

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Filmowe siły natury. Odzyskiwanie reprodukcji jako doświadczenia kobiecego

autorka:

Marta Stańczyk

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 32

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/32-sciezki-reprodukcji/filmowe-sily-natury>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.32.2496>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

reprodukcja; kino; feminizm; Agnès Varda; kobiece doświadczenie

streszczenie:

Reprodukcja od zawsze fascynowała twórców filmowych w swojej niedostępnej transgresyjności, a jednocześnie budziła lęk. Od trikowego *Artistic Creation* (1901) Waltera Bootha po obrazy awangardowe w stylu *Window Water Baby Moving* (1959) Stana Brakhage'a przez dekady ta narracja była ujarzmiana, a przez to symbolicznie zabierana kobietom. Celem tego artykułu jest przyjrzenie się wątkom reprodukcyjnym w historii filmu, przede wszystkim wczesnego kina i amerykańskiego kina klasycznego, a następnie skontrastowanie ich z filmem *Opera Muffo* (1958) Agnès Vardy i umiejscowienie go w kontekście współczesnych teorii korporalnych.

Marta Stańczyk - Asystentka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, autorka książki *Czas w kinie* (2019), redaktorka czasopisma „Ekrany” i współredaktorka publikacji *Poszukiwacze zaginionych znaczeń* (2016). Zajmuje się teorią filmu, przemianami kina współczesnego, a także związkami filmu z feminizmem i animal studies.

Filmowe siły natury. Odzyskiwanie reprodukcji jako doświadczenia kobiecego

Choć matczyne postacie są stałym elementem kinowych fabuł, dominuje ich abstrakcyjna reprezentacja. Filmy skupiają się na funkcjach matek w rodzinie, pokazują ciepło i opiekuńczość lub – przeciwnie – zaborczość i apodyktyczność. Figury matek bywają wypadkową psychoanalitycznej konstrukcji bohaterów bądź traktowane są jako materiał socjologiczny. Możliwość jest (przynajmniej pozornie) wiele, ale podobnie jak w przypadku kobiecych wizerunków w ogóle, kwestia kobiecego doświadczenia przedstawiana jest w sterylny sposób, który stał się normą. Zgodnie z powszechnymi oczekiwaniami kwestie biologiczne czy fizjologiczne są tabuizowane. Tak jak w przekazach medialnych nawet w XXI wieku artykuły higieniczne naznaczone są niepodobną do krwi cieczą w błękitnym kolorze, tak w kinie reprodukcja – ciąża, a przede wszystkim poród – przedstawiana jest w sposób silnie skonwencjonalizowany. Jedną z najbardziej naturalnych czynności, zwłaszcza w społeczeństwach, w których podkreśla się duże znaczenie rodzicielstwa, na ekranie była i jest traktowana jako coś skrajnie abiektualnego. Prześledzenie pierwszych dekad historii kina pozwala sobie uzmysłwić, jak macierzyńskie doświadczenie było zabierane kobietom; jak fascynowało swoją mocą kreacyjną i funkcją społeczną, ale przede wszystkim przerażało radykalną wisceralnością. We wczesnym i klasycznym kinie aparaty kontroli i społeczne przyzwyczajenia silnie narzucały cenzurowanie reprodukcji i separowały kobiety od własnych ciał, ale zarazem na ich tle można dostrzec pęknięcia, szczególnie te związane z działalnością artystek. W mojej opinii momentem przełomowym jest nie awangarda z jej odważnymi obrazami, lecz nowofalowy esej *Opera Muffo* (1958) Agnès Vardy, wyreżyserowany przez kobietę w ciąży i o ciąży opowiadający. Bycie w ciąży traktowane w nim

jest jako intersubiektywne kobiece doświadczenie, które ma charakter podmiotowy, nie jest splotem zewnętrznych dyskursów. *Opera Muffo* wyprzedza swoje czasy w dziedzinie reprezentacji, ale także antycypuje refleksje feministyczne, które wybrzmiały dopiero pod koniec XX wieku.

Okres prenatalny kina

W *Artistic Creation* (1901)

Waltera Bootha artysta maluje kolejne części ciała, które wynosi poza płótno i konstruuje z nich kobietę. Jej skończona postać ożywa, a malarz ponownie sięga po pędzel, by w ten sam sposób stworzyć dziecko. Następnie próbuje wręczyć niemowlę kobiecie, lecz ta ucieka, bohater zaś kieruje je w stronę kamery, a pośrednio także widzów. Ten prosty film trikowy z epoki wczesnego kina jest dowodem dwuznacznego funkcjonowania pojęcia kinowej reprodukcji, oznaczającego zarówno rozmnażanie, jak i tworzenie kopii rzeczywistości. Kinowy dyspozytyw, za sprawą swojej zdolności kreacji i odtwarzania życia, jest analogiczny z ludzkimi możliwościami reprodukcyjnymi. W filmie Bootha można dostrzec świadomość tego podobieństwa i związane z nią traktowanie reprodukcji jako metafory, oderwanie jej od cielesności. Zawarta jest tutaj zarazem pewna przewrotność: być może nie zaskakuje, że to mężczyzna ukazany jest jako stwórca, bo taka narracja została ugruntowana przez patriarchalną tradycję, lecz kobieta odmawia odgrywania roli matki i opiekunki, negocjując kulturowe wartości wokół jej genderowo określonego doświadczenia.

Wątpliwe, by negocjacja ta była zamierzona przez twórców *Artistic Creation*, film ten wpisywał się bowiem w tendencje ukazywania charakterystyczne dla wczesnego kina, w tym przypadku związane z wykorzystaniem trików i odsłanianiem



Brytyjski film niemy z 1901 roku w reżyserii Waltera Bootha, wyprodukowany przez Roberta Paula

obecności kamery, typowe chociażby dla eksperymentów Szkoły z Brighton. Jak zauważył Tom Gunning, pisząc o kinie atrakcji¹, miało to zdumiewać odbiorców, a nie budować koherentny, autonomiczny świat podtrzymujący fotograficzną mimetyczność. Ten filmowy żart można jednak zaktualizować i spojrzeć nań z perspektywy reprodukcji i paradygmatycznych sposobów jej interpretowania. Dzięki takiemu „strategicznemu anachronizmowi” w filmie tym możemy wskazać przynajmniej dwie płaszczyzny ambiwalencji, co w dalszej kolejności pozwala sproblematyzować obecność macierzyństwa w historii kina. Po pierwsze, zainteresowaniu reprodukcją towarzyszy jej substytucja – poród zostaje zastąpiony trikiem. Kolejne dekady pokażą, że unikanie reprezentacji będzie długo obowiązującym kluczem przedstawieniowym, co postaram się przedstawić na przykładzie kina amerykańskiego jako klasycznego wzorca dominującego także w Europie. Po drugie, *Artistic Creation* w dwuznaczny sposób rozgrywa tematykę ról płciowych w procesie tworzenia. Kreatorem, jak wspomniałam, jest mężczyzna, jego tworzenie nie jest jednak naturalne (co podkreśla już sam tytuł). Początkowo film wzmacnia tradycyjną, zakorzenioną choćby w Biblii narrację o wtórności kobiety względem mężczyzny, odrzucającą perspektywę biologiczną, jednak nie podąża w tym kierunku w dalszej części dzieła. Ożywiona kobieta odmawia bowiem przejęcia opieki nad wyłonionym z płótna dzieckiem, przerywając ciąg oczywistych skojarzeń z przypisaną jej kulturowo rolą. Te „zakłócenia” funkcjonują niczym opisane przez Thomasa Elsaessera „produktywne patologie”², których tropem chciałabym podążać.

