

Weronika Parafianowicz-Vertun

"Pisać też będę ohydnie" : praktyki piśmienne czeskiego undergroundu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (154), 159-182

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„Pisać też będę ohydnie”¹. Praktyki piśmienne czeskiego undergroundu

Weronika Parfianowicz-Vertun

Kształtujący się w Czechosłowacji od końca lat 60. XX wieku nieoficjalny obieg kultury był zjawiskiem wielowymiarowym, niejednorodnym, obejmującym różne działania i środowiska. Możemy w nim jednak wyodrębnić dwa główne nurty, które w sposób szczególnie miały wpłynąć na kształt czeskiej niezależnej kultury czasów „normalizacji”. Pierwszy tworzyli dysydenci – intelektualiści, pisarze, naukowcy – którzy po klęsce praskiej wiosny zaczęli tworzyć zręby przyszłych ruchów opozycyjnych. Twórcami drugiego były środowiska integrujące się przede wszystkim wokół zespołów rockowych, takich jak słynny Plastic People of the Universe. Uczestnicy tych działań przyjęli dla określenia swojego położenia pojęcie undergroundu, wywodzące się z kultury amerykańskiej i rozumiane jako postawa wrogości „wobec

Weronika Parfianowicz-Vertun – doktor w Instytucie Kultury Polskiej UW. Autorka rozprawy poświęconej polskimi i czeskim projektom Europy Środkowej. Najnowsze publikacje: *Reading with dissidents* („Books & Ideas”, 15.12.2014), *Spotkanie którego nie było. Białostrzewski i Hrabal w Nowym Jorku* („Teksty Drugie” 2014 nr 6) Publikowała też m.in. w „Kulturze współczesnej”, „Baroku” i czeskim czasopiśmie „A2”. Kontakt: weronika.parfianowicz@gmail.com

1 J. Topol *Pisać też będę ohydnie*, przeł. A. Janyska, w: *Czeski underground. Wybór tekstów z lat 1969-1989*, oprac. M. Machovec, Atut, Wrocław 2006, s. 371. Pozostałe cytaty wykorzystane w śródtytułach pochodzą, kolejno: z wierszy Topola (*Głupie sprośne wiersze*, przeł. A. Janyska, *Pisać też będę ohydnie*), z wiersza Ivana Jirousa (*Żle elegie się spisuje...*, przeł. J. Derdowska) i tytułu obrazu Viktora Karlíka *Nebudu jist přiborem*.

establishmentu, show-biznesu, ambicji sztuki rozrywkowej”², a jednym z ważniejszych środków wyrazu stała się dla nich muzyka rockowa. W Czechosłowacji czasów „normalizacji” bunt wobec establishmentu, utożsamianego z reżimem komunistycznym, nabierał szczególnego znaczenia, nie należy jednak umniejszać roli protestu przeciw wzrastającemu konsumpcjonizmowi i anomii czeskiego społeczeństwa³. Samo pojęcie „podziemia” również funkcjonowało nieco inaczej niż w odniesieniu do amerykańskiej kultury alternatywnej, nie tylko jako metafora, lecz także jako poręczne określenie sytuacji, w jakiej znaleźli się po inwazji wojsk Układu Warszawskiego artyści i intelektualiści, których represjonowano, oraz ci, którzy, jak młodzież skupiona wokół zespołów rockowych, nie chcieli realizować oficjalnie propagowanego modelu życia.

Choć opozycyjne i undergroundowe nurty kultury nieoficjalnej przenikały się w wielu miejscach, a historie ich przedstawiciele spletały się ze sobą⁴, narracja o czeskiej „drugiej kulturze” opiera się na przeciwstawieniu „podziemia” intelektualistów undergroundowi „rockowych barbarzyńców”⁵. Mówiąc o czeskich środowiskach opozycyjnych, wskazuje się na ogół na ich inteligencki rodowód. Działania dysydentów – m.in. uczestniczących w ruchu Karty 77 – opierały się głównie na aktywnościach związanych ze słowem pisanim: redagowaniu petycji, zbieraniu podpisów czy organizacji samizdatowych wydawnictw. W znanym eseju *Síla bezsilnych* Václav Havel pisał wręcz, że dysydenci to „ludzie [...] «piśmienni», gdyż wypowiedź w piśmie jest głównym, a częstokroć jedynym środkiem działania politycznego, jakim dysponują”⁶.

2 M. Machovec *Czeska społeczność undergroundowa (1989-1989) i jej literatura*, przeł. P. Kuligowski, w: *Czeski underground...*, s. 6.

3 O dekadach tzw. normalizacji, która nastąpiła po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, mówi się czasem, przywołując znane z polskiego kontekstu określenia „małej stabilizacji”, „umowy społecznej” między władzą i obywatelami, „ucieczki do prywatności”. Władza zapewniała stosunkowo dobre warunki ekonomiczne, bezpieczeństwo związane z zatrudnieniem, w tym czasie wzrósł też poziom życia i dostępność różnych dóbr konsumpcyjnych. W zamian oczekiwano rezygnacji z aktywności obywatelskiej i publicznej. Dzięki tym zabiegom udało się dość skutecznie zatimizować społeczeństwo i osłabić solidarność z uczestnikami działań opozycyjnych.

4 Najbardziej wymownym przykładem może być to, że początek ruchu Karty 77 – zinstytucjonalizowanej czeskiej opozycji – wiązał się z protestem dysydenckich środowisk przeciwko represjom, które dotknęły członków zespołu Plastic People of the Universe.

5 M. Machovec *Czeska społeczność undergroundowa...*, s. 6-7.

6 V. Havel *Síla bezsilnych*, przeł. A. Holland, w: tegoż *Síla bezsilnych i inne eseje*, Agora, Warszawa 2011, s. 87.

Tymczasem portret środowisk undergroundowych tworzy się często w opozycji do tego obrazu „ludzi pióra”, podkreślając, że w przeciwieństwie do intelektualistów wyposażonych w nieodzowną maszynę do pisania i papier przebitkowy, była to wspólnota integrująca się przede wszystkim wokół koncertów zespołów rockowych i wyrażająca się głównie przez muzykę i performans⁷. Uczestnicy tego ruchu i jego badacze podkreślają też „antyintelektualny” charakter undergroundowych przedsięwzięć. Według słów Františka „Čuňása” Stárka, współtwórcy alternatywnego magazynu „Vokno”, underground „narodził się na ulicach”, badacz „drugiej kultury” Martin Machovec pisze zaś o buncie „rockowych prymitywów”⁸.

Kiedy jednak przyjrzymy się różnym przejawom twórczości undergroundowej, okaże się, że genealogia środowisk alternatywnych jest bardziej złożona⁹, a słowo pisane odgrywało istotną – choć często nieoczywistą – rolę jako środek komunikacji między środowiskami alternatywnymi i jako element działań artystycznych. Celem tego artykułu jest odpowiedź na pytanie, jak słowem pisanim posługiwali się przedstawiciele kultury alternatywnej wywodzący się z różnych środowisk, często ci pozbawieni edukacji formalnej, dla których pismo nie stanowiło głównego narzędzia komunikacji. Zastanowię się, po pierwsze, nad samą czynnością pisania – sposobem działania i przekształcania rzeczywistości, mającą wymiar cielesny praktyką wpisaną w życie codzienne, a zarazem będącą gestem wyrazu artystycznego. Po drugie, istotna dla mnie będzie kwestia technik pisania i napięcie między praktykami rękopiśmiennymi a użyciem mechanicznych narzędzi wytwarzania tekstów. Będę też pytać o to, w jaki sposób różne metody tworzenia tekstów odbijają się na ich materialnej formie oraz jakich znaczeń może nabierać

7 Termin performans odnosi się tu również do znaczenia, jakie nadaje mu Richard Bauman w tekście *Sztuka słowa jako performance* (przeł. G. Godlewski, w: *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czapliński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010), który porządkowuje ten sposób istnienia zjawisk artystycznych kulturom oralnym [przyp. autorki].

8 Por. F. Stárek *Magor a Vokno*, w: *Magorová konference. K dílu I. M. Jirouse*, red. E. Onuferová, T. Pokorná, Revolver Revue, Praha 2014, s. 69; M. Machovec *Czeska společnost undergroundowa...*, s. 7.

