

OBRAZ ŽENY V ČESKÉM FILMU
V LETECH 1948 - 1956

(Bakalářská práce)

Vypracovala: Kateřina Zemančíková
Vedoucí práce: Věra Sokolová, Ph.D.
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova v Praze
Praha 2004

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 25.11.2005

.

podpis

Poděkování

Můj největší dík patří vedoucí této práce, Věře Sokolové, Ph.D., za její velmi cenné a přínosné rady, bez nichž by práce vznikala jen s velkými obtížemi, a za trpělivost, kterou se mnou měla. Dále jsem velice zavázána Phdr. Ivanu Klimešovi, Mgr. Petře Hanákové a Mgr. Petru Šarochovi za odborné konzultace, podnětné připomínky a především trpělivost. Také velice děkuji Národnímu filmovému archivu za jeho laskavý přístup a za to, že mi umožnil shlédnout filmy, které tvoří základ této práce.

OBSAH

ÚVOD	5
TEORETICKÁ ČÁST	10
I.HISTORICKÝ RÁMEC	11
1.POLITICKO KULTURNÍ KONTEXT	13
2.SOCIALISTICKÝ REALISMUS A FILM	15
II.KONCEPČNÍ RÁMEC ŽENSKÉ OTÁZKY	19
1.TEORETICKÉ POZADÍ	20
FRIEDRICH ENGELS	20
AUGUST BEBEL	25
STRUKTURALISTICKÝ FUNKCIONALISMUS	28
2.KRITIKA „TEORIE“ SOCIOLOGICKO HISTORICKÝMI STUDIEMI ZKOUMAJÍCÍMI „REALITU“	31
EMPIRICKÁ ČÁST	39
III.METODOLOGIE	40
1.VÝBĚR FILMŮ	41
2.KÓDOVÁNÍ FILMŮ	42
3.TEORETICKÝ KONCEPT METODOLOGIE	43
IV.ANALÝZA FILMŮ	46
1.POSTAVY	46
ŽENA-MATKA	50
PRACUJÍCÍ ŽENA	53
FEMME FATALE	60
KLEPNA	63
2.PRVKY KONSTITUUJÍCÍ SOCIALISTICKÝ FILM A OBRAZ ŽEN	65
GENDEROVÉ STEREOTYPY	66
GENERAČNÍ STŘETY	77
PSEUDOKONFLIKTY	79
ELIMINACE RODINY	80
(A) SEXUALITA	83
ZÁVĚR	88
SEZNAM LITERATURY	91
PŘÍLOHA - SEZNAM A OBSAH FILMŮ	96

*Budoucnost patří socialismu,
to je především dělníkovi a ženě.¹*

ÚVOD

Záměrem této práce je ukázat, jak český film v první polovině 50. let vnímal a konstruoval ženu, jakým způsobem ji zobrazoval, jakým způsobem onu konstrukci „ženy“ využil ke svým propagandistickým účelům, a nakolik reflektoval a naplnil komunistickou ideologií proklamovanou „emancipací“ žen.

Důvodem, proč jsem se zajímala o obraz ženy v socialistickém filmu první poloviny 50. let, je soustředěnost socialismu na ženu jako na nového budovatele socialistické ideologie. Základem této ideologie byla rovnost mezi třídami a pohlavími a také vymezování se vůči předchozí době, která, jak socialismus argumentoval, vykořisťovala nejen dělníky, ale právě i ženy (socialismus zaměnil genderový problém podřízenosti žen za problém třídní, ekonomický). Zatímco kapitalismus ženu utlačoval, zamlčoval její problémy, socialismus jí nabízel osvobození. Osvobození v rovnosti s mužem. Proto se v souvislosti s nastolováním rovnosti tolik soustředil na emancipaci ženy. Proto ji tolik „zviditelňoval“ (takřka na každém propagandistickém plakátě, obraze se vedle muže nebo skupinky mužů objevovala žena, a to žena jako pracovnice²). Toto zviditelňování za účelem zrovnoprávnění se dělo také proto, že muž měl svou pozici jistou. Jeho role byla daná, nezpochybnitelná a normativní, na rozdíl od role

¹ August Bebel, *Žena a socialismus*. Praha: SNPL 1962, s. 453.

² Viz katalog k výstavám *Moc obrazů, obrazy moci* (Galerie u Křížovníků, Praha 26.1.-30.3.2005) a *Znamení doby* (Moravská galerie v Brně, 17.11.1999-30.1.2000). *Moc obrazů, obrazy moci (politický plakát a propaganda)*, Galerie u Křížovníků 2005; *Znamení doby (plakát střední a východní Evropy 1945-1995)*, Moravská galerie v Brně 1999.

ženy. Tu bylo třeba redefinovat, ovšem s ohledem na to, že nedojde k znejistění, k narušení konstrukce maskulinity a femininity jako komplementárních fenoménů. Pod povrchem deklarované rovnosti mezi mužem a ženou ale nadále působila síla duality mezi pohlavími.

Popsanou soustředěnost socialismu na ženu mělo dokonale prostředkovat nejsilnější a nejúčinnější médium - film, který používal stejné „vyjadřovací metody“, propagandu a schematismus, jako komunistický režim. Film stejně jako socialistická ideologie tvořil „realitu“, která se pak měla odrazit ve skutečné realitě, tedy v životě. Současně však tvrdil, že realitu odráží. Přesně v duchu socialistického realismu, tehdejšího určujícího kulturně-politického kánonu, který požadoval po umění, aby zobrazovalo „skutečnost“.

Ve své práci vycházím z filmů³, které vznikly v rozmezí let 1948 až 1956, tedy v letech nejtužšího stalinismu, kdy zestátněná kinematografie⁴ byla pod nejostřejším dohledem KSČ a největší měrou plnila její ideové požadavky. Toto období a tyto filmy spojuje ideologičnost, schematismus, didaktičnost. Socialistický film charakterizuje prolínání žánrů a vznik nových žánrů (budovatelský film, špionážní drama, veseloherní agitka) a také depsychologizace postav. Postavy, stejně tak jako celé filmy, sloužily k deklamaci a proklamaci socialistických ideálů, měly být pro diváky návodné, často fungovaly jako edukační nástroj, a měly budit jednoznačnou sympatii či odpor.

Na základě analýzy vybraných filmů ověřím hlavní hypotézu této práce: Film (stejně jako socialismus) sice

³ Obsahy filmů uvádím v příloze a převzala jsem je z knihy *Český hraný film 1945 – 1960* vydané Národním filmovým archivem (NFA).

⁴ Zestátněná kinematografie zastřešuje jak české, tak slovenské filmy, já se ve své práci soustředím jen na české filmy.

hlásal emancipaci žen, ale zůstalo jen u proklamací. Nepochopil genderové aspekty emancipace, neboť vycházel z marxistického řešení ženské otázky, které spočívalo pouze v ekonomickém osvobození ženy, ale nepracovalo s eventualitou proměnlivosti ženské a mužské role, s kulturní podmíněností maskulinity a femininity a s variabilitou soukromé a veřejné sféry. Neuvědomoval si, že podmínkou emancipace (nejen ekonomické a nejen žen, ale i mužů, neboť i oni museli fungovat v zajetí společností nastavené maskulinity) je zpochybnění patriarchálního řádu, založeného na asymetrii mezi pohlavími, a ne jeho ukotvení. Nejednalo se tedy ani tak o vědomý rozpor mezi slovy a činy, ale o nepochopení genderové podstaty problému. Film toto nepochopení nejen zobrazoval, ale sám se na něm podílel. Socialistická ideologie ženu pouze „vysunula“ do popředí, „vpustila“ ji do veřejné sféry, aniž by recipročně umožnila mužům vstup do sféry soukromé, aniž by uvažovala o změně tradičního modelu, o změně rolí. A téhož se dopouští i film.

Základní metodologické východisko mé práce tvoří genderová analýza filmu, která odhaluje způsob zobrazování a konstrukce žen a poukazuje na „nedokonalost“ filmové emancipace, na genderový status quo a na setrvalost patriarchálního řádu ve změně.⁵

⁵ Dovoluji si zde parafrázovat Bourdieuvu myšlenku o setrvalosti mužské nadvlády ve změně. Bourdieu se domnívá, že i přes změny v postavení ženy, jsou to muži, kteří stále vládou, přímo či skrze instituce (škola, rodina, církev) fungující na patriarchálním principu. *Setrvalost ve změně a skrze ni* nazývá situaci, kdy ženy sice dosáhly pokroku jak v oblasti práce tak vzdělání, ale protože pokroku dosáhli i muži, udržuje se mezi muži a ženami neustálý handicap. Tato setrvalost se nejvíce projevuje v podceňování zaměstnání, které ženy vykonávají. Viz Pierre Bourdieu, *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum 2000, str. 83.

Parafrází Bourdieua chci poukázat na to, že ačkoli ideou socialismu byla změna, pokrok, odvrhnutí všerejška ve jménu zítřka, v praxi socialismus vycházel a setrval na stejných řídicích principech společnosti jako dřívější feudální či kapitalistické zřízení – na patriarchálním řádu. Řádu, který tvoří základ socialistických institucí.

Pro dokreslení kontextu a objasnění teoretického rámce ženské emancipace, z něhož film a v podstatě celá „kulturní fronta“ vycházely a na něž se odvolávaly, zmiňuji práce Friedricha Engelse a jeho následovníka Augusta Bebela. Jejich „teorii“ emancipace nahlížím optikou genderu. Mohu tak ukázat, že se oba pohybují v patriarchálním řádu, který považují za normativní, a že oba pracují s kategoriemi „mužský“, „ženský“ jako s neměnnými a danými, a že toto jejich hledisko přebírá v nezměněné podobě i socialistický film. Tento názor potvrzují sociologicko-historické studie, které se zabývají emancipací žen v socialismu a které současně odhalují praktický dopad teorie emancipace na život žen.

Struktura práce*:

Nejprve se budu zabývat historickým rámcem. Zde se budu věnovat politicko kulturní situaci v první polovině 50. let a vlivem socialistického realismu na tehdejší kinematografii.

Poté se budu soustředit na teoretické kořeny ženské otázky, jak ji definovali Engels a Bebel, poukáži na podobnost náhledu Engelse (a marxismu vůbec) a strukturálního funkcionalismu na společnost, na ženy a muže, a na závěr uvedu studie, nastiňující reálnou situaci socialistických žen, které odhalují nedostatky a omyly marxistického pojetí emancipace žen.

* Poznámka autorky:

1) Citační normu jsem převzala z časopisu *Iluminace*. Viz *Iluminace* 17, 2005, č. 1.

2) Jména autorek nepřechyluji. Výjimku tvoří knihy, u nichž jsou v českém vydání jména přechýlena. V tom případě, cituji-li v poznámkovém aparátu nebo v seznamu literatury, je uvádím podle českého vydání. Například Jean Bethke Elshtainová: *Veřejný muž, soukromá žena*. Jinak v textu uvádím jako Jean Bethke Elshtain. Stejně tak zachovávám původní jméno Engelse, Friedrich. Jméno Bedřich uvádím jen, jedná-li se o bibliografický údaj, viz Bedřich Engels: *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*.

V další části ozřejmím metodologická východiska - genderovou analýzu, způsob výběru filmů, způsob kódování filmů a teoretický rámec zvolené metodologie.

V poslední části budu analyzovat filmy jednak na základě typologie ženských postav, jakými prostředky jsou charakterizovány, jaké vlastnosti jsou jim připisovány a kým, a jednak na základě prvků, které jsou pro filmy signifikantní, a které se podílejí na obrazu žen.

TEORETICKÁ ČÁST

I. HISTORICKÝ RÁMEC

Časové ohraničení práce lety 1948 - 1956 není náhodné. Rokem 1948 začíná nejtužší období socialismu, stalinismus, období represí a procesů s „reakčním“, nekomunisticky smýšlejícím „živlem“. Ačkoli hlavní strůjci a představitelé socialistického režimu, J.V.Stalin a K.Gottwald, umírají v roce 1953, k uvolnění situace fakticky dochází až v roce 1956 tzv. odhalením kultu osobnosti N.Chruščovem na XX. sjezdu KSSS.

Vítězným únorem odkryla komunistická strana své karty. Totalitní smyčka se však začala nenápadně utahovat už po válce, kdy lidé prožívali deziluzi z „nedokonalé“ demokracie, která je nedokázala ochránit před Hitlerem. Komunisté přišli s lákavou nabídkou spravedlivé beztřídní společnosti, která platila pro všechny. Dokonalost jejich lsti spočívala ve schopnosti tvářit se jako demokratická osvícená strana, v propracovaném způsobu agitace obyčejných lidí, kterým slibovali mír, práci, peníze, štěstí... Zatímco ostatní strany byly zaujaty vnitrostranickými a mezistranickými půtkami a vyrovnávaly se se stigmatem prvorepublikových stran zodpovědných za „Mnichov“, komunisté už pracovali na svém plánu převzetí moci. Postupně a nenápadně obsazovali důležitá místa a funkce a na rozdíl od ostatních nepodcenili propagandistickou sílu médií. Vyhrané volby v roce 1946 jim daly do ruku zbraň těžkého kalibru - hlas lidu, jehož logickým přáním byla únorová revoluce.

Po únoru se rozpoutaly čistky nepohodlných osob, které se odehrávaly ve jménu třídního boje s nepřítelem socialistického zřízení a pracujících. Už se neříkalo, že každý, kdo to myslí s republikou upřímně, bude mít možnost

rozvíjet své schopnosti a zapojit se do budovatelského úsilí. Rozhodujícím kritériem už nebylo, to co člověk uměl, jeho zkušenosti, charakter, ale třídní původ, uvědomělost, vztah k lidově demokratickému zřízení a k Sovětskému svazu.

50. léta byla schizofrenní dobou. Na jedné straně byla cenzura, násilná kolektivizace venkova, vyvlastňování majetku, diskriminace inteligence apod. Konaly se procesy se „zrádci“, které však nakonec postihly i ty, kteří tento teror rozpoutali. Paranoia prostupovala celou společností. „V kinech se promítaly filmy o sabotérech a špiónech, usilujících o rozvrat dělnické třídy, v knihkupectvích se prodávaly knihy o Velkém spiknutí proti straně a soudruhu Stalinovi. Dovíдали jsme se o neuvěřitelné rafinovanosti nepřítele, který se dovede maskovat i před nejbližšími spolupracovníky, někdy i před vlastní rodinou.“⁶

Na straně druhé nadšeně pochodovali úderníci a údernice ruku v ruce vstříc novým, lepším zítřkům. Budovala se vlast, aby se posílil mír. Plány se plnily na dvě stě procent, pětiletka byla hotova za čtyři roky. Žádné zrno nešlo nazmar. Do budování socialismu byli zapojeni muži i ženy, neboť heslem socialismu byla rovnost, jak mezi třídami, tak mezi pohlavími. Socialismus ženy osvobodil z buržoazního jha, které je věznilo v domácnosti nebo je vykořisťovalo bídě placenou prací, a v rámci rovnosti pohlaví jim nabídl i „mužskou“ práci (aniž by je zbavil práce v domácnosti). Socialismus si představoval rovnost ne jako rovnost ve smyslu svobody jedince, ale rovnost ve smyslu „zarovnávaní“ všeho do jedné řady, vytváření stejnosti, homogenity, která potlačovala jakoukoli subjektivitu, vytváření poslušných mas. V duchu hesla „kdo nejde s námi, jde proti nám“.

⁶ Heda Margoliusová-Kovályová, *Na vlastní kůži*. Toronto: 68 Publishers 1973, s. 108.

Horečnaté budování socialismu, pronásledování třídních nepřátel, „vymývání mozků“ všudypřítomnou ideologizací se poněkud zadrželo smrtí milovaných vůdců Stalina a Gottwalda (1953), ale trvalo ještě tři roky, než se zastavilo. Stalinistická éra socialismu skončila rokem 1956. Tuto setrvačnost symbolizoval Stalinův pomník, který byl slavnostně odhalen v roce 1955, tedy dva roky po diktátorově smrti.

1. POLITICKO KULTURNÍ KONTEXT

Situace v kultuře byla analogická politické situaci. Počínaje rokem 1948, respektive únorem 1948, došlo k zformování celého mechanismu řízení kultury, který měl zajistit, aby se obsahově přizpůsobila poúnorovým ideologickým požadavkům. Kultura se stala nepokrytým nástrojem ideologické homogenizace společnosti, stala se nástrojem komunistické politiky.

Kinematografie měla v rámci kultury zvláštní postavení. Už v roce 1945 byla na základě Benešových dekretů znárodněna a podřízena, společně s rozhlasem a tiskem, ministerstvu informací ovládanému komunisty, kteří si byli velmi dobře vědomi propagandistického potenciálu filmu. Do roku 1948 se však komunisté se svými radikálními stanovisky drželi zpět, protože si potřebovali získat širokou uměleckou obec a věděli, že s ortodoxní marxistickou kulturní politikou sovětského typu by neuspěli. Nicméně jim to nebránilo v postupné personální očištění, jejíž hlavní část byla už v roce 1948 dokončena, na rozdíl od jiných kulturních sfér, kde se zásadní personální „čistky“ odehrály po únoru 1948.

Jak ukazují Šimon Eisman⁷ a Jiří Knapík⁸, kteří ve svých studiích velmi zevrubně zkoumají mechanismy komunistické kulturní politiky, dodržení a naplnění poúnorového politického kurzu v kinematografii měly na starosti instituce státní (ministerstvo informací, od roku 1949 ministerstvo informací a osvěty) a stranické (Kulturní rada Ústředního výboru Komunistické strany Československa, dále jen ÚV KSČ), které mezi sebou soupeřily o to, kdo bude mít rozhodující vliv. Jejich spor spočíval „v míře“ ideologie v umělecké tvorbě. „Liberálnější“ křídlo ministra Václava Kopeckého preferovalo jistou pragmatičnost, protože jako „zřizovatel“ muselo brát v potaz i ekonomickou stránku filmové produkce, radikálnější křídlo vedené hlavním ideologem kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ Gustavem Barešem, kladlo důraz právě na „ideovost“ uměleckého díla jako primární záruku jeho kvality a „uměleckosti“.⁹

Důsledkem stranicko státních třenic byly neustálé změny v dramaturgickém řízení kinematografie, které s sebou nesly čím dál větší byrokratizaci, a tudíž komplikace při schvalování díla a oddalování natáčení.¹⁰ Každá fáze filmu, od volby tématu, filmové povídky, přes scénář, kde už musely být podrobně rozepsány charaktery postav a dějové zápletky, a technický scénář, musela projít několikerým připomínkovým a schvalovacím řízením Filmové rady (politický orgán) a Ústřední dramaturgie (umělecký orgán), na jehož konci nebylo vůbec jisté, že film bude natočen. A i natočený film musel

⁷ Šimon Eisman, *Film a kulturní politika 1945-1952*. Praha: 1999, Rkp..

⁸ Jiří Knapík, *Únor a kultura*. Praha: Libri 2004.

⁹ Tamtéž, s. 330.

¹⁰ Například v roce 1951 se místo 52 filmů ročně, jak požadoval pětiletý plán, natočilo jen 8 filmů. Viz Ivan Klimeš, Za vizí centrálního řízení filmové tvorby. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 138.

být schválen, a to nejen dohlížecími orgány, ale pro jistotu i ministrem či dokonce prezidentem.¹¹

Po „vítězném únoru“ se tak film ocitl zcela pod kuratelou ideologů a členů stranického aparátu, kteří z něj vytvořili primárně nástroj politické propagandy. Pomoci jim v tom mělo zásadní novum, tematický plán, jehož prostřednictvím mohli ovlivňovat samotnou volbu tématu filmu. Filmové dílo tak nemohlo vzniknout jinak než na politickou objednávku.¹² Film byl dílem kolektivu, který pracoval na základě společenského zadání a režisér se stal jen jeho vykonavatelem.

2. SOCIALISTICKÝ REALISMUS A FILM

Socialistický realismus se zrodil v Sovětském svazu a vyznačoval se „... reklamním zjednodušením metody zobrazování ve prospěch srozumitelnosti nejširšímu publiku a ve prospěch výchovné a propagační funkce.“¹³ Umění tvořené v duchu socialistického realismu mělo sloužit k politické propagandě. To, o čem levicová avantgarda snila, o propojení umění a politiky, socialismus dovedl k „dokonalosti“. Umění nesmělo být apolitické a mělo zobrazovat skutečnost.

Socialisticko-realistický umělec byl součástí kolektivu, kterému měl naslouchat. Věrnost ideologii a straně byla naprosto závazná a stranický aparát ji zpětně kontroloval. Umělec musel věrně ilustrovat a zpřítomňovat apriorní dogmata, která však byla velmi mlhavá, abstraktní a často i kontroverzní. To umožňovalo mocenské manipulování umělcem a jeho zastrahování. Zatímco navenek, pro „obecenstvo“, byl

¹¹ Š. Eisman, c.d., s. 130.

¹² Ivan Klimeš, *Za vizí centrálního řízení...*, s. 137.

