

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Dokumentární tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŽENA, MATKA, REŽISÉRKA

Tvůrčí seberealizace filmové režisérky

na rodičovské dovolené

BcA. et Bc. Tereza Tara

Vedoucí práce: MgA. Barbora Baronová, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Documentary film

MASTER'S THESIS

WOMAN, MOTHER, FILM DIRECTOR

Creative Self-Realization of a Film Director

on Parental Leave

BcA. et Bc. Tereza Tara

Thesis advisor: MgA. Barbora Baronová, Ph.D.

Examiner:

Defense date:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

ŽENA, MATKA, REŽISÉRKA

Tvůrčí seberealizace filmové režisérky na rodičovské dovolené

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

U p o z o r n ě n í

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Děkuji mamince Dagmar, svému muži Daliborovi, dceři Jasmíně, Barboře Baronové, Alici Růžičkové, ženám, matkám, režisérkám, FAMU a Karlu Vachkovi.

ABSTRAKT

Zahraniční studie potvrzují, že ačkoliv je poměr absolventů a absolventek filmových škol přibližně stejný, filmů režírovaných ženami je výrazně méně. Ženy a muži nemají ve filmovém průmyslu stejné podmínky, a společnost tak přichází o příběhy vyprávěné z perspektivy žen. Jedním z významných faktorů v kariéře režisérek je míra podpory jejich tvůrčí činnosti po založení rodiny. Tato životní zkušenost proměňuje jejich pohled na svět i filmový průmysl. Některé ženy změni své životní priority a od tvorby upouští, v jiných mateřství akceleruje chuť a vůli se společensky angažovat. Na základě rozhovorů s aktivními režisérkami dokumentárních filmů, žijícími v České republice, jsou definovány výzvy, se kterými se režisérky potýkají v období raného rodičovství a rodičovské dovolené, a popsány jejich individuální strategie sladování role umělkyně a matky. Záměrem práce je popsat možnosti podpory kariéry režisérek, iniciovat diskuzi a institucionální změnu.

ABSTRACT

Men and women do not face the same conditions in the film industry. Foreign studies confirm that although the ratio of male and female film school graduates is approximately the same, there are also significantly fewer films directed by women. Therefore, society is deprived of stories told from a female perspective. One of the key factors in the careers of female filmmakers is the level of support for their creative work after starting a family. This experience changes both their view of the world and the film industry. Some women change their priorities in life and leave the creative work behind, in others motherhood accelerates the desire and will to engage socially. Based on interviews with active female documentary film directors living in the Czech Republic, the challenges faced by female directors during the period of early parenthood and parental leave are defined and their individual strategies for reconciling the roles of artist and mother are described. The aim of this thesis is to describe the possibilities of supporting the careers of female directors, to initiate discussion and institutional change.

OBSAH

ABSTRAKT	11
OBSAH.....	12
POJMY A ZKRATKY	14
ÚVOD	16
TEXT PRÁCE.....	17
1 VÝCHODISKA	17
2 CÍLE PRÁCE	19
3 METODY A POSTUPY.....	20
3.1 <i>Feministické výzkumné metody</i>	20
3.2 <i>Výběr respondentek</i>	22
3.3 <i>Postup při rozhovorech</i>	23
3.4 <i>Otázky pro režisérky</i>	25
3.5 <i>Postup při komunikaci s institucemi</i>	26
4 SOUČASNÝ STAV BĀDÁNÍ	27
4.1 <i>ČR</i>	27
4.2 <i>Švédsko</i>	29
4.3 <i>Austrálie</i>	32
4.4 <i>EU</i>	36
5 PŘÍPADOVÉ STUDIE	41
5.1 <i>Karolína Peroutková</i>	41
5.2 <i>Respondentka X</i>	56
5.3 <i>Martina Malinová</i>	56
5.4 <i>Andrea Culková</i>	77
5.5 <i>Marika Pecháčková</i>	104
5.6 <i>Tereza Tara</i>	121
6 PŘÍPADOVÉ STUDIE – ANALÝZA.....	131
7 POSTOJE INSTITUCÍ ČR	136
7.1 <i>Státní fond kinematografie</i>	136
7.2 <i>Česká televize</i>	141
7.3 <i>FAMU</i>	146
7.4 <i>Kreativní Evropa – MEDIA</i>	152
8 POSTOJE INSTITUCÍ – ANALÝZA	152
9 PODPŮRNÉ NĀSTROJE.....	154
9.1 <i>Inspirace pro režisérky</i>	154
9.2 <i>Inspirace pro instituce</i>	157

ZÁVĚR	158
POUŽITÉ PRAMENY A ODBORNÁ LITERATURA	160
1 METODOLOGIE.....	160
2 KNIHY	160
3 ONLINE ZDROJE	160
4 FILMY	167

POJMY A ZKRATKY

Pojem	Vysvětlení
AMU	Akademie múzických umění
APA	Asociace producentů v audiovizi
ARTE	ARTE nebo také arte (zkratka pro <i>Association Relative à la Télévision Européenne</i>) je televizní stanice se sídlem ve Štrasburku, která se skládá ze stanic Arte France a Arte Deutschland. Jedná se o dvoujazyčnou stanici, která vysílá paralelně německy a francouzsky.
Bias	předpojatost
ČT	Česká televize
EWA	European Women's Audiovisual Network
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
KDT	Katedra dokumentární tvorby FAMU
MUNI	Masarykova univerzita
Netflix	Placená online platforma pro sledování filmů a seriálů
Networking	nalézání, propojování a vytváření sítě vztahů mezi lidmi
Pilot	audiovizuální ukázka připravovaného filmu
Pitching	prezentace (filmového) projektu
Rodičovská dovolená	Rodičovská dovolená je doba stanovená k prohloubené péči o dítě. Na rodičovskou dovolenou má nárok buď matka, nebo otec dítěte, nikoliv však současně. U matky dítěte následuje rodičovská dovolená po skončení mateřské dovolené, tedy po 28 nebo 37 týdnech. Otci dítěte se poskytuje rodičovská dovolená po narození dítěte. Rozsah rodičovské dovolené si určuje sám zaměstnanec a zaměstnavatel je povinen mu vyhovět – nejdéle však do 3 let věku dítěte. Během rodičovské dovolené může rodič čerpat rodičovský příspěvek. Rodičovská dovolená může být prodloužena až do 4 let věku dítěte, nicméně zde je třeba požádat zaměstnavatele o neplacené volno. (Dvořáková 2020)

Rodičovský příspěvek	Rodičovský příspěvek není vázán na zaměstnání či na úhradu nemocenského pojištění a z praktického hlediska na něj mají nárok všichni rodiče. Jedinou podmínkou je, aby rodič po celý kalendářní měsíc celodenně a řádně pečoval o nejmladší dítě, na které rodičovský příspěvek pobírá. Celodenní péče je splněna i za podmínek, že rodič pracuje a péči o dítě přenechá jiné zletilé osobě. Žádost o rodičovský příspěvek se podává na úřadu práce v místě trvalého bydliště. Výše rodičovského příspěvku je pro všechny stejná, přičemž v roce 2020 došlo k navýšení této částky z 220 000 Kč na 300 000 Kč pro rodiče jednoho dítěte, 450 000 Kč pro rodiče vícerčat. Rodičovský příspěvek lze čerpat minimálně 13 měsíců a maximálně 43 měsíců. Rodiče si mohou sami stanovit rychlost čerpání rodičovského příspěvku, tuto změnu lze realizovat jednou za tři měsíce. Měsíční rodičovský příspěvek lze čerpat až do výše odpovídající peněžitě pomoci v mateřství (70 % vyměřovacího základu). Rodičovský příspěvek lze čerpat nejvýše do 4 let věku dítěte. Rychlost čerpání rodičovského příspěvku si však nemohou zvolit rodiče, u kterých nelze stanovit k datu narození dítěte denní vyměřovací základ – tedy studenti, nezaměstnaní nebo osoby pracující jako OSVČ (neplátcí si nemocenské pojištění). V době pobírání rodičovského příspěvku lze dát dítě do školky. I nadále musí být splněna podmínka celodenní péče o dítě, a proto je nutné hlídat maximální měsíční dobu docházky. Dítě, které nedosáhlo 2 let věku, může navštěvovat jesle, mateřskou školu nebo jiné obdobné zařízení pro děti, ale pouze v rozsahu nepřevyšujícím 92 hodin v kalendářním měsíci. (Do roku 2019 byl limit docházky u dětí mladší 2 let stanoven na 46 hodin měsíčně.) Docházka do uvedených zařízení se nesleduje u dětí starších 2 let. (Dvořáková 2020)
SFK	Státní fond kinematografie
Skype	program pro bezplatnou online komunikaci
Studující rodič	Na FAMU existuje status studujícího rodiče od roku 2014. Žádost o změnu statusu mohou podat oba rodiče a platí do tří let věku dítěte. Matka může požádat o evidenci osm týdnů před předpokládaným termínem porodu. Otec může požádat o evidenci ode dne porodu. První otec využil statut v roce 2018. O evidenci je možné požádat opakovaně. Pokud student absolvuje bakalářský program, kde byl veden jako studující rodič, a nastupuje do magisterského navazujícího programu, je nutné si požádat znovu, a status bude platný do tří let věku dítěte. Katedra režie je jedinou katedrou, která dosud status studujícího rodiče nevyužila. Nejvíce studentů využilo statut na katedře dokumentární tvorby. (Studijní oddělení FAMU)
Teams (Microsoft)	platforma, která umožňuje textovou komunikaci, video hovory a datové úložiště pro ukládání souborů
Teaser	krátká upoutávka na film nebo jiné audiovizuální dílo
Treatment	text, který dává jasnou představu o budoucím filmu
Zoom	softwarová aplikace pro videokonference

ÚVOD

Období rodičovské dovolené a péče o malé děti může trvat deset i více let, podle počtu dětí, a kryje se s produktivním životem ženy-režisérky. Jsem přesvědčena, že společnost potřebuje díla žen s touto životní zkušeností a že se o ně kvůli nedostatečné podpoře připravuje. V životním období, kdy dosahují mnozí muži kariérních úspěchů, a tudíž lepších možností seberealizace a příjmů, ženy věnují velkou část svého času a energie výchově dětí, nikoliv budování svého jména, což je staví do nevýhodné pozice. Mnohé autorky mohou z oboru odejít, bez ohledu na svůj talent a schopnosti. Těhotenství, porod, šestinedělí a raná péče o dítě mohou být obdobími, kdy žena kvůli transformativní fyzické a emocionální zkušenosti, ale také v důsledku stažení se z veřejného života a změny společenského statusu, vnímá proměnu své identity. Tato proměna může být zdrojem umělecké inspirace, ale může být také zdrojem frustrace z toho, že dříve praktikované strategie v rámci filmového prostředí nefungují, a je třeba se přizpůsobit nové situaci. Některé ženy změny své životní priority a od tvorby upouští, v jiných mateřství akcelerovaly chuť a vůli se společensky angažovat. Svě náměty nachází v tématech, kterým vzhledem ke své životní situaci detailně porozumí. Jiné ženy mohou naopak hledat svou tvůrčí seberealizaci v oblastech, které jsou mateřství co nejvíce vzdáleny. Chci nalézt možnosti podpory kariéry režisérek, které už existují v ČR nebo v zahraničí, a iniciovat diskuzi na toto téma. Mohu se ptát na to, jestli vůbec nějaká podpora existuje či zda je dostatečná. Mým záměrem je podpořit režisérky, aby mohly v tomto citlivém a náročném období pokračovat v tvorbě, nikoliv na úkor svého zdraví, s vypětím psychických i fyzických sil, ale s užitečnou podporou, která jim umožní sladit role umělkyně a matky.

TEXT PRÁCE

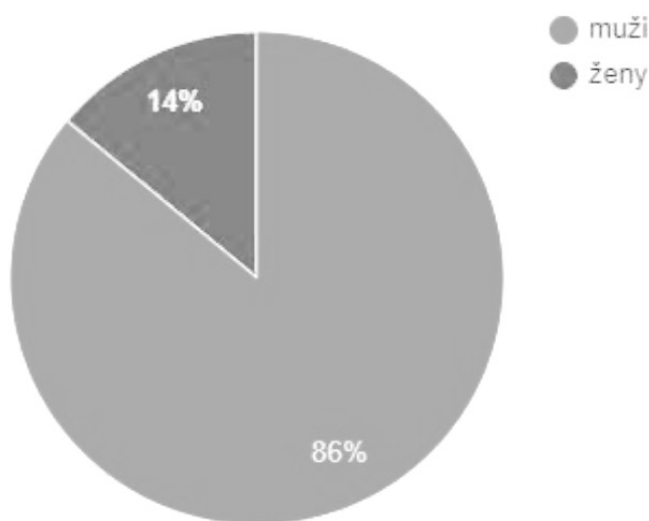
1 Východiska

K tématu mě přivedla osobní zkušenost. V roce 2018 jsem se stala matkou dcery. Ve stejném období jsem studovala po sedmileté pauze magisterské studium na Katedře dokumentární tvorby na FAMU a pracovala na svém prvním celovečerním filmu *Let viny*, který je zároveň mým absolventským filmem. Bylo mi třicet pět let. Nová zkušenost mi ukázala témata dosud neviděná, jak ve společnosti, tak ve filmovém průmyslu. A utvrdila mě v tom, že je třeba osvětlit některá skrytá zákoutí filmové tvorby. Tvorby, která se odehrává v domácnostech, mezi kojením a vařením, tvorby, která je únikem od zahlcujícího světa mateřských povinností, tvorby, která je vyjádřením důstojnosti ženy a jejího práva na veřejný projev a uznání její role ve společnosti.

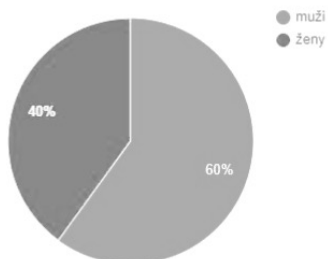
V situaci ženy-matky-režisérky jsem se ocitla deset let poté, co jsem natočila své první krátké filmy (2007) a jezdila s nimi na festivaly, občas vyhrála nějakou cenu a účastnila se filmových workshopů (Berlinale Talent Campus 2009, Ex Oriente 2009). Měla jsem za sebou zkušenosti s režii dokumentů a výrobou pořadů pro Českou televizi (od r. 2008) a Český rozhlas (od r. 2016). Souběžně jsem pracovala jako lektorka v oblasti kreativity a osobního rozvoje, zejména žen (od r. 2008). Má filmová práce je z velké části věnována tématu podpory žen a ženského principu. První film, *Hormonální akvárium* (2007), o cestě antikoncepční pilulky a změně pohlaví u ryb, se věnuje oblasti reprodukčního zdraví a environmentální tematice. Druhý film *V čem je háček?* (2007) vypráví příběh dívky, která byla sexuálně zneužita svým guruem, který byl o deset let později usvědčen a odsouzen. Konečně i první celovečerní film *Let viny* (2021) reflektuje mou osobní cestu od dívky k ženě. Vždy jsem hájila práva žen, a zejména po zkušenosti získané ve Skandinávii, kde jsem dva roky žila, byl návrat do České republiky těžkým kulturním šokem. V Dánsku jsem byla na stáži na University of Copenhagen (2004), kde jsem se v rámci předmětu vizuální sociologie věnovala výzkumu otců na rodičovské dovolené, kterých bylo v roce 2004 v České republice jen mizivé procento. Většina z nich byla manžely aktivních žen, které díky tomu mohly pokračovat v kariéře. Ve švédském městě Umeå (2006) jsem se výrazněji seznámila s feministickým hnutím. V České republice se setkávám s bagatelizací

témat, které souvisejí s právy a postavením žen, a také s menší vůlí žen veřejně promlouvat a vzít si, co jim patří. Ne každá žena o sobě řekne, že je feministka, i když to znamená jen to, že žena a muž jsou si rovni. Setkala jsem se s ženami, které rozpoznaly své vlohy, svůj talent a mají vášeň pro tvorbu. Dá se říct, že není důvod k tomu, aby svůj talent nerealizovaly. Jsou inteligentní a schopné. Přesto je jich ve veřejném prostoru málo. Podívejme se na to, jak jsou reprezentovány ženy v politice nebo ve veřejnoprávních médiích.

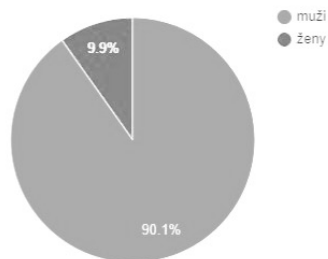
Interview plus (Bumba, Sedláčková)



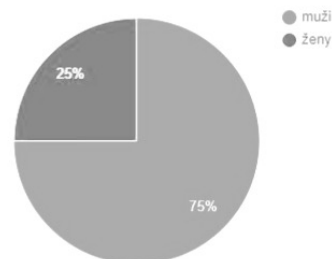
Podcast Vinohradská 12 (Kabrhelová)



Osobnost Plus (Tachecí)



Jak to vidí



Tři pravidelné pořady ČRo Plus a jeden podcast.
 Pozvaní hosté v posledních 50 dílech podle mužů a žen:
 Interview plus – 43 : 7
 Jak to vidí – 34 : 18
 Osobnost plus – 64 : 7
 Vinohradská 12 – 30 : 20 (Pilzová 2019)

Tuto statistiku vytvořila posluchačka Českého rozhlasu. (Pilzová 2019) Není vždy zapotřebí realizovat složitý výzkum, aby se ukázalo, jak se věci mají. Čísla mluví jasně, převažují muži. Proč je možné, aby byl ve Finsku parlament složený z velké většiny z žen? Proč může být premiérka nejen ve Finsku (Sanna Marin), ale i na Novém Zélandu (Jacinda Ardern) nebo na Islandu (Katrín Jakobsdóttir)? Ženy těchto pozic dosahují ve věku kolem třiceti, čtyřiceti let, v období, kdy mají malé děti. Proč to někde jde, a u nás je to zatím utopie? Jakou váhu má ženský hlas v jiných oborech?

Kinematografie hraje zásadní roli ve spoluutváření obrazu o společnosti. Dokud nebude zastoupení mužů a žen srovnatelné, budeme neustále konfrontováni zejména s díly mužských tvůrců a jejich perspektivou. Ženy, díky svým specifickým zkušenostem, jsou však vypravěčkami jiných příběhů. O ně přicházíme, pokud nenajdeme cestu, jak tvůrkyně podpořit a jak jejich díla prezentovat světu.

2 Cíle práce

Smyslem práce je najít individuální strategie aktivních režisérek dokumentárních filmů v České republice, které jsou zároveň na rodičovské dovolené, a popsat situace, kde právě institucionální podpora pomůže tvůrkyním pokračovat v kariéře v tomto náročném časovém období. Oslovení institucí je praktickým krokem k navázání dialogu na toto téma. Práce poukazuje na studie v zahraničí, které se týkají postavení žen v kinematografii, a uvádí praktické nástroje, které byly využity na podporu filmařek v různých zemích. Tato diplomová práce a její navazující aktivity, například panelová diskuze a článek publikovaný ve filmovém časopise, může být inspirací v tom, jak vytvořit prostředí, kde jsou si tvůrci a tvůrkyně rovni nejen teoreticky, ale i na praktické úrovni.

