

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Natálie Černá

Je to kluk! (Nejen) genderová problematika zobrazení rodičí ženy ve filmu

It's a boy! (Not Only) The Gender Issue of the Ways Childbirth Is Shown In Film

Praha 2016

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucí své práce PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za velikou trpělivost a ochotu, se kterou ke mně během vzniku této práce přistupovala, a za podnětné komentáře a inspiraci.

Dále bych ráda poděkovala svému muži a svým dvěma synům, kteří během posledních měsíců trpělivě respektovali všechny výkyvy z běžného života, které nás v důsledku psaní této práce potkaly, a za podporu, kterou mi během psaní projevili. Tato práce je věnována jim.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 22. srpna 2016

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

Gender, stereotyp, feministické teorie, porod ve filmu, romantická komedie

Klíčová slova (anglicky):

Gender, stereotype, feminist theories, childbirth in film, romantic comedy

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá obrazem rodící ženy ve filmu z pohledu genderových a feministických teorií. První část práce seznamuje čtenáře s historií porodnictví ve vztahu k genderovým otázkám. Načrtává paralelu mezi společenskými kořeny porodnictví a podněty k prvním feministickým hnutím. Ve druhé části se podrobněji věnuje konstruktivní a performativní povaze genderu a genderových rolí a především pak tomu, v čem feministické teoretičky spatřovaly přínosy a úskalí mateřství. Za tímto účelem práce představuje vybrané koncepty Shulamith Firestone, Adrienne Rich a Julie Kristevy. Třetí část analyzuje možné důvody, proč bylo vyličení porodu historicky vytlačováno do ústraní a proč v důsledku toho neexistuje typicky ženský porodní narativ, který by dal ženám prostředky k vyjadřování tohoto prožitku. Čtvrtá část pak v konkrétních filmových příkladech z řad nonfikční i fikční tvorby současnosti i minulosti tento chybějící narativ hledá.

Abstract:

This bachelor thesis deals with the depiction of birthing woman in film through the perspective of gender and feminist theories. The first part makes the reader familiar with the history of obstetrics in relation to the issues of gender. It sketches a parallel between the social roots of obstetrics and impulses for the first feminist movement. In the second part the thesis looks closer into the constructive and performative nature of gender and gender roles and most importantly it deals with benefits and pitfalls of motherhood according to feminist theoreticians. For this purpose, it introduces selected concepts of Shulamith Firestone, Adrienne Rich and Julia Kristeva. The third part analyses potential reasons, why the portrayal of childbirth has been historically pushed aside and why, as a consequence, there is no female childbirth narrative, which would equip women with means to express their experience. The fourth part seeks this missing narrative in particular examples among nonfiction as well as fiction works from contemporary cinema as well as from its history.

Obsah

1	Úvod	7
1.1	Proč mě zajímá filmový porod?	7
2	Úvod do porodnické problematiky	11
2.1	Z porodní báby porodníkem	11
2.2	Další aspekty vývoje porodnictví	16
2.3	Jaká je situace dnes?	18
3	Gender, feminismus a mateřství	21
3.1	Gender, stereotyp	21
3.2	Matka a porod ve feministickém myšlení	23
3.2.1	Mateřství jako otroctví patriarchálního systému	24
3.2.2	Mateřství jako magická moc žen	25
3.2.3	Abejkce matky	27
3.2.4	Muži ovládající či muži závidějící?	28
3.3	Pohled	30
4	Chybějící narativ	32
5	Porod ve filmu	36
5.1	Historie zobrazení rodičky	37
5.1.1	Nonfikční snímky	40
5.2	Současná kinematografie – romantické komedie	46
5.2.1	Pasivní žena, pasivní rodička	49
5.2.2	Ztracený otec	52
5.2.3	Mýtus mateřské lásky	53
5.3	Experimentální snímky a ženský film	56
5.4	Monty Python na závěr	60
6	Závěr	61
7	Použité prameny	62

1 Úvod

1.1 Proč mě zajímá filmový porod?

Důvodem a zároveň motivem k napsání této mé práce byl můj osobní život. Přestože jsem sama matkou dvou dětí a mám vlastní, velice pozitivní zkušenost s jejich příchodem na svět, při sledování porodu ve filmu mě dodnes jímá zvláštní úzkost. Pamatuji doby, kdy ve mně filmové obrazy rodící ženy vyvolávaly fyzickou nevolnost a vidina vlastního porodu pro mě tak na dlouhou dobu představovala psychické trauma. V rámci studia filmu, během něhož jsem na svět přivedla dvě děti, jsem proto připadla na otázku, proč je obraz rodící ženy prezentován způsoby, které v divácích a divačkách vyvolávají především strach a šok.

Převážnou část lidských dějin byl porod typicky ženskou kolektivní záležitostí, porodu se mohly účastnit „přítečkyně rodičky, její matka, sestry, tchyně i řada sousedek, které byly svolávány často již při prvních bolestech.“¹ Od okamžiku, kdy se však porod kolem poloviny 20. století² přesunul do porodnic, se zrození (podobně jako nemoc a smrt) vytratilo z naší bezprostřední blízkosti, alespoň v rovině osobní zkušenosti. Stalo se událostí opředenu tajemstvím a roli sdílené zkušenosti na sebe převzaly především veřejné instituce – o osvětě ve věcech sexuality a reprodukce se mimo rodinu starají hlavně školy, kde se vnímání událostí spjatých s porodem redukuje zpravidla na jeho biologickou a mechanickou podstatu. Jak je ovšem pro tento biomedicínský přístup k tělesným procesům typické, zcela se eliminuje jakákoliv duševní, duchovní či emocionální rovina porodu.

Největší podíl našeho kulturního obrazu a představ o porodu včetně emocionální odezvy tak v současnosti představují média. Jistou část zaujímá tisk s mateřskou tematikou³, okrajově také bulvární tisk sledující těhotenství a porody celebrit. Vizuální stránku porodu nám ale asi nejvíce a nejintenzivněji zprostředkovávají fikční i nonfikční filmy, televizní seriály a reality show. Coral A. Walker si ve své práci *Giving Birth to Misconception: Potrayal of Childbirth in Popular Visual Media* klade otázku, jaký vliv má

¹ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 102

² Lenderová, Milena - Tinková, Daniela - Hanulík, Vladan, *Tělo mezi medicínou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014, s. 142

³ Více k tomuto tématu viz bakalářská práce Kateřiny Tomešové *Mediální obraz těhotenství ve vybraných časopisech pro rodinu*. Brno 2008. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií.

zobrazení porodu v populárních vizuálních médiích na širší publikum, přestože víme, že „slouží v obecné rovině [...] jako zdroj zábavy či dramatického efektu.“⁴ Na tuto otázku si můžeme odpovědět například analýzou nakladatelství BioMed Central,⁵ zabývající se zobrazením těhotenství a porodu v médiích a jeho vlivem na prvorodičky, která prokázala, že obraz porodu v médiích ovlivňuje očekávání a rozhodnutí žen ohledně jejich vlastního porodu. Film, jakožto i další sociálně- a kulturně-normotvorná média, upevňuje určité představy o porodu, o emocích s ním spojených a často posiluje představu traumatizujícího prožitku, nad nímž sama žena nemá kontrolu. V důsledku může mít tento obraz velmi negativní dopady, protože je již například prokázáno, že strach z porodu zvyšuje pravděpodobnost císařského řezu.⁶ Je oprávněné se domnívat, že tento strach z porodu, který již získal i odbornou diagnózu s názvem tokofobie, je posilován právě jeho jednostranným mediálním, a tudíž i filmovým obrazem.

Kateřina Jonášová, která se zabývá současným mediálním obrazem porodu, upozorňuje, že téma porodu bývá často nazíráno ze dvou extrémních protipólů – jedním z nich je domácí porod s porodní asistentkou, druhým objednaný císařský řez v renomované fakultní nemocnici.⁷ „Skrze tato dvě ostří nůžek dochází k mediálnímu posílení obrazu obětující se matky, pojetí porodu jako veřejného aktu, obrazu patriarchální nadvlády technokracie nad svobodou ženy, moci nad těly rodičích žen a nad dětmi jako celospolečenským majetkem.“⁸ Jonášová zde naráží na kritiku patriarchálního systému, který staví matku do role oběti. Tomuto pojetí se budu v práci věnovat např. z pohledu prací Elizabeth Badinter.

Při studiu a zpracovávání tématu jsem vycházela jednak z historiografické porodnické literatury a dále pak z několika feministických prací. Dobře mi v tomto směru posloužila publikace Daniely Tinkové *Tělo, věda, stát*, v níž se autorka zabývá společenskými dopady a předpoklady proměny modelu péče o těhotnou a rodící ženu. Informace o společenských okolnostech vnímání těla jsem čerpala také z knihy *Tělo mezi medicínou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*, jejímiž autory je kromě Daniely Tinkové také Milena Lenderová a Vladan Hanulík. Ve

⁴ Walker, Coral A., *Giving Birth to Misconception: Portrayal of Childbirth in Popular Visual Media*. Haverford, 2012. Bakalářská práce. Haverford College, Dept. Of Anthropology, s. 8

⁵ Luce, Ann et al., „Is it realistic?“ *The Portrayal of Pregnancy and Childbirth in the Media*. Dostupné na WWW: <<https://bmcpregnancychildbirth.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12884-016-0827-x>> [navštíveno 15. 7. 2016]

⁶ Ryding, E. L. et al., *Fear of Childbirth and Risk of Cesarean Delivery: A Cohort Study in Six European Countries*. Dostupné na WWW: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25676793>> [navštíveno 3. 7. 2016]

⁷ Jonášová, Kateřina, Krev versus rozum – (přirozený) porod a média. In: Kotková, Anna (ed.), *Tělo v rukou společnosti*. Praha: Gender Studies, o. p. s. 2011, s. 24

⁸ Tamtéž, s. 24

věcech porodnictví jsem také částečně vycházela z publikací Antonína Doležala. Teorii genderu jsem pak čerpala především z díla Teresy de Lauretis a Judith Butler, feministické myšlenky na téma mateřství pak od Adrienne Rich, Shulamith Firestone a Julie Kristevy. Zahrnula jsem také některé koncepty Michela Foucaulta, z něž velká část feministického myšlení vychází.

V zahraničí se objevilo několik odborných prací snažících se reflektovat podobnou problematiku. Byla jimi například bakalářská práce Coral A. Walker *Giving Birth to Misconceptions: Portrayal of Childbirth in Popular Visual Media* či disertační práce Jennifer Ellis West *Birth Matters: Discourses of Childbirth in Contemporary American Culture*, obě práce se však pohybují mimo rámec jak filmových, tak genderových studií. Asi nejbliže se s mým tématem prolíná práce Imogen Tyler a Lisy Baraitser *Private View, Public Birth: Making Feminist Sense of the New Visual Culture of Birth*, ve které si autorky kladou podobné otázky jako já, zaměřují se ovšem převážně na televizní tvorbu a výtvarné umění a z teoretických nástrojů volí teorii abjektu Julie Kristevy, jejíž neaktuálnost se ve své práci snaží doložit.

Jsem si samozřejmě vědomá toho, že proces filmového zpracování sám o sobě představuje nutnou deformaci reality a že reprezentace jako taková nikdy nemůže být, a to ani v tzv. dokumentárních filmech, věrná skutečnosti. Proto se nechci ani tak zaměřit na to, jak je žena zobrazena, čímž by práce sklouzávala k pouhému popisu jednotlivých porodů, ale chci se spíše ptát, co nám způsob, jakým je porod reprezentován, sděluje. Ve své práci chci uplatňovat vědomí vycházející z poststrukturalistického myšlení, které lze charakterizovat například tvrzením Teresy De Lauretis, že „konstrukce genderu je zároveň produktem i procesem vlastní reprezentace.“⁹ Toto chápání vztahuji nejen na gender samotný, ale především na rodící ženu a roli, která se od ní v porodním procesu očekává. Pro mou práci je důležité i samotné konstruktivistické pojetí genderu, které se snaží popřít esencialismus genderové identity. Kladu v ní také důraz na význam toho, jakým způsobem je rodící žena ve filmu zobrazována, protože je tím opakovaně umocňována dominantní diskurzivní praxe.

Původně jsem zamýšlela se ve své práci věnovat pouze americkým romantickým komediím. Jak však práce postupovala, tento koncept se začal odhalovat jako samoučelný, neboť romantické komedie již svými žánrovými specifiky nezbytně sklouzávají ke stereotypům, které navíc vytěžují pro komický efekt. V práci by mi tak zároveň chyběla i protiváha mých argumentů, příklady, na jejichž pozadí by stereotypní zobrazování

⁹ De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 5

vystupovalo. Nakonec tedy z práce, která původně měla být spíše analytická a pracovat převážně s filmovým materiálem, vznikla práce spíše teoretická, která filmový materiál využívá především jako ilustraci svých tvrzení. Romantické komedie poslední dekády představují většinovou část tohoto ilustrujícího materiálu, ale postupně jsem zahrнула i nonfikční a experimentální snímky. Společným znakem všech vybraných filmů je fakt, že je v nich těhotenství, mateřství a rodičovství hlavní tematikou a scéna porodu zaujímá z dějového hlediska významnou část. Z důvodu zamýšleného rozsahu práce jsem do ní nezahrнула filmy vzniklé v českém prostředí, a to až na jednu výjimku, kterou je film *Hra o jablko* Věry Chytilové, jež jsem zvolila především jako významného zástupce snímků vytvořených ženskou autorkou.

Při studování rodiček ve filmu mě pochopitelně také zajímalo, jaké má zobrazení rodící ženy historické ukotvení. V rámci svého výzkumu jsem bohužel nenarazila na publikaci, která by uceleně shrnovala či nějak obecně tematizovala filmy, které v historii kinematografie zobrazovaly rodící ženu (či se k tomuto aktu alespoň nějak metaforicky odkazovaly). Proto jsem se rozhodla zahrnout do práce také pasáž, zabývající se i snímky staršího data produkce. Rozhodně se nejedná o vyčerpávající seznam, který by jistě vydal na rozsáhlou publikaci a vyžadoval by intenzivní badatelskou práci. Protože není možné v rámci bakalářské práce pokrýt všechny snímky, ve kterých se porod nachází, je nutné přihlídnout také k tomu, že závěry mé práce jsou limitovány materiálem, který jsem si zvolila, a nemohou tak být vše vypovídající.

Záměrem a cílem této práce je především vytvořit studii, která by mohla být budoucím podkladem pro podrobnější teoretický (případně i historiografický) vhled do této nesnadné problematiky. Protože tomuto tématu zatím z pohledu filmových (a ani genderových) studií nebyla věnována přílišná pozornost a zároveň si myslím, že debata o situaci v porodnictví výrazně přispívá k otázkám genderové rovnosti a ženských práv, považuji za přínosné upozornit i na širší kulturní vlivy, jakým je právě film, které mohou současnou situaci formovat vně medicínského prostředí.

2 Úvod do porodnické problematiky

Je v řádu věcí, že žena pomáhá porodit druhé ženě.

– Phillippe Hécquet, 1707¹⁰

V první kapitole, dříve než se budu zabývat porody filmovými, bych se chtěla krátce věnovat historii porodnictví, abych uvedla čtenáře do širšího kontextu své práce. Při studiu materiálů mě totiž překvapilo, že se vznikem moderního porodnictví se prolíná i velká část kořenů genderové problematiky, z nichž některé měly i dalekosáhlé důsledky. Proměna přístupu k porodu jde totiž ruku v ruce s proměnou obecného přístupu k ženě (i muži a dítěti), který vycházel z měnících se společenských struktur i lidského myšlení. Dalo by se tedy říci, že současný systém porodnické péče vznikl na týchž základech, jež se později staly podnětem ke vzniku feministického hnutí (které přirozeně posloužilo jako platforma pro rozvoj genderových teorií). V následující kapitole nejdříve představím historický vývoj porodnictví jako medicínského oboru a následně se budu věnovat proměně porodnictví z hlediska politicko-sociologického, obojí s přihlédnutím k genderové problematice.

2.1 Z porodní báby porodníkem

Snaha zobrazit či jinak zaznamenat porodní proces existovala již od starověku. Autory těchto záznamů však až do konce středověku bývali většinou muži, jejichž přítomnost u porodu byla dlouhou dobu nemyslitelná a kteří se v mnoha aspektech porodu a jeho průběhu mohli spoléhat především na své domněnky či na vyprávění žen. Fakta se tak i v odborné literatuře často mísila s nábožensko-mytologickými praktikami, a to až do 18. století¹¹, kdy se počalo rozvíjet institucionalizované porodnictví tak, jak jej známe dnes. Své nejranější kořeny má sice již v renesanci, kdy mu byla věnována pozornost v rámci získávání prvních anatomických poznatků¹², ale teprve s rozkvětem vědy a empirismu v době osvícenství se objevil mimo jiné také skutečný zájem o komplexní rozbor lidského těla a procesů v něm, díky čemuž se i tělo rodičky stalo předmětem vědeckého zkoumání.

¹⁰ Hécquet, Phillippe, *O nedecentnosti mužů asistovat u porodu žen*, předmluva. Citováno podle Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát. Zrození porodnice v osvětské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 212

¹¹ Doležal, Antonín - Kuželka, Vítězslav - Zvěřina, Jaroslav, *Evropa – kolébka vědeckého porodnictví*. Praha: Galén 2009, s. 48; Doležal, Antonín, *Od babictví k porodnictví*. Praha: Karolinum 2001, str. 79-84

¹² Tamtéž, str. 30-35

Do té doby ženy rodily za asistence porodních bab a/nebo jiných zkušených žen, porod byl „výlučnou záležitostí ženské komunity a byl doprovázen řadou praktických i magických rituálů, které měly usnadnit porod a které vykonávaly ženy-matky z blízkého okolí rodičky [...].“¹³ Porodní báby měly v některých evropských zemích významné postavení. Při porodu měly například právo křtít či vykonávat zjednodušené církevní rituály,¹⁴ v kostele jim byla vyhrazena čestná místa.¹⁵ Jak píše autoři publikace *Evropa – kolébka moderního porodnictví*, jednalo se o prestižní povolání, o jehož vykonavatelce někdy rozhodovala volba místních žen, což můžeme vnímat jako „příklad prvé emancipace, i když značně okleštěné.“¹⁶ Výkon práce porodní báby také poskytl ženám jednu z prvních možností vzdělání,¹⁷ ačkoliv většina lékařů byla přesvědčena, že „báby nejsou schopny chápat složitější otázky.“¹⁸ Mezi porodní báby patřily i některé velice vzdělané a pokrokové ženy, jakými byly např. Angélique Marguerite de Cudray¹⁹ či Louise Bourgeois²⁰.

Za první (zaznamenaný) porod vedený mužem dnes považujeme porod vévodkyně de la Valiere, ženy krále Ludvíka XIV., u kterého asistoval Julian Clément d'Arles.²¹ Porodník se posléze pomalu stával „základním vybavením“ šlechtických dvorů, protože „zavolat k porodu lékaře se postupně stalo potvrzením slušného sociálního statusu.“²² Ačkoliv byla v 18. století móda přítomnosti mužského lékaře u porodu ve vyšších vrstvách samozřejmostí, celospolečensky nebyla přijímána vždy s nadšením – zatímco u většiny vědeckých oborů nebylo v novověku pochyb o tom, že jim mají či smějí dominovat muži, porodnictví vyvolávalo v tomto směru mnoho debat. V otázce, zda mají muži právo pečovat o těhotnou a rodící ženu se proti sobě postavily dva antagonistické tábory, přičemž jeden hájil ctnost a cudnost žen před mužským zásahem, zatímco druhý loboval za medicínský pokrok, který byl ovšem někdy mylně zaměňován za kvalitnější péči o rodičku a novorozence.²³ Na obou stranách sporu byli zastoupeni jak muži, tak ženy, nelze jej

¹³ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát. Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 102

¹⁴ Tamtéž, s. 106

¹⁵ Tamtéž, s. 33

¹⁶ Doležal, Antonín - Kuželka, Vítězslav - Zvěřina, Jaroslav, *Evropa – kolébka vědeckého porodnictví*. Praha: Galén 2009, s. 24

¹⁷ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 111-122

¹⁸ Tamtéž, s. 121

¹⁹ Významná učitelka porodnictví

²⁰ Porodní bába na královském dvoře Marie Medicejské, vedla dlouho nejvýznamnější evropskou porodnici l'Hôtel-Dieu v Paříži, psala také příručky pro porodní báby.

²¹ Doležal, Antonín, *Od babictví k porodnictví*. Praha: Karolinum 2001, s. 49

²² Lenderová, Milena - Tinková, Daniela - Hanulík, Vladan, *Tělo mezi medicínou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014, s. 132

²³ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 17

redukovat pouze na souboj mužů porodníků a žen asistentek, k čemuž mají někteří autoři tendenci.²⁴ Rovněž nemůžeme snahu lékařů proniknout do porodnictví interpretovat jen jako touhu mužů vládnout ženám i v tomto doposud výhradně ženském odvětví, neboť i v jejich primárním zájmu bylo zdraví žen a (ne)narozených dětí.

Porodníci se kromě technických potíží a získávání nových znalostí museli vypořádat i s mnoha morálními a společenskými tlaky. Velmi ožehavým tématem byla otázka toho, co smí být při porodu odhaleno či zda ctnost ženy lépe zachovává pohled, nebo dotek. Porodní báby byly většinou zvyklé vyšetřovat ženu pohmatem (když už se k tomuto kroku vůbec uchýlily), zatímco novověká medicína přinesla důraz především na vizuální zkoumání těla.²⁵ Pohled byl v oblasti nově vzniklého gynekologicko-porodnického oboru považován za morálně pochybnější než dotek, a tak např. gynekologické vyšetření bylo dlouhou dobu realizovatelné pouze pohmatem, žena během něj zůstávala zahalená a lékař měl za úkol cudně klopat zrak jinam nebo ženě naopak upřeně hledět do očí, aby ji ujistil, že nezahledne, co by neměl.²⁶ V rámci ustanovování oborových norem pak vznikaly i tak absurdní požadavky na zachování cudnosti ženy jako třeba zakrytá kolena v průběhu celého porodu.²⁷ Problematizace vizuality spojená s počátkem porodnictví zároveň svým způsobem předznamenává otázku (ne)ukázněnosti pohledu, kterou později řešilo mnoho teoretiků vizuálního umění.