¹³ Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*. Praha: Gallery 2002, s. 7.

líčen jako svobodný tvůrce tvořící s budovatelským nadšením, ve skutečnosti byl otrokem, jehož úkolem byla dokonalá ilustrace ideologie.¹⁴ Postavení umělce ve filmu bylo specifické. Protože film, jak už bylo řečeno, podléhal od námětu až po natočení plně kontrole komunistické strany, respektive jí vytvořeným schvalovacím komisím, nebylo myslitelné, aby vznikl byť jediný snímek s jiným než „vytyčeným“ úhlem pohledu. Zatímco malíř mohl obraz aspoň namalovat, i když ho nemohl vystavit, filmař svůj film prostě nenatočil. Socialismus mu uzmul jeho uměleckou osobitost. Z režiséra-autora udělal jen režiséra-řemeslníka, který převedl na plátno to, co stvořil kolektiv - dramaturgové, scenáristé.

Vzorem pro československý socialistický realismus měla být doktrína socialistického realismu, kterou formuloval sovětský politik a ideolog Andrej Ždanov¹⁵ na I. Všesvazovém sjezdu spisovatelů roku 1934. Tento vzor, který prohlásil za závazný Václav Kopecký na IX. sjezdu KSČ v roce 1949, byl zároveň i kamenem úrazu. Ždanovovy požadavky na uplatnění metody socialistického realismu v tvorbě každého umělce totiž byly formulovány velmi nejasně, a straničtí ideologové tuto nejasnost dále šířili. Příznačná jsou slova Zdeňka Nejedlého: „My jsme pro socialistický realismus, ale tento socialistický realismus se může uskutečňovat padesáti způsoby. To není žádný šiml, žádný recept, to je cíl, to je smysl. Jakým způsobem si to kdo udělá, je jeho věc... My nejsme pro nějakou uniformu.“¹⁶ Podle něj nesměl být socialistický realismus

¹⁴ Ján Bakoš, *Umelec v klietke*. Bratislava 1999.

¹⁵ A.A.Ždanov, *O umění*. Praha 1949. Úryvek je uveřejněný v katalogu *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*.

¹⁶ Rudé právo 24.11.1948, s. 3 – výňatek z projevu Z. Nejedlého. Cit. podle J. Knapík, c.d., s. 214.

kopii skutečnosti, ale musel uměleckými prostředky vyvolat dojem skutečnosti.¹⁷ Soudruzi se sice zaštiťovali realismem, ideovostí, političností a brojili proti formalismu, kosmopolitismu, nacionalismu či psychologismu¹⁸, ovšem konkrétní obsah těchto pojmů zůstával zamlžen. Bylo možné dosadit si za ně cokoliv, a tak často fungovaly jako nástroj k vyřizování si účtů s nepohodlnými tvůrci.

Pro československý socialistický realismus bylo charakteristické zdůrazňování národních a lidových tradic, folklóru, a také historismus, odkazování na slavné etapy z dějin českého národa, jakým bylo husitství a národní obrození. V nich byl spatřován aktuální rozměr spočívající v ideovém propojení historických národních a sociálních zápasů s přítomným zápasem komunistů.¹⁹ Zdůrazňování návaznosti oficiální kultury na kulturu 19. století s sebou neslo i negaci meziválečné avantgardy a moderny, které se kriticky vymezovaly právě vůči obrozenským tradicím.

Prosazování socialistického realismu ve filmu měla podpořit směrnice *Za vysokou ideovou úroveň československého filmu*, kterou vydal v roce 1950 ÚV KSČ. KSČ si tak současně chtěla pojistit užší spolupráci s filmem. Tato směrnice detailně formulovala úkoly kinematografie a ovlivňovala filmovou výrobu po celou první polovinu 50. let. Požadovala po filmu především výchovu nového socialistického člověka, jehož bude charakterizovat jednak budovatelské nadšení, láska k socialismu, vlasti a SSSR, kterou bude všemi silami hájit a bránit; dále požadovala srozumitelnost a uměleckou

¹⁷ Zdeněk Nejedlý, O realismu pravém a nepravém (Var 1948, č.8, výňatek). In: *KSČ a československá kinematografie*. Praha: ČSFÚ 1981, s. 55 – 56.

¹⁸ Za kosmopolitismus bylo označováno vše, co budilo zdání prozápadnosti díla, za formalismus se zase považoval jakýkoli pokus o invenci, o jiné zobrazení než realistické.

¹⁹ Ivan Klimeš, O povaze historismu v hraném filmu pouónorového období. *Filmový sborník historický* 2, Praha: ČSFÚ 1991, s. 82.

přesvědčivost (v rámci socialistického realismu), ideovost, stranickost a aktuálnost. Aktuálnost byla požadována i po filmech s historickou tematikou.²⁰ Pro filmy se současnou tematikou směrnice přímo určila témata, jimiž se měly zabývat:

... úloha ČSR ve světové frontě míru vedené SSSR, myšlenka přátelského soužití národů, nový poměr dělnické třídy k práci, projevující se v údernictví a socialistickém soutěžení, její heroismus při výstavbě našeho hospodářství [...], přechod k družstevní zemědělské výrobě a přeměna vesnice na cestě k socialismu, spojitost práce dělníků v průmyslu se zvyšováním životní úrovně všeho lidu a zvláště venkova, otázky poměru ke společenskému vlastnictví, boj s třídním nepřítelem, práce a úloha národních výborů [...], práce a nový život mládeže, problémy inteligence z dělnické třídy...²¹

Zdůrazňováním propagandistických funkcí přestal film být uměním reflektujícím a stal se „uměním“ ilustrujícím a oslavujícím.

²⁰ Jaký byl výsledek, můžeme například vidět na Vávrově tendenční a hrubě zkrslující trilogii *Jan Hus, Jan Žižka, Proti všem*.

²¹ Za vysokou ideovou a kulturní úroveň československého filmu. *Tvorba*, 1950, č.16., s. 367; nebo pod názvem *Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu*. In: *KSČ a československá kinematografie*. Praha: ČSFÚ 1981, s. 68.

II. KONCEPČNÍ RÁMEC ŽENSKÉ OTÁZKY

Po válce došlo nejen k politické, ale i k genderové polarizaci světa. Zatímco Západ procházel regresí - ženy musely uvolnit pracovní místa mužům, kteří se vrátili z války, a zaujmout své „přirozené“ místo v domácnosti²² - vývoj na Východě se odehrával ve znamení pokroku, ekonomické emancipace žen ve veřejné sféře. Střetávaly se zde dvě zdánlivě protichůdné koncepce, genderový konzervatismus a genderový idealismus. Nicméně přes svou rozpornost měly leccos společného. Obě vycházely ze stejného, patriarchálního řádu, a obě vnímaly roli ženy a roli muže jako odvozené od pohlaví, a tudíž neměnné.

Hlavním tématem socialismu bylo nastolení rovnosti, a to ve třech oblastech: mezi městem a venkovem, inteligencí a dělnictvem, a mezi muži a ženami. Pro posledně jmenovanou oblast, v jejímž rámci soustředil svou pozornost na emancipaci žen, považoval za vzor, za teoretický základ, koncepci ženské otázky vypracovanou Friedrichem Engelsem (ovlivněným Karlem Marxem) a Engelsevým žákem Augustem Bebelem. Proto je nezbytné, některé jejich názory zde uvést a podhalit tak teoretické východisko socialistické představy emancipace žen. Zásadní roli Engelse a Bebelů coby „zakladatelů“ potvrzují i současné feministické autorky (např. Jean Bethke Elshtain, Alena Heitlinger), o jejichž kritické názory se opírám. Protože tyto autorky upozorňují na strukturalisticko-funkcionalistický aspekt v marxistickém myšlení, v závěru první části se o něm zmíním.

Kritiku Engelse a Bebelů pojímám z hlediska genderu, jelikož genderová analýza tvoří základ mé práce. Rozkrývá

²² Na tento paradox poukazuje Betty Friedan ve své knize *Feminine Mystique*. Betty Friedan, *Feminine Mystique*. Praha: Pragma 2002.

vliv pohlaví na gender, tedy vliv biologicky podmíněných odlišností na společensky konstruované postoje a modely chování, které jsou obvykle dichotomicky označovány jako mužské a ženské, a umožňuje nahlížet problematiku emancipace žen v širší souvislosti: ve vztahu k mužům, v souvislosti s patriarchálním řádem společnosti.

Zajímalo mne, jak oba autoři chápou osvobození žen, čím jej podmiňují a co naopak opomíjejí. Soustředila jsem se na to, zda si uvědomují souvislost postavení žen s patriarchálním řádem společnosti, který upřednostňuje mužské pohlaví a činí z něj normativ, a pro nějž je charakteristická dělba práce na základě pohlaví a odvozování vlastností od pohlaví.

Slabiny a nedostatky Engelsovy a Bebelovy „teorie“ ženské otázky dokazují sociologicko-historické práce zabývající se problematikou emancipace žen v socialismu.

1. TEORETICKÉ POZADÍ ŽENSKÉ OTÁZKY

Friedrich Engels

Engels ve své knize *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu* nastiňuje dialektický vývoj lidstva od primitivního komunismu až k modernímu buržoaznímu státu. V souvislosti s tímto vývojem zkoumá charakter vlastnictví, společenských institucí a vztahů. Chápe rodinu jako historicky proměnlivou kategorii. Poslední vývojový stupeň podle něj tvoří buržoazní monogamie založená na vládě muže a jejím účelem je plození dětí pro zachování majetku. Engels tento typ rodiny

kritizuje, protože nestojí na individuální pohlavní lásce²³, ale na ekonomických podmínkách, a degraduje ženu:

První třídní protiklad, který se objevuje v dějinách, odpovídá vývoji antagonismu mezi mužem a ženou v monogamním manželství a první třídní potlačování je potlačování ženského pohlaví mužským pohlavím. Monogamní manželství bylo velikým dějinným pokrokem, ale zároveň zahajuje vedle otroctví a soukromého vlastnictví období, které trvá až do dneška, ve kterém každý pokrok je zároveň v určitém směru krok zpátky, období, ve kterém blaho a rozvoj *jedněch* se uskutečňuje utrpením a potlačováním *druhých*.²⁴

Engels se domnívá, že podřízení žen před monogamií a před soukromým vlastnictvím neexistovalo. A proto neexistoval ani antagonismus mezi muži a ženami. Rozpory mezi mužem a ženou tak odvozuje od rozporů třídních („muž je v rodině buržoou a žena tu představuje proletariát“²⁵) a řešení odstranění nadvlády muže vidí v jejich odstranění. „Otrocké“ postavení ženy se změní jen se zmizením instituce soukromého vlastnictví. „Nepřítelem“ tedy není mužské pohlaví, ale právě instituce soukromého vlastnictví, tedy kapitalismus. Proto se Engels domnívá, že ideálním prostředím pro monogamní manželství i pro společnost je proletariát, neboť postrádá onen základní motiv a popud k uplatňování nadvlády mužů, kterým je vlastnictví. Engels sice správně poukazuje na to, že patriarchální model rodiny ženu uvěznil v soukromí a i

²³ Přestože Engels připisuje vznik moderní pohlavní lásky monogamii, buržoaznímu manželství 19. století ji nepřiznává. Tento argument přebírá i film. Například v *Anně proletářce* je proti sobě postaveno „ideální“ proletářské manželství Anny a „nemravné“ buržoazní manželství dcery jejího zaměstnavatele uzavřené z ekonomických důvodů.

²⁴ Bedřich Engels, *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*. Praha: Mladá fronta 1967, s. 47.

²⁵ Tamtéž, s.53.

když jí byl s rozvojem průmyslu umožněn vstup do veřejné výrobní sféry, ocitla se v soukolí mezi prací doma a prací ve veřejné sféře, ovšem příčinou této dvojnásobné služby je podle něj kapitalistická společnost. Podle jiných autorek a autorů však tento jev existuje i ve společnosti socialistické²⁶. Domnívají se, že druhořadé postavení žen má spíše co dělat s patriarchálním charakterem společnosti, s tím jak daná společnost vnímá mužské a ženské role, s jasným odlišováním soukromého a veřejného prostoru, a nesouvisí jednoznačně s ekonomickým charakterem společnosti, jak tvrdí Engels (a Bebel, viz dále). Podle Rosemarie Tong trpí touto „genderovou slepotou“ i marxistické feministky.²⁷ Genderové pozadí nerovnosti mezi pohlavími potvrzuje také Sherry B.Ortner²⁸. Podle ní druhořadost ženy vyplývá z jejího spojování s přírodou, která byla vždy považována za „podřízenou“ „nadřazené“ kultuře, jíž vládl muž. Sice jí bylo umožněno „začlenění“ do kultury, protože coby představitelka rodiny socializuje („zkulturňuje“) děti, tím se však ocitla v schizofrenním postavení, v postavení mezi přírodou a kulturou, analogicky mezi soukromou a veřejnou sférou, jehož důsledkem je její dvojitá zatížení.²⁹

²⁶ Viz práce těchto autorek a autorů:

Hana Havelková, Women in and after “classless“ society. In: Christina Zmroczek - Pat Mahony (eds.), *Women and Social Class – International Feminist Perspectives*. London 1999, s. 69 – 84.

Alena Heitlinger, *Women and State Socialism*. London: The Macmillan Press 1979.

Alfred G. Meyer: Feminism, Socialism, and Nationalism in Eastern Europe. In: Sharon L. Wolchik – Alfred G. Meyer (eds.), *Women, State, and Party in Eastern Europe*. Durham: Duke University Press 1985, s. 13 – 30.

Hilda Scott, *Does Socialism Liberate Women?* Boston: Beacon Press 1974.

Alena Vodáková: Hodnotový svět žen a jeho paradoxy. *Sociologický časopis* 31, 1995, č. 1, s. 39 – 47;

TÝŽ, K „filosofii“ ženské pracovní a životní dvourole. *Filosofický časopis* 40, 1992, č. 5, s.769 – 781.

²⁷ Rosemarie Tong, *Feminist Thought*. London: Westview Press 1995, s. 94 – 129.

²⁸ Sherry B. Ortner, Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?. In: Libora Oates-Ondruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1998, s. 90 – 114.

²⁹ Socializace dětí je důležitý úkol, a tak se společnost snaží rodinu a ženu ochránit, a to větším dohledem. Proto ji nikdy nedovolí plně se socializovat prací (sice jí nabídla pomoc ve výchově dětí v institucích, kterou však opět zajišťovaly ženy, ale nezapojila muže; protože úloha ženy-matky nemohla být zpochybněna,

Engels tedy osvobození ženy podmiňuje jejím zařazením do výrobní sféry, což podle něj zase vyžaduje „... aby monogamní rodina přestala být hospodářskou jednotkou společnosti“³⁰, tedy aby manželství nevznikalo z ekonomické nutnosti. Se skončením výroby pro soukromý zisk bude ženská otázka vyřešena. Z toho vyplývá, že Engels i Marx (neboť jeho myšlenkami se Engels inspiroval) a potažmo i marxismus a socialismus (a následně marxistický feminismus, jak ukazují Rosemarie Tong³¹ a Jean Bethke Elshtain³²) považují za prvotní přeměnu kapitalistické společnosti na socialistickou, tedy odstranění tříd a soukromého vlastnictví. Osvobození ženy se tak stává jakousi nadstavbou, přídatkem, které z této transformace automaticky vyplyne. Z tohoto hlediska kritizují Engelse právě Jean Bethke Elshtain a Rosemarie Tong.

Elshtain Engelse kritizuje za to, že chápe ženu spíše jako utlačovanou třídu, jako protějšek dělníka, než jako ženu obecně (jako bytost), že uvažuje v ekonomických termínech – rodinu pojímá z funkcionalistického hlediska, jako jednotku (mikrostrukturu), jejíž funkce a forma jsou výsostně určovány potřebami makrostruktury, společností – tedy že uvažuje jen v termínech produkce a reprodukce. Proto je jeho recept na emancipaci žen spočívající v zpřístupnění výrobní sféry a v socializaci domácí práce a péče o děti, respektive v převzetí funkcí sféry reprodukce sférou produkce, nedostatečný.³³ Téhož názoru je i Tong, která kromě toho kritizuje Engelse za to, že se vůbec nepozastavuje nad dosavadní dělbou práce na

naopak). V tomto kontextu je pochopitelná nejen zdánlivá protikladnost významů, které jsou ženám přiřčené (žena čarodějnice i zbožňovaná Matka), ale i dvojnásobný vztah společnosti k ženě.

³⁰ B. Engels, c.d., s. 53.

³¹ R. Tong, c.d., s. 94 – 129.

³² Jean Bethke Elshtainová, *Veřejný muž, soukromá žena*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1999. s. 240 – 247.

³³ Elshtain si také klade otázku, proč v proletářském manželství, pokud není založeno na vlastnictví, a tudíž na nadvládě muže, stále existuje násilí vůči ženám. Tamtéž, s. 245.

základě pohlaví, že ji odvozuje od rozdělení rolí při pohlavním aktu a v podstatě ji považuje za status quo.³⁴

Na Engelsově práci je zajímavý ještě jeden motiv, a to důraz kladený na matriarchát. Ten chápe jako původní pořádací princip společnosti, kde byly role rozděleny na základě pohlaví, ale ženy nebyly vykořisťovány, nýbrž uctívány, protože příbuzenství se určovalo po mateřské linii (což je podle Engelse dáno charakterem svazku, tzv. skupinovým manželstvím, typickým pro primitivní společnost, v němž matka byla jistá, zatímco otec jistý nebyl). Existencí matriarchátu Engels dokazuje, že nespravedlnost patriarchální monogamní rodiny 19.století a zneužívání žen není nadčasový jev, ale jev, který se zrodil se vznikem soukromého vlastnictví a třídním bojem, z čehož vyplývá, že může také skončit a spolu s nastolením socialismu dojde k znovunastolení původního matriarchátu.³⁵ (Je zajímavé sledovat posun od Engelsova k socialistickému pojetí matriarchátu, které z vulgarizovalo v neustálý nátlak na ženy, aby se staly matkami, neboť to měl být jejich hlavní úkol, „biologicky podmíněný“.) Engelsova předpověď o spojení socialismu a matriarchátu se nenaplnila. Místo toho se socialismus spojil s patriarchálním řádem. Přesněji řečeno, místo kapitalismu byl nastolen socialismus, ale patriarchát³⁶ zůstal. Jeho existenci napříč společenskoekonomickými systémy dokládá Myra Marx Ferree³⁷, která rozlišuje

³⁴ R. Tong, c.d., s. 103 – 104.

³⁵ H. Scott, c.d., s. 32 - 40.

³⁶ Slovo patriarchát není úplně přesné, protože se v této situaci nejedná o vládu otců, to zda je někdo otec, není v distribuci moci relevantní, ale spíše o vládu mužů, kteří svou moc odvozují od postavení mimo svět rodiny ve světě práce, nejen nad ženami, ale i nad jinými muži. Nicméně stalo se konvencí je používat. K problematičnosti pojmu patriarchát viz článek Aleny Wagnerové. Alena Wagnerová, Emancipace a vlastnictví. *Sociologický časopis* 31, 1995, č.1, s. 78.

³⁷ Myra Marx Ferree, Patriarchies and Feminism: The two women's movements of post-unification Germany. In: Barbara Hobson – Anne Marie Berggson (eds), *Crossing Borders*. Stockholm 1997, s. 159 – 178.

patriarchát veřejný, vyskytující se v socialismu, a patriarchát soukromý, charakteristický pro kapitalismus. Zatímco soukromý patriarchát vytváří obraz ženy coby manželky-matky a podporuje tradiční autoritu muže coby hlavy domácnosti, veřejný patriarchát vytváří obraz ženy jakožto pracující ženy-matky závislé na státu a autoritu muže, jeho reálnou moc potlačuje a v podstatě ji supluje.³⁸

Důležitost Engelse v otázce emancipace žen potvrzují mnohé zde zmíněné autorky a také autoři. Přestože Engelsovy názory kritizují, uznávají, že Engels byl jedním z mála, kdo se problémem druhořadého postavení žen zabýval a tento stav kritizoval.

August Bebel

Na Engelse se ve své knize *Žena a socialismus* odvolává August Bebel. Stejně jako Engels shledává souvislost mezi původem majetku, rodiny a státu a domnívá se, že ženská otázka je jen jednou stránkou všeobecné sociální otázky. Bebel předpokládá, že emancipace žen bude logickým důsledkem socialismu. Jinými slovy, nejprve je třeba nastolit socialismus a pak emancipovat ženy. „... ženská otázka bude tedy definitivně vyřešena až po odstranění společenských protikladů a zla, které z nich pochází.“³⁹ Ani on nevnímá utlačování žen jako genderový (sociokulturní), ale „ekonomický“ problém. Stejně jako Engels dává do souvislosti postavení žen s postavením proletářů – obě skupiny jsou vykořisťované. Tento argument o analogické situaci žen a

³⁸ Oslabení mužské dominance socialistickým patriarchátem potvrzuje Alena Wagnerová. Příčinu vidí ve znárodnění a vyvlastňování majetku, které „...nepostihlo kapitalisty a velké a střední vlastníky jen jako takové, ale zasáhlo je i jako muže v samém jejich jádru jejich identity a sebevědomí, protože s majetkem je zbavilo i důležitého atributu jejich společenské dominance.“ Podle Wagnerové znamenalo omezení moci mužů na vrcholu hierarchie i omezení moci ostatních, i nemajetných mužů, a následně ztrátu významu vzoru mužského chování. A. Wagnerová, c.d., s. 77 – 84.