HLAVNÍ VÝZKUMNÉ OTÁZKY:

1. Jak tvoří režisérky v období rodičovské dovolené? (individuální strategie)
2. Jaké jsou možnosti institucionální podpory pro režisérky na rodičovské dovolené? (inspirace pro institucionální změnu)

3 Metody a postupy

1. Natočím a zpracuji rozhovory s pěti režisérkami dokumentárních filmů, které jsou nebo byly mezi lety 2000–2021 na rodičovské dovolené a zároveň točily dokumentární filmy.
2. Definuji problémy a výzvy režisérky na rodičovské dovolené:
 - a. osobní,
 - b. společenské.
3. Najdu podpůrné nástroje a předpoklady k tvorbě režisérky na rodičovské dovolené:
 - a. osobní,
 - b. na úrovni institucí.
4. Zpracuji rozhovory s reprezentanty institucí souvisejících s dokumentárním filmem – Státní fond kinematografie, Česká televize, FAMU.
5. Sesbírám data a statistiku:
 - a. studentek a studentů FAMU, kteří využívají status studujícího rodiče,
 - b. srovnání, kolik hraných a dokumentárních filmů režisérů a režisérek bylo podpořeno v ČT,
 - c. kolik žádostí o grant bylo podáno a kolik projektů bylo podpořeno na Státním fondu kinematografie (poměr režisérů a režisérek).

3.1 Feministické výzkumné metody

Pro tuto diplomovou práci jsem se rozhodla vycházet z feministické metodologie. Vycházela jsem z knih Shulamit Reinharz *Feminist Methods in Social Research* (1992) a Sharlene Nagy Hesse-Biber *Feminist Research Practice: A Primer* (2014). Podle Shulamit Reinharz není feministický výzkum metoda, ale perspektiva (s. 240). Je možné tedy využít celé spektrum výzkumných metod. Mnohé z nich jsou známé ze sociologie. Pro svou práci jsem se rozhodla využít metodu hloubkového rozhovoru a rozhovoru na téma. Také jsem aplikovala akční výzkum, který je charakteristický tím, že může nabídnout respondentům nový pohled na věc. Tím, že jim pomocí otázek umožní o dané problematice hlouběji přemýšlet v průběhu rozhovoru. Respondentky jsem informovala, co jsem během rešerší zjistila, seznámila jsem je zejména s fakty týkajícími se filmového průmyslu a podpory žen v kinematografii.

Inspirací mi byla kniha Barbory Baronové *Ženy o ženách* (2019), a také osobní zkušenost, kdy jsem byla sama respondentkou jejího projektu. Z hlediska charakteru výzkumu mi přišlo nejvhodnější feministické hledisko. Moje rozhodnutí potvrdila také nově vydaná kniha rozhovorů s osobnostmi z uměleckého prostředí, které ovlivnilo mateřství, *Milk and Honey* Kateřiny Olivové (2020). Obě autorky vycházely ze stejné odborné literatury a jejich přístup je mi blízký. Zároveň byly obě knihy praktickým výstupem jejich disertace. Barboru Baronovou jsem požádala, aby byla vedoucí mé práce.

Shulamit Reinharz formuluje deset bodů, které charakterizují feministický výzkum. „1. *Feminismus je perspektiva, nikoli výzkumná metoda.* 2. *Feministky a feministé používají množství výzkumných metod.* 3. *Feministický výzkum zahrnuje konstantní kritiku nefeministické vědy.* 4. *Feministický výzkum je veden feministickou teorií.* 5. *Feministický výzkum může být transdisciplinární.* 6. *Feministický výzkum si klade za cíl společenskou změnu.* 7. *Feministický výzkum se snaží reprezentovat lidskou diverzitu.* 8. *Feministický výzkum zahrnuje osobu badatele nebo badatelky.* 9. *Feministický výzkum se pokouší rozvíjet speciální vztahy s lidmi, které zkoumá (v interaktivním výzkumu).* 10. *Feministický výzkum často definuje zvláštní vztah se čtenářem/ čtenářkou.*“ (s. 240)

S těmito body se ztotožňuji a aplikuji je při výzkumu. Protože klasický vytěžovací nebo strukturovaný rozhovor by nebyl adekvátní tématu ani situaci, aplikovala jsem ve všech rozhovorech osobní přístup. Respondentkám jsem odhalila svou motivaci, svou individuální zkušenost matky-režisérky, dávala jsem příklady a vyprávěla příběhy ze svého života. Tak jsem umožnila přirozený průběh rozhovoru a jeho hloubku. Měla jsem připravené otázky, z nichž ty hlavní jsem sepsala v kapitole „Otázky pro režisérky“. Ve skutečnosti to byly spíše okruhy, v rámci nichž jsme se s režisérkami pohybovaly. Až v případě různých nástrojů, které jsou v zahraničí aplikovány na podporu žen ve filmovém průmyslu, byly mé otázky přímé a rychle po sobě jdoucí, protože s mnohými nástroji se režisérky setkaly poprvé. Jinak to bylo v případě režisérky Andrey Culkové, která se tématem dříve teoreticky zabývala a má také praktickou zkušenost v této oblasti. Vzhledem k tomu, že mě skutečně zajímá žitá zkušenost žen, nemusela jsem takovou pozici nijak verbálně či neverbálně předstírat, jak navrhuje například Jean-Claude Kaufmann ve své knize *Chápající rozhovor* (2010). Kaufmann také navrhuje, aby se výzkumník po skončení výzkumu neangažoval ve vztahu s respondenty, což v tomto případě není možné, protože respondentky jsou členkami filmové komunity, která je v České republice relativně malá.

Feministická perspektiva je specifická bouráním představy, že výzkumník by měl být anonymní osoba, která se na téma dívá objektivně. Ve skutečnosti feministický výzkum tento přístup relativizuje, protože je podle něj každá osoba předpojatá tím, z jakého prostředí pochází, jaké má zkušenosti, věk a gender. Proto upřednostňuje přiznání subjektivního hlediska výzkumníka a perspektivu, ze které se na téma dívá. Jinou perspektivu bude mít filmový vědec, ředitelka filmového fondu, producent, mladý nebo starší bezdětný režisér a žena, která je zároveň režisérkou a matkou malých dětí. Každá z těchto osob má k tématu co říct. Já jsem se rozhodla zkoumat ženy, se kterými sdílím určitou zkušenost, protože se domnívám, že je dosud málo popsaná a reflektovaná, a díky své pozici jsem schopná klást otázky, které by jiní lidé, jsou v jiné situaci, nepoložili.

Kvůli tomu, že je poměrně složité získat výpovědi, zvláště pro kvalitativní výzkum, jak píšu v kapitole „Výběr respondentek“ a „Postup při rozhovorech“, téma není v českém filmovém prostředí příliš diskutované, nebo se bagatelizuje. Tato práce je jednou z těch, které naznačují, kudy by se mohly ubírat další kroky.

Mohlo by se zdát, že veškerá data najdeme v zahraničních studiích, a pokud české instituce poskytnou k vyhodnocení ta svá, budeme vědět, na čem jsme. Můj názor je však takový, že zachycení aktuální žité zkušenosti žen je to, co je nejvíce vypovídající. Výpovědi jsou samy o sobě hodnotné, protože režisérky jsou rozvinuté osobnosti s velkou mírou sebereflexe a schopností přesně vyjádřit, co cítí a co se kolem nich děje. Pro tuto práci jsou primárním pramenem a její nejpodstatnější částí.

3.2 Výběr respondentek

Režisérky, které jsem si vybrala, jsou aktivní režisérky dokumentárních filmů. Tyto ženy jsou zároveň matkami a měly děti v období 2000–2021. Studují, studovaly nebo vystudovaly Katedru dokumentární tvorby na FAMU. Tvoří autorské filmy a mají také zkušenosti s institucemi, jako je Česká televize, Státní fond kinematografie, nebo se účastnily mezinárodních workshopů. Jejich filmy byly promítány na filmových festivalech. Při výběru respondentek jsem zohlednila, zda už s nimi byly realizovány rozhovory v publikacích, které jsem zmínila v kapitole „Současný stav bádání“. Upřednostnila jsem ty, se kterými rozhovory vedené nebyly nebo u nich došlo k nějakému vývoji. Například Martina Malinová poskytla rozhovor pro knihu *Ženy o ženách* v době, kdy ještě neměla dítě. Marika Pecháčková také, ale v mezidobí ukončila rodičovskou dovolenou a začala se

účastnit mezinárodních workshopů. Mariku jsem si vybrala také proto, že tematizuje partnerství s dokumentaristou a že napsala diplomovou práci, ve které sama vedla rozhovory s režisérkami. Důležitým faktorem bylo, kolik mají režisérky dětí a v jakém věku. Martina Malinová má půlroční dítě a vybrala jsem si ji proto, že její zkušenost s mateřstvím je čerstvá. Karolína Peroutková má dvě děti. Marika Pecháčková má tři děti do deseti let. Andrea Culková má rovněž tři děti, ale nejstarší má osmnáct let. Každá z režisérek nějak reflektuje téma ženství nebo mateřství ve své tvorbě. Se všemi režisérkami jsem se setkala na FAMU, byly však v jiném ročníku. S režisérkami se znám, ale mimo filmové prostředí se nesetkáváme. Přesto jsem si vybrala ty, ke kterým mám snadný přístup, domnívala jsem se, že je téma zajímavé a že náš rozhovor bude otevřený. Proto si ve všech rozhovorech s respondentkami tykám a průběh rozhovoru a jeho jazyk je neformální. Kromě těchto režisérek jsem oslovila také Kláru Tasovskou, která rozhovor na toto téma vést nechtěla, ale dala mi svolení k tomu, abych napsala její důvody. V době rodičovské dovolené netočila, ale věnovala se jiné práci, kterou zvládala. Jediné, co jí vadilo, bylo, že nevzali jejího tříletého syna do školky. Jedna respondentka se mnou natočila rozhovor, při autorizaci ale vyškrtala třetinu výpovědí, a nakonec neudělila souhlas s publikováním rozhovoru. Ukazuje se, že se jedná o křehké a velice citlivé téma. O to více si vážím žen, které otevřeně hovořily o svých zkušenostech. Zároveň však respektuji osobní rozhodnutí každé ženy, protože tak byl výzkum od začátku postaven a ženy o tom byly od začátku informovány. Díky etickým principům feministického výzkumu se může stát, že výzkum přijde o svou důležitou část. I to je však podstatný *statement*. Právo hájit své soukromí, právo nevyjádřit se. Zároveň je to také slabé místo výzkumu. Bez tohoto případu by však nebyla tato práce úplná. Nemohlo by se ukázat, že podstatná část toho, co by k tématu mohlo a mělo být řečeno, nebude nikdy zveřejněna a některé hlasy nikdy neuslyšíme.

3.3 Postup při rozhovorech

Na všechny rozhovory jsem se důkladně připravila. Podívala jsem se na dostupné filmy režisérek, a případně si u nich později sama vyžádala jejich filmová díla. Režisérky jsem nejdříve kontaktovala telefonicky, u některých byl první kontakt přes sociální sítě, po kterých telefonát následoval. Vysvětlila jsem jim, že se jedná o diplomovou práci na téma tvůrčí seberealizace filmové režisérky na rodičovské dovolené a zajímají mě jejich individuální strategie, osobní zkušenosti a praktické

příklady, jak pracovaly (nebo nepracovaly) na svých filmech v průběhu těhotenství a rodičovské dovolené. Bude se jednat o hloubkový rozhovor, zajímá mě také jejich pohled na postavení žen v české kinematografii a obecně cokoliv, o čem chtějí v souvislosti s tématem hovořit. Práce je založena na rozhovorech, a protože se jedná o osobní téma, řekla jsem jim, že nebudu zveřejňovat audio ani video stopu, ale rozhovory přepíšu, vyberu relevantní pasáže a pošlu jim je k autorizaci. Rozhovory nejsou anonymní, režisérky lze snadno identifikovat, protože hovoří o filmech, které jsou součástí jejich filmografie. Ženy budou moci vyškrtnout pasáže, které si nepřejí publikovat, případně je upravit. Souhlas režisérek jsem nevyžadovala předem, ale po finální úpravě jsem si ho nechala poslat emailem. Tímto jsem oslabilá mocenskou pozici, kterou výzkumník mívá, pokud má možnost disponovat souhlasem předem, a užít data i přesto, že si to respondenti rozmyslí. Jedna z respondentek se rozhodla tuto možnost využít a souhlas neudělit. Rozhovory byly vedeny s režisérkami online, přes platformu Teams ve stanovené době. Dvě režisérky mi nabídly jiný termín, protože se jim uvolnil čas dříve. Nabídku jsem vždy přijala, a pak jsem musela okamžitě vyřešit hlídání. Při začátku rozhovoru byly informovány znovu o povaze výzkumu a o tom, že budu rozhovory nahrávat s jejich souhlasem. Až poté jsem spustila nahrávání, o kterém byly informovány také aplikací. Režisérky jsem poprosila, aby rozhovor u sebe nahrály také, protože přenos nebyl vždy dobrý a v online nahrávce vypadávaly slova i věty. Pokud to bylo možné, režisérky mi vyšly vstříc. Některé mi své nahrávky neposlaly, ale ve většině případů bylo možné online nahrávku použít a sporná slova jsme vyřešily autorizací. Ve dvou případech byly u rozhovoru přítomné děti. Jedna režisérka kojila, jedna pouštěla dítěti pohádku na Netflixu. Režisérky byly občas vyrušovány telefonáty. Ve dvou případech jsme musely udělat delší pauzu. Většinou však dobře navázaly na rozhovor. Jejich výpovědi jsem neposuzovala. Výpovědi režisérek obsahují jejich individuální zkušenosti a subjektivní pohled na osoby a situace, jak jsem je zaznamenala. Nevyjadřují moje osobní stanovisko. Po zpracování rozhovoru, přepisu, výběru relevantních pasáží, úpravě do čitelné podoby, očištění od parazitních slov, zpřesnění, případně zkrácení otázek, krácení dlouhých souvětí do kratších vět apod., jsem režisérkám poslala text k autorizaci. V textu jsem ponechala expresivní i nespisovné výrazy. Jedna režisérka si text přečetla a souhlasila, druhá text odsouhlasila bez přečtení. Třetí souhlasila a napsala, že text četl i její manžel. Další režisérka text mírně upravila, ale zachovala vše, co bylo pro výzkum podstatné. Respondentka, která nakonec není uvedena, mi poslala po prvním čtení text, kde vyznačila pasáže, které nesmím uvést. Druhý

den poslala text, ve kterém odebrala další pasáže, které si nepřeje zveřejnit. V tomto případě jsem začala uvažovat o tom, zda je tato případová studie stále ještě relevantní. Nakonec respondentka vyjádřila nesouhlas s publikováním. Pravděpodobně by se předešlo komplikacím na obou stranách, kdybychom o našich vzájemných potřebách lépe komunikovaly. Ve chvíli pochybností jsem mohla respondentce připomenout, že nedisponuji jejím souhlasem, a může z projektu vystoupit, i když mě to osobně mrzí. Po vyloučení tohoto rozhovoru se mi ulevilo, protože jsem od začátku chtěla spolupracovat s ženami, které vidí smysl ve sdílení své zkušenosti a považují to za způsob, jak podpořit ostatní ženy-režisérky a zlepšit jejich situaci.

Podobnou zkušenost jsem udělala už při své dokumentární práci, kdy se lidé vystupující ve filmu přestali cítit komfortně. Někdy je možné situaci vyřešit, jindy to možné není. Obdobné situace bývají často emocionálně náročné, a jak je vidět, mohou se stát jak při natáčení filmu, tak při realizaci výzkumu.

3.4 Otázky pro režisérky

Otázky, které jsem kladla režisérkám, byly na téma: „Jakým způsobem ovlivnilo mateřství tvou práci v praktické i v tvůrčí rovině?“

1. Na kterých filmech jsi pracovala v období těhotenství/na mateřské a rodičovské dovolené?
2. Jak ses cítila v období, kdy ses stala matkou? Přemýšlela jsi také o své práci? Jakým způsobem?
3. Těhotenství, porod, šestinedělí, kojení... Ovlivnily tvůj způsob práce na filmu fyzické a emocionální změny v tomto období? Byly tyto prožitky inspirací pro tvou uměleckou tvorbu?
4. Plánovala jsi fáze vývoje, natáčení, postprodukce v roli matky jinak než dřív? Ovlivnilo to podle tebe výslednou podobu filmu?
5. Přehodnotila jsi díky rodičovské zkušenosti svůj pohled na filmový průmysl jako takový nebo některou jeho sféru?
6. Co ti pomohlo v osobním životě?
7. Jakou podporu bys bývala v tomto období potřebovala, ať už osobní nebo institucionální:
 - a. aby ses cítila dobře,
 - b. abys mohla točit/pracovat na filmu/studovat?

8. Změnila se tvá situace poté, co děti vyrostly, nebo když jsi měla víc dětí, a jak?
9. Jaké bylo pro tebe rozhodování mezi rodičovstvím a kariérou?
10. Cítíš se v rámci filmového průmyslu diskriminována – jako žena nebo jako matka?
11. Mají podle tebe muži v kinematografii stejné postavení jako ženy? Máš nějaký konkrétní příklad?
12. Je podpora žen, popř. žen-matek a pečujících osob obecně dostačující:
 - a. ve společnosti,
 - b. ve filmovém průmyslu?
13. Myslíš si, že by filmové instituce měly reflektovat potřeby žen, matek a pečujících osob a vytvářet pro ně příznivější podmínky? Znáš nějaké instituce, které ženy ve filmu nebo rodiče filmaře podporují v ČR nebo zahraničí?
14. Co by podle tebe pomohlo ke zlepšení podmínek žen/matek/režiserek v rámci filmového průmyslu:
 - a. diskuze,
 - b. kvóty,
 - c. mentoring,
 - d. změna obsazení grantových komisí,
 - e. možnost účasti na profesionálních akcích online,
 - f. podpora PR,
 - g. možnost zaplatit hlídání dítěte z rozpočtu filmu,
 - h. flexibilita pracovních hodin u natáčení a postprodukce,
 - i. chůvy a hlídané dětské koutky na festivalech,
 - j. školka na place u větších produkcí,
 - k. něco jiného.
15. Chceš odpovědět na nějakou otázku, která zatím nebyla položena?

3.5 Postup při komunikaci s institucemi

Vybrala jsem si tři instituce, které hrají zásadní roli v oblasti výroby dokumentárních filmů: Státní fond kinematografie, Česká televize a FAMU.

Za Státní fond kinematografie jsem vedla rozhovor s Helenou Bendovou, předsedkyní rady fondu, který jsem nahrála na Teams. V České televizi jsem kontaktovala nejprve dramaturgyni Věru Krincvajovou, která mi poslala vyjádření emailem, a zároveň mě nasměrovala na Filmové centrum ČT. Když na mé emaily

dva týdny nikdo neodpovídal, kontaktovala jsem ředitele vývoje Jana Maxu, který reagoval okamžitě a odkázal mě na manažera vývoje Radomíra Šofra, který na mé otázky odpověděl a přiložil také statistiku.

S děkankou FAMU Andreou Slovákovou a proděkanem pro studijní záležitosti Petrem Vlčkem jsem vedla rozhovor přes Teams. Další instituce, které nejsou součástí této práce, ale se kterými by dle mého názoru stálo za to vést diskuzi, jsou například Institut dokumentárního filmu, filmové festivaly (MFDF Ji.hlava, Jeden svět, AFO, MFF Karlovy Vary), workshopy pro filmové profesionály (dok.incubator, Ex Oriente) další filmové školy a Český rozhlas.