Kino nie stworzyło dwuznacznego podejścia do ciąży i porodu, a jedynie odbijało tendencje popularne w kulturze i społeczeństwie. Widać to dobitnie w poprzedzających jego narodziny interesujących fenomenach, dowodzących z jednej strony fascynacji reprodukcją, z drugiej zaś biologicznego i genderowego niepokoju. Pod koniec XIX wieku rozgłos zyskały pokazy inkubatorów dla noworodków. Wpisywały się one w szerszą tendencję wykorzystywania rozrywkowego potencjału wynalazków technicznych, w tym medycznych, i umieszczano je w parkach rozrywki – na przykład obok kinetoskopów. To właśnie w wesołym miasteczku na Coney Island Martin A. Couney starał się pozyskać pieniądze na finansowanie inkubatorów, które początkowo nie zyskały poparcia świata nauki, cieszyły się za to sporym zainteresowaniem zwiedzających – w urządzeniach znajdowały się bowiem prawdziwe dzieci ³. Po latach podobnie poszukiwane będą naukowe czy instruktażowe filmy dotyczące reprodukcji – mniej z powodu ich wartości edukacyjnej, bardziej zaś ze względu na element kontrowersji. Innym zjawiskiem były niezwykle popularne kartki okolicznościowe związane z narodzinami dzieci. Takie pocztówki przedstawiały głównie niemowlęta przynieszone przez bociana lub odkrywane na polu kapusty – z tymi drugimi Jesse Olszynko-Gryn i Patrick Ellis wiążą filmy francuskiej pionierki Alice Guy-Blaché, określając jej debiut, *Kapuścianą wróżkę* (1896), mianem adaptacji ⁴. W tym przypadku nie można mówić o technice trikowej ani o zabiegach montażowych – tytułowa wróżka baletowym krokiem przemieszcza się między makietami grządek kapusty, wyciągając za nich kilkoro niemowląt. To dowód silnego zakorzenienia



Budynek z inkubatorami dla niemowląt na "Szlaku" Lewis and Clark Exposition, Portland, Oregon, 1905. University of Washington Special Library.

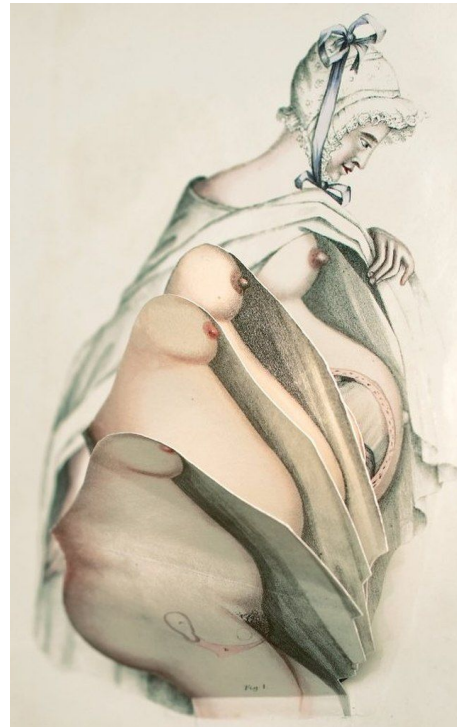
narracji mirakularnej już na bardzo wczesnym etapie rozwoju kina. Guy-Blaché nie poprzestała na tej naiwnej reprezentacji – w jej filmografii można znaleźć tytuły zaangażowane w kobiece doświadczenia, w tym temat macierzyństwa i reprodukcji, między innymi *Położną pierwszej klasy* (1902) czy *Kobietę i jej zachcianki* (1907). W obu ukazanie pola kapusty może stanowić ironiczny komentarz do wcześniejszych filmowych ilustracji natalnej mitologii i sygnalizuje przechodzenie twórczyni w stronę bardziej realistycznego ujęcia tej tematyki. Jednak ta ścieżka – kobiecej reprezentacji nieuciekającej w kulturowe mity – pozostanie przez wiele lat niepodjęta, zwłaszcza, że w zbliżającej się epoce kina klasycznego problem reprodukcji będzie objęty licznymi ograniczeniami. Im większa tabuizacja reprodukcji, tym silniej marginalizowana będzie kobieca perspektywa. Mimo denaturalizacji i defeminizacji reprodukcji w tym czasie pojawią się różne tekstualne i przede wszystkim odbiorcze sposoby negocjowania tego wizualnego modusu ciąży i porodu.

Ciąża fantomowa

W kinie klasycznym dyskurs naukowy silnie ścierał się z purytańskimi obostrzeniami oraz narracjami mirakularnymi. Wprowadzony w latach 30. kodeks Haysa nie pozostawiał wątpliwości: „Sceny porodu, faktyczne lub jako sugestie, nigdy nie powinny być pokazywane”⁵. Tym zakazem obłożono nawet bardziej szczegółowe, medyczne przedstawienia porodu, które uznawano za zbyt sugestywne; podobne obiekcje dotyczyły doczepiania sztucznego brzucha postaciom kobiecym będącym w ciąży, by nie eksponować „ciążaru” tego stanu. W kinie klasycznym w Ameryce nie powstało zatem zbyt wiele filmów dosłownie odnoszących się do tematu reprodukcji. Uważano, że ciąża i rodzenie dzieci to obowiązek mężatki, uświęcający instytucję małżeństwa, ale jednocześnie takie reprezentacje budziły moralny i estetyczny niepokój. Po pierwsze, realistyczne przedstawienie porodu mogłoby zniechęcić młode kobiety do

zachodzenia w ciążę. Po drugie, narodziny traktowano jako prywatne, intymne doświadczenie kobiet, którego mężczyźni nie powinni oglądać. Po trzecie, w grę wchodziły kwestie przyzwoitości, którą burzyły wizerunki żeńskich narządów rozrodczych.