³⁹ August Bebel, *Žena a socialismus*. Praha: SNPL 1962, s. 33.

proletariátu vyvrací Simone de Beauvoir. Tvrdí, že proletariát zde nebyl na rozdíl od žen odjakživa, jeho „vznik“ byl podmíněn změnou sociálně-ekonomického systému. Navíc závislost žen není důsledkem určité historické události, ale je, lze-li ji takto nazvat, konstantní. Další rozdíl spatřuje v tom, že ženy nejsou, tak jako proletariát, početně slabší a nikdy nepředstavovaly uzavřené a oddělené společenství.⁴⁰

Podle Bebelů by si žena a muž měli být rovni. Navrhuje, že by ženám mohla pomoci společnost - zřízením ústřední kuchyně, prádelny, jeslí a školek - nikoli však muži! Muži mají ženám postoupit místo ve veřejné sféře, ale jejich účast v soukromé sféře Bebel nepožaduje. Alfred G. Meyer vidí příčinu jejich neúčasti v podceňování domácí práce jako neproduktivní, jako nevytvářející nadhodnotu, a to Bebelem i Engelsem.⁴¹ Žena tak zůstává rozkročena mezi oběma sférami a plní dvojnásobný úkol (v této schizofrenní situaci se ocitly právě socialistické ženy a tento stav zachytil i film, často odlehčenou formou budovatelské komedie). Bebel sice vyslovuje požadavek rovnosti pohlaví, ale v jeho myšlení lze vysledovat, že postavení muže je pro něj normativem pro ženu, žena má právo vyrovnat se muži, pokud stále plní svou roli matky a manželky. Nepopírá „vrozenost“ společenské diskvalifikace ženy coby „ženy“, i když tuto diskvalifikaci kritizuje. „Náhoda, že se někdo narodí jako žena, nesmí na tom [být svým vlastním pánem] nic měnit.“⁴² Bebel nevyklučuje biologickou (pohlaví, výška,...) ani psychickou rozdílnost⁴³,

⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis 1966, s. 13.

⁴¹ A.G. Meyer, c.d., s. 27. Téhož názoru je i Alena Heitlinger. Srov. A. Heitlinger, c.d., s. 19.

⁴² A. Bebel, c.d., s. 235.

⁴³ Například se domnívá, že by ženy, coby ztělesnění mravnosti, měly pozitivní vliv na alkoholismus a rváčství mužů.

ovšem, a to je důležité, odmítá touto rozdílností ospravedlňovat nerovné postavení mužů a žen:

Žádná jiná nerovnost není oprávněna kromě té, kterou vytvořila příroda v rozdílnosti jednotlivců v zájmu přirozené účelnosti. Hranice určené přírodou nepřekročí však žádné pohlaví, protože by tím zničilo přírodní poslání.⁴⁴

Je tedy evidentní, že Bebel (a také Engels) nechápe rovnost ve smyslu stejnosti, nýbrž ve smyslu různosti, vzájemné komplementarity, tedy vzájemného doplňování odlišných pohlaví a rolí. Takovéto pojetí rovnosti lze nalézt i u strukturalistického funkcionalismu (viz následující kapitola).

Hilda Scott v souvislosti s tezí o rovnosti upozorňuje, že přestože Bebel i Engels chápou rovnost jako základní právo člověka, nikde ji nedefinují.

Toto [přesvědčení, že by ženám vrátilo rovnost odstranění systému soukromého vlastnictví] sice původně ženám dodalo sebedůvěry a rychle odzbrojilo jejich protivníky, ale zároveň odvrátilo pozornost od důležitosti překonání překážek na cestě k rovnosti, vytvořených staletími historického vývoje. Legislativní a sociální program emancipace žen, uplatňovaný v socialistických zemích se všemi svými klady, pramenil převážně z tohoto přístupu. Jestliže lze příčiny podřízeného postavení žen přímo spojit se vznikem soukromého vlastnictví, není třeba hledat odpovědi na otázky, zda jsou dnešní ženy mužům skutečně rovny, fyzicky, duševně a psychologicky; není třeba se pokoušet definovat rovnost; není třeba se tázat, zda muži,

⁴⁴ A. Bebel, c.d., s. 235.

ať jako jednotlivci nebo skupina skutečně přistupují k ženám jako k sobě rovným nebo zda ženy samy sebe skutečně vnímají jako rovné mužům a podle jakých kritérií - jinými slovy neexistuje potřeba poodhalit myšlení lidí a prověřat jejich mylné představy nebo předsudky. A jestliže i potom patriarchální přesvědčení zůstává v podvědomí mužů a žen, je pravděpodobné, že ovlivní podobu rovnosti, stanovenou jako cíl.⁴⁵

Nicméně jak Scott poukazuje, Bebel na rozdíl od Engelse vnímá ženu, a člověka vůbec, nejen jako prostředek ve výrobním procesu, ale jako lidskou bytost, která potřebuje vzdělání a práci nejen kvůli ekonomické soběstačnosti, ale kvůli zbavení se pocitu osobní frustrace z vyloučení z veřejné sféry. Nesouhlasí s tezí o „přirozeném“ poslání žen, které spočívá v péči o rodinu a domácnost, a s tezí o omezených duševních schopnostech žen. Pro Bebelu žena není jen tou, která je sexuálně zneužívána muži, ale tou, která má sexuální potřeby, která není jen uzlíčkem mateřských instinktů a uvědomělou třídní bojovnicí, ale „dokonalou a prospěšnou členkou společnosti“.⁴⁶ Otázkou, do jaké míry je odrazem Bebelovy „komplexní“ ženy se sexuálními potřebami socialistická filmová žena, se budu zabývat v rámci analýzy filmu.

Strukturalistický funkcionalismus

Strukturalistický funkcionalismus je zde zmíněn ze dvou důvodů: Za prvé, jak už bylo řečeno, tato práce je koncipována z hlediska genderu a gender je kategorie, se kterou pracuje i strukturalistický funkcionalismus (i když

⁴⁵ H. Scott, c.d., s. 42.

⁴⁶ Tamtéž, s. 55.

jako s kategorií statickou, odvozenou od pohlaví), a jejímž prostřednictvím vykládá vztahy a role ve společnosti. Druhým důvodem je stejný pohled Engelse a strukturalistického funkcionalismu na společnost, na který upozorňuje Jean Bethke Elshtain.

Strukturálně funkcionalistické paradigma zobrazuje společnost jako stabilní, uspořádaný systém, jehož členové ve své většině sdílejí týž soubor hodnot, přesvědčení a očekávání, tj. sdílejí určitý *společenský konsensus*. Sám sociální systém se přitom skládá ze vzájemně provázaných částí, které svým společným působením udržují společnost - řečeno funkcionalistickým jazykem - ve stavu rovnováhy. Každá část struktury společnosti se nějak podílí na udržování společenského řádu jako celku. Má-li systém podstoupit změnu, musí se tato odehrát jedině pozvolným, evolučním procesem; příliš prudká společenská změna kterékoli části struktury by na celek působila rozvratně, a proto dysfunkčně.⁴⁷

Funkcionalisté odvozují charakter genderu z biologických odlišností mužského a ženského pohlaví. Jinými slovy, biologické odlišnosti vedly ke vzniku odlišných genderových rolí, které jsou tudíž přirozené a neměnné. Genderová role znamená, že jedinec se chová tak, jak společnost na základě jemu přidělené, pohlavím určené role očekává. Z toho vyplývá, že role mužů a žen, maskulinita a femininita jsou dané. Podle funkcionalistů je „od přírody“ dáno, že žena rodí děti a stará se o domácnost, tedy ujímá se tzv. expresivní rodinné role, a muž je živitelem a ochráncem rodiny a zastává tak tzv. instrumentální rodinnou roli. Tyto

⁴⁷ Claire M. Renzetti – Daniel J. Curran, *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum 2003, s. 23.

role se vzájemně doplňují.⁴⁸ Talcott Parsons, hlavní představitel strukturalistického funkcionalismu přímo říká, že mateřství je ženským společenským „osudem“. Tento předpoklad ho vede k tomu, že vnímá alternativní sociální role ženy (zvláště v pracovní sféře) jako konfliktní se základní biologicky „danou“ funkcí reprodukce.⁴⁹ Tato dichotomická konstelace panuje podle funkcionalismu už od raných fází vývoje lidstva. Osvědčila se a je tedy funkční. A tato dichotomie muž-žena se projevuje i v dichotomii veřejná-soukromá sféra, v jejich přísném oddělení.

Jak už bylo řečeno, Jean Bethke Elshtain kritizuje Engelse za to, že rodinu, muže i ženu pojímá ryze funkčně jako jednotku reagující na požadavky společenského systému a shledává v jeho postoji podobnost s funkcionalismem: „... oba sledují všechny formy lidských společenských vztahů, včetně rodiny, z hlediska předpokladů fungování kapitalismu, nikoli z hlediska přímých společenských partnerů nebo z perspektivy schopné zahrnout jejich hledisko.“ Parsons stejně jako Engels se podle ní zabývají silami, které zasahují rodinu a nutí je přizpůsobovat se ve své vnitřní struktuře a ve svých vnějších funkcích vyššímu schématu, na které nemají vliv. Rodina plní funkce požadované společností.⁵⁰

Strukturalistický funkcionalismus byl v 50. letech, v době bipolárního rozdělení světa na kapitalistický a socialistický, určujícím sociologickým paradigmatem, které bylo co se týče pohledu na funkce společnosti a charakteru genderu obou světům společné. Jediný zásadní rozdíl, který byl i jedním z hlavních důvodů, proč se v socialistickém

⁴⁸ Tamtéž, s. 214 – 215.

⁴⁹ A. Heitlinger, c.d., s. 11.

⁵⁰ J. B. Elshtainová, c.d., s. 243.

zřízení strukturální funkcionalismus neujal, spočíval v náhledu na společenské změny. Zatímco funkcionalismus upřednostňoval společenský konsensus, stabilitu, změnu jen za předpokladu posloupné evoluce, socialismus naopak stavěl na světové revoluci. Sice se také odlišovaly v názoru na postavení žen, na jejich participaci ve veřejné sféře - socialismus usiloval o emancipaci ženy skrze zaměstnání a funkcionalismus se domníval, že to nelze z důvodu narušení funkce společnosti a ponechával tak ženu v soukromé sféře⁵¹ - ale oba spojoval fakt, že setrvávaly na stejném, tedy funkcionalistickém, genderovém rozdělení rolí na základě pohlaví. Socialismus vnímal roli ženy především coby matky a manželky, stejně jako funkcionalismus. Role pracovnice byla v tomto kontextu jakýmsi „bonusem“. Jinak řečeno, role matky byla povinnost, role pracovnice byla právo. Nezpochybňoval maskulinitu a femininitu, jejich provázanost s pohlavím, jejich danost. Nevnímal je jako v závislosti na vztazích proměnlivé kategorie. Proto také řešení emancipace žen viděl pouze v umožnění přístupu do veřejné sféry, ale nikoli vstup mužů do sféry soukromé. V totožném paradigmatu se pohybuje i socialistický film.

2. KRITIKA „TEORIE“ SOCIOLOGICKO HISTORICKÝMI STUDIEMI ZKOUMAJÍCÍMI „REALITU“

Položíme-li si stejnou, a základní otázku, jakou si klade Scott v názvu své knihy: osvobodil socialismus ženu? A budeme-li vycházet z dostupných sociologicko historických studií, pak odpověď zní ne. Respektive osvobodil ženu jakožto pracující třídu, nikoli jako ženu-bytost. Jak

⁵¹ Srov. B. Friedan, c.d.

upozorňuje Meyer, skutečné osvobození totiž předpokládá sebeosvobození, osvobození se jako bytosti, reflektujícího subjektu, což je kategorie, kterou socialismus nepřipouští.⁵² A jak dodává Elshtain, s nivelizací soukromé sféry na úkor veřejné a podřízení obou sfér ekonomickým termínům produkce a reprodukce mizí nejen jednotlivec, ale i občan. Zůstává jen tvor typu „podnět-odezva“.⁵³ (Takto fungují i filmové postavy.)

Ale i osvobození ženy coby pracující třídy je problematické. Podle Meyera je důvodem dvojí břemeno vdaných žen, málo prestižní a nedostatečně zaplacená práce, feminizace určitých oborů a tudíž degradace, ovládnutí politického života muži, nemožnost žen se politicky sdružovat. Ovšem tím hlavním důvodem je uchovávaní a přežívání patriarchálních postojů a zvyků.⁵⁴

Na ignorování genderové povahy problému a zdůrazňování třídního boje poukazuje i Hana Havelková. „Paternalistická a rozdílná politika státu vůči jednotlivým profesím [dělníci, rolníci versus inteligence] vedla spíše k solidaritě mezi muži a ženami v rámci jedné profese než k solidaritě mezi ženami napříč profesemi.“⁵⁵ Tato solidarita byla podle Havelkové znemožněna i potlačením širokého ženského hnutí a ustavením jediné organizace, Svazu československých žen, podřízeného komunistické straně, která tak ženám poskytla ochranu a podporu státu, čímž minimalizovala potenciální protesty. Shodně s Meyerem zmiňuje problém segregace pracovního trhu. Ženy sice masově přicházely do výroby, ale jednak obsazovaly jen nižší, nikoli vedoucí funkce

⁵² A. G. Meyer, c.d., s. 25.

⁵³ J. B. Elshtainová, c.d., s. 246.

⁵⁴ A. G. Meyer, c.d., s. 23 – 24.

⁵⁵ H. Havelková, Women in and after..., s. 70.

(vertikální segregace) a jednak nastupovaly do určitých odvětví jako např. zdravotnictví, školství (horizontální segregace), což mělo za následek feminizaci těchto odvětví. Důsledkem bylo podhodnocování finanční i společenské, protože ženy i v zaměstnání vykonávaly práci, kterou vykonávaly v domácnosti a s níž se pojily jim připisované „typické“ vlastnosti - skromnost, pečlivost, poslušnost apod. Dělbá práce na „typicky“ mužskou a „typicky“ ženskou tak byla zachována.

Na totéž upozorňuje i Alena Vodáková⁵⁶, která dodává, že nástup žen do zaměstnání byl důsledkem hospodářské potřeby v poválečných letech⁵⁷ a aby ženy mohly pracovat, byly zřízeny jesle a školky. To však byly podle ní jen „povrchové úpravy“. Aby se složitá situace žen změnila, muselo by dojít k hlubším změnám společenského paradigmatu. To se však nestalo. Takže vedle problému ohodnocení práce se vyskytl i další problém, popsany již dříve v souvislosti s Engelsem (jenž se domníval, že je způsoben kapitalistickým zřízením), a to dvojí zatížení ženy - v zaměstnání a v domácnosti:

Přijetím mužské role v dělbě práce se žena většinou nezbaví své pracovní role v domácnosti nebo její větší části, protože prostě není kdo by ji převzal. Pro dnešní ženu je typický ustavičný pohyb mezi světem zaměstnání a rodiny, přičemž ten první de facto substituuje mužský svět.⁵⁸

A protože muž odmítal natrvalo převzít část domácích prací, důsledkem nebyla faktická emancipace žen, ale jejich

⁵⁶A. Vodáková, K „filosofii“ ženské..., s. 769 – 781.

⁵⁷Jak už bylo řečeno, v Americe nastala opačná situace. Ženy musely uvolnit pracovní místa mužům, kteří se vrátili z války, a zůstat v domácnosti. Srov. B. Friedan, *Feminine mystique*. Praha: Pragma 2002.

⁵⁸A. Vodáková, Hodnotový svět žen..., s. 39 – 47.

přetížení a následně upevňování tradičního modelu dělby rolí.

Dalším dokladem genderové nerovnosti pohlaví je podle Heitlinger to, že ženám nepomáhají v domácnosti ani muži v kapitalistických ani socialistických zemích. Stereotypy rolí se podle ní upevňují spíše kulturně než ekonomicky.⁵⁹ Kromě toho vidí v dvojroli žen jednu z příčin jejich absence ve vysokých vedoucích a politických funkcích⁶⁰; i přes zjevný nárůst zaměstnanosti žen a zvyšování jejich kvalifikace (ženy kvůli starosti o domácnost a o děti nebyly schopny soustředit se na svou práci a kariérní postup tak jako muži; situaci komplikoval i nedostatečný rozvoj služeb). Druhou příčinu této absence spatřuje v postojích mužů a žen:

... dvojí role, kterou ženy hrají, jim z objektivního hlediska znemožňuje zvyšovat si kvalifikaci [...]. Z hlediska subjektivního jsou, do určité míry, díky socializaci a životní zkušenosti častěji než muži připraveny akceptovat danou realitu a neusilovat o vedoucí pozice, nebo je odmítat na základě tvrzení, že nejsou pro ženy vhodné!⁶¹

Většina mužů si nepřála ženy ve vedoucích funkcích, navzdory oficiální rétorice, která kladla důraz na rovnost mužů a žen. Heitlinger se domnívá, že důvodem nebyly jen přežívající tradiční předsudky o ženské podřízenosti a mužské nadřazenosti, ale i obavy mužů, že s plným zaměstnáním žen budou některé úkoly spojené s domácností a

⁵⁹ A. Heitlinger, c.d., s. 144 – 146.

⁶⁰ Heitlinger uvádí, že počet žen zvolených do národních výborů se v první fázi socialismu zvyšoval (ze 17 na 20%), ale ve vrcholných organizacích a vedoucích funkcích se ženy vyskytovaly v malé míře. V Ústředním výboru odborových svazů, což nebyla organizace, jíž by příslušela významná politická moc, bylo v roce 1948 10% žen a v roce 1955 23%. Tamtéž, s. 160.

⁶¹ Tamtéž, s. 162.

péči o děti přesunuty na ně. Čím vyšší bylo postavení ženy v zaměstnání, tím více ovlivňovalo mužův soukromý život a svobodu. Zatímco u mužů se v souvislosti se zaměstnáním jednalo podle Havelkové pouze o „vstup“ do veřejné sféry, o participaci na systému, která nijak nepoznamenala strukturu a fungování rodiny, u žen se s tímto vstupem pojila i změna v soukromé sféře, v rodině.⁶² Genderová dimenze tedy vztah soukromé – veřejné do značné míry determinovala, aby jím byla dále reprodukována.⁶³

Dalším důkazem nerovnosti na základě gender je častější opouštění práce ženami (kvůli dětem). Prvním důvodem bylo to, že společnost takové chování od nich očekávala (jak už bylo řečeno, společným jmenovatelem socialistické i kapitalistické ženy, ženy pracující i manželky, je status matky), a druhým důvodem byl nižší plat. Ženy byly spíše „druhořadými“ živitelkami rodiny.

... ačkoliv socialismus navodil a do určité míry provedl direktivní emancipaci shora⁶⁴, nemohl proměnit a neproměnil vědomí mužů a žen [...] chápání genderových rolí i jejich naplňování zůstalo patriarchální [...] společnost vidí její [ženu] hlavní roli v mateřství a v péči o rodinu, tedy ve sféře, která společnost neřídí, nerozvíjí, ale reprodukuje a zabezpečuje.⁶⁵

⁶² Hana Havelková, Dimenze „gender“ ve vztahu soukromé a veřejné sféry. *Sociologický časopis* 31, 1995, s. 28.

⁶³ Tamtéž, s. 35.

⁶⁴ Což byl paradoxně krok vpřed, na rozdíl od situace na Západě, kde spíše docházelo k znovunastolování tradičního modelu dělby rolí a znovudefinování soukromého prostoru coby ženského a veřejného coby mužského. Srov. Hana Havelková, *Demokracie pro muže a pro ženy*. In: Hana Havelková, *Lidská práva, ženy a společnost*. Praha: ESVLP 1992, s. 85; B. Friedan, c.d.

⁶⁵ Eva Věšíňová – Kalivodová, Gender životního stylu: srovnávací úvaha. In: *Společnost žen a mužů z aspektu gender*. Praha: Open Society Found 1999, s. 28.

Ukazuje se tak, že marxistický model, jasně zdůrazňující aktivitu žen, širokou veřejnost nepřesvědčil. Tradiční model, který spatřoval základní úlohu ženy být matkou, manželkou a hospodyní, se jevil přijatelnější a setrval v myšlení mužů i žen. Období socialismu tak lze také nazvat „modernizací bez osvobození“⁶⁶.

Shrnutí

Engels i Bebel předpokládali, že osvobození žen nastane s odstraněním soukromého vlastnictví, s nahrazením kapitalismu socialismem a se zpřístupněním veřejné sféry. Základní problém jejich teorie emancipace spočívá v tom, že nevnímali utlačování žen jako genderový problém, jako problém mužské nadvlády, ale jako problém ekonomický. Nepozastavovali se nad přímou souvislostí mezi podřízeností žen a patriarchálním zřízením společnosti, které stojí právě na nerovnosti pohlaví, na nadvládě jednoho pohlaví (mužského) nad druhým (ženského) a které považuje biologické rozdíly obou pohlaví za určující a role žen a mužů z nich odvozené za dané. V tomto kontextu se emancipace žen jeví jako problematická, protože i dělba práce se děje na základě pohlaví. Ženě byl sice umožněn přístup do veřejné sféry, ale i nadále měla plnit svou „přirozenou“ roli, roli matky, takže místo osvobození se dočkala dvojího zatížení. Současně, muži přístup do soukromé sféry umožněn nebyl, protože se to neslučovalo s jeho rolí, s jeho maskulinitou.