9 O genealogii i charakterze czeskiej kultury undergroundowej piszę szerzej w dwóch artykułach: *Szaman traci siły?*, „Lampa” 2013 nr 13; *Aksamitny underground*, „Res Publica Nowa” 11.09.2013 <http://publica.pl/teksty/aksamitny-underground-39109.html>. Istotne z perspektywy problematyki tego artykułu związku między undergroundem i powojenną awangardą podkreśla Martin Machovec, por. tegoż *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu*, w: *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, red. J. Alan, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2001.

ta materialność w kulturze undergroundowej, a także: jakiego zaangażowania cielesnego wymagają odmienne technologie. Ważny będzie dla mnie też namysł nad tym, czy w kulturze, w której dużą rolę odgrywały różne formy widowisk, samo pisanie mogło nabrać charakteru performansu i o jakiego rodzaju performatyczności¹⁰ pisania możemy mówić w przypadku wspólnot undergroundowych. Interesować mnie będzie także napięcie między pismem i opierającą się w dużej mierze na żywole słowa mówionego kulturą undergroundową. Jeżeli zaś o czeskim obiegu nieoficjalnym pisano czasem jako o „kulturze maszyny do pisania”¹¹, to warto zastanowić się, czy określenie to można zastosować w odniesieniu do środowisk undergroundowych i czy przy użyciu tej samej maszyny do pisania można było „pisać inaczej”, niż robili to autorzy „poważnych” samizdatowych periodyków?

„Głupie, sprośne wiersze”

Utworki poetów takich jak František „Fanda” Pánek („Gówno jest / i gównem było / w dupie raz się pojawiło / jak za życia / tak i w grobie / na głowę nasramy sobie”¹²) czy Egona Bondy’ego („Zmarnowałem życie całe / dupy z domu nie ruszałem / głowę miałem pełną planów / okazały się do chrzanu”¹³), będące sztandarowymi przykładami undergroundowej twórczości, nie pozostawiają wątpliwości, że autorzy ci „pisali inaczej” niż twórcy publikujący poezję, eseje i felietony w „poważnych” samizdatowych periodykach, takich jak „Spektrum” czy „Kritický Sborník”.

Prowokacyjna poetyka wielu utworów – liczne wulgaryzmy i obscena, nieskomplikowane rymy, rytm przywodzący na myśl dziecięce wyliczanki – zapewniała popularność nie tylko wśród zbuntowanej młodzieży. Już na

10 Określenie „performatyczny” proponuję zamiast „performatywny”, rezerwując to drugie pojęcie dla koncepcji Johna L. Austina i jego rozumienia performatywności. Przymiotnik „performatyczny” odsyła z jednej strony do *performance activities*, wiążąc zjawisko językowe (piśmienne) z gestem, ciałem, działaniem, z drugiej zaś oddaje specyfikę „performansu kulturowego”, uwzględniającego specyfikę komunikacji jako działania (w tym wypadku piśmiennego) w kontekstualizowanej sytuacji i wytwarzania pola społecznego [przyj. autorki].

11 Por. J. Posset *Česká samizdatová periodika 1968-1989*, przeł. Z. Petráček, Továrna na sitotisk, Brno 1993. Według Gordona H. Skillinga autorką tego określenia była tłumaczka i rzeczniczka Karty, Zdena Tominová, por. tegoż *Independent Communication in Communist East Europe*, „Cross Currents” 1986 no. 5, s. 55.

12 F. Pánek *Gówno*, przeł. O. Czernikow, w: *Czeski underground...*, s. 249.

13 E. Bondy (*Zmarnowałem życie całe...*), przeł. A. Car, w: *Czeski underground...*, s. 68.

przełomie lat 70. i 80. utwory czeskich undergroundowców spotykały się z zaskakująco życzliwym zainteresowaniem nobliwych pisarzy, myślicieli i filozofów. Autor *Wszystkich uroków świata*, przyszły noblista, Jaroslav Seifert, porównywał piosenki Svatopluka Karáska do pieśni *spiritual* i usprawiedliwiał użycie wulgaryzmów potrzebą ekspresji i poszukiwaniem nowych form wyrazu artystycznego¹⁴. Inni krytycy wpisywali undergroundową twórczość w tradycję literacką, której patronowali dekadency, anarchizujący poeci i pisarze końca XIX i początku XX wieku, tacy jak František Gellner i Jaroslav Hašek¹⁵. Jako kontekst interpretacyjny i źródło inspiracji przywoływano też nurt barokowej twórczości słownej – zarówno „wysokiej” XVII-wiecznej poezji, jak i jej ludowego obiegu. Bezpośrednią inspirację stanowiły zaś dla undergroundowców utwory spod znaku „totalnego realizmu” Egona Bondy’ego i „trapnej poezji” Ivo Vodseďálka, tworzących w podziemiu od późnych lat 40.¹⁶ Przywołując tak różne źródła, komentatorzy umocnili status undergroundowej twórczości jako równoprawnego przedmiotu badań literaturoznawczych. Większość badaczy zajmujących się tą problematyką korzysta jednak przede wszystkim z narzędzi analizy i interpretacji tekstu literackiego. W przypadku utworów, dla których żywiołem powstawania i funkcjonowania były różnego rodzaju słowno-muzyczne performanse, ograniczenie się do analizy samych jedynie, zdekontekstualizowanych tekstów sprawia, że jak pisze Agnieszka Karpowicz:

Na pierwszy plan wysunie się treść, konstrukcja samego tekstu, który w istocie odgrywa tu rolę drugorzędną, a czasem wręcz podrzędną i usługową, podporządkowaną wykonaniu, słowu, które jest cielesne, niesie treść i znaczy w zależności od tego, kto, kiedy, do kogo i jak mówi lub śpiewa.¹⁷

14 Por. *Dopis J. Seiferta dr. Motejlovi*, w: „*Hnědá kniha*”. *O procesech s českým undergroundem*, red. M. Machovec, Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2012, s. 70.

15 Por. P. Blažiček *Recenze. K textům písniček E. Bondyho, P. Zajíčka, S. Káraska a K. Soukupa*, w: „*Hnědá kniha*”. Oprócz przywołanych tu krytyków z undergroundowymi artystami sympatyzowali też Václav Havel, filozofowie Jiří Němec i Jan Patočka oraz literaturoznawca Jan Lopatka. Natomiast niechętnie wypowiadała się na temat alternatywnej kultury autorytet opozycji, słynny krytyk i literaturoznawca, Václav Černý.

16 O ich twórczości w tym okresie i o całym nurcie por. G. Zandová *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948-1953*, przeł. Z. Adamová, Host, Brno, 2002.

17 A. Karpowicz *Słowo – twórczość – literatura*, w: *Antropologia twórczości słownej*, red. K. Hagmajer-Kwiątek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012, s. 21.

Spojrzenie na różne przejawy działań czeskiego undergroundu przy użyciu kategorii wypracowanych w ramach antropologii twórczości słownej pozwoliłoby więc wydobyć to, co stanowiło o ich swoistości.

„Undergroundowi robole”, „zasrani intelektualści”

Żeby ukazać specyfikę twórczości undergroundowej, trzeba po pierwsze, podkreślić paradoksalny status samego hasła „literatura undergroundu”. Miejsce słowa pisanego na mapie praktyk artystycznych w środowiskach alternatywnych było nieoczywiste. Podążając za rozpoznaniem Martina Machovca mówiącego o „buncie barbarzyńców”, moglibyśmy wręcz powiedzieć, że jego rola jako środka ekspresji była wtórna i podrzędna wobec innych sposobów wyrazu artystycznego, a nawet – że kompetencje uczestników tego ruchu w posługiwaniu się pismem mogły być z różnych względów ograniczone.

Sytuacja była bardziej złożona. Genealogia undergroundowych środowisk była niejednorodna: *androše* rekrutowali się spośród pozbawionych perspektyw, słabo wykształconych młodych mieszkańców z przemysłowych zagłębi, ale było wśród nich również wielu przedstawicieli „złotej praskiej młodzieży”, wywodzących się z rodzin o artystycznych i akademickich tradycjach. Ponadto od samego początku ruch przyciągał uznanych intelektualistów. Niektórzy – jak historyk sztuki Ivan Martin „Magor” (Szajbus) Jirous – stali się pierwszymi teoretykami kultury undergroundowej, będąc zarazem jej ważnymi uczestnikami i animatorami. Zdaniem Machovca cechą wyróżniającą czeski underground spośród innych zjawisk kultury alternatywnej była właśnie „wyjątkowa symbioza i interakcja «rockowych prymitywów» z artystami i intelektualistami”¹⁸. Być może należałoby raczej mówić o napięciu między różnymi grupami, co odzwierciedlała mapa czeskiego undergroundu, na której konkurowały ze sobą środowiska związane z miastem stołecznym i młodzież wywodząca się z przemysłowych ośrodków północnej Czechosłowacji, nazywana przez „Magora” „undergroundowymi robotami” i odważająca się określaniem prażan mianem „zasranych intelektualistów”¹⁹. Wedle słów Stárka reprezentującego „północny” odłam: „W Pradze ludzie

18 M. Machovec *Czeska społeczność undergroundowa...*, s. 7.

19 Por. F. Stárek *Magor a Vokno*, s. 69. W oryginale użyto słowa *intoš*, będącego potocznym i nacechowanym pogardliwie skrótem od „intelektualista”.

z wyższym wykształceniem teoretyzowali na temat undergroundu. My go praktykowaliśmy”²⁰.