Pohled je to, co v podstatě vytvořilo moderní medicínu. Michel Foucault ve svém díle *Zrození kliniky* rozebírá, jak se proměnilo chápání odborného diskurzu ve chvíli, kdy medicínskému zkoumání začal dominovat pohled. „Zdá se, že prostor zkušenosti se ztotožňuje s oblastí pozorného pohledu, s onou empirickou bdělostí otevřenou samozřejmosti pouhých viditelných obsahů. Oko se stává depozitářem a zdrojem jasnosti; má moc přivést na světlo pravdu, kterou přijímá jen do té míry, v níž je světlu vystavena; oko, které se otevírá, odkrývá pravdu prvního otevření [...]“²⁸ V nově vznikajících příručkách a ilustrovaných encyklopediích jsou oku odhaleny také první obrazy ženských

²⁴ Např. Adrienne Rich či Robert S. Mendelsohn

²⁵ „[...] v nemocnici pacientův pokoj občas zaplní celý hlouček lékařů a mediků a v takové situaci se může přihodit cokoliv, záleží na chorobě – lékaři mohou pacienta například požádat, aby se vleže svléknul nebo se posadil, a zatímco tam svlečený leží či sedí na posteli, lékař demonstruje odsávání plíce či zavádění cévky. Už od renesance byli pacienti nuceni předvádět se na pódiu v přednáškových aulách plných studentů. Osoby postižené hysterií v 19. století jsou toho neznámějším příkladem – vyváděli je na pódium nahé a lékaři se v nich snažili vyvolat záchvat hysterie tím, že na ně určitým způsobem hovořili a určitým způsobem se jich dotýkali.“ James Elkins, *Dívat se jinam a vidět příliš mnoho*. In Kesner, Ladislav, *Vizuální teorie*. Jinočany: H&H 2005, s. 352

²⁶ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 215

²⁷ Tamtéž, s. 217

²⁸ Foucault, Michel, *Zrození kliniky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010, s. 13

genitálií vůbec. Žena-rodíčka je tímto redukována pouze na pohlavní ústrojí, které je vnímáno jako stěžejní část zapojená do porodního procesu. Zde již vznikají kořeny konceptu ženského těla jako pouhého produkčního mechanismu,²⁹ který byl terčem kritiky feministek o mnoho let později.

Zastánci převahy hodnoty lidského života nad cudností a soukromím ženy, převážně tedy muži-porodníci, nakonec v oboru, jak už dnes víme, přece jen převládli. Do té doby nenahraditelné povolání porodní báby bylo postupně vytěsněno pro nedostatečnou odbornost a kvalifikovanost. Nově vzniklá porodnická klinika, která předchází o několik let vzniku obecných klinik – nemocnic, plnila hned několik funkcí. Kromě sociální péče a kontroly (prevence potratů a vražd novorozenců) sloužila v neposlední řadě také jako místo, kde bylo jinak nepřístupné ženské tělo odhaleno ke studiu medikům a jejich profesorům.³⁰ Ženy byly dokonce placeny za to, že budou rodit v klinice a poskytnou své tělo během porodu jakožto studijní materiál.³¹ Protože byly kliniky určeny původně především svobodným matkám, předpokládalo se, že „vzhledem k tomu, že již přišly o poctivost, nebude jim působit morální újmu, poslouží-li jejich tělo jako objekt k pozorování.“³² To, že lékařské prostředí „posvětilo“ pozorování ženy jakožto pouhého objektu opět vytváří zajímavou paralelu s kritikou objektivizace ženy ve filmovém médiu. Přínos porodnic byl porodníky velmi vyzdvihován, přestože tento „pokrok“ na dlouhou dobu způsobil velký počet úmrtí žen po porodu na tzv. horečku omladnic z důvodu nedostatečných hygienických opatření,³³ a proto byly také porodnice dlouho považovány za místo, kde se rodit nesluší nebo je to životu nebezpečné.³⁴ Důležité je také si uvědomit, že přestože byl porod obecně vnímán jako nemalé riziko pro život ženy i rodičího se dítěte, dokud probíhal v domácím prostředí, byl součástí každodenní reality lidí, podobně jako bylo její součástí pečovat o nemocného, umírajícího či zemřelého v prostředí vlastního domova.³⁵ Přenesením porodu do prostředí kliniky se tento akt dostává do nového kontextu, podpořeného rétorikou nemocného a nedokonalého ženského těla. Muži

²⁹ Koncept, vycházející z mechanického materialismu (Descartes, Bacon, Hobbes), oddělující materiální a nemateriální složky lidské existence. Pod tímto vlivem vzniká medicínské uvažování o lidském těle jako stroji, jehož jednotlivé části lze mechanicky opravit. Prototypem tohoto správně fungujícího těla bylo samozřejmě tělo mužské.

³⁰ Lenderová, Milena - Tinková, Daniela - Hanulík, Vladan, *Tělo mezi medicínou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014, s. 133

³¹ Tamtéž, s. 135

³² Tamtéž

³³ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 151-152

³⁴ Tamtéž, s. 149-150

³⁵ Více o proměně kontextu nemoci při přenesení do nemocnice např. Foucault, Michel, *Zrození kliniky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010, s. 36-37

porodníci zde potom mohli snadněji představovat spásný element, který rodící ženu zachrání (tj. dítě porodí porodník, nikoliv žena).

Práce mužů v oblasti porodnictví byla i přesto dlouho vnímána jako podřadná. Například v Anglii porodní báby vzdorovaly mužskému elementu velice odhodlaně, poukazovaly na zženštilost porodníků a vyvíjely tlak na jejich zesměšnění.³⁶ Muži-porodníci se navíc často rekrutovali z řad chirurgů,³⁷ což bylo povolání, které platilo dlouhou dobu za nízké³⁸ a v lékařských kruzích jím bylo pohrdáno, protože lékaři se dlouhou dobu stranili krve.³⁹ Až „vzrůst prestiže a vzdělání chirurgů v 18. století a současně důraz na empiričtější a praktičtější rozměr lékařského vzdělání obě profese sblížilo a přineslo i změnu postoje k tělesné integritě a k zásahům do ní.“⁴⁰ Původně byli porodníci také přivoláváni pouze ke komplikovaným a patologickým porodům, na které již nestačily znalosti či schopnosti porodní báby,⁴¹ jejich přítomnost byla proto většinou známkou blížícího se neštěstí. Obor moderního porodnictví tedy v základech stojí na řešení patologických případů, nikoliv fyziologických těhotenství a porodů⁴². Odtud také pramení zbytečné nadužívání nástrojů, které se „staly přímo atributy nové vědy.“⁴³ Není asi třeba dodávat, že porodním babám znalost práce s nástroji nikdo nepředal.

Genderový podtext se přenesl i do problematiky porodní polohy. Zatímco v babické tradici většinou ženy rodily vsedě na speciální stoličce, mužská porodní praxe zavedla pro porodníka výhodnou a přehlednou, ovšem pro matku i dítě namáhavou a nepřírozenou polohu vleže na zádech s nohama zvednutýma do výšky.⁴⁴ Jen těžko si pro ženu představit podřízenější a pasivnější polohu, než takovou, ve které je omezena v pohybu a zároveň v plné míře vystavena do nejmenších detailů všem přihlížejícím. Není překvapivé, že trvalo poměrně dlouho, než došlo k rozšíření této polohy coby standartní.⁴⁵

Muž, jakožto odborník přes vědecké poznání, se postupně stává odborníkem a později i autoritou ve věcech ženského těla a reprodukce. Někteří oboroví historici dokonce tvrdí, že ženy se v novém konceptu medicíny stávají oběťmi gynekologické specializace, která

³⁶ Vznikají karikatury a zesměšňující označení, např. Man-mid-wife z roku 1793 nebo označení „sage femme en culottes“ (porodní bába v kalhotách) ve Francii. Viz Doležal, Antonín, *Od babictví k porodnictví*. Praha: Karolinum 2001, s. 59-60

³⁷ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 139

³⁸ Tamtéž, s. 214

³⁹ Lenderová, Milena - Tinková, Daniela - Hanulík, Vladan, *Tělo mezi medicinou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014, s. 128

⁴⁰ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 220

⁴¹ Doležal, Antonín, *Od babictví k porodnictví*. Praha: Karolinum 2001, s. 21

⁴² Fyziologické těhotenství a porod probíhají bez zjištěných problémů či rizikových faktorů.

⁴³ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 220

⁴⁴ Tamtéž, s. 196-197

⁴⁵ Tamtéž, s. 197

„vznikla jako prostředek k jejich ovládnutí.“⁴⁶ Muži si v porodnictví udrželi jednoznačnou převahu až do přelomu 19. a 20. století.⁴⁷ I v současné době převažují mezi gynekology a porodníky⁴⁸ v České republice muži, ženy jsou zastoupeny přibližně 40%.⁴⁹

2.2 Další aspekty vývoje porodnictví

V osvícenské společnosti vzniká i nový politický zájem na životech občanů. „Ženské tělo se svým způsobem stává jedním z důležitých pilířů nové populacionistické politiky.“⁵⁰ Tato politika, vyplývající z proměny politicko-ekonomického uspořádání států a nárůstu počtu obyvatel, chápe své obyvatelstvo jako „produktivní sílu“,⁵¹ což je koncept, jež Michel Foucault nazývá *biopolitikou*. Biopolitika je v jeho pojetí „způsob, jímž se od 18. století zkoušelo racionalizovat problémy, které státní praxi přinesly jevy spjaté s celkem živých bytostí tvořících populaci: zdraví, hygiena, natalita, délka života, rasy.“⁵² Biopolitika uplatňuje *biomoc*, což je „forma moci, která usiluje o maximalizaci potenciálu či síly života; snaží se předcházet nehodám i úrazům a napomáhat tím k určité formě zpravidelnění či předvídatelnosti lidského chování.“⁵³ V důsledku proměny přemýšlení o populaci jako o souboru těl, jež představuje především pracovní sílu, kterou je třeba chránit, je na tělo nahlíženo jako na předmět určený ke státní a mocenské regulaci. Ženské tělo, schopné produkovat další pracovní sílu, pak pochopitelně vstoupilo do centra státního zájmu.⁵⁴

Žena však získává nový význam i celospolečensky. Osvícenství v tomto udává směr, kterým se dále ubíralo postavení žen v 19. a 20. století. Tento směr jde ruku v ruce

⁴⁶ Mendelsohn, Robert S., *Mužský přístup aneb Jak muži manipulují se ženami*. Praha: Malvern 2014, s. 48

⁴⁷ Lenderová, Milena - Tinková, Daniela - Hanulík, Vladan, *Tělo mezi medicínou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014, s. 128

⁴⁸ Český jazyk dokonce nenabízí ženský tvar pro toto povolání, jak si všímá Ema Hrešanová ve své studii *Kultury dvou porodnic: etnografická studie*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni 2008, s. 152

⁴⁹ Brožovičová, Klára, *Sociální a kulturní aspekty porodu*. Brno, 2009. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, s. 29

⁵⁰ Lenderová, Milena - Tinková, Daniela - Hanulík, Vladan, *Tělo mezi medicínou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014, s. 128

⁵¹ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 27

⁵² Foucault, Michel, *Naissance de la biopolitique*. Citováno podle Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 29

⁵³ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 29

⁵⁴ Bylo by však příliš zjednodušené domnívat se, že snaze disciplinovat a parcelovat tělo bylo v osvícenství podrobeno pouze tělo ženské. Michel Foucault, který osvícenství nazývá mimo jiné obdobím „medikalizace společnosti“, poukazuje na to, že i mužské tělo podléhalo disciplinaci např. v důsledku zavedení branné povinnosti, více In: Lenderová, Milena - Tinková, Daniela - Hanulík, Vladan, *Tělo mezi medicínou a disciplínou: Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014, s. 19, 100-126

s novým definováním (ženského) těla, v němž má nově hlavní slovo věda a medicína, která začíná postupně nahrazovat autoritu církve.⁵⁵ „S rozvojem fyziologie a s novou interpretací těla v osvícenské vědě souvisí i zvýšený zájem o srovnávací anatomii, která začala brát větší zřetel nejen na analogie, ale také na rozdíly mezi živočišnými druhy, ‚rasami‘ a pohlavími.“⁵⁶ V rámci tohoto uvažování vzniká koncept ženy jako nedostatečného muže, ženy jako nemocného, nedostatečného pohlaví. Toto myšlení je pak později završeno Freudovou interpretací ženské identity. Ta podle něj vzniká ve chvíli, kdy malá holčička poznává, že není mužem, a vzniká tak u ní potřeba kompenzovat si tento nedostatek mateřstvím, protože dítě nahrazuje neexistující falus.

Jiné chápání genderových identit bylo způsobeno kromě rozvoje anatomie a antropologie a vlivu vitalismu také novým systémem dělby práce.⁵⁷ V důsledku postupné industrializace se odborníkem na práci se stroji stává muž, zatímco ženě jsou přenechány práce „méně kvalifikované, pomocné.“⁵⁸ Postupně tak vzniká nová role ženy, kterou je žena-hospodyně, tedy žena zabezpečující především chod rodiny a domácnosti.⁵⁹ Tím se proměňují i kvalitativní nároky na tuto nově vzniklou ženu – má to být „křehká žena bez vlastního vědomí sexuality, která nalézá svou lidskou roli i morální završení teprve a výhradně v manželství.“⁶⁰ Proměnil se také požadavek na ženu jakožto matku, jejíž význam ve výchově značně narostl. „Nově definovaná matka je zodpovědná za péči o děti, považované za nezkaženou naději. Současně i těhotenství a mateřství přestávají být výhradně kategoriemi biologické, resp. fyziologické zkušenosti, ale nesou s sebou myšlenku emocionálně bohatého, výjimečného stavu.“⁶¹ Tyto myšlenky byly postupem času společensky umocňovány, což vyvrcholilo v poválečných letech, kdy popularizace Freudových myšlenek vyústila v celospolečenský ideologický nátlak, jenž za pilíř ženské přirozenosti ustanovil právě mateřství.⁶²

⁵⁵ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 73

⁵⁶ Tamtéž, s. 72

⁵⁷ Tamtéž, s. 72-73

⁵⁸ Tamtéž, s. 55

⁵⁹ Tamtéž, s. 59

⁶⁰ Tamtéž, s. 58

⁶¹ Tamtéž, s. 60

⁶² Badinter, Elisabeth, *Materská láska od 17. století po současnost*. Bratislava: Aspekt 1998, s. 243

2.3 Jaká je situace dnes?

Velká část sporných přístupů přetrvala v porodnictví až do dnešní doby. Kateřina Jonášová, zabývající se mimo jiné i mediálním obrazem porodu, si všímá, že na tělo rodící ženy se stále uplatňuje patriarchální moc velice tvrdě. „Žena se má obětovat pro své dítě a touto optikou nahlížet i na místo a způsob porodu.“⁶³ Žena v těhotenství spojená s dítětem se stává nositelkou celospolečenského majetku. Jak píše například Klára Brožovičová: „Druhý způsob zmocnění se těla ženy je tedy prostřednictvím sdílených genů, tzn. prostřednictvím sdíleného dítěte, kdy otec má právo rozhodovat o tělech obou – ženy a dítěte současně.“⁶⁴ Brožovičová zde odkazuje k patriarchálnímu uspořádání podle Elizabeth Badinter, kterému se budu ještě dále ve své práci věnovat.

Od ženy, která se stane matkou, se předpokládá, že bude touto novou rolí zcela přehlušena jakákoliv její jiná potenciální role. „Současně s přijetím nové role – role matky – je po ženě požadováno, aby změnila svůj žebříček hodnot a přestala uvažovat v navyklých kategoriích, jako je svoboda, osobní zodpovědnost či vlastní zdraví.“⁶⁵

Ještě dále v této úvaze zachází Marsden Wagner, americký epidemiolog a mimo jiné také bývalý vedoucí oddělení ženského a dětského zdraví Světové zdravotnické organizace: „Porod je politický. Dávat najevo ženám, tedy polovině lidstva, že jsou neschopné, a totiž odebrat jim potenciál rodit děti, je tragédií pro celou společnost. Naopak respekt k ženě jako důležité a nenahraditelné lidské bytosti a prosazení názoru, že porod je pro ženskou zkušenost jedinečným naplněním a posílením, představuje nezbytný předpoklad pro posílení žen a tím i celé společnosti. S porody jsou spojeny dvě zcela konkrétní politické otázky: Svoboda ženy a nedotknutelnost rodiny. Svoboda ženy znamená mít vládu nad vlastním tělem a vlastní reprodukcí a být informována o volbách, které jsou v souvislosti s těhotenstvím a porodem k dispozici. Nedotknutelnost rodiny znamená, že především rodina má právo rozhodovat o tom, za jakých okolností prožije porod. Porodníci dnes často zdůrazňují, že jejich povinností je chránit lidský plod a nedbat přitom osobních svobod ženy, pokud jsou tyto svobody v rozporu s porodnickou

⁶³ Jonášová, Kateřina, Krev versus rozum – (přirozený) porod a média. In: Kotková, Anna (ed.), *Tělo v rukou společnosti*. Praha: Gender Studies, o. p. s. 2011, s. 24

⁶⁴ Brožovičová, Klára, *Sociální a kulturní aspekty porodu*. Brno, 2009. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, s. 29

⁶⁵ Jonášová, Kateřina, Krev versus rozum – (přirozený) porod a média. In: Kotková, Anna (ed.), *Tělo v rukou společnosti*. Praha: Gender Studies, o. p. s. 2011, s. 24

ortodoxií.⁶⁶ Wagner upozorňuje, že myšlenkový koncept mateřské oběti je v porodnictví uplatňovaný dodnes. Pozornosti by neměl ujít ani jeho důraz na to, že porod je politický. Není těžké nalézt zde paralelu s feministickým výrokiem *osobní je politické (the personal is political)*.⁶⁷ A například Adrienne Rich, jejímuž dílu se budu věnovat v samostatné podkapitole, chápe porod a jednání s ním spjaté v dalekosáhlých celospolečenských souvislostech, včetně těch politických, protože je provázán s ženským vztahem ke strachu, bezmoci, vlastnímu tělu i dětem.⁶⁸

Také Jonášová si všímá, že média „uznávají právo ženy na rozhodování o vlastním těle např. v případě práva na potrat, při porodu jí její tělo nepatří. Lékař-porodník je ten, který ví mnohem lépe než rodička sama, jak s rodícím tělem naložit a jak naložit s novorozeným dítětem.“⁶⁹ V tomto ohledu je například zajímavá skutečnost, že v českých porodnicích se praktikuje epiziotomie⁷⁰ asi na 42% rodiček⁷¹, přestože WHO doporučuje asi 10-15% jako nezbytný zdravotnický zákrok.⁷² Přihlédnuto k tomu, že se jedná o výrazný zásah do genitálií žen, je přinejmenším překvapivé, že nespadá pod právo rozhodování o vlastním těle.⁷³

Současný diskurz v porodnictví se nejčastěji potýká s legislativním ustanovením hranice mezi právy ženy a právy dítěte. Asi nejkontroverznějším tématem je v posledních letech otázka svobodné volby matky ohledně místa porodu a postupů, které jsou vůči ní uplatňovány, především ve vztahu k potenciální hrozbě, kterou tato volba může pro ni či pro dítě představovat. Velkou měrou jsou v našem prostředí v současnosti zastoupeny iniciativy, usilující o návrat porodu ženám a přirozenější a lidštější přístup v péči o rodičku

⁶⁶ Labusová, Eva, Nechte ženy, ať si vyberou: Rozhovor s lékařem, vědcem a publicistou Marsdenem Wagnerem. *Aperio* 1, 2003. Převzato z WWW:

<http://www.evalabusova.cz/rozhovory/wagner_marsden.php> [navštíveno 6. 8. 2016]

⁶⁷ Toto „motto“ druhé vlny feminismu bylo názvem eseje Carol Hanisch, vydaném v roce 1970 ve sborníku *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Fráze odkazovala k tomu, že již samotné uvědomění si jedince (v tomto případě ženy) své osobní situace a její diskutování je předpokladem a součástí následné politické odezvy.

⁶⁸ Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton 1995, s. 182

⁶⁹ Jonášová, Kateřina, Krev versus rozum – (přirozený) porod a média. In: Kotková, Anna (ed.), *Tělo v rukou společnosti*. Praha: Gender Studies, o. p. s. 2011, s. 26

⁷⁰ Nástřih hráze mezi pochvou a konečníkem, prováděný v závěru druhé doby porodu za účelem zvětšení vaginálního otvoru pro průchod hlavičky.

⁷¹ Rodička a novorozenec 2013, vydává Ústav zdravotnických informací a statistiky ČR, s. 82. Dostupné na WWW: <<http://www.uzis.cz/katalog/zdravotnicka-statistika/rodicka-novorozenec>>

⁷² Autor neuveden, *Nástřih hráze*. Dostupné na WWW: <<http://jaksekderodi.cz/nastrih-hraze/>> [navštíveno 12. 8. 2016]

⁷³ Navíc má nesporný vliv na sexualitu žen, viz např. studie Kristiny Neubertové-Zemánkové *Vliv prožitku porodu na sexualitu ženy*. Olomouc, 2014. Magisterská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Katedra psychologie.

a novorozence.⁷⁴ Velice často opakujícím se motivem je v současnosti také opozice práce porodní asistentky a porodníka, kteří jsou vnímáni jako zástupci opačných konců spektra v možném přístupu k rodící ženě. Genderové zatížení tohoto oboru tak přetrvává dodnes.

⁷⁴ Iniciativa Jak jinak, Hnutí za aktivní mateřství, společnost Aperio, organizace Acentrum a další

3 Gender, feminismus a mateřství

„Muži konají, ženy se jeví.“

– John Berger, 1972⁷⁵

3.1 Gender, stereotyp

Feminismus se do jisté míry inspiroval poststrukturalistickým myšlením, převážně dílem již zmíněného Michela Foucaulta. Pro feministky je důležité jeho studium těla jako předmětu uplatňování moci, zájem o distribuci vědění a moci a otázky objektu a subjektu.⁷⁶ Podstatná je pro ně ale zejména Foucaultova kritika esencialismu, který tvrdil, že žena a muž jsou odlišní (případně v patriarchální interpretaci že žena je muži podřízená) ze samé podstaty jejich existence, že je to přirozený řád věcí. Oproti tomu poststrukturalismus „navrhuje studovat gender jako literární a filozofický proces. Namísto toho, aby předpokládal ‚preexistující‘, nadčasovou identitu ‚ženy‘ a ‚muže‘, zajímá se o proces jejího vytváření. Nechce dokazovat lineární opozici mužské-ženské, ale ptá se, *jak* se tato opozice vytvořila.“⁷⁷ Na tento Foucaultův diskurzivní model navazuje i Teresa de Lauretis ve své knize *Technologies of Gender*. Tvrdí, podobně jako Foucault o sexualitě, že gender je „produktem různých sociálních technologií, jako je film, a institucionalizovaných diskurzů, epistemologií a kritické, stejně jako každodenní žité praxe.“⁷⁸ De Lauretis dále upozorňuje, že právě samotná reprezentace genderu je to, co jej konstruuje,⁷⁹ a že systém, který vychází z dělení společnosti podle genderu a pohlaví, připisuje jedincům ve společnosti význam na základě těchto reprezentací. „Pokud jsou reprezentace genderu zároveň sociálními pozicemi nesoucími diferencující významy, pak to, že je někdo reprezentován či se reprezentuje jako muž nebo žena, implikuje i to, jaké důsledky těchto významů předpokládáme.“⁸⁰ Zde se De Lauretis dostává k bodu, který byl velice významný pro mnoho dalších feministických myšlitelek – připisujeme-li někomu

⁷⁵ Berger, John, *Ways of Seeing*. New York: Penguin 1972, s. 47. Citováno Podle Sturken, Marita – Catwright, Lisa, *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál 2009, s. 130

⁷⁶ Např. esej *Subjekt a moc*, knihy *Dohlížet a trestat*, *Zrození kliniky*

⁷⁷ Tinková, Daniela, *Tělo, věda, stát: Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010, s. 18

⁷⁸ De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 2

⁷⁹ Tamtéž, s. 3

⁸⁰ Tamtéž, s. 5

genderovou roli muže či ženy, připisujeme jim zároveň i jejich společenské postavení a očekávaný vzorec chování.