4 Současný stav bádání

4.1 ČR

Zatímco v zahraničí existují studie, které reflektují pozici žen ve filmovém průmyslu a výzvy, kterým čelí, například švédská *What a sad story!* (WIFT 2013), evropská *WHERE ARE THE WOMEN DIRECTORS? Report on Gender equality for directors in the European film industry* (EWA 2014), který zpracovala *European Women's Audiovisual Network* a australská *Gender Matters – Women in Australian Screen Industry* (2016), v České republice na podobný výzkum stále čekáme. Nejsou k dispozici data, která by mohla být analyzována. Téma není dostatečně reflektováno v odborných kruzích, filmových institucích a médiích.

V posledních pěti letech se objevily knihy, které tematizují zkušenost ženských dokumentaristek a dosud opomíjené téma vztahu umělecké tvorby a rodičovství. Rozsáhlá publikace *Ženy o ženách* (Baronová 2019), která je zároveň praktickou částí disertační práce autorky, představuje dvacet devět rozhovorů s třiceti ženami, které se věnují dokumentární tvorbě v literární a filmové oblasti, věnují se zpracování ženské zkušenosti a žijí v České republice. Mezi respondentkami jsou režisérky Marika Pecháčková, Zuzana Piussi, Libuše Rudinská, Martina Malinová, Helena Třeštíková, Jana Počtová, Linda Kallistová Jablonská, Apolena Rychlíková, Olga Sommerová, Viola Ježková, Zuzana Kirchnerová, Gabriela Kontra, Kateřina Kačerovská a Tereza Tara. Autorka vede s ženami rozhovory o jejich tvorbě, jak ji chápou ony samy, a v rozhovorech se objevuje také téma mateřství. Kniha obsahuje portréty dokumentaristek fotografky Dity Pepe.

V knize *Milk and Honey* (Olivová 2020) zpovídá autorka umělce, umělkyně, kurátorky a kurátory a další osoby v uměleckém světě, jejichž život a tvorbu ovlivnilo rodičovství. Jedinou filmařkou zastoupenou v knize je Apolena Rychlíková. Kniha obsahuje rozhovor s jejím partnerem, Matějem Metelcem, který byl s jejich dcerou na rodičovské dovolené. Jedná se opět o umělecky zpracovanou publikaci s fotografickými portréty.

Marika Pecháčková napsala v roce 2017 diplomovou práci *Holčičí povídání*, kde zpracovala zkušenost matek režisérek a studentek Katedry dokumentární tvorby. Rozhovor vedla s Violou Ježkovou, Terezou Reichovou, Pavlou Sobotovou, Apolenou Rychlíkovou, Terezou Bernátkovou a jednou pedagožkou – Helenou Třeštíkovou. Důraz byl kladen na specifický styl ženského rozhovoru a jedinečný filmový manifest každé z respondentek. Pecháčková popisuje peripetie zakládání školky na FAMU, která nakonec nevznikla. Práce obsahuje statistiku studujících rodičů a školek či dětských koutků při vysokých školách v České republice a věnuje se také změně legislativy týkající se pobytu dětí do dvou let v předškolních zařízeních.

V roce 2019 vznikl *Manifest Mothers Artlovers*, který formuluje specifické zkušenosti, problémy a potřeby matek pohybujících se v uměleckém provozu. Jako inspirace pro instituce roce 2017 vznikl *Kodex feministické umělecké instituce*, zabývající se možnými podobami institucí, které lze označit jako feministické.

Institucí, která, co se struktury a náplně týče, může být vzorem pro filmové prostředí, je *Gender a věda*, která je jediným specializovaným pracovištěm v ČR a v regionu střední a východní Evropy zaměřeným na výzkum v oblasti genderové sociologie vědy, studií vědy a technologií a na podporu genderové rovnosti ve výzkumu.

Česká pobočka *Girls in Film* vznikla v roce 2018 a zaměřuje se na *networkingové* akce, diskusní panely a mentorské programy pro začínající filmařky. *Girls in Film* podporují mladé ženy, které chtějí začít kariéru u filmu.

Co však chybí, je definování potřeb režisérek dokumentárních filmů, jejichž kariéru ovlivňuje mateřství a komunikace směrem k institucím, jež jsou spoluzodpovědné za podmínky, které mohou být pro umělkyně-matky diskriminující. Režisérky a matky si našly vlastní způsoby, jak tvořit, a sdílení tohoto know-how může být velmi přínosné nejen pro tvůrkyně, ale i pro zástupce institucí, protože pak mohou lépe pochopit, jakým způsobem režisérky tvoří a jak jim v rámci rovných podmínek mohou vycházet vstříc. Tolik potřebná studie v českém prostředí by ukázala, kde jsou potřeba praktické kroky a jaké nástroje pomohou českým dokumentárním

režisérkám pokračovat v tvorbě. To by ovšem nejdříve musely instituce uznat, že tento problém skutečně existuje, jak to ukázaly zahraniční studie (WIFT 2013, EWA 2014, Screen Australia 2016).

4.2 Švédsko

KVALITA, NEBO KVÓTY?

Anna Serner se stala ředitelkou Švédského filmového institutu v roce 2011. V tomto roce bylo podpořeno pouze 26 % filmů režírovaných ženami.

„Komisaři [SFI] obvykle přijdou s tím, že se zamilovali do projektu nějakého muže. (...) A jsou samé: ‚Ach, to je fantastický projekt,‘ popisuje Serner. ‚Ale když se na to potom podíváte podrobněji, obvykle zjistíte, že zase tak fantastický není. Úplně fantastický většinou nebývá žádný filmový projekt. (...) Takže se o to začnete podrobněji zajímat a uvědomíte si, [že] mužské projekty často nejsou tak dobré. A pak se stejným způsobem zahloubáte do projektů žen a zjistíte, že obvykle nejsou tak špatné. Naopak začnou být zajímavé.“ Anna Serner (Lange 2016)

Podle Serner je výzvou, že genderová rovnost v mnoha očích znamená nižší standard. Odpor ke změnám vytváří spoustu nenávisti a veřejných diskuzí. Protože diskuze nikam nevedly, rozhodla se pro praktické kroky. Stanovila si cíl, aby se do čtyř let narovnal poměr podpořených mužů a žen Švédským filmovým institutem 50/50. Pokud by se to nestalo, zavedla by kvóty. Pod hrozbou kvót začaly produkce aktivně hledat režisérky a navazovat s nimi spolupráci. Během tří let se dosud zakonzervované prostředí filmového průmyslu začalo dynamicky proměňovat. Díky vedení Anny Serner podpořil v roce 2014 Švédský filmový institut 50 % filmů filmových režisérek. (Keegan 2016)

„Někteří režiséři byli velmi rozčileni,‘ vyprávěla Serner. ‚Stále dostávají 50 % financování, ale mají pocit, že manipulujeme s uměním.‘“ (Keegan 2016)

Švédský příklad inspiroval mnoho dalších zemí ke změně politiky filmových fondů. Během prvních čtyř let ve funkci se jí podařilo změnit něco, o čem se desetiletí pouze mluvilo. V zemi, která je proslulá, podobně jako celá Skandinávie, svým

příkladným přístupem k rovným příležitostem mužů a žen, studie ukázaly, že filmový průmysl je stále pod vlivem patriarchálních struktur. Přes kritiku a výsměch stanovila Serner jasná kritéria, podle kterých se vybírají projekty určené k podpoře z veřejných peněz. Na základě důkladného rozboru kvality filmu a také navazující distribuční strategie se ukázalo, že vedle sebe obtojí projekty mužů i žen. (Keegan 2016)

„Filmařky podporované Švédským filmovým institutem (SFI) zaznamenaly pozoruhodný úspěch na nejvýznamnějších filmových festivalech, včetně výhry dvou Křišťálových medvěďů na letošním prestižním Berlinale. Serner k tomu řekla: „Když se na to člověk podívá, napadne ho, zda snad nemáme problém s kompetencí mužských režisérů.“ Anna Serner (Sydney, City of Film 2017)

ŽENSKÁ PRESPEKTIVA VE FILMOVÉ TVORBĚ

Protože se diváci identifikují s příběhy a postavami, je podle Serner filmový průmysl důležité místo pro prosazování genderové rovnosti. Pokud jsou příběhy vyprávěné pouze muži, není v médiích reprezentovaná ženská perspektiva, a společnost přichází o tolik potřebnou diverzitu.

„Média jsou kanálem, který umožňuje oslovit všechny, a proto si musí uvědomit svou odpovědnost při výběru příběhů a budování vzorů. Tisk, vysílání i film odráží obraz společnosti jako zrcadlo. Lidé se ztotožňují s tím, co vidí v kinech, v televizi a novinách. Pokud tedy budou média šířit pouze příběhy vyprávěné muži, začne být zbytek populace přesvědčen, že tahle vypadá společnost. Což není pravda. Přispívají tím k budování struktury, ve které drží veškerou moc v rukou muži.“ (Lange 2016)

FOND JAKO GARANT KVALITY

Nedůvěra členů komisí k projektům ženských autorek je často založená na domněnce, že mužský autor je apriori schopen projekt úspěšně zrealizovat. Žena musí často opakovaně dokazovat, že na to má. Získáním peněz od filmového fondu se otevírají dveře k dalšímu financování. Filmový fond tak funguje také jako prevence další diskriminace žen a zároveň zvyšuje kvalitu filmů. Podle Serner si

žádná země nemůže dovolit odmítnout polovinu potenciální základny talentů. Příklad Švédského filmového institutu ukazuje, že kvalita filmů podporou ženských autorek roste.

MENTORING

Serner založila mentorskou síť *Movement*, aby pomohla mladým režisérkám rozšířit síť kontaktů. Ukázalo, se, že je pro ně nesmírně složité se zabydlet ve filmovém průmyslu poté, co dokončí svůj debut. Jen málo z nich natočí další film. V rámci programu se pět starších zavedených režisérek propojí s deseti režisérkami na počátku kariéry, aby jim pomohlo překlenout tuto propast.

AKČNÍ PLÁN

Na otázku, zda může být švédský model přesunut do ostatních zemí, Serner v interview pro asociaci EWA odpovídá, že se nejedná o žádný Einsteinův model, ale obyčejnou změnu managementu. Je třeba vypracovat akční plán, a pak ho následovat. (2015)

Když Anne Serner po deseti letech práce v roce 2021 opustila Švédský filmový institut, napsaly jí významné osobnosti filmového průmyslu otevřený dopis s poděkováním. Režisérky nyní vyhrávají 60 % filmových cen ve Švédsku a většina režisérů, kteří jsou zváni na zahraniční filmové festivaly, jsou ženy. (Keegan 2016)

SMUTNÝ TO PŘÍBĚH!

Švédská studie *What a sad story!* zabývající se postavením žen ve švédské kinematografii, uvádí domněnky, které ženám znemožňují pustit se do větších projektů. Podle švédské producentky a herečky Josefine Tengblad jsou ženy „nuceny' do menších filmových projektů. Lidé v oboru podle ní často naznačují, že jsou ženy neschopné, což se ,vždy nakonec vyvrátí'. Argument, že si ženy ,vybírají' jiné žánry, jako jsou dokumentární nebo alternativní filmy, je v tomto odvětví běžný. Toto zdůvodnění bývá často doplňováno tvrzením, že ženy neprosazují své vlastní zájmy tolik jako muži (Jansson 2011). Nadnesený problém bývá připisován ženské přirozenosti, a nezhledňuje fakt, že ženy a muži čelí odlišným podmínkám." (WIFT 2013)

NETWORKING

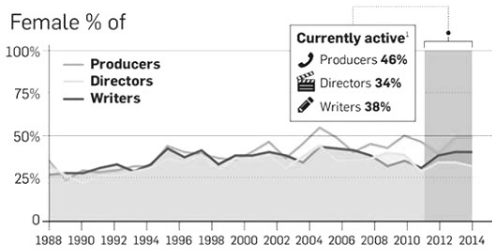
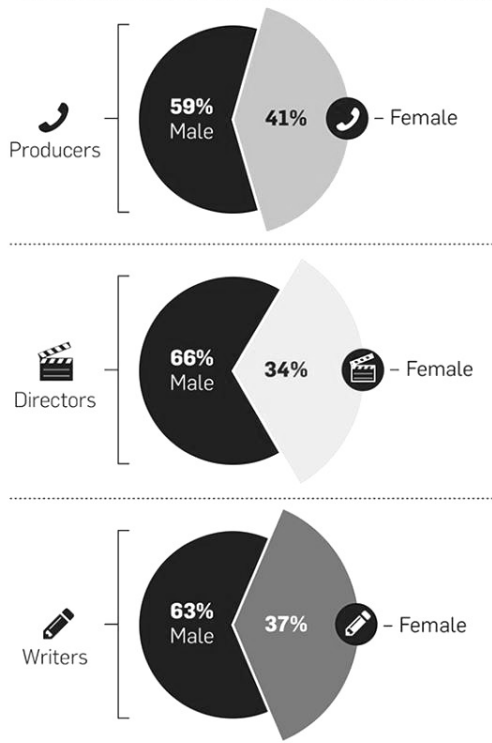
Švédská studie (WIFT 2013) poukázala na výzkum ve Velké Británii, který ukazuje, jak se podmínky pro ženy a muže ve filmovém a televizním průmyslu liší. Autoři výzkumu Grugulis a Stoyanova ukazují, že osobní sítě a předešlé spolupráce výrazně ovlivňují kariérní úspěch. Vybrali si různé skupiny, muže a ženy, kteří se věnovali stejně dlouho *networkingu*, ale když došlo na aktuální pracovní nabídky, které z toho vzešly, zjistili, že tyto sítě straní bílým mužům ze střední třídy. Problém je, že stejné množství práce má odlišné výsledky. Ve světle výsledků výzkumu Grugulise a Stoyanové má smysl vnést propojení mezi faktem, že ženy jsou často k nalezení v určitých typech projektů více než v jiných, a faktem, že pozvání k účasti na projektu jsou velkým dílem regulovány neformálními sítěmi a osobními kontakty.

4.3 Austrálie

Mezi lety 1973 a 2015 vystudovalo v Austrálii film 52 % mužů a 48 % žen v oborech scenáristika, produkce a režie. (Screen Australia 2015) Ale podíl žen, které byly mezi hlavními tvůrčími profesemi filmů uvedených v kinech, je mnohem nižší. V letech 1988–2014 bylo v Austrálii mezi tvůrci dokumentárních filmů 34 % žen na 66 % mužů. Oproti tomu režisérůk hraných filmů je mnohem méně – 16 % žen na 84% mužů v letech 1970–2014. Příčinou nevyváženosti není podle výsledků studie vzdělání, ale to, co se děje po ukončení studia.

Women working in key creative roles

Documentaries 1988-2014

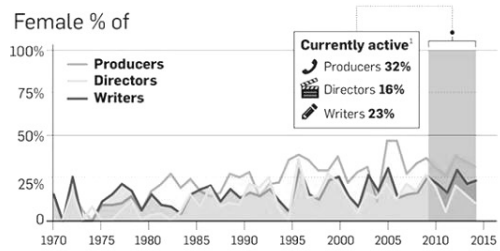
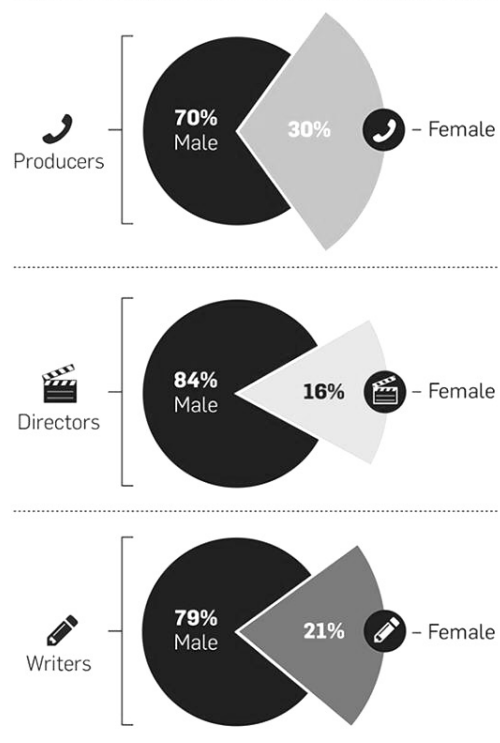


Source: Screen Australia analysis of credits for Australian documentaries made between July 1988 and June 2014
 *Based on documentaries made between July 2009 and June 2014



www.screenaustralia.gov.au/research
 Infographic: Anthony Calvert

Film 1970-2014



Source: Screen Australia analysis of credits for Australian feature films shot between July 1970 and June 2014
 *Based on films made between July 2009 and June 2014

Gender Matters – Women in the Australian Screen Industry (Screen Australia 2015, s. 5)

V australské studii z roku 2015 *Gender Matters – Women in the Australian Screen Industry* (Screen Australia 2015, s. 7–8) jsou pojmenovány překážky, které musí ženy překonávat, pokud si zvolí kariéru ve filmovém průmyslu.

„Překážky se liší podle fáze kariéry, konkrétní sekce odvětví a také role. Společnost Screen Australia zjišťovala názory a zkušenosti žen v různých fázích kariéry s klíčovým vlivem v různých odvětvích průmyslu. Překážkami, které v průběhu kariéry ovlivňují tvůrkyně v nejrůznějších rolích, se ukázalo být následujících pět hlavních fenoménů.

1) KLÍČOVÉ OSOBY S ROZHODOVACÍ PRAVOMOCÍ

Nejnovější články v různých médiích připisují nerovnováhu mezi pohlavími předpojatosti klíčových osob s rozhodovací pravomocí v odvětví. Patří mezi ně místní distributoři, investoři, výkonní producenti televizních sítí a organizátoři nejslavnějších mezinárodních festivalů. Tvrdí, že tito rozhodující činitelé jsou v drtivé většině muži, a proto je méně pravděpodobné, že podpoří projekty, na které mají zásadní umělecký vliv ženy, nebo které dávají příležitost začínajícím ženským talentům. Na druhou stranu mnoho tvůrkyň uvedlo pro Screen Australia příklady, kdy jim vlivný muž poskytl podporu. Ta se později promítla do pozitivních výsledků kariérního postupu jednotlivých tvůrkyň, a následně tak přispěla k posílení ženského hlasu v televizi.

2) MUŽSKÁ PŘEVAHA V PŘÍBUZNÝCH OBORECH

Zájmové strany z oboru často uvádějí, že zkušenosti z příbuzných odvětví pomáhají tvůrcům získat dovednosti, vybudovat si profesní profil a portfolio a zajistit si příjem mezi projekty na filmovém plátně. Coby důležité odvětví pro začínající režiséry byla vyzdvihována reklama, ať už jako cesta k režii celovečerních filmů, nebo způsob generování příjmů mezi filmovými projekty. Mnoho zájmových stran tvrdí, že režisérky čelí v reklamním průmyslu značné diskriminaci. Divadelní sektor, kterému rovněž dominují muži na úkor ženských talentů, byl popsán jako místo, kde mohou autoři rozvíjet řemeslo, upoutat klíčové rozhodující osoby a získat příjmy. Statistiky zveřejněné Australskou radou v roce 2012 ukázaly, že

v letech 2001–2011 režírovaly 25 % inscenací v osmi hlavních divadelních společnostech ženy a 21 % z nich žena napsala.