Napięcie między teorią a praktyką było konstytutywne dla czeskiego undergroundu. Chodziło nie tyle o „symbiozę”, ile o złożony proces przenikania się różnego rodzaju estetyk i tradycji, działań nieprofesjonalnych, „naiwnych”, ludycznych oraz przemyślanych strategii artystycznych do nich nawiązujących. Otwarte pozostaje pytanie, na ile w ogóle można oddzielić twórczość „dzikich” od poddanych refleksji wytworów „intelektualistów”. Jednak na pozór podobne formalnie utwory Ivana „Magora” Jirousa, znawcy sztuki sakralnej baroku, i samouka Fandy Pánka należy postrzegać jako efekt nieco innej działalności. Podobnie też piosenki Plastic People of the Universe, odwołujących się do Williama Blake’a i czeskiego filozofa Ladislava Klímy, różniły się od utworów zespołu Umělá Hmota, założonego, wedle słów „Magora”, przez wywodzących się „z prostych robotniczych rodzin młodych prażan, którzy nie ukończyli nawet szkół podstawowych”²¹.

Muzyka ze słowami

Zanim przejdziemy do pytania o to, jak różne zaplecza intelektualne uczestników środowisk undergroundowych mogły wpływać na sposoby posługiwania się słowem pisanym, wskażmy praktyki piśmienne i gatunki twórczości słownej wspólne dla kultury alternatywnej. Ponieważ środowiska undergroundowe integrowały się przede wszystkim wokół zespołów rockowych, a muzyka była dla nich głównym środkiem ekspresji, najbardziej oczywistym gatunkiem wydają się piosenki, zgodnie z jednym z bardziej rozpoznawalnych cytatów w historii polskiej muzyki rozrywkowej, że „piosenka musi posiadać tekst”. Dla twórców undergroundowych nie było to jednak oczywistością – warstwę liryczną utworów muzycznych traktowano często pretekstowo. „Plastycy” (jak zdrobniale określano członków Plastic People of the Universe) w początkach swojej działalności wykonywali głównie *cover*y zespołów takich jak Velvet Underground, nie trzymając się wiernie oryginalnych tekstów, co mogło być spowodowane zarówno jakością oryginalnych nagrań, do których

20 F. Stárek w: *Vítězové? Poražení? Životopisná interview. I díl. Disent v období tzv. Normalizace*, red. M. Vaněk, P. Urbášek, Prostor, Praha 2005, s. 867.

21 I.M. Jirous *Report on the Third Czech Musical Revival*, w: *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948-1989)*, red. M. Machovec, Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2006, s. 27.

mieli dostęp muzycy, jak i znajomością języka angielskiego (czy też raczej jej brakiem). Brytyjczyk, Paul Wilson, grający przez pewien czas w zespole, wspominał, że na początku nie mógł zrozumieć języka, w którym śpiewają²². Mogło być to również celowym zabiegiem, odciągającym uwagę słuchaczy od treści w kierunku samego rytmu. Ivan „Magor” Jirous pisał, że maniera śpiewania frontmana tej kapeli, Milana Hlavsy, polegała na „rozłożeniu tekstu na sylaby, które służą jako dźwięki, przez co zrozumienie samego utworu jest niemożliwe, jeśli nie ma się przed oczami spisanego tekstu”²³. Dzięki tej strategii na pierwszy plan wysuwało się nie znaczenie, lecz cielesny charakter słowa, realizującego się w chwili wykonania/wypowiedzenia. W występach Plastic People of the Universe nie tylko słowa były podporządkowane warstwie brzmieniowej, ale i sama muzyka okazywała się zaledwie jednym z elementów widowiska przygotowanego przez zespół:

Na scenie płoną ognie zapalane przez poprzebieranych w kostiumy piro-techników, członkowie grupy mają pomalowane twarze. W utworze piorun kulisty pojawia się połykacz ognia. Na premierze Symfonii wszechświata [...] „Plastycy” ofiarowują bogu Marsowi kurę, w czasie występu w dniu lądowania człowieka na księżycu zapalają latające talerze.²⁴

Wokalista Plastyków wspominał zresztą po latach: „dbaliśmy bardziej o stronę wizualną koncertów niż o samą muzykę”²⁵. Stopniowo jednak słowa zaczęły odgrywać coraz większą rolę jako element przekazu widowisk muzycznych, m.in. za sprawą kultowych wierszy Egona Bondy’ego, nagranych na płycie PPU *Egon Bondy’s Happy Hearts Club Banned*, a same teksty piosenek – przedrukowywane w samizdatowych pismach i antologiach lub rozpowszechniane jako luźne maszynopisy – uzyskały status poezji undergroundowej. Z naszej perspektywy równie ważny jest jednak moment, w którym teksty te funkcjonowały w swoim pierwotnym żywiole – jako partytury²⁶ dla słowno-muzycznych performansów.

22 P. Wilson *What’s it Like Making Rock’n’Roll in Police State?*, w: *Views from the Inside*, s. 38.

23 I.M. Jirous *Report on the Third Czech Musical Revival*, s. 24.

24 I.M. Jirous *Sprawozdanie z trzeciego odrodzenia muzycznego w Czechach*, w: *Czeski underground...*, s. 95-96.

25 M. Hlavsa, J. Pelc *Bez ohňu je underground*, BFS, Praha 2001, s. 36.

26 Pojęcia „partytura” używam za Agnieszką Karpowicz, por. tejże *Słowo – twórczość – literatura*, s. 14.

Sugestia „Magora”, że dla właściwego odbioru widowiska konieczne jest czasem posiadanie „przed oczami” tekstu, prowadziła do przeniknięcia praktyk piśmiennych do życia codziennego undergroundowych wspólnot w najmniej oczekiwanych miejscach. Wspominając koncert kapeli DG 307 w hospodzie „U Krížku” w Kostelcu, František Stárek mówił, że na polecenie „Magora” zespoły, których piosenek nie można było zrozumieć, miały dostarczyć na każdy stół kopię tekstów. „Potrzeba było około trzystu egzemplarzy, co oznaczało heroiczną pracę dziewczyn, które wystukiwały to na maszynach”²⁷. Nieoczekiwane więc w hospodach – jednej z najważniejszych instytucji czeskiej kultury, kojarzonych nie tylko z konsumpcją alkoholu, ale też z żywiołem oralnym, w miejscu komunikacji opartej na żywym słowie²⁸ – zjawiała się maszyna do pisania i maszynopisy powielane w dziesiątkach kopii. Ponadto pojawiały się tam za pośrednictwem grup, których uczestnicy na co dzień rzadko, a zwykle niechętnie posługiwali się słowem pisanym, w dodatku zaś miały wspomagać odbiór wielomedialnych widowisk, których istotą była raczej spontanicznie zawiązująca się *communitas* niż intelektualna refleksja i hermeneutyczne poszukiwanie znaczeń.

„Żłopię piwo i kompletnie sztywny / wykańczam piekielną prozę”

Zaskakujący obraz dziewcząt przepisujących na maszynach teksty zespołu rockowego każe zadać pytanie o to, gdzie i jak wytwarzano teksty, którymi w różnych celach posługiwały się wspólnoty undergroundowe. Ze wspomnień Stárka nie można niestety wyczytać, gdzie odbywało się przepisywanie, choć wyobraźnia podpowiada, że dziewczęta siedziały w tej samej hospodzie, przy zalanych piwem, zatłoczonych stołach, a nad ich głowami roznoszono kolejne kufle z piwem i talerze gulaszu. Na podstawie różnych relacji i dokumentów ikonograficznych możemy jednak spróbować wskazać kilka cech przestrzeni życia grup alternatywnych, ponieważ mogły one mieć wpływ również na praktyki piśmienne.