Výše popsaný konstruktivistický model s sebou přináší mnoho problematických otázek, kterým se podrobně věnuje Judith Butler ve své knize *Bodies That Matter*. Všimá si, že pohlaví se v tomto pojetí stává „konstrukcí konstrukce“,⁸¹ protože „je-li gender sociálně konstruované pohlaví, a není-li k tomuto ‚pohlaví‘ žádný jiný přístup než skrze prostředky konstrukce, pak dochází nejen k tomu, že je pohlaví absorbováno genderem, ale že ‚pohlaví‘ se stává něčím jako fikcí [...]“.⁸² Vzniká tak problém, jak rozlišit, kdo je vlastně ten, kdo gender konstruuje. Existuje nějaké předjazykové, rodově nediferenciované *já*, které teprve konstruuje svou genderovou identitu? A pokud ano, jaká je jeho identita před tím, než ji vytvoří? Judith Butler tvrdí, že *já* nepředchází ani nenásleduje konstrukci genderu, ale vzniká v tomtéž procesu. Upozorňuje, že „genderování“ je celoživotní proces, který nekončí okamžikem, kdy zaujmeme stanovisko, zda jsme žena či muž, ale naopak, náš gender je neustále (trans)formovaný společností.⁸³ Myšlenkově toto pojetí vychází z lingvistiky a filozofie jazyka. Judith Butler za tímto účelem přejímá pojem J. L. Austina *performativ*⁸⁴, což je „diskurzivní praxe, která vykonává či produkuje to, co pojmenovává.“⁸⁵ Na rozdíl od konstativu, který „konstatuje či popisuje fakta a události“,⁸⁶ performativ fakta utváří. Jako typický příklad performativu můžeme uvést věty jako „Vyhlášuji válku!“ či „Budiž světlo!“. Butler však tvrdí, že i výpovědi, jež vznikají v procesu rodové diferenciaci („jsem žena/jsem muž/nejsem ani jedním“) mají performativní charakter. Je tedy nutné si uvědomovat, že rodová identita i s ní spojené společenské role jsou neustále přetvářeny a je proto nutné na ně nahlížet ve společenském a historickém kontextu.

Abychom lépe pochopili důsledky genderové reprezentace, je potřeba porozumět také pojmům *stereotyp* a *role*. *Stereotyp* je deskriptivní, přiřazuje atributy dané sociální kategorii.⁸⁷ Způsobuje, že atributy přiřazené této kategorii aplikujeme plošně na všechny jedince náležící k dané kategorii a předpokládáme, že „tyto charakteristiky reprezentují

⁸¹ Butler, Judith, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge 1993, s. 5

⁸² Tamtéž

⁸³ Tamtéž, s. 10

⁸⁴ Fulka, Josef, Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). *Sociální studia* 7, 2002, s. 45. Dostupné na WWW: <http://www.antropologie.org/sites/default/files/files/studijni-materialy/fulka_performativ_feminismus_cteni_na_mtk_8prosinec.pdf> [navštíveno 19. 8. 2016]

⁸⁵ Butler, Judith, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge 1993, s. 13

⁸⁶ Fulka, Josef, Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). *Sociální studia* 7, 2002, s. 45. Dostupné na WWW: <http://www.antropologie.org/sites/default/files/files/studijni-materialy/fulka_performativ_feminismus_cteni_na_mtk_8prosinec.pdf> [navštíveno 19. 8. 2016]

⁸⁷ Hnilica, Karel, *Stereotypy, předsudky, diskriminace*. Praha: Karolinum 2010, s. 15

vše, co takový jedinec je nebo být může.“⁸⁸ Podle Ladislava Zikmunda-Lendnera si stereotypy vytváříme, „abychom se vyznali v tom, co nás obklopuje. Člověk se snažil utvrdit systém moci, v němž se ocitl, vizuálními reprezentacemi, kterými zároveň praxi svých společenských struktur dále propagoval. Taková zobrazení, která vystihovala názor co největšího počtu lidí, tzv. masy, neodlišující subjektivitu jedince, která zároveň byla dobře viditelná a dostupná, zobrazení, která nepobuřovala a která byla kolektivní a následně dále replikovaná, se stala stereotypem.“⁸⁹ Zikmund-Lendner zde zdůrazňuje význam vizuality, která právě tyto stereotypy umocňuje. Jednu z forem těchto vizuálních reprezentací samozřejmě představuje i film, jehož roli ve vytváření celospolečenského obrazu porodu jsem nastínila v úvodu.

Oproti stereotypům jsou *role* preskriptivní, to znamená, že vyjadřují, „jaké atributy by příslušník určité sociální kategorie měl nebo neměl mít, jak by se měl nebo neměl chovat.“⁹⁰ Role a stereotypy se mohou a nemusí překrývat. Genderové role i stereotypy si osvojujeme již od dětství a vycházejí převážně ze vztahů s matkou a otcem. Jedním z nejvýznamnějších dopadů genderových rolí jsou role sociální, především pak dělba práce a na základě toho i vnímání (ne)postradatelnosti jedince pro společnost.⁹¹

Filmové médium genderové stereotypy většinou využívá (často např. právě v komediích), zatímco na vytváření rolí se celospolečensky podílí. To, jaké role a stereotypy jsou spojeny s mateřstvím a potažmo s porodem, představím na několika ústředních feministických teoriích v následující podkapitole.

3.2 Matka a porod ve feministickém myšlení

Dvacáté století přineslo pro ženy ještě mnoho dilemat ve věcech mateřství a porodu. Na jednu stranu zde byly pokusy o to, co nejvíce se z údělu mateřství vymanit, což vedlo k rozmachu antikoncepce, potratové politiky, náhrady mateřského mléka umělým či porodu v bezvědomí, tzv. twilight sleep.⁹² Na druhou stranu pak v důsledku docházelo k návratu k

⁸⁸ Barker, Chris, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 180

⁸⁹ Zikmund-Lendner, Ladislav, Okamžik pravdy: Reprezentace stereotypu ve vizuální kultuře. In: Zikmund-Lendner, Ladislav (ed.), *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Interactiv.cz 2011, s. 27

⁹⁰ Hnilica, Karel, *Stereotypy, předsudky, diskriminace*. Praha: Karolinum 2010, s. 15

⁹¹ Více např. v Oakley, Ann, *Pohlaví, gender, společnost*. Praha: Portál 2000, s. 99-120

⁹² Twilight sleep byla metoda porodní anestezie, vyvinutá v Německu na počátku 20. století. Injekce morfia a skopolaminu, která tento stav vyvolávala, byla zpočátku vítána jako konečné vysvobození žen z útrap porodu. Látka však způsobovala pouze ztrátu vzpomínek na prožitou bolest, kterou limitovala jen minimálně. Ženy uváděla do polobezvědomého stavu, ve kterém nebyly schopné spolupráce a proto rodily přivázané k nemocničním lůžkům a děti z nich byly většinou mechanicky vyjímány. Kromě neblahého vlivu

„přirozenému“ mateřství, jež představovaly porody bez jakékoliv formy anestezie, kontaktní rodičovství, kojení a obecný apel na návrat k přírodě. Co se v jednu chvíli zdálo jako osvobozující od patriarchálního systému, se při kritické revizi vyjevilo jako další způsob jeho dominance. Takovým příkladem byla právě třeba antikoncepční pilulka⁹³ nebo v porodnictví Lamazeho metoda⁹⁴.

Od Simone de Beauvoir, která se ve své knize *Druhé pohlaví* mimo jiné pokoušela rozvrátit mýtus univerzálního mateřství a nastínit všechny možné pocity, kterými ženy během těhotenství, porodu a mateřství mohou procházet, se postoje k otázkám mateřství ve feministickém diskurzu v průběhu času výrazně proměňovaly. Hlavní směry, kterými se feministické myšlení ve věcech mateřství ubíralo, zde představím na ústředních myšlenkách Shulamith Firestone, Adrienne Rich a Julie Kristevy.

3.2.1 *Mateřství jako otroctví patriarchálního systému*

Shulamith Firestone zastupuje perspektivu radikálního feminismu, který spatřuje kořeny nerovnosti pohlaví v naší společnosti v biologické podstatě reprodukce. Je přesvědčená, že fyzické zákonitosti rozmnožování a (alespoň dočasná) závislost dítěte na péči dospělého stála u zrodu genderové dělby práce.⁹⁵ Tvrdí, že kulturní konstrukty, které se následně kolem tohoto nepopiratelného faktu tvoří, se mohou v rámci různých společností radikálně lišit (a že např. západní model nukleární rodiny jej silně ideologicky posiluje). Aby bylo možné dosáhnout „vymizení sexuálních tříd“, je nezbytná „revolta podřízené třídy (žen) a znovunabytí kontroly nad *reprodukcí* [vyznačeno autorkou].“⁹⁶ Firestone tedy spatřuje řešení nerovnosti pohlaví v nahrazení „reprodukce jedním pohlavím pro dobro obou“⁹⁷ umělou reprodukcí nebo alespoň její možností. Děti by se mohly rodit „oběma pohlavím rovnocenně nebo nezávisle na obou.“⁹⁸ Tím by bylo možno ukončit

na novorozence měla tato metoda především drastický dopad na psychický stav žen a bylo tak od ní postupně upuštěno.

⁹³ Antikoncepční pilulka, někdy označována za pilíř sexuální revoluce 60. let, byla dlouho feministkami považovaná za prostředek k ovládnutí vlastního těla a jeho reprodukčních schopností, který jim konečně umožnil vystoupit z věčného koloběhu mateřství, které je svazovalo. Později však vyvolalo otázky, zda nepřineslo větší sexuální osvobození spíše pro muže než pro ženy.

⁹⁴ Metoda pojmenovaná podle francouzského porodníka Fernanda Lamazeho, která skrze psychickou přípravu, relaxační techniky a správné dýchání ženám údajně zajišťovala bezbolestný porod. V prvních letech byla přijímána pozitivně, protože navracela porod ženám, později však byla kritizována jako příliš disciplinární a autoritativní.

⁹⁵ Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex*. New York: A Bantam Book 1972, s. 9

⁹⁶ Tamtéž, s. 10-11

⁹⁷ Tamtéž, s. 11

⁹⁸ Tamtéž, s. 11

podmíněnost rozdělení práce na základě ženské dispozice rodit děti, rozdíly v pohlavních orgánech by již neměly kulturní význam.⁹⁹ Jedině tak dle Firestone může dojít k prolomení „tyranie biologické rodiny“.¹⁰⁰ Západní model nukleární rodiny je tak dle Firestone pro ženu zcela destruktivní. Ekonomicky je zcela odkázána na muže, protože tento model jí ukládá plnočasově pečovat o dítě či děti, které jsou majetkem otce¹⁰¹ (nesou jeho jméno) a on je miluje podmíněně na základě jejich úspěšnosti v převzetí jeho místa ve společnosti.¹⁰² Oproti tomu od matky se očekává, že své děti bude milovat bezpodmínečně. Podstatné ovšem je, že Firestone nikterak dále nerozebírá, co pro ženu představuje samotný akt porodu, především proto, že zavrhuje koncept matky jakožto nositelky a rodičky dítěte. Vzato tedy z hlediska tohoto myšlení by všechny filmy, které se zabírají těhotenstvím, porodem a mateřstvím, již ze své podstaty musely být produktem patriarchálního myšlení a není v nich žádný prostor pro ženské hledisko.

3.2.2 *Mateřství jako magická moc žen*

Naproti tomu kulturní feminismus, který představuje Adrienne Rich, sice také identifikuje ženskou schopnost rození dětí jako důvod patriarchální nadvlády, což ovšem neplatí o mateřství univerzálně, ale pouze o jeho formě coby společenské instituce, kterou na ženu uvalil patriarchální systém.¹⁰³ Rich ale hovoří i o druhé formě mateřství, kterou je „*potenciální vztah* [vyznačeno autorkou] jakékoliv ženy ke svým možnostem reprodukce a k dětem.“¹⁰⁴ Tento druh mateřství, pokud je skutečnou volbou ženy a nikoliv nutností, není nástrojem mužů k podmanění si žen, ale naopak ženskou tajemnou silou, která může být použita k proměně současné společnosti. Zároveň také zdůrazňuje, že mateřství je pouze „*jednou* [vyznačeno autorkou] částí procesu ženství; není věčnou identitou ženy.“¹⁰⁵ Poukazuje i na to, že schopnost žen tvořit život vyvolává již od pradávna v mužích závist, úžas i strach, který se opakovaně projevuje ve formě „nenávisti vůči všem dalším

⁹⁹ Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex*. New York: A Bantam Book 1972, s. 11

¹⁰⁰ Tamtéž

¹⁰¹ Shira Segal si všímá, jak moderní trend otců přestřihávat pupečník podtrhuje otcovo vlastnictví dítěte, který má právo jej oddělit od matky. Segal, Shira, *The Masculinization Project of Hospital Birth Practices and Hollywood Comedies*. *eSharp* 9, 2007, s. 6. Dostupné na WWW: <https://www.academia.edu/5426007/The_Masculinization_Project_of_Hospital_Birth_Practices_and_Hollywood_Cinema> [navštíveno 1. 8. 2016]

¹⁰² Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex*. New York: A Bantam Book 1972, s. 48-49

¹⁰³ Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton 1995, např. s. 13, 34, 60-61

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 13

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 36-37

aspektům ženské kreativity.¹⁰⁶ Uvádí příklady dřívějších matriarchálních společností, ve kterých mateřství nebylo pasivní funkcí, nýbrž „*transformativní silou* [vyznačeno autorkou]“,¹⁰⁷ mocí nad životem a smrtí. Tvrdí, že kdysi muž nazíral ženu-matku modem magického¹⁰⁸ a teprve princip patriarchátu proti ženě obrátil její „organickou podstatu, zdroj jejího údivu a její původní moc.“¹⁰⁹

Adrienne Rich se ve svém díle specificky věnuje tématu porodu ve dvou kapitolách. Jednu z nich věnuje historickému vývoji porodnictví.¹¹⁰ Vznik moderního porodnictví považuje za snahu mužů ovládnout poslední ženskou sféru, která nespádala pod jejich moc. Popisuje rozpor mezi ženským citlivým přístupem porodních bab a mužským svéhlavým bojem o to, kdo umí lépe porodit (především na příkladu porodnických kleští a porodní polohy). Pro mou práci je ovšem klíčová především druhá kapitola, ve které se Rich zajímá o ženský prožitek porodu. Všimá si, že mateřství v západní kultuře bylo, počínaje křesťanstvím a biblickým výkladem hříšné Evy, vystavěno na konceptu utrpení a obětování se. Zatímco i jiné kultury vnímaly bolestivost porodu, byl to právě západní patriarchální systém, který z něj učinil smysl ženské existence.¹¹¹ Druhým významným konceptem, který definitivně podřídil mateřství mužské nadvládě, bylo nadřazení hodnoty života potomka (otcova dítěte) nad hodnotu života ženy.¹¹² Závěrem Rich je, že ženy by si měly porod přivlastnit jako specificky ženskou transformativní zkušenost, která jim umožňuje vyrovnat se s vlastním tělem. Klade důraz na individualitu, se kterou je potřeba k rodičím ženám přistupovat, a upozorňuje, že ačkoliv je to pro společnost nepřijatelné, porod je ve svých kořenech sexuální prožitek, a je-li ženě umožněno ho jako takový prožít, může vést k sexuální autonomii. Pak může být porod vnímán jako součást ženské sexuality (nikoliv jako pouhý důsledek sexuálního aktu) a umožní tak ženě osvobodit se od pasivity a přijmout vlastní tělo.

Přístup Adrienne Rich je obecně zastáván v postmoderním a poststrukturalistickém myšlení, které vrcholí v osmdesátých letech. Jak proměnu tohoto diskurzu výstižně

¹⁰⁶ Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton 1995, s. 40

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 101

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 125

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 126-127

¹¹⁰ Poměrně rozsáhlé v ní hovoří o honech na čarodějnice, za které prý byly často označovány právě porodní báby. Vychází zde z díla Barbary Ehrenreich a Deirdre English *Witches, Midwives and Nurses: History of Women Healers*, které už ovšem bylo od té doby zpochybněno např. Davidem Harleym v díle *Historians as Demonologist: The Myth of the Midwife-witch*, dostupné na WWW: <<http://courses.washington.edu/hsteu305/Harley,%20Midwives.pdf>>

¹¹¹ Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton 1995, s. 159

¹¹² Tamtéž, s. 160

popsaly Gerda Neyer a Laura Bernardi, „poststrukturalistické feministky již nezavrhují mateřství, aby překonaly mocenské struktury, ale hledají způsoby, jak mocenské struktury překonat, aby mateřství umožnily.“¹¹³

Na rozdíl od Shulamith Firestone koncepce mateřství podle Rich teoreticky umožňuje filmový obraz matky i rodičky nepodřízené patriarchálnímu systému. To ovšem pouze za podmínek, že by tato matka byla prezentována jako samostatná, aktivní a nezbavena své ženské sexuality.

3.2.3 *Abjekce matky*

Julia Kristeva, která ve své eseji *The Powers of Horror: An Essay on Abjection* zdůrazňuje, jak je vztah k matce poznamenán problematickou hranicí mezi objektem a subjektem, navazuje na psychoanalytické myšlení Jacquese Lacana, především na jeho koncept fáze zrcadla, který popisuje, jakým způsobem vstupuje jedinec do společnosti skrze svou matku. Kristeva říká, že kvůli této mateřské funkci, nacházející se na hranici přírody a kultury, musí být matka nazírána jako *abjekt*. *Abjekce* je proces potlačení určitých entit (abjektů) z důvodu neschopnosti umístit je do našeho kulturního řádu, který narušují a tím narušují i naše základní jistoty. K abjektům patří například tělesné tekutiny, výkaly, krev, sperma,¹¹⁴ ale také mrtvá těla a konečně také ženské tělo a tělo matky. Elizabeth Grosz vysvětluje tento Kristevy pojem následovně: „Abjekce zahrnuje paradoxně nezbytnou ovšem nemožnou touhu překonat tělesnost. Je to odmítnutí špinavé, nečisté, nekontrolovatelné materiality tělesné existence subjektu.“¹¹⁵ Abjekt nás přitahuje k prostoru, ve kterém „kolabuje význam“,¹¹⁶ protože se nachází na hranici mezi subjektem a objektem, přičemž není ani jedním – jediné, v čem se podobá objektu, je, že „je v opozici k já.“¹¹⁷ Abjekt nás sice přitahuje, ale zároveň v nás budí hrůzu, protože je připomínkou naší smrtelnosti, což je myšlenka, kterou musíme permanentně popírat, abychom mohli žít.¹¹⁸ Proces abjekce je typem předjazykové archaické reakce, vychází ze stavu, kdy si tělo musí uvědomit své oddělení od jiných těl, aby mohlo být.¹¹⁹ Procesem abjekce zároveň

¹¹³ Bernardi, Laura - Neyer, Gerda, *Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction*. Stockholm, 2011. Stockholm University, s. 8. Dostupné na WWW:

<http://www.su.se/polopoly_fs/1.18714.1320939635!/WP_2011_4.pdf> [navštíveno 1. 8. 2016]

¹¹⁴ Kristeva, Julia, *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press 1982, s. 53

¹¹⁵ Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions*. St. Leonards: Allen & Unwin 1989, s. 72

¹¹⁶ Kristeva, Julia, *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press 1982, s. 2

¹¹⁷ Tamtéž, s. 1

¹¹⁸ Tamtéž, s. 3

¹¹⁹ Tamtéž, s. 10

lidé vymezili oblast kultury a vyjmuli ji tak z ohrožení *animálním*.¹²⁰ Když se poté v dospělosti konfrontujeme s objektem, bojíme se ho, zároveň se s ním však identifikujeme (bylo to *já* a teď už to není *já*). Objekt je rovněž spojen s perverzí, protože se vymyká zákazům, pravidlům či zákonu.¹²¹ V monoteistickém náboženství tak objekt přetrvává v podobě tabu.¹²²

Prvotní abjekcí, se kterou se člověk v životě setká, je odloučení od matky v okamžiku formování *já*. Abjekce matky je nezbytná pro vstup do symbolična, pro uvědomění si vlastní individuality. Imogen Tyler a Lisa Baraitser naopak ale tvrdí, že stále znatelnější začleňování rodičeho těla do naší současné (vizuální) kultury naznačuje „historický i psychosociální přelom.“¹²³ Předpokládají, že tak, jako se z donedávna neatraktivního a ukryvaného těhotného těla postupně vytvořil fenomén *těhotné krásky* (pregnant beauty), umocňovaný celebritním systémem a konzumem, je i rodičí tělo na počátku této kulturní proměny. „Pokud se těhotenství dříve jevílo jako pasivní, abjektovaný a běžný fyzický stav, který měl být stoicky snášen v soukromí, pak dnešní těhotenství je disciplinární ‚projekt těla‘, po němž mají ženy nakázáno pohnout a užívat si jej.“¹²⁴ Z tohoto důvodu již také považují Kristevy koncept za překonaný. Zároveň však upozorňují, že vizualizace porodu ještě sama o sobě není jeho osvobozením a že „bez pojetí porodu jakožto *symbolické* kategorie [vyznačeno autorkami], jež dává prostor svobodě, společenskému diskurzu, akci a společenské změně, hrozí, že význam vizualizace porodu zůstane banálním.“¹²⁵

3.2.4 Muži ovládající či muži závidějící?

Jednou z odpovědí feministických teorií na freudiánský falocentrický model, odvozující vztahy a především sexualitu muže a ženy od předpokladu ženské závidění penisu (penis envy), bylo obrácení tohoto tvrzení ve prospěch žen, takzvaná *závist lůna* případně *závist vagíny* (womb envy/vagina envy). Neodkazují tím výhradně k pohlavním orgánům, ale především ke schopnosti žen nosit, rodit a kojit děti (a i k psychologickým důsledkům

¹²⁰ Kristeva, Julia, *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press 1982, s. 13

¹²¹ Tamtéž, s. 15

¹²² Tamtéž, s. 17

¹²³ Tyler, Imogen - Baraitser, Lisa, *Private View, Public Birth: Making Feminist Sense of the New Visual Culture of childbirth*. *Studies in the Maternal* 5, 2013, č. 2, s. 2. Dostupné na WWW: <<http://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/abstract/10.16995/sim.18/>> [navštíveno 31. 7. 2016]

¹²⁴ Tamtéž, s. 7

¹²⁵ Tamtéž, s. 23

s těmito činnostmi provázaným, čili oněm „typicky ženským vlastnostem“, jakými jsou mimo jiné např. něha a empatie). V důsledku této mužské závisti pak dochází k nutnosti potvrdit si vlastní důležitost ovládnutím ženy a znevážením mateřství. Jak píše Adrienne Rich, post-freudiánská psychologie si vykládá falocentrismus jako kompenzaci chybějící mateřské kreativní síly.¹²⁶

Srovnání závisti penisu a závisti dělohy se podrobně věnovala Karen Horney. Podle ní byl i vznik jazyka důsledkem potřeby mužů kompenzovat nedostatek kreativity.¹²⁷ Navíc zvažuje i variantu, že závist lůna je u mužů ve skutečnosti mnohem silnější než závist penisu u žen, jen je u mužů lépe skryta. Proto však mají, na rozdíl od žen, muži potřebu otevřeně podceňovat společenský význam mateřství.¹²⁸ I Kristeva si myslí, že patriarchát je nutným obranným mechanismem proti strachu z matčina těla, které je mocnější proto, že uvádí dítě do symbolična, právě ono nás s ním konfrontuje, zaučuje nás do něj.