3) VOLNO Z PRÁCE / PÉČE O DĚTI

Překážkou v kariérním postupu, především pro ženy, je čas strávený mimo zaměstnání výchovou dětí. Práce na volné noze a intenzivní, nepravidelná pracovní doba většiny zaměstnání v audiovizuálním průmyslu sladění rodinných a pracovních povinností ještě ztěžují. Placená mateřská dovolená se často nenabízí a stejně tak nejsou zaměstnavatelé *freelancerů* povinni garantovat návrat do práce. Jakákoli doba mimo práci může v tomto kritickém období filmaři výrazně zkomplikovat využívání různých příležitostí a podnikání dalších kroků v kariéře. Ti, kdo mají povinnosti spojené s péčí o děti (často ženy), jsou navíc často považováni za méně flexibilní než ti, kteří povinnosti spojené s péčí o děti nemají (často muži), a to i když si neberou dovolenou.

4) NEDOSTATEK SEBEVĚDOMÍ

Z neoficiálních údajů vyplývá, že ženy mnohem častěji než jejich mužské protějšky podceňují a podhodnocují své schopnosti a dovednosti. Následkem toho bývají vnímány jako málo sebevědomé a méně se samy prosazují.

5) ROVNOST V ODMĚŇOVÁNÍ

Rozdíl v odměňování žen a mužů v Austrálii činí 17,9 %, což je nejvyšší hodnota za posledních dvacet let. Z údajů ABS vyplývá, že je tento rozdíl větší v soukromém sektoru a že rozdíly v odměňování žen a mužů za stejnou práci se stejnou kvalifikací začínají v okamžiku, kdy student ukončí studium.

Tento vzorec nadále platí i v audiovizuálním průmyslu. Podle sčítání lidu, domů a bytů provedeného v srpnu 2011 mají muži pracující v produkčním a postprodukčním sektoru oproti ženám mnohem vyšší pravděpodobnost příjmu v nejvyšším pásmu, 65 000 USD, a nižší pravděpodobnost příjmu v nejnižším pásmu, pod 31 199 USD." (Screen Australia 2015, s. 7–8)

Pro porovnání, rozdíl v odměňování mužů a žen v Česku v roce 2013 byl 22,3 % a v roce 2019 18,9 %. (Eurostat 2021) ČR je v mezevropském srovnání na pátém nejhorším místě. V Austrálii se v roce 2020 snížil rozdíl v odměňování mužů a žen na 13,4 %. (WGEA 2021)

4.4 EU

V sedmi evropských zemích proběhl sedmiletý výzkum *WHERE ARE THE WOMEN DIRECTORS? Report on Gender equality for directors in the European film industry* (2014), který iniciovala evropská asociace žen v audiovizi EWA mezi lety 2006–2013. Výzkumu se zúčastnily tyto země: Rakousko, Chorvatsko, Francie, Německo, Itálie, Švédsko a Velká Británie. EWA (2016) vydala report, který byl prezentován na festivalu Berlinale a zahrnuje klíčová zjištění tohoto významného výzkumu o situaci a postavení žen v kinematografii.

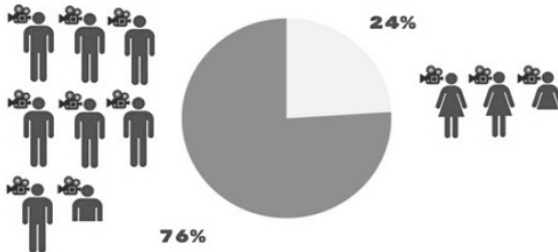


7 EUROPEAN COUNTRIES

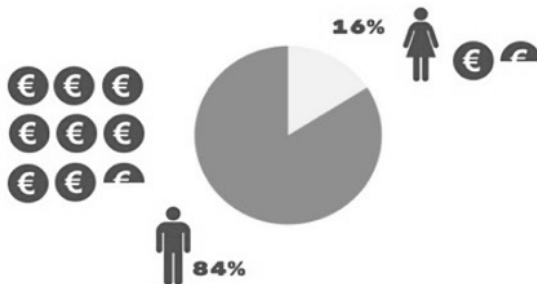
FILM SCHOOL GRADUATES



WORKING IN THE INDUSTRY



PUBLIC FUNDING RESOURCES



(EWA 2016)

„ZPRÁVA O ROVNOSTI ŽEN A MUŽŮ V EVROPSKÉM FILMOVÉM PRŮMYSLU

Tato zpráva je výsledkem dvouletého procesu a shrnuje srovnávací výzkum ze sedmi evropských zemí: Rakouska, Chorvatska, Francie, Německa, Itálie, Švédsko a Spojeného království. Je reakcí Evropské ženské audiovizuální sítě (EWA) na rostoucí celosvětové znepokojení sociálním vytlačováním režisérek z filmové kultury a jejím cílem je poskytnout podpůrné důkazy pro změnu politiky na národní i evropské úrovni.

V chartách Organizace spojených národů, evropských smlouvách a národních politických prohlášeních se objevuje závazek k rovnosti žen a mužů. Organizace EWA však zjistila, že struktura evropského filmového průmyslu jeho dodržování nepodporuje. Místo toho je nerovnost přizívována kombinací několika faktorů. Patří mezi ně konkurenční zvyklosti trhu, současná struktura filmového průmyslu, dopady nových technologií a chybné předpoklady o schopnostech žen a podnikatelském riziku.

Tato zpráva vyzývá k uznání těchto faktů a zavedení opatření, která by uvedený status quo změnila. Nabízí patnáct doporučení, z nichž mnohá vycházejí z osvědčených postupů. Jejich prostřednictvím lze řešit problémy, s nimiž se režisérky potýkají při vedení pracovní kariéry. Organizace EWA je pevně přesvědčena o silném vlivu audiovizuálních médií na společnost. Využitím plného potenciálu režisérek se filmové odvětví posílí a na obrazovkách bude věrněji zastoupena rozmanitost forem a perspektiv.

KLÍČOVÉ POZNATKY

Ze zprávy vyplývá, že režisérky jsou velmi řídky zastoupeny ve všech úrovních odvětví. Je tomu tak i navzdory jasným důkazům o tom, že genderový podíl absolventů filmových škol je prakticky vyrovnaný, o dobrých výsledcích ženských filmů na festivalech a v soutěžích a v některých případech o vyšší průměrné návštěvnosti na jeden film než u filmů režírovaných muži.

- Pouze každý pátý film v sedmi zkoumaných evropských zemích režíruje žena (21 %). To znamená, že čtyři z pěti filmů NEREŽÍRUJE žena.
- Naprostá většina finančních prostředků (konkrétně 84 %) jde na filmy, které NEREŽÍRUJÍ ženy.

- Málo filmů režírovaných ženami je v oběhu i kvůli nedostatečnému financování, což následně ovlivňuje ochotu trhů investovat, a vzniká tak začarovaný kruh.
- Existuje výrazný rozdíl mezi podílem režisérek, které absolvují filmové školy (44 %) a celkovým podílem režisérek pracujících v oboru (24 %). Talent tu je, ale potenciál využitý není.

PŘEKÁŽKY BRÁNÍCÍ ŽENÁM V PRÁCI V OBORU

- *Genderové předsudky v oboru.* Více než tři čtvrtiny respondentů dotazníku EWA, který byl zveřejněn ve všech sedmi zemích, se domnívají, že existuje genderová nerovnost, přičemž nejvyšší výsledky byly zaznamenány v Německu a ve Velké Británii. Z mužských respondentů je o tom přesvědčena pouze polovina.
- *Boj o finanční prostředky* bývá označován za největší problém žen, a to jak z ekonomického hlediska, vzhledem k nerovnému postavení na trhu, tak z hlediska tvůrčího, pokud jde o rozsah příběhů, které chtějí zpracovávat.
- *Neochota investorů riskovat.* Značný počet respondentů se domnívá, že režisérky mají negativní dopad na rozhodování o financování: V případě soukromých sponzorů je to 56 % a v případě veřejných sponzorů 31 %.
- *Nižší podíl finančních prostředků na vysílání pro režisérky:* nabývá na významu, protože režisérky migrují mezi kinem a televizí, aby udržely kariéru nad vodou.
- *Nerovnost v průměrných národních dotacích.* Režisérky hraných filmů dostávají na jeden projekt méně finančních prostředků než jejich mužské protějšky. U dokumentárních filmů je financování rozděleno rovnoměrněji.

- *Nedůvěra k režisérkám při natáčení filmů s vyšším rozpočtem.* Režisérky si dokážou lépe poradit s nižšími rozpočty. Silnější zastoupení režisérek v oblasti dokumentárního filmu je příznačné.
- *Nízké zastoupení žen v komisích pro zadávání a financování* a nízké povědomí těchto komisí o problematice nerovnosti.
- *Chybějící statistiky.* Jen málo národních institucí shromažďuje údaje, a ještě méně jich provádí jejich monitorování. S výjimkou Švédského filmového institutu chybí také v rámci vedoucích institucí ucelená, na důkazech založená strategie řešení nerovnosti.
- *Rozdíly v odměňování mužů a žen.* Žádná ze zemí uvedených ve zprávě, s výjimkou Francie, evidentně neshromažďuje údaje o srovnatelných výdělcích režisérek. Pokud však mají francouzská zjištění dostatečnou výpovědní hodnotu, jasně ukazují, že v letech 2009–2012 byly jejich průměrné výdělky v přepočtu na eura za hodinu o 32 % nižší než výdělky režisérů.
- *Neexistující podpora režisérek a režisérů, kteří mají děti.* Problémem není rodičovství jako takové, ale nepřizpůsobivost filmového průmyslu. Rodičovství má vliv na rozvoj kariéry – problematický je například opětovný vstup na trh po založení rodiny nebo zajištění péče o děti během produkce filmu.
- *Nízká podpora distribuce.* Téměř všichni respondenti uznali, že je třeba větší podpory pro zviditelnění filmů natáčených ženami a pro rozvoj distribučních strategií.

KVALITA FILMŮ REŽÍROVANÝCH ŽENAMI: OCENĚNÍ A NOMINACE

- Výsledky za rok 2013, který byl vzorkem EWA, ukazují, že v sedmi zkoumaných zemích se celkově účastní národních i mezinárodních festivalů větší podíl filmů režírovaných ženami a že tyto filmy také získávají více ocenění než filmy režírované muži.

- Filmy režírované ženami jsou nicméně na nejslavnějších festivalech zastoupeny výrazně méně. Důkazy o jejich ohromném úspěchu zpochybňují tvrzení o nekvalitě, jimiž bývá obhajována jejich marginalizace.

Celkově z této zprávy vyplývá, že politika rovnosti žen a mužů je ve většině veřejných institucí ve filmovém a audiovizuálním průmyslu nesystematická a nedostatečně sledovaná a řada soukromých subjektů žádné statistiky nevede. To svědčí o tom, že evropský filmový průmysl stále nebere nerovnost žen a mužů vážně. Lze sice tvrdit, že konkurenční tržní prostředí a nestabilita pracovních míst mají dopad i na režiséry, jejich výrazná početní převaha, podpořená přirozenou zaujatostí průmyslu, ale způsobuje, že jsou zasaženi mnohem méně. Naproti tomu u režisérek způsobuje kombinace faktorů, které tato zpráva předkládá, prakticky permanentní kariérní ohrožení, připravuje diváky o jejich vize a talent a vede k zásadní nerovnováze v evropské filmové kultuře.

EWA je připravena při provádění doporučení této zprávy spolupracovat formou poradenství se subjekty a institucemi filmového průmyslu." (EWA 2016)

5 Případové studie

5.1 Karolína Peroutková

BÝT SAMA SEBOU

Tereza Tara: Jaké je to být sama sebou?

Karolína Peroutková: K filmu *Být (sama sebou)* (2015) mě vedlo mé rozpoložení, které jsem měla na konci prvního ročníku a v průběhu druhého ročníku, a to byla zejména únava. Protože jsem už měla jedno dítě, holčičku, která v té době měla čtyři roky. A já jsem věděla, že bych si přála mít další dítě. Zároveň jsem byla v druhém ročníku na FAMU a plánovali jsme stavbu rodinného domu. Takže to byla taková situace trochu náročnější. Ještě jsem chodila do zaměstnání, nechodila jsem tam sice každý den, ale editovala jsem televizní program pro jeden časopis. A bylo to prostě víc věcí najednou. Víc mateřských a pracovních povinností, i rodinných, dejme tomu. A já jsem si řekla, že je toho tolik, že si musím vyjasnit,

čemu dám ty priority. A jestli je pro mě přednější točit filmy, nebo být víc s rodinou, protože jsem cítila, že obojí dělat prostě nejde.

ZÁZEMÍ

KP: A taky je důležité říct, že jsem si všimla, že těch matek režisérek je podle mě docela dost, ale ta situace se docela dost liší podle toho, jaké mají vedle sebe zázemí. Jestli mají blízko prarodiče, nebo ne, protože to je poměrně zásadní věc. Když má někdo blízko prarodiče, tak je, myslím, míň unavený. Taky má hodně starostí, taky je to šílené, ale když jsou ty děti nemocné, tak je může někomu dát... No prostě si myslím, že to je o něco lepší, i když je to možná něčím svazující. Protože sice má člověk míň těch rodičovských povinností, ale co se týče nějakého osobnostního vzletu, tak mně vyhovuje, že jsem prostě dál od svých rodičů. Ta situace je pro každého úplně specifická, ale mě vyhovuje, tak jak to je. Sice jsem neměla nikdy hlídání, ale jako režisérka, jako žena nebo člověk, který jde po té vlastní tvůrčí cestě, tak je pro mě lepší, když jsem od těch rodičů trošku dál, protože mám rodiče, kteří mě dost ovlivňují směrem, který nechci.

REŽISÉRKA, NEBO MATKA?

KP: Abych se vrátila k motivaci natáčení toho filmu (2015), tak já jsem si říkala, že těch rolí je tam docela hodně, a že bych si to měla nějak ujasnit. A pátrala jsem po tom, kde je moje místo, jestli být víc jako režisérka, anebo být víc v té rodině. A protože jsem v průběhu natáčení toho filmu byla už těhotná, tak se zdálo, že to je rozhodnuto, ale vnitřně to rozhodnuté nebylo. Sice fyzicky už to rozhodnuté bylo, že se budu teď nějakou dobu více věnovat rodině, ale psychicky jsem to rozhodnuté neměla. Takže jsem si řekla, že si to v sobě potřebuju víc upevnit. Řekla jsem si, že si to v sobě víc vyjasním, jestli jsem víc jako režisérka, nebo jako matka, a že se sejdu hlavně s hodně ženama a budu se jich na to ptát.

AMBICE

TT: Na jakých filmech jsi pracovala, nebo které filmy jsi natočila v období rodičovské dovolené?

KP: Všechny. Já jsem v té době měla dvě malé děti a úplně všechno se odehrávalo v běhu s nimi. A asi nejvýznamnější byl vlastně ten, o kterém jsme se bavily na začátku, protože tam jsem řešila konflikt profese a mateřství. A díky tomu filmu jsem dospěla k tomu, že mateřství má u mě přednost, že jsem v první řadě maminka. A až potom jsem ta režisérka. A na tohle jsem si prostě přišla během toho natáčení. To mi dost pomohlo, protože jsem si řekla, že kdybych byla úspěšná režisérka, ale měla takovou polodivnou rodinu, že bych měla výčitky, že jsem se někomu nevěnovala, nebo že by děti trpěly tím, že tam nejsem. Tak to bych cítila vnitřně, že jsem prohrála. Nebo že to prostě není to, co bych chtěla. Ale teď jsem přítomná v té rodině, a vedle toho mám svoji ambici být režisérka. Ale už jsem tu ambici pustila a tak na ni nelpím, a přesto ji dělám v nějaké formě. Tak takhle jsem spokojenější a mám pocit, že být maminka je to důležitější.

NATÁČENÍ S KOČÁRKEM

KP: Myslím si, že tenhle přístup mi hodně pomohl potom, když jsem dělala časosběrný dokument *Volání divočiny* (2019), který jsem natáčela asi tři roky, taky s mými dětmi. A tam už jsem vyloženě postupovala tak, že jsem se úplně přizpůsobila tomu mateřství. To znamená, že jsem si vybrala pro ten časosběrný dokument téma, které bylo v dojezdové vzdálenosti mého kočárku. A natáčela jsem to technikou, která se vlezla akorát pod ten kočárek. Protože jsem to natáčela všechno většinou sama. Byla tam spousta takových omezení, které jsem ale jako omezení nebrala. Brala jsem to, jako, že je hrozně fajn, že to můžu na mateřské dělat. Bylo to šíleně náročné, já bych si to nechtěla zopakovat. Já si pamatuju, že na konci každého roku jsem si řekla, že už bych nechtěla ten rok znovu. Prostě vím, to všechno bylo tak na hraně, že jsem z toho byla unavená. Sice šťastná, ale nesmírně unavená.

BEZ ŠTÁBU

KP: Nedovedu si představit, že bych tam pracovala s tím studentským štábem, jak jsem byla dřív zvyklá, jako že bych s těmi dvěma dětmi někomu volala. Zvukaři, producentovi, kameramanovi, abychom se sešli a někam šli. To je prakticky nemožné. To nejde. Tam jedině, co bylo možné, dát si tu techniku pod kočárek a

vyrazit. A až se to dítě probudí, tak něco natočit. A když se neprobudí, tak nenatočit nic. Nějak přijmout, že tak to prostě je.

TT: Takže jak to prakticky vypadalo? Ty jsi točila ten film celý sama?

KP: Točila jsem si to sama, byl to časoběrný film, kdy jsem sledovala děti, které byly trochu starší. A když jsem přijala to nastavení, že takhle to je, tak mi to přineslo i spoustu výhod. Například, když jsem byla jako režisérka v roli matky, která má na tom natáčení ještě vlastní děti, tak pokud jsem přišla do kontaktu s nějakými dospělými v rámci toho dokumentu, tak se ke mně chovali úplně jinak, než kdybych tam byla jako členka štábu s vícero dospělými. Měla jsem tam víc otevřené dveře, jako režisérka-matka. Když jsem tam měla ty vlastní děti.

SROVNÁVÁNÍ

KP: Ale zároveň, to bylo... na hraně únavy. Bylo to nesmírně náročné a zcela jistě mě to vyčerpalo tak, že už jsem nestihla těch věcí dělat víc. Je pravda, že jsem si na začátku řekla, že se nebudu srovnávat s nikým, ani ze spolužáků, ani s jinými režisérkami, protože každý to nastavení má jinak. A viděla jsem, že ti moji spolužáci jsou často úplně někde jinde. V druhém ročníku dělají víc věcí, jsou více vidět, jsou profesně hodně úspěšnější a kdybych se s nimi srovnávala, tak to můžu zabalit rovnou.

S VLASTNÍMI DĚTMI NA PLACE

TT: Takže ty jsi prostě v nějaký čas nabalila dítě a techniku do kočárku a vyrazila jsi natáčet ty dva kluky? A ty tvoje děti byly jak velké? Natáčela jsi tři roky, že?

KP: Ano. Když jsem natáčela s mými dětmi a natáčela jsem děti, tak to bylo prakticky tak, že ty moje děti se mi ještě přizpůsobily, ale když jsem natáčela ty druhé dvě děti, tak to s nima bylo jako s indiánama. S nima se nedalo moc domluvit, takže oni třeba zazvonili u naší branky a řekli: „Jdeme na rybník, nechceš s náma?“ A já jsem říkala, no, jo. Tak jsem sbalila ty svoje děti a vyrazili jsme všichni k tomu rybníku.

