵⁸ Tamże, s. 8.

⁵⁹ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 81.

się szaleńczym praktykom, co pozwala nam widzieć w niej osobę poddaną tajemniczemu rytuałom. Victor Turner zauważa, że „atrybuty liminalności czy też liminalnych person (*ludzi progowych*) muszą być ambiwalentne, ponieważ ten stan i te osoby wymykają się, wyslizgują z siatki klasyfikacji, która zazwyczaj wyznacza stany i pozycje w przestrzeni kulturowej”⁶⁰. Maria wymyka się roli „porządnej” żony, a jej działania, podkreślające odmienną od kulturowego stereotypu, to nic innego, jak pierwszy z rytuałów składających się na etap wyłączenia, czyli zmiana miejsca w procesji (w obecnym zdesakralizowanym ujęciu rozumiana jako odwrócenie ról społecznych). Bohaterka *Postrzyżyn* zamienia się miejscami z mężem – to ona podejmuje ryzykowne wyzwania, pomaga przy świniobiciu, objada się mięsem i popija piwo (może to być zresztą sposób zwiększenia wewnętrznego „żaru”, do którego dążyli niektórzy z inicjowanych w kulturach pierwotnych). Kolejny rytuał etapu separacji, zmiana stroju, dokonuje się, gdy Maria skróci swoją sukienkę; następne są równie oczywiste – usuwanie nieczystości to rytualna kąpiel w browarnianej kadzi, ale też zanurzanie rąk w świńskiej krwi czy upuszczanie (jakkolwiek przypadkowe) krwi własnej.

Osobną częścią etapu separacji jest złożenie ofiary. Maria dokonuje jej, asystując przy świniobiciu i urządzając wieczerzę. Może być ona traktowana jako forma wpłynięcia na przychylność browarnianej komisji, ale niewykluczone, że ma też inny charakter. To specjalna ofiara płodnościowa – zwróćmy uwagę, że zwierzę było zabite w nietypowym czasie, a kolacja spożywana jest przy świetle księżyca (wyraźny symbol związany z płodnością). Nieco lubieżne zachowanie Marii też jest nieprzypadkowe: „Nie chodzi o rozwiązłość obyczajów, ale o wielką tajemnicę: objawienie kobiecej świętości; dotyczy się źródeł życia i płodności”⁶¹. Jej swoboda nie jest zatem podyktowana erotyzmem, co stanowi fragment rytuału. W filmie pojawia się też wiele innych symboli płodnościowych – rozkwitające jabłonie w ogrodzie, prądy fulguracyjne jako echo zapładniających błyskawic, nocne kąpiele, towarzystwo świń czy zawód Pepina (zarówno świnię, jak i obuwie to atrybuty płodności). Równie dużą moc zapładniającą przynosi upuszczanie krwi na ziemię; wreszcie podróż na komin jest metaforą wstępowania, osiągnięcia wytyczonych celów.

Wyprawa na komin browaru jest momentem przełomowym – to sięgnięcie nieba, po którym można już tylko zstąpić z powrotem na ziemię i żyć inaczej. To przecież po zejściu z komina Maria inicjuje szalone tańce (w wielu kulturach również będące jednym z etapów inicjacyjnych), które

⁶⁰ Victor Turner, *Proces rytualny*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Antropologia widowisk*, red. Leszek Kolankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 122.

⁶¹ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy...*, s. 71.

skończą się zwichnięciem kostki. Zwichnięcie, podobnie jak złamanie, „ma symbolikę dosłowną, będącą po prostu przeniesieniem odpowiedniego zjawiska fizycznego w sferę idealną, duchową lub psychiczną”⁶². A zatem jest to przełamanie dotychczasowego bytu, przejście w kolejny etap inicjacji – etap graniczny.

Ogólną cechą takich rytów granicznych (*rites de marge*) jest to, że inicjowanego trzyma się w fizycznym oddaleniu od zwykłych ludzi, albo przez całkowite usunięcie z normalnego domowego otoczenia, albo przez tymczasowe umieszczenie w zamkniętej przestrzeni, do której zwyczajni ludzie nie mają dostępu⁶³.

Maria zostaje umieszczona pod czujnym okiem Francina w zamkniętej przestrzeni mieszkania, gdzie nie może już dokonywać żadnych nietypowych czynności. Ponieważ, jak twierdzi Eliade, „większość prób inicjacyjnych w sposób mniej lub bardziej wyrazisty implikuje rytualną śmierć, po której następuje zmartwychwstanie lub nowe narodziny”⁶⁴, można uznać chorobę Marii za formę rytualnej śmierci. Tak należy również rozpatrywać sen, w który zapada po ukłuciu się w palec.