Již jednou citovaný Marsden Wagner tento fenomén také reflektuje: „Byť jsem měl jako lékař dlouholetou praxi a asistoval předtím u mnoha porodů, poprvé v životě jsem [při domácím porodu] viděl, jak obrovský potenciál se skrývá v ženě, když rodí skutečně spontánně. Věřte mi, pro muže je to naprosto děsivý zážitek. Trvalo mi dlouho, než jsem pochopil, že muži obecně si k porodu zachovávají jistý odstup právě proto, že mají z tohoto monumentálního, nespoutaného přírodního procesu obrovský strach. Všichni jsme slyšeli o ‚žárlivosti na penis‘, jenže ona existuje i [...] ‚žárlivost na lůno‘. Jde o přetrvávající pocit mužské nedostatečnosti tváří v tvář jedinečnému daru ženy přivádět na svět děti.“¹²⁹

Jednou z možných interpretací, proč je explicitní zobrazení porodu stále okrajové, kontroverzní a stereotypy zatížené téma, by mohl být právě i fenomén závisti lůna, protože podle některých teorií, které představím níže, jsou vizuální obrazy určeny mužskému pohledu. Vidět porod jinak než v podobě, která ženě přiřazuje pasivní roli, podle nich nemusí být žádoucí. I z tohoto důvodu je nutné představit, jakým způsobem chápou *pohled* feministické teorie.

¹²⁶ Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton 1995, s. 113-114

¹²⁷ Horney, Karen, *The Flight from Womanhood: The Masculinity-Complex in Women, as Viewed by Men and Women*. In: Grigg, Russell – Hecq, Dominique – Smith, Craig (eds.), *Female Sexuality: The Early Psychoanalytic Controversies*. London: Karnac Books, 2015, s. 113

¹²⁸ Tamtéž, s. 113-114

¹²⁹ Labusová, Eva, *Nechte ženy, ať si vyberou: Rozhovor s lékařem, vědcem a publicistou Marsdenem Wagnerem*. *Aperio* 1, 2003. Převzato z WWW:

<http://www.evalabusova.cz/rozhovory/wagner_marsden.php> [navštíveno 6. 8. 2016]

3.3 Pohled

Protože *pohled* hraje významnou roli ve feministickém filmovém myšlení a protože pohled na porod je rozhodně úzce spjat s tím, jakým pravidlům podléhají některé části ženského těla, budu se v této části zabývat i tím, jaký je vztah mezi porodem ve filmu a pohledem, kterému je určen.

Tvrzení, že žena má v hollywoodském filmu převážně funkci erotického objektu, představila ve své stati *Vizuální slast a narativní film* poprvé Laura Mulvey v roce 1975. Mulvey vystavěla své myšlenky na psychoanalytických základech, s jejichž pomocí se snaží poukázat na způsob, jakým hollywoodský a mainstreamový film přejímá modely patriarchální společnosti. Ta vychází z předpokladu, že muž je aktivní, zatímco žena je pasivní (myšlenkově, společensky i sexuálně). Tento model dle Mulvey prostupuje nejen do obsahové struktury filmu, ale je i ideologickou podstatou filmového média, které automaticky předpokládá, že pohled náleží mužskému divákovi. Z tohoto důvodu je hlavní funkce žen ve filmech tzv. *to-be-looked-at-ness* nebo-li *bytí-pro-pohled*. „Vystavená žena tradičně existuje na dvou úrovních: jako erotický objekt pro postavy v příběhu na plátně a jako erotický objekt pro diváka v sále [...]“¹³⁰ Mulvey ve své stati hovoří o ženách, které jsou objektem mužské touhy. Její teorie se ovšem jeví jako problematická ve chvíli, kdy ženou, na kterou se díváme, je matka či dokonce rodička. Matka totiž ve Freudově pojetí neplní erotickou funkci, stojí v opozici k ženě–milence. Přesto se však v moderní kinematografii objevuje těhotná žena jako krásná, schopná erotičnosti a atraktivní pro muže (*Servírka, Radostná událost, Záložní plán, Svobodní se závazky*), což je fenomén, kterému se ve své práci budu později věnovat.

Pohled na rodící ženu ve své podstatě splňuje předpoklady voyeurské slasti, vznikající z vědomí, že vidím, ale nejsem viděn, především v její sadistické poloze – Mulvey totiž rozlišuje mezi dvěma typy vizuální slasti v závislosti na tom, zda muž pociťuje slast, protože ženu trestá za to, že v něm vzbuzuje hrůzu z kastrace, nebo proto, že tuto hrůzu popírá. První z nich označuje za sadistickou, druhou, která dle Mulvey splývá s fetišismem, pak za masochistickou.

Explicitní zobrazení porodu včetně záběru pohlavních orgánů se tak dostává do protichůdné situace – na jednu stranu zde figuruje erotika zobrazovaných míst, na druhou stranu se v tomto aktu vyjevuje ve formě, jaká není pro (mužský) pohled žádoucí. Jak píše

¹³⁰ Mulvey, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora. *Divčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1999, s. 124

Amos Vogel, zobrazování porodu bylo vždy nabitó sexuálníím podtextem, protože porod vždy „konfrontoval diváka s ‚oním orgánem‘ a s ‚oním aktem‘.“¹³¹ Divák má možnost spatřit zakázané a intimní, což je podstatou voyeurské slasti. Utrpení při porodu může také uspokojovat touhu po potrestání ženy. Zároveň však tento výjev způsobuje šok, protože vagina zde ztrácí svou erotizovanou funkci, není vystavena jako schopná přijmout penis, ale jako vypuzující dítě. Její funkce je produktivní, přičemž v sexuálníím modelu dle Freuda je vagina pasivní. Porod také v plném rozsahu zhmotňuje okamžik abjekce. Z tohoto důvodu je porod pro pohled zároveň lákavým i odpudivým, divák se dostává na hranici fascinace a hrůzy.

¹³¹ Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, s. 426. Citováno podle internetové transkripce dostupné na WWW: < https://monoskop.org/File:Vogel_Amos_Film_as_a_Subversive_Art.pdf >

4 Chybějící narativ

„Matky nepíší, matky jsou psány.“

– Susan Rubin Suleiman, 1994¹³²

Při studiu psaných i vizuálních materiálů mi nemohl uniknout opakující se fenomén, kterým je absence (případně silná marginalizace) ženského hlasu v porodní zkušenosti. Tento fenomén jsem se rozhodla označit za *chybějící narativ*¹³³, čímž odkazuji k tomu, že porodní problematika historicky zcela zásadně postrádá ženské hledisko. Vzhledem k rozšíření filmového média a relativně častým zobrazováním porodu v posledních letech považuji za důležité pozorovat, nakolik v tomto směru pracuje film ve prospěch žen a nakolik jim spíše škodí.

Je obecně velkou otázkou, zda lze vůbec nějak přiblížit porodní zkušenost a jak ji případně ztvárnit. Feministické úvahy často upozorňují na to, že dominantní kultura postrádá ženský rukopis. Dějiny a převážná část literatury byla psána muži a i v mainstreamovém filmu jsou ženy nejčastěji objektem, jak bylo nastíněno v kapitole o problematice mužského pohledu. Není tedy zas až tak překvapivé, že kultura, která obecně neposkytuje prostor ženskému hledisku, jej tím spíš nebude poskytovat ve věcech tak specificky ženských, jako je porod.

Tento chybějící pohled se z celé ženské zkušenosti nejintenzivněji dotýká mateřství, které, jak říká Julia Kristeva, „zůstává bez diskurzu.“¹³⁴ Kristeva upozorňuje, že v naší civilizaci je obraz ženství vstřebán do mateřství,¹³⁵ v důsledku čehož mají ženy dvě možnosti – buďto mateřství popřít či zamítnout, nebo jej vědomě či nevědomě přijmout tak, jak je tradičně vytvářeno masou.¹³⁶ Tento masově utvářený obraz, založený na mateřské oběti a lásce (vyživovaný především mariánským kultem), však matku upozaduje na úkor dítěte, ideálně (božího) syna, v jehož porození nachází dle freudiánského výkladu mateřská masochistická oběť uspokojení ze získání chybějícího falu. Matka, dle Kristevy snad jen s výjimkou matky Marie, figuruje tedy ve všeobecném patriarchálním řádu vždy

¹³² Suleiman, Susan Rubin, *Risking Who One Is*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press 1994, s. 17

¹³³ Definice a chápání narativu se v jednotlivých naratologických pojetích liší, já jej ve své práci chápu jako vyprávění (fiktivních i skutečných událostí, ústní, literární, filmovou i jakoukoliv další formou), jehož vyprávěcí hodnota tkví nejen v jeho obsahu, ale především v prostředcích, formě a struktuře.

¹³⁴ Kristeva, Julia, *Jazyk lásky*. Praha: One Woman Press 2004, s. 230

¹³⁵ Tamtéž, s. 200

¹³⁶ Tamtéž, s. 200

jako objekt. Na druhou stranu má dle Kristevy mateřské tělo výsadní postavení tím, že se nachází někde na hranici mezi přírodou (předjazykovou, předoznačující, před příchodem symbolického řádu) a kulturou. Píše, že mateřské tělo nemůže být beze zbytku vyčerpáno žádným označujícím, „protože označující je vždy smyslem, komunikací či strukturou, kdežto žena-matka by byla spíše zvláštním záhybem, přeměňujícím kulturu na přírodu, mluvení na biologii. Ačkoli se tato heterogenita, kterou nelze zahrnout pod označující, týká každého ženského těla, vyvstává s plnou silou v těhotenství (jež je prahem kultury i přírody) a při narození dítěte (jež vyjímá ženu z její jedinečnosti a dává jí naději – ovšem nikoli jistotu – na přístup k druhému, k etice).“¹³⁷ Mateřství pro Kristevu představuje možnost, jak vstoupit do řádu kultury a jazyka skrze dítě, které do něj potřebuje být včleněno. Zároveň tím možná naznačuje, že matka jakožto ten, kdo dítě do symbolického řádu začleňuje, tím zároveň utvrzuje své vyloučení z něj. Aby totiž vytvořila z dítěte subjekt, který je součástí řádu, tak se musí sama své subjektivity vzdát a stát se pro něj znovu věčným objektem. Kristeva tvrdí, že tento ženský masochismus, čili slast z tohoto sebezapření, ve skutečnosti funguje jako stabilizátor (patriarchální) struktury.

Přejdeme-li ke konkrétní události porodu, situace je ještě složitější. Ženy samy často mívají problém popsat, co během porodu cítily, či jej přirovnat k nějaké jiné zkušenosti. Také již zmíněná Kateřina Jonášová trefně poznamenává, že porod je „jazykově těžko popsatelné, obrazově nesnadno přijatelné téma[...].“¹³⁸ To, že je porod pro většinu žen slovy těžko vyjádřitelný, by odpovídalo konceptu Jacquese Lacana o jazyce jakožto patriarchálním systému, který od Lacana Kristeva také přejímá. Pokud bychom pracovali s předpokladem, že jazyk je patriarchální, vysvětlovalo by to, proč neposkytuje prostředky pro vyjádření mužům nepřístupné zkušenosti, jakou porod je. Problém, který Kristeva připisuje mateřství (tedy nutnost jej popřít, aby bylo možné formovat subjektivitu dítěte), se podle ní týká i samotného porodu. „Stejně silně doléhá mlčení i na psychické a tělesné utrpení spojené s porodem a především se sebezapřením, spočívajícím v tom, že člověk se musí stát bezejmenným, aby dál předával sociální normu, kterou může sám odmítat, ale do níž *musí* začlenit dítě, aby je vzdělal v rámci souslednosti generací.“¹³⁹ V porodu se tak zhmotňuje problém mateřské rozpolcenosti, vyplývající z popírání sebe sama v zájmu výchovy dítěte.

¹³⁷ Kristeva, Julia, *Jazyk lásky*. Praha: One Woman Press 2004, s. 227-228

¹³⁸ Jonášová, Kateřina, Krev versus rozum – (přirozený) porod a média. In: Kotková, Anna (ed.), *Tělo v rukou společnosti*. Praha: Gender Studies, o. p. s. 2011, s. 24

¹³⁹ Kristeva, Julia, *Jazyk lásky*. Praha: One Woman Press 2004, s. 228

Jazykovými limity, se kterými jsou ženy konfrontovány, když chtějí o porodu komunikovat, a především nemožností vymanit se při tom z dominantního jazykového diskurzu, se zabývá také Kim Hensley Owens ve své knize *Writing Childbirth: Women's Rhetorical Agency in Labor and Online*. Popisuje, že „ženy mají potíže najít své místo v rámci institucí, lékařství, konzumní společnosti a soupeřících názorových systémů, ale i v opozici vůči nim a často užívají jazyk, který je sám o sobě těmito koncepty a systémy nasycený.“¹⁴⁰

Ani literatura, až na výjimky, kterým se věnuje Tess Cosslett ve své knize *Women Writing Childbirth: Modern Discourses of Motherhood*, neposkytovala v tomto směru ženám příliš mnoho nových jazykových prostředků, protože když už se ve fikční literatuře porod objevil, byl „téměř vždy prezentován z pohledu přihlížejících – otce či doprovodu.“¹⁴¹ Porodní diskurz, který dlouho existoval téměř výhradně v medicínském oboru, byl totiž formován, jak už víme, především muži. Jediným dalším dominantním narativem byl samozřejmě narativ biblický, který vysvětluje utrpení při porodu jako trest za prvotní hříchy. Přesto si např. Terri Winnick všímá, že „ženská role v mateřství, tak jak ji zaznamenává Písmo a další raná literatura, byla ve své podstatě aktivní. Ženy bývají popisovány jako *plodící (bearing)*, *rodící (giving birth)* a *přivádějící děti na svět (bringing forth children)*, a to paradoxně navzdory patriarchálním kulturám, v nichž byl porod vnímán jako služba vykonávaná pro muže.“¹⁴² Trochu odlišně pak na toto téma nahlíží Claire Harbottle, která si ve své úvaze *Visual Representations of Childbirth* všímá, že anglické pojmy „childbirth“ (porod) a „giving birth“ (rodit) „zaměřují pozornost na událost zrození (dítěte) spíše než na (ženský) proces rození.“¹⁴³ Harbottle považuje za řešení užívat raději pojem „birthing“ (rození), který dostatečně vyzdvihuje aktivitu rodičky a zároveň nemá negativní konotace.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Owens, Kim Hensley, *Writing Childbirth: Women's Rhetorical Agency in Labor and Online*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2015, s. 11

¹⁴¹ Cosslett, Tess, *Women Writing Childbirth: Modern Discourses of Motherhood*. Manchester: Manchester University Press 1994, s. 1

¹⁴² Winnick, Terri A., Gender and the Language of Birth. In: Gender Perspectives on Reproduction and Sexuality, *Advances in Gender Research* 8, 2004, č. 50-51, s. 53. Dostupné na WWW: <<https://is.muni.cz/el/1423/jaro2012/GEN183/um/7789645/delivery-language-birth.pdf>> [navštíveno 5. 8. 2016]. České překlady (např. podle Bible kralické) jsou však výrazně pasivizující, srov. Evin výrok „Obdržela jsem muže na hospodinu“ a „I have produced a man with the help of the Lord.“

¹⁴³ Harbottle, Claire, *Visual Representations of Childbirth*. Dostupné na WWW: <<http://claireharbottlebirthwork.blogspot.cz/p/visual-representation-of-birth-paper.html>> [navštíveno 30. 7. 2016]

¹⁴⁴ Sitace v českém jazyce je poněkud odlišná. Jednak nelze v běžné řeči odlišit anglická slova *labour* a *delivery*, přičemž první odkazuje k tomu, co se v odborném jazyce nazývá první fáze porodní, *delivery* je pak samotné narození dítěte, v češtině druhá fáze porodní či fáze vypuzovací. V angličtině jsou to pojmy relativně novodobé a rovněž kritické – *labour* odkazuje k tvrdé práci, kterou žena musí vydržet, *delivery* je

Dá se předpokládat, že v ústní tradici nějaký „tajný“ ženský způsob popisování prožitku porodu existoval, těžko se však můžeme dohadovat, nakolik byl limitován cudností či náboženským katechismem. Je otázkou, jak se bude problém chybějícího mateřského narativu vyvíjet dále, protože písemné sdílení této zkušenosti se s rozmachem internetových fór a diskuzí dnes rozšiřuje ve zcela nezměrném objemu.¹⁴⁵ Oproti tomu vizuální reprezentace porodu stále zůstává většinově v rukou mužů.

Zdálo by se, že možnost ztvárnit porod vizuálně bude pro tvůrce (a tvůrkyně!) lákavým únikem z pasti patriarchálního jazyka. Toto zdání však problematizuje otázka pohledu, který z porodu činí těžko uchopitelné téma, protože umožňuje dvojí kontroverzní pojetí – buďto jako aktu souvisejícího s ženskou sexualitou, čímž se na jedné straně patriarchálnímu systému vzpírá (matka nemůže být sexuální), na druhé straně mu ale podléhá (žena má být sexuální), nebo jako aktu od ženského těla zcela odděleného, čímž sice může uniknout mužské vizuální slasti, ale zároveň tak naplňuje představu pasivní, muži podřízené ženy. Zvyšující se četnost zobrazování porodu je fenoménem, který může předznamenávat zásadní přelom, avšak důležitější než kvantita je sdělení, které s sebou toto množství obrazů porodu přináší.

V následující kapitole se chci zaměřit na to, nakolik vizuální reprezentace porodu ve filmu přispívá k dotváření nového narativu o rodící ženě, či nakolik naopak dále napomáhá odsouvání ženského prožitku do ústraní.

doslova doručení dítěte. Do českého jazyka chápání pasivní role ženy při porodu prostoupilo především v běžných otázkách typu „Kdo tě rodil?“ nebo „Moje dítě rodil lékař XXX.“ Absence ženy je v českém jazyce znatelná i ve výrazu „narodil(a) jsem se“ (aktivum) na rozdíl od anglického „I was born“ (pasivum).

¹⁴⁵ Více o tomto fenoménu Owens, Kim Hensley, *Writing Childbirth: Women's Rhetorical Agency in Labor and Online*.

5 Porod ve filmu

„Co to tu dnes ráno děláte?“

„To je porod.“

„Aha, a to je co?“

„To je, když dámě z břicha vyndáme nové miminko.“

„To je úžasné, co všechno už dneska dokážeme!“

– Monty Python¹⁴⁶

Dnešní doba je na obrazy rodící ženy relativně bohatá. Natáčet vlastní porod a následně jej uveřejňovat na internetu již není žádnou výjimkou, jak dokazuje zběžný pohled na množství takových videí na serveru YouTube. V posledních letech vznikla i u nás hojně sledovaná¹⁴⁷ docu-soap série *Čtyři v tom*, jež se v loňském roce dočkala již třetí řady. Velkou kontroverzi vzbudil také dokument *Pět zrození* Eriky Hníkové, vzniklý v rámci cyklu České televize *Český žurnál*.¹⁴⁸ Dokumentární film v zahraničí se také věnuje porodu intenzivněji než dříve¹⁴⁹ a reality show s porodní tematikou se v USA¹⁵⁰ i ve Velké Británii¹⁵¹ těší již několik let značné oblibě. Velkou popularitu si získal také seriál BBC *Call The Midwife*, který je zasazen do poválečné Británie a reflektuje mimo jiné také proměnu porodnictví, která v padesátých letech nastala. V produkci je již jeho šestá série a doposud mu bylo nakloněno publikum¹⁵² i kritika¹⁵³. Porod bývá také pravidelnou součástí

¹⁴⁶ *Monty Pythonův smysl života* (Monty Python's Meaning of Life; Terry Jones, Terry Gilliam 1983)

¹⁴⁷ Autor neuveden, *Čtyři v tom* ČT má nadprůměrnou sledovanost. *Marketing&Media*. Dostupné na WWW: <<http://mam.ihned.cz/c1-59234010-ctyri-v-tom-ct-ma-nadprumernou-sledovanost>>. [zveřejněno 1. 2. 2013; navštíveno 13. 8. 2016]

¹⁴⁸ Příklady reakcí: Otevřený dopis generálnímu řediteli České televize, dostupné na WWW: <<http://www.fnkv.cz/zprava-otevreny-dopis-generalnimu-rediteli-ceske-televize>> [zveřejněno 4. 11. 2015; navštíveno 15. 8. 2016]; Vácha, Marek, Vztek na Českou televizi. *Aktuálně.cz*. Dostupné na WWW: <<http://blog.aktualne.cz/blogy/marek-vacha.php?itemid=26331>> [zveřejněno 19. 11. 2015; navštíveno 11. 7. 2016]; Candigliota, Zuzana, Dokument pět zrození a reakce právníčky na vztek etika Váchy. *Zdravotnické právo a bioetika*. Dostupné na WWW: <<http://zdravotnickepravo.info/reakce-na-vztek-etika-vachy/>> [zveřejněno 21. 11. 2015; navštíveno 14. 7. 2016].