A ta starší holčička, která měla třeba šest let, tak ta šla s náma pěšky a ta už je natolik rozumná, že prostě mohla někde počkat. V šesti sedmi letech už prostě není taková, že by někde běhala bez rozmyslu. To už chodila do první třídy a ta mladší zase byla v kočárku a ještě nemohla chodit. Nebo pospávala a ten svět pro ni byl ještě natolik zajímavý, že byla schopna v tom kočárku vydržet třeba půl hodiny a na něco se dívat. Anebo třeba dostala bonbóny, ale nebylo to tak, že bych za ní musela běhat. A vlastně i tak byla zvyklá, že když jsme natáčeli, tak jsem ji v kočárku odstavila na nějaké místo, kde by se mohla dívat.

HRANIČNÍ SITUACE

KP: Ale bylo to všechno tak na hraně. Třeba jsme šli na *skate park*, kde jsem vzala svoje děti, starší holčičku i tu mladší, a pak s námi šli ti kluci a šli tam sprejovat. A já jsem si myslela, že v tom *skate parku* je plocha, kde je dovoleno sprejovat, tak proto jsem tam nakráčela s těma dětma. Jenomže tam kluci něco malovali na posprejované plochy a pak tam přijela policie a prostě to byl přestupek a řešili se mnou přestupek. A ta moje starší dcera to pozorovala a byla docela v šoku a byla účastnicí přestupku, taky si jí napsali. A ta mladší spala v kočárku, ta to celé prospala, a byla taky účastnicí přestupku. A pak se to řešilo s městem. Takže to byla situace, kdy jsem si řekla, proč já svoje děti tahám do takových šílených situací, kdy tam vůbec nemají co dělat. Ale když tam se mnou vydržely, tak jsem tam mohla něco udělat. Byť s totálně roztříštěnou pozorností. Tohle byla asi nejvážnější situace, nic tak hrozného tam vlastně už nebylo... Nebo vlastně jednou se stalo, to už bylo bohužel na konci toho natáčení. To byla asi nejhorší situace pro mě, kdy ten hlavní kluk, ten protagonista mi něco říkal a šlo o vážnou výpověď, kdy vzpomínal na své dětství, jak ho týral jeho otec. Byla to důležitá výpověď jak pro něho, tak pro ten film. A ona se u toho ztratila ta mladší dcera. Ta už nespala v kočárku, už byla trochu větší, tak běhala, tak já jsem asi zhruba půl minuty nevěděla, kde je. A to bylo vážné, protože když se třeba dvouleté dítě ztratí, tak to je úplný průšvih. A blízko byla silnice. No, takže si pamatuju, že jsem prostě přerušila natáčení a šla jsem ji hledat. A přerušila jsem fakt důležitou výpověď, opravdu důležitou a šla jsem ji hledat. Naštěstí se nic nestalo, ale bylo tam, opravdu, ohrožení toho mého dítěte. To bych nechtěla opakovat znovu.

LIMIT JAKO PODORA KREATIVITY

TT: Myslíš si, že tenhle limit byl podporující pro tvoji kreativitu v rámci tvorby toho filmu?

KP: Byl, protože jsem se rozhodla, že to zvládnu a že tu FAMU dokončím. A protože se mi ten film dařil. Protože, byť s těma šílenýma obtížema, jsem cítila, že natáčím něco živého, s těma klukama. A ti kluci mě přijmuli, prostě i díky tomu, že jsem měla sama vlastní děti, takže se to všechno tak poskládalo, že jsem cítila, že to vlastně jde. A že to rozvíjelo nějak tu moji tvořivost a chuť, že jsem to nedělala nějak na sílu. Já jsem naopak byla šťastná, že to můžu dělat. Protože jsem vnímala, že mě to odvádí a vytváří mi to paralelní svět vedle těch dětí, vedle té rodiny a že vlastně pořád zůstávám ta režisérka, že nejsem odstavená na vedlejší kolej. Ale stálo mě to opravdu nesmírné úsilí pokračovat v té profesi kromě toho mateřství, ale dělala jsem to s chutí, protože jsem cítila, že mi to jde.

PŘIJÍMACÍ ZKOUŠKY NA FAMU

TT: Když se vrátíme úplně na začátek, když ses rozhodla stát se režisérkou a přihlásit se na FAMU, to už jsi měla dítě, nebo jsi byla těhotná?

KP: Já si nejsem jistá, že bych šla na FAMU, kdybych ty děti neměla. Protože já jsem se tam chtěla hlásit dlouho, už třeba od dvaceti let a párkrát jsem se hlásila, asi dvakrát, ale nevzali mě. A prostě jsem viděla, nebo jsem cítila, že jsem dozrávala postupně a neměla jsem to správné sebevědomí tam nakráčct před tu komisi zase. Mě hrozně štvalo, že mě nevzali, protože jsem vždycky skončila těsně pod čarou, třikrát za sebou. Tak jsem se prostě dvakrát hlásila, nedostala, pak jsem měla tu rodinu a pak jsem si řekla, proč ne, mám před sebou tři roky mateřské. To znamená tři roky času, přípravy na přijímačky, můžu to zkusit zas. A to už mě pravděpodobně nevezmou. A oni mě opravdu vzali. Prostě, když jsem překonala ty první nesnáze s tou první dcerou, ten porod a šestinedělí a všechno, tak mě to vnitřně upevnilo a dodalo mi to sebevědomí. Když jsem zvládla tohle, tak zvládnou i nějaké hloupé přijímačky na FAMU.

NATÁČENÍ S DĚTMI A BEZ DĚTÍ

TT: A jak jsi měla malé dítě, když jsi nastupovala na FAMU?

KP: Tři roky.

TT: Takže ty nemáš srovnání, jaké je to točit bez dítěte a s dítětem. Nebo máš?

KP: Teď už ano, protože ty děti jsou starší a už mám normální štáb. Když jsem během toho mateřství točila nějaké věci pro Českou televizi, tam funguje normálně profesionální štáb. Tam jsem zase spěchala domů, to je pravda, že jsem nebyla tak často přítomná ve střižně, jak bych měla, a nebyla jsem na té postprodukci, jak bych měla. Ale točila jsem normálně se štábem. No a samozřejmě, ta práce je víc profesionální, víc v klidu, člověk je soustředěný na tu věc. Ale zároveň musím říct, že často je to pro mě takové moc vážné. S těma dětma to má trošku jiný *drive*. Já jsem se rozhodla se zaměřit na dětský dokument. Pro mě to byla dobrá zkušenost, takže jsem se rozhodla, že bych chtěla dál točit děti.

TT: Když jsi teď řekla, v čem je ta práce bez dětí v tom profesionálním štábu lepší, tak v čem je naopak lepší ta práce s těmi dětmi na place?

KP: Že to člověk nebere tak vážně. Víš, že na tom place jsou důležitější věci, a to jsou ty děti. Já se prostě cítím celá, když jsem poblíž těch dětí, nebo když jsou se mnou, to se cítím nejvíc taková přítomná. A když jsem bez těch dětí s tím štábem, tak jsem víc třeba koncentrovaná. Ale víc myslím na to, jak se jim daří, že jsou teď ve škole a že bude něco třeba odpoledne... Je tam taková větší roztržitost...

ODLIŠNÉ PRACOVNÍ NASAZENÍ

KP: Kdybych srovnávala práci s profesionálním štábem versus natáčení na té mateřské, kdy jsem natáčela s těmi dětmi na place, tak si myslím, že to srovnat prakticky ani nejde, protože se jedná o totálně odlišné pracovní nasazení, že to ani nedokážu popsat. Člověk musí hlídat vlastní děti, potom natáčí jiné děti, tak se musíš dívat, aby se jim nic nestalo. Pak to musí natočit, ozvučit, pak to musí nějak zprodukovat. To znamená domluvit nějaké povolení, nebo se dívat, kam můžeme jít a pak se to musí nějak režírovat... Tak to je tolik práce, že to člověk musí osekát

na to nezbytné minimum a nesmí mu to být líto, nebo nesmí být naštvaný. To znamená, že častokrát se stalo, že situace byly těžké pro ty děti, zvuk byl šílený, zvukaři mi pak strašně nadávali, že zvuk byl takřka nepoužitelný. Kamera byla prostě zrcadlovka a byl to takový reportážní způsob... Já fotím ráda, natáčím ráda sama, ale nedá se to srovnat s prací profesionální kamery... ale byla to neuvěřitelně živá situace, která mě nabíjela a tu situaci jsem si vytvořila víceméně sama.

SAMA

KP: A nikdo mi s tím nepomohl, to je pravda, a musela jsem si to vytvořit sama. A když jsem si to vytvořila a dokázala vytvořit, tak to bylo fajn a mě to zpětně posílilo sebevědomí. Takže tak jsem si to na začátku nastavila, že takhle to bude, a vlastně jsem si i řekla, že mi s tím nikdo nepomůže, že si to prostě musím udělat sama. A jak to udělám, tak to nějak půjde. Takže tam bylo absolutní spolehnutí se sama na sebe, a to bylo hrozně fajn.

DOBRÉ RADY

KP: A taky mi hodně pomohla Alice Růžičková, která mě povzbuzovala v tom, že je normální být matka a u toho třeba ještě režisérka, že to člověk nevzdá ani pokud to zrovna momentálně nejde, že je dobré si hledat vlastní cestičky, jak to dělat. A to, co jsem pochopila hodně rychle, bylo, že se nesmím srovnávat s profesionálním štábem. Třeba, když se mě na FAMU někteří učitelé ptali: „Jak to natáčíte? A máte nějaké pevné sklo? No to byste si měla dát nějaké pevné sklo a zavolat nějakému zvukařovi.“ Tak jsem si říkala, ty vůbec nemáš *ánung*... Ani ti to nebudu vysvětlovat, ani ti nebudu nic říkat, prostě proto, že bys mi rovnou řekl, že to nemám dělat. Vůbec jsem do toho nezatahovala žádného chlapa, který by mi doporučil, že si mám vzít nějaké pevné sklo. Já bych mu řekla, já vezmu jen to, co se mi vejde pod kočárek, to je zhruba můj limit.

Nebo prostě nějaké půjčování techniky ve Studiu FAMU... To si ani nedovedu představit. Měla jsem vlastní foťák a nahrávací zařízení, a kdybych to chtěla dělat jiným způsobem, tak by to nebylo možné.

BABIČKA

KP: Docela často jsem u toho myslela na svoji babičku, protože moje babička pochází z Moravy a byla to taková ta babička, která celý život strávila docela těžkou prací na poli. A protože jsem ji už znala jako vdovu, protože děda zemřel dřív, tak si pamatuju tu babičku, která dost tvrdě pracuje a pracuje s věcmi, které nebyly fyzicky lehké, táhne nějaký vozík, nebo táhne nějaký náklad. A já jsem si přesně tak připadala, když jsem táhla ten kočárek před sebou s tou technikou a většinou jsem měla stativ na zádech nebo přes kočárek a táhla jsem prostě ten kočárek a říkala jsem si, že jsem ta babička, co táhne něco na tom poli. A ta babička to nevzdala, a ani si stěžovala. Tak jsem si říkala, je to tak, jak to je. A tak to prostě je.

PRÁCE S LIDMI BEZ DĚTÍ

KP: A taky je pravda, že jsem v něčem zakrněla, že jsem prakticky nechodila do školy a natáčela jsem si to tímhle způsobem sama. Takže jsem měla možná menší množství konzultací, než bych mohla mít. A tím, že jsem to moc s nikým nekonzultovala, tak ten film trpěl v dramaturgii. A že jsem se potom možná příliš uzavřela sama do sebe, takové to, já to zvládnu a jiná cesta není. Musím to dělat všechno sama, takže jsem potom měla problém sestavit si štáb. A zjistit, že někdo jiný to může dělat taky. Inklinovala jsem k takovému způsobu, že si to natočím sama někde na koleně.

TT: A když už jsi ten štáb měla, byl tam nějaký respekt k tvé životní situaci ze strany členů štábu?

KP: Vůbec. (smích) Jako myslíš ze strany těch dětí, co jsou na FAMU, je jim dvacet pět a nemají ještě děti? Ti mě vnímali vždycky jako takovou matku a já jsem ani neměla potřebu jim to nějak vysvětlovat. Protože když je někomu dvacet dva nebo dvacet tři... Já jsem na FAMU šla, když mi bylo třicet tři, teď je mi čtyřicet. Takže už jsem ve věku nějakých těch pedagogů. Spolupracovat s někým, kdo nemá dítě je natolik odlišné, často úplně tristní, že jsem úplně vzdala nějakou snahu o sladění rytmu. Třeba když jsem spolupracovala s nějakým střihačem, který byl schopen začít nejdřív třeba v jedenáct, v půl jedenácté, a ještě u toho zíval. Tak to bylo něco, co mě vytáčelo, ale vzdala jsem pokusy vysvětlovat, že s malými dětmi je

deset hodin dopoledne a člověk už má tolik odedřeno, že už by si nejradši lehl znovu. A ten den je prostě úplně někde jinde. Nebo třeba situace, kdy jsem volala někomu ze štábu ráno v devět a oni byli hrozně naštvaní, že ještě spí, takže třeba do desíti, ať je nebudím. Tak jsem si říkala, jednou si na to vzpomeneš... Nebo třeba ty postprodukce, oni rádi pracovali dlouho do noci, nebo odpoledne, a to já jsem potřebovala už být doma.

RESPEKT

KP: Takže je to úsměvné, ale vlastně je to strašně těžké. Musím říct, že pár mých kamarádů, se kterými teď pracuju, už má děti. Tak se mi obrovsky ulevilo, že najednou už nemusím vysvětlovat, proč musím nejdřív ve tři, ve čtyři už jít domů a proč chci ráno začít co nejdřív. Najednou už to viděli sami. Ale pamatuju si, že mě to hrozně rozrušilo tehdy, protože se to nedá vysvětlit. Protože ti lidi, kteří ty děti nemají, tak se na mě dívají, že jsem hysterická matka, která někde kojí a je úplně hysterická z nějakých dětí, co to prostě chce. Vyhověli mi, ale myslím, že se mi třeba i smáli někdy, jakože jsem byla za tu divnou matku. Že prostě tam najednou nějaký respekt k tomu, že se snažím skloubit to mateřství s tou profesí, vůbec žádný nebyl a taky si myslím, že jsem odedřela strašně moc věcí, o kterých neměli ani *ánung*.

STŘIH

TT: A jak jsi řešila střih filmu *Volání divočiny*? Ten má čtyřicet minut.

KP: Stříhala jsem to dlouho, protože moje střihačka neměla v té době a možná ani teď ještě nemá děti, takže jsme pracovaly spíš odpoledne. A ona se mi snažila přizpůsobit, to je pravda, ale stejně to moc nešlo. Třeba když jsem si k ní vzala děti, do té střižny, tak člověk, který není zvyklý na děti, který je zvyklý, že má ten luxus mít tu pozornost jenom sám pro sebe, tak to absolutně nedává. Takže to dá jednu návštěvu, druhou návštěvu, a pak řekne, už je sem nevod', ty děti, mě to hrozně ruší.

TT: Takže to znamená, že ty jsi pak ty děti u toho střihu neměla a někdo je musel hlídat, nebo jak to bylo?

KP: Musela jsem třeba zavolat mamce, aby přijela z Moravy, musela jsem říct manželovi, aby s nimi byl, a musela jsem taky na ten stříh dojíždět z Mníšku pod Brdy do Lysolaj, a to bylo hodinu a půl cesty. A bylo strašné... Bylo to strašné, protože zabiješ hodinu a půl cestou. Jsi tam třeba čtyři, pět hodin a pak zase jedeš zpátky a člověk je z toho vyčerpaný. Ta koncentrace byla roztříštěná. Prostě úplně šílené. Takže jsme to stříhaly dlouho, rok a půl. Já jsem si kvůli tomu musela prodloužit studium o další rok. Kdybych měla víc času, pozornosti, hlídání, tak by se ten stříh dal stihnout mnohem dřív.

UKOTVENÍ

KP: Popsala jsem spoustu komplikací a obtíží, ale zase ty děti dávají takovou vnitřní ukotvenost. Já jsem se cítila vlastně dobře, že jsem maminka, a jako maminka jsem z toho života měla radost. A to jsem vnímala jako obrovskou výhodu před těmi, kdo děti nemají. Ti sice měli větší množství času a koncentraci a třeba profesionální štáb, ale s tím životem třeba nebyli tak v pohodě jako já. A já jsem byla daleko klidnější a možná i sebevědomější. Takže jsem už byla trochu v jiné pozici vůči nim, v tomto ohledu.

MUŽI V KINEMATOGRAFII

TT: Myslíš si, že mají muži v kinematografii stejné postavení jako ženy?

KP: No samozřejmě... To je těžké. Prostě vnímám, že oni se nemusí potýkat s těmi omezeními, co má ta režisérka jako matka. Zase na stranu druhou, pokud jsou živitelé rodin, tak si myslím, že na nich leží mnohem větší tíha finanční, co se týče zabezpečení rodiny. A není to jednoduché pro ně, protože to si potom musí tu práci shánět docela těžce. Teda tak to vnímám já, co se týče partnerských rolí v té rodině, protože po tom svém muži jsem nepožadovala až tak pomoc, co se týče hlídání. Ale jeho role, podle mě, je zabezpečení rodiny, střechy nad hlavou, takového finančního zázemí a stability. Máme toto nastavení a takhle to funguje, bych řekla, dobře, protože jsme byli schopni zvládnout ty výzvy, které byly na začátku. Měli jsme před stavbou rodinného domu a ten jsme dostavěli a já jsem

ted' v pátém ročníku na FAMU, nerozvedli jsme se, takže mám pocit, že to je nastavení, které funguje.

PODPORA INSTITUCÍ

TT: Myslíš si, že by instituce, mám na mysli Státní fond, Českou televizi, FAMU nebo instituce zabývající se dokumentárním filmem, měly nějak reflektovat potřeby žen a matek-režiserek? Jakým způsobem?

KP: Já si myslím, že by to rozhodně měly reflektovat. Mně hrozně pomohla Alice Růžičková na FAMU a velmi mi pomohlo také to, že FAMU má individuální studijní program, kdy člověk v pozici, pokud je student-rodíč, tak má velmi vstřícně nastavené studijní podmínky, a to už vybojoval někdo za mě. To mi přijde hrozně důležité, že tohle je zohledněné, že díky tomu ta FAMU je zvládnutelná. No a kdyby každá instituce, ve které člověk pracuje nebo je s ní v nějaké kooperaci měla nastavené jiné podmínky pro to, když člověk má rodinu a je pečující rodič, tak s těmi dětmi... Je to prostě nutné a důležité, protože ta změna těch rolí, nebo ta pozice je absolutně odlišná.

TT: Jak by to mělo být nastavené konkrétně? Co by tobě konkrétně pomohlo, nebo by bývalo pomohlo v té situaci? Já jsem pochopila, že ti pomohl ten přístup na FAMU, že jsi mohla takhle dlouho studovat s tím individuálním studijním plánem. To osobně považuji za strašně důležité.

KP: Přijde mi důležité to hlídání. A kdyby tam byl nějaký příspěvek na hlídání. Člověk potřebuje pomoci s tím časem osobním, potřebuje si půjčit techniku, ale potřebuje taky tu možnost, aby ho někdo nahradil v té roli. Ty instituce jsou docela rozdílné, já mám zkušenost hlavně s Českou televizí a potom s fondem.