Po wyzdrowieniu Maria wkracza w ostatni etap inicjacyjny – etap włączenia, w którym powraca się do normalnego społeczeństwa i przyjmuje nową rolę. Ostatecznym, symbolicznym krokiem ku odcięciu się od poprzedniego, „nienormalnego” porządku jest, przedstawiony równolegle ze scenami prezentacji wynalazków nowej epoki, akt destrukcji starego świata. Pani Piwowarowa najpierw skraca wraz z Pepinem nogi od stołu, by wreszcie wyrzec się najważniejszego atrybutu swojego „dzikiego” wcielenia – obcina włosy, pozbywając się tym samym swych mocy. Utrata włosów jest w symbolice jednoznaczna z całkowitym poddaniem się, obezwładnieniem. W tym momencie na scenę rytuału wkracza Francin, by publicznie wychłostać Marię (kolejny częsty element inicjacji), dokonując tym samym obrzędowego jej pokazania całej wspólnoty. To „obwołanie cudu hierofanii [...], deklaracja świętej obecności”⁶⁵ jest ceremonialnym zakończeniem całej inicjacji i symbolizuje przejście danej osoby w kolejny etap egzystencji. *Teraz, dziewczeczko, zaczniemy nowe życie* – mówi do Marii Francin, po czym oddalają się od browaru ku nowemu życiu.

Trzeba zauważyć, że inicjacje kobiece są – w odróżnieniu od męskich – indywidualne. Maria powtarza ten schemat, jednak swój rytuał podejmuje

⁶² Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania, Znak, Kraków 2006, s. 476.

⁶³ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 81.

⁶⁴ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy...*, s. 10.

⁶⁵ Tamże, s. 68.

„na własną rękę”, nie czuwają bowiem nad nią żadne opiekunki. Musi więc korzystać z pomocy mediatorów. Najważniejszym z nich jest naturalnie Pepin, który zachęca ją do podejmowania kolejnych wyzwania, ale inne osoby pośredniczące w inicjacji są równie ważne. Jedną z nich jest fryzjer Bodzio, zmuszony wbrew własnej woli do pozbycia się chluby miasteczka, czyli pięknych włosów Pani Piwowarowej, inną – dokonujący świniobicia rzeźnik Myclik. „Przez wprowadzenie kapłana-pośrednika wypełniającego akt ofiary w strefie granicznej ofiarodawca tworzy pomost między światem bogów i światem człowieka, poprzez który może przepływać (do niego) moc bogów”⁶⁶. Rzeźnik nie tylko pośredniczy w składaniu ofiary, lecz także podejmuje wraz z Marią symboliczną zabawę w wymazywanie się krwią. Dołącza się do niej również doktor Gruntorád, który spełnia w procesie mediacji istotną rolę. To on, uzdrawiając Marię, przenosi ją do następnego etapu rytuału (zasypiając na jej obnażonej piersi, antycypuje tym samym przyszły stan macierzyński Piwowarowej) i informuje ją o nadchodzących nowych czasach, których znakiem ma być moda na skracanie. To właśnie doktor, prezentując z dumą swój skrócony wąsik oraz przyszyty ogon klaczy, popchnie Marię do poddania się postrzyżynom.

Doktor Gruntorád symbolizuje również inny aspekt rytuału inicjacji. Każdy obrzęd inicjacyjny związany jest z końcem pewnej epoki i rozpoczęciem nowej, można zatem rozpatrywać go również ponadjednostkowo. W takim ujęciu *Postrzyżyny* będą nie tylko historią o końcu specyficznego etapu w życiu pewnej kobiety, lecz także, w szerszym kontekście, opowieścią o odchodzeniu starego świata. Doktor, który przyniósł ze sobą modę na skracanie oraz Francin, zarażony bakcylem postępu i nowoczesności, symbolizują koniec określonej epoki. Radio skróci odległość między ludźmi, konie pociągowe zostaną zastąpione przez ciężarówkę, motocykl Francina ustąpi miejsca samochodowi, browar ulegnie automatyzacji, nastanie nowa epoka pary i elektryczności. Wspomnieniem monarchii austro-węgierskiej będzie żył tylko Pepin, nadejdą czasy Pierwszej Republiki. Za bramą browaru, zamykającą się w przedostatniej scenie filmu za odjeżdżającymi małżonkami, zostanie stary świat. Oddalający się coraz bardziej browar symbolizuje koniec „starych, złotych czasów”. A małżonkowie zaczną nowe, jeszcze bardziej szczęśliwe życie. Jak to w bajkach bywa.

⁶⁶ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 85.