Dbano zatem o kwestie etyczne, ale także podtrzymywano opisaną przez Betty Friedan „mystkę kobiecości”. W tym przypadku Production Code Administration (PCA), odpowiedzialna za egzekwowanie kodeksu Haysa, była zgodna ze stanowiskiem organizacji chrześcijańskich, jak Women’s Christian Temperance Union czy Legion of Decency. „Instytucje filmowej cenzury wierzyły, że realia ciąży i porodu zamienią każdy film w horror”⁶ – ta uwaga Davida A. Kirby’ego może zostać rozciągnięta poza kwestie reprezentacji, naturalizm zagrażał bowiem patriarchalnym wyobrażeniom o kobiecości, w tym o macierzyństwie jako stanie uświęconym i czystym. Reprodukacja pozbawiana była wszelkich odnośników do jej biologiczności, a filmy podchodzące do tematu z większą szczerością spotykały się z oburzeniem regionalnych i narodowych organizacji cenzorskich, które wprowadzały duże zmiany, przemontowując materiał, lub w ogóle zakazywały pokazywania ich w kinach. Dlatego twórcy sami zaczęli unikać problematyki związanej z ciążą, bojąc się problemów z cenzurą oraz niechęci odbiorców, czego przykładem stała się porażka przedkodeksowego *Life Begins* (1932, reż. James Flood),



Przekrój kobiecego ciała pokazujący zmiany zachodzące w czasie ciąży. Zaczyna się od stanu "dziewiczego", a kończy ilustracją płodu w pełni rozwiniętego. Tablice położnicze, s. 1, tabl. 4. Ilustracja pochodzi z History of Medicine (IHM). Dzięki uprzejmości National Library of Medicine.

naznaczająca w znacznej mierze kolejne dzieła o tematyce reprodukcyjnej – to zaś przyczyniało się do postępującego odrealniania kobiecej biologiczności.

Znaczący jest przykład filmu *The Birth of a Baby* (1938, reż. Al Christie); jego główna bohaterka zachodzi w ciążę, której rozwój – aż do rozwiązania – widzowie poznają, śledząc kolejne wizyty u lekarza. Dzieło ma walor edukacyjny, położnik tłumaczy bowiem dokładnie przyszłej matce, co dzieje się z jej ciałem i płodem, daje wskazówki dotyczące dbania o siebie i dziecko, instruuje ją wręcz, wykorzystując plansze z książek medycznych. Cały czas podkreślana jest waga dobrostanu ciężarnej, dla którego niezbędne stają się kontrole lekarskie – jednym z wątków pobocznych jest motyw kobiety, która ignorowała je, przez co jej ciąża była zagrożona. W jednej z ostatnich scen w dość realistyczny sposób pokazany zostaje poród⁷. Ten weryzm znajduje jednak kontrpunkt w umoralniającym przekazie filmu. Główna bohaterka jest szczęśliwą mężatką, cieszy się z ciąży, która jawi się jako naturalne ukoronowanie jej związku. Ten wydźwięk wzmocniony jest przez jeden z wątków pobocznych, dotyczący kobiety, która zgłasza się do doktora, ponieważ chciałaby przerwać ciążę. Aborcja zostaje przez lekarza jednoznacznie skrytykowana jako zabieg nie tylko nielegalny, ale także egoistyczny i niemoralny: narodziny dziecka są bowiem, według słów bohatera, cudem, a poród staje się obowiązkiem kobiety, zwłaszcza że nie ma żadnych przeciwwskazań (zdrowotnych czy socjalnych), by do niego nie doszło. Położnik posługuje się chrześcijańskim idiolektem, łącząc medyczny wymiar swojej profesji z odpowiedzialnością etyczną. *The Birth of a Baby* pokazywany był tylko w niektórych kinach, ale stworzył precedens, zgodnie z którym obostrzenia kodeksu Haysa mogą być naginane, jeśli przekaz jest moralnie prawidłowy. PCA zaproponowało oficjalny podział na filmy rozrywkowe i edukacyjne, które wyświetlane były w ściśle określonych warunkach i dla bardziej wyselekcjonowanej publiczności –

administracja nie musiała przez to oceniać etycznych wartości filmu, a jedynie „kontekst wyświetlania”, którym mogły być kościoły, szkoły i sale wykładowe⁸. W ten sposób *The Birth of a Baby* było wyświetlane pod auspicjami American Committee on Maternal Welfare jako film o wartościach edukacyjnych i promujących służbę zdrowia, ale jego wpływ i tak był ogromny – jak piszą Olszynko–Gryn i Ellis, krytyczka Geraldine Sartain twierdziła, że film zdołał obalić mit bociana i był niemal tak szeroko dyskutowany jak *Narodziny narodu* (1915, reż. D.W. Griffith)⁹. To koronny dowód na nieszczelność dwóch pól eksploatacji zaprojektowanych przez PCA oraz zainteresowanie bardziej realistycznymi przedstawieniami ciąży i porodu.

Innym przykładem takiej reprezentacji porodu był film *All My Babies: A Midwife's Own Story* (1952). Dzieło George'a Stoneya miało pełnić funkcje instruktażowe dla położnych, szczególnie w miejscach, gdzie opieka medyczna miała ograniczony zakres. Szczegółowo ukazywało badania lekarskie, w których asystowała akuszerka, zasady przestrzegania higieny, odbieranie porodu (w tym podwiązanie pępowiny i usuwanie łożyska) czy korzystanie z inkubatora w przypadku narodzin wcześniaka. Jednocześnie film miał wartości artystyczne, ujawniające się w wyrafinowanych środkach estetycznych (praca kamery, oprawa muzyczna, dbałość o kadrowanie, sposób prowadzenia narracji itd.). Czarna położna na amerykańskim Południu, która angażuje się w równym stopniu w przychodzenie na świat „wszystkich jej dzieci”, snuje opowieść poprzez historie dwóch bohaterek: dobrze sytuowanej matki dwójki starszych dzieci oraz biednej kobiety, która wcześniej straciła dziecko i obawia się o kolejną ciążę. *All My Babies* w empatyczny sposób ukazuje ich losy, nie tracąc przy tym elementu edukacyjnego. Tego rodzaju filmy funkcjonowały w podwójnym obiegu, wykorzystując pole „naukowe” czy „instruktażowe”, jednocześnie jednak przedostając się do nieoficjalnej dystrybucji, która istniała

do lat 60. XX wieku.

Podczas gdy duże studia blisko współpracowały z cenzorami, by zapewnić sobie możliwie szeroką dystrybucję, objazdowi entrepreneurzy produkowali i dystrybuowali robione niedużym kosztem kino „eksploatacji”, poruszające zakazane tematy, w tym wątki reprodukcji. Tak zwani eksploatacysty zawłaszczali i wyświetlali medyczne nagrania, choćby porodu, jak filmy rozrywkowe, zanim stały się one dozwolone dla kinowej publiczności. Dzięki temu negocjowali granice między edukacyjnym a obscenicznym materiałem wizualnym, które starali się utrzymać medycy, przemysł filmowy oraz rady cenzorskie¹⁰.

Istnienie tego nieoficjalnego obiegu, stopniowe kruszenie kodeksu Haysa w latach 50., a także rozwój medycyny sprawiły, że zaczęto łagodzić podejście do tematu ukazywania reprodukcji na ekranie – według Kirby’ego przełomem był francuski film *The Case of Dr. Laurent* (1957, reż. Jean-Paul De Chanois), który otrzymał negatywną ocenę PCA i Legion of Decency, ostatecznie jednak uzyskał *seal of approval*¹¹.