Aby došlo k emancipaci žen ve smyslu poskytnutí stejných podmínek jako mužům, museli by si Engels a Bebel uvědomit, že příčinou útlaku není kapitalistický systém, ale patriarchální

⁶⁶ Hana Havelková, From National Icons to Superwomen. In: *Waste of Talents: Turning Private Struggles into a Public Issue*. European communities 2004, s. 18.

řád založený na mužské nadvládě (Engels sice vyzdvihoval matriarchát, ale pořád pracoval s tradičním rozdělením rolí na základě pohlaví, z něhož právě pochází ona nerovnost). A pokud by chtěli odstranit mužskou, patriarchální, nadvládu, museli by iniciovat změnu nejen stereotypního myšlení a chování lidí, ale i změnu společenských institucí, které toto stereotypní myšlení produkují a podporují. Změna ekonomického systému nestačí. Ženská podřízenost je jev, který existuje v různých sociálně-ekonomických systémech, a nelze se jí zbavit jen „pouhou reorganizací několika povinností a rolí v sociálním systému, dokonce ani reorganizací celé ekonomické struktury“⁶⁷. Engels ani Bebel (a následně socialismus) nikdy nezpochybnili dělbu rolí na základě pohlaví, nikdy nezpochybnili stereotypy v definování „mužských“ a „ženských“ vlastností a chování.

*

Koncepce ženské otázky, tak jak ji zformulovali Engels a Bebel, se stala základním teoretickým polem, z něhož socialismus a socialistický film vychází. Proto bylo nezbytné tuto koncepci před samotnou analýzou filmů uvést. Socialismus také podmiňuje emancipaci žen jejich uplatněním ve veřejné sféře. Také pojímá emancipaci čistě z pracovního hlediska a opomíjí hledisko genderové. A také chápe rovnost mezi pohlavími ve smyslu duality pohlaví, jejich různosti a zároveň komplementarity. K propagaci a uplatnění svých představ využívá ideální uměleckou formu – film.

Socialistický film je tedy pro genderovou analýzu zajímavý jednak z ideologického hlediska, jako propagandistický nástroj, který ukazuje (předvádí) a

⁶⁷ S. B. Ortner, c.d., s. 91.

komunikuje marxistické (potažmo engelsovsko-bebelovské) představy socialismu o emancipaci žen. A je zajímavý i ze sociologického hlediska, protože jako umění popisné do jisté míry reflektuje tehdejší reálnou situaci. Tento popis má ovšem své limity. Zobrazováním ideální emancipované socialistické ženy film realitu současně konstruuje. Není tedy jen čistou reflexí, ale také paralelním konstruovaným světem. Filmové obrazy sice komunikují s tématy daného období, ale protože jsou zároveň konstruované, nelze je chápat čistě jako historický materiál. V určité situaci mohou být progresivnější než skutečnost. A právě socialistický film vytvářený určitou ideologií spíše než realitu zobrazuje ideální svět. Například některé komedie o emancipaci žen jsou spíše návodem, zobrazují stav, k němuž se mělo dospět: muži a ženy budou společně pracovat a budovat socialistickou domácnost (např. *Slovo dělá ženu*⁶⁸). Tato paradoxnost ve vztahu ke skutečnosti se však obrací v logiku, uvědomíme-li si, že i Engels a Bebel vlastně vytvářeli virtuální svět, ideologizovanou fantazii.

⁶⁸ Genderový idealismus završuje název tohoto filmu, aluze na tradiční „slovo dělá muže“, který tímto pozvedává ženu na úroveň muže. Toto pozvedávání však odhaluje, v čem spočívá princip rovnosti mezi mužem a ženou: totiž v normativnosti mužského pohlaví.

EMPIRICKÁ ČÁST

III. METODOLOGIE

Tato práce zkoumá, jakým způsobem se socialistický film stavěl k ženě, jak ji zobrazoval, konstruoval, jakým způsobem ji emancipoval. Chceme-li se zabývat emancipací je třeba si uvědomit, že emancipace (osvobození žen) předpokládá „něčí“ nadvládu (nadvládu mužů), že ji nelze pojímat izolovaně. Z toho vyplývá, že celý sociální prostor funguje na základě opozičního vztahu nadvlády, který funguje mezi muži a ženami, a který Pierre Bourdieu označuje za stálý, vymykající se změnám. Tato základní dualita, tato sexuální opozice maskulinum/femininum se promítá do všech ostatních odvozených opozic týkajících se jak vlastností jedinců (slabý/silný), tak jim vymezených prostorů (veřejný prostor/soukromý prostor), které tak nabývají sexualizovaný charakter.⁶⁹

Proto je primárním metodologickým klíčem k této práci genderová analýza. Gender totiž jako sociální konstrukt, jako organizační princip společnosti odráží kulturní rozdíly, předsudky a očekávání týkající se postavení a chování mužů a žen. Je vztahovou a analytickou kategorií, která studium významu kategorií muž a žena nejen umožňuje, ale i utváří. Díky genderové analýze tak lze v kontextu opozičního vztahu žena-muž nahlížet způsob emancipace, způsob zobrazování žen a ověřit tak hypotézu této práce, že socialistický film za prvé nepochopil genderovou podstatu emancipace žen, že ji stejně jako Engels a Bebel pojímal jen v ekonomickém duchu a neuvědomil si, že emancipace je podmíněna změnou patriarchálního charakteru společnosti, v níž je mužské pohlaví normativní a v níž pohlavní

⁶⁹ Pierre Bourdieu, *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum 2000, s. 93 – 97.

odlišnosti definují gender, a za druhé, že obraz ženy (i muže), který vytváří, je tradiční, nezpochybňující „ženskost“ (i mužskost) nastavenou společností.

1. VÝBĚR FILMŮ

Prvním kritériem výběru filmů byla doba jejich vzniku. Situace ve filmu odpovídala politické situaci v Československu v letech 1948 - 1956. Společným jmenovatelem byla ideologičnost, dogmatismus, schematismus. Film byl zcela ovládnán komunistickou stranou a fungoval jako její propagandistický a výchovný nástroj.

Druhým, užším kritériem výběru byl obsah filmů. Náповědou, na které filmy se orientovat, byla výstava *Československý socialistický realismus 1948 - 1958*, která se konala v roce 2002 v Galerii Rudolfinum v Praze a na níž byly promítnuty stěžejní filmy socialistického realismu.⁷⁰

Ovšem hlavním zdrojem byly knihy *Lexikon českého filmu* Václava Březiny⁷¹ a *Český hraný film 1945 - 1960*⁷², v níž jsou uvedeny všechny české filmy natočené v tomto období, spolu s podrobným obsahem, obsazením a tvůrci. Rozhodujícím kritériem pro zařazení filmu do výběru byla za prvé existence ženy jako hlavní postavy nebo jako jedné z hlavních postav, za druhé zvýrazněná existence vztahu muž-žena, za třetí zvýrazněná přítomnost rodiny, která existenci ženy předpokládá. Proto je možné, že ve sledovaném období zastupuje určitý rok více filmů než rok jiný. Samozřejmě, vzato do důsledku, v každém filmu se vyskytuje ženská postava. Ale protože filmy v dané době vznikaly podle

⁷⁰ *Akce B, Bylo to v máji, Cesta ke štěstí, Dnes večer všechno skončí, DS-70 nevyjíždí, Dva ohně, Ještě svatba nebyla, Chceme žít, Milujeme, Karhanova parta, Expres z Norimberka, Nad námi svítá*

⁷¹ Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1997.

⁷² kolektiv autorů, *Český hraný film 1945 - 1960*. Praha: NFA 1998.

stejného ideologického „mustru“, lze se domnívat, že i v ostatních filmech je způsob zobrazování žen i coby vedlejších postav podobný, a vybrané filmy tak lze považovat za dostatečně reprezentativní vzorek či „část zastupující celek“.

2. KÓDOVÁNÍ FILMŮ

Určujícím přístupovým kódem k filmům je jednak typologie ženských postav a jednak prvky, které jsou pro vybrané filmy charakteristické a které konstituují socialistický film a obraz žen. Těmito prvky jsou genderové stereotypy, jak v rovině vizuální (prostřednictvím určitého způsobu zobrazování postav; například stereotyp *femme fatale*) tak verbální (skrze vyjadřování postav). Způsob komunikace mezi muži a ženami (oslovování, *sexismus*) odpovídá představě Deborah Tannen⁷³ o odlišném jazykovém společenství žen a mužů, o odlišných *genderlektech* (rozuměj *dialektech*). „Ženy hovoří jazykem důvěrnosti a vztahů, a tento jazyk i slyší, zatímco muži hovoří jazykem postavení a nezávislosti, a slyší zase tento jazyk.“⁷⁴ Dalšími prvky jsou generační střety (symbolicky zobrazující střet staré a nové doby), vztah veřejné a soukromé sféry, postoj k sexualitě, pseudokonflikty a také folklórní a edukační sekvence. Posledně dvě jmenované nesouvisí přímo s utvářením obrazu žen, ale jsou „kamínkem“ v mozaice socialistického filmu. Proto je ve své práci zmiňují.

Co se týče typologie postav, vycházela jsem ze základního dělení Ivana Klimeše⁷⁵, který postavy

⁷³ Deborah Tannen, *Ty mi prostě nerozumíš*. Praha: Mladá fronta 1995.

⁷⁴ C. M. Renzetti – D. J. Curran, c.d., s. 180.

⁷⁵ Ivan Klimeš, *Matka a dítě*. *Illuminace* 6, 1994, č.4, s. 47 – 73.

socialistického filmu rozlišuje na kladné, záporné a rozporné, a v rámci této základní kategorizace jsem sledovala, jaké typy postav tyto kategorie naplňují (pracující žena, žena-matka, femme fatale, klepna).

3. TEORETICKÝ KONCEPT METODOLOGIE

V přístupu k filmům jsem se inspirovala metodou, kterou popsal Pavel Janoušek ve své studii budovatelských dramát *Utkání s divákem*⁷⁶. Pro tuto metodu je příznačný pohled „zvnějšku“, který si nevšímá ani tak individuálních rysů děl jako spíše rysů, které mají společné a které je odlišují například od předchozí tvorby (na rozdíl od pohledu „zevnitř“, který se podle Janouška vyznačuje upřednostňováním individuálních vlastností, originality jednotlivého díla). Základní metodou analýzy filmů tedy není rozbor jednotlivých filmů, ale rozbor jejich společných prvků.

V souvislosti s vizuální stránkou filmu, s „obrazem“ ženy v něm, vycházím z teoretických koncepcí ženského bytí Laury Mulvey⁷⁷ a Pierra Bourdieua⁷⁸. Mulvey zkoumá pohled diváka (v pozici subjektu) na film i ideologické působení filmu na diváka (v pozici objektu) a vyslovuje teorii, že film není neutrální, že stejně jako patriarchální společnost funguje na základě genderových rozdílů a je tvořen mužským pohledem. Mužský pohled má podle ní trojí rozměr, uplatňuje se skrze tvůrce (kameru), skrze diváka a skrze postavy. Obraz ženy je tak tvořen mužem. Žena se stává *bytím-pro-*

⁷⁶ Pavel Janoušek, *Utkání s divákem*. *Divadelní revue* 2, 1991, 23 – 42.

⁷⁷ Laura Mulvey, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Ondruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1999, s. 116-131. (nebo pod názvem *Vizuální rozkoš a narativní film*. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43 – 52.)

⁷⁸ P. Bourdieu, c.d., 59 – 63.

pohled. Mulvey v souvislosti s těmito pohledy tvrdí, že „konvence narativního filmu vždy vědomě popírají první dva pohledy a podrobují je třetímu...“⁷⁹. A protože socialistický film je také stejně jako hollywoodský film svou strukturou narativní, i on se snaží pohled kamery, ale především pohled diváka eliminovat a podřídí pohledu postav. Snaží se tedy zabránit divákovu kritickému čtení filmu a zajistit jeho ztotožnění s předestřenou ideologií filmu.

Zmíněnou duální koncepci aktivní(muž)-pasivní(žena), tuto koncepci ženského pasivního *bytí-pro-pohled* rozšiřuje Bourdieuova koncepce ženského bytí jako *bytí-viděného*, v jejímž rámci žena není jen pasivním obrazem mužova pohledu, ale aktivním činitelem ve své snaze dívat se na sebe a přetvářet se prostřednictvím mužského pohledu. Vztah k vlastnímu tělu se děje skrze pohled a diskurz těch druhých, vychází z objektivní představy o těle, z interakce, do níž se promítá celá sociální struktura. U jedince pak dochází k přijetí základních struktur určité skupiny (malý/velký, femininní/maskulinní) nejen myšlením, ale i tělem, a přizpůsobení se jim.

Obě tyto koncepce ve filmu platí. Koncepce Mulvey funguje v tom, že všechny filmy 50. let, nejen ty zkoumané, natočili režiséři-muži. Ženy se podílely maximálně na scénáři, nebo pracovaly jako asistentky režie, a to velmi ojediněle. Pouze u šesti ze zkoumaných filmů jsou pod scénářem či námětem podepsány ženy, a to ještě komunistickým režimem prověřené a exponované (např. Marie Majerová nebo Marie Pujmanová). Bylo jen velmi málo pravděpodobné, že by se ve filmech objevily nějaké prvky subversivní vůči oficiální ideologii. Adresant, tedy režisér, i adresát, tedy

⁷⁹ L. Mulvey, c.d., s. 130.

divák i divačka, film vnímají mužským pohledem. Ovšem toto vysvětlení je příliš černo-bílé. Říká, že režisér-muž je aktivní a žena-postava je pasivní loutka v rukou režiséra. Ano, platí, že filmový pohled je pohled mužský, ale je třeba se podívat, čím mužský pohled. Pozadí mužského pohledu odkrývá právě Bourdieu. Platnost jeho koncepce spočívá v tom, že ženské postavy nejsou jen pasivním obrazem mužova pohledu, ale že se mu „dobrovolně“ přizpůsobují a takto se objektivizují, a stejně tak se přizpůsobují i mužské postavy, i ty jsou vnímány mužským pohledem. A režisér, který by měl být pokládán za tvůrce tohoto pohledu, jej vlastně pouze reprodukuje pod dohledem patriarchální společnosti a jejích institucí. Podle Bourdieua totiž přijímání pohledu druhých a přizpůsobování se mu nejen svým myšlením, ale i tělem, zakoušejí i ti, kdo vládou – tedy i muži. Aby udrželi konvenci nadvlády, vepisují do svých těl adekvátní „vlastnosti“, které společnost požaduje a které následkem toho považují za objektivní (tak jako je pro ženy důležitá „ženskost“, pro muže je důležitá „mužskost“).

IV. ANALÝZA FILMŮ

Jedním z cílů komunistické strany bylo vytvoření nové, socialistické společnosti, nového, socialistického člověka a tedy i ženy. Socialismus sliboval osvobození ženy a její zrovnoprávnění s mužem. A film měl pomoci ideální „obraz“ takovéto ženy sestrojít.

Nejprve se budu zabývat charakterem ženských postav, jejich konstrukcí (a vykonstruovaností), jejich motivacemi a prostředím, v němž se vyskytují. Protože socialismus (stejně jako strukturalistický funkcionalismus) pojímal ženy vždy v dualitě s muži, definoval jejich gender, maskulinitu i femininitu, na základě pohlaví, která jsou si protikladná, ale vzájemně se doplňující, nemohu mužské postavy zcela ignorovat. Navíc, tato práce má být genderovou analýzou, a ta, jak už bylo řečeno, stojí na vztahovosti kategorií muž-žena a může tak napomoci vyjevit podobu emancipace žen a vůbec způsob zobrazování žen.

V další části práce rozeberu prvky, které obraz žen vytvářejí a ovlivňují, a které jsou pro socialistický film typické (folklór, edukační sekvence, pseudokonflikty, eliminace rodiny a soukromí a vpád veřejného do soukromého, genderové stereotypy, sexismus, oslovování, generační střety, (a)sexualita).

1. POSTAVY

Pro filmy 50. let jsou signifikantní dva jevy. Prvním je prolínání dosud jasně vymezených žánrů, například dramatu a komedie, protože nová skutečnost si žádala novou filmovou estetiku a protože „nová realita je současně dramatická i

radostná, dobrodružná i napínavá⁸⁰. Nejideálnější formou pro znásobení ideologického účinku filmu se pro svou všeobecnou oblíbenost jevila komedie. Proto se otázka emancipace žen nejvíce tematizovala právě v komediích, které měly v rámci zábavy i nenápadně „poučit“.

Druhým jevem je plochost, takřka nulová psychologizace (neboli vnitřní motivace) postav. Důvodem je především již zmíněný ideologický a výchovný náboj filmu, který měl lidem poskytovat vzory hodné následování a příklady hodné zavržení, a také vzbuzení iluze ideálnosti světa, který socialismus buduje. Postavy byly v podstatě typy, které v sobě slučovaly typické vlastnosti více osob. Vznikla tak „jakási super-reálná, tudíž hluboce pravdivá“ postava, která byla vydávána za reálnou, tedy skutečnou. „Problém celé konstrukce však spočíval v odvozování typů nikoli z reálného života, ale z dialektického vidění reality, z toho, co bylo předepsáno vidět.“⁸¹

Na základě již zmíněné směrnice z roku 1950 se ve filmu začalo uplatňovat následující schéma tří základních typů postav: kladná, záporná a rozporná. Divák nesměl být držen v nejistotě. Už od začátku filmu mělo být jasné, která figura je kladná (nesmí být nějak zpochybňována) a která záporná (nesmí mít žádnou pozitivní vlastnost, je snadno rozpoznatelná jednak díky svému výjimečnému vzhledu, jednak díky „cizokrajnému“, často německy znějícímu jménu) a že figura rozporná je, i přes jisté sklony k zápornosti, vždy napravena, protože náprava je důležitým motivačním a idealizačním prvkem socialistického filmu (vzato do důsledku, jedná se tedy o figuru kladnou s opožděným

⁸⁰ Š. Eisman, c.d., s. 144.

⁸¹ Tamtéž.

nástupem kladnosti). Takto popisuje ony tři typy postav Ivan Klimeš:

Kladné postavy mohly být samozřejmě nějakým neškodným způsobem individualizovány, například sympatickým bručounstvím, furiantstvím, úsměvnou žárlivostí. Tyto individuální povahové rysy [...] však nikdy neproblematizovaly mravní integritu postavy. V koncepci záporných postav lze velmi dobře stopovat dobovou nesmiřitelnost. [...] Negativní povahové vlastnosti a častý sklon či alespoň ochota k zločinnému jednání jsou vždy argumentovány třídním původem a ztrátou dřívější společenské pozice. [...] I postavy rozporuplné a zdánlivě nejednoznačné měly svou budoucnost narýsovánu. Především se mezi nimi nemohla ocitnout postava ze „zavrženíhodných“ třídních a sociálních skupin – vesnický boháč, továrník, kněz. Tato kategorie byla vyhrazena malým a středním rolníkům nepřesvědčeným dosud o výhodách zemědělského družstva, generaci otců nedůvěřivě přihlížejících údernickému elánu svých dětí.⁸²

Zkoumané ženské postavy lze rozdělit do těchto základních typů: žena-matka, pracující žena (údernice, lékařka, traktoristka, redaktorka, činovnice), klepna, femme fatale (konfidentka). Tyto typy jsou stereotypizovány, nejen vizuálně ale i jazykově. Současně se pohybují v rámci schématu kladná-záporná-rozporná postava. Na rozdíl od mužských postav, o kterých lze vždy jednoznačně říci, že jsou kladné, záporné nebo rozporné, nejsou ženské postavy tak vyhraněné. Jednoznačnost mužských postav je totiž dána jejich normativností, film si s nimi, coby už definovanými, ví rady, zatímco ženské postavy, zvláště ty emancipované musí teprve

⁸² I. Klimeš, Matka a dítě..., s. 65 – 69.

„vytvářet“. První dva zmíněné typy (žena-matka, pracující žena) oscilují v jednotlivých filmech mezi kategoriemi kladná-rozporná postava, třetí typ (klepna) spadá do kategorie záporná zcela a čtvrtý (femme fatale) jen částečně (viz dále kapitola femme fatale).

Kladnými mužskými postavami jsou dělníci, horníci, soudruzi, obyčejní muži z lidu. Jakmile se objeví na plátně, není o jejich kladnosti nejmenších pochyb. Síla dělníků je v jejich mužných činech (důraz je kladen na kvantitu, na produktivitu - nejrychlejší, nejsilnější, nejvýkonnější) a síla soudruhů v jejich mužných slovech (viz zbožštění soudruha Stalina a Gottwalda - buď prostřednictvím obrazů, či dokonalých epigonů⁸³). Negativní mužské postavy lze, pokud se nechovají zjevně nepřátelsky identifikovat buď podle „nečeského“ jména, třídního původu nebo úlisně vyjadřovaných dobrých úmyslů. Rozporné postavy zosobňovali drobní rolníci, dosud nepřesvědčení o výhodách kolektivního hospodaření, muži s poněkud problematickou minulostí (číšníci, drobní soukromníci), otcové mající zastaralé názory na práci, na morálku, na emancipaci žen.

Oscilace ženských postav vyplývá ze schizofrenní podstaty socialistického filmu, který lavíruje mezi genderovým idealismem, odrážejícím se v postavách pracujících žen, a genderovým konzervatismem, ztělesňovaným postavami žen-matek. Film by měl z marxistického hlediska zavrhnout ženu v domácnosti, ale nemůže, protože v něm hraje důležitou roli i mužský pohled patriarchální společnosti, který ženu v domácnosti vyzdvihuje. Ideálem by tak byl typ, který by v sobě spojoval jak pracovní elán zaměstnaných žen, tak schopnosti tradiční ženy-matky pečovat o rodinu a domácnost.