Debiutujący w undergroundzie pisarz Jáchym Topol, autor powieści *Siostra*, która w latach 90. wywołała duże poruszenie na czeskiej scenie literackiej,

27 F. Stárek *Vítězové?...*, s. 868.

28 Z przestrzenią hospody łączy się nawet odrębny gatunek miejskiego folkloru, jakim jest *hospodská historka*, który miał duży wpływ na literaturę czeską XX wieku, por. K. Kardyni-Pelikánová *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*, „Pamiętnik Słowiński” 1983 t. 33.

wspominał: „w *androšu* nigdy nie byłeś sam”²⁹. Jego słowa wskazują na istotną cechę środowisk alternatywnych, które preferowały różne formy życia grupowego. Uciekając przed coraz bardziej dotkliwymi interwencjami władz i poszukując azylu do realizacji różnego rodzaju przedsięwzięć artystycznych, czescy undergroundowcy zakładali często swego rodzaju komuny w położonych na uboczu starych gospodarstwach. Domy te stawały się nie tylko miejscem życia dla wielu osób, dzielących gospodarstwo, działające na zasadach bliskich spółdzielczości, między kilka rodzin, lecz także ośrodkami kultury niezależnej, w których odbywały się koncerty, spektakle, wystawy i wykłady³⁰. W dużych miastach podobną rolę pełniły mieszkania – często należące do opozycyjnych intelektualistów, jak mieszkanie filozofa Jiřígo Němca na praskim Nowym Mieście³¹. Innym ważnym miejscem życia towarzyskiego i artystycznego były wspomniane już hospody, w których spotykali się przedstawiciele „drugiej kultury”.

Ten „grupowy”, „wspólnotowy” sposób życia przekładał się na praktyki piśmienne. Akt pisania – kojarzony na ogół z momentem koncentracji, wyciszenia, często odosobnienia – w środowiskach undergroundowych nabierał cech działania publicznego i stawał się elementem życia towarzyskiego, włączonego (bądź raczej: wciśniętego) między inne aktywności. Zwyczajem „Magora” było pisywanie w hospodach³². Wedle wspomnień Paula Wilsona „pisał szybko, w krótkich momentach przerwy między organizowaniem koncertów, piciem i innymi sprawami”³³. Najbardziej znany, będący swego rodzaju manifestem wspólnot undergroundowych tekst, *Sprawozdanie o trzecim odrodzeniu muzycznym w Czechach*³⁴, „Magor napisał w oranżerii, w parku,

29 *Toulání a psaní mám ve krvi. Rozhovor s Jáchymem Topolem*, „Tvar” 2002 nr 3, s. 4.

30 Opis realiów życia w tego rodzaju komunach można znaleźć w relacjach ich mieszkańców i założycieli, zawartych w redagowanej przez Františka Stárka i Jiřígo Kostúra publikacji *Baráky. Soustroví svobody*, Pulchra, Praha 2010.

31 O „kultowym” mieszkaniu Němców por. V. Karlík *Podzemní práce. Zpětný deník*, Revolver Revue, Praha 2012, s. 48; J. Bravec *Azyl v Ječné*, „Respekt”, 1.11.2014, <http://respekt.ihted.cz/c1-38854280-azyl-v-jecne>.

32 Por. F. Stárek *Magor a Vokno*, s. 73.

33 Por. V. Tuckerová *Jirousová Zpráva o třetím českém hudebním obrození: uvaha o formě a kulturní kontinuitě*, w: *Magorová konference...*, s. 142.

34 Tekst Jirousa *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* został napisany w 1975 roku i początkowo funkcjonował jako samizdatowy odpis. O jego formie i recepcji pisze Veronika Tuckerová, por. teźże *Jirousová Zpráva*. Na język polski zostały przełożone fragmenty, opublikowane w antologii *Czeski underground...* jako *Sprawozdanie o trzecim odrodzeniu muzycznym w Czechach*.

gdzie pracowaliśmy, Jirous leżał na wyrzuconych ze szpitala kocach, leczył kaca butelkowym piwem i pisał³⁵.

Wystawione na widok pisanie „Magora” nie było oczywiście czynnością „typową” dla undergroundowców – Jirous, starszy o kilka lat od swoich przyjaciół i gruntownie wykształcony, przejął na siebie rolę teoretyka kultury undergroundowej i w warunkach typowych dla środowisk alternatywnych kontynuował praktyki charakterystyczne dla intelektualistów i akademików: tworzył teksty teoretyczne, pisał poezję i przepisywał niedostępne dzieła literackie i naukowe. Od dysydentów różniła go właśnie przestrzeń pracy twórczej – nie w odosobnieniu własnego gabinetu czy biblioteki, lecz wśród ludzi, w trakcie imprez i spotkań towarzyskich – a także jej rozproszenie w różnych aktywnościach³⁶.

Pisanie nie było jednak czynnością, której poświęcała się jedynie grupa najlepiej wykształconych przedstawicieli środowisk undergroundowych. Milan Hlavsa wspominał:

„Magor” zdał sobie sprawę, że jesteśmy bandą prostych chłopaków i zdecydował, że będzie nas kształcił. Zaczęliśmy do niego chodzić regularnie w środy, a on dawał nam wykłady z historii sztuki, literatury, muzyki poważnej. [...] Na te środowe wykłady wszyscy nosili zeszyty, w których robili notatki.³⁷

Zaskakujący obraz „prostych chłopaków” notujących w zeszytach wykład o Andym Warholu wskazuje, że kultura alternatywna nie odrzucała w pełni wzorów kształcenia wypracowanych w ramach instytucji oficjalnych. Zmieniała się treść: wykładano np. o pop-arcie lub zakazanych przez władze publikacjach, ale sam wykład okazał się stosunkowo trwałą formą przekazywania wiedzy, podobnie jak praktyki piśmienne związane z edukacją, a nawet potrzebne do tego rekwizyty³⁸.

35 Relacja Marii Benatkovéj, cyt. za R. Krumphanzl *Ivan Martin Jirous a český underground*, w: *Magorová konference...*, s. 119.

36 Jedno ze zdjęć „Magora”, opublikowane w albumie Viktora Karlíka, przedstawia go z maszyną „remington”, skupionego nad teksem, por. V. Karlík *Podzemní práce*, s. 228.

37 M. Hlavsa, J. Pelc *Bez ohňu je underground*, s. 48.

38 Ten opis stanowi też ilustrację fenomenu, jakim była nieformalna edukacja w Czechosłowacji czasów „normalizacji”. Jedną z jej form były „domowe seminaria”, które obrosły legendą, m.in. ze względu na to, że z wykładami odwiedzały je, narażając się na różnego rodzaju szykany,

„Źle elegie się spisuje / gdy wokół ssą sobie chuje”

Choć „życie w grupie” formowało uczestników środowisk undergroundowych, na biografiach i twórczości wielu z nich odcisnęły się również doświadczenia krańcowo odmienne, związane z przymusowym odosobnieniem. Pobyt w więzieniu stał się udziałem licznych przedstawicieli kultury alternatywnej, zarówno jej znanych animatorów – Ivana „Magora” Jirousa, Františka Stárka czy muzyków PPU – jak i szeregu anonimowych *androšy*. Nie umniejszając kwestii konsekwencji egzystencjalnych tego rodzaju represji, podkreślmy, że – w paradoksalny sposób – wpływały one na wzmożenie praktyk piśmieniowych, przede wszystkim epistolografii. Jak zauważa Martin Hybler:

Z grubsza, pisze się dlatego, że nie można zrobić nic innego, więc piszą też ci, którym w innej sytuacji nie przyszłoby to do głowy, lub którzy nie mieliby na to czasu. Natomiast listy pisane z komunistycznych więzień lat 70. i 80. przez opozycjonistów stanowią jeszcze osobną kategorię.³⁹

Hybler podkreśla, że ich „lektura i komentowanie” stanowiły niezbywalny element dysydenckiego współbycia i komunikacji⁴⁰. Wskazuje też na szereg czynników wpływających na formę i charakter więziennej epistolografii: można było pisać do jednego tylko adresata, więzień miał do dyspozycji jedną stronę formatu A4, która powinna zostać zapisana czytelnie, ponieważ listy były cenzurowane. Lista tematów zakazanych obejmowała w zasadzie wszystko, co dotyczyło rzeczywistości więziennej. Na kompozycję listów osób zaangażowanych w działania opozycyjne wpływały nie tylko formalne i materialne ograniczenia, ale też świadomość, że ich list będzie komunikatem publicznym, czytany przez wielu odbiorców, a być może zostanie wydrukowany w samizdacie lub wydawnictwach emigracyjnych. Emblematycznym przykładem więziennej epistolografii, która pełniła taką właśnie rolę, do dziś pozostaje cykl *Listów do Olgi* Václava Havla, ale podobne teksty pisali również twórcy undergroundowi, spośród nich zaś najbardziej znane

sławy zachodniej nauki, takie jak Jacques Derrida, Richard Rorty czy Roger Scruton. Zob. K. von Graevnitz „Podzemní univerzita” pražských bohemistů. Ukázka paralelní kultury v „normalizovaném” Československu, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 2009; B. Dayová *Sametová filozofie*, Doplňk, Brno 1999.

39 M. Hybler *Sezení nad Magorovým sezením (O Magorových dopisech z vezení)*, w: *Magorová kofeina*, s. 30.

40 Tamże, s. 31.

stały się listy „Magora” do Věry Jirousovej, publikowane w Infochu – wydawnictwie Karty 77⁴¹.