¹⁴⁹ *The Business of Being Born* (Abby Epstein, 2008), *Birth as we know it* (Elena Tonetti, 2006), *Born in the U.S.A.* (Marcia Jarmel, Ken Schneider, 2000), *Orgasmic Birth: The Best Kept Secret* (Debra Pascali-Bonaro, 2008), *Laboring Under an Illusion: Mass Media Childbirth vs. The Real Thing* (Vicki Elson, 2009), *The Face of Birth* (Gavin Banks, Kate Gorman, 2012), *Le Premiere Cri* (Gilles de Maistre, 2007) jako příklady z mnoha dalších

¹⁵⁰ *A Baby Story*, *Birth Day*, *16 and pregnant*, *I didn't know I was pregnant*, *Born In the Wild*, *Teen Mom* ad.

¹⁵¹ *One Born Every Minute*, *The Midwives*, *Birth Night Live* ad.

¹⁵² Sweney, Mark, Call the Midwife finale pulls in more than 9 million viewers. *The Guardian*. Dostupné na WWW: <<https://www.theguardian.com/media/2016/mar/07/call-the-midwife-finale-viewers-bbc1>> [zveřejněno 7. 3. 2016; navštíveno 10. 7. 2016]

seriálů z lékařského prostředí, jako jsou *Dr. House*, *Grey's Anatomy* či *Ordinace v růžové zahradě*, nebo seriálů s rodinnou tematikou (*McLeodovy dcery*, *Gillmorova děvčata*, *Přátelé*, *Ulice*).

5.1 Historie zobrazení rodičky

Vizuální reprezentace porodu však nemá v naší společnosti příliš dlouhou tradici. Claire Harbottle poukazuje na to, že zatímco předkřesťanské a nezápadní ztvárnění rodičích žen „reprezentují ženy jako aktivní spíše než pasivní, převážně vzpřímené, silné a spíše jak *samy konají*, než jak *nechávací konat druhé* [vyznačeno autorkou],“¹⁵⁴ křesťanská tradice, ačkoliv silně vystavěná na konceptu početí, mateřství a zrození, naopak akt porodu zcela vynechává.¹⁵⁵ Svou pozornost směřuje na akt oplodnění (mužským) Bohem a na následný život výsledku tohoto oplodnění – syna. Podobně tomu bylo i se zobrazováním porodů z antické či biblické mytologie v klasickém malířství, kdy se nejčastěji jednalo o obrazy zachycující okamžiky těsně po porodu.¹⁵⁶

Ještě donedávna zůstávala většina obrazů porodu, podobně jako porodní narativ, v rukou anatomů a lékařů. Často se v něm upřednostňoval význam nenarozeného dítěte před rodící ženou tím, že ženu zobrazoval v anatomickém řezu. I na tento fenomén poukazuje Claire Harbottle: „[...] ženy jsou rutinně rozřezány, ale u dětí se to děje zcela zřídka, pokud vůbec.“¹⁵⁷ To v důsledku vede k „identifikaci a soucitu s plodem“¹⁵⁸, naproti

¹⁵³ O'Donovan, Gerard, Not a dry eye in the house for the Call the Midwife series tragic finale. *The Telegraph*. Dostupné na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/tv/2016/03/04/call-the-midwife-series-five-episode-eight-review1/>> [zveřejněno 6. 3. 2016; navštíveno 9. 8. 2016]; Catsoulis, Jeannette, Call the Midwife Deserves More Respect for Its Depth and Daring. *The New York Times*. Dostupné na WWW: <http://www.nytimes.com/2016/05/24/arts/television/call-the-midwife-deserves-more-respect-for-its-depth-and-daring.html?_r=0> [zveřejněno 3. 5. 2016; navštíveno 8. 8. 2016]; Maureen, Ryan, Call the Midwife Review: Entertaining Baby Mama Drama From The UK. *The Huffington Post*. Dostupné na WWW: <http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/call-the-midwife-review_b_1919754.html> [zveřejněno 27. 11. 2012; navštíveno 9. 8. 2016]

¹⁵⁴ Harbottle, Claire, *Visual Representations of Childbirth*. Dostupné na WWW: <<http://claireharbottlebirthwork.blogspot.cz/p/visual-representation-of-birth-paper.html>> [navštíveno 30. 7. 2016]

¹⁵⁵ Vyplnit toto prázdné místo se pokusila např. umělkyně Sara Star svým obrazem *Crowning: Mary Giving Birth to Christ*, lehce ezoterický porod Marie se objevil také v nedávném snímku *Příběh zrození* (The Nativity Story; Catherine Hartwick, 2006)

¹⁵⁶ Marcantonio Fransceschini, *Zrození Adonise* (cca 1685-90); Simon Vouet, *Zrození panny* (cca 1620); Jacopo Robusti Tintoretto, *Narození sv. Jana Křtitele* (1550-1559); Domenico Girlandhaio, *Narození panny Marie* (cca 1486-1490)

¹⁵⁷ Harbottle, Claire, *Visual Representations of Childbirth*. Dostupné na WWW: <<http://claireharbottlebirthwork.blogspot.cz/p/visual-representation-of-birth-paper.html>> [navštíveno 30. 7. 2016]

¹⁵⁸ Tamtéž

tomu takto odlišně ženské tělo slouží pouze jako prostor k šíření vědeckého poznání. I tyto obrazy, vycházející z konceptu ženského těla jako produkčního mechanismu, pouze umocňují zmiňovanou ideologii, ve které je dítě důležitější než matka.

Ve výtvarném umění se dnes zobrazení porodu objevuje častěji, než tomu bylo dřív, přestože se často při vystavování potýká s kontroverzí.¹⁵⁹ Ojediněným fenoménem je v tomto směru sbírka *birthritescollection*, která obsahuje soudobá umělecká díla spjatá s porodem. Sběrka zahrnuje malby, fotografie, video art i konceptuální umění. Výraznými současnými umělkyněmi, jež se věnují porodu, jsou například Amanda Greavette a Judy Chicago, které vytvářejí obrazy, jimiž se na jednu stranu snaží odebrat zobrazení porodu nálepku tabu a zároveň přiblížit ženský aspekt tohoto prožitku. Kontroverzi rozvířila také socha rodící Britney Spears sochaře Daniela Edwardse, který se ve svém díle zaměřuje na mateřství amerických celebrit. Performerka Marni Kotak dokonce rodila naživo v rámci své instalace *The Birth of Baby X* v newyorské galerii Brooklyn's Microscope Gallery.

Podobně jako ve výtvarném umění, ani v rámci kinematografie nebyl divák v minulosti s obrazem rodící ženy příliš často konfrontován, což platí především pro sféru fikčního filmu. Slovy Amose Vogela, „kinematografie nakládala s porodem jako s provinilým tajemstvím lidstva, jako se záhadou, před kterou má být uchráněna ovlivnitelná mládež [...]“¹⁶⁰ Z toho také vyplývá, že zahlédnout rodící ženu nebylo pro běžného návštěvníka kin dlouho možné, protože se porod, jak píše Stanislava Přádná, „v hraném filmu dlouho odsouval ‚za záběr‘ jako tabuizovaný tajemný akt a respektovaná intimita ženského těla.“¹⁶¹ Přesto byl, právě i pro svou tajemnost, lákavým tématem. Tematika těhotenství se podle Larryho Langmana¹⁶² objevovala již v raných amerických snímcích z desátých let dvacátého století, k explicitnímu zobrazování porodu však, alespoň podle dostupných zdrojů, nedocházelo a navíc bylo později v americkém prostředí výrazně zkomplikováno *Produkčním kodexem*¹⁶³, ustanoveným v roce 1930, který porod umístil na

¹⁵⁹ Tyler, Imogen - Baraitser, Lisa, Private View, Public Birth: Making Feminist Sense of the New Visual Culture of childbirth. *Studies in the Maternal* 5, 2013, č. 2, s. 12. Dostupné na WWW: < <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/abstract/10.16995/sim.18/> > [navštíveno 31. 7. 2016]

¹⁶⁰ Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, s. 426. Citováno podle internetové transkripce dostupné na WWW: < https://monoskop.org/File:Vogel_Amos_Film_as_a_Subversive_Art.pdf >

¹⁶¹ Přádná, Stanislava, Matky ikony, matky vražednice: Obraz mateřství ve filmu, s důrazem na italský film 60. a 70. let. In Hanáková, Petra – Heczková, Libuše – Kalivodová, Eva, *V bludném kruhu*. Praha: SLON 2006, s. 274

¹⁶² Langman, Larry, *American Film Cycles: The Silent Era*. Westport: Greenwood Press 1998, s. 116-117

¹⁶³ Vnitřní předpis ustanovený sdružením MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors of America), známý též jako Haysův kodex. Vytyčil „etické standardy týkající se zobrazování zločinu, sexu, násilí a dalších

seznam zakázaných témat pro jejich mravní závadnost. Asi nejslavnějším filmovým porodem za éry Produkčního kodexu je porod Melanie Hamilton (Olivia de Havilland) ve filmu *Jih proti Severu* (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), zredukovaný v důsledku cenzorských předpisů a zásahů pouze na siluetu Melaniiny tváře. O tom, že zobrazení porodu ve filmu není nemravné, bylo soudně rozhodnuto až v roce 1956.¹⁶⁴ Snad právě proto si filmový porod do té doby hledal cestu na veřejnost skrze méně kontrolované odvětví nonfikčních žánrů, které nejhojněji představovaly snímky pro odbornou veřejnost, jež pak v USA postupně pronikly do subžánru tzv. *sex hygiene films*. Tyto snímky se pod pláštěm sexuální osvěty (především ve věcech reprodukce a pohlavních chorob) staly díky zobrazování „zakázaných“ témat oblíbeným exploatačním žánrem. Část z nich byla určena k oddělenému promítání pro muže a ženy zvlášť, tato praxe se postupně od dvacátých let rozmohla a v letech čtyřicátých už byla většinovou. Např. *The Twilight Sleep* z roku 1915 o stejnojmenné formě anestezie byl určen výhradně ženám.¹⁶⁵ Filmy zobrazující porod měly obecně nejčastěji ženské publikum, neboť byly žádoucím zdrojem do té doby nedostupných informací.¹⁶⁶ Součástí promítání tohoto druhu snímků býval také lektor, původně aby komentoval němé snímky (třeba právě *The Twilight Sleep*), ale postupně se stal součástí většiny promítání jako doprovodný vzdělávací element. Nejčastěji byly lektory muži, ale ve výjimečných případech i ženy.¹⁶⁷ Nejvýznamnějším snímkem tohoto druhu ale i nejvýznamnějším exploatačním filmem vůbec se stal *Mom and Dad* (1945). Snímek, pojednávající o dívce, kterou rodiče nedostatečně vzdělají v pravdách života a ona v důsledku toho otěhotní, v závěrečné pasáži zahrnuje edukativní dokumenty, které studentkám a studentům ve škole promítá učitel biologie. Dívčím je určen právě film zobrazující porod, chlapcům pak snímek o pohlavních chorobách. Část zabývající se porodem představuje „normální porod“ (jak uvádějí titulky) i císařský řez.

Ve fikčních snímcích byl, jak jsem již zmiňovala, často porod vypouštěn, bylo však několik režisérů, kteří se odvážili mu přiblížit. Prostředí porodnice se stalo dějištěm semi-dokumentárního snímku *The Fight for Life* (1945) amerického režiséra Pareho Lorentze. Z velké blízkosti byl v evropské poválečné kinematografii zobrazen porod například do

sporných motivů.“ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin, *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství AMU a Lidové noviny 2007, s. 224

¹⁶⁴ Shaeffer, Eric, *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press 1999, s. 329

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 125

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 124

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 126

autorské tvorby významných režisérů jako Carl Theodor Dreyer (*Slovo*, 1955), Ingmar Bergman (*Než se rozední*, 1958) či Claude Chabrol (*Krásný Serge*, 1958). Vzhledem ke stylu a žánrovému zaměření těchto autorů nás možná nepřekvapí, že se ve všech třech případech jedná o porody velmi dramatické, z tohoto hlediska je jejich možný pozitivní přínos trochu sporný. Za nejvýznamnější bych z těchto tří označila nejspíš Bergmanův snímek, který, jak je pro autora typické, analyzuje vztah žen k mateřství. V případě snímku *Než se rozední* tak činí v kontextu porodnice, ve které se setkávají tři ženy – jedna z nich právě potratila, druhá je svobodná matka, která se rozhoduje, zda si dítě ponechat, a třetí z nich v závěru filmu při těžkém porodu o své dítě přijde. Scéna porodu je v tomto filmu poměrně rozsáhlá a podrobná a snaží se přiblížit intenzitu fyzického i emocionálního (!) utrpení, se kterým se musí ženy během porodu i po něm vyrovnat. Za povšimnutí stojí i fakt, že rodící hrdinku na sále celou dobu doprovází dvě ženy a i jinak je nemocniční personál převážně ženského složení.

S postupující dobou se porod začal objevovat častěji a začal více prostupovat i do jiných žánrů, než bylo drama a melodrama, kde se do té doby objevoval nejvíce. Postupně se stal v různých formách a podobách součástí mnoha hororů¹⁶⁸, science-fiction¹⁶⁹ i historických dramát.¹⁷⁰

5.1.1 Nonfikční snímky

Protože bylo zobrazení porodu ve fikční tvorbě dlouho problematické a zároveň jsou hrané filmy obsahující porodní scénu velmi těžko dohledatelné, rozhodla jsem se věnovat detailněji historii rodící ženy skrze příklady v nonfikční tvorbě, kterou je možné dohledat snadněji. Do této pasáže jsem vybrala několik výrazných snímků od třicátých do sedmdesátých let, na které aplikuji výše vysvětlené genderové teorie.

Většina dokumentů určených k promítání porodníkům či porodním asistentkám zachycovala čistě technicky porodní proces, většinou s rozsáhlým odborným mezititulkovým komentářem. Podléhají tedy pochopitelně dominantnímu

¹⁶⁸ *Rosemary má dítě* (Rosemary's Baby; Roman Polanski, 1968); *Ono žije!* (It's alive!; Larry Cohen, 1977); *Mazací hlava* (Eraser Head; David Lynch, 1977); *Moucha* (The Fly; David Cronenberg, 1986); *Úsvit mrtvých* (Dawn of the Dead; Zack Snyder, 2004); *Carrie* (Carrie; Kimberly Peirce, 2013)

¹⁶⁹ *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979); *Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů* (Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith; George Lucas, 2005); *Star Trek* (Star Trek; J. J. Abrams, 2009), *Prometheus* (Prometheus; Ridley Scott, 2012)

¹⁷⁰ *Vévodkyně* (The Dutchess; Saul Dibb, 2008); *Anna Karenina* (Anna Karenina; Joe Wright, 2012); *Královská aféra* (En Kongelig Affære; Nikolaj Arcel, 2012)

biomedicínskému diskurzu, ve kterém není pozornost věnována ženě jako celku, nýbrž pouze jejím příslušným tělesným oblastem. Trochu komplexnějším způsobem přistupovaly k tématu instruktážní snímky pro veřejné činitele, jako tomu je například v případě snímků *Emergency Childbirth* (1961) a *Sudden Birth* (1966), které jsou určeny námořnictvu a policii. Vzhledem k účelu, jakému měly tyto snímky sloužit, tedy představit jak porod přibližně vypadá a jak je třeba se v případě přivolání k této situaci zachovat, jsou snímky opatřeny komentářem. *Sudden Birth* je navíc postsynchronně doplněn o dialogy a zjednodušenou dramatizaci. Vzhledem k tomu, že se tyto snímky zabývají porodem mimo prostor porodnice, nejsou vystavěny na vztahu porodník-pacientka a aktéři jsou vůči ženě méně autoritativní, komentáře často kladou důraz i na péči o psychický stav ženy.

Nejtypičtějším příkladem nonfikčních snímků věnujících se tematice porodu jsou vzdělávací dokumenty pro nastávající rodiče. Mnoho z nich bylo produkováno pod záštitou či na popud konkrétních zdravotnických zařízení či státních institucí. Především v nich proto můžeme sledovat postupné prosazování lékařské autority a důraz na poslušnost a pasivitu rodičky. Jejich edukativní charakter částečně předurčuje i direktivní a maskulinní přístup k porodu, na některých případech však dále ukáží, že i tento specifický žánr se může oprostít od tohoto postoje a může být k ženám mnohem otevřenější a vstřícnější.

V první řadě se ovšem museli tvůrci snímků vypořádat s intimní podstatou porodu. Britský středometrážní film *Maternity* (1932) dle svého vlastního titulku začíná tam, kde jiné filmy končí (tedy párem, který si vymění snubní prstýnky). Jak ovšem naznačit, co předcházelo narození miminka? Snímek si úsměvně vypomáhá romantickými záběry párů koní a následně dalších domácích zvířat se svými mláďaty. Film se dále zaměřuje převážně na porovnání podmínek při domácím porodu a porodu v nemocnici. Vlastní porod je však ještě zastřen do náznaků a výpustí. V prvním případě je porod ukryt za dveřmi, před kterými čeká rodina matky a okamžik zrození je symbolizován zobrazením plačícího dítěte. V případě nemocnice divák absolvuje malou prohlídku nemocničního vybavení a přístrojů, která je uvozena titulkem „očima pacienta“. Kamera projíždí prostory, až nakonec „ulehne“ na postel, nad kterou se sklání sestra a lékař, který podává anestetikum, načež se obraz promění do negativu a zatmí. Kamera tak sice na chvíli zaujme hledisko matky, nicméně samotný porod se odehrává v obrazově implikovaném bezvědomí. Film zdůrazňuje i sociální roli porodnic tím, že upozorňuje, že „žádná svobodná matka nebude odmítnuta.“

S porodem zachází velice opatrně i další britský, tentokrát již poválečný snímek *Birthday* z roku 1945. Tento dramatizovaný dokument sleduje příběh skotské ženy, na jejíž

cestě těhotenstvím ilustruje varianty porodu doma a v porodnici a vysvětluje správné návyky těhotné ženy. Film již zahrnuje mužský komentář, vysvětlující divákům pokroky současné medicíny, a především pak animovanou část, která v klasickém medicínském řezu znázorňuje anatomické procesy růstu dítěte uvnitř dělohy až po samotný porod. Po animované sekvenci se objevuje záběr na probouzející se zpocenou matku a v pozadí slyšíme pláč dítěte. Paradoxní je, že veškeré informace o průběhu porodu jsou v rámci snímku vysvětlovány mužské postavě, kterou je manžel nastávající matky, jenž se v době jejího těhotenství a porodu nachází ještě na frontě. Aby jej jeho nadřizený uklidnil, učiní mu stručnou přednášku, ilustrovanou právě animacemi. Matka se ve snímku ptá lékařů a sester spíše na technické okolnosti těhotenství a porodu (do kdy smí chodit pracovat, v jaké fázi se má dostavit do nemocnice apod.). Snímek je zakončen záběrem otce, který od doručovatele na frontě získává zprávu, že se mu narodil „pěkný chlapík, jakého teď ve Skotsku potřebujeme.“

Oproti tomu *Labor and Childbirth* (1950) již zcela otevřeně zdůrazňuje, že chápání tělesných procesů, které se v těle během porodu odehrávají, je pro ženu podstatné, protože jí pomůže prožívat porod klidněji. Veškeré tyto vnitřní proměny jsou opět vysvětlovány pomocí kreslené animace, mezi které jsou vkládány i tabulky a diagramy, znázorňující různé fáze porodní. Snímek již implikuje jistou intelektuální zdatnost žen. Tento snímek se také již odvažuje vstoupit do porodního sálu, zatím však cudně zaujímá post za hlavou rodičky. Doktor je zde jednoznačně dominantní postavou, která koná svou práci a příležitostně může požádat ženu, aby mu pomáhala.

Ještě více zdůrazňuje pasivní roli ženy při porodu americký snímek *Maternity Hospital Routine* (1970). Ve snímku je extrémní důraz kladen na autoritu lékařů a medicínského personálu, komentátor ženám slibuje, že pokud budou následovat jejich rad a doporučení, budou mít zdravé a spokojené děti a samy si budou mateřství užívat. Pasivitu ženě připisuje komentář především tím, že používá ve vztahu k nastávající rodičce téměř výhradně pasivum (např. „Budete svlečena a uložena do postele“, „Bude vám uděláno pohodlí“ apod.) a zdůrazňuje, že jejím jediným úkolem je pouze čekat, později pak pomáhat doktorovi a sestřičkám při „jejich práci“ správným tlačáním a dýcháním. Komentář také odděluje ženu od porodního procesu například tím, že vysvětluje, že zdravotní sestry budou kontrolovat ženu i to, jak porod postupuje, čímž implikuje, že se jedná o dvě oddělené věci. Zobrazení porodu je vyřešeno podobně jako v *Labour and Childbirth* záběry od hlavy matky, několik jich je také zboku. Kamera se během porodu v jednu chvíli na delší čas zastaví na ženě levé ruce se snubním prstýnkem. Povšimněme

si kontrastu s *Maternity*, který otevřeně hlásá, že svobodné matky porodnice neodmítne, a na důraz, jaký klade na provdanou ženu tento snímek. Vyvrcholením snímku je, že sestra ženu v první řadě poučí, jaké cviky jí pomůžou získat zpět svou štíhlou figuru (a až dále, jak se má jako novopečená matka stravovat a jaké dodržovat návyky).

Společným jevem těchto snímků je mužský hlas, který ženu informuje o tom, co má od porodu očekávat. Přestože úkolem těchto snímků je přiblížit ženám porod, činí tak výhradně na intelektuální a biologické úrovni, nikterak však v rovině osobního prožitku. O emocích ženy se dozvíme pouze to, že žena se bude cítit po porodu šťastná, ale unavená (*Maternity Hospital Routine*). V případě *Labour and Childbirth* mužský komentář nadužívá stereotypů nejvíce. Kromě toho, že žena je opět prezentována jako ta, která doktorům asistuje v jejich práci, zapojuje i (rádoby) humorné pasáže, zobrazující rozrušeného a zmateného otce, či matku během první fáze porodní, která leží v posteli a plete. Ženám také doporučuje zabalit si s sebou do porodnice make-up a věci, které je zkrášlí.