⁸³ Viz Jiří Dohnal, milovník v předválečném filmu, coby dokonalý Klement Gottwald ve filmu *Výstraha*.

Žena-matka

Typ žena-matka (neboli manželka-matka) zosobňuje tradiční model uspořádání. Je ženou v domácnosti, která pečuje o děti a muže, připravuje jídlo. Tento typ lze rozdělit na dva podtypy, starší a mladší. Dokonalou starší ženou-matkou je paní Andělová z filmů *Dovolená s Andělem* a *Anděl na horách* nebo paní Tříšková z filmu *Trampoty oficiála Tříšky*, které dělají veškeré domácí práce s naprostou samozřejmostí, obstarávají jak manžela, tak dospělé děti. Matka Jarmily Kurandové z filmu *Přicházejí ze tmy* zase neváhá za své děti položit život. Tento typ matek, naprosto nezpochybňujících své postavení a místo, se vyskytuje ve filmech, jejichž tématem je rodina, generační střet. Ospravedlňuje model ženy v domácnosti, který by měl marxistické představě o emancipaci ženy odporovat, avšak v žádném filmu není zpochybňován, ba naopak. Dalo by se zde hovořit o jisté parafrázi nacistického modelu Kinder-Küche-Kirchen, kde kostel s křesťanským Bohem nahrazuje „domácí svatostánek“ s Bohem socialistickým, tedy soudruhem Stalinem či Gottwaldem.⁸⁴ Současně zosobňuje pro diváka-muže ideální obraz ženy, která svému muži naslouchá, postará se o něj, vypere mu, uvaří, a pro divačku a emancipovanou filmovou hrdinku zosobňuje jejich ideální alter ego. Emancipované ženy mohou pracovat, soutěžit s muži, ale zároveň by měly mít vlastnosti ženy v domácnosti.

Operačním polem ženy-matky je kuchyň a identifikačními znaky jsou zástěra zdůrazňující mateřskou (nikoli ženskou ve smyslu přitažlivou) postavu, vařečka, žehlička (viz postavy matek ve filmech *Cesta ke štěstí*, *Nevěra*, *Po noci den*, *Veselý souboj*) a děti, o které neustále projevuje starost.

⁸⁴ Srov. V. Macura, c.d., s. 49 – 53.

Tato žena je prototypem ženy-objektu, která nemyslí na sebe, ale jen na druhé. Může se definovat a potvrzovat svoji existenci jen skrze druhé a spolehlivě předává tento vzorec chování svým dětem. Často je to ona, kdo zuřivě trvá na dodržování tradičního rozdělení mužských a ženských rolí a vlastností jim odpovídajících. Ve filmu *Karhanova parta* se matka (Světla Svozilová) prakticky pohybuje jen v kuchyni, v zástěře, stále připravujíc nějaké jídlo, žehlíc a věšíc prádlo. Zobrazuje klasický stereotyp manželky, která vaří a hudruje, že „chlapi“ zase nepřišli včas. „Co bude s obědem?!“ je její nejčastější slovní projev. Ovšem film se k ní nevztahuje negativně.

Mladší žena-matka není na rozdíl od starší ještě dokonale „usazena“ ve své roli. Má problémy, je frustrovaná, svými frustracemi obtěžuje manžela a nechápe, že jeho práce je důležitější. Nicméně coby rozporná postava na konci filmu vždy prohlédne, uzná, že její starosti, a ona vůbec, jsou nicotnostmi ve srovnání s mužovými, a často přijme mužovu práci za svou a následuje ho. Takovou frustrovanou manželkou je například Božena (Vlasta Chramostová) z filmu *Nad námi svítá*, která si stěžuje na samotu. Její místo je opět v kuchyni, kde neustále ohřívá vystydlé jídlo, věnuje se dítěti a domácím pracím. Ten, kdo jí umožní naučit se chápat svého muže, být mu vždy nablízku, upozadit svou vlastní identitu, je její ženský protějšek: údernice Marie (Jiřina Švorcová), která je dokonalým prototypem správné socialistické ženy a typově patří do kategorie „pracující žena“. Zvládá práci i domácnost, ale přitom si ponechává „ženské“ vlastnosti. Vysvětluje Boženě, která na ni zpočátku žárlí, že práce je přednější než rodina. Neopodstatněná žárlivost je velice častým motorem k rozehrání

pseudokonfliktu, jednoho z hlavních znaků socialistického filmu.

Ve filmu *Po noci den* dochází k podobné situaci. Nespokojenou hysterickou manželku předsedy JZD Josefa Drátka (Soběslav Sejk) Růženu (Marie Glázrová) přivede „k rozumu“ „správná“ socialistická žena, brigádnice Karla Tolarová (Marie Vášová, která velmi často ztvárňovala, vedle Jiřiny Švorcové, typ socialisticky uvědomělých žen). Postava Růženy má v sobě ještě jinou, otázkou je, zda vědomou konotaci: evokuje, díky herečce Marii Glázrové, předválečný filmový typ ženy, tajemný, sexuální, ďábelský (viz Drátkovo zvolání: „Ženská, co ty máš v sobě za ďábla!“⁸⁵). I proto je třeba ji zpacifikovat, nejlépe asexuální ženou, jejíž jedinou vášní je socialismus. Zprvu Růžena na Karlu žárlí (opět ono neopodstatněné žárlení). Spojí je až spolehlivý motiv: děti, které ženu potvrzují jako ženu, tedy ženu-matku (pracující ženu-matku). „Jste máma, jako já“, říká Karla Růženě. Implicitně je zde řečeno, že každá „normální“ žena má (nebo bude jistě mít) děti. Žena se nemůže definovat skrze svou práci tak jako muž, ale skrze schopnost mít děti. Bezdětná žena je „postižená“, nedokonalá. Okolí a film ji to dává patřičně najevo. Zároveň je však ponecháno bez povšimnutí, když se hlavní hrdinka o své dítě nestará, i když proto neexistují žádné objektivně závažné důvody – jako např. vážená soudružka, učitelka Ročková (Miroslava Langová) v *Usměvavé zemi*. V jejím případě je důležitější její veřejná funkce a práce na budování socialismu.⁸⁶

⁸⁵ Tato věta má i jiný a pro Drátkovu děsivý význam, který ovšem její muž nechápe: Ona čeká dítě, ale on o tom samozřejmě neví – těhotenství je ryze ženská záležitost, muži jsou z této oblasti exkomunikováni, stejně tak jako z výchovy dětí.

⁸⁶ Vyjevuje se zde charakteristický motiv zkoumaných filmů (kterému se budu v práci věnovat): absence, eliminace soukromého života ve prospěch budování socialismu. Současně anabáze s dítětem, potomkem komunistického odbojáře zabitého při osvobození Prahy, slouží k potvrzení kladnosti postavy.

Jinou nechápající manželkou je Olga, manželka ing. Marka (Vlasta Fabiánová) ve filmu *DS-70 nevyjíždí*. I ona obviňuje svého manžela (Rudolf Široký) z toho, že dává přednost práci. Žárlí na jeho sekretářku Zdenku (Vlasta Fialová) v montérkách (!), ale na konci filmu také prohlédne a přijímá mužovu práci za svou („Prokope, přivezli **nám** generátor!“). Film opět jí (a divačkám) prostředkuje vzor hodný následování: manželku jednoho pracovníka, která se sice ve filmu neobjeví, ale je přítomna skrze ódy svého muže za svou trpělivost. „Na stýskání nemá Zuzka čas, má na starosti pět dětí.“ Znovu je zde zdůrazněno, že posláním ženy je být matkou.

Pracující žena

Jsou-li tradiční ženy-matky ubezpečovány o správné volbě svého místa - domácnosti, pak ženy pracující jsou vrhány do schizofrenní situace. Na jedné straně jsou povzbuzovány k „průniku“ do výrobní sféry, na straně druhé se po nich požaduje i zvládnání domácnosti. Zatímco jedny protestují, snaží se zapojit muže, druhé se zhošťují své dvojrole s radostí. Tento protest, toto „vzbouření“ má z ideologického hlediska pozitivní náboj. Agituje za rovnoprávnost i v dělbě práce v domácnosti. Ovšem jak dále uvidíme, výsledky této agitace jsou rozporuplné.

Takovým typickým příkladem „protestování“ jsou filmy *Slovo dělá ženu* a *Kudy kam?*. V prvně jmenovaném si ženy na schůzi stěžují, že pracují na dvě směny, doma a v práci. A protože muži nejsou ochotni doma pomáhat (mají na starosti „důležitější“ věci), rozhodnou se ženy zkonstruovat umývač na nádobí, i přes počáteční protesty mužů. Muži i ženy si

chtějí vzájemně dokázat, že zvládnou práci toho druhého, vymění si „role“ a vyhlásí „měsíc vzorné práce“ (muži pečují o domácnost, ženy pracují v továrně). Díky této akci muži uznají náročnost domácích prací, pomohou ženám dokončit první prototyp umývače na nádobí a společně tak „překonají všechny předsudky“. Nedůslednost filmu v dodržení stanovených ideologických cílů se projevuje v informaci, že umývač má pomoci zaměstnaným ženám, nikoli mužům. Má jim „ušetřit“ čas a práci. Ovšem jakou práci a čas k čemu? Čas, který můžou věnovat jiné práci v domácnosti? „Skutečné“ zrovnoprávnění žen s muži nastane jen v symbolické rovině, v závěrečné písni. Konstruktor Ludvík Zach (Oldřich Nový) zazpívá v rádiu nejprve úvodní jízlivé sloky napsané soustružnicí Jarmilou Svátkovou (Jiřina Steimarová), které popisují realitu...

*Žijeme věk pokroku a vědy,
s předsudky jsme navždy skončili.
Ale v myslí naší přece někdy straší
minulosti zbytek nemilý.*

*Muž dřív býval domácnosti hlava.
To se nedá upřít, čiň co čiň.
I když dnes už dává ženě stejná práva,
vždy si myslí, že je žena míň.*

*Ref:Nad muže není, to je jasná věc.
On všechno dovede, on všechno dobře ví.
Vy, ženy, vstaňte a klaňte se mu přec,
jak jen se mezi vámi objeví.*

*Znáte muže, který na svém stroji
dělá dvě stě procent, ba i víc.
Leč v domácí práci, tam procenta ztrácí.
Dej mu velké prádlo, uvidíš.*

*Na všechno jde s rozhledem a zdravě,
oběd líp jak žena uvaří.
Řekne pohrdavě, ó levou rukou hravě,
a pak si ji pravou opaří.*

*Muž a žena jsou si v práci rovni,
na polích i v dílnách žen je dost.
Ale zato doma, žena horší to má,
tam ji patří jenom povinnost.*

*Když se z práce unavená vrací,
vaří, pere, děti ošatí.
Když muž odpočívá, novou dřinu mívá,
doma dělba práce neplatí.*

... a k nim přidá slova svá, jimiž líčí ideál, budoucnost:

*Věřím, že i to se brzy změní.
ta píseň je výmluvná až dost.
Vždyť i ženské dlaně s námi odhodlaně
staví naši lepší budoucnost.*

*Musíme to uznat, hned a všichni,
že i jim hrá hudba do kroku.
Aby zemí krásnou šly s písničkou jasnou
spravedlivě mužům po boku.*

*Ref: Muž má svá práva a žena jakbysmet.
Každý má své a spolu patří do páru.
Když ruku v ruce půjdou spolu vpřed,
to bude, bude něco ku zdaru.*

Závěrečný refrén opět naznačuje, že rovnost mužů a žen je podmíněna nezpochybňováním jejich rolí, které jsou dány biologickými odlišnostmi. Opět se zde opakuje motiv protikladnosti a současně komplementarity obou pohlaví.

Ve filmu *Kudy kam?* hrají hlavní roli dvě ženy, mladší emancipovaná a starší konzervativní, a odvozeně dva manželské páry. Starší pár, manželé Mackovi (Jaroslav Marvan, Nataša Gollová) ztělesňuje tradiční model pracující muž-žena v domácnosti. Mladší pár tvoří učitel Vojta a učitelka Růžena (Jiří Sovák, Irena Kačírková). Film začíná u rozvodového soudu, kde se objasňují příčiny neshody mladých manželů. Důvodem k rozvodu podle manžela je, že „odpůrkyně neplní své povinnosti“, protože získala zajímavou práci, ale tím pádem nemá čas na domácnost. „Chtěla, abych byl v domácnosti tím, čím jsou ženy a ona by byla tím, čím jsou muži.“ Ona požaduje, aby manžel převzal některé domácí práce, ale odmítá, aby jí na „chvíli zastoupil“, protože domácnost je logicky stejně její jako jeho. Soudci ovšem namítají: „Co je svět světem, starala se o domácnost žena.“ Paradoxně je to její advokát, kdo, místo aby ji hájil, vyzdvihuje obraz české ženy, jejíž pýchou je spořádaná domácnost. „Paní učitelka zřejmě studovala Marxe. Jeho manželka byla vzorná hospodyně a matka⁸⁷. Byl by napsal Marx

⁸⁷ Jak píše Meyer, Marx byl známý tím, že na ženách upřednostňoval jejich slabost a submisivitu, a že své ženě nedovolil podílet se na jeho politické činnosti a odsoudil ji k existenci ženy v domácnosti. A. G. Meyer, c.d., s. 18.

to, co napsal, kdyby musel pomáhat v domácnosti?" Učitelka kontruje vylicením postavení současné ženy, která už nemá na starosti jen domácnost, jezdí kombajnem, učí děti, řídí soudní pře atd. Definuje zásadní problém socialistické ženy, jímž je práce v domácnosti i v zaměstnání a péče o manžela a děti. „To, co já jsem chtěla, bude chtít jednou každá žena.“ Rozvod je odročen a tak se soudce z lidu Macek rozhodne předvést mladým manželům, jak vypadá správné a spokojené manželství. Tím je to jeho, které má za sebou už první „dvacetiletku“. Ovšem školení nemá adekvátní ohlas, mladí manželé se opět poškorpi, a tak Růžena odjede s Mackovými na jejich letní byt. Po nějaké době za ní Vojta přijede a pokusí se udobřit. Dojde k totální výměně rolí, kdy Vojta začne vykonávat všechny domácí práce, a s tím přejme (resp. paroduje) i „ženské“ chování a oblékání. „Ať je příroda naruby. Když si to Růženka přála, stane se.“ Zatímco mu Růžena popisuje své úkoly, on ji neposlouchá (štopuje, přemýšlí, co bude k obědu). Celá situace má vzbuzovat smích i „oprávněný“ pocit, že takovéto uspořádání je „nepřirozené“, protože ženy nevypadají žensky a muži dostatečně mužsky. Tento pocit potvrzuje scéna, ve které se muži rozhodnou ženám pomoci s praním prádla, a která se odehrává v naprostém chaosu. „Budeme chlapi, nebo děvečky?!\", rozčiluje se Macek. Chaos je stav, který nastává pokaždé, kdy je muž zobrazován při domácích pracích. Je třeba zvrátit chaos v řád, tedy vrátit mužům jejich důstojnost zproštěním je tolik degradujících domácích povinností.

Tradiční manželství Macka a Žofie je za svou až přílišnou tradičnost, zastaralost podroben konstruktivní kritice. Žofie je pouze ženou v domácnosti, pro film až

příliš pasivní, ve všem poslouchající svého muže. V tomto případě není zobrazována jako ideál, naopak má sloužit jako návodný příklad postupné emancipace pro jiné submisivní ženy v domácnosti, i když některé její schopnosti (péče o domácnost) by měla emancipovaná žena mít. Žofie má svá přání, ale bojí se je projevit. To, co chce, toho dosahuje, na rozdíl od Růženy, „ženskou lstí“. Pod vlivem učitelky si však najde zaměstnání (v mateřské školce - čímž se naznačují její limity a také okruh zájmů ženy). Dojde ke krizi, z níž Macek viní Růženu. Nakonec se všichni udobří a dohodnou se na „spolupráci“. Tento film vlastně zobrazuje ideál odtržený od reality. Jeho vyznění je takovéto: žádné radikální požadavky, žena může a má pracovat, ale ať zůstane ženou, muž může pomoci, ale ať zůstane mužem. Nedochozí k žádnému zpochybnění maskulinity a femininity, mužských a ženských vzorců chování. Na jedné straně film naznačuje, že domácnost by měla být záležitost obou, na straně druhé však říká, že pro muže je tato práce dehonestující, zesměšňující jeho mužnost. Tím vlastně degraduje domácí práce jako takové, a i ženu. Je to začarovaný marxistický kruh, v němž domácí práce nevytváří „nadhodnotu“.

Ženské postavy, které nemají se svou dvojrolí problém, líčí film jako ideální. Jsou to ženy, které jsou schopny „mužské“ práce, ale jsou si vědomy své „ženské“ úlohy (všechny směřují do manželství a k rození dětí). Nedochozí zde k porušování či zpochybnování tradičního řádu, rodiny. Ženy zůstávají ženské (chování, dbaní na svou „ženskost“ v rámci socialistických měřítek). Traktoristka Vlasta Tomešová (Jiřina Švorcová) z *Cesty ke štěstí*, lékařka Milada Stránská (Vlasta Matulová) z *Veselého souboje*, údernice Marie (Jiřina

Švorcová) z *Nad námi svítá*, učitelka a jednatelka JZD Vlasta Ročková (Miroslava Langová) z *Usměvavé země*, zednice Mařka Dudková (Ludmila Vendlová) ze *Štíky v rybníce*, redaktorka, jeřábnice, předsedkyně atd., to vše jsou nové socialistické ženy, které nepocitují žádné pochyby a rozpory. Jsou to naprosto kladné postavy s kladným vztahem k socialismu, k vlasti a k rodině (v tomto pořadí).

Zajímavé je zobrazování pracujících ženy političky. Projevuje se v něm ambivalentní přístup filmu k takovýmto ženám. Za prvé, film ze své ideologické podstaty samozřejmě tímto typem, který má dokázat, že ženy jsou v politice schopné a úspěšné, disponuje, ale využívá ho zřídka a jen na lokální úrovni. Ženy, pokud zasedají v nějakém výboru, tak jen jako řadové členky, vrcholné funkce jsou doménou mužů. Pokud chtějí něco prosadit, prosadí to oklikou, lstí a ostrým jazykem (ve *Vzbouření na vsi* takto ženy prosadí stavbu obecní prádelny). V absenci ženy političky se zobrazuje jev vyskytující se i reálném životě: horizontální i vertikální segregace pracovního trhu podle pohlaví. Ženské postavy jsou sice puštěny k mužským oborům, ale tato práce je spíše manuální (soustružnice, traktoristka) a jejich nadřízeným je zpravidla muž. A pak jsou obory, kterým sice žena vládne, ale v důsledku feminizace je dotyčný obor podhodnocován (školství). Za druhé, film při pokusu zobrazovat ženu političku jako stejně schopnou a rovnocennou muži politikovi ztroskotává právě na způsobu jejího zobrazování. I přes tvrzení, že u socialistické ženy nezáleží na vzhledu ale na výkonu, je to právě vzhled, který je určující. Jedná-li angažovaná žena jako muž (vedoucí traktorové stanice v *Cestě ke štěstí*), je zdůrazněna její

„neženskost“, čímž se vlastně ochromí vážnost postavy a stává se jen komickou figurkou.

Femme fatale

Zatímco z ideologického pohledu zastupuje tato žena čistě záporný typ postavy, ne tak z filmového pohledu, resp. mužského pohledu. Přestože její vzhled konstruuje a symbolizuje podstatu její zápornosti, je tato zápornost problematická. Film jako by v jejím případě stál na pomezí mezi (okouzleným) pohledem muže a (ideologickým) pohledem soudruha. Proto se jednoznačná zápornost projevuje spíše skrze její činy, tedy v jejich důsledcích. Podle Mulvey je film konstruován mužským pohledem a stejně jako společnost funguje na základě genderových rozdílů. Žena ve filmu je *bytím-pro-pohled*, zajišťuje podívanou a funguje jako césura v příběhu. V momentě, kdy se objeví před kamerou (okem diváka) zastavuje děj, kamera sklouzává pohledem po její tváři a postavě. Stává se erotickým objektem jak pro postavy filmu, tak pro diváka.⁸⁸ To platí (ono přerušení) jen v případě femme fatale, která odkazuje na filmy 30. a 40. let. Žena údernice, přestože je také snímána mužským pohledem kamery, děj nepřerušuje, kamera ji svým pohledem bez fascinace jen „sjedne“. Neboť u socialistické ženy je sexualita nemyslitelná, kamera nesmí nijak zdůrazňovat její ženskost v erotickém smyslu slova.

Pokud vůbec lze v souvislosti se socialistickým filmem mluvit o sex appealu, pak je to žena vamp, která je „sexy“ (tedy v tradičním chápání významu sex appealu jako pasivního předestření těla) na rozdíl od kladných (chladných a plochých) ženských postav. Navzdory schematickému rámci, do

⁸⁸ L. Mulvey, c.d., s. 123.

něhož ji film uzavírá, a schematickým prvkům, jimiž se má projevovat, není její postava jednoznačně schematická. Film, aby naplnil ideologickou objednávku, se pokouší vylíčit ji v těch nejčernějších barvách, ale zmítá se, stejně jako jeho tvůrce, a následně divák, mezi pocitem fascinace (coby muž) a odmítnutím (coby soudruh).