Wymownym przykładem undergroundowej twórczości więziennej jest również stworzony przez niego cykl *Łabędzich pieśni*. Część z tych utworów – lapidarnych rymowanek przetykanych wulgaryzmami i wyrażających udręczenie więziennym trybem życia – przypomina swoim charakterem napisy wydrapywane na ścianach cel w więzieniach i aresztach („Chyba tylko Amnesty wie / jak podle nam tu żyje się”⁴²). Przytoczony w śródtytule cytat wskazuje zaś, że na charakter praktyk piśmiennych podejmowanych w więzieniu miały wpływ nie tylko obostrzenia dotyczące korzystania z materiałów piśmiennych, ale przede wszystkim sama proksemika przepełnionych cel więziennych. Na pierwszy plan wysuwa się doświadczenie niewygody i dyskomfortu, które wiązały się zarówno z aktem pisania, jak i z więzienną codziennością⁴³.

Ręka czy maszyna?

Inny rodzaj praktyk piśmiennych łączył się z kolejną, ważną zarówno w środowiskach dysydenckich, jak i undergroundowych aktywnością: zakładaniem samizdatowych wydawnictw. Undergroundowe czasopisma nie tylko różniły się od „poważnego”, dysydenckiego samizdatu, lecz także między sobą. Praski „Revolver Revue” był ambitnym, wyrastającym z ducha awangardowych przedsięwzięć almanachem, wydawanym w oryginalnej szacie graficznej i publikującym przekłady Henry’ego Millera czy Hannah Arendt⁴⁴, natomiast

41 Tamże.

42 I.M. Jirous (*Chyba tylko Amnesty wie...*), przeł. J. Derdowska, w: *Czeski underground...*, s. 283.

43 Nie bez znaczenia była również praca, jaką wykonywał „Magor” w ramach wyroku, czyli zabiegów renowacyjnych w barokowym kościele. Z jednej strony wpłynęła ona na treść niektórych utworów (por. np. „Na fasadzie cygnus olor / wewnątrz potworność i horror / Święty Bruno z drugiej strony / przez pogan wybebeszony / z tym kościołem jest tak samo / opromienia nam tu mamro”, I.M. Jirous (*Na fasadzie cygnus olor...*), przeł. D. Dobrew, w: *Czeski underground...*, s. 281). Z drugiej – praca konserwatora, tkwiącego na ogół godzinami w niewygodnej pozycji, zakleszczonego na wysokim rusztowaniu z ograniczoną możliwością ruchu – stawała się najbardziej wymowną metaforą losu więźnia i artysty.

44 Założony w roku 1985 przez grupę praskich artystów, przedstawicieli „drugiego pokolenia undergroundu”, m.in. Jáchyma Topola, Viktora Karlika i Petra Plácaka, magazyn ukazywał się początkowo jako „Jednou nohou”. Przemianowane później na „Revolver Revue” czasopismo ukazuje się do dziś.

„Vokno” stawiało sobie za cel, by być magazynem szeroko dostępnym i „zrozumiałym dla typowego *androša*, którego nie interesują jakieś fenomenologiczne gadki”⁴⁵.

Tym, co łączyło wszystkie czasopisma, były techniki ich wytwarzania – początkowo większość z nich przepisywano na maszynach, do pisania używając papieru przebitkowego, później zaczęto stosować bardziej zaawansowane technologie. Czasopisma tworzone tam, gdzie pisano teksty: w zmienionych w komuny gospodarstwach rolnych, mieszkaniach, gospodarach. Spotkania redakcyjne jednego z magazynów odbywały się w hospodzie „U Lojzy”, przy zalanym piwem i zawalonym papierami stole⁴⁶, twórcy „RR” upodobali sobie z kolei praską hospodę na Klamovce, a wiszący w niej portret retropiękności uczynili rozpoznawalnym do dziś logotypem.

Choć czeska kultura alternatywna opierała się w dużej mierze na własnej wytwórczości i rękodziele, nie przekładało się to w prosty sposób na uprzywilejowanie rękopiśmienności pośród różnych sposobów tworzenia tekstów. Przeciwnie – tam, gdzie tylko było to możliwe, undergroundowcy chętnie korzystali z technologii ułatwiających tworzenie (i reprodukcję) tekstów, a maszyna do pisania stała się istotnym rekwizytem kultury alternatywnej. Dziewczyny przepisywały na maszynach teksty piosenek kapeli DG 307, na maszynach przygotowywano pierwsze numery „Vokna” czy „Revolver Revue”. Pisanie na maszynie jest praktyką, którą moglibyśmy umiejscowić na pograniczu rękopiśmienności i mechanicznych sposobów wytwarzania tekstów. Maszynopis jest wprawdzie wysoce ustandaryzowany, ale zarazem – każdy egzemplarz staje się niepowtarzalny dzięki śladom wysiłku fizycznego włożonego w wystukiwanie kolejnych, często nierównomiernie odbitych liter, konstelacjom błędów i literówek czy drobnym przesunięciom w układzie wersów. Liczne wspomnienia dotyczące właściwości różnych marek, ich wyglądu, wygody pracy wskazują, że twórców związanych z kulturą nieoficjalną łączyła z maszynami do pisania szczególna więź. W najbardziej nawet czułych relacjach na plan pierwszy wysuwa się jednak kwestia wysiłku związanego z pisaniem przy użyciu tego urządzenia. Do stworzenia kilkunastu egzemplarzy na papierze przebitkowym potrzeba było wygimnastykowanych palców i siły; w maszynę stukało się, waliło, tłuczono w nią, aby uzyskać jak najwięcej

45 Por. F. Stárek *Magor a Vokno*, s. 70.

46 A. Zagajewski *Poeta rozmawia z filozofem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2007, cyt. za: <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,7,735.php> (9.01.2015).

czytelnych kopii. Akt pisania łączący się ze zmęczeniem fizycznym stawał się „heroiczną pracą”.

Dla uczestników kultury undergroundowej nobliwe urządzenie nabierało dzięki temu nowych znaczeń. W „szlachetnym i zrytmizowanym” trzasku czcionek, o którym pisał Adam Zagajewski⁴⁷, undergroundowi artyści dostrzegli nowe źródło ekspresyjnych brzmień i zaczęli wykorzystywać maszyny do pisania jako jeden z instrumentów muzycznych w czasie koncertów⁴⁸. Jako skupiający różne znaczenia obiekt wizualny maszyna do pisania powracała jako motyw w „reklamach” zamieszczanych w „Revolver Revue”: na jednym ze zdjęć widzimy np. maszynę do pisania z włożoną kartką, na której wystukano jedynie słowa „Nie trzymajcie nas w domu”⁴⁹.

Zarazem jednak maszyna do pisania – jako mało wydajny środek reprodukcji tekstów – była w oczach twórców czasopism undergroundowych przeżytkiem. Nie tylko poszukiwali oni stale nowych i bardziej efektywnych technologii, lecz także przedstawiali siebie jako prekursorów w wykorzystywaniu nowych mediów i możliwości technologicznych. Współredaktor „Vokna” František Stárek wspominał:

Zawsze fascynowały mnie nowoczesne technologie komunikacyjne. W tych czasach video było jeszcze w powijakach, ale my już zaczęliśmy robić „Videomagazin”. [...] Zawsze staraliśmy się iść z postępem techniki, więc w czasach, kiedy esbecy nie wiedzieli nawet, co to dyskietka, ja już na dyskietkach zapisywałem teksty.⁵⁰

Choć maszyna do pisania była zawodną metodą reprodukcji tekstów, sam maszynopis miał wiele zalet istotnych z perspektywy środowisk undergroundowych. Surowy, niewygladzony, noszący ślady błędów tekst, pisany charakterystyczną czcionką, stawał się komunikatem wizualnym i odpowiadał treści tekstu. Obrazoburcze, posługujące się estetyką brzydoty, oszczędne w formie undergroundowe utwory znajdowały w maszynopisie adekwatny wyraz wizualny.

47 Tamże, s. 69.

48 I.M. Jirous *Report on the Third Czech Musical Revival*, s. 24.

49 Por. „Nemějte nás doma”, „Revolver Revue” 1986 nr 3-4, V. Karlík *Podzemní práce...*, s. 135.

50 F. Stárek w: *Vítězové?...*, s. 873-885. Podobnie wspominają swoje aktywności twórcy „Revolver Revue”.

Mówiąc o stronie graficznej tych tekstów, powinniśmy zwrócić uwagę na jeszcze jeden element, który może umknąć polskiemu czytelnikowi a który sprawiał, że sam ich zapis mógł budzić kontrowersje i przyciągać uwagę. W języku czeskim mamy do czynienia z dużą rozpiętością między językiem literackim (*spisovná čeština*) i jej mówionym odpowiednikiem (*hovorová čeština*) a różnymi wariantami języka potocznego (*něpisovného*), spośród których najważniejszym interdialektem jest *obecná čeština*. Oprócz niemieckiego *Umgangssprache* trudno w językach europejskich wskazać analogię dla *obecné češtiny*⁵¹.