Tento přístup, jenž z žen činí pouze pasivní přihlížitele dění, by byl možná obhajitelný ve chvíli, kdyby filmy stejnou měrou opomíjely mužské hledisko. Zatímco však žena během porodu „mizí“, často se setkáváme s tím, jak čekání na potomka prožívá otec. Mužské obavy vyjadřuje například otec ve zmiňovaném *Birth-day*, s naprostou samozřejmostí je důraz na otce kladen také v americkém zpravodajském snímku *Dream hospital* (1953), v němž je zahrnuta pasáž o porodnickém oddělení. Snímek byl reklamou na nově vybudovanou supermoderní nemocnici ve státě Kalifornie, která je vyzdvihována pro svou technickou vyspělost a inovace a ve které „není opomenut ani nastávající otec, který může přijmout radostné zprávy za nejpohodlnějších podmínek.“ Nejpohodlnějšími podmínkami je v tomto případě myšlena čekárna, připomínající luxusní kuřácký salonek. Až v druhé řadě se pak hovoří o modernizaci, která potěší novopečené matky. Významná role je otci přiřazena také ve snímku *Maternity Hospital Routine*, jehož netrpělivému a nervóznímu vyčkávání je věnována mnohem větší pozornost, než prožitku ženy.

Ačkoliv to komentáře explicitně neříkají, z jejich podtextu vyvstává opakující se motiv odcizenosti porodu. Tělo jako kdyby ve chvíli porodu přestalo patřit ženám a místo toho mělo být odevzdáno sestrám a lékařům. Ti tělo (nikoliv ženu) pečlivě pozorují a na základě toho vyhodnocují své postupy. Do těchto postupů nemá žena jakékoliv právo zasahovat. Očekává se od ní, že bude „trpělivý pacient,“ jak s humorem¹⁷¹ poznamenává komentátor v *Labour and Childbirth*. Pokud již snímky považují za důležité předávat ženám znalosti

¹⁷¹ Jedná se o slovní hříčku se slovy trpělivý a pacient, která mají v angličtině obě stejnou podobu - patient.

ohledně tělesných procesů během porodu, nikterak se nezaměřují na ženu jako celek. Direktivní povaha komentářů pak dává vyniknout tomu, jak velký důraz se kladl na to, aby matky naplňovaly očekávání, která jim byla společensky přiřazena. Aktivní role je zde jednoznačně připsána pouze personálu a lékařům. Tyto snímky stále pracují s ženským tělem jako objektem a místo toho, aby porod ženám přibližovaly, umocňují především odcizenost od vlastního těla, jež zde v plné míře vyvstává jako opravitelný a ovlivnitelný produkční mechanismus.

V řadách instruktážních a edukativních snímků však můžeme najít i takové, které nevykreslovaly porod jako čistě mechanický proces. Americký snímek *All My Babies: A Midwife's Own Story* z roku 1953 je „jedním z prvních a nejvýznamnějších filmů, které přistupují k porodu jako lidské události a zobrazují ho celý.“¹⁷² Film sleduje práci černošské porodní báby Mary v jižanském státě Georgia a celý se odehrává v prostředí afro-amerického obyvatelstva (jediným bílým mužem v celém snímku je lékař). Film byl původně „explicitně vytvořen za účelem vzdělávat porodní asistentky v sanitárních praktikách“¹⁷³ a zahrnuje tak například i scénu, ve které bílý lékař spílá černošským porodním asistentkám, že nedodržují hygienická opatření. I během dvou porodů, které společně s paní Mary spatříme, je neustále zdůrazňována role dodržování zásad čistoty. Z tohoto důvodu došlo také k rozdílnému diváckému přijetí – zatímco v severních státech USA způsoboval pozdvižení kvůli tomu, že zobrazoval porod, v jižanských státech bylo publikum pobouřeno především kvůli rasovému podtextu snímku,¹⁷⁴ jenž implicitně vykresloval černošské porodní báby jako nečisté. Rovněž zřejmě není pouhá náhoda, že žena, která byla poprvé v takovéto míře během porodu odhalena (většina instruktážních snímků pro odborníky do té doby ukazovala pouze příslušné části, nikoliv celou ženu), byla právě černoška. Snímek zůstal mnoho let omezen k promítání výhradně lékařskému personálu především na žádost samotného režiséra (George S. Stoney), v jehož zájmu bylo chránit účinkující osoby.¹⁷⁵

Porodnická péče má ve snímku navzdory prostým podmínkám velice vřelý, rodinný a komunitní charakter. Paní Mary je vylíčena jako mateřská, zodpovědná a vždy dobře

¹⁷² Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art.*, s. 428. Citováno podle internetové transkripce dostupné na WWW: < https://monoskop.org/File:Vogel_Amos_Film_as_a_Subversive_Art.pdf >

¹⁷³ Ostherr, Kirsten, *Medical Visions: Producing the Patient through Film, Television and Imaging Technologies.* New York: Oxford University Press 2013, s. 125

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 126

¹⁷⁵ Ostherr, Kirsten, *Medical Visions: Producing the Patient through Film, Television and Imaging Technologies.* New York: Oxford University Press 2013, s. 128

naložená osoba, která si většinu času pobrukuje melodie černošských kancionálů (film je ozvučen postsynchronně a černošskými písněmi je doprovozena většina snímku). K ženám přistupuje citlivě a vyjadřuje jim během porodu svou podporu i porozumění. Scéna s porodem je neozvučená, čímž vzniká netradiční poetika. Ticho dodává okamžiku zvláštní napětí, podobné posvátnému mlčení před zázrakem zrození, které zároveň dává paradoxně vyniknout intenzitě této chvíle. Ticho naruší až pláč narozeného miminka a bodrý hlas paní Mary, která matce oznamuje, že se jí narodil chlapec. Snímek se nevyhýbá ani porodu placenty, okamžiku ve většině filmů zcela opomíjenému, což můžeme přičíst záměru snímku (vzdělávat porodní asistentky). Edukativní poslání snímku¹⁷⁶ však nezpůsobuje technický přístup k porodu, nechává prostor i pro v předchozích snímcích zdánlivě nepodstatné okamžiky prvního přiložení dítěte k prsu a dojmy matky i jejích celé rodiny. Druhý porod, který se ve snímku odehrává, je vynechán, protože smyslem bylo ilustrovat na něm především emocionální prožitky ženy a výdobytky zdravotnické péče o předčasně narozené děti. Jedná se o předčasný porod ženy, která již v minulosti porodila dvě mrtvé děti a vůbec nepředpokládá, že by se jí tentokrát narodilo zdravé dítě. Paní Mary jí podporuje a uklidňuje, miminko se nakonec narodí v pořádku a je uloženo do převozného inkubátor.

Vyznění filmu je lidské, kombinuje fakt, že narození dítěte je každodenní záležitostí, s důrazem na to, jak je taková událost významná v životě jedince. Ženy prožívají různé emoce, hlouběji jsou zpracovány i osobní prožitky porodní asistentky paní Mary, která je v částech snímku sama vypravěčkou, do filmu je také zahrnut například její zlý sen. Na závěr filmu se paní Mary setká již s vzrostlými dětmi, která pomáhala přivést na svět.

Zcela odlišný je od tendenčních anglofonních snímků také francouzský *Naissance* (1956). Pojednání o Lamazeho metodě (vysvětleno v poznámce na straně 24) je vyprávěno přímo ženou-rodíčkou, a ačkoliv film vyzdvihuje Lamazeho přístup, klade zároveň důraz na to, že sama rodička prožila porod při vědomí, tak jak si ženy zaslouhují. Snímek je značně emancipační, vypravěčka zdůrazňuje, že ženy již pracují, postupně ovládají oblasti dosud náležící pouze mužům a mají možnost studovat. Do filmu jsou zahrnuty podrobné ukázky typického průběhu předporodních kurzů k této metodě, včetně animací a grafů. Nelze si však nevšimnout, že jsou to převážně muži, kteří ženám vysvětlují, jak mají správně rodit, což je aspekt, který byl později terčem kritiky celé Lamazeho metody. Muži apelují na vědomou kontrolu celého procesu, akcent je zde kladen především na racionum (jeden z přednášejících ženám například říká, že rodit se lze naučit stejně jako psaní a

¹⁷⁶ Režisér snímku George S. Stoney měl za úkol do něj zapracovat 118 poučných bodů.

počítání). Následuje samotný porod hlavní „hrdinky“. Lékař se ženou během porodu ležerně konverzuje, během kontrakcí jí pak radí, jak a co má dělat. Atmosféra nejednou připomíná vztah trenéra a sportovce. Apeluje na to, že má být vědomě přítomná, dokonce jí navrhuje, aby nezavírala oči. Nakonec je to tedy opět mužský element, který má rozhodující slovo v porodním procesu, ačkoliv v dobře míněné snaze navrátit porod ženám. Zcela zásadní je však hlas ženy, který snímek uvádí a uzavírá a doplňuje o své vlastní hledisko porodu. Ať již tomu tak bylo či nikoliv, svůj zážitek popisuje jako bezbolestný, posilující a obohacující. Tím, že je vypravěčkou snímku sama rodička snímek navíc navozuje jinde chybějící atmosféru porodu jako společné ženské události.

Přístup, který dokázali autoři snímků *All My Babies* a *Naissance*, dokazuje, že i ve formě vzdělávacího dokumentu lze z porodu vytvořit pro ženu obohacující, byť náročnou událost, a doplňovat tak mužský lékařský dominantní narativ o alternativní hlediska. Rodící tělo v nich není odsouváno do ústraní, ale naopak je vyzdvihována jeho síla a jedinečnost. Snímky z daného historického období s podobnou rétorikou však vznikaly velice vzácně. Jak ukáži v další části, ani v současné fikční kinematografii nedostává bohužel tento pohled na porod příliš mnoho prostoru.

5.2 Současná kinematografie – romantické komedie

Situace v současném filmu je paradoxně téměř opačná, než tomu bylo po dlouhou dobu historie kinematografie. Instruktažní snímky výše popsaného typu již prakticky nevznikají a nahradily je spíše obecně osvětové dokumenty.¹⁷⁷ Velká část z nich míří proti současné porodnické praxi a snaží se nabízet alternativní přístupy. Dokumentární tvorba tak již dosáhla jisté reflexe současné situace. Je to naopak fikční film, ve kterém je k porodu přistupováno relativně nekriticky.

Jedním z často se opakujících motivů současných filmů je romantizace porodů za dávných časů, kdy se rodilo „necivilizovaně“. Snímky, které tyto porody obsahují, je zpracovávají většinou okrajově, přesto mají z hlediska genderové teorie kontroverzní nádechy. Na jednu stranu tyto snímky vytvářejí odkaz k primitivní ženě, divošce, která rodila živočišně, na rozdíl od moderní ženy dneška, která je od svého těla odcizená. V této nespoutané živočišnosti, která je na jednu stranu zvráceně poetizována a jako v jednom z mála z pojetí v nich ženy často figurují jako soběstačné a aktivní, se zároveň objevuje i

¹⁷⁷ Viz poznámka 149 na začátku páté kapitoly

jakýsi podtón odporu. Tyto filmy podtrhují necivilizovanost takového způsobu rození dětí, zdůrazňují jeho brutalitu a syrovost. Typickým příkladem je film *Parfém: Příběh vraha*, v jehož úvodu žena porodí na špinavém tržišti, dítěti usekne pupečník nožem na ryby a nechá jej ležet v blátě, brutalita porodu je dále podpořena následnou rychlou střihovou sekvencí, kdy jsou do záběrů zakrváceného novorozence, zanechaného na zemi, vkládány záběry krvavých ryb a vnitřností, mačet usekávajících části zvířecích těl, červů a krys. Podobně syrový je také porod Ily (Emma Watson) ve filmu *Noe*. Přestože na rozdíl od předchozího případu není nijak grafický, zdůrazňuje autentičnost ženského prožitku (Ila je během porodu doprovázena matkou svého muže). Navzdory brutalitě těchto porodů jsou „pramatky“ jednoznačně ty, kterým porod patří. Pokud jsou při porodu doprovázeny, tak výhradně za účelem chycení dítěte či emocionální podpory.

Žánr, ve kterém se ovšem porod objevuje v současné fikční tvorbě nejčastěji (a je mu také často věnováno více prostoru než v ostatních fikčních snímcích, v nichž převážně plní pouze dramaturgickou funkci), je romantická komedie. Zvolila jsem si tedy tento žánr jako vhodnou reprezentaci soudobého filmového diskurzu o rodící ženě.

Těžko zároveň hledat žánr genderově problematičtější – romantické komedie jsou založeny většinou na heterosexuálním vztahu, který jako jediný přivede hrdiny k naplněnému životu, a nedávají tak na první pohled mnoho prostoru jinému čtení. Děj romantických komedií s tématem rodičovství navíc mnohdy zahrnuje útrapy těhotenství a mateřství, čímž plně dovršuje typický obraz ženy zničené patriarchálním systémem. Potíže s interpretací romantických komedií jsou ještě umocněny strukturou žánru, který gradaci děje často buduje na kontrastu dramatické situace a nepravděpodobného komického efektu. Porod se tak v těchto filmech pochopitelně často stává vhodným zdrojem humoru.¹⁷⁸

Mateřství je v posledních letech dostává v romantických komediích dopřávána velká pozornost a přístup k němu se stává komplexnějším a reflektujícím současné trendy i problémy. I ty snímky, jejichž narativní struktura je vybudována na početí a zrození dítěte v heterosexuálním páru, se často vymykají konvencím běžného manželství. Častým motivem je nemožnost počít dítě či překážky, pramenící z úspěšné kariéry ženy, která stojí v konfliktu s mateřstvím. Aktivní přístup ženy v některých oblastech života se ve filmech stává překážkou pro předpokládanou pasivní roli matky. Ve *Zbouchnuté* otěhotní úspěšná televizní reportérka po jedné noci strávené se zoufalým, nezaopatřeným a vulgárním

¹⁷⁸ A to nejen v romantických komediích. Objevil se např. i ve snímcích *Diktátor* (*The Dictator*; Larry Charles, 2012), *Freddy Got Fingered* (Tom Green, 2001) či *The Brothers Solomon* (Bob Odenkirk, 2007), kde už se pro mě osobně však dostává za hranici vkusu.

společenským vydědencem. *Záložní plán* líčí příběh ženy, která nenachází vhodného partnera, a proto se rozhodne sama vychovávat dítě z umělého oplodnění. Překvapivě pak potkává toho pravého právě ve chvíli, kdy je čerstvě těhotná. *Baby Máma* pojednává o ženě, která nemůže otěhotnět a svou situaci proto řeší formou náhradní matky. Snímek *Svobodní se závazky* sleduje rozhodnutí dvou celoživotních přátel pořídit si společně dítě bez svazování se milostným vztahem, protože manželství jejich nejlepších přátel se v jejich očích po narození dětí hroučí. Každý z nich si hledá svého partnera, přičemž nakonec zjistí, že nejradši se přece jen mají spolu navzájem. Film *Servírka* stojí také značně mimo konvence, protože hlavní hrdinka čeká dítě s manželem, kterého nenávidí, ale bez jehož finančních prostředků dítě nebude schopná vychovat. Během nechtěného těhotenství navíc naváže milostný poměr se svým ošetřujícím gynekologem. Shoda šťastných okolností jí zajistí nečekaný majetek a nakonec tak může svého muže (i milence) opustit. Film *Ženy* dostává svému názvu – v průběhu snímku se neobjeví jediná osoba mužského pohaví, až na miminko, narozené na samém konci příběhu. Všechny vztahové peripetie jsou tak představovány z pohledu žen. *Jak porodit a nezbláznit se* se pak pokouší nabídnout hned několik hledisek na rodičovství – od nemožnosti otěhotnět, přes samovolný potrat, adopci, až po zevrubnou perspektivu moderního otcovství. V poslední době se tvůrci několikrát věnovali i těhotenství náctiletých, například ve filmech *Juno*, *Kluci v mém životě* či *Matkou v šestnácti*.

Přestože jsou dějové zápletky často obohacovány o netradiční problematiky, málokdy se při bližším pohledu dokáží osvobodit od některých problematických stereotypů. Dobrý konec většinou představuje úspěšný vztah muže a ženy (výjimkou je *Servírka*, kde pro hlavní hrdinku šťastný konec představuje zbavení se obou mužů). Mnoho snímků také častěji řeší, jak se muži vyrovnávají s nastávajícím otcovstvím, než jak se ženy vyrovnávají s přicházejícím mateřstvím. Zatímco nejčastější ženskou starostí je, zda v důsledku svého těhotenství neztrácejí na své atraktivitě (*Svobodní se závazky*, *Servírka*, *Záložní plán*, *Jak porodit a nezbláznit se*), mužské strachy bývají komplexnější, nastávající otcové vyjadřují většinou strach z příchodu nové role, z toho, jak dítě ovlivní jejich vztah se ženou a zda se na tuto novou životní etapu cítí připraveni (*Zbouchnutá*, *Záložní plán*, *Táta na plný úvazek*, *Jak porodit a nezbláznit se*). Kritická reflexe požadavku na ženy, aby především vypadaly a cítily se v těhotenství skvěle, je dobře vystihnuta v příběhu jedné ze čtyř žen v *Jak porodit a nezbláznit se* Wendy (Elizabeth Banks), jejíž věčnou snahou je dosáhnout vytoužené „těhotenské záře“ (pregnancy glow) a naplnit tak očekávání okolí, že se cítí

požehnaná a plná nového života, zatímco jí ve skutečnosti bývá špatně, přijde si nehezka a nemotorná.

Kontroverzní je i nový přístup k mateřství, které již není nezbytně překážkou v sexualitě ženy. Velice erotická je například hlavní hrdinka Jenna (Kerri Russel) v *Servírce*, která si v těhotenství nachází milence a sama se zmiňuje o tom, že tento vztah zpočátku oceňovala pouze kvůli sexu. V *Radostné události* hlavní hrdinka Barbara (Louise Bourgooin) dokonce popisuje, jak měla chuť na sex častěji než její partner a že se jí v těhotenství vyjevovaly dosud nepoznané erotické představy. Tato nová erotizace matky na jednu stranu vyvrací psychoanalytický model, ve kterém matka ztrácí svou sexuální přitažlivost, na druhé straně však pouze rozšiřuje fenomén *bytí-pro-pohled* i na doposud tomuto jevu nepodléhající mateřské tělo.

Většina snímků však stále převážně ignoruje to, do jaké společenské pozice mateřství ženy uvrhá. Uvěznění spojené s přicházejícím mateřstvím si velice silně uvědomuje opět Jenna ve filmu *Servírka*, nemožnost být na muži nezávislá je hnacím motorem celé dějové zápletky. V *Radostné události* je to především až porod a následný život s novorozencem, který dostává vztah Barbary s jejím partnerem do potíží.

Navzdory tomu, že ve vztahu k matce se ve filmech objevují netradiční přístupy, ve chvíli, kdy ve filmu dojde k rození dítěte, sklouzává většina snímků k opakujícím se jevům, do nichž se nejznatelněji promítá dominantní biomedicínský model západního přístupu k porodnictví (jak ho kritizuje např. Adrienne Rich) a které většinou opomíjejí ženské hledisko.¹⁷⁹ Ve své práci jsem se zaměřila na tři nejčastěji se opakující stereotypy, jimiž je pasivní role rodící ženy, jasně nedefinovaná role otce při porodu a mýtus mateřské lásky.

5.2.1 Pasivní žena, pasivní rodička

O pasivitě ženy během porodu poměrně obsáhle také píše Adrienne Rich. Ta sice reflektuje dobu 50. let minulého století (sama v těchto letech porodila tři děti), jak ovšem z filmového diskurzu vyplývá, zobrazovat ženu během porodu jako pasivní je stále většinovou praxí. Rich srovnává dva protipóly tehdejšího přístupu k porodu – porod v bezvědomí (ať již se jednalo o císařský řez či twilight sleep) a porod bez jakékoliv medikace a úlevy od bolesti. Všimá si, že ženy, které porodily bez analgezie, často

¹⁷⁹ Zatímco některé využívají hlediska rodičího se dítěte, jako například *Jack* (Jack; Francis Ford Coppola, 1996) či *Kdopak to mluví* (Look Who's Talking; Amy Heckerling, 1989)

popisovaly, jak musely porod nějakým způsobem vytrpět. Oba přístupy tak nakonec vedly k tomu, že se tyto ženy „snažily různými způsoby naplnit očekávaný ženský osud pasivního utrpení.“¹⁸⁰ Právě *pasivní utrpení* je jednoznačně nejvýraznějším společným znakem, který romantické komedie spojuje, a nezáleží přitom, zda je zrovna ve filmech zdrojem komična (*Dva v tom, Juno, Ženy, Jak porodit a nezbláznit se*) či spíše dramatického efektu (*Zbouchnutá, Radostná událost*).

Většina žen ve filmu, ať již se jedná o porod medikovaný, nemedikovaný, či o porod císařským řezem, nepřejímá v porodním procesu žádnou aktivní roli. Pokud se tak přece jen stane, je tento fakt většinou zesměšněn (*Záložní plán*) nebo je to matce nakonec v zájmu zdraví dítěte znemožněno (*Zbouchnutá*). Matka je regulována ve svých aktivitách, především v tom, kdy má tlačit, porodníkem či vzácněji lékařkou. I kvalita jejího výkonu je měřena tím, jak moc ji okolí a personál chválí. Její vlastní pocity z porodu, ať již uspokojivé, či traumatizující, až na výjimky zcela chybí.

Většina současných snímků také nadále setrvává v prezentování ženského rodičského těla jako nedokonalého stroje, který vyžaduje opravu. Tento koncept je navíc často podporován vylíčením začátku porodu jakožto krizového stavu, vyžadujícího okamžitý zásah a rychlý převoz matky do porodnice (*Baby on Board, Baby Máma, Záložní plán, Dva v tom, Ženy, Kdopak to mluví, Jak porodit a nezbláznit se, Táta na plný úvazek*).¹⁸¹ Často se tato pohotovost neobejde bez naložení ženy na invalidní vozík či nemocniční lůžko hned po příchodu do porodnice (*Baby on Board, Dva v tom, Ženy, Záložní plán, Baby Máma, Jak porodit a nezbláznit se, Táta na plný úvazek*), čímž se obraz nemocného ženského těla ještě posiluje.

Ženy ve filmu svou pasivní roli při rození dítěte přijímají většinou s naprostou samozřejmostí, dokonce ji často ještě samy umocňují například voláním po anestezii, v přepjatějších momentech pak i rovnou po „drogách“ (*Servírka, Dva v tom, Jak porodit a nezbláznit se, Zbouchnutá*). Ženy většinou neprojevují touhu ani vůli mít své tělo i nadále pod kontrolou či mít ohledně porodu rozhodující slovo. Pokud se tak děje, jejich snahy bývají neúspěšné. Ve snímku *Svobodní se závazky* je právě tento jev využit jako zdroj komického efektu. Julie (Jennifer Westfeld) během porodu žádá svého kamaráda a zároveň otce dítěte Jasona (Adam Scott), aby tlumočil doktorům její odmítnutí epiziotomie. On toho však není příliš schopen, snaží se sice porodníkovi vysvětlit, že si Julie nástřih nepřeje

¹⁸⁰ Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton 1995, s. 176

¹⁸¹ Tento stereotyp se společně s pár dalšími „proposal“ např. i do dětského večerníčku z produkce České televize *Povídání o mamince a tatínkovi* (2016).

a že chce být zase brzy ve formě, jeho vyjádření však doktor vůbec neber na vědomé, pouze se na něj skepticky podívá a s rozverným náprahem nůžkami přece jen zasáhne. Film tím upozorňuje na nedostatek respektu, který je vůči rozhodování o vlastním těle v případě rodící ženy chován.