Na rozdíl od socialistické ženy se výrazně líčí, obléká (například jedním z jejích určujících znaků je klobouk, zatímco pro ženu z lidu jím je šátek; klobouk kromě toho také symbolizuje „starý“ řád, předválečnou dobu⁸⁹), kouří. Způsob kouření je stejný, tj. erotický, jako u femme fatale filmu 30. a 40. let. Socialistický film tak upozorňuje na to, že tato figura je z morálního hlediska problematická, a současně se vymezuje vůči předválečnému filmu, vůči jeho kosmopolitnímu duchu, který socialistický realismus tolik odsuzoval. Zatímco emancipovaná žena 30. let a 40. let projevuje svou emancipaci i kouřením, emancipovaná socialistická žena nekouří. Jednak proto, že připalování a (společné) kouření má erotický, tudíž nežádoucí význam (neboť erotika v sobě obsahuje prvek individualismu, svobody a nadto zdržuje od důležitého boje za lepší zítřky) a jednak proto, že kouření je u socialistické ženy považováno za neestetické a nevhodné. U mužů je však cigareta nepostradatelnou rekvizitou a pomůckou dotvářející a potvrzující jeho mužnost, jeho charakter. Cigareta⁹⁰ tak odhaluje, že společnost stále ovládají genderové stereotypy, tradiční „buržoazní“ morálka, vůči které se socialismus tak vymezoval. V tomto případě jde emancipace a rovnost stranou.

⁸⁹ Rafał Marszałek, Klobouk a šátek. *Illuminace* 2, 1990, č. 2(4), s. 54 – 70.

⁹⁰ A nejen cigareta, ale i alkohol. Hospoda a pivo jsou atributy mužského světa, kam ženy nemají přístup (vyjma schůzí a tanečních zábav). Náklonnost k alkoholu, opilost je projevem jen záporné postavy.

Pro diváka je postava femme fatale čitelná nejen svým oblečením a chováním - svádí, která je pro socialistickou ženu nepřijatelná a kterou používá pro své nekalé úmysly - ale i svým jménem. Není to Anča, Mařka, ale Sylvie, Lili, Polana, Ofélie, Herta. Lili Burdová (Libuše Pospíšilová) ve filmu *Výstraha* je inženýrkou chemie a zaprodankyní imperialismu, která má za úkol zničit „Stalinky“ (závody na výrobu syntetického benzínu). K tomu využívá „ženské zbraně“ (líčení, flirtování) a obloudí údržbáře, který patří k postavám rozporným (v obsazení je u jeho jména napsáno „údržbář, dříve vrchní číšník“ - tedy postava s problematou minulostí) a proto vhodným ke svádění. Je nemyslitelné, aby tím sváděným a svedeným byla kladná postava (soudruh, dělník) - vždy je to postava rozpolcená, váhající. Konfidentky musejí používat (nabízet) své tělo, na rozdíl od svých mužských protějšků, kterým k infiltraci mezi nepřátele postačuje změna oblečení. Opět je to doklad rozdílného přístupu k pohlaví a tradičního vnímání ženského těla jako určeného k dívání, k používání, k objektivizaci. Taková je například Helena Bušková alias Irena Vágnerová (Eva Kubešová) ve špionážním filmu *Dnes večer všechno skončí*, která si pohrává s citem nevinného vojáčka (Josef Vinklář), aby získala šifrovací tabulky. V *Akci B* je to agentka Polana (Dana Medřická), schopná proměny z venkovského děvčete v ženu vamp, v *Pasti* agentka gestapa Herta Lencová⁹¹ (Marie Tomášová) coby živočišná konfidentka, která v případě nutnosti umí zahrát i obyčejnou ženu.

Jinou femme fatale je například Soňa Červená v *Únosu*, nebo Irena Kačírková coby Sylvie Andrlová ve filmu *Nevěra*,

⁹¹Herta Lencová je metamorfózou Marlene Dietrich. Tato metamorfóza je dovršena ve scéně v kavárně, v níž je tvář Herty zabírána v detailu přes jemný filtr a v podkresu zní právě píseň Marlene Dietrich.

která svede správce Baťových závodů Josefa Langa (Gustav Nezval)⁹², aby jej zkompromitovala, za přihlížení svého manžela. Jejich manželství je prototypem buržoazního manželství, v němž vztahy fungují jen na bázi směny a muž nabízí svou ženu jako výhodný artikl. V inkriminované scéně si svůdně svléká kabátek, rozčesává si vlasy a pokládá se na sofa.⁹³ Toto ztvárnění jen podporuje stereotypní vnímání sexuality ženy jako pasivní, nabízející se.

„Nepřítelkyněmi“ lidu jsou tedy buď atraktivní ženy, nebo jimi naopak mohou být mužatky přejímající mužské chování, tedy chování, které ženám nepřísluší a „nesluší“. Film tím dává najevo, že jde také o záporné postavy (brutální gestapačka Marie Vášové ve filmu *Nástup*, či drsná, prostovlasá amazonka Ofélie Vlasty Chramostové v *Akci B* plivající všude kolem sebe). Přejímání rolí, ať už ze strany žen, které se chovají jako muži, či mužů, kteří se chovají jako ženy, je vnímáno jako nenormální, nepřírozené, takřka zvrhlé. Nutno však dodat, že film tomu dostatečně napomáhá, tím, že toto přejímání rolí podává v hyperbolizované podobě, a priori jej zesměšňuje. Viz zobrazení ženy mužatky, jejíž mužské chování či rysy jsou přehnané stejně jako zobrazení muže zastávajícího ženskou práci (učitel Vojta v *Kudy kam?*)

Klepna

Dalším (stereo)typem ženy, která je nedílnou součástí takřka každého filmu (alespoň veselohry), je klepna. Je to starší žena adekvátní fyziognomie (obtloustlá, či kostnatá, s šátkem na hlavě), proto často titulovaná „baba“,

⁹² Gustav Nezval byl herec předválečného filmu, v němž ztvárňoval převážně milovníky a muže z vyšší třídy. Zůstalo v něm cosi prvorepublikového, podezřelého, a proto jeho figura může podlehnout svodům a podvést manželku.

⁹³ V této scéně se navíc prolíná filmová femme fatale se skutečnou femme fatale, jíž Irena Kačírková byla.

„čarodějnice“,⁹⁴ která nemá o koho by se starala, nemá nic jiného na práci, než pomlouvat. Stárnutí je u ženy vnímáno jako něco negativního, co „logicky“ doprovází i negativní vlastnosti. Stáří klepny také implikuje dobu minulou, je jakýmsi jejím „reliktem“. I proto není nikdy klepnou mladá žena, dívka, která kromě toho, že je mladá a nezakomplexovaná, ztělesňuje dobu novou, nemá čas na řeči, protože jej věnuje budování socialismu.

Ve filmu se klepna objevuje buď sama, nebo posílena, v houfu. Zlo, které hrozí svými řečmi napáchat, se však nekoná, resp. není ji umožněno. Vše se vždy vysvětlí a dobře skončí. Často také postava klepny slouží jen k rozehrání pseudokonfliktů, ke zvrstvení jinak chudé výstavby filmu a k potvrzení kladnosti charakteru některé postavy. Tento úkol má například klepna Fejfarová (Zdenka Baldová) ve filmu *Usměvavá zem*, která se snaží roznést (ovšem neúspěšně) po vsi drb, že učitelka Ročková má prý nemanželské dítě (mít nemanželské dítě znamenalo selhání ženy, nefunkčnost tolik vzývané socialistické rodiny) a ještě to tají.⁹⁵

Nicméně, film implicitně naznačuje, že klepnou může být každá žena, protože obsahem klepů je soukromí osob známých či blízkých, a tento druh rozhovorů vedou jen ženy; muži se zabývají vážnějšími záležitostmi. Jedna z mužských postav z filmu *Vzbouření na vsi* konstatuje: „Ženský pořád naříkaj, co mají práce, a když jdeš přes obec, tak stojí na rohu a drbou sousedky.“ Toto je ukázka toho, jak film prezentuje mužský pohled. Muži totiž vnímají rozhovory žen zásadně jen jako „drbání“. Naproti tomu ženy rozlišují, zda hovoří „o“ někom, nebo „proti někomu“. Mluvit „proti“

⁹⁴ Což evokuje myšlenku Ortner o dvojznačnosti ženy, která může být na jednu stranu čarodějnici, na druhou stranu sveticí, jež je dána jejím inetermediárním postavením (viz poznámka 30).

⁹⁵ I. Klimeš, *Matka a dítě...*, s. 60.

někomu, to jsou podle nich drby. Mluvit „o“ někom s někým znamená potvrzovat přátelství, ale i upevňovat postavení v síti vazeb, kterého muži nedosahují řečmi, ale svými činy.⁹⁶ Tento mužský pohled přejímají i ženy, které se takto dívají na ty druhé. A tak objeví-li se ve filmu houf žen, konotuje okamžitě „drbárnu“.

2.PRVKY KONSTITUJÍCÍ SOCIALISTICKÝ FILM A OBRAZ ŽEN

Jak už bylo řečeno, film byl pro svůj potenciál ovlivnit masu lidí ideálním nástrojem šíření socialistické ideologie. Proto byl velmi sledovaným médiem. Tak sledovaným, že komunistická strana pro něj vypracovala ideovou směrnicí⁹⁷, která zásadním způsobem ovlivnila podobu a vyznění filmu. Film měl být uměním angažovaným a politickým, uměním zobrazujícím realitu (realitu, která byla ve skutečnosti vykonstruovaná než reálná). Výsledkem těchto požadavků však byl dogmatismus a schematicnost.

Při analýze filmů jsem se soustředila kromě postav i na prvky a motivy, které se v nich opakovaně objevují. Tyto prvky nejenže charakterizují a konstituují socialistický film, ale také ovlivňují a konstruují obraz žen. Jsou jimi genderové stereotypy, s nimiž souvisí jazykový sexismus a oslovování, dále generační střety, pseudokonflikty, eliminace rodiny a soukromí, otázka sexuality. Mezi tyto prvky jsem zařadila i folklórní a edukační sekvence, které sice se zobrazováním žen přímo nesouvisí, ale pro socialistický film jsou typické. Proto se o nich alespoň krátce zmíním.

⁹⁶ D. Tannen, c.d., s. 93 – 120.

⁹⁷ Viz kapitola Socialistický realismus a film.

Folklór odkazoval na socialistickým realismem vzývanou lidovost. Lidové písně a tance reprezentovaly tradici, na niž se všichni odvolávali a vymezovali se vůči jiné než lidové tradici. Folklór měl tedy především sjednocující funkci (všichni, dělníci i pracující inteligence, znají lidovou tvorbu a společně zpívají lidové písně). Edukační scény se do filmů zařazovaly pro mocnější ideologický účinek a výchovný apel. Pojednávaly o výhodách kolektivizace (*Usměvavá země*), o způsobu těžby a výkonnosti socialistických strojů (*DS-70 nevyjíždí*), o výhodách trojkového systému na stavbě (*Štika v rybníce*). Tyto scény velmi detailně popisovaly konkrétní problematiku (průměrná doživost krav, denní váhový přírůstek prasat, produkce kuřat, slepic, finanční situace družstva apod.) a se samotným dějem filmu nesouvisely.

Genderové stereotypy

Socialistický film má jakožto ideologický prostředek ukazovat rovnocenný vztah mužů a žen, a proto se snaží některé genderové stereotypy v zobrazování žen i mužů kritizovat. V tomto ohledu je tedy progresivnější než realita. Didakticky ukazuje, jak to je a jak to má být. Například ve filmu *Dovolená s Andělem* jsme svědky manželské hádky Pavlátových, kde muž (Vladimír Ráž) vyčítá ženě, že pro samou práci nemá čas na rodinu. Žena (Jana Dítětová) mu však odpoví, že na schůzích jsou všichni muži pro to, aby ženy začaly pracovat, ale týká-li se to jejich vlastních žen, najednou se jim to nelíbí a chtějí by ji mít doma.⁹⁸

⁹⁸ Zde uvádím pro ilustraci doslovný přepis rozhovoru.

Ona: „Proč jsi byl proti tomu, abych šla pracovat?“

On: „Protože jsem tě chtěl mít pro rodinu.“

Tato odpověď zosobňuje oficiální postoj filmu coby ideologa, který tepe „zastaralé“ názory mužů.

Film však není ve svém přístupu jednotný. Svým způsobem si protiřečí. Jak už bylo řečeno, na jedné straně z titulu své ideologické funkce genderové stereotypy ostentativně kritizuje (nejčastěji pomocí komedie, díky níž lze ideologii implantovat nejsnáze). Ale na druhé straně, protože je, stejně jako patriarchální uspořádání, produktem mužského vnímání, které toto uspořádání pomáhá legitimizovat, z titulu této „legitimizační“ funkce stereotypy ukotvuje. Jednak podvědomě, pomocí jiných stereotypů, které snad ani nevnímá jako stereotypy nebo na ně kvůli oněm ideologicky protežovaným stereotypům zapomíná, a jednak i onou komediálností, která veškeré úsilí podkopává, znevažuje.

Takovým základním repetitivním stereotypem, který film agitačně a formou veselohry pranýřuje, je poukazování na rozdílné myšlení žen a mužů a v souvislosti s tím podceňování žen. Muži se domnívají, ženy nejsou schopny racionálního uvažování, nemají technický mozek. Racio je více než emoce. Film ovšem nekritizuje a nezpochybňuje to, že tyto rozdíly jsou dané biologicky. Jinými slovy potvrzuje, že ženy jsou založeny emočně a muži racionálně, ale i(!) ženy mohou myslet racionálně. Takový argument o neschopnosti myslet racionálně vyslovuje Ing. Ludvík Zach na adresu Jarmily Svátkové ve filmu *Slovo dělá ženu* (o tomto filmu už byla řeč). Je přesvědčen, že Jarmila píše básně a nevěří, že pracuje jako soustružnice. On sám je však

Ona: „Pro sebe, pro svoje pohodlí. Tobě to vyhovovalo a vůbec si se neohlížel na nás, na to, jak mně je celý den doma samotné.“ /obrací se na kolegu z práce, který je rozhovoru přítomen/ „A přítom na schůzi souhlasí s tím, že má jít žena do práce. Ovšem žena toho druhého, jeho ne. V to je sobec.“

On: „Tak já jsem sobec?“

Ona: „Ano, jsi. Tobě ani tak nevadilo, že jsem šla do továrny, jako to, že jsem se osamostatnila a že nejsem na tobě závislá.“

ztělesněním stereotypu „racionálního“ muže, neboť Jarmilu neustále poučuje o funkci různých přístrojů (i v divadle; místo aby vnímal krásu představení, obdivuje osvětlení). Protože film představuje ideál, Ludvík uzná, že i žena má racio a nadto, že „stroje zpívají“ (znakem jejich protivenství je právě tato věta; zatímco Jarmila tvrdí, že stroje zpívají, což jaksi symbolizuje její emocionální stránku, Ludvík oponuje, že stroje hřmí, což zase symbolizuje jeho racionální osobnost).

Stereotypní názor, že ženy nemají racionální myšlení zazní i ve filmu *Veselý souboj*. Hlavní hrdinka Milada Stránská (Vlasta Matulová) nastupuje jako závodní lékařka do pražských dopravních podniků, kde má mít na starosti i závodní fotbalové družstvo. Současně s praxí se připravuje na habilitaci, jejíž součástí je i statistika úrazů. A protože podle sebevědomého kapitána fotbalového týmu Javorina (Robert Vrchota) „ženy nemají matematický mozek“, nabídne jí pomoc. Vychloubá se: „Mým zvykem je pomáhat slabým /rozuměj slabému ženskému pohlaví/, hlavně slabým v matematice.“ Když se Stránská přijde poprvé představit do práce, muži ji automaticky berou jako „slečnu“, nebo sestřičku, ani je nenapadne, že by mohla být doktorkou. Je to dáno i tím, že všichni očekávají, že přijde „nový doktor“, jak jim bylo sděleno. To je typický příklad generické maskulinizace, kdy se sice termín doktor používá pro obě pohlaví, ale podvědomě si všichni představují muže. Nikdo jí nedůvěřuje. Jeden z zaměstnanců to shrne takto: „Já ženský znám, ty jsou nezodpovědný.“ Ostatně, s nedůvěrou a s předsudky, nejen vůči svému schopnostem, ale i vůči svému pohlaví a mládí, se setkávají a úspěšně vyrovnávají a také je překonávají i další filmové hrdinky jako traktoristka Vlasta Tomešová ve filmu

Cesta ke štěstí, zednice Mařka Dudková ve filmu *Štika v rybníce*⁹⁹, nebo mladá agronomka Jiřina (Jana Štěpánková) v *Nástupu*. Vraťme se však ještě k filmu *Veselý souboj*. Je totiž dokonalou ukázkou ambivalentního postoje filmu vůči stereotypům, tedy ukázkou jak jejich potírání, tak ukotvování. Na jedné straně se zde kritizuje již uvedený stereotyp o „iracionalitě“ žen, i žena může být dobrou doktorkou. Současně se však tato „iracionalita“ potvrzuje skrze oblíbený stereotyp o neschopnosti žen porozumět ryze „mužské“ hře, fotbalu. Doktorka Stránská byla schopna vystudovat lékařství, pokouší se (úspěšně) o habilitaci, ale není schopna rozpoznat na hřišti vlastní hráče a fandí soupeři! Zároveň si však doslova přes noc pravidla fotbalu nastuduje a rozumí jim! Ten nepoměr, neschopnost rozeznat hráče, kterou film tak artikuluje, a současně schopnost naučit se pravidla, kterou film upozaduje, je zarážející. Tento „ukotvující“ stereotyp je silnější. Přebíjí veškeré „bohulibé“ záměry filmu a vrhá ženu opět do světa emocí, dělá z ní „ženskou, která nerozumí fotbalu“.¹⁰⁰

Jiným, typickým příkladem ukotvování genderových stereotypů je podceňování schopností mužů v domácnosti. Tento stereotyp současně potvrzuje stereotyp o tom, že domácí práce jsou doménou žen. Muži jsou nešikovní, neví si rady, jídlo připálí, prádlo zabarví, v domácnosti se neorientují, děti nezvládají; v domácnosti vytvářejí chaos, který je třeba zvrátit zpět k řádu, čehož je schopna jen

⁹⁹ V těchto filmech se odrážel požadavek zařazení inteligence do výroby, neboť je až zarážející s jakým nadšením se mladí lidé (v tomto případě ženy) vrhají na učňovské obory (je kvůli nim otevřeno i speciální zednické učiliště s internátem), nebo opouštějí své dosavadní úřednické místo, aby mohli pracovat v zemědělství.

¹⁰⁰ Je zajímavé, jak silně genderově je zabarven právě fotbal. Jak muži, tak i ženy přijímají s naprostou přirozeností názor, že ženy fotbalu nerozumějí, a šíří ho dál. Kdo se vymyká, je divný (ať už muž, kterého fotbal nezajímá, tak žena, která fotbal sleduje). Takřka koloritem se stalo testování žen, zda vědí, co je to ofsajd. Všechny samozřejmě s úsměvem odpovídají, že nevědí. Muži takovou odpověď očekávají. Z opačné dopovědi by byli nesví. Narušila by totální maskulinitu fotbalu.

žena. Muži nejsou stvořeni k nedůstojné domácí práci, mají živit rodinu. Vyjadřují obavu, slovy Mráčka z filmu *Vzbouření na vsi*, že „ženský nejdřív nebudou chtít prát, pak vařit a nakonec rodit“, obavu, sdílenou i s autory filmu, z totálního převrácení rolí, z ohrožení svého postavení. Z ohrožení patriarchálního řádu, který touto obavou odhalují coby základ socialistické společnosti. Proto se socialismus postará, aby se tento základ nezměnil. Socialismus svoji ideu rovnosti podmiňuje nezpochybňováním mužské role: ženy se mohou vyrovnávat mužům, ale muži se nemohou vyrovnávat ženám, jak v péči o děti a domácnost (všimněme si totální absence muže-otce podílejícího se na výchově dětí) tak v zaujmutí jejich pracovního místa, protože by to zpochybnilo jejich maskulinitu.

Komičnost scén s muži jen umocňuje nereálnost požadavku zapojení mužů do domácích prací, které současně relativizuje. Stereotyp neschopných mužů se vztahuje i na svobodné muže - nepořádek doma a v sobě jim pomůže uklidit jejich děvče, které pojmu za ženu a stanou se tak „správným mužem“ a nabudou domov (s ženou a teplou večeří), místo, kam se budou moci vrátet. (Viz film *Pára nad hrncem*, kde teprve svatba napraví nadějného inženýra jinak chronického alkoholika. „Měl by se oženit, aby nepil.“) Současně je manželka vykreslována jako tvor muže omezující, obtěžující redundantními myšlenkami, neustále něco příkazující, zakazující („Kdyby člověk věděl, do čeho leze.“) a manželství jako prostor, odkud se utíká za svobodou (hospodou, prací).