Anomalie

Poza „rozrywkowym” mainstreamem, obiegiem „edukacyjnym” i „eksploatacyjnym” dla kinowej reprodukcji ważny był inny ośrodek kulturalny – Cinema 16 w Nowym Jorku, założony przez Amosa Vogela i jego żonę Marcję. Miejsce to stanowiło centrum rozwoju awangardy, pokazywano tam filmy eksperymentalne oraz europejskie kino artystyczne, ale także między innymi filmy medyczne i naukowe: „Podział komórek, rozwój seksualny i narodziny należały do ich ulubionych tematów”¹². Podobnie jak w przypadku wcześniej opisywanych praktyk odbiorczych związanych z sięganiem po filmy edukacyjne, również tutaj dochodziło do negocjacji znaczeń, które inspirowały też twórców niezależnych. Ważnym momentem w historii amerykańskiej awangardy (a dalej także w wizualnym dyskursie

reprodukcyjnym) okazał się film *Window Water Baby Moving* (1959) Stana Brakhage'a. Dzieło było nie tylko radykalnym przełamaniem klasycznej narracji, ale również dotychczasowych sposobów ukazywania rodzącej kobiety. Na początku miał to być film instruktażowy, został zresztą zamówiony przez położnika żony reżysera, Jane; w ramach narracji mających pełnić funkcje edukacyjne PCA w latach 50. pozwalało nie tylko na większy realizm, ale też po prostu na wisceralną reprezentację. Ostatecznie do takiego porozumienia ze szpitalem nie doszło, dzięki czemu jednak twórca miał całkowitą swobodę artystyczną i obyczajową. Narodziny pierwszego dziecka pary w domowych warunkach zostały zarejestrowane przez Brakhage'a, a następnie poddane mocnej obróbce montażowej¹³. Film operuje zdestabilizowanym punktem widzenia i fragmentarycznym obrazowaniem, nie traci przez to jednak na dosłowności, ukazując w wybranych ujęciach zbliżenia waginy i wychodzącej z kanału rodnej głowy dziecka. Te obrazy nie są ukrywane ani eksploatowane, nie pokazują porodu jako horroru, a tym bardziej go nie seksualizują. Tonacja emocjonalna filmu jest wręcz euforyczna, a jednocześnie na ekranie została zarejestrowana kobieta w całej swojej biologiczności i cielesności, które wyraźnie fascynują reżysera.

Pierwsze pokazy pozostawiały widzów, przede wszystkim męskich, w głębokim szoku wywołanym tak bezpośrednim wkroczeniem w sferę prywatną oraz w kobiecą fizjologię. Eksces związany z uchwyceniem biologiczności narodzin towarzyszył naruszeniu intymności. W tekście poświęconym reżyserowi Magdalena Podsiadło wpisuje ten film w szerszą strategię autobiograficzną:

Do eksperymentów z percepcją – które stanowiły wiodący motyw w jego [Brakhage'a – przyp. aut.] twórczości – artysta wykorzystywał swoją rodzinę, własną osobę i bliską mu rzeczywistość. Obok autotematyzmu, subiektywizacji obrazu

oraz sięgania do estetyki *home movies* elementy te stanowią czytelny katalog sygnałów autobiograficznych kierujących uwagę widza w stronę artysty i jego życia¹⁴.

Zasadnym wydaje się jednak pytanie, czyja to właściwie biografia i sfera intymna. Reżyser miał całkowite przyzwolenie swojej żony, lecz kwestią pierwszorzędną w tym przypadku wydaje się aropriacja kobiecego doświadczenia. Dyskusję feministyczną wokół tego filmu trafnie opisuje Matylda Szewczyk:

Analizując film można wskazywać na oczywisty udział Jane, niemal współautorstwo – wszak ona także trzymała kamerę, a swoim tekstem, w którym opisuje akt porodu analogicznie do jego filmowania [*The Birth Film* – przyp. aut.], niejako zrównuje oba procesy. Narodziny dziecka oraz nakręcenie filmu potraktowane zostały jak kreacja, w której oboje mają równy – choć różny – udział. Z drugiej strony, krytycy *Window Water Baby Moving* wskazują na istnienie (jednak) znaczących dysproporcji w tym idealnym układzie. Przyjmując odmienną perspektywę, obsadzają Stana Brakhage'a w tradycyjnej roli artysty-mężczyzny, voyeura, który podgląda rozgrywający się akt, wciąga go w obręb swojej sztuki, symbolicznie zawłaszcza, dominuje¹⁵.

Po latach w artystycznej formie dyskutowała z tym Marjorie Keller w *Misconception* (1977), za pomocą realistycznego dźwięku chcąc uniemożliwić jakąkolwiek idealizację czy metaforyzację ciała kobiety w położu. Strategię Brakhage'a, pomimo, jak się wydaje, skrajnego naturalizmu oraz znacznego przełamania dotychczasowego modelu przedstawieniowego, można potraktować jako przedłużenie mirakularnej logiki funkcjonującej w głównym obiegu. Dlatego też chciałabym skupić się na innym filmie, który był mniej rewolucyjny, ale zaproponował całkowite odejście od wcześniejszych dyskursów wokół reprodukcji, a przez to również nową jakość w kinie: na *Operze Muffo* Agnès Vardy. Świadomie nie eksploruje on wyzywającej ekstazy porodu,

koncentrując się na tym, co określiłabym mianem fenomenologii doświadczenia ciężarnego ciała. Dzięki temu pozostaje ważnym głosem w feministycznej debacie na temat macierzyństwa i wyznacza kierunek dla kolejnych reżysek, takich jak Alice Lowe, Catherine Breillat, Julie Ducournau czy Eliza Hittman. Antycypuje przy tym intelektualną debatę o przywracaniu kobietom doświadczenia reprodukcyjnego.

Kobiece doświadczenie

Żeby zrozumieć potencjalne znaczenie tego filmu, należy go spojycjonować wewnątrz dyskursu feministycznego, w którym od lat 90. zaczyna coraz mocniej ujawniać się kategoria doświadczenia. Nurt ten był długo wypierany jako potencjalnie esencjonalistyczny i bliski binarnej kategoryzacji pielęgnowanej w systemie patriarchalnym, gdzie kobieta kojarzona jest z tym, co naturalne i bierne. Szczególnie widoczne jest to w walce o prawo do aborcji, gdzie wolność wyboru kojarzona jest z decydowaniem o własnym ciele, a przez to – z uszanowaniem podmiotowości. Symptomatyczne dla tej opcji jest stanowisko Susan Bordo, autorki *Unbearable Weight* z 1995 roku. Jeden z rozdziałów książki autorka poświęciła właśnie prawu kobiet do samostanowienia w przypadku ciąży, pokazując podwójne standardy kulturowe, za sprawą których kobiece ciało jest traktowane jak inkubator, a płód zyskuje status „nadpodmiotu”: „współczesna batalia o kontrolę reprodukcyjną wyłania się jako zamach na podmiotowość kobiety”¹⁶. Rozwinięta aparatura w gabinetach medycznych potęguje proces uprzedmiotawiania kobiety, wskazując, że celem staje się przede wszystkim nie jej dobrostan, lecz urodzenie zdrowego dziecka, co też doskonale uchwyciła Catherine Breillat w filmie *Romans* (1999), stawiając mocną granicę między seksualnym statusem kobiety przed zajściem w ciążę i potem, gdy sprowadzona zostaje całkowicie do roli macierzyńskiej, otoczona technologią umożliwiającą realizację

tego celu i podporządkowanie jej „prawa ojca”. Podobną tezę stawia Iris Marion Young, uzupełniając ją o kwestie relacji władzy, usankcjonowanej przez role genderowe, dostęp do wiedzy czy wysokich stanowisk:

Uważam, że obecny sposób organizacji tych instytucji i praktyk jest zwykle dla kobiet pod różnymi względami alienującym doświadczeniem. Samoidentyfikowanie się medycyny jako leczenia wspiera zarówno u kobiety, jak i u innych myślenie o jej ciąży jako odstępstwie od normy. Ponadto kontrola nad wiedzą o ciąży i narodzinach, którą lekarz posiada poprzez różne instrumenty, ujmuje znaczenia relacji, jaką kobieta ma z płodem i ze swoim ciałem. To, że współcześnie położnikami są przede wszystkim mężczyźni, dodatkowo redukuje prawdopodobieństwo cielesnej empatii między doktorem a pacjentką. Poza tym kobieta często zostaje pozbawiona autonomii za sprawą umieszczenia jej w kontekście władzy i podległości, który strukturyzuje relację lekarz–pacjent, a także przez obecność sprzętu technicznego i leków w procesie rodzenia¹⁷.

Zachodnia medycyna alienuje doświadczenie ciężarnej kobiety. Reprodukacja albo przynajmniej objawy towarzyszące ciąży interpretowane bywają w kategoriach choroby – ciało dorosłego mężczyzny nie podlega takim zmianom, traktowane jest więc jako norma zdrowotna.

Wskazanie na tę sieć społecznych zależności przez Bordo czy Young wprowadza wątpliwości co do kategorii kobiecego doświadczenia. Po pierwsze, można żywić obawę, że od tej kategorii blisko jest do powielenia patriarchalnej predestynacji kobiety do roli matki¹⁸ i hipostazy wiecznej kobiecości, ale – jak zauważa Bordo – nie można odrzucać tego głosu w dyskusji, żeby nie pozostawiać go przeciwnikom prawa do decydowania o własnej cielesności, a przez to reprodukcji¹⁹. Doświadczenie ponadto nie jest przeddyskursywne, nie wyłania się na planie metafizyki czy immanencji, lecz jest społecznie, historycznie

i kulturowo skonstruowane, nie wyklucza relacji władzy, lecz je uwidacznia, a nawet może być podstawą dla podważenia kulturowych reprezentacji²⁰. Po drugie, posługiwanie się kategorią doświadczenia rodzi niepokój dotyczący esencjalizacji doświadczeń kobiet z różnych grup do uogólnionego doświadczenia heteroseksualnej białej kobiety z klasy średniej. Oczywiście musimy pozostać świadomi kontekstów historycznych, rasowych, kulturowych czy klasowych, ale przy tym sama kategoria jest adekwatna, ponieważ możliwość posiadania dzieci jest czymś specyficznym dla kobiet czy też dla osób z macicą: „Świadomość naszego zróżnicowania nie powinna negować rozpoznania, że jako kobiety posiadamy «autorytet doświadczenia», którego brakuje mężczyznom, a który daje nam «uprzywilejowaną pozycję krytyczną», żeby mówić o reprodukcji”²¹. Co więcej, taka refleksja ma potencjał aktywistyczny, stając się podstawą solidarności, co zauważyła Sonia Kruks²². Kobięce doświadczenie różni się od męskiego za sprawą nie tylko różnicy biologicznej, ale także czynników społeczno-kulturowych, które kształtują obraz siebie, podmiotowość oraz świadomość własnej cielesności. Sytuacja wykluczenia i związany z nią status innego, jaki przypisany jest kobietom, sprawiają, że „wiedza płynąca z kobiecych doświadczeń poznawczych jest usytuowana, ucieleśniona i inkluzywna, podczas gdy wiedza androcentryczna ma charakter uniwersalny, obiektywny (odcieleśniony) i ekskluzywny”²³. Po trzecie, powtarzającym się zarzutem względem posługiwania się koncepcją doświadczenia jest ahistoryczność i adyskursywność. Fenomenologia egzystencjalna – w odróżnieniu od transcendentalnej – przypomina jednak, że każde doświadczenie jest usytuowane poprzez jego związek z ciałem. Silvia Stoller odwołuje się do pism chociażby Maurice’a Merleau-Ponty’ego, by zaznaczyć obecność w nich kategorii horyzontu doświadczenia, który bierze pod uwagę koordynaty czasowe i przestrzenne²⁴, a także intencjonalności, wskazując, że za każdym doświadczeniem znajduje się intencja²⁵, więc

doświadczenie nie wyłania się „po prostu”, lecz jest związane z aktywnym podmiotem.

Takie stanowisko przyświeca również fenomenologii feministycznej i feminizmowi korporalnemu, które opierają się właśnie na doświadczalności. W normach somatycznych zakodowane są ideologie dominacji. Współcześnie zauważa się zarazem, że ciało jest doznającym i poznającym podmiotem, wbrew podejściu instrumentalnemu, według którego lekceważy się je jako naczynie dla umysłu. „W czasie tej bitwy [o prawa reprodukcyjne – przyp. aut.] nie możemy sobie pozwolić – czy to w interesie teoretycznego awangardyzmu, czy poprawności politycznej – na porzucenie takich koncepcji jak podmiotowość, autorytet, ucieleśniona świadomość czy osobista integralność”²⁶. Ciało i żywe doświadczenie są na stałe związane z płciowością – na tym opiera się feminizm korporalny. Elizabeth Grosz, główna reprezentantka tego nurtu współczesnego feminizmu, konstruuje model podmiotowości opartej na korporalności. Filozofka odrzuca utożsamianie tylko jednej płci z kategorią cielesności, podporządkowanie ciała sferze biologii, a tym bardziej możliwość stworzenia jakiegokolwiek normy, zwracając się w stronę fenomenologii egzystencjalnej z jej naciskiem na relacyjność, związek z realnym doświadczeniem i materialność ciała oraz jego związków ze światem²⁷. Ciało jest według Grosz „ożywioną organizacją tkanki mięsnej, organów, nerwów i struktury kostnej, która uzyskuje pełnię, spójność i formę dzięki psychicznej i społecznej inskrypcji powierzchni ciała”²⁸. Należy skupić się nie tyle na ciele, ile na biologii, materii i materialności; nie na ideologii, ale na sile, energii, afektach; w końcu nie na popularnej kategorii płci kulturowej, ale na różnicy płciowej, która jest „nieczysta i ambiwalentna”, ale także przedpodmiotowa i nieusuwalna²⁹. Dopiero taka perspektywa wyznacza nowe epistemologie, w których nic nie jest zastane, lecz poprzez różnicę i wynikające z niej relacje wszyscy angażujemy się w ciągły proces stawania

się. Relacje między tym, co kulturowe, a tym, co cielesne, między wnętrzem ciała a zewnątrzem polegają na nieustannym przemieszczaniu i tym samym ciągłym naruszaniu zakotwiczonych w kulturze opozycji. Otwartość tej ucieleśnionej koncepcji czyni ją szczególnie dobrze aplikowalną do opisu kobiecego doświadczenia estetycznego (w tym kinowego), a także samej sztuki tworzonej przez kobiety.