Aktivní přístup matky je nejpatrnější již ve zmiňovaných snímcích *Záložní plán* a *Zbouchnutá*. V prvním jmenovaném se jedná o svobodnou matku, která se rozhodne родit doma do vody za asistence jí podobných žen, s nimiž se schází v podpůrné skupině. Její porod se podobá exorcistickému rituálu, doprovázející ženy bubnují na tamburíny a zpívají rituální písně, sama rodící žena se chová jako posedlá a jde z ní strach. Jen těžko může na diváka tato scéna zapůsobit dojmem, že takovýto porod je hodný důstojně se chovající (a pokud možno krásně vypadající) ženy, kterou v tomto filmu ztělesňuje nastávající matka Jennifer Lopez, která celé scéně nedobrovolně a zhnuseně přihlíží a která sama na konci snímku rodí mnohem „kultivovaněji“. Aktivní přístup k mateřství a porodu je v tomto snímku výsadou svobodných matek, které si zakládají na tom, že se obejdou bez mužů, čímž je ztotožňován s feministickým přístupem. Zároveň je však prezentován jako podivínský a často splývající s tzv. alternativním mateřstvím (ekologický přístup, přirozený porod mimo porodnici, kojení do vysokého věku).

Druhý z filmů, vybočujících z výše nastíněné většinové rétoriky, je *Zbouchnutá*. Hlavní postava Alison (Katherine Heigl) si v něm dává velmi záležet s přípravou na svůj porod, např. si pečlivě vybírá doktora, který by respektoval její představy o vlastním porodu. Ve chvíli, kdy se Alison rozbíhá porod sice otec jejího dítěte Ben (Seth Rogen) zpočátku víceméně naplňuje roli zmateného a ne zrovna nápomocného otce (v panice jí nejprve po telefonu vysvětluje, jak má dýchat a tlačit, aniž by ji poslouchal), postupně však snímek opouští hektické tempo a když pak Ben přijede k Alison domů, najde ji, jak odpočívá ve vaně. Probírají spolu další postup, zmíněny jsou zde i fyzické známky rozbíhajícího se porodu (rozestupy mezi kontrakcemi apod.), ze kterých následně dvojice vyvodí, že mají čas v klidu přejet do porodnice. V této části se film zjevně snaží odklonit od typického hektického přejezdu do porodnice i od vytváření konceptu rodičího těla jakožto nemocného. Ben s Alison například vejdou do porodnice naprosto klidně a společně s porodním asistentem (jehož postavu můžeme chápat jako snahu bourat genderové stereotypy) se nechají odvést na pokoj. Alison však nemá k dispozici svého pečlivě vybraného porodníka a proto se musí spokojit s tím, který zrovna vykonává službu. Ten se k ní chová arogantně a odmítá respektovat její přání nemedikovaného a přirozeného porodu. Není to ona sama, která by si byla schopná obhájit své stanovisko, ale právě otec,

který je schopen s lékařem vyjednat osobnější a uctivější přístup. Nakonec však Alisonino přání není zcela splněno, protože lékař v důsledku komplikací rozhodne, že je potřeba porod urychlit. Snímek na tomto místě upouští od komediálního vyznění a stává se vážnou reflexí toho, s jakými překážkami se žena musí potýkat ve chvíli, kdy není ochotná bez výhrad přijmout neaktivní, svým způsobem až nesvéprávnou roli. Snímek *Zbouchnutá* je pak jednoznačně revoluční v tom, že jako jediný z doposud vzniklých hollywoodských romantických komedií zobrazuje v několika záběrech rodící se hlavičku (byť ne skutečnou) a dokonce tento pohled nabízí i samotné rodiče, která si přeje proces pozorovat v zrcadle.

5.2.2 *Ztracený otec*

Ani postavení otce u porodu není v romantických komediích vyloženě jednoznačné. Na jednu stranu se setkáváme s fenoménem aktivního otce, který většinou ženě radí, jak má dýchat, jak má tlačit a chválí ji za její výkon, případně vyjednává s lékaři. Jinou formou aktivity otce je jev, který Katherine Don¹⁸² na feministickém serveru bitchmedia.org označuje jako *zkušenost mužského sblížení* (male bonding experience). Don se zabývá zobrazením porodu v amerických televizních seriálech a tímto pojmem odkazuje k fenoménu, kdy porodu dominuje hledisko otce, často nervózně čekajícího mimo porodní sál či přijímajícího gratulace k narození potomka.

Jednoznačně aktivní roli má během porodu Ben již v popisovaném snímku *Zbouchnutá*. Kromě toho, že je tím, kdo má jako jediný dostatečnou autoritu a vliv na dění během porodu, sklízí za to později i patřičné zásluhy. Jeho oznámení kamarádům, že se mu narodila dcera, doprovází chlapácké poplácávání po zádech a výkřiky „Máme holčičku!“. Obdobně ve filmu *Dva v tom* se oba otcové společně s porodníkem poplácávají a objímají, a navzájem se obdivují, jak porod skvěle zvládli. Jednoznačně mužské hledisko dominuje také ve snímku *Manželské etudy*, jehož postoj můžeme ovšem s přihlédnutím k době vzniku (1988) přičítat vlně aktivního otcovství. Tento jev reflektuje Shira Segal ve své stati *The Masculinization Project of Hospital Birth Practices and Hollywood Comedies*. Přelom osmdesátých a devadesátých let označuje jako *hnutí citlivých mužů* (sensitive men movement), jež vzniklo jako opozice ke *skutečným mužům* (real men), a všímá si, že tato společenská proměna muže vede v důsledku i k novému zobrazení mužů

¹⁸² Katherine Don se v celé sérii článků s názvem *Bringing Up Baby* věnuje porodům ve filmech a převážně televizních seriálech z feministické perspektivy, dostupné na WWW: <<https://bitchmedia.org/profile/katherine-don>> [navštíveno 30. 7. 2016]

v hollywoodských komediích, včetně porodních scén. Bývá v nich kladen důraz na mužskou emocionalitu, v případě *Manželských etud* ještě podpořen nostalgickými vzpomínkami a romantickou hudbou.

Nejčastěji jsou ovšem otcové při porodu zcela nekompetentní. Jak podotýká Shira Segal, „romantické komedie, které zahrnují těhotenství, nevyhnutelně zvýrazňují muže jako zpočátku neochotné a důsledně nekompetentní ve svých pokusech kontrolovat své chování i okolní dění.“¹⁸³ Další do značné míry stereotypní pohled na otce přítomného u porodu je zastoupen v mnoha snímcích, ve kterých se filmovým otcům dělá převážně špatně nebo i omdlévají (*Dva v tom, Radostná událost*), případně bývají velice nervózní, nedokážou ženu efektivně podpořit a většinou jen poplašeně „blábolí“ (*Kdopak to mluví, Svobodní se závazky*). Tento jev reflektuje skutečnost, že vzhledem k historickému vývoji nemá muž v přímé konfrontaci s porodem stanovenou jasnou roli. Muži ve filmech oscilují mezi snahou ženám dominovat a zároveň jim být oporou, při tom všem se navíc snaží najít své místo v biomedicínské hierarchii. Rovněž lze zmíněný jev chápat jako způsob, pomocí něhož je možné se vyrovnat s úzkostí mužů z porodu. Tyto scény jednak často stáčí divákovu pozornost k otci a odvrací ji od matky, nejistota, kterou v mužích porod vzbuzuje, se pak odráží v jejich „nemužném“ a nedominantním chování.

5.2.3 *Mýtus mateřské lásky*

Konceptem mateřské lásky jakožto nejen biologicky, ale také společensky podmíněným jevem se ve své knize *Mateřská láska od 17. století po současnost* zabývá Elizabeth Badinter. Věnuje se historické proměně vnímání a očekávání žen v jejich mateřských úlohách (okrajově jsem se tohoto tématu dotkla již v první kapitole). Uvádí, že spojení slova „láska“ a „mateřská“ je novinkou poslední třetiny 18. století.¹⁸⁴ Všimá si také, že touto dobou je ve společenském diskurzu žena-Eva nahrazena ženou-Marií, jejíž ambice „nepřesahují rámec rodinného krbu.“¹⁸⁵ Začíná se argumentovat návratem k přírodě, polonahé divošky z přírodních národů, které své děti kojily a „neopouštěly je, až dokud je neodstavily“¹⁸⁶, ztělesňovaly prvotní pravdy.¹⁸⁷ Postupně se mezi ženami

¹⁸³ Segal, Shira, *The Masculinization Project of Hospital Birth Practices and Hollywood Comedies*. *eSharp* 9, 2007, s. 8. Dostupné na WWW: <
https://www.academia.edu/5426007/The_Masculinization_Project_of_Hospital_Birth_Practices_and_Hollywood_Cinema> [navštíveno 1. 8. 2016]

¹⁸⁴ Badinter, Elisabeth, *Mateřská láska od 17. století po současnost*. Bratislava: Aspekt 1998, s. 107

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 127

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 133

samotnými vytvořilo povědomí, že se žena sama pokládala za nejpovolnější ve věcech výchovy, a poprvé se hovoří o tom, že jí to takto „určila „příroda““. ¹⁸⁸ Celý tento nový koncept mateřství neustále podtrhoval ideál mateřské oběti, ve kterém Badinter spatřuje to, co Freud později označil jako pro ženu typickou pasivitu a masochismus. Život dítěte se stal důležitější než život matky. ¹⁸⁹

Filmy v převážné většině umocňují tento mýtus mateřské lásky. Mállokterý film se zabývá možnou nejistotou ženy v citech vůči svému dítěti. Většina žen i po děsivě vyhlížejícím porodu s úsměvem vítá nové miminko, které jim za všechnu tu práci stálo. Poměrně výjimečný je v tomto směru svou výchozí situací již zmiňovaný snímek *Servírka*, ve kterém hlavní hrdinka čeká dítě s manželem, kterého již roky nemiluje. Přesto je po porodu, po prvotním zdráhání, svým dítětem zcela pohlcena. Zatímco během těhotenství hovoří o averzi vůči dítěti, které je podle ní parazitem, jenž jí unavuje a komplikuje jí celý život, a dokonce uvažuje o tom, že dítě prodá, po porodu si zpočátku holčičku sice nechce pochovat, ale ve chvíli, kdy ji dostane do náručí, se od ní nemůže odtrhnout. Její okouzlení je umocněno překrytím dialogů hudbou, snovým rozostřením místnosti okolo Jenny, pomalu ji obkružující kamerou a zpomalenými záběry. Pohled na původně nechtěné dítě s nemilovaným mužem dokonce dodá Jenně sílu mu do očí říct, že už s ním nechce dál žít, a později také ukončit poměr s doktorem, do kterého se během svého těhotenství zamilovala. Teprve dítě z ní tak učiní silnou samostatnou ženu, díky kterému najde své místo v životě. Porod je zde zároveň oním transformativním zážitkem, jak o něm píše Adrienne Rich, přestože nemá tak dalekosáhlé důsledky, jaké mu Rich v ideálním případě připisovala. Tak či tak Jenna skrze porod nachází samu sebe a své poslání, čímž se v jejím životě stává pozitivnějším a podstatnějším, než tomu u většiny žen je.

Náznak nejistoty z nastávající mateřské role nacházíme i v *Radostné události*, když se Barbara bojí opustit porodnici a vyjadřuje obavu, že se u ní neprobudí přirozený instinkt a že nedokáže svému dítěti porozumět.

Scéna porodu v tomto snímku je ze všech mnou vybraných romantických komedií nejméně výjimečnejší, protože pracuje s ženským vnitřním hlasem. Ten sice přerušovaně doprovází celý film (podobně jako v *Servírce*, kde ale během porodu zůstává nevyužit), právě ve scéně porodu je ale jeho význam zásadní, protože poskytuje jinde nezmíněné

¹⁸⁷ Badinter, Elisabeth, *Materská láska od 17. století po současnost*. Bratislava: Aspekt 1998, s. 133

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 177

¹⁸⁹ Dodnes je toto legislativně nevyřešené dilema, kdy není jednoznačně rozhodnuto, či právo na život má ve chvíli porodu vyšší hodnotu. Viz např. na WWW:< <http://www.ombudsmanprozdрави.cz/news/koho-maji-lekari-chronit-pri-porodu-matku-nebo-dite/>>

hledisko. Porod je zachycen v několika fázích a není tak eliminován pouze na nejdramatičtější okamžiky rození dítěte. Ačkoliv tak nečiní v maximální možné míře, alespoň tím upozorňuje na fakt, že porod zahrnuje i fáze, které jsou součástí prožitku ženy, aniž by v tu chvíli byla směřována pozornost na život dítěte. Přestože snímek také využívá porod pro několik komických scén, jako když Barbařin přítel Nicola (Pio Marmaï) zjistí, že chodila „za“ předporodní kurzy, nebo když porodník, který je Nicolův strýc, zve během porodu pár na večeři, není mu odebrána závažnost, kterou hraje v životě ženy. Snímek sice klade velký důraz na autoritu, kterou si nad rodícím tělem zjednává lékař tím, že Barbaře neustále radí, co má a nemá dělat, v závěru porodu však ustupuje jeho hlas do pozadí a je nahrazen Barbařiným voice-overem: „Byla jsem už jen křeče a stahy, neměla jsem ponětí o čase, ani co se se mnou děje a proč tady jsem. Proč mě někdo neupozornil předem? Proč mi matka nic neřekla?“ V tuto chvíli také kamera zaujímá její hledisko a pozoruje okamžik zrození miminka „jejíma očima“. Zároveň je využito zpomalených záběrů k umocnění Barbařina proměněného vnímání času. Scéna dále několikrát znovu využívá jejího hlediska, čímž se v jiných filmech běžně zobrazované události dostávají do nového kontextu. Tímto způsobem vidíme, jak Barbara pociťuje vzdálenost od dítěte ve chvíli, kdy je od ní odneseno pryč, zatímco otec u něj může stále být a dotýkat se ho. Barbařin pohled místo toho padne na jehly a nitě, kterými se lékař chystá šít její poranění. Celá tato scéna je opět doprovázena jejím komentářem: „Někde v mozku musí být program, který potlačuje vzpomínku na bolest. Neboť později se všechno z paměti vymaže. Jako kouzlem. Ale pravda, to je tohle. Při porodu vás zevnitř trhají a pak vás zase zašívají. Nití a jehlou.“ Snímek později také reflektuje dopad, jaký měl porod na její sexualitu. Barbara popisuje, že se jí tolik lidí dotýkalo tak mechanicky, že od té doby bylo vše zbaveno posvátnosti a že na jejím pohlaví již nebylo nic sexuálního. Říká, že se z něj stalo průchozí místo, které sice bylo sešité, ale nikdy opravdu zahojené. Film tak reflektuje transformativní povahu porodu, jejíž potenciál je však zmařen necitlivým přístupem k této události a v důsledku je tak transformativní negativně.

Je ovšem důležité dodat, že snímek zahrnuje ženské hledisko především díky tomu, že je natočen podle stejnojmenného románu autorky Eliette Abécassis. Je to také hlas, který je dominantním prvkem ženského narativu a podpořen je pouze místy dalšími výrazovými prostředky, jakými jsou hledisko kamery, práce se zvukem či se zpomaleným záběrem.

V části o romantických komediích jsem ukázala, že přestože jsou často progresivní v otázce mateřství, v zobrazování porodu málokdy dokážou zprostředkovat tuto zkušenost

netradičním způsobem. Přestože již nedochází k abjekci mateřského těla tak, jako tomu bylo u mnoha starších snímků v předchozí podkapitole, a některé filmy se dokonce odvažují být ohledně porodu velice konkrétní, porodním scénám stále dominuje mužské a biomedicínské hledisko, skrze které je rodící tělo nazíráno jako nedokonalé a vyžadující nápravu či jako nekontrolovatelné a s rolí muže neslučitelné. Užitečným nástrojem se ukazuje být ženský hlas, obohacující obrazy o novou perspektivu, a také ženské hledisko zaujímané kamerou. Práce s délkou záběru je využívána velice zřídka a nejčastěji v tradičním kontextu silného dojetí. Netradiční časové zpracování záběrů, typické například pro ženský film, ve kterém autorky usilují o přiblížení ženského času, který plyne pomaleji a nebývá neustále nabitý akcí, se v mainstreamových komediích neobjevuje, přitom by jakožto filmové specifikum mohl obohatit ženský porodní narativ nezaměnitelným způsobem.

Snímky často opakují stereotypy, které většinou slouží jako materiál pro humorné scény, ve výjimečných případech je tento humor zároveň využit ke kritické reflexi nějakého fenoménu. Aktivní přístup k porodu, jenž by souzněl s představou Adrienne Rich o ženském pozitivně transformativním prožitku, je přítomný pouze ve snímku *Servírka*.

5.3 Experimentální snímky a ženský film

Zatímco se i ve snímcích klasických žánrů v rámci narativu objevují nekonformní přístupy, samotná ideologická podstata klasického filmu je podle feministických teoretiček vždy maskulinní. Claire Johnston například tvrdí, že už „samotné nástroje a technologie filmu jsou [...] výrazem vládnoucí ideologie: nejsou neutrální [...]“.¹⁹⁰ Autorka dále upozorňuje, že film produkuje znaky, a ty jsou vždy nevyhnutelně produktem dominantní ideologie. Jediný způsob, jakým lze podle ní vytvářet nové významy, je tedy tyto významy konstruovat, vyrábět. A jedinou možností, jak konstruovat nové, čistě ženské významy, je narušování dominantních postupů.¹⁹¹ Proto se cestou z patriarchálního systému filmové produkce pro mnoho feministických kritiček stala experimentální kinematografie. Slovy Laury Mulvey, „alternativní kinematografie poskytuje prostor pro zrození filmu, který je radikální jak v politickém tak i estetickém smyslu a zpochybňuje základní premisy

¹⁹⁰ Johnston, Claire, Women's Cinema as Counter-Cinema. In: Thornam, Sue, *Feminist Film Theory*. New York: New York University Press 1999, s. 36

¹⁹¹ Tamtéž, s. 37

tradičního filmu tzv. hlavního proudu.¹⁹² V následující části rozebírám, zda experimentální film zobrazující porod nabízí prostředky, které by obohacovaly ženský narativ.

Mezi experimentální porodní „klasiky“ se zfilmováním narození svých pěti dětí zařadil americký režisér Stan Brakhage. Prvním a do značné míry průlomovým snímkem byl *Window Water Baby Moving* z roku 1959. Snímek na úseku téměř 18 minut zachycuje porod Brakhagovy ženy Jane a je jakousi odyseou do stavu ženského i mužského nitra při tomto procesu. Účast otce u porodu byla v době vzniku snímku ještě stále velice výjimečná, a přestože původně lékaři souhlasili s natáčením, neboť ve snímku spatřovali potenciální edukativní charakter¹⁹³, nakonec Brakhagovi nebylo umožněno natáčet v prostředí zdravotnického zařízení.¹⁹⁴ Možná i díky tomu vzniká unikátní atmosféra snímku, kdy spolu mohli manželé neomezeně komunikovat a v jednu chvíli se kamery dokonce chopila sama Jane.¹⁹⁵ Film je založen na netypické práci s kompozicí a důmyslném střihu. Záběry jsou často snímány z nečekaných úhlů, a proto je pro diváka mnohdy těžké rozeznat, na jakou část těla se právě dívá. V kontrastu s tímto principem jsou naopak zcela explicitní a ničím necenzurované záběry nejintimnějších oblastí. Brakhage vykresluje paralelu mezi otevřenými ústy či zavřenými očima a otevírající se pochvou, ze které postupně vystupuje hlavička. Rovněž připodobňuje rodící se hlavičku ke klenoucímu se břichu, které vystupuje nad hladinu vody, když se jeho žena koupe. Snímek nesleduje chronologický časový vývoj porodu a často se v jakýchsi záblescích vzpomínek, které by jakoby už navždy zůstávaly vryté do paměti, vrací k některým okamžikům znovu a znovu. Tomuto jevu můžeme rozumět jako snaze vyrovnat se s intenzitou zobrazeného aktu, dodává však celému aktu nepopiratelný erotický nádech. Ten je umocněn záběry, kdy Brakhage hladí své koupající se ženě těhotné břicho, dotýká se její tváře nebo ji líbá. Navzdory extrémní situaci, ve které se její tělo nachází, je těžké zapomenout, že Jane je stále především ženou. Zbývá se pak rozhodnout, zda toto erotično odkazuje k oné osvobozené sexualitě, o které hovoří Rich, nebo zda se Brakhage dopouští na těle své ženy stále se opakujícího zneužití. Některé kritičky autora obviňovaly dokonce z fetišizace

¹⁹² Mulvey, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1999, s. 119

¹⁹³ Paradoxem zůstává, že i když Brakhagův film nelze označit za edukativní, byl krátce po svém vzniku skoupen mnoha mateřskými klinikami a promítán společně s *All My Babies*. Ostherr, Kirsten, *Medical Visions: Producing the Patient through Film, Television and Imaging Technologies*. New York: Oxford University Press 2013, s. 125

¹⁹⁴ Ostherr, Kirsten, *Medical Visions: Producing the Patient through Film, Television and Imaging Technologies*. New York: Oxford University Press 2013, s. 124

¹⁹⁵ Jedná se o několik záběrů ke konci snímku, na kterých vidíme směřujícího se Brakhage a záběry poprvé se kojícího dítěte z naprosté blízkosti.

manželčina těla a z nedostatku respektu k tak intimnímu prožitku.¹⁹⁶ Film ovšem můžeme zároveň chápat jako reflexi toho, že porod neměl (a dodnes nemá) pro otce ani ve společnosti pevné místo, evokuje chaos a absenci řádu, do kterého tentokrát doslova vstupuje nové dítě.