Jazykový sexismus

Genderové stereotypy umocňuje sexistický charakter promluv postav. Jestliže postavy reprezentují určité zjednodušené typy, je tomu podřízeno i jejich vyjadřování, jazyk. Aby byla divákovi usnadněna již tak problematická (díky plochosti charakterů) identifikace s postavami, vkládají se jim do úst promluvy na adresu druhého pohlaví „známé ze života“.

Mráček: „Ženský na nic nemyslej, co jim člověk neřekne,
to neudělaj.“ (*Vzbouření na vsi*)

Vojta: „Za všechno může ženská se svými výmysly.“
(*Kudy kam?*)

Jožo: „Kam čert nemůže, tam nastrčí babu.“
(*Dnes večer všechno skončí*)

Kubrycht: „To víš, se ženskou to musíš umět.“
(*Nad námi svítá*)

Lang: „Hleď si své kuchyně.“ (*Nevěra*)

Kobera: „Rozumíte vy vůbec fotbalu?“ (*Veselý souboj*)

Zach: „Ženská na lokomotivě!“ (*Slovo dělá ženu*)

Krompík: „Motáte se jen doma a jste samý povídačky.“
„Co ženská dovede udělat z člověka.“ (*Po noci den*)

Lešták: „Ženská je jako kočka, ze všeho se vylíže.“
(*Po noci den*)

Zatímco stereotypní promluvy mužů o ženách pracují se zobecňováním, mají nádech jakéhosi obecně platného přísloví, a jsou pronášeny velmi často, stereotypní promluvy žen o mužích se naopak vztahují k určité konkrétní situaci a je těžké ve filmu nalézt podobnou zobecňující větu, která by

v sobě měla ten silný urážlivý tón. Ženy muže peskují za konkrétní věc, a věta, že „chlapi jsou samý schůzování“, nebo že „chlapi jsou sobci“ (obojí *Vzbouření na vsi*) není tak negativně zabarvena jako spojování žen s „drbáním“. Potvrzuje se zde, že dualita žen a mužů není nikdy rovnocenná. Asymetrická hierarchie je nejviditelnější právě v sexismu.

Ona výše uvedená glosovitost nesoucí v sobě všeobecnou platnost přebíjí jakékoli ideologické úsilí. Normativnost konvenčního jazyka je silná a narušuje výchovné záměry filmu zobrazit ženu jakožto rovnocennou muži. Jazyk je totiž obrazem společnosti. Ta do něj promítá své postoje, představy o mužském a ženském vyjadřování, které jazyk zpětně potvrzuje. Slovy Deborah Tannen:

Rozdíly pohlaví jsou do jazyka vestavěny. Slova, jimiž můžeme popsat ženu a muže, nejsou táž. A nejvíc škody dělá to, že jazyk podpírá a utváří naše představy a postoje. Tím, že rozumíme slovům svého jazyka a používáme je, prostě všichni nasáváme a předáváme odlišné, asymetrické předpoklady o mužích a ženách.¹⁰¹

Patriarchální společnost používá jazyk jako nástroj hierarchizace. Je to dáno tím, že muži, ti vládoucí, vnímají svět hierarchizovaně a jazyk jim slouží jako prostředek k udržení nezávislosti v takovémto světě.¹⁰²

Film se sice pokouší o ideologickou působnost, pokouší se být obrazem „spravedlivého“ systému, ale protože se zároveň snaží být stále lidový, tedy konvenční, zůstávají

¹⁰¹ D. Tannen, c.d., s. 249.

¹⁰² Tamtéž.

jeho výrazové prostředky a tudíž jeho vyznění na úrovni potvrzující naturalistické vnímání podstaty mužů a žen.

Součástí jazykového sexismu je také tzv. sémantická derogace, která se dá vysvětlit tak, že „... jakmile se určité slovo nebo termín začne spojovat s ženou, často získá sémantické vlastnosti, které odpovídají sociálním stereotypům a hodnocením žen jako skupiny.“¹⁰³ Ženy jsou hašteřivé, hubaté, pomlouvačné, hysterické semetriky, zvláště manželky, stárnoucí ženy. Na sexismus se tak „nabaluje“ agismus, tedy diskriminace na základě věku. Sexismu jsou však vystaveny i mužské postavy (jak ze strany žen, tak i mužů). Muži jsou nazýváni „ženskými“ termíny „bačkora“, „baba“, čímž dochází k útoku na jejich maskulinitu. Maskulinita se totiž ustavuje na základě vymezení se vůči femininnímu. Jakékoli „nechlapské“ jednání je pro muže nepřístojné, není tolerováno. Muž je zesměšněn tím, že je přirovnán k ženě, u níž se toto chování očekává (aby mohla být „oprávněně“ kritizována).¹⁰⁴ Podobně negativně je vnímána představa iracionálního a emocionálního muže. Tento přístup jen potvrzuje existenci genderových stereotypů týkajících se „typických“ vlastností a chování mužů a žen.

Oslovování

Hierarchizování se projevuje především v oslovování. Podle Vladimíra Macury socialismus usiluje o vymezení socialistického modelu etiky vůči modelu tradičnímu, jehož diskurz funguje na základě opozic mladší – starší, nadřazený

¹⁰³ P.M. Smith, *Language, society, and the sexes*. New York: Basil Blackwell 1985, s. 48.; Cit. podle C. M. Renzetti – D. L. Curran, c.d., s. 174.

¹⁰⁴ Ve filmu *Akce B* je voják (Jiří Sovák) zesměšňován ostatními, dostatečně tvrdými vojáky, za své pacifistické (ženské) postoje, od kterých se na závěr filmu distancuje, za což je pochválen.

- podřízený, muž - žena. Snaží se o nivelizaci jakékoli diferenciaci, rozporu mezi konvencí, pravidly a skutečnými vztahy mezi lidmi, tedy o nastolení rovnosti mezi třídami, generacemi, muži a ženami. Toto jeho úsilí se však výrazněji projevuje „jen v oblasti volby oslovení, pozdravu nebo v novém rozvržení podílu vykání a tykání“.¹⁰⁵ Oslovení „pán“ a „paní“ ustoupilo oslovení „soudruh“, „soudružka“ ve jménu rovnosti. Ale i přes univerzalizaci, a právě skrze ni, značilo oslovení „soudruh“ zároveň i výlučnost:

Uživatel oslovení sám sebe daným užitím charakterizoval jako budovatele socialismu. [...] A současně vtahoval do sféry „nového světa“ i osloveného, činil ho spolupodílníkem na výstavbě nového řádu.¹⁰⁶

Taktéž tykání, prvek takřka soukromé komunikace, se přesunulo do roviny veřejné - i ono mělo vyjadřovat rovnost a solidaritu.

Tuto snahu má i film. Na jedné straně používá oslovení „soudruhu“, „soudružko“, společně s tykáním, aby zdůraznil princip rovnosti, zároveň však setrvává, pokud se jedná o „nepolitickou“ situaci, kdy muž projevuje o ženu zájem, u „tradičního“ oslovování žen „slečinko“, „slečno“, čímž udržuje onu kritizovanou dichotomii „podřízenost - nadřazenost“. Ve filmu *DS-70 nevyjíždí* flirtuje elektrotechnik Kavan (Robert Vrchota) se slečnou sekretářkou Zdenkou Krystínovou (Vlasta Fialová), aniž by ji znal, slovy, kterými vyjadřuje svoji nadřazenost a také oprávněnost takto mluvit: „Víte vy vůbec, že jste moc hezký děvče?“

¹⁰⁵ V. Macura, c.d., s. 77.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 78.

Dochází však i k opačné situaci, kdy v intimní situaci padne politické oslovení. Jako například ve filmu *Anna Proletářka*, kde se v závěru filmu manželé Anna (Marie Tomášová) a Toník (Josef Bek) se navzájem, takřka milostně, osloví: „Soudruhu Toníku“, „Soudružko Aničko“. Toto oslovení má demonstrovat, že díky soudružskému statusu jsou si rovni, a že rovnost je i základem proletářského manželství, na rozdíl od buržoazního manželství dcery Anina zaměstnavatele, uzavřeného jen ze zjištěných důvodů. (Ve skutečnosti však Anino manželství vykazuje rysy manželství tradičního, neboť Anna, poté co se za Toníka vdá, ironicky ztrácí své postavení, placenou práci „služky“ v buržoazní rodině a stává se ženou/služkou v domácnosti, zákonitě otěhotní a neúčastní se žádných socialistických schůzí, protože pro ženu jsou „nebezpečné“.¹⁰⁷)

Zajímavou roli má tykání a soudružské oslovování ve filmu *Po noci den*. Drátková žárlí na svého muže kvůli soudružce Karle Tolarové, která přišla do vsi dobrovolně a zadarmo pomoci se žněmi. Nelíbí se jí, že jí manžel tyká. Ten ji však zpraží: „Je to přece soudružka!“ Zatímco manželka vnímá tykání jako náznak bližšího intimního vztahu, tedy dle tradičního modelu etiky usuzuje, že ti dva se už nějakou dobu znají, když přešli od vykání k tykání, mužova odpověď znamená, že tykání v soudružském pojetí jednoznačně vyjadřuje rovnost mezi soudruhy a není k tomu zapotřebí delší známosti. Soudružství nastoluje rovnost a vylučuje sexuální vztah. Muž jako by tou větou říká, že rovnocenný vztah se ženou je možný jen pokud je soudružkou, bytostí politickou, bytostí zbavenou své pohlavní identity, něčeho tak nízkého, jako je sexualita.

¹⁰⁷ Tento film by se spíše měl jmenovat „*Toník proletář*“ než *Anna proletářka*“. Neboť Anna je vlastně pasivní, událostmi vláčená postava, jejíž prostor jí ubírá Toník a politické události.

Obdobná scéna se odehrává ve filmu *Usměvavá zem*. Agronom Drvota (Josef Mixa) usiluje o učitelku Ročkovou a žárlí na účetního Bendu, který je samozřejmě zadán a se kterým si učitelka tyká. Když se nad tím podivuje, dostává se mu odpovědi: „Proč by si netykali? Jsou oba soudruzi.“ Agronom však odvětí: „To jejich tykání není moc soudružské.“ Opět se zde střetává dvojí chápání tykání, to normativní (které mělo být pro diváka návodné) v podobě vylučující jakýkoli náznak vztahu, a to tradiční.

Film se spolupodílí na ustavování nového socialistického modelu oslovování, v němž už neměl platit rozpor mezi normami a skutečnými vztahy, který však zrušil onu přirozenou distanci jednoho člověka od druhého, jíž nabízelo vykání, a „z vulgarizoval“ vztahy mezi lidmi, křečovitě jim nabízejí rovnost. Jak už bylo řečeno, film se snaží vnést do vztahu mezi muži a ženami rovnost tím, že nastoluje tykání a ženy tituluje jako soudružky (jako by to mělo být pro rovnost dostačující) a potlačuje jejich sexualitu. Jakmile má však ukázat intimní vztahy, paradoxně přechází za prvé na vykání - mladá dvojice si vykává, i když mluví o svatbě (*DS-70 nevyjíždí, Nástup*), protože tykání by v tomto případě mohlo vzbuzovat dojem sexuální aktivity, která je pro prudérní socialistický film nežádoucí (pokud si dvojice tykají, pak film ostentativně posunuje vztah do roviny kamarádství, aby se vyhnul náznaku sexuality) - a zadruhé na oslovení „slečno“, „slečinko“, v němž se odráží sebevědomý postoj oslovujícího, postoj aktivního muže. Žena tak se ztrátou titulu soudružka ztrácí i své „rovnocenné“ postavení, stává se zase jen ženou, tím pasivním elementem ve vztahu. Neboť sexuální vztah sugeruje nadřícenost-podřícenost, aktivitu-pasivitu.

Oslovení „slečna“, popř. „paní“ má ještě jednu rovinu, která podporuje podřízenost ženy. Toto oslovení, na rozdíl od neutrálního mužského oslovení „pan“, prozrazuje i její stav, zda je svobodná, a tudíž „k mání“, nebo vdaná. Identita ženy je tak odvozena od identity muže, což se projevuje i v označení žen ve filmových titulcích. Žena jde zde pravidla definována jako „něčí“ žena (např. ve filmu *Kudy kam?* „Žofie, Mackova žena“, v *Po noci den* „Růžena, Drátkova žena“, výjimkou jsou ženy pracující v zaměstnání, které je třeba vyzdvihnout (traktoristka Vlasta Tomešová ve filmu *Cesta ke štěstí*).¹⁰⁸

Generační střety

Generační střety mezi rodiči a dětmi, mezi starými a mladými (konkrétně staré ženy versus mladé ženy, mladí muži versus staří muži, dcery versus otcové, synové versus otcové; matky se do ostrého konfliktu se svými dětmi nedostávají) do určité míry odkazují na střet doby minulé s dobou novou, socialistickou. Ovšem generační střet neprobíhá v tak vyhocené podobě jako střet mezi dobami.¹⁰⁹ Nedochozí v něm k naprostému zavrnutí (vyjma ryze negativní figury), pouze k obohacení o socialistické prvky, k poučení a k prohlédnutí (takto poučeno je například tradiční manželství Mackových ve filmu *Kudy kam?* – žena začne pracovat a muž jí „trochu“ pomůže v domácnosti – nebo zedník staré generace mladou zednicí ve *Štice v rybníce*). Tak film nezavrhuje ženu v domácnosti jako přežitek, přestože teoreticky by měla být vzorem socialismu emancipovaná

¹⁰⁸ Viz příloha této práce, v níž jsou uvedeny citované filmy, jejich obsah a herecké obsazení.

¹⁰⁹ Ale i v tomto střetu sledujeme, že socialistická doba, aniž by to otevřeně přiznala, přejímá hodnoty a normy té předešlé.

pracující žena, ale pokouší se o kombinaci: zaměstnaná žena by měla mít vlastnosti ženy v domácnosti (pečlivost, starostlivost o muže, děti, domácnost).

Mladí se neshodnou se starými ani ne tak v otázce zaměstnanosti žen, tu už si mladí (muži i ženy) vybojovali, ale spíše ve výběru povolání. Rodiče často neschvalují, že by dcery měla vykonávat mužskou práci. Ty musejí překonávat odpor, zvláště otců (matky většinou mlčí a starají se o domácnost), protože ti v tom vidí ohrožení tradiční mužské a ženské role, zpochybnění mužskosti a ženskosti, kterou však dcery nezpochybňují. Nakonec dosáhnou svého a přesvědčí otce o svých schopnostech (traktoristka v *Cestě ke štěstí*, agronomka v *Nástupu*, zednice v *Štice v rybníce*, která s budovatelským patosem líčí, jak na každé cihle nově postaveného domu bude její podpis). Rozhodně nemají v úmyslu podkopávat základní stavební prvek socialismu - rodinu. Naopak jako nová generace, socialisticky uvědomělá a tudíž bezproblémová, ji v podstatě hodlá udržet. Je nemyslitelné, aby se dcera nevdala (syn neoženil) a nepředávala dále tradiční patriarchální rodinné hodnoty, kde muž i žena mají své místo. Ve filmu *Usměvavá zem* například vidíme, že obě generace mají stejný odmítavý přístup k institutu svobodné matky. Učitelka Ročková sice svobodnou matkou je, ale tato situace má objektivní příčiny: otec dítěte nežije, a navíc v závěru filmu jí agronom Drvota nabízí sňatek a k tomu adopci jejího dítěte. (V socialistické společnosti vyvolávala svobodná matka reminiscence na minulou dobu, kde ženy byly buď obětí zvrhlých choutek buržoazních synků a po otěhotnění nechány napospas osudu, nebo byly samy nemravné. Socialistická žena byla mravná, znala otce svého dítěte a také si ho vzala,

protože i muž věděl, jaká je jeho povinnost. Svobodná matka z vlastního rozhodnutí byla tabu. Ohrožovala tím posvátnou instituci socialistického manželství.)

Generační střety nijak neohrožují patriarchální řád společnosti. Staří i mladí se opírají o její instituce, ztotožňují se s podobou mužských a ženských rolí, jako rolí podmíněných pohlavní diverzitou, rolí odlišných, ale doplňujících se. Emancipace mladých žen probíhá jen v pracovním smyslu.

Pseudokonflikty

Skutečný konflikt v socialistickém filmu neexistuje, protože by zpochybňoval iluzi dokonalosti socialistického světa (stejně jako prokreslenější psychologie postav a jejich vnitřních motivací). Udržení této iluze a současně zkomplikování děje, v němž však vše směřuje od (pseudo)chaosu k řádu, poskytují pseudokonflikty (neboli faktická bezkonfliktnost). Tvoří je zmíněné nedorozumění mezi rodiči a dětmi (*Anděl na horách, Cesta ke štěstí, Štika v rybníce*), kolující klepy (*Usměvavá zem*), motiv časové tísně (splnění výrobního plánu - *DS-70 nevyjíždí*), dále motiv socialistické soutěže jak mezi jednotlivci, tak mezi kolektivy (*Karhanova parta, Nad námi svítá, Slovo dělá ženu*), nebo motiv nedorozumění ať už mezi milenci, současnými i budoucími (*Hudba z Marsu, Nevěra, Usměvavá zem, Veselý souboj*), nebo manžely (*Dovolená s Andělem, Nad námi svítá, Po noci den*), či motiv neopodstatněného žárlení (*Po noci den*). Ač by se na první pohled zdálo, že zdrojem jediného skutečného konfliktu by mohla být postava vnitřního nepřítele (*Akce B, DS-70 nevyjíždí, Dnes večer všechno skončí, Nástup, Nevěra, Po noci den, Přicházejí ze tmy,*

Únos, Výstraha) není tomu tak. Ani ta nenarušuje iluzi bezchybnosti, protože vlastně nepatří k „nám“, ale k „nim“ - je evidentní, že bude po zásluze potrestána (i proto nemůže vyvolat opravdový konflikt založený na nečekaném zvratu a vyústění) - a nadto autorům poskytuje dostatečný prostor a motiv ke zkomplikování děje.

Eliminace rodiny a soukromí, vpád veřejného do soukromého

Domov coby prostor rovnoměrně sdílený ženou i mužem ve filmech absentuje. Je nahrazen domácností, jakýmsi derivátem domova, který je vyhrazen jen ženě a který je jen souhrnem povinností bez práv. Domácnost se tak z mužského hlediska stává synonymem ženského údělu či úkolu.¹¹⁰ Ale i domácnost je eliminována na nezbytné minimum - slouží pouze k demonstraci „normálnosti“ postav, že každá má svou rodinu. Domácnost je jakýmsi dvojrozměrným obrazem s postavami-typy, které se pohybují v jím vymezeném a určeném prostoru (nejčastěji v kuchyni; ženy u plotny, muži sedící u stolu). Socialistický film nám neumožňuje hlubší vhled do jejího fungování, struktury. Ve filmu *Slovo dělá ženu* nejsou hlavní hrdinové, Jarmila Svátková a Ludvík Zach, viděni v jiném než veřejném či polo-veřejném kontextu. Zachův byt je spíše pracovním a ona bydlí v podnikové ubytovně a sdílí pokoj s dalšími kolegyněmi z práce.

Upřednostňování kolektivnosti s sebou nese zdůrazňování a upřednostňování veřejného světa, světa práce před světem soukromým, adoraci onoho principu kolektivnosti na úkor individualismu. Svět rodiny totiž ubírá muži i ženě čas potřebný ve veřejném prostoru, obsahuje v sobě potenciální nebezpečí rozvoje individuality, nebo může být místem, které

¹¹⁰ Viz Olga Vodáková, „Strážkyně krbu“ v naší kulturní tradici. In: Alena Vodáková – Olga Vodáková (eds.), *Rod ženský*. Praha: Slon 2003, s. 84.

odolává tlakům společnosti (což odporuje marxistické představě rodiny coby výrobní jednotky přizpůsobující se ekonomickým potřebám společnosti¹¹¹). Proto je ve filmech velice jednoduchý rozvod, zvláště z ideologických důvodů. Pouto družstevní, soudružské je silnější než pouto rodinné. Nebezpečí rodiny je potlačeno vpádem, vtažením pracovních problémů do ní. To je příklad filmů *DS-70 nevyjíždí*, *Nad námi svítá*, *Nevěra*, *Po noci den*, *Slovo dělá ženu*, *Štika v rybníce*, *Anna proletářka*, *Cesta ke štěstí* a také *Karhanovy Party*. Posledně jmenovaný film vznikl na motivy divadelní hry *Parta brusiče Karhana*, které se věnuje ve své studii Vladimír Macura:

Vnější svět neustále proniká do jeho [domova] vnitřního hájemství: vtrhává dovnitř ve vracejícím se tématu „fabriky“, v onom téměř ústředním emblému reprezentujícím svět za stěnami obydlí. Syn i doma pracuje „pro fabriku“, otec se zpronevěřuje domovu opět jen pro ni a doma se k ní znovu spolu se synem vrací.¹¹²

Postava matky se omezuje na pouhé upozorňování na nepořádek, který ona bude muset uklidit a na to, že jídlo bude studené. Podle Macury je tato tradiční žena-matka karikována a její spojení s domovem je interpretováno jako „nedostatek pochopení pro nový svět socialismu a jeho

¹¹¹ Jean Bethke Elshtain tuto představu, jejímž zastáncem je Engels a následně marxistický feminismus, kritizuje. Nesouhlasí s tím, že by rodina a její funkce byly určována potřebami makrostruktury, že by na ní byla závislá. Tvrdí, že z marxistickém modelu rodiny definovaného skrze ekonometrické termíny se vytrácí lidský subjekt, individualita, emoce. To souvisí s ignorováním pojmu soukromé sféry, jehož se podle ní dopouští i Marx. Nicméně nedomnívá se, že Marx odmítal institut rodiny jako takový. Jeho cílem byla spíše transformace rodiny, kterou však blíže nespecifikoval, jen se vymezoval vůči rodině buržoazní, která pro něj byla ztělesněním prostituce, protože muž si ženu „kupoval“. Viz J.B. Elshtainová, c.d., s. 180 – 188, 242 – 247.