Ponieważ wymagania dotyczące posługiwania się w sytuacjach komunikacji oficjalnej językiem literackim były dość restrykcyjnie przestrzegane, zabiegi wplatania elementów potocznych do dzieła literackiego mogły stać się wyraźnym gestem artystycznym. Już samo pojęcie *něpisovná čeština* – czyli nieliteracka, ale też, sięgając do źródłosłowu – nienadająca się do zapisu bądź niemożliwa do zapisania – sugeruje eksces zawarty w geście transkrypcji form języka mówionego i nadawania graficznej formy temu, co przynależne do żywiołu oralnego. Oczywiście twórcy undergroundowi nie byli pierwszymi artystami, którzy korzystali z tego rodzaju środków (był to gest charakterystyczny dla kontestacyjnych gatunków twórczości, a do najsłynniejszych pisarzy czerpiących z bogactwa języka potocznego należeli Jaroslav Hašek i Bohumil Hrabal), niewątpliwie jednak na przełomie lat 70. i 80. konsekwentne wykorzystywanie form *něpisovných* w dziełach literackich stanowiło wciąż wyraźny komunikat – również wizualny.

„Nie będę jadł sztuczkami, napcham się rękoma”

Miejsce praktyk rękopiśmiennych w kulturze undergroundowej było mniej wyeksponowane, pełniły one jednak istotną rolę jako środek ekspresji artystycznej. Jednym z twórców, dla których pismo odgrywało szczególną rolę nie tylko jako nośnik treści, ale też jako ornament graficzny, a także sposób działania, był Viktor Karlík, współtwórca i autor szaty graficznej „Revolver Revue”⁵².

51 Rozdźwięk ten jest efektem specyfiki procesu kodyfikacji nowoczesnego języka czeskiego. Por. J. Siatkowski *O specyfice czeskiej sytuacji językowej*, „Język i jego odmiany w aspekcie porównawczym. Prace slawistyczne” nr 53, Wrocław 1986; *Spisovná čeština a nepřisovné útvary českého jazyka*, w: *Slovník nepřisovné češtiny*, red. J. Hugo, M. Fiedlerová, K. Adamková, Z. Juránková, Maxdorf, Praha 2006.

52 Jego twórczość, obejmująca obrazy, grafiki, instalacje, rzeźby, a także projekty użytkowe, wciąż sprawia kłopoty badaczom. Niektórzy widzą w niej echa ekspresjonizmu lat 20., a także podo-

W zaprojektowanych przez Karlika wydawnictwach⁵³ widać echa awangardowego podejścia do sztuki użytkowej i typografii: słowo współdziała z obrazem i jako podwójny nośnik znaczeń (jako tekst i obraz) podlega różnym zabiegom estetycznym. Podobnie jak awangardiści, Karlík nie tylko czerpał z różnych nurtów (nawiązujące do prymitywizmu totemiczne formy i popartowskie komiksowe klisze), ale też łączył odmienne techniki wykonywania ilustracji i tekstu: grafikę, maszynopis, fotografię, malarstwo. Tym samym wyzyskane mogły zostać nie tylko znaczenia rodzące się ze spotkania różnych mediów, lecz także wydobyta została sama materialność słowa, które funkcjonuje inaczej jako zapis ręką, tekst przepisany na maszynie, odbitka z szablonu. Jest to szczególnie wyraźne w tomie Karlika i Víta Bruknera *S křížkem po funusu* czy zbiorze *Židle sedí, zuby si brousí...* Martina Sochy, w których słowa pisane i malowane sąsiadują z maszynopisem i napisami odbitymi przy użyciu matryc. Materialność tekstu podkreślała też kolażowa, niejednorodna forma tych wydawnictw, w których przepisane na cienkim papierze przebitkowym wiersze, podklejane na kolorową bibułę i przeplatane ilustracjami, zszywane były w zeszyty i oprawiane w kartonowe okładki. Niejednorodna faktura – chropowaty karton, gładkie fotografie, delikatna bibuła – sprzyjała bardziej „zmysłowemu” odbiorowi samej treści.

Wraz z udoskonalaniem technik wydawniczych projekty Karlika miały coraz mniej rękodzielniczy charakter, coraz wyraźniejsze były zaś eksperymenty typograficzne, słowo pisane/drukowane zaczęło zaś służyć jako element fotokolaży i komiksowych klatek, pełniących funkcję specyficznych „reklam”⁵⁴.

bierstwa z dziełami spod znaku Neue Wilde czy włoskiej transawangardy, te analogie są jednak niewystarczające, żeby opisać fenomen prac Karlika. Stosunkowo mało uwagi poświęcono też roli, jaką w jego dziełach odgrywa słowo pisane. Por. M. Machovec *Vyjevené ksichty – zvířata – ryby – ptáci – smrtky – masky – totemy – modly – oltáře. (Výtvarné dílo Viktora Karlika jako typ českého undergroundového umění osmdesátých let)*, w: V. Karlík *Podzemní práce...*; P. Pečinková *Zběsilá léta*, w: V. Karlík *Podzemní práce...* Przegląd najważniejszych prac artysty dostępny jest na stronie <http://www.viktorkarlik.cz/>.

53 Np. w antologii undergroundowej twórczości „Violit”, zbiorach wierszy Anny Wagnerowej, Martina Sochy i Jáchyma Topola czy w czasopismach „Jednou nohou”/ „Revolver Revue”.

54 Na łamach „Revolver Revue” przywoływano też dzieła przedstawiciela późnej awangardy, Jiřígo Kolářa, w którego pracach wyrwane (a dosłownie: wycięte) z kontekstu słowa (przede wszystkim drukowane), sprowadzone do roli abstrakcyjnego ornamentu, stanowią tworzywo misternych kolaży i trójwymiarowych form. Karlík wymienia zresztą twórczość Kolářa wśród swoich inspiracji (V. Karlík *Podzemní práce...*, s. 176).

Pismo było jednak również istotnym elementem wielu prac malarskich i graficznych Karlíka⁵⁵. Napisy stanowiły czasem fragment płótna lub rysunku, inne były wkomponowywane w ramę. Przybierały formę poetyckich pasażów, zapisków z dziennika, komentarza do bieżących wydarzeń, a nawet protestu⁵⁶. Różne techniki wykonania napisów wymagały różnych aktów cielesnego zaangażowania – inaczej szkicuje się ołówkiem, inaczej ryje słowa w drewnianej ramie, inaczej wreszcie maluje się je farbą na płótnie dużego formatu. Karlík wspomina, że „słowa pędzlem”, jak określał te obrazy, malował bez przygotowania, razem z tekstem, na podłodze, żeby farba nie ściekała⁵⁷. Sądząc po fotograficznej akcji „Żywe obrazy” – sam proces malowania, pokrywania farbą przestrzeni, ale też ciała – własnego i cudzych – był istotnym elementem twórczości Karlíka⁵⁸. Performatyczny, cielesno-zmysłowy wymiar jego prac możemy też odnieść do aktu pisania – w kanciastych literach wrytych w ramach obrazów widać ślady wysiłku fizycznego, łączącego się z ich tworzeniem, wielowarstwowa faktura napisów malowanych farbą olejną podkreśla materialność słów.

W swoich pracach artysta wykorzystywał też piśmienne „dokumenty życia codziennego”, wśród których szczególną rolę odgrywały rachunki z hospód, pokryte charakterystycznymi przecinkami oznaczającymi liczbę wypitych piw. Minimalistyczne, przywodzące na myśl alfabet klinowy lub rysunki służące odliczaniu czasu wydrapane na ścianach więziennych cel zapisy, pozostawione na kartkach poplamionych piwem i jedzeniem, stanowiące do dziś jeden z najbardziej rozpoznawalnych rekwizytów „hospodzkiego życia”, były wykorzystywane przez Karlíka jako elementy

55 Pisząc o roli pisma w twórczości Karlíka, powinniśmy wspomnieć o działaniach innego czeskiego artysty, który w sposób szczególnie inspirował undergroundowe środowiska i dla którego sam akt pisania stanowił istotny element praktyki twórczej, czyli Vladimíra Boudníka. O znaczeniu słowa pisanego i pisania w jego sztuce por. J. Rous *Prométheus z peryferie*, w: *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*, red. Z. Primus, Gallery, Praha 2004, s. 19; J. Valoch *Boudníková padesátá leta*, w: *Vladimír Boudník...*, s. 64-65, 102, 107; V. Havránek *Boudníková šedesátá leta*, w: *Vladimír Boudník...*, s. 157-158, M. Pilař *Člověk, jenž psal vlastní krvi*, w: *Vladimír Boudník...*

56 Por. obrazy „Nesmiš mne opustit” („Nie możesz mnie zostawić”), „Ryby letí k slunci, ptáci plavou ke dnu” („Ryby lecą do słońca, ptaki płyną na dno”), „S chutí bych se napil” („Chętnie bym się napił”), Bourají mi Smichov („Burzą mi Smíchov”).