ČESKÁ TELEVIZE A DĚTSKÝ KOUTEK

KP: Přijde mi, že rozhodně potřebuju víc času na tu práci. Vlastně nevím, jestli funguje v České televizi nějaká školka, nebo nějaký koutek, ale kvalitní, ne s třema vykvedlanýma pastelkama, kusem koberce a nějakou nerudnou ženskou, ale místo, na které se mohou obracet ti pracovníci, kteří mají malé děti. Protože

potřebují mít nějaké zázemí, kde můžou nakrmit, přebalit, odložit na chvíli dítě, s tím že tam prostě bude někdo, kdo jim s tím pomůže.

Protože je spousta témat, které jsou vyloženě dělané pro ženy režisérky, matky, protože mají specifický způsob nazírání na svět. Najednou máš víc empatie, protože ten život se změní. Myslím, že by bylo výborné, kdyby tenhle typ vidění byl přítomný, protože je cenný. Takže bych potřebovala nejvíc čas a potom vstřícnost, co se týče těch dětí, aby to nebyla taková překážka.

STÁŽE

KP: No a potom, co se mi strašně vždycky líbí, a po čem jsem toužila a nepodařilo se mi to zrealizovat, tak to jsou stáže. Víš, že prostě chceš někam odjet, cítíš, že si trochu pozadu, chceš se někde dovzdělat, člověk zmeškal spoustu těch hezkých přednášek ve škole, spoustu workshopů a nemůžeš tam jet, protože máš ty děti. Ale kdyby byly nějaké výměnné pobyty vyloženě určené k tomu, aby tam ty matky mohly vzít ty děti a odjet třeba na dva měsíce, na čtvrt roku, nebo i na týden, tak si myslím, že by to bylo obrovské povzbuzení pro sebevědomí těch žen, že se takhle můžou dovzdělat, načerpat zkušenosti a můžou vzít s sebou ty děti. Že to není zběsilé hlídání někde, placení, našťvaný manžel do telefonu, že už nechce hlídat, babičky unavené...

Ale vyloženě vzít ty děti a odjet s nima někam na nějakou univerzitu, kde je možnost se připojit, nemusí to být vyloženě institucionalizované nějakým speciálním programem. Ale ale já bych byla hrozně vděčná za to, protože mi tady ty Erasmy všechny utekly. Prostě těch studujících matek na těch uměleckých školách je hodně, nebo v téhle profesi.

FESTIVALY

TT: Jakým způsobem by třeba festivaly mohly vyjít režisérkám víc vstříc?

KP: Třeba sníženou cenou ubytování a sníženou cenou za projekce. Projekce bych dala úplně zadarmo. A snížená cena za ubytování. A potom přesně nějaký ten dětský koutek, který by fungoval, taková pidiškolka, nejenom dopolední, ale i odpolední, aby ta matka mohla jít na projekci. A zároveň ty děti, abys věděla, že festival s nima počítá jako s plnohodnotnou součástí toho festivalu, že tam je

možnost nejen výletů, ale i dětských projekcí a filmových workshopů. Že si můžou patlat s nějakou modelínou nebo dělat nějaké animáky a vlastně jsou to taky budoucí diváci.

Těch rodičů, kteří postávají před kinosálem, je hodně. Mají tam děti, které v tom kinosále nevydrží a rodiče musí jít s nima ven. Takoví rodiče jsou prostě všude. Všude je potkávám a jsem sama v jejich roli a vím, jak je to zoufalé, protože ten člověk nemůže být na té projekci, nejen kvůli tomu dítěti, ale i kvůli někomu vedle, kdo to dítě nemá a říká: „Řekněte prosím vás tomu dítěti, ať je potichu.“

DISKRIMINACE MATEK

KP: V druháku na FAMU jsem šla na workshop Českého rozhlasu a bylo to o tom, jak natáčet dokumenty. Já jsem tam byla s jedním dítětem, které bylo neuvěřitelně hodné celou dobu, to znamená, že sedělo na klíně a mělo nějakou hračku a občas s tou hračkou hrklo. A vedle nás byla nějaká ženská, které to vadilo. Kdyby to byl třeba chlap, tak to ještě chápu. No ale ta ženská prostě celou dobu dělala takové to „ach“ a zvedala oči v sloup. A pak nakonec řekla: „Prosím vás, nemůžete s tím dítětem prostě... Nás to tady ruší.“ A to mě prostě... urazilo. Nebo ne, vlastně... dostalo mě to. Protože já jsem udělala naprosté maximum a ona fakt byla hodná, ta holčička moje. Já mám pocit, že jsem z těch účastníků musela vyvinout největší úsilí tam dojít. Víš, kolik úsilí to stojí, aby člověk někam přišel včas, aby to dítě bylo vyčůrané, případně vykakané, přebalené, nakrmené, v dobré náladě, s neokoukanýma hračkama, v nějakém oblečení, plus ty svačinky, ubrousky, křupky... v nějakém kočárku. Někam přijdeš s kočárkem a zjistíš, že tam jsou schody. Máš tam být za pět minut. Takže bezbariérové přístupy. To prostě už jenom přijít někde včas a být s tím děckem *ready*, tak to je člověk, jako by vylezl Mount Everest. A tam ti ještě sdělí, že tam rušíš, i když tam nerušíš. Tak prostě máš pocit, že tam nepatříš. A řekneš si: Já jsem prostě jenom máma, co dělám špatně? Já nedělám nic špatně, já jsem vyvinula strašně moc námahy, víc než kdy v životě předtím, abych tam mohla být, a já tady být nemám? Tak to se prostě cítíš hrozně diskriminovaná, a přitom jde o to si jenom uvědomit, že prostě mezi těmi diváky jsou i matky a že by to bylo fajn jim vyjít vstříc. My nechceme moc, nám stačí říct: „Hele, nerušíte.“ Nebo: „Tady máme hezkej obrázek pro dítě.“ Dají ti nějaký obrázek, který je toxický a úplně nevhodný, dítě ho začne žmoulat a ty jsi hrozně vděčná, že tě někdo aspoň nevyhazuje.

GRANTOVÉ KOMISE

TT: Určitě o tom tématu je potřeba mluvit, ale ukazuje se, že důležité jsou praktické kroky. Například že třeba celému tomu tématu by mohla pomoci třeba změna obsazení grantových komisí, která vlastně by potom třeba podpořila i některé projekty, které jsou dělané právě z perspektivy těch žen. Souhlasíš s tím?

KP: Ano, tam sedí hodně chlapi. Většinou starší. Rozhodně by to mělo být vyvážené a myslím si, že by tam měli být jak muži, tak ženy, a na různých pozicích. A třeba i nějaký student nebo studentka, že by to mělo být pestré.

CHŮVA V ROZPOČTU

TT: Myslíš, že by pomohla možnost zaplatit hlídání, školku nebo chůvu pro děti do určitého věku z rozpočtu filmů?

KP: Ano z rozpočtu filmů... ale ty rozpočty jsou většinou ještě krácené... dává to smysl prakticky, aby byla částka na hlídání dětí v rozpočtu filmů, jenomže to hlídání dětí není levná záležitost a člověk si spíš řekne, tak to dítě teda až tak hlídat nebudeme.

TT: Ale když si to vezmeš, tak kdyby si člověk to hlídání platil, tak v podstatě dá ten honorář za to hlídání, často i víc. A co třeba školka na place u větších produkcí, třeba i hraného filmu?

KP: To je rozhodně skvělé. Protože ty děti, když jsou součástí celých těch procesů, tak neuvěřitelně rozsvítí celý ten prostor. To je hrozná škoda se toho zbavovat, prostě jsou úžasné, ty děti.

TT: Znáš nějaké instituce v České republice nebo v zahraničí, které podporují ženy ve filmu anebo rodiče filmaře?

KP: Neznám. Existuje něco?

TT: Existuje. Ale musela jsem hledat spíše v zahraničí.

PARTNER

TT: Je nějaká otázka, která nebyla položena, která se týká tématu, a která je pro tebe důležitá?

KP: Řešily jsme děti, ale neřešily jsme toho partnera. Ono je to taky důležité, že ta žena, která je režisérka-matka, je taky režisérka-manželka.

A že to všechno častokrát musí vybalancovat směrem k tomu chlapovi. Aby on se necítil příliš zahlcený nebo upozaděný tou její prací. Mám pocit, že možná obecně ze začátku, když jsou ty děti, tak ten muž nemá žádnou pozornost, všechno je jenom pro děti. A partnerský život, sexuální život prostě přežívá v nějaké mikroformě a je to náročné... Tak mě vlastně nenapadá, jak ho do toho zahrnout, například formulovat nějakou otázku... Ale je to těžké, protože seberealizace matky-režisérky souvisí taky s tím, že realizace ženy jako takové obecně nemusí být jednoduchá pro ten partnerský vztah, protože ne každému chlapovi je to příjemné. Někdo se cítí, že je tím ohrožený... jako chlap. A to je prostě vedle dětí další komplikace, pro tu ženu. A protože je ta žena sebevědomější, více si hájí a požaduje ten svůj vnitřní prostor.

TT: Takže je důležitý výběr partnera.

KP: Důležitý je výběr partnera a komunikace s ním. No a co pomohlo mně, tak to jsou prostě kompromisy, kompromisy...

5.2 Respondentka X

Respondentka se rozhodla neudělit souhlas s uveřejněním rozhovoru.

5.3 Martina Malinová

Martina Malinová: Často se říká, že ti umělci cítí, že to největší dílo, které udělají, je stejně to dítě. Celý život to tam chceš vecpat a udělat ten život v tom díle. A pak se ti narodí děcko a vlastně to tam všechno je. A já myslím, že to tak trochu prostě je. Prostě bych nenatočila tak dobrý film, jako je Vilma. Že jsem ji vyrobila a je naživu.

TVORBA A LIMITY PO PORODU

Tereza Tara: Já se většinou ptám na to, jaký film jsi natočila během těhotenství, případně na rodičovské dovolené. Tak nevím, jestli je tahle otázka vůbec vhodná v tvé situaci.

MM: Nenatočila jsem žádný film. Ale já jsem nenatočila žádný film vlastně už od FAMU, což jsou teď tři roky, ale paradoxně, můj poslední film na FAMU, bakalářák, byl portrét čtyř žen a menstruačního cyklu, kde byla taky jedna z těch žen matka. (*Žena Růže Píseň Kost 2017*) Takže jsem si natočila tenhle film, a pak už nic. Ale zároveň to není tak, že bych vůbec netočila, ale točila jsem pro televizi Q-čko, a to jsem točila už těhotná, třeba v šestém měsíci. Ale to bylo třídenní natáčení, třídenní střih a bylo to o kvótách v americkém a českém filmu.

A snažila jsem se, jak už to tak bývá, když něco člověk tvoří, tvořit o tom mateřství a těhotenství. Měla jsem ambici, že zaznamenám nějakým způsobem svoje těhotenství, nebo šestinedělí. Ale ze svého těhotenství mám dva záběry. Dokonce je to inscenované, jak jsem si kreslila na břicho a balila se do záclony, ale tím to skončilo. A z šestinedělí mám akorát tak dvacetivteřinový záběr v mobilu, jak kojím úplně malinké miminko, a to je všechno, co jsem natočila. Ale zároveň to není tak, že bych vůbec nic nedělala, protože jsem si psala. Já vytvářím taky *ziny*, takové svoje časáky do šuplíčku a vlastně jsem si aspoň to šestinedělí pak každý den napsala jednu větu, takže mám takovýhle deník, který je úplně nezpracovaný. Něco jsem dělat chtěla, ale ten film pro mě vůbec nebyl možný.

TT: Kromě filmu jsem vždycky ráda fotila a říkala jsem si, že možná to těhotenství a šestinedělí bude dobrý čas k tomu začít fotit. A zjistila jsem, že vlastně pořád držím to dítě... Takže to byla taková zvláštní změna v mém životě, že nemám volné ruce. A tím se to úplně převrátilo. Ty moje ambice v tom období něco vytvářet. I když vnitřně jsem cítila spoustu nápadů nebo jsem měla nějaké vhledy, tak bylo všechno směřované k tomu dítěti. Jak vnímáš ty svoji proměnu, v sobě i ve svých fyzických možnostech?

MM: Je to tak, jak říkáš, člověk prostě nemá volné ruce a ten film je najednou strašně velká věc. Takže já jsem si uvědomila, že jediné, co můžu, je mít ten mobil v ruce, a to ještě většinou, když kojím a to miminko je v klidu. Protože jinak do toho kouká a ten mobil mi bere. Takže já, kdybych náhodou měla ambici něco

točit, tak by to muselo být na ten mobil a už jenom v určitých chvílích. Vlastně by to moc nedávalo smysl, protože takových filmů je million, jak žena leží v posteli a kojí. Já jsem si nakonec začala fakt jenom ťukat zápisky. Na nic víc jsem se nezmohla. A taky jsem si říkala, že bych mohla aspoň udělat pěkné fotky pro prarodiče. Ale když vznikne nějaká situace, která by stála za fotku, než člověk udělá kroky k tomu, že ta fotka vznikne, tak ta situace už je pryč. Vybitej foťák nebo ztracená karta nebo miminko už není v té náladě a už něco potřebuje. Takže to šlo úplně stranou.

Mám pár fotek z analogu, který nepotřebuje takovou strašnou obsluhu a taky nevidíš, jak ta fotka vypadá. Takže to necháváš tomu osudu. Takže já jsem se opravdu dostala k tomu, že píšu věci a fotím na analog. To je teď moje tvůrčí maximum. Jo kdybych byla otec, tak bych si to mohla dovolit udělat pěkněj filmísek o rodičovství. Protože by ta péče nepadala tolik na mě a měla bych aspoň ty volné ruce. Ale když se v podstatě ani nezvládám nasnídat v čase kratším než tři hodiny s tím miminem... Tak to akorát můžu pozorovat, ale nemůžu to zaznamenat, ale věřím, že kdybych byla v roli toho táty, tak bych to asi dělala.

SPÁNEK

TT: U mě třeba velkou roli hrálo to, že jsem jsem cítila obrovskou spánkovou deprivaci a vlastně jsem zjistila, že se mi úplně mění vnímání reality touhle zkušeností. Zažívala jsi něco podobného, nebo přijde ti, že bys to chtěla v budoucnu nějak zpracovat?

MM: Tak vzhledem k tomu, že jsem vlastně už skoro na hranici gerontomatky, tak je šílená, ta spánková deprivace. Jsem prostě stará paní. Už nejsem dvacetiletá holka, která může protančit celou noc, a tím pádem prokojit celou noc a nemít problém. Takže já jsem to hodně těžce nesla, a myslím, že jsem měla i hodně velké poporodní deprese, že jsem fakt říkala, že se musím nechat někam zavřít. Spánek, to je moje velké téma. Už půl roku jsem se nevyspala. Zároveň jsem si všimla, že to je velký zdroj nových myšlenek, které pro mě jsou zpětně důležité. Takže někdy jsem v nějakém stavu, který jsem předtím vůbec nikdy nezažila a snažím se pro něj něco vymyslet, buďto obrázek, nebo nějaký popis. Zrovna včera jsem se probudila a říkala jsem si, no, moje spánky jsou vlastně takové příšery. Představovala jsem si, že to jsou takové příšery, které mě potkávají každou noc a já už je musím vítat a nemůžu se jim bránit. A taky jsem ještě měla takovou vizi,

že ten spánek je fakt, jako kdyby někdo sežvýkal spánek a vyblil ho a pak mě nechal takhle spát. To je takové šílenství. Přes den byla veškerá moje pozornost věnovaná tomu dítěti anebo nějakým úplně základním potřebám typu jídlo, čištění zubů, sprcha, a v noci jsem nemohla spát a strašně jsem chtěla. Čím více jsem se snažila, tím to bylo horší. Ale pak jsem si uvědomila, že když si řeknu, že jsem si to zvolila a můžu to nějak použít, tak to vlastně začaly být jediné chvíle, kdy jsem mohla myslet na nějakou tvorbu. A teď to tak je, že když jsem v noci vzhůru, tak se snažím to používat a něco vytvářím. I když jsou to třeba myšlenky, které se pak už nikdy nezrealizují, tak jsem ten spánek vzala na milost takový, jaký je. Rozhodla jsem se, že ho vlastně použiju taky pro sebe. Že to jsou ty moje doušky, kdy jsem tam jenom za sebe, protože to mimino buď spí, nebo se kojí, ale je takový klid všude kolem.

FEMINISMUS

TT: Název této práce je: *Žena, matka, režisérka*. Jak se teď cítíš?

MM: (smích) Já nevím, mně přijde, že je všechno daleko. Měla bych říct matka, ale já nevím. Cítím, jako bych moc neexistovala. Já to vím, že jsem pořád ta žena, dokonce menstruuju od šestinedělí, a to mi vždycky připomene, že jsem žena a zároveň plodná, takže i matka. A ještě matka tady toho miminka. Režisérka teď nejsem, to je takový vtip, když si to o sobě někde přečtu, protože už fakt... Tak třeba zas budu, ale přijde mi, že nejsem z toho nic. Nic pořádně nebo nic úplně vědomě, nic naplno. Řeknu starý dobrý, že jsem pořád feministka, což bych o sobě furt ještě řekla s nějakým přesvědčením, že to tak je.

TT: A je to, že jsi feministka, umocněné tou rodičovskou zkušeností?

MM: Já jsem vždycky samozřejmě ctíla právo ženy na volbu, jestli bude nebo nebude mít dítě, to znamená právo na potrat a teď víc, protože jak jsem s tím dítětem, tak vidím, že to je to fakt velká oběť. Když se proto nerozhodneš a nějak se stát tě nutí, tak to vůbec nechápu. Téma péče bylo vždycky téma feminismu, a to si teď užívám, nikdy jsem o nikoho takhle nepečovala. Když vidím ten nepoměr, tak je to brutální. Mám dceru, a to prostě taky něco dělá, protože vím, jak se naše společnost chová k ženám a nechci, aby ta moje dcera tohle musela prožívat.

Ale asi bude, protože ten svět se zas tak neproměňuje za posledních sto let ve vztahu k ženám v Česku, ale strašně bych si přála, aby ona už tohle zažívat nemusela.

TT: Nevím, já myslím, že ten vývoj je dost pomalý. Sledovala jsem to na diskurzu o porodech, to mě začalo zajímat v pubertě, a říkala jsem si, že než já budu rodit, tak to bude úplně jinak. A když jsem o dvacet let později rodila, tak jsem zjistila, že to je vlastně stejné. Já jsem si to zařídila, jak jsem chtěla, ale stejně ten veřejný obraz je pořád hodně vzdálený té přirozenosti.

MM: Ano, to porodnictví nebo obecně lékařství je další feministické téma. Můj porod dopadl dobře, všechno, co jsem si přála, se stalo. Dokonce se to stalo ještě líp, ale přijde mi, že je škoda, že to není standard, že k tomu muselo vést tolik mé aktivity, a ještě musí člověk balancovat na hraně zákona, protože já jsem původně chtěla rodit doma.