Za vhodného reprezentanta současné experimentální tvorby považují video art autorky Annabel Newfield *Cracks threshold*. Snímek je součástí zmiňované sbírky *birthritescollection*. Dílo se explicitně nevěnuje samotnému okamžiku porodu, ale snaží se naopak přiblížit očekávání této zkušenosti z ženské perspektivy. Hlavní postavou je performerka Tracey West ve velmi pokročilém stádiu těhotenství. Pomocí různých pohybových výrazů, spojených se zvukovými projevy a jakýmsi niterným vyznáním, které balancuje na hraně terapie a poezie, se snaží vyjádřit své pocity spojené s brzy očekávaným porodem svého dítěte a vyrovnat se s úzkostí, která na ni při představě porodu doléhá. Nacházíme zde odkaz k ženě jakožto součásti přírody, když Tracey leží na louce, pohybuje se ve větru společně se stromy nebo zarývá prsty do mechu, ale také skrze její tělesné a někdy až neartikulované slovní vyjadřování. Pro snímek je také podstatný fyzický kontakt Tracey se svým vlastním tělem, které beze studu hladí a dotýká se ho, čímž upozorňuje, že od těla není odtržená a naopak je ve svém těhotenství velice přítomná. Žena sama je zde subjektem a film je zaměřený na její vnitřní svět. Není zde pouze tělem, kterému se něco děje, a my to s odporem či pobavením pozorujeme, její tělo je ztvárněno spíše ornamentálně a klasickému vizuálnímu vpíjení se vzpírá.

Cestou zpochybnující patriarchální podstatu filmu se vydaly také některé významné režisérky. Ačkoliv nelze jejich snímky považovat za čistě experimentální, i ony narušovaly očekávaný vzorec vyprávění, a to zapojováním netradičních obrazů, zvukové stopy či narativních struktur.

Mezi ně patří například maďarská režisérka Marta Mészáros, která zaznamenala opravdu nevšední porod. Do snímku *Devět měsíců* (1975) zapojila skutečné těhotenství a porod Lili Monori, představitelky hlavní role July. Již tento samotný fakt narušuje naše očekávání toho, co smí být ve filmu ukázáno. Film také vyvolal „nebývalý rozruch a diskuzi ve filmové veřejnosti o vhodnosti zveřejnění tohoto aktu.“¹⁹⁷ Scéna začíná záběrem těhotného břicha, po kterém přejíždějí Liliiny ruce, později spatříme nahá ňadra a tvář

¹⁹⁶ Samer, Roxanne, *Re-concieving Misconception: birth as a site of filmic experimentation*. Dostupné na WWW: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/samerMisconception/>> [navštíveno 16. 8. 2016]

¹⁹⁷ Přádňá, Stanislava, *Matky ikony, matky vražednice: Obraz mateřství ve filmu, s důrazem na italský film 60. a 70. let*. In Hanáková, Petra – Heczková, Libuše – Kalivodová, Eva, *V bludném kruhu*. Praha: SLON 2006, s. 274-275

herečky, záběry doprovází sténání, což dodává celé sekvenci zvláštní erotický podtext. Do scén, ve kterých Juli (či spíše Lili) prožívá kontrakce, jsou prostříženy záběry otce dítěte Janose (Jan Nowicki), evokující její vzpomínky na něj. Kamera se dlouhou část porodu věnuje ve velkém detailu hereččině tváři, ve které je patrné vypjetí a bolest. V jednu chvíli se pak oddálí a zabere i pohled na rodící se dítě. Poté se opět zaměřuje na Liliinu tvář, ve které se ze všeho nejvíc zračí údiv a překvapení. Nevěřicně hledí na nové dítě a zkoumá své čerstvě netěhotné tělo. Scéna končí pláčem dítěte, který přetrvává ještě nějaký čas poté, co se obraz zmatené Lili ztrácí ve tmě.

Explicitní scéna porodu se pak u Mészáros objevila ještě jednou ve snímku *A Magzat* (1994), kdy použila dokumentární záběry v kombinaci s herečkou a pospojovala tento výjev pomocí střihu. Porod hlavní hrdinky, která chce původně své dítě přenechat jiné ženě, protože se o něj již nedokáže postarat, je pro ni stvrzujícím okamžikem v rozhodnutí si dítě nakonec ponechat.

Přestože jsem se rozhodla nevěnovat se v této práci českému filmu, ráda bych na tomto místě zmínila snímek *Hra o jablko* Věry Chytilové, který tvoří významný příspěvek k ojedinělému ženskému (tedy ženou produkovanému) filmovému narativu s tematikou rodící ženy. Snímek, původně zamýšlený jako dokumentární film z prostředí porodnic, ve svém úvodu s nečekanou přímostí zobrazuje rodící a kojící ženy. Záběry jsou až vtíravé, umocněné intimní kamerou, zvukovou složkou a montáží. Chytilová dokázala obdivuhodně přiblížit emoční rovinu porodu a zároveň odcizenost a anonymitu porodnice. Kamera v podání Františka Vlčka zcela bezostyšně pozoruje prořezávající se hlavičky, které se střídají s abstraktními a poetickými obrazy jabloňového stromu, rozpouštějící se barvy či laboratorních myšek. Intenzita ženského prožitku je přiblížena zesílenou zvukovou stopou, ve které se prolíná ženský nářek a vzdechy se zvuky trhající se látky, vrzajícího dřeva či výstřelů. Druhá linie této sekvence se zaobírá spíše rutinou a neosobním přístupem, se kterým lékaři s ženami zacházejí. V tu chvíli se porody stávají pouze pozadím pro jejich osobní rozhovory a vztahy, které přehlušují i tak významné okamžiky pro čerstvou matku, jakým je její důvěrné svěření se lékaři, že je velice šťastná, což on zcela ignoruje. Scény tlačících matek se prolínají se záběry sester rovnajících ložní prádlo nebo rozvážejících stravu i s komickými scénami, ve kterých se profesor vyhýbá uklízečce vytírající schody nebo ve kterých hlavní postava, porodní asistentka Anna (Dagmar Bláhová), nedokáže plnit základní úkony na sále. Ležerní přístup porodníků ke své práci je ještě umocněn jazzovým hudebním doprovodem. Charakter porodnice jako neosobní zařízení k produkci dětí je završen záběrem miminek vyrovnaných do řad na pojízdném

stolku, jenž je ironicky postaven vedle letmého záběru na nástěnku s nápisem „Vstříc 6. pětiletce!“.

Existují další dva snímky, které by do této části určitě zasloužily být zařazeny, ale které se mi bohužel nepodařilo získat k zhlédnutí. Prvním z nich je *Misconception* (1973-1977) od Marjorie Keller, druhým pak *Kirsa Nicholina* z roku 1969 od švédské experimentální filmařky Gunvor Nelson. Podle toho, co jsem o nich vyrozuměla ze sekundárních zdrojů¹⁹⁸, se rozhodně právem řadí mezi snímky, které dokázaly zachytit porodní zkušenost žen netradičním způsobem a respektovat v nich význam, jaký žena v porodu má (i jaký má porod význam pro ni).

Experimentální a ženské snímky se vyjevují jako neschůdnější cesta, jakou se lze vymanit z dominantní ideologie, již na porod uvaluje patriarchální systém. Představují přístup, který umožňuje zobrazovat ženu jako autentický subjekt a který nabízí variabilní interpretace jejího prožívání. Tím, že často narušují tradiční struktury narativních snímků, otvírají prostory pro různé čtení a často nejednoznačné výpovědi. Vymaňují se tak z rigidních rámců, do kterých bývají v dominantní filmové produkci rodící ženy většinou uzavřeny a umožňují vnímání rodící ženy a její zkušenosti jako komplexní a nejednoznačné oproti jednoznačné a přímočaré v mainstreamové kinematografii.

5.4 Monty Python na závěr

Čtenářům této práce doporučuji po jejím dočtení zhlédnout úvodní sekvenci legendární hudební komedie *Monty Pythonův smysl života* (1983), nesoucí název *Zázrak zrození*. Film považuji za velice trefný, zábavný a přesto poněkud trpký dodatek ke své práci. Je až s úsměvným podivem, nakolik se s východisky a tématy mé práce shodují tvůrci snímku. Po jejich vzoru si dovoluji práci ukončit s lehkou nadsázkou, a to konkrétně odpovědí lékaře (Graham Chapman) na otázku novopečené maminky, zda se jí narodil kluk nebo holčička: „Myslím, že je ještě trochu brzy začít na něj uvalovat role, nezdá se vám?“

¹⁹⁸ O Marjorie Keller a jejím snímku *Misconception* podrobně analyzující článek Samer, Roxanne, *Re-conceiving Misconception: birth as a site of filmic experimentation*. Dostupné na WWW: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/samerMisconception/>>; snímek Gunvor Nelson popisuje Amosi Vogel ve *Film As a Subversive Art*

6 Závěr

Ve své práci jsem se pokusila poukázat na hlavní úskalí zobrazování rodící ženy a porodu. Práce ukazuje, že přestože filmy přistupují k porodům různě, v žánrové produkci se jen těžko vymaňují z dominantního diskurzu. Porod nemá v těchto filmech charakter ženského aktu, který by byl součástí ženské integrity a tělesné zkušenosti, sebevíc náročný či bolestivý může být. Ženy ve filmech porody většinou pasivně (přestože velice hlasitě a expresivně) vytrpí. Nejvýrazněji z mého bádání vystupuje absence ženského hlasu a hlediska. Pouze dvě z mnou zkoumaných romantických komedií využívají ženský hlas (*Servírka*, *Radostná událost*), který divákům přibližuje vnitřní stav ženy, jen jeden z nich tento princip využil i při scéně porodu (*Radostná událost*). Kamera jen velice výjimečně zaujímá hledisko ženy a filmy hlavního proudu vůbec nevyužívají možnosti ženské perspektivy, metafor či abstraktních obrazů. Snímky tohoto druhu tak podobně, jako tomu dříve bylo u nonfikčních snímků, až na několik málo jmenovaných jevů nenabízí prostředky, kterými by bylo možno vytvářet nový ženský porodní diskurz. Zobrazení porodů se jeví být vděčným materiálem především v komediích, ve kterých jejich četnost stoupá, v této chvíli se však zdá být uvězněno někde na pomezí pasivního utrpení a groteskní neschopnosti.

K tomu, aby film mohl zprostředkovat komplexněji ženský prožitek porodu, se nejlépe osvědčují alternativní výrazové prostředky, jakými jsou kontrastní montáž, výrazná kamera, deformace obrazu či zvuku nebo abstraktní či vnitřní obrazy. Tyto formální struktury tvoří základ experimentální či jiné menšinové filmové produkce, v dominantních žánrech se jim samozřejmě tolik prostoru nedostává. Proto se ukazuje pro obohacování ženského narativu o porodu experimentální a ženský film jako nejpřínosnější.

7 Použité prameny

Literatura:

BADINTER, Elisabeth, *Materská láska od 17. storočia po súčasnosť*. Bratislava: Aspekt 1998.

BARKER, Chris, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006.

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin, *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství AMU a Lidové noviny 2007.

BROŽOVIČOVÁ, Klára, *Sociální a kulturní aspekty porodu*. Brno, 2009. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge 1993.

COSSLETT, Tess, *Women Writing Childbirth: Modern Discourses of Motherhood*. Manchester: Manchester University Press 1994.

DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press 1987.

DOLEŽAL, Antonín, *Od babictví k porodnictví*. Praha: Karolinum 2001.

DOLEŽAL, Antonín - KUŽELKA, Vítězslav - ZVĚŘINA, Jaroslav, *Evropa – kolébka vědeckého porodnictví*. Praha: Galén 2009.

FIRESTONE, Shulamith, *The Dialectic of Sex*. New York: A Bantam Book 1972.

FOUCAULT, Michel, *Zrození kliniky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010.

GRIGG, Russell – HECQ, Dominique – SMITH, Craig (eds.), *Female Sexuality: The Early Psychoanalytic Controversies*. London: Karnac Books, 2015.

GROSZ, Elizabeth, *Sexual Subversions*. St. Leonards: Allen & Unwin 1989.

HANÁKOVÁ, Petra – HECZKOVÁ, Libuše – KALIVODOVÁ, Eva, *V bludném kruhu*. Praha: SLON 2006.

HNILICA, Karel, *Stereotypy, předsudky, diskriminace*. Praha: Karolinum 2010.

KESNER, Ladislav, *Vizuální teorie*. Jinočany: H&H 2005.

KOTKOVÁ, Anna (ed.), *Tělo v rukou společnosti*. Praha: Gender Studies, o. p. s. 2011.

KRISTEVA, Julia, *Jazyk lásky*. Praha: One Woman Press 2004.

LANGMAN, Larry, *American Film Cycles: The Silent Era*. Westport: Greenwood Press 1998.

LENDEROVÁ, Milena - TINKOVÁ, Daniela - HANULÍK, Vladan, *Tělo mezi medicínou a disciplínou. Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: Lidové noviny 2014.

MENDELSON, Robert S., *Mužský přístup aneb Jak muži manipulují se ženami*. Praha: Malvern 2014.

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1999.

OSTHERR, Kirsten, *Medical Visions: Producing the Patient through Film, Television and Imaging Technologies*. New York: Oxford University Press 2013.

OWENS, Kim Hensley, *Writing Childbirth: Women's Rhetorical Agency in Labor and Online*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2015.

RICH, Adrienne, *Of Woman Born. Motherhood as experience and institution*. New York: W.W.Norton & Company, Inc. 1986.

SHAEFFER, Eric, *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press 1999.

STURKEN, Marita – CATWRIGHT, Lisa, *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál 2009.

THORNAM, Sue (ed.), *Feminist Film Theory*. New York: New York University Press 1999.

TINKOVÁ, Daniela, *Tělo, věda, stát. Zrození porodnice v osvícenské Evropě*. Praha: Argo 2010.

ZIKMUND-LENDNER, Ladislav (ed.), *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Interactiv.cz 2011.

WALKER, Coral A., *Giving Birth to Misconception: Portrayal of Childbirth in Popular Visual Media*. Haverford, 2012. Bakalářská práce. Haverford College, Dept. Of Anthropology.

Internetové prameny:

BERNARDI, Laura - NEYER, Gerda, *Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction*. Stockholm, 2011. Stockholm University. Dostupné na WWW: <http://www.su.se/polopoly_fs/1.18714.1320939635!/WP_2011_4.pdf> [navštíveno 1. 8. 2016]

CANDIGLIOTA, Zuzana, Dokument pět zrození a reakce právničky na vztek etika Váchy. *Zdravotnické právo a bioetika*. Dostupné na WWW: <<http://zdravotnickepravo.info/reakce-na-vzteky-etika-vachy/>> [zveřejněno 21. 11. 2015; navštíveno 14. 7. 2016]

CATSOU LIS, Jeannette, Call the Midwife Deserves More Respect for Its Depth and Daring. *The New York Times*. Dostupné na WWW: <http://www.nytimes.com/2016/05/24/arts/television/call-the-midwife-deserves-more-respect-for-its-depth-and-daring.html?_r=0> [zveřejněno 3. 5. 2016; navštíveno 8. 8. 2016]

DON, Katherine. *Bringing Up Baby*. Dostupné na WWW: <<https://bitchmedia.org/profile/katherine-don>> [navštíveno 30. 7. 2016]

FULKA, Josef, Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). *Sociální studia* 7, 2002. Dostupné na WWW: <http://www.antropologie.org/sites/default/files/files/studijni-materialy/fulka_performativ_feminismus_cteni_na_mtk_8prosinec.pdf> [navštíveno 19. 8. 2016]

HARBOTTLE, Claire, *Visual Representations of Childbirth*. Dostupné na WWW: <<http://claireharbottlebirthwork.blogspot.cz/p/visual-representation-of-birth-paper.html>> [navštíveno 30. 7. 2016]

LABUSOVÁ, Eva, Nechte ženy, ať si vyberou: Rozhovor s lékařem, vědcem a publicistou Marsdenem Wagnerem. *Aperio* 1, 2003. WWW: <http://www.evalabusova.cz/rozhovory/wagner_marsden.php> [navštíveno 6. 8. 2016]

LUCE, Ann et al., „*Is it realistic?*“ *The Portrayal of Pregnancy and Childbirth in the Media*. Dostupné na WWW: <<https://bmcpregnancychildbirth.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12884-016-0827-x>> [navštíveno 15. 7. 2016]

MAUREEN, Ryan, Call the Midwife Review: Entertaining Baby Mama Drama From The UK. *The Huffington Post*. Dostupné na WWW: <http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/call-the-midwife-review_b_1919754.html> [zveřejněno 27. 11. 2012; navštíveno 9. 8. 2016]

O'DONOVAN, Gerard, Not a dry eye in the house for the Call the Midwife series tragic finale. *The Telegraph*. Dostupné na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/tv/2016/03/04/call-the-midwife-series-five-episode-eight-review1/>> [zveřejněno 6. 3. 2016; navštíveno 9. 8. 2016]

RYDING, E. L. et al., *Fear of Childbirth and Risk of Cesarean Delivery: A Cohort Study in Six European Countries*. Dostupné na WWW: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25676793>> [navštíveno 3. 7. 2016]

SAMER, Roxanne, *Re-concieving Misconception: birth as a site of filmic experimentation*. Dostupné na WWW: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/samerMisconception/>> [navštíveno 16. 8. 2016]

SEGAL, Shira, The Masculinization Project of Hospital Birth Practices and Hollywood Comedies. *eSharp* 9, 2007, s. 6. Dostupné na WWW: <https://www.academia.edu/5426007/The_Masculinization_Project_of_Hospital_Birth_Practices_and_Hollywood_Cinema> [navštíveno 1. 8. 2016]

SWENEY, Mark, Call the Midwife finale pulls in more than 9 million viewers. *The Guardian*. Dostupné na WWW: <<https://www.theguardian.com/media/2016/mar/07/call-the-midwife-finale-viewers-bbc1>> [zveřejněno 7. 3. 2016; navštíveno 10. 7. 2016]

TYLER, Imogen - BARAITSER, Lisa, Private View, Public Birth: Making Feminist Sense of the New Visual Culture of childbirth. *Studies in the Maternal* 5, 2013, č. 2. Dostupné na WWW: <<http://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/abstract/10.16995/sim.18/>> [navštíveno 31. 7. 2016]

VÁCHA, Marek, Vztek na Českou televizi. *Aktuálně.cz*. Dostupné na WWW: <<http://blog.aktualne.cz/blogy/marek-vacha.php?itemid=26331>> [zveřejněno 19. 11. 2015; navštíveno 11. 7. 2016]

VOGEL, Amos, *Film as a Subversive Art*. Internetová transkripce dostupná na WWW: <https://monoskop.org/File:Vogel_Amos_Film_as_a_Subversive_Art.pdf>

WINNICK, Terri A., Gender and the Language of Birth. In: Gender Perspectives on Reproduction and Sexuality, *Advances in Gender Research* 8, 2004, č. 50-51. Dostupné na WWW: <<https://is.muni.cz/el/1423/jaro2012/GEN183/um/7789645/delivery-language-birth.pdf>> [navštíveno 5. 8. 2016]

[Autor neuveden], Čtyři v tom ČT má nadprůměrnou sledovanost. *Marketing&Media*. Dostupné na WWW: <<http://mam.ihned.cz/c1-59234010-ctyri-v-tom-ct-ma-nadprumernou-sledovanost>> [zveřejněno 1. 2. 2013; navštíveno 13. 8. 2016]

[Autor neuveden], *Nástřih hráze*. Dostupné na WWW: <<http://jaksekderodi.cz/nastrih-hraze/>> [navštíveno 12. 8. 2016]

Rodička a novorozenec 2013, vydává Ústav zdravotnických informací a statistiky ČR, s. 82. Dostupné na WWW: <<http://www.uzis.cz/katalog/zdravotnicka-statistika/rodicka-novorozenec>>

Otevřený dopis generálnímu řediteli České televize, dostupné na WWW: <<http://www.fnkv.cz/zprava-otevreny-dopis-generalnimu-rediteli-ceske-televize>> [zveřejněno 4. 11. 2015; navštíveno 15. 8. 2016]

Zmiňované filmy:

- All My Babies: A Midwife's Own Story* (George S. Stoney, 1953)
- A Magzat* (Marta Meszáros, 1994)
- Apocalypto* (Apocalypto; Mel Gibson, 2006)
- Baby Boom* (Baby Boom; Charles Shyer, 1987)
- Baby Máma* (Baby Mama; Michael McCullers, 2008)
- Baby on Board* (Brian Herzlinger, 2009)
- Birth-day* (Budge Cooper, 1945)
- Cracks Treshold* (Annabel Newfield, 2009)
- Devět měsíců* (Kilenc hónap; Marta Meszáros, 1976)
- Dream Hospital* (???, 1953, Universal International News)
- Dva v tom* (Nine Months; Chris Columbus, 1995)
- Emergency Childbirth* (???, 1961, U.S. Naval Photographic Center)
- Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976)
- Jack* (Jack; Francis Ford Coppola, 1996)
- Jak porodit a nezbláznit se* (What to Expect When You're Expecting; Kirk Jones, 2012)
- Jih proti Severu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939)
- Juno* (Juno; Jason Reitman, 2007)
- Kdopak to mluví* (Look Who's Talking; Amy Heckerling, 1989)
- Kirsa Nicholina* (Gunvor Nelson, 1970)
- Kluci v mém životě* (Riding in Cars With Boys; Penny Marshall, 2001)
- Krásný Serge* (Le Beau Serge; Claude Chabrol, 1958)
- Labour and Childbirth* (D. M. Hatfield, PhD., 1950)
- Manželské etudy* (She's Having a Baby; John Hughes, 1988)
- Maternity* (???, 1932, Queen Charlotte Hospital)
- Maternity Hospital Routine* (???, 1970)
- Matkou v šestnácti* (Mom at Sixteen; Peter Werner, 2005)
- Misconception* (Marjorie Keller, 1973-1977)
- Monty Pythonův smysl života* (Monty Python's Meaning of Life; Terry Jones, Terry Gilliam 1983)
- Naissance* (Jean Pierre Marchand, 1956)
- Než se rozední* (Nära livet; Ingmar Bergman, 1958)
- Noe* (Noah; Darren Aronofsky, 2014)

Parfém: Příběh vraha (Perfume: The Story of a Murderer; Tom Tykwer, 2006)
Potomci lidí (Children of Men; Alfonso Cuarón, 2006)
Radostná událost (Un Hereux Événement; Rémi Bezançon, 2011)
Servírka (Waitress; Adrienne Shelly, 2007)
Slovo (Ordet; Carl Theodor Dreyer, 1955)
Sudden Birth (Alan Paul Rhone, 1966)
Svobodní se závazky (Friends With Kids; Jennifer Westfeld, 2011)
Táta na plný úvazek (Jersey Girl; Kevin Smith, 2004)
The Fight for Life (Pare Lorentz, 1940)
Window Water Baby Moving (Stan Brakhage, 1959)
Záložní plán (The Back Up Plan; Alan Poul, 2010)
Zbouchnutá (Knocked-up; Jud Apatow, 2007)
Ženy (The Women; Diane English, 2008)