57 V. Karlík *Podzemní práce...*, s. 200.

58 Tamże, s. 96-99.

asamblaży⁵⁹, a sam motyw „przecinków” pojawiał się wryty na ramach obrazów⁶⁰.

Wśród dokumentów i artefaktów undergroundowego życia, zgromadzonych przez Karlíka w albumie *Podzemní práce*, ważne miejsce zajmują też pisemne ślady osobistych relacji – dedykacje na zdjęciach⁶¹, korespondencja⁶² oraz liściki służące codziennej komunikacji⁶³. Dokumenty te nie tylko wskazują na więzi łączące twórców undergroundowych⁶⁴, ale też same stawały się obiektem przedstawień, jak w obrazie „Pohled přáteli”, ukazującym rewers pocztówki napisanej do „Magora”. Praca ta najdobitniej chyba wskazuje podwójną rolę słów, będących u Karlíka zarazem pisemnym komunikatem, jak i „obrazem pisma”⁶⁵.

Buntownicy czy eskapiści?

W albumie Karlíka znajdziemy też osobliwą kartkę, na której niebieskim długopisem zapisano jedno, powtarzające się słowo. Artysta wspomina:

przez pewien czas zapisywałem papiery słowem NIC. Czułem w tym pewność. Niech widzę, co czuję. W magazynie pełnym orientalnych bóstw [Karlík pracował przez pewien czas jako stróż w oddziale zbiorów dalekowschodnich Galerii Narodowej – przyp. aut.]. Dobre miejsce na medytację.⁶⁶

Praktyki piśmienne w czeskiej kulturze alternatywnej służyły często cełom introspektywnej refleksji i kontemplacji. Same teksty bywały oczywiście

59 Por. „Dvě učtenky”, „Hlava a učtenky”.

60 Por. „Hluboké lesy”.

61 Por. dedykacja Filipa Topola „Vitktorowi, drogiemu przyjacielowi...”, V. Karlík *Podzemní práce...*, s. 126.

62 Por. pocztówki od Egona Bondy’ego, V. Karlík *Podzemní práce...*, s. 118-119.

63 Por. liściki od Jáchyma Topola: „Vitktorze, koło 21 będę na Klampaču, teraz idę do Grušów”, V. Karlík *Podzemní práce...*, s. 164, 280.

64 Znaczenie przyjaźni w środowiskach undergroundowych podkreśla nie tylko Karlík, jest to motyw powracający we wspomnieniach większości uczestników „drugiej kultury”.

65 Być może można tu znaleźć również nawiązania do cyklu grafik Boudnika „Dopisy” („Listy”).

66 Tamże, s. 46.

wyrazem buntu wobec zastanej rzeczywistości, stosunkowo rzadko trafiamy jednak na użycie samego pisma jako „aktu protestu” w znaczeniu, jakie nadawał temu terminowi Pedro Araya: „Chodzi [...] o praktyki, które opierają się na związkach z pismem: ulotki, plakaty, transparenty, graffiti itp., będące tradycyjnymi narzędziami aktywistów. [...] niewątpliwie istnieje pewien rodzaj umiejętności kontestowania, który jest przekazywany przez praktyki pisma eksponowanego. Pisze się, wywiesza napisy [...] aby działać w danym kontekście politycznym i społecznym”⁶⁷. W przeciwieństwie do akcji towarzyszących praskiej wiośnie i inwazji wojsk Układu Warszawskiego, dla których spontaniczne akty sprzeciwu, wyrażanego w formie napisów na murze, zamalowywania i przerabiania tablic informacyjnych, tworzenia transparentów, były jednym z najbardziej charakterystycznych przejawów⁶⁸, piśmienne działania środowisk undergroundowych miały raczej charakter skierowany „do wewnątrz” i nie przenikały tak otwarcie do przestrzeni publicznej⁶⁹.

„Nieobecność” w przestrzeni publicznej była oczywiście efektem złożonych czynników, wśród których szczególne znaczenie miały represje ze strony władz wymierzone przeciwko każdemu przejawowi nieoficjalnej kultury, znacznie surowsze niż np. w Polsce. Wiązała się ona jednak również z samą specyfiką alternatywnych wspólnot i charakterem ich zaangażowania w kwestie społeczne: choć uczestnicy „drugiej kultury” podkreślali, że ich działanie nastawione jest na przebudowywanie relacji społecznych i życia publicznego, zarazem wycofywali się z niej do hermetycznych enklaw, a ich przedsięwzięciom, zdaniem komentatorów, towarzyszyły wręcz nastroje chiliastyczne⁷⁰.

67 P. Araya *NO+ (Chile 1983-2007). Uwagi o piśmie kontestacyjnym. W stronę pragmatycznej antropologii pisma*, przeł. N. Dołowy, w: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. P. Artières, P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 95.

68 Por. J. Pecka *Spontánní Projevy Pražského Jara 1968-1969*, Doplněk, Praha 1993, s. 33.

69 Np. murale autorstwa Karlíka zdobiły ściany jego pracowni i mieszkań przyjaciół. Jeżeli jednak przyjrzymy się jego twórczości po roku 1989, nie tylko okaże się, że słowo pisane odgrywa w niej coraz większą rolę, ale też – że często stanowi środek politycznego protestu (por. seria typografii „Napisy” z początku XXI wieku, w których – przy użyciu techniki szablonu artysta wyraża krytyczne opinie na temat współczesnej czeskiej rzeczywistości).

70 Por. M. Machovec *Czeska społeczność undergroundowa...*, s. 8; I.M. Jirous *Report on the Third Czech Musical Revival*, s. 29. Na marginesie warto zadać pytanie o stosunek środowisk undergroundowych do religii i religijności, w ich twórczości znajdziemy bowiem liczne świadectwa duchowych poszukiwań. Psalmodyczna konwencja i odwołania do estetyki baroku sprawiły np., że wielu komentatorów klasyfikuje *Łabędzie pieśni* Jirouisa jako poezję religijną. Wśród

Undergroundowi opowiadacze i kronikarze

Podsumowując rozważania dotyczące miejsca praktyk piśmiennych i twórczości słownej w czeskiej kulturze undergroundowej, powinniśmy raz jeszcze podkreślić, że choć opierała się ona w dużej mierze na komunikacji bezpośredniej i zanurzona była raczej w żywiole słowa mówionego⁷¹, słowo pisane i działania piśmienne o różnym stopniu specjalizacji odgrywały w niej istotną rolę.

Napięcie to dostrzeżemy, czytając współczesne opracowania poświęcone tej tematyce, które często przybierają formę spisanych rozmów z przedstawicielami kultury undergroundowej. Ich autorzy dbają o to, żeby – przez pozostawienie w zapisie jak największej liczby form potocznych – oddać wrażenie „żywego języka”, dodają też elementy umożliwiające odtworzenie sytuacji samej rozmowy⁷². Do wzorów kultury oralnej odnosił się bezpośrednio „Magor” w przedmowie do rozmów Jana Pelca z Milanem Hlavsa: „W dawnych czasach, gdy ludzie nie posługiwali się piśmem, przechowywali kulturę i tradycje w ustnych przekazach. Dopiero później niektórzy z nich zaczęli zapisywać słowa bardów. Jednym z takich bardów był Mejla, ludowy opowiadacz, druid ubogich”⁷³.

Zarazem, w środowiskach, które ceniły rolę spontanicznych akcji artystycznych i celebrację rytuałów wspólnotowych, jakimi było picie alkoholu, taniec, uczestnictwo w koncertach – a więc wszystko to, co spełniało się w chwili trwania samego aktu – wyraźna była tendencja do utrwalania tych wydarzeń na piśmie. Sprawozdania i kroniki – z festiwalu kultury niezależnej, koncertów, spektakli – zaczęły zapełniać łamy undergroundowych czasopism w rodzaju „Vokna”, a ich autorzy dążyli do tego, żeby zatrzymać i wyrazić

utworów undergroundowych znajdziemy nawet przykłady homiletyki. Teksty wygłaszanych w komunach kazań Svatopluka Karáska, stanowią jeden z ważnych dokumentów kultury alternatywnej. Oprócz koncertów i spontanicznych akcji artystycznych, połączonych z wykonywaniem własnej poezji, kazania możemy widzieć jako jeden z performance’ów sztuki słowa, w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi Richard Bauman, por. tegoż *Sztuka słowa jako performance*, przeł. G. Godlewski, w: *Literatura ustna*.