Dziennik kobiety w ciąży³⁰

Opera Muffo nie jest ani bezpośrednim ukazaniem życia ciężarnej, ani tym bardziej porodu, jednak w całym filmie obecne są interesujące, mniej lub bardziej oczywiste paralele z brzemiennością. Tytuł pochodzi od ulicy Mouffetard w Paryżu i właściwie ten wczesny krótki metraż Vardy można potraktować jako poetycki esej o tej ulicy, złożony z dziewięciu krótkich mikrorozdziałów opatrzonych tytułem i śpiewanym wersem. Swoisty prolog filmu sugeruje jednak odczytanie całości przez pryzmat ciąży. W pierwszym ujęciu widzimy siedzącą, odwróconą plecami nagą kobietę, na którą zostaje nałożony obraz narysowanej rozsuniętej kurtyny (na końcu domknięty kompozycyjnie planszą z napisem „kurtyna”). W kolejnych zbliżeniach nie mamy już wątpliwości co do stanu oglądanej z profilu kobiety: wyeksponowany zostaje brzuch w zaawansowanej ciąży, twarzy natomiast nie widać. Ujęcie tej części ciała przechodzi w wizualnie analogiczne ujęcie dyni, następnie rozcinanej przez straganiarza. Przenosimy się na ulicę Mouffetard, ale reżyserka za pomocą różnych środków sugeruje, że obraz ten nie jest samowystarczalny – podkreśla pęknięcia i odbicia (rozcinana i patroszona dynia, ujęcie ulicy w rozbitym lustrze), w pierwszym śpiewanym wersie zaznacza, że skojarzenia z tą ulicą są powierzchowne, stosuje również audiowizualne zabiegi modyfikujące, przyspieszając lub spowalniając obraz oraz rezygnując z dźwięku diegetycznego na rzecz muzyki, śpiewu, a także onomatopeicznych obrazów. Po tym prologu następuje

seria dziewięciu krótkich rozdziałów czy epizodów, między innymi „O zakochanych”, „O naturze” czy „O niektórych”. Wyłania się z nich kilka przewijających się tematów, jak chociażby komentujących charakter życia ludzkiego kontrastów (młodości i starości, pożądania i wstrętu, miłości i samotności), oraz form obrazowania, które poza wymienionymi wyżej obejmują także haptyczne zbliżenia ludzkich twarzy i detale faktur różnych przedmiotów, często ukazywanych w przekrojach i ujawniających ich materię (wnętrze dyni, deska ze słojami drzewnymi, plaster cytryny itd.).

Temat ciąży pojawia się najbardziej sugestywnie w dwóch epizodach: „O ciąży” i „O niepokoju”. W pierwszym z nich mamy do czynienia z ciągiem obrazów: widzimy gołębia w szklanej kuli, następnie uśmiechniętą młodą kobietę biegnącą w zwolnionym tempie, połówkę kapusty z wyrastającym z niej świeżym pędem, a na koniec laleczkę niemowlęcia położoną wewnątrz brzucha narysowanej postaci, co przypomina pestkę w jabłku. Większość tych obrazów można w poetycki, lecz jednak zrozumiały sposób powiązać z sytuacją organizmu rozwijającego się w łonie kobiety, wyrastającego z niego i z nim powiązanego, a zarazem oddzielnego granicą brzucha od świata zewnętrznego.

Według mnie podmiot w ciąży jest zdecentralizowany, podzielony lub podwojony na kilka różnych sposobów. Doświadcza swojego ciała jako zarazem jego własnego i nie jego. Jego wewnętrzne ruchy przynależą do innego stworzenia, a jednocześnie nie są obce, ponieważ jego cielesne granice się zmieniają i punkt ciężkości zostaje przesunięty z głowy na tułów. Ten podzielony podmiot ukazuje się w akcie erotyzmu, w którym kobieta doświadcza niewinnego narcyzmu [...]. W końcu z byciem w ciąży wiąże się wyjątkowa czasowość procesu i wzrostu, w której kobieta doświadcza siebie w rozdarciu między przeszłością a przyszłością³¹.

Powyższe słowa Iris Marion Young mogą nie tylko skomentować te wizerunki, ale także pomóc zrozumieć bardziej

zastanawiający fragment z biegnącą kobietą. Trudno w nim odnaleźć bezpośredni komentarz dotyczący ciąży, ale budzi on skojarzenia z kobiecością (doświadczenie możliwości reprodukcyjnych kobiecego ciała), cielesnością (ciało zmieniające się, odkrywane z subtelnie erotyczną ciekawością) oraz mobilnością (fizyczny ruch związany z przemieszczaniem się oraz ruch mentalny związany z balansowaniem między przeszłością a przyszłością). Podobne wizerunki odnajdziemy w epizodzie „O niepokoju”, w którym dominują dwa ciągi wizualne – w pierwszym w potłuczonych żarówkach pojawia się pęknięte jajko, z którego zaczyna wykluwać się pisklę, następnie umieszczone w szklance; w drugim, ponownie w zwolnionym tempie, obserwujemy kobietę z widocznie powiększonym brzuchem, niosącą siatki wypełnione zakupami, stawiającą ciężko kroki, wyraźnie zmęczoną fizycznie. Doświadczenia pełni i radości czy wręcz uniesienia, które stanowiły dominujący nastrój w poprzednio opisanym epizodzie, i które można określić za Sally Gadow jako estetyczne przeżycie własnej cielesności³², zostaje zastąpione przez tytułowy niepokój, wysiłek, być może strach przed samym porodem.

W obu przypadkach ważne są nie tylko obrazy dosłownie kojarzone z reprodukcją, ale również asocjacje z funkcjonowaniem w ciąży. Dla Vardy to doświadczenie to nie tylko zmiana cielesna, ale również modyfikacja sfery relacyjnej – ze światem i z otoczeniem. Stąd komentarzami do tego stanu stają się także inne mikrorozdziały, choć na pierwszy rzut oka można odnieść wrażenie, że są to jedynie migawki z ulicznego targu. Opis zbudowany na podkreśleniu bycia w świecie nie dotyczy jedynie perspektywy ciężarnej kobiety³³, jednak w tym przypadku jest o tyle mocno odczuwany, że dochodzi do znaczących zmian w ciele, a przez to także w samodoznawaniu i doznawaniu otoczenia. Ciało przestaje być czymś naturalnym i transparentnym:

Kobieta ciężarna potrzebuje i zajmuje więcej miejsca, co, jak warto na marginesie zauważyć, jest sprzeczne ze społecznymi oczekiwaniami dotyczącymi kobiet, które powinny zajmować mało przestrzeni, a ich ruchy powinny być ograniczone [...]. Rozrastające się pod wpływem ciąży ciało sprawia, że dotychczasowe sposoby posługiwania się nim [...] przestają być oczywiste i konieczne staje się nauczenie się nowych praktyk obchodzenia się ze swoim ciałem. Także niezbędne jest nauczenie się od nowa korzystania zarówno z miejsc publicznych, jak i prywatnych czy wręcz intymnych ³⁴ .