¹¹² V. Macura, c.d., s. 36. Macura sice píše o divadelní hře *Parta brusiče Karhana*, nicméně scéna, kterou popisuje, je identická se scénou filmovou. Proto si dovoluji citovat ho.

ideály, jedním slovem jako maloměšťáctví".¹¹³ Tvrdí, že zatímco tradiční žena-matka je zesměšňována, žena-soudružka je nadšeně přijímána. Domnívám se, že to není tak jednoznačné. V postavě matky Karhanové je sice přítomna určitá karikatura, protože se jedná o typ, ale ne negace (rozhodně netrpí nepochopením socialismu). Naopak, jak už jsem ukázala, tento typ, tím že udržuje tradiční hodnoty, že se nebouří vůči svému postavení, zaručuje stabilitu, posvěcuje existenci socialismu. Má určité vlastnosti (starost o rodinu), které by měla mít i žena-soudružka.

Kolektivita prostupuje i intimní vztahy. Intimní vztahy jsou probírány na veřejnosti, řešeny v pracovním kolektivu. Soukromí nemá respekt. Láska, radost je věcí všech, požadavkem socialistické společnosti je družnost. Hlavní aktéři vztahu jsou podrobováni výsledku, podřizují vztah přání většiny (už to není ani tak otec, kdo dává dceři či synovi požehnání, jako kolektiv). Již zmíněnou manželskou krizi Pavlátových v *Dovolené s Andělem* řeší a vyřeší pracovní kolektiv, který pitvá jejich soukromí a nedovoluje jim rozchod. Stejný kolektiv se současně kladně vyjadřuje k svatbě mladého zamilovaného páru horníka Štefana (František Dibarbora) a řidičky autobusu Marienky (Stanislava Seimlová), kteří si veřejně, před zapnutým mikrofonem vyznají lásku (po 14 dnech!). Aby Ing. Kohout (Vladimír Ráž) z filmu *Pára nad hrncem* přestal pít a konečně vymyslel zlepšovací návrh, kolektiv se ho pokouší oženit s kolegyní sekretářkou Helenou Jansovou (Eva M. Kavanová), která ho má napravit, aniž by se důvěrněji znali (vyřeší se tím zároveň bytový problém). Svatba je plánována jako pětiletka. Stejně tak je ve filmu *Přicházejí ze tmy* zveřejňován a politizován

¹¹³ Tamtéž, s.36.

vztah dcery kulaka Růženy Junkové (Dana Medřická) a družstevníka Václava Kováře (Soběslav Sejk). Učitelka Ročková z *Usměvavé země* kromě toho, že „zveřejňuje“ svou rodinnou situaci, vyslechne agronomovo vyznání z lásky a nabídka ke sňatku u „náhodou“ zapnutého obecního rozhlasu, celá obec se stává svědkem a mladý pár dostává požehnání potleskem.

(A)sexualita

V socialistickém filmu nejsou ani mužský hrdina ani ženská hrdinka vnímáni primárně jako sexuálně přitažliví. To, co je určuje a co má být pro diváka přitažlivé, je jejich vztah k socialismu, jejich nadšené budovatelství. V rámci údernictví, budovatelství, soutěžení je sexualita potlačena, protože jednak rozptyluje, a zároveň implikuje starý řád – předválečnou zhýralou dobu, předválečný film, v němž hlavní hrdinky byly krásné, okouzlující ženy v módních šatech. Onen zdánlivě negativní vztah socialismu k sexualitě vyvěrající z její „nizkosti“, „iracionální“ podstaty, síly, kterou člověka ochromí, a která se tak neslučuje se socialistickou disciplínou těla, ztělesňují ženy vamp, krásné a svůdné a proto nebezpečné, protože nezvladatelné. „Zdánlivě negativní“ proto, že, jak už bylo naznačeno, film je sexualitou a sexualitou přes svůj oficiální postoj fascinován¹¹⁴, a protože je pro správnou socialistickou ženu nepřípustná, o to více ji aplikuje na záporné postavy. Žena může být do jisté míry sexuálním objektem, ale v žádném případě nemůže být subjektem vyjadřujícím svou sexualitu. Emancipace, zrovnoprávnění ženy

¹¹⁴ Což dokládá i scéna ve filmu *Vzbouření na vsi*, v níž se ženy, poté co odešly od mužů, chystají ke spánku ve stodole jedné z nich a jsou detailně zabírány ve spodním prádle. V této „socialistické“ erotice dokonce zahlédneme, kromě odhalených nohou a zad i ňadra jedné z dívek.

probíhá společně s desexualizací¹¹⁵. Nejen prostřednictvím pracovní činnosti, ale i skrze oblečení. Ženy se často pohybují v montérkách a v šátcích (popřípadě v zástěrách, jsou-li to ženy v domácnosti). Snaha filmu osvobodit ženu končí jejím spoutáním do pracovních kombinéz, které mají „skrýt“ v rámci homogenizace její sexuální znaky. V pracovní sféře tak jde o rovnost ve stejnosti.

Obava z vyjádření sexuality a sexuálnosti se projevuje i ve vztazích mezi mužem a ženou, obzvláště mezi mladými perspektivními páry (zedník - zednice, traktoristka - mechanik). Identifikačním znakem jinak indiferentního vztahu bez náznaku erotiky (milenci se často chovají kamarádsky, soudružsky, nebo si případně vykají) jsou jednak promluvy ostatních postav, které vztah „legitimizují“, a jednak vzájemné (nevinné) škorpení a dobírání, které však vždy končí svatbou, o níž nikdo nepochybuje (rozchod je vyloučen). Na místo důvěrností si dvojice vypráví o práci, o budování socialismu (v *Anně proletářce* Toník zasvěcuje nezkušenou Annu mezi polibky do problematiky socialismu a internacionály), plánuje svatbu (v *Štice v rybníce* Franta líčí Mařce, jak si představuje jejich budoucnost: „Ty budeš vařit.“ „Já?“ „*Totiž moje žena*“, čímž dává najevo, že si ji hodlá vzít, a společně pak plánují narození dětí - podle dostavby bytových bloků), aniž by se jejich vztah, a to je pro socialistický film také charakteristické, nějak vyvíjel, psychologicky i časově. Postavy se jednou či dvakrát setkají, a přestože se nemohou znát, už hovoří o svatbě. Příkladem této nelogičnosti, vyplývající nejen ze schematičnosti a úspornosti socialistického filmu, ale především z ideologicky dané nevhodnosti zobrazování

¹¹⁵ Tyto dva aspekty jsem popsala již výše v souvislosti s oslovením.

sexuality a intimacy ve vztazích, která evokuje infantilní představu „nevinného“ vztahu, jsou již zmíněné vztahy učitelky Ročkové a agronoma Drvoty v *Usměvavé zemi*, inženýra Kohouta a sekretářky Heleny Jansové ve filmu *Pára nad hrncem*, nebo elektrotechnika Kavana a sekretářky Zdenky v *DS-70 nevyjíždí*. V posledně jmenovaném filmu se vytváří dojem vztahu ústícího dokonce ve svatbu. Přestože by tedy ti dva měli spolu „chodit“, vyznává Kavan Zdence lásku až ke konci filmu a nadto ji vykřiká: „Já vás má strašně rád.“

Nemůže-li se sexualita vyjadřovat přímo, o to více se projevuje v dvojsmyslech. Například ve filmu *Vzbouření na vsi* slyšíme spolu s Mančou (Běla Jurdová) hlas jejího milého Valentý (Gustav Nezval), jak říká: „Nemačkej se na mne, chovej se alespoň trochu slušně“, což má implikovat, že je v nějaké choulostivé situaci s jinou dívkou. Jak se však ukáže, dotyčná druhá byla kráva, kterou právě dojel. Jinou formou je personifikace a pojmenovávání věcí souvisejících s prací muže ženskými jmény, z čehož plyne dráždivé nedorozumění. Ve filmu *Nad námi svítá* má Diviš schůzku s Marií. Ona mu naoko vyčítá: „Mluvíš o Marii a myslíš na Žofii.“ Žofie je totiž jméno šachty. V tomtéž filmu žárlí Božka na Marii, protože dala jejímu muži pusy. Muž si pak pro sebe říká: „Tak už ji mám, ona se brání, zatím ještě nechce...“, jenže nemluví o Marii, ale o práci.

Jediným vyjádřením sexuality je „útok“ mládence na děvče spočívající v náhlém objetí děvčete a ve sterilním políbení, po kterém takřka pravidelně následuje její úprk pryč (*Cesta ke štěstí*, *DS-70 nevyjíždí*, *Ještě svatba nebyla*, *Nástup*, *Nevěra*, *Po noci den*, *Výstraha*). Útěk, toto gesto cudnosti, naznačuje, že k ničemu nedošlo, a jaké chování je adekvátní.

Scéna končící polibkem bez útěku by implikovala sexuální akt, který, pokud vůbec, je myslitelný jen u manželů.

Socialistický film se veřejné sexualitě všemožně vyhýbá, protože představuje svobodu jedince, a pokud ji zobrazuje, pak jako pasivní (viz *femme fatale*, u níž je pasivní sexualita prvkem konstituujícím zápornost; film současně tímto spojením sexualita-zápornost potvrzuje nežádoucnost sexuality). To neodpovídá Bebelově představě o emancipované ženě se sexuálními potřebami. Co se týče soukromé sexuality, její projevy jsou potlačeny na nezbytné minimum. Film nezobrazuje intimitu vztahu. Jediným indikátorem sexuální aktivity jsou potomci. Tato „prudérnost“ je dovršena absencí „viditelně“ těhotné ženy. Je-li žena těhotná, pak o tom víme jen díky tomu, že o svém těhotenství promluví (tak jako Drátková ve filmu *Po noci den*, nebo Kubešová ve filmu *Vzbouření na vsi*).

Očividné umlčování sexuality probíhá především u žen (vyjma *femme fatale*, jak už bylo řečeno). Ženina sexuální funkce se může projevit jen prostřednictvím mateřství. Mužská sexualita, spojená s aktivitou, mocí, není tak problematizována. Film rád zobrazuje polonahé svalnaté tělo dělníka nebo horníka, i když je erotické pouze jako pracovní náčiní. Sexualita se přenáší do nástrojů postav. Muž s kladivem a žena se srpem (kromě toho, že symbolizují socialismus, spojení dělnické a rolnické třídy) symbolizují plodnost a potvrzují tradiční vnímání mužské a ženské role. Muž jakožto tvořivá síla, žena jakožto síla reprodukční, spojená s přírodou, se zemědělstvím. Ekonomická emancipace žen tedy neohrozila jejich roli matky a manželky a s ní související vlastnosti. A neohrozila je právě proto, že se odehrála jen v ekonomickém a nikoli genderovém smyslu.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se prostřednictvím genderové analýzy zabývala obrazem ženy a charakterem její emancipace v socialistickém filmu, který se odvolával na marxistickou koncepci ženské otázky Friedricha Engelse a Augusta Bebela.

To, co socialistický film charakterizuje, je jeho proměna, zapříčiněná socialistickým realismem, určujícím umělecko politickým směrem 50. let, z umění reflektujícího na umění propagandistické, s jehož obsahem se měl divák identifikovat. Protože film není neutrální, nestojí mimo struktury společnosti, funguje na stejném, v tomto případě patriarchálním principu a tak se v něm prolíná ideologický pohled s pohledem mužským.

Rozborem Engelse a Bebela jsem chtěla poukázat na problematičnost jejich koncepce ženské emancipace, která se odrazila i ve filmu. Jejich přesvědčení, že odstraněním třídní nerovnosti odstraní i nerovnost mezi muži a ženami, se ukázalo jako problematické, protože druhořadé postavení žen vyvozovali z ekonomického charakteru společnosti. Neviděli souvislost útlaku žen s patriarchálním charakterem společnosti, neviděli genderový aspekt nerovnosti mezi muži a ženami, na který poukázaly sociologicko-historické studie zabývající se problematikou emancipace socialistických žen. Nezpochybnili nastavení ženských a mužských rolí, obsah maskulinity a femininity, který odvozovali od pro ně základní a všeurčující dichotomie, dichotomie pohlaví. A stejný postoj zaujímá i socialistický film. Genderová analýza ukázala, že posiluje genderový status quo a udržuje patriarchální řád, stojící na hierarchizaci, na nadvládě jednoho pohlaví nad druhým. Emancipace filmové ženy se tedy

odehrává jen v ekonomickém smyslu. Film ženu emancipuje skrze uvedení do výroby, ovšem domácí práce nechává na ní. A přestože vzápětí „kriticky“ poukazuje na nemožnost zvládat současně domácí práce i zaměstnání, tím že na ni poukazuje prostřednictvím komediálních prvků založených na genderových stereotypch (neschopní muži v domácnosti), činí z této nemožnosti nutnost. Jak vidno, ani film, ani marxismus si v podstatě neví s domácími pracemi rady, pokouší se je aspoň mechanizovat, aby narušil jejich neproduktivní charakter.

Genderová analýza také odhalila na první pohled neviditelnou vlastnost socialistického filmu: dvojznačnost, schizofrennost. Film osciluje mezi genderovým idealismem, který je odrazem jeho ideologické podstaty, a genderovým konzervatismem, který je odrazem jeho patriarchální podstaty. Z ideologického pohledu zobrazuje a konstruuje jako vzor emancipovanou, zaměstnanou a politicky uvědomělou soudružku, avšak z mužského pohledu adoruje ženu-matku-manželku. Tato dvojznačnost se objevuje i v přístupu k genderovým stereotypům. Opět, z ideologického hlediska, které tematizuje rovnost muže a ženy (rovnost ve smyslu odlišnosti, nikoli stejnosti), je kritizuje (stereotyp o iracionalitě žen), ovšem coby produkt patriarchálního pohledu je ukotvuje (neschopnost mužů postarat se o domácnost).

V neposlední řadě genderová analýza ozřejmila, jak film konstruuje ženské postavy, že je nekonstruuje samy o sobě, ale že je nějak vztahuje k mužským postavám. Gender coby vztahová a analytická kategorie pojímá ženské i mužské postavy v dualitě, nikdy samostatně.

Tato práce může tvořit základ pro zevrubnější zkoumání filmu, které by využilo opačný postup, tedy nikoli rozbor

společných prvků socialistického filmu jako takového, ale podrobný rozbor jednotlivých filmů. Bylo by zajímavé porovnat výsledky zkoumání obou těchto přístupů.

SEZNAM LITERATURY

Knihy a sborníky:

Bakoš, Ján: *Umelec v klietke*. Bratislava 1999.

Beauvoir, de Simone: *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis 1966.

Bebel, Augustin: *Žena a socialismus*. Praha: SNPL 1962.

Bourdieu, Pierre: *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum 2000.

Březina, Václav: *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1997.

Eisman, Šimon: *Film a kulturní politika 1945 - 1952*. Praha 1999, Rkp. (Uloženo v Národním filmovém archivu v Praze)

Elshtainová, Jean Bethke: *Veřejný muž, soukromá žena (ženy ve společenském a politickém myšlení)*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1999.

Engels, Bedřich: *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*. Praha: Mladá fronta 1967.

Myra Marx Ferree, *Patriarchies and Feminism: The two women's movements of post-unification Germany*. In: Barbara Hobson - Anne Marie Berggson (eds), *Crossing Borders*. Stockholm 1997, s. 159 - 178.

Friedan, Betty: *Feminine Mystique*. Praha: Pragma 2002.

Havelková, Hana: From National Icons to Superwomen. In: *Waste of Talents: Turning Private Struggles into a Public Issue*. European Communities 2004, s. 18 - 37.

Havelková, Hana: Demokracie pro muže a pro ženy (filosofická reflexe). In: Havelková, Hana (ed.): *Lidská práva, ženy a společnost*. Praha: ESVLP 1992.

Havelková, Hana: Women in and after a "classless" society. In: Christine Zmroczek - Pat Mahony (eds.): *Women and Social Class - International Feminist Perspectives*. London: UCL Press 1999.

Heitlinger, Alena: *Women nad State Socialism*. London: The Macmillan Press 1979.

Knapík, Jiří: *Únor a kultura (sovětizace české kultury 1948 - 1950)*. Praha: Libri 2004.

kolektiv autorů: *Český hraný film 1945 - 1960*. Praha: NFA 2001.

Myra Marx Ferree, Patriarchies and Feminism: The two women's movements of post-unification Germany. In: Barbara Hobson - Anne Marie Berggson (eds), *Crossing Borders*. Stockholm 1997, s. 159 - 178

Macura, Vladimír: *Šťastný věk*. Praha: Pražská imaginace 1992.

Margoliusová-Kovályová, Heda: *Na vlastní kůži*.
Toronto: 68 Publishers 1973.

Meyer, Alfred G.: *Feminism, Socialism, and Nationalism in Eastern Europe*. In: Wolchik, L. Sharon - Meyer, G. Alfred (eds.): *Women, State and Party in Eastern Europe*.

Ortner, Sherry B.: Má se žena k muži jako příroda ke kultuře? In: Oates-Ondruchová, Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1999.

Renzetti, Claire M. - Curran, Daniel J.: *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum 2002.

Scott, Hilda: *Does Socialism Liberate Women?* Boston: Beacon Press 1974.

Tannen, Deborah: *Ty mi prostě nerozumíš*. Praha: Mladá fronta 1995.

Tong, Rosemarie: *Feminist Thought*. London: Westview Press 1995.

Valdrová, Jana: Ženská a mužská role v jazyce. In: *ABC feminismu*. Brno: Nesehnutí 2004, s. 7 - 16.

Věšíňová-Kalivodová, Eva: Gender životního stylu: srovnávací úvaha. In: *Společnost žen a mužů z aspektu gender*. Praha: Open Society Found 1999.

Vodáková, Alena - Vodáková, Olga (eds.): *Rod ženský (Kdo jsme, odkud jsme přišly, kam jdeme?)* Praha: Slon 2003.

Časopisy a periodika:

Havelková, Hana: Dimenze „gender“ ve vztahu soukromé a veřejné sféry. *Sociologický časopis* 31, 1995, č. 1, s. 25 - 38.

Janoušek, Pavel: Utkání s divákem: Poetika výrobního dramatu. *Divadelní revue* 2, 1991, s. 23 - 42.

Klimeš, Ivan: Matka a dítě (čtyřicet pět sekund dialogu v *Usměvavé zemi*). *Iluminace* 6, 1994, č. 4, s. 47 - 73.

Klimeš, Ivan: O povaze historismu v hraném filmu poúnorového období. *Filmový sborník historický* 2, Praha: ČSFÚ 1991, s. 81 - 86.

Klimeš, Ivan: Za vizí centrálního řízení filmové tvorby. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 135 - 139.

Marszałek, Rafał: Klobouk a šátek. *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 54 - 70.

Vodáková, Alena: Hodnotový svět žen a jeho paradoxy. *Sociologický časopis* 31, 1995, č. 1, s. 39 - 47.

Vodáková, Alena: K „filosofii“ ženské pracovní a životní dvourole. *Filosofický časopis* 40, 1992, č. 5, s. 769 - 781.

Wagnerová, Alena: Emancipace a vlastnictví. *Sociologický časopis* 31, 1995, č. 1, s. 77 - 84.

Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň čs. filmu. *Tvorba* 1950, č. 16, s. 367 - 368.

SEZNAM FILMŮ

Akce B (Josef Mach, 1951)
Anděl na horách (Bořivoj Zeman, 1955)
Anna proletářka (Karel Steklý, 1952)
Cesta ke štěstí (Jiří Sequens, 1951)
Dnes večer všechno skončí (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, 1954)
Dovolená s Andělem (Bořivoj Zeman, 1952)
DS-70 nevyjíždí (Vladimír Slavínský, 1946, 1951)
Ještě svatba nebyla (Josef Mach, 1954)
Karhanova parta (Václav Wasserman, Zdeněk Hofbauer, 1950)
Kudy Kam? (Vladimír Borský, 1956)
Nad námi svítá (Jiří Krejčík, 1952)
Nástup (Otakar Vávra, 1952)
Nevěra (K.M.Walló, 1956)
Pára nad hrncem (Miroslav Cikán, 1950)
Past (Martin Frič, 1950)
Po noci den (Jaroslav Mach, 1955)
Přicházejí ze tmy (Václav Gajer, 1953)
Rodinné trampoty oficiála Tříšky (Josef Mach, 1949)
Slovo dělá ženu (Jaroslav Mach, 1952)
Štika v rybníce (Vladimír Čech, 1951)
Únos (Ján Kádár, Elmar Klos, 1952)
Usměvavá zem (Václav Gajer, 1951)
Veselý souboj (Miloš Makovec, 1950)
Výstraha (Miroslav Cikán, 1953)
Vzbouření na vsi (Josef Mach, 1949)
Zítřka se bude tančit všude (Vladimír Vlček, 1951 - 1952)