Pak jsem si ještě vzpomněla, že jako těhotná, když jsem točila, tak jsem točila rozhovor s Alicí Nellis, která mi říkala, že jí praskla voda ve střížně, a že vlastně točila celé těhotenství. Tak to jsem nechápala, protože mně přišlo těhotenství hodně náročné. Teď mě napadlo, že někdo to zvládá dokonce i takhle na konci těhotenství, a v den, kdy rodí, tak ještě je filmačka. Já si myslím, že se to dá zvládnout za nějakých specifických podmínek. Buď musíš mít prachy na hlídání nebo musíš mít doma muže. Nebo musíš vymyslet formát, který to umožní, jako fakt do toho mobilu jednou rukou. Určitě se to dá. Ale je to strašně prahové. Prostě, musíš se tomu strašně přizpůsobit, anebo musíš mít skvělé podmínky. Myslím si, že úplně pro běžného člověka to není tak snadné. Nebo co tak znám situaci filmaček v mém věku, tak myslím, že většina z nás nemá úplně podmínky, aby si mohla realizovat filmy a u toho být mámou. Já teda taky mám nějaké specifické podmínky, protože jsem se odstěhovala někam do lesa, kde spravujeme barák a do toho máme to mimino. Možná, kdybych byla jenom ta paní máma doma v pražském bytě, tak by to šlo.

BÝT SOUČÁSTÍ UMĚLECKÉ PRAXE

MM: Kdyby mi kamarádka povozila, pochovala, nebo kdybych měla rodinu blízko, tak by za mnou přišla máma... Ale teď mi to nejde a jediné, čeho jsem nějak

schopná v rámci tvorby, jsou nějaké krátkodobé malé věci, kdy ten můj kluk si tu Vilmu vezme na půl hodiny a já honem rychle něco vytvořím. Protože jsem na AVU a budu se vracet brzo do školy. Takže já se snažím držet nějaké tvorby, nebo i pro mě to je důležité, není to jenom ta instituce. Ale vlastně jim tím chci říct, že pořád ještě jsem součástí umělecké praxe a strašně si to nechci nechat vzít, ale najednou to nabírá úplně jiných rozměrů.

Můj partner je malíř a on, když chce malovat obraz, tak na to potřebuje týdny. Potřebuje se rozmalovat, myslet, být v tom ateliéru, být sám. Já vůbec nevím, jestli on ještě někdy něco namaluje. To je podobný jako s tím filmem, že on z toho taky úplně vypadl. Občas možná nakreslí nějaký obrázek temperkama. Ale o tohle jsme přišli. Já nevím, mně přijde, že asi ještě nehledá ani cesty, jak to dělat aspoň trochu, protože to pro něj nemá význam. Ale já se snažím fakt aspoň vymyslet ty drobnosti tvorby, aby něco zůstalo. Protože jsem na to taky zvyklá, že tvořím, že ty věci zaznamenávám a že zpětně to je pro mě důležité.

KARIÉRA

TT: Bylo pro tebe nějaké téma rozhodování mezi rodičovstvím a kariérou?

MM: Já jsem se nikdy nerozhodovala pro kariéru, ať jsem dělala cokoli, takže mě to vůbec nenapadlo. Ale teď mě to najednou napadá. Jak se ten svět začne k tobě chovat jinak. Začala jsem si všimnout toho, že hodně mých kamarádek je úspěšných. A že se hodně realizují a že jsou to fakt takové ženy, které jsou najednou oceňované a jsou v médiích a vypadá to, že strašně dělají tu svoji věc, která ještě navíc dává nějaký smysl, nebo má velký společenský dopad. A já tady na to koukám a říkám si, no tak to je v prdeli. Já už jsem si neumyla ani vlasy. A už se tam třeba nikdy nevrátím, tady do toho.

Teď jsem našla diplom za film, ocenění, které jsme dostaly s Apolenou Rychlíkovou v roce 2014. Já jsem stála a držela tu plaketu a říkala jsem si: No tak to je v prdeli. Takže Apolena má dvě odrostlé děti, nějakou zahraniční evropskou cenu, dělá skvělou novinářinu, točí ty filmy a vlastně je všude. Táhle píše sloupky, lidi ji oslovují, furt něco dělá a já jsem tady na konci světa s miminkem. To pro mě v tu chvíli bylo takový, jako že jsem si říkala, ježíšmarjá, to už nikdy nedoženu. Já už se prostě musím smířit s tím, že budu paní z konce světa s miminkem. Takže teď mě to napadá, jestli je vůbec možné se do toho světa nějaké kariéry, a teď myslím té úplně obyčejné kariéry, jestli je vůbec možné se vrátit. Já jsem moc

neměla nakročeno k úspěchu, ale něco jsem dělala. Něco jsem vytvářela, točila, nebo někdo mě zná a já mám pocit, že jsem teď fakt úplně zmizela. Zním to od těch kamarádek, které měly ty děti, a já jsem to nechápala, kde ony jsou ten rok, dva, kdy je nevidím. A teď to chápu. Že zmizíš.

NÁVRAT

TT: Myslíš si, že se ta situace změní, až to dítě nebo ty děti budou větší?

Vidíš tam nějakou cestu?

MM: Já doufám, že něco bude znamenat už to, že se vrátím do té školy. Protože už to bude trošku vykročení z toho, že jsem jenom máma. A když jednou za týden pojedou do té velké Prahy a tam uvidím ty lidi, co tvoří, a budu jedna z nich, tak doufám, že tohle mě trochu nakopne nebo vrátí zpátky do toho, že existují i jiné věci. A taky prostě vím, že budu muset začít někdy zase pracovat. A budu se určitě snažit se vrátit k nějaké filmařině. Já jsem dokonce neměla moc ambici dělat nějaké další filmy po FAMU. Velké filmy. Nikdy vlastně. Myslela jsem si, že už možná neudělám žádný film. Ale paradoxně teď si tady takhle právě po nocích vymýšlím film a říkám si, že se mi třeba povede... Třeba ty tři roky budou fakt dlouhý čas na to, že ho vymyslím. Třeba naopak vylezu a budu mít v hlavě nebo klidně i třeba někde napsaný něco, co budu moct použít. Prostě mám pocit, že mi ujíždí vlak, ale nechci se tomu poddat. Takže se snažím pohlídat si aspoň ten svůj vagón a trochu něco dělat.

NEROVNOST V FILMOVÉM PRŮMYSLU

TT: Myslíš si, že ženy mají v kinematografii jiné postavení než muži?

MM: To určitě mají. Ženy mají jiné postavení než muži, a to je samozřejmě dané nějakou historií, která i v kinematografii je převážně historie mužů. Jako všude jinde. Prostě je velmi málo slavných režisérek. Nebo žen, které se uměly prosadit. A teď se můžeme bavit o tom, proč to tak je. Takže ta historie vlastně už něco dělá s tou branží. A vzhledem k tomu, že pořád nežijeme v období po feministické revoluci, tak ta přítomnost taky není úplně dobrá pro ženy, už ve škole. Přijdeš na

FAMU, máš tam deset pedagogů, ženy jsou dvě. To už něco znamená, protože ti pedagogové vybírají ty další studenty a studentky.

A v té branži jsou víc muži než ženy. Nebo mně to tak přijde, nebo aspoň, co jsem se takhle setkala na poli toho dokumentu. Takže ty třeba, když chceš něco točit, tak se musíš o tom bavit s těmi muži, kteří už mají ty pozice.

A já to ráda říkám a znova to řeknu. Když jsem byla v druháku na FAMU, tak jsem přišla za jedním pedagogem, který zároveň pracoval v České televizi. A řekla jsem mu, že vím, že se k němu můžu vetřít tím, že s ním budu chodit chlastat nebo s ní budu šukat, ale nechci dělat ani jedno. A přesto bych chtěla někdy něco natočit. A on mi asi dva měsíce na to zavolal, že pro něj můžu teda něco natočit. A já nevím, jestli to tak pořád je, já jsem teď taky hodně daleko a to natáčení, které jsem poslední roky dostávala, bylo pro Q-čko a pro nějaké jiné lidi, které jsem znala, a tam to bylo v pohodě. A vím, že pro mě to bylo strašně těžké, vůbec překročit ten práh, přijít za tím člověkem a tohle mu říct. A možná to zní tvrdě, ale mně přišlo, že to tak bylo, že to vlastně bylo na místě. A možná to tak nebylo a já jsem to tak jenom vnímala, ale prostě už jenom to, že jsem to tak vnímala, pro mě něco znamenalo. A doteď si myslím, že když jsem viděla, jak se prosazují různí moji spolužáci a spolužačky a mizí a nemizí a vůbec to třeba ani nesouvisí s mateřstvím, tak jsem viděla, že určité charaktery se prosazují líp. A prostě velmi často to byli neurvalí muži, kteří neměli co ztratit, nebo si prostě našli ty správné konexe a kontakty a pak už jeli a rozjely se jim ty kariéry. Ale myslím si, že když se jim ty kariéry rozjedou, tak zase vytáhnou ty další lidi, co s nima chodí na ty piva, což prostě strašně často jsou hodně mladé začínající filmařky, které ještě na to mají čas a třeba se těm klukům líbí. Anebo jsou to prostě ti další kluci, kteří mají čas s nima chlastat, ale rozhodně to nejsou matky. Anebo ženy, které už nemají potřebu se někomu vtírat. Myslím, že ano. Muži to mají prostě mnohem jednodušší.

TT: Je podpora žen nebo matek obecně dostačující ve společnosti a ve filmu?

MM: Není. Žena-matka je fakt neviditelná. A hodně si to uvědomuju, když jsem ještě žila v Praze první tři měsíce po narození Vilmy. Jít Prahou s kočárem je fakt zážitek a je to proto, že to město prostě není pro mámy. Vlastně se s nima tolik nepočítá. V té filmové branži, tam je to hodně o tom, že neexistují kvóty nebo neexistují nějaké nástroje, které by snižovaly ty rozdíly. Mluví se o tom i v Česku, že by třeba na fondu kinematografie byly kvóty, anebo že by třeba existovaly ženské výzvy, že by šlo podpořit české režisérky. Ale žijeme v Česku, takže se to

nesetkává úplně s velkými sympatiemi, ale aspoň se tady na to myslí. A to mi přijde skvělý. Ale zároveň ano, prostě fakt ještě mateřství je tak specifické, že to už by musely být výzvy pro ty ženy po mateřské. Mně by se to strašně líbilo, ale přijde mi, že to je taková utopie, že to je nemožné. Ale teď si myslím, že ta situace je vlastně strašná.

Pro mě je to hodně spojené s kapitalismem, který ti tvrdí, že kdo chce mít úspěch, tak ho může mít, protože máme stejné startovní čáry. A já myslím, že to tak není, ale vlastně ten film, protože je součástí tohoto světa, tak se takhle chová. Takže, když se budu bavit o podpoře filmařů, tak já si představuju ty instituce, které točí filmy. Českou televizi a Státní fond kinematografie. A potom jsou nějaké produkce, ale tam je to stejně navázané na ty dvě instituce. Je to malé tady u nás a ta podpora pro mě vůbec není viditelná. Krom prvních pár vlaštovek vyjádření toho, že by chtěl někdo možná podpořit nějaké ženy, a že se třeba zamýšlí nad tím, kolika ženám a mužům to dají a nedají... Ale zároveň realita je, že se dívají, jakou máš produkci, co už jsi udělala nebo neudělala. A prostě ano, z toho jak mladé ženy, tak matky trochu vypadávají.

TT: Kdo o tom mluví, že by se to mohlo změnit, kde jsi slyšela nebo zjistila tu informaci?

MM: Podle mě to někde zmínila Helena Bendová. Já jsem to asi slyšela od Kamila Fily, když jsem právě točila Q-čko o kvótách, protože on mi říkal, že je součástí Akademie, která uděluje ceny, a říkal, že i tam se to už trochu řeší. A že někteří lidé tam jsou trochu pro – nevím, jestli přímo pro kvóty, ale spíš pro pozornost vůči tomu, komu se ty ceny dávají. Protože pak se stane, že Magnesia Litera loni měla devět oceněných chlapů (Magnesia Litera 2020) a to není úplně dobrá vizitka pro tu soutěž. Takže on mi to říkal, že na tom fondu se o tom taky baví.

TT: Režisérek studuje hodně, ale zajímavé je hlavně to, co se s nimi stane deset let po té škole...

MM: Určitě tady můžou být ženy, které si můžou dovolit dělat dál tu kariéru, protože na to mají veškeré zázemí, mají na to prachy a tak, ale je jich strašně málo. Na té škole je strašně moc holek. Celé ročníky tam byly jenom ženy, ale ony zmizí. Když se pak díváš na oceňování v Jihlavě, nebo kdo je nominovaný do České

radosti, tak najednou je to třináct filmů a jenom tři ženy. (Ji.hlava 2020) Musíme se dívat na to, kdo je podporovaný, kdo je úspěšný, kdo dostává ty zakázky. Troufám si říct, že ty nejznámější... No tak ona to zkresluje Helena Třeštíková, která je oblíbená, milovaná... Ale myslím si, že to není o tom, kolik těch žen je, ale je potřeba se dívat na to, jaké mají možnosti. Kolem mě všechny moje kamarádky režisérky neustále řeší, že buď nemají čas, protože mají děti, anebo se necítí kompetentní na to žádat o prachy, je to pro ně hrozně prahové. Mám pocit, že muži se do těch věcí víc pouštějí, než ty ženy, které mají pocit, že toho třeba musejí udělat dvakrát víc než oni, aby vůbec dostaly peníze na ten film.

UMĚNÍ, NEBO ŘEMESLO?

TT: Možná jestli tam nehraje roli opakovaná negativní zpětná vazba na to, co dělají a na charakter těch děl. Když jsem četla rozhovory režisérek s Barborou Baronovou, tak tam narážím na to, že ženy často mají pocit, že vlastně s tím, co přináší za témata, prostě nemůžou uspět. Se svým viděním světa nebo filmovou řečí, kterou používají, jsou mimo sféru toho, na co se dávají peníze. Překvapilo mě, jak moc opakovaný ten vzorec je, a říkám si, odkud to pochází, jestli to je výchovou, nebo pak ve škole, kde děláš svoje první filmy, anebo třeba máš úspěch, ale vlastně to skoro nic neznamená pro tu kariéru. Potom kolik je žen třeba v naší generaci opravdu úspěšných ve smyslu, že opakovaně točí? Těch zas tolik není. Nebo už jim to třeba za to ani nestojí.

MM: Já myslím, a to už budu hodně nepřesná, ale řekněme, že ano, že prostě ženy mají nějakou specifickou zkušenost, a tím pádem se chtějí o ní specificky vyjadřovat. Ale české filmy se podle mě nedělají pro tyhle typy publika, protože tady na to publikum není zvyklé. Takže, když se budeme bavit o věčné debatě FAMU, řemeslo versus umění. Prostě většina lidí v Česku chce poctivé řemeslo, chce takovou tu filmařinu, na kterou je zvyklá. Chce prostě dalších tisíc filmů povrchních vztahovek. To miluje, a potom dokumenty, které jsou... jak to říct, ty popíky nebo takový ty klusákoviny? To je vtip... A filmy Heleny Třeštíkové, to jsou takové ty pompézní... Jak to říct? Když máš clickbaitový článek, jak to říct u filmu? Takový *junk* filmařský. Taková rychlokvaška.

Hodně lidí na FAMU v tobě rozvíjí nějaké ambice, abys dělala taky umění, a ne jenom ty filmy, které už jsme viděli tisíckrát. Takže pak se třeba rozjedeš po své ose a vymyslíš si nějaký svůj způsob nebo nějaký svůj film, který potom točíš

pořád dokola, ale to publikum na to není vůbec připravené. Takže ty z toho potom vypadneš nejenom proto, že jsi žena a matka. Ale protože máš specifický pohled. Ale já jsem za to vlastně strašně ráda, že ty lidi se tam učí ty divný věci a že pak možná ani nedostávají ty prachy od fondu. Protože tady pak vznikají fakt skvělé filmy, které jsou dobré. A jsou to v podstatě filmy, které vidí lidi na katedře a pár fanoušků Ji.hlavy, kteří se opravdu dostanou až k tomu poslednímu z posledních filmů, který natočila nějaká studentka. Ale já si vlastně často vzpomenu na filmy, co jsem viděla na FAMU od holek, a už v té době jsem věděla, že to je film. Že to není sračka. Ale to nemá moc šancí se dostat někam dál, než k fanouškům a fanyнкám českého filmu a dokumentu.

STARAT SE O FILM

TT: Myslíš, že to je třeba i případ toho tvého filmu *Žena Růže Píseň Kost*?

MM: Ani ne. Tak uznávám, to je prostě taky egofeministická věc. Což už samo o sobě... Já se divím, že na to není nějaký trezor. Ale já jsem neměla vlastně tu ambici... Prostě nejsem tak dravá, abych ten film dokázala někde prodat. Já jsem si ho natočila hodně pro sebe, já jsem si ho chtěla udělat, jak jsem chtěla, a s radostí. Ukončila jsem tím to studium a vlastně myslím, že neumím dělat ty šaškárny kolem.

TT: A máš nějaké zkušenosti s reakcemi na ten film? Mě zajímá, jak jsi s ním pak naložila, když jsi ho udělala?

MM: Myslím, že se to promítlo na klauzurách, a pak v Jihlavě. Pak jsem udělala nějakých pár promítání pro své kamarádky, které v něm buď hrály, nebo to chtěly vidět, a tím to skončilo. A pak jsem ho možná po třech letech dala na internet, až jsem měla nějakou volnou chvíli...

TT: Jestli to taky není o té vůli toho autora, udělat ten další krok. Teď nemyslím kvůli slávě a úspěchu, ale prostě, aby se ten film dostal k lidem.

MM: Podle mě na to už prostě musíš mít tým lidí, kteří se o to trošku starají, o ten film, a proto musíš mít třeba produkci. Já jsem si všechno vždycky dělala sama. Protože mi přišlo, že to je naopak ještě složitější domluvit jako celý štáb. Tvářit

se, že jsme na škole hrozně profíci a všechno musí být perfektní. Tak já jsem vždycky vzala kameru, udělala jsem si, co mě zajímalo. To je ale potom už debata o tom, co nás učí ta FAMU a co nás neučí a jak nás spojuje a rozděluje. A je to samozřejmě zase od prahovosti, která sice teda nesouvisí s pohlavím nebo mateřstvím, ale vlastně i toho vzdělání, které získáváme. Podle mě stojí dost za hovno. V tom smyslu, že někdo tě tam učí, jak vykovat ten film, a to je pěkné, a někoho vůbec zajímá, že si udělala nějaký film. Podívá se na to, ale že by mě někdo fakt naučil, jak ten film napsat, jak získat prachy, jak si sehnat dobré lidi, jak ho propagovat, jak ho dostat k těm lidem? Buď mě to míjelo a byla jsem nepozorná, anebo se to tam nedělo. Anebo se to prostě dělo v malé míře. Já nevím, ale mně přijde, že i když jsem na nějaké filmy musela mít produkční, tak stejně toho zas tolik nedělali, měli své kredity, třeba měli rádi ten film nebo mě, ale nic moc velkého se nedělo.

Když jsem mluvila o tom, že bych chtěla dělat film, na který teď myslím. Tak jsem zjistila, že ani nevím, jak se z námětu dělá scénář. Kdybych opravdu uvažovala o tom, že to třeba nabídnu nějaké produkci, nebo s tím jednou půjdu na fond, tak jsem zjistila, že mám diplom z FAMU, a nevím, co mám udělat. Já nevím, jak to mám napsat. Do velké míry to je můj problém. Měla jsem se o to víc zajímat, ale zároveň bych čekala, že mi FAMU dá nějaké vzdělání, nebo mě aspoň nenechá projít, když to neumím.