Kobieta w ciąży odmiennie odczuwa własne ciało, sposób jego poruszania się, własne możliwości fizyczne, zmuszona jest wykształcić nowe nawyki:

granice mojego ciała stają się płynne. W ciąży nie mam pewności, gdzie moje ciało się kończy, a zaczyna świat. Moje wyuczone cielesne nawyki przestają wystarczać, a ciągłość między moim codziennym ciałem a moim ciałem w tym czasie zostaje przerwana. W ciąży mój przedciążowy schemat cielesny nie opuścił całkowicie moich ruchów i oczekiwań, jednak muszę poruszać się innym ciałem ³⁵ .

Przez te zmiany kobieta w ciąży staje się znacznie bardziej uważna w stosunku do siebie i swojej obecności w świecie, co wiąże się z niepokojem o dobrostan płodu, a także z innym odbiorem jej samej przez otoczenie. W filmie Vardy parokrotnie pojawiają się ujęcia obserwowania: ludzi wyglądających przez okno lub spoglądających w kierunku filmującej ich kamery. Jak twierdzi socjolożka Honorata Jakubowska, jest to typowe doświadczenie kobiet w ciąży, często dotykanych i obserwowanych przez postronne osoby, dochodzi bowiem do przesunięcia granic między prywatnością i intymnością ciała a społecznym charakterem tego stanu ³⁶ .

Ważniejsze dla doświadczenia kobiety – choćby ze względu na opisaną wcześniej alienującą instytucję medycyny – jest

jednak samodoznawanie i spotęgowana relacyjność z tym, co wewnątrz i co na zewnątrz. Iris Marion Young określa to jako „cielesną relację z ziemią”³⁷, a tryb funkcjonowania kobiecego podmiotu jako „dialektyczny”³⁸. Dialektyczny jest sposób, w jaki Varda portretuje relację ze światem, a także to, jak pokazuje odczuwanie zmieniającej się cielesności. Dialektyczna w końcu jest sama propozycja reżyserki, która przesuwa granice kojarzone z kinem klasycznym (ukazanie nagiej ciężarnej kobiety) i wprowadza nową jakość do kina, próbując uchwycić doświadczenie bycia w ciąży i przywrócić je do dyskursu typowo kobiecego.

Nie była to linia, którą od razu podjęły inne twórczynie. W następnej dekadzie zaczyna się rozwijać ginohorror czy też horror macierzyński – od *Dziecka Rosemary* (1968, reż. Roman Polański), przez *Pomiot* (1979, reż. David Cronenberg), po *Grace* (2009, reż. Paul Solet). Ten podgatunek będzie bezpośrednio wyrażał męskie niepokoje związane z reprodukcją, która staje się źródłem grozy. Współczesne kino kobiet zdaje się odkrywać formułę zaproponowaną przez kino Vardy, odzyskując opowieści o doświadczeniach bycia w ciąży i porodu. Alice Lowe w *Stanie niebłogosławionym* (2016) pokazuje za pomocą czarnego humoru więź matki z nienarodzonym dzieckiem oraz jej zmieniające się funkcjonowanie w świecie; Julie Ducournau w *Titane* (2021) przedstawia poród w splocie bólu, ekstazy, ale i destrukcji kobiecego ciała; Lynne Ramsay w *Musimy porozmawiać o Kevinie* (2011) pokazuje niepokoje w czasie ciąży i depresję poporodową. Takich przykładów jest więcej. Reprodukacja ukazana jest wielowymiarowo, autentycznie, z uwzględnieniem doświadczenia kobiety, ale przy zachowaniu jej podmiotowości – wszystkie wspomniane filmy również są horrorami, ale nie pokazują biologii kobiet jako „anatomii piekła”. „Artystyczna kreacja” zostaje zastąpiona przez czysto „kobietą reprodukcją”.

- 1 Zob. Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Films and the (In)Credulous Spectator*, w: *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, red. L. Williams, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.
- 2 Zob. Thomas Elsaesser, *The Mind-Game Film*, w: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Buckland, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, s. 13–41.
- 3 Erin Blakemore, *Baby Incubators: From Boardwalk Sideshows to Medical Marvel*, „History” z 12 września 2018, www.history.com/news/baby-incubators-boardwalk-sideshows-medical-marvels, dostęp 30 sierpnia 2021.
- 4 Jesse Olszynko-Gryn, Patrick Ellis, ‘A machine for recreating life’: an introduction to reproduction on film, „British Journal for the History of Science” 2017, t. 50, nr 3, s. 387.
- 5 Za: David A. Kirby, *Regulating cinematic stories about reproduction: pregnancy, childbirth, abortion and movie censorship in the US, 1930–1958*, „British Journal for the History of Science” 2017, t. 50, nr 3, s. 460.
- 6 Ibidem, s. 472.
- 7 W materiałach promocyjnych filmu zachęcano widzów: „Zobacz na własne oczy narodziny dziecka!” (zob. Jesse Olszynko-Gryn, Patrick Ellis, ‘A machine for recreating life’..., s. 398).
- 8 David A. Kirby, *Regulating cinematic stories...*, s. 461.
- 9 Zob. Jesse Olszynko-Gryn, Patrick Ellis, ‘A machine for recreating life’..., s. 398.
- 10 Ibidem, s. 397.
- 11 Zob. David A. Kirby, *Regulating cinematic stories...*, s. 463.
- 12 Jesse Olszynko-Gryn, Patrick Ellis, ‘A machine for recreating life’..., s. 398.
- 13 Do tego tematu Brakhage powrócił przy okazji narodzin swojego trzeciego dziecka, realizując *Thigh Line Lyre Triangular* (1961).
- 14 Magdalena Podsiadło, *Amerykańska awangarda. Marie Menken, Stan Brakhage, Jonas Mekas – trzy przypadki autobiograficzne*, w: *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Fundacja Krakowska Alternatywa – Fundacja Okonakino – Korporacja Ha!Art, Warszawa–Kraków 2020, s. 113.