71 J. Alan *Alternativní kultura jako sociologické téma*, w: *Alternativní kultura...*, s. 29.

72 Chodzi nie tylko o dodawane zwyczajowo w zapisach wywiadów w nawiasach wskazania: śmiech, chwila milczenia itp., ale też wtrącenia w rodzaju: „w chwili kiedy Mejla wypowiedział te słowa, nadleciał ptak i nasrał na rękę, w której trzymałem dyktafon”, por. M. Hlavsa, J. Pelc *Bez ohňu je underground*, s. 50.

73 I.M. Jirous *Aposterioní marginálie. K heuristické rekognoscaci murální monochromní malby (z autopsie)*, w: M. Hlavsa, J. Pelc *Bez ohňu je underground*, s. 7.

pismem to, co ze swej natury z trudem poddaje się werbalizacji – ulotną, nieuchwytną naturę zawiązywania się undergroundowej *communitas*.

Narracja o „ludziach przedpiśmiennych”, „bardach”, „barbarzyńcach”, „samorodnych talentach z robotniczych ulic” – jako jeden z elementów kreacji obrazu środowisk undergroundowych – odsłania kolejne istotne dla nich napięcie. Rodowód twórców „drugiej kultury” – a tym samym ich stosunek do piśmiennych gatunków twórczości słownej – był różnorodny. Na pozór niewyszukane formalnie utwory były często wynikiem świadomej strategii artystycznej i wyrastały raczej z ducha praktyk awangardowych niż z natchnienia twórcy naiwnego.

Największy wpływ na funkcjonujący obecnie obraz kultury undergroundowej, a także na sposoby jej upamiętniania mieli artyści i intelektualiści związani z Pragą, o których współcześnie powiedzielibyśmy, że posiadali większy „kapitał kulturowy” niż niewykształceni *androše* z przemysłowych miast północnej Czechosłowacji. Najbardziej znanym głosem, dającym wgląd w doświadczenie tych drugich, jest przetłumaczona ostatnio w całości na język polski znana powieść Jana Pelca *...będzie gorzej*. Pozwolę sobie przytoczyć jej dłuższy fragment, ukazujący napięcie między tymi środowiskami widziane z perspektywy przybywającego z zapadłej, prowincjonalnej mieściny, „prostego hipa”:

Po chwili czuję się jak w innym świecie. Długowłosi przy stole mielią jeźzorami o sztuce [...]. Ślicznotka nie przestaje wylewać na dębowy blat stołu mądrości Bondy’ego, a do mnie dociera, że mówi o tym, czy publikować i za jaką cenę. Chociaż w zasadzie tylko się domyślam, być może lepiej zrozumiałbym niemiecki lub chiński. [...] Mają ludzie kłopoty: publikować czy nie publikować. [...] Piwko mają tu dobre, tylko te gadki, te gadki! Miśa schylił się nade mną:

– Ty kurde, zobacz! Magor, szef Plastyków!

Przysiada się do nas chłopak ostrzyżony na króciutkiego jeża.

– Cześć Magor! Serwus, Magor! Magor, czołem! – rozlega się w całej knajpie a Miśa serwuje mi nową informację:

– Właśnie wyszedł z pułda.

Wzruszam ramionami:

– U nas wychodzą z pułda codziennie i nikogo to nie dziwi. A właściwie dziwi: ty już tutaj?

– No tak, ale on siedział za niezależną kulturę. Za drugi obieg – poucza Miśa.

Aha! Yhm! Josef, Burdas, Kaczki – wszyscy siedzieli wyłącznie za siebie, za własny świat. Ale Plastyków posłuchałbym chętnie.⁷⁴

Powieść Pelca, napisana potocznym językiem pełnym wulgaryzmów, określeń slangowych i regionalizmów, nie tylko przypominała o „wielojęzyczności” czeskiej kultury i opisywanym już rozdźwięku między rejestrem literackim a potocznym⁷⁵. Uświadomiła również, że w samym undergroundzie mówiono kilkoma różnymi językami, a ich użytkownicy „lepiej zrozumieliby niemiecki lub chiński” niż siebie nawzajem. Dosadny, brutalny obraz codzienności „hipów” z prowincji, zawarty w powieści Pelca, kłóci się ze stworzoną przez „Magora” wyidealizowaną wizją „społeczeństwa opartego na duchowym pokrewieństwie i wzajemnym szacunku”⁷⁶, a samo dzieło wzbudziło gorące polemiki. Na marginesie rozważań nad gatunkami twórczości słownej preferowanymi w kulturze undergroundowej warto przy tym zauważyć, że doświadczenia tych, którzy w przeciwieństwie do „zasranych intelektualistów” z Pragi „nie teoretyzowali o undergroundzie, ale go praktykowali”, również zostały wyrażone przy użyciu wysoce wyspecjalizowanego gatunku – w epickich rozmiarów, sześciuset stronicowej powieści.

Rekonstruując mikrokosmos piśmiennych praktyk „drugiej kultury”, korzystałam przede wszystkim z relacji praskich twórców, co bez wątpienia wpłynęło na zaakcentowanie niektórych zjawisk kosztem pominięcia innych. Istniejące dokumenty piśmienne, ikonograficzne i audiowizualne wskazują, jak wiele obszarów pozostaje wciąż nierozpoznanych. Zastanawiająca jest np. marginalizacja opowieści kobiet – opisu domagają się doświadczenia dziewcząt heroicznie przepisujących teksty piosenek przed koncertem, podobnie jak zachęcają do zbadania inne niż drukowane dokumenty „życia w undergroundzie”, np. domowe kroniki⁷⁷, prowadzone przez mieszkańców undergroundowych komun, w których odręczne zapiski wielu osób przeplatały się z wklejonymi zdjęciami, wycinkami z prasy i oficjalnymi pismami.

74 J. Pelc *...będzie gorzej*, przeł. J. Stachowski, Czarne, Wołowiec 2014, s. 70-72.

75 Pierwsze wydanie powieści w emigracyjnym wydawnictwie Index było nawet opatrzone słowniczkiem, w którym wyjaśniono niektóre ze słów używanych przez bohaterów Pelca, por. J. Pelc *...a bude huř. Román o třech dělech*, Index, Köln 1985.

76 I.M. Jirous *Report on the Third Czech Musical Revival*, s. 29.

77 Por. fotokopie zamieszczone w zbiorze *Báraky*, s. 296-297. Interesującym dokumentem jest również kronika Plastic People of the Universe prowadzona przez Josefa Vondruškę i przechowywana w zbiorach archiwum Libri Prohibit.

Poczynione przeze mnie rozpoznania pozwalają jednak zaproponować pewne wstępne hipotezy dotyczące roli i charakteru praktyk piśmiennych w środowiskach undergroundowych. Po pierwsze, były one mocno „wrośnięte” w życie codzienne i, podobnie jak wiele innych przedsięwzięć, jeżeli nie miały charakteru grupowego, to w każdym razie odbywały się w ramach grupowego stylu życia, na widoku, wśród innych ludzi. Po drugie, pisanie często miało wymiar praktyczny – służyło komunikacji, wzmacnianiu i podtrzymywaniu więzi w undergroundowych wspólnotach. Celowi temu służyły zarówno osobiste liściki, jak i samizdatowe czasopisma. Również teksty piosenek i poezja, jako partytury muzyczno-słownych performansów, stawały się ogniwem więziotwórczego procesu. Po trzecie wreszcie, praktyki tak różne, jak przepisywanie tekstów na maszynie, wycinanie napisów w szablonach, malowanie słów na płótnie, łączył wspólny mianownik: wysiłek, trud i niewygoda. Fizyczne zaangażowanie nadawało tym czynnościom dodatkowych znaczeń – nie tylko ustanawiało specjalną relację między twórcą i dziełem materialnym, ale też pozwalało w samym akcie pisania dostrzec sposób przekształcania i osvajania nieprzyjaznej rzeczywistości.

Abstract

Weronika Parfianowicz-Vertun

UNIVERSITY OF WARSAW

“And I’m Going to Write Hideously, Too”: Literacy Practices of the Czech Underground

Parfianowicz-Vertun examines the role of literacy practices and verbal creativity in Czech underground culture. She focuses on ways in which underground artists used writing and the written words; the tension between writing and alternative culture, which was largely based on the spoken word; as well as situations in which the act of writing became a performance of sorts. The article explores various aspects of underground culture: music, poetry, fine art and samizdat publishing.

Keywords

underground, writing, Czech culture, verbal creativity