MENTORING

TT: Ve Švédsku mají pro ženy mentorské programy. Přišlo mi zajímavé, že mladé režisérky propojují s těmi, které jsou úspěšné a zavedené. Aby je tímhle provedly. Točit film na škole a točit film mimo školu, a ještě když jsi žena, to je úplně jiná situace. A jak se ukázalo, ty školy ještě jsou celkem rovnoprávné v přístupu k informacím, ale když se dostaneš do reálného světa filmového průmyslu, tak je to složitější. Otázka je, jestli v České republice jsou takové mentorky, které by do toho chtěly jít. Mezigeneračně.

MM: Mě třeba takhle na škole oslovila Kamila Zlatušková. Začala jsem s ní dělat film, který nikdy nevznikl, protože televize ho nakonec nevzala. A pro mě to bylo hrozně dobré, protože jsem viděla, že někoho zajímám, zajímá ho to téma a je schopný to vnést i do té televize, protože jsem tam tenkrát pracovala a dovedu si

představit, že takových žen tady bude víc. Přijde mi, že tady funguje ženská solidarita, v té filmové branži. Takže si dovedu představit, že kdyby takovéhle programy byly nějak podporované, tak ty ženy by se našly.

KVÓTY

MM: Kvóty a feminismus jsou sprostá slova, stejně jako matka s dítětem v restauraci je sprosté slovo. Myslím si, že debata o kvótách se tady moc nedá vést a mně přijde, že i když pořád dokola opakujeme ty stejné argumenty, že v zahraničí to funguje, nebo že to je jenom takový nástroj, který podpoří ty ženy, a to taky přinese nějakou změnu, a pak se o kvótách už nebudeme muset bavit. Tady má pořád někdo pocit, že díky kvótám se dostanou na vysoké pozice nány nebo hloupé ženy, které si to nezaslouží. To je úplná blbost, protože kvóty přece slouží k tomu, aby ženy, které si to zaslouží, tam byly. Aby tam nemuseli být ti hloupí muži, kteří se tam dostali proto, že na to zrovna měli čas, dobrý kámoše, nebo byli z dobrých rodin. Kvóty konečně pomůžou, aby se chytré ženy prosadily a nemuseli tam být jenom hloupí kluci, kteří si to prostě někde domluvili. A takhle to prostě funguje. Funguje to tak, že pozice se domlouvají někde v zákulisí, a to je politika. A to je filmová branže, a ať mi nikdo neříká, že když bude žena úspěšná, že se tam taky dostane. Ano, jasně, v nějaké výjimce, ale v nějaké šíři to tak není, ani zatím asi nemůže, protože to tady není zvykem. Tady je to opravdu já na bráchu, brácha na mě.

TT: Mě spíš fascinuje, že i některé ženy říkají, že to je hloupost, že ony se nechtějí cítit, že jsou někde dosazené. Že opakují tu rétoriku, která tady funguje, že kvóty přinášejí ty ženy, které nejsou talentované a nemají kompetence, aby na tom místě byly. A ony nechtějí být dosazené těmi kvótami, protože by pak spadaly do kolonky těch nekompetentních žen. Žen, které tam jsou prostě nastrčené jenom do počtu.

MM: Jo, ale tohle jsou hlasy nějaké hlasité menšiny, která je schopná se s tím dostat do médií. Budou to pravděpodobně říkat dobře situované ženy, které už jsou v těch pozicích. Takovéhle ženy, které jsou holt nesolidární, protože se na úkor těch slabších žen vyhrabaly nahoru, ať jdou do prdele. Já si myslím, že kolem mě jsou takoví lidi, kteří by řekli, že klidně... Já klidně půjdu někam na kvóty, vždycky jsem to říkala. Já jsem byla rapperka a vždycky, když potřebovali na

nějaký festival rapperku, protože žádné rapperky nebyly, tak mi psali a ti lidi mi říkali, že to je na kvóty. Já jsem to vždycky vzala. Prostě mi to nevádí. Můžeme to aspoň zkusit. Třeba se ukáže, ano, měli jsme tady deset let kvóty a vládly nám nekompetentní ženy. Ale ty kvóty nemáme a kdo nám vládne posledních deset let? To jsou ti kompetentní muži? To je ono? Proto nemůžou být ženy v politice? Protože to, co potřebujeme v politice, je to, co tam teď je? Tak to nepřijímám. Fakt ne. Kdyby tam bylo hodně kompetentních mužů, tak možná bychom se o tom mohli bavit. Kdyby tam byli muži, které zajímá péče, porodnictví a změna klimatu, tak dobře. Kdybych viděla, že nevypadávají nějaká témata, která jsou veskrze ženská, ale vypadávají, takže ti muži tam asi nejsou úplně kompetentní se nějak zajímat o celou společnost.

GRANTOVÉ KOMISE

MM: Mně by se líbilo, kdyby úplně přirozeně v těch komisích byli právě nejenom ženy a muži, ale byly by zastoupené nějaké menšiny, třeba queer lidi a tak. Aby to opravdu bylo barevné. Což se neděje. My se tady bavíme o tom, že by tam mělo být víc žen, ale ve skutečnosti by mělo celé to složení vypadat úplně jinak. A pokud toho nejsme schopni, ale zároveň chceme mít nějakou kinematografii, která bude opravdu hovořit o společnosti, a ne o jejím strašně úzkém výseku, tak musíme vymyslet nástroj, aby se i muži ve středních letech, kteří sedí v těch komisích, aspoň museli dívat, jaká ta témata jsou, a jestli zajímají společnost, nejenom je. Protože oni jsou arbitry toho, o čem se mluví a jaký je dopad té kinematografie. Protože ještě dokumentární kinematografie, o které se někdo domnívá, že je nějakým způsobem pravdivá, tak přece její společenský dopad může být velmi významný. Já si myslím, že filmy, které se tady točí, vypovídají o tom, že to nedělají dobře. Já opravdu nepotřebuju vidět Román pro ženy číslo 11, ať si ti lidi pustí Román pro ženy jedenáctkrát dokola a ať vznikne deset dalších filmů, na který se budu moct dívat třeba já, nebo moje kamarádka, co přišla o nohu, nebo nějaký queer člověk.

FESTIVALOVÉ POROTY

MM: Když fond podpoří film, tak podle mě taky chce vidět, že ten film bude úspěšný, lidi ho budou milovat a budou z něj nějaký prachy. Ty festivaly podle mě

jsou od toho oproštěné, protože festivaly musí vybírat dobré filmy, ale necpou do toho ty prachy, takže to je trochu jinak. A naopak, když budeš mít sekci divných experimentálních ženských filmů, tak na to ještě přitáhnou lidi.

Festivaly v zahraničí jsou jiné než v Česku. Tam to podle mě ty lidi fakt zaujme. Kdyby řekli prostě, máme tady každý rok selekci nejlepších režisérek do pětadvaceti, tak ty lidi na to budou chodit, a budou to milovat. V Česku na to zatím ještě čekám, čekám ty kvóty v té Jihlavě na ty filmy a čekám podporu těch mladých a matek a *disabled people* a čekám, kdy se začnou na FAMU přijímat taky barevní lidi a tak... Čekám.

SDÍLENÍ

TT: No tak tak uvidíme, já bych chtěla udělat panelovou diskuzi na tohle téma v Jihlavě. Myslíš si, že má smysl dělat diskuze?

MM: Když jsi mluvila o těch nástrojích. Tak první nástroj, který je strašně důležitý, je sdílení a spojování se. A získávání nějakého společného silnějšího hlasu. Každá taková diskuze může přinést dohromady lidi. Zasítovat je. A z toho může něco vzniknout. Ano, prostě, když není možné vést inteligentní debatu o kvótách ve filmové branži, tak jiným nástrojem je spojit se jako ženy nebo jako ženy-matky a vytvořit ten nátlak. Kdy už tě konečně bude někdo poslouchat, protože nebudeš jedna podivná žena z něčí diplomky. Ale budeš skupina. Pak už třeba z té skupiny, někdo bude někde dál a bude tě moc třeba vytáhnout, ale nejhorší je být tady v té situaci a být v ní sama.

HLÍDÁNÍ DĚTÍ JAKO PODPORA ŽEN

TT: Zaujala mě taková možnost, kterou zmiňují i v zahraničních studiích, a to možnost zaplatit hlídání dětí, školku nebo chůvu pro děti do určitého věku z rozpočtu filmu.

MM: Když bude tvoje práce dobře ohodnocená, tak si tu chůvu zaplatíš, protože si to budeš moct dovolit. Myslím, že se spíš musíme bavit o nějaké důstojné mzdě pro všechny, ať už si s tím pak každé dělá, co chce. Ale jasně, prachy na chůvu vždycky dobrý. Možná spíš zvednout rodičák. Podle mě to je obecně skvělý nástroj

podpory matek na rodičovské „dovolené“, kdyby ti nedávali 8000 měsíčně, ale třeba 15 000. To dělá nějaké rozdíly. A pak si třeba můžeš zaplatit chůvu z toho rodičáku... Jenže to je fakt těžké. Když musíš nejdřív získat prachy na ten film. Možná to, že kdybys měla větší rodičák a měla bys tu chůvu, tak by ti to vůbec umožnilo ty prachy získat.

NATÁČENÍ PO ŠESTINEDĚLÍ

MM: Já jsem třeba teď už dvakrát točila, vždycky jednodenní natáčení, ale bylo to pro neziskovku, ve které jsem dříve pracovala. Takže jejich podmínky byly velmi vstřícné, protože mě znají a vědí, že mám mimino. Vždycky to vypadalo tak, že jsme opravdu museli jet celá rodina na to natáčení. Já jsem tam, ještě než jsem točila, kojila, pak Vašek vozil, choval, a to natáčení jsme museli naplánovat tak, aby každé dvě hodiny byla pauza na kojení. A bylo to peklo. Poprvé jsem podle mě točila někdy, třeba když byly Vilmě tak dva měsíce, to byla malinká a já jsem poprvé vylezla mezi lidi a vůbec jsem se neuměla soustředit. Já jsem ani nedokázala říct, jestli jsem měla zapnutý mikrofon a kameru. Já jsem byla totálně mimo. Musela jsem poprvé přepnout ten fokus a právě to je hrozně náročné. A ono se nám to finančně vlastně moc nevyplatí, protože Vašek nemůže jít do práce, a je to nezisk. Nechci je pomlouvat, jsem ráda, ale já to vlastně беру jenom proto, abych úplně z toho nevypadla. A abych měla ještě pocit, že něco dělám, ale je to hrozně náročné. Je to prahové. A právě nemůžu si rozhodně zaplatit chůvu z těch peněz. Protože by byla ještě dražší než ten můj kluk, který není úplně extra dobře placený. Takže jsem vlastně už pak dvakrát vylezla točit a bylo to něco. Byla to fakt jízda. Neumím si představit, že člověk dělá něco většího nebo víc dní, nebo jinde než kousek od místa, kde žije.

STUDUJÍCÍ RODIČ

MM: Na FAMU je status studujícího rodiče, na AVU je zase školka. Jednak pro děti pedagogů a pedagožek, ale i pro studenty a studentky, což je samozřejmě skvělé, protože když máš dítě, které už může někdo hlídat v rámci školy, tak můžeš chodit na přednášky. Zadarmo ho tam máš vložené a platí to ta škola. A ještě tam pracují ti studenti, takže si ještě vydělají. Tak tohle je skvělé.

TT: Na FAMU diskuze o školce byla, ale pak došli k tomu, že na to nemají prostory.

MM: Mně by stačilo, kdyby ta společnost byla k matkám tolerantnější. Kdybych věděla, že můžu jít na film a moje dítě, když se tam rozbřečí, tak se na mě nebudou hnusně koukat. Já prostě normálně odejdu, protože budu vědět, že to ty lidi ruší. Anebo, když budu s někým na panelu a ty lidi budou tolerovat, že u toho kojím, tohle už by mi stačilo. My se tady bavíme o něčem, co je fakt sto let před náma, nějaké hlídačky, ale tady nemáš ani tady ten základ, že chceš nakojit svoje miminko, aby na tebe lidi nečuměli, že jsi nějaká divná. Tady není ani nějaká bazální tolerance k situaci matky.

TT: Jestli v tomhle nepomůže třeba to, že se ten festival přihlásí k nějakým hodnotám, a že dá i prakticky najevo, že ženy s dětmi vítá.

ORGANIZACE PODPORUJÍCÍ ŽENY A RODIČE

TT: Znáš konkrétní instituce, který by se soustředily na filmařky nebo matky-filmařky a podporovaly je?

MM: Já jsem asi o tom nikdy neslyšela, ale ani jsem po tom nepátrala. Myslím si, že kdyby to bylo v Česku, že bych to znala. Protože pravděpodobně by moje kamarádky byly součástí. V Česku existuje skupina *Mothers Art Lovers*, a to právě založily ženy-umělkyně nebo převážně ženy-umělkyně-matky. Je tam i pár otců, a to jsou vlastně lidi kolem umění. Myslím si, že by tam určitě mohly vstupovat i filmařky a filmaři, ale myslím, že jsou to převážně lidi kolem UMPRUM a AVU. A ti se takhle podporovali v tom rodičovství a pak i pořádali nějaké výstavy a dělali třeba nějaké happeningy a tak. Takže v té branži filmové to neznám, ale znám to z toho umění, že tam doteď fungují jako skupina.

Studuju teď v ateliéru u Kateřiny Olivové a Dariny Alster, což jsou ženy, umělkyně a matky, a jsou součástí té platformy *Mothers Art Lovers*, a to je hodně příjemný. Když jsem jim říkala, že jsem těhotná, že budu přerušovat, tak byly rády, že bude další miminko v ateliéru. A když jsem říkala, že se budu vracet, když bude Vilmě osm, devět měsíců, tak mi říkaly: „Žádný problém, prostě vás rády uvidíme a kdybys chtěla podporu, tak se ozvi.“

A vím, že jiná moje kamarádka, která tam teď nastupuje, už má dítě, že taky s nimi mluvila o tom, že bude jezdit do školy jenom jednou za dva týdny a ony, že jasně. A tohle už taky něco dělá s tebou, když vidíš, že vedoucí tě takhle podporuje a bere to, že je úplně normální, že jako matka prostě najednou nemůžeš plnit všechny povinnosti, jako ti lidi, kterým je dvacet a nic jiného než tu školu neřeší. Jenom e-mail o tom, že se na ně můžeš obrátit, tě strašně podpoří v tom se tam vrátit a vytvoří tu chuť. A tohle bylo i na FAMU, tam když přišel někdo s dítětem, tak se to neřešilo. Ale jinde jsem to na školách, třeba na Masaryčce, zas tolik neviděla a dovedu si představit, že někde by to třeba bylo i nevídané. A možná i v některých konkrétních ateliérech nebo katedrách. Já nevím, jak to je třeba na katedře kamery, tam jsou spíš kluci, ale kdyby třeba nějaký otec přinesl miminko.

ONLINE FOND

MM: Bylo by pěkné, kdyby se chovaly ty instituce vstřícně. Pro ty matky je to největší dar, pak by to bylo nádherné. Jenže blbě je, že by to musely ty matky vybojovat. A jak to mají udělat, když mají ty děti malé? Je hrozně těžké bojovat za mateřská práva. To musí dělat mnohem víc lidí, ti, kteří ty děti už mají odrostlé nebo je ještě nemají, nebo ti, na které nepadá tolik péče. Je to podobné v tom těhotenství, že? Chceš mít nějaký normální porod, ale už jsi těhotná, tak už úplně nemáš chuť ještě vydávat tu energii do toho, aby to klaplo. Ale nikdo jiný to za tebe neudělá. Myslím, že tohle je podobné. Za mě se nikdo nepůjde nikam poprat, abych dostala příležitost na fondu kinematografie, ale já tam taky teď nemůžu jít, protože já nedojedu s tou Vilmou ani do Prahy, když na to nemám pět hodin.

TT: V době pandemie ta slyšení na fondu probíhala online a nikdo s tím neměl problém. Normálně to šlo. Tak proč by to nešlo i dál? Já bych musela jinak jet tři hodiny do Prahy, s malým dítětem, tam si najmout hlídačku na tu hodinu a pak tři hodiny jet vlakem domů. Je strašně moc věcí, které jsou jednoduché, když nad tím uvažuješ z pohledu pečující osoby, a dají se jednoduše realizovat. Když teď lze dělat pohovory online, tak proč by nemohly zůstat i po covidu? Někdy je to jen ten fyzický blok, to máš daleko, nebo máš třeba nemocné dítě, a nemůžeš tam jet. Přijde mi to, že ta alternativa, ta možnost si vybrat, nebo si to přizpůsobit té své situaci, je dobrá a podporující.

MM: To samozřejmě, ale já si teda myslím, že ten svět to nechce. Protože třeba v té škole ta docházka přece znamená, že tě to zajímá. Anebo to, že jedeš na fond, tak se můžeš s některými lidmi jít někam ožrat a trošku jim říct, že fakt ty prachy potřebuješ a myslím si, že v Česku to takhle funguje. Ty vazby se vytváří ještě někde jinde. A proto se vlastně všichni chtějí spíš potkávat, protože vědí, že mnohem spíš si někde zatnou drápek. Takže já to chápu, že ty lidi to vlastně takhle nechtějí zachovat, protože to není tak zajímavé a nevytvoří si ty kontakty. Online je to najednou docela rovnostářské. Máš tam půlhodinové okno a žádné moc sympatie a žádný úplatečky tam najednou nejdou dělat. Ale my na takový svět nejsme zvyklí, nebo ti lidé na to asi nejsou takhle zvyklí.

TT: Já teď mám čerstvou zkušenost se slyšením na Fondu, které probíhalo online, a nevidím v tom průběhu nějaký významný rozdíl. Akorát jsem tam nemusela jet.

MM: Je to zvýhodnění, protože když opravdu máš s tím dítětem jet do Prahy, kvůli tomu, abys tam půl hodiny někomu něco vyprávěla, tak ti to vezme tolik času a energie, že tam přijedeš úplně vyštavená. Kdežto takhle, kdyby sis k tomu doma sedla... podle mě by bylo úplně skvělé, kdyby si ty lidi mohli vybrat.

ONLINE ŠKOLA

MM: Já teď budu psát nějakým přednášejícím, že se vracím do školy a že nezvládnou chodit na přednášky, rozhodně ne každý týden. Chci jim navrhnout, jestli nemají nějaké třeba z loňska nahrané, anebo jestli by nemohli část výuky dělat online. To není ani moje výmluva, že nechci do té školy, ale já to nemůžu udělat. A jsem zvědavá, co na to budou říkat, protože předpokládám, že mi moc nevyjdou vstříc, že se prostě všechno vrátí do těch starých kolejí a všichni budou zase chtít, aby se chodilo na přednášky.

TT: Na FAMU jsou na té online výuce studenti a studentky s miminama, ale na tu fyzickou výuku můžou jen ti, kteří bydlí v Praze, nebo v centru Prahy. Každý ty podmínky má jiné. Já jsem si takhle zpětně dohledala záznamy přednášek, když jsem to nestíhala, nebo jsem si něco pustila s dítětem doma. Ale to dříve nebylo možné. Online výuka je podle mě velká podpora. V době, kdy jsem měla dítě do jednoho roku, tak jsem byla hodně doma a ráda bych si pustila nějakou přednášku nebo se něčeho zúčastnila, nějakého workshopu, ale vypadá to, že se to zase ruší.

MM: Když jsem byla v šestinedělí s Vilmou, tak byly kaluzury na AVU online kvůli covidu a já jsem mohla celé klauzury vidět. A bylo to skvělý. A teď právě byly další klauzury a já jsem na ně musela jet do Prahy. Hodinu