- 15 Matylda Szewczyk, *Momenty kryzysu. Stan Brakhage i Marjorie Keller o doświadczeniu porodu*, „Artmix” z 8 stycznia 2011, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/19921>, dostęp 17 stycznia 2022.
- 16 Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995, s. 72.
- 17 Iris Marion Young, *Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation*, w: eadem, *On Female Body Experience: „Throwing Like a Girl” and Other Essays*, Oxford University Press, New York 2005, s. 47.
- 18 Ciekawe wydają mi się w tym kontekście rozstrzygnięcia Sary Ruddick, które rekapituje Joanna Bednarek: „Ruddick [w *Maternal Thinking* – przyp. aut.] rekonstruuje «myślenie matczyne», podkreślając, że choć to kobiety zwykle wykonują czynności opiekuńcze, nie wynika to z ich szczególnych cech – matkowanie, choć często bywa zakorzenione w emocjach, jest raczej pracą wymagającą określonego zestawu umiejętności, zaawansowanych kompetencji, które może w sobie rozwijać «matka» dowolnej płci. [...] «Miłość [...] nie dostarcza odpowiedzi. Matki muszą myśleć». [...] Przywiązuje też dużą wagę do denaturalizacji kategorii «matki». Jak stwierdza, matką zostaje się, podjąwszy zobowiązanie opieki; nie ma żadnej naturalnej ciągłości między pracą ciąży i porodu (choć Ruddick nie odmawia im znaczenia) a pracą opiekuńczą. W tym sensie każda matka jest matką adopcyjną” (Joanna Bednarek, „*Nie nasze dzieci*”. *Naturalizm, reprodukcyjny futurizm i potworne macierzyństwo*, „Etyka” 2018, nr 57, s. 104–105).
- 19 Zob. Susan Bordo, *Unbearable Weight...*, s. 95.
- 20 Zob. Annemie Halsema, *Experience*, w: *Symptoms of the Planetary Condition: A Critical Vocabulary*, red. M. Bunz, B.M. Kaiser, K. Thiele, meson press, Lüneburg 2017, s. 53.
- 21 Susan Bordo, *Unbearable Weight...*, s. 94–95.
- 22 Za: Annemie Halsema, *Experience...*, s. 53.
- 23 Natalia Anna Michna, *Kobiety i kultura. O doświadczeniu w filozofii feministycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 219.
- 24 Zob. Silvia Stoller, *Phenomenology and the Poststructural Critique of Experience*, „*International Journal of Philosophical Studies*” 2009, t. 17, nr 5, s. 709.
- 25 Zob. ibidem, s. 712.

- 26 Susan Bordo, *Unbearable Weight...*, s. 96.
- 27 Zob. Elizabeth Grosz, *Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh*, „Thesis Eleven” 1993, t. 36, nr 1.
- 28 Elizabeth Grosz, [za:] Monika Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 12, s. 79–80.
- 29 Zob. Elizabeth Grosz, *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Allen & Unwin, Crows Nest 2005, s. 171.
- 30 Śródtytuł nawiązuje do angielskiej wersji tytułu filmu Vardy, *Diary of a Pregnant Woman*.
- 31 Iris Marion Young, *Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation*, [w:] eadem, *On Female Body Experience: „Throwing Like a Girl” and Other Essays*, Oxford University Press, New York 2005, s. 46–47.
- 32 „Sally Gadów uważa, że [...] czasami doświadczamy swojej cielesności w estetyczny sposób, czyli stajemy się świadomi nas samych jako ciał i interesujemy się doznaniem czy ograniczeniami ciała bez konkretnego powodu, odbierając je jako coś kompletnego, nie zaś braki. Podczas gdy Gadów twierdzi, że zarówno choroba, jak i starzenie się mogą być doznaniem ciała w estetyczny sposób, ciąży jest najbardziej paradygmatyczna dla takiego doświadczenia bycia wrzuconym w świadomość własnego ciała”; ibidem, s. 51.
- 33 Według Joanny Bednarek, która przytacza stanowiska wielu filozofek, to charakterystyczne dla kobiecej z ducha etyki troski, „przebijającej przez pęknięcia i luki patriarchalnej racjonalności innej logiki – opartej na relacyjności, bliskości, ciągłości i szczerości wobec siebie i innych” (Joanna Bednarek, „*Nie nasze dzieci*”..., s. 103).
- 34 Honorata Jakubowska, *Doświadczenie ciężarnego ciała jako ciała przekraczającego granice – studium socjologii ucieleśnienia*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2016, t. 12, nr 4, s. 103.
- 35 Iris Marion Young, *Pregnant Embodiment...*, s. 50.
- 36 Zob. Honorata Jakubowska, *Doświadczenie ciężarnego ciała...*, s. 104.
- 37 Iris Marion Young, *Pregnant Embodiment...*, s. 52.
- 38 Ibidem, s. 54.

Bibliografia

Bednarek, Joanna. „«Nie nasze dzieci». Naturalizm, reprodukcyjny futuryzm i potworne macierzyństwo.” *Etyka* 57 (2018): 101–119.

Blakemore, Erin. „Baby Incubators: From Boardwalk Sideshows to Medical Marvel.” *History*, 12 września, 2018. www.history.com/news/baby-incubators-boardwalk-sideshows-medical-marvels.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1995.

Elsaesser, Thomas. *The Mind-Game Film*. In: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, edited by Warren Buckland, 13–41. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

Grosz, Elizabeth. „Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh.” *Thesis Eleven* 36, nr 1 (1993).

Grosz, Elizabeth. *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2005.

Gunning, Tom. *An Aesthetic of Astonishment: Early Films and the (In)Credulous Spectator*. In: *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, edited by Linda Williams, 114–133. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.

Halsema, Annemie. *Experience*. In: *Symptoms of the Planetary Condition: A Critical Vocabulary*, edited by Mercedes Bunz, Birgit M. Kaiser, Kathrin Thiele, 49–54. Lüneburg: meson press, 2017.

Jakubowska, Honorata. „Doświadczenie ciężarnego ciała jako ciała przekraczającego granice – studium socjologii ucieleśnienia.” *Przegląd Socjologii Jakościowej* 12, nr 4 (2016).

Kirby, David A. „Regulating cinematic stories about reproduction: pregnancy, childbirth, abortion and movie censorship in the US, 1930–1958.” *British Journal for the History of Science*

50, nr 3 (2017).

Michna, Natalia Anna. *Kobiety i kultura. O doświadczeniu w filozofii feministycznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.

Olszynko-Gryn, Jesse, and Patrick Ellis. "‘A machine for recreating life’: an introduction to reproduction on film." *British Journal for the History of Science* 50, nr 3 (2017).

Podsiadło, Magdalena. *Amerykańska awangarda. Marie Menken, Stan Brakhage, Jonas Mekas – trzy przypadki autobiograficzne*. In: *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, edited by Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, 109–122. Warszawa–Kraków: Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Fundacja Krakowska Alternatywa – Fundacja Okonakino – Korporacja Ha!Art, 2020.

Stoller, Silvia. „Phenomenology and the Poststructural Critique of Experience.” *International Journal of Philosophical Studies* 17, nr 5 (2019).

Szewczyk, Matylda. „Momenty kryzysu. Stan Brakhage i Marjorie Keller o doświadczeniu porodu.” *Artmix*, 8.01.2011. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/19921>.

Świerkosz, Monika. „Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności.” *Teksty Drugie* 12 (2008).

Young, Iris Marion. *On Female Body Experience: „Throwing Like a Girl” and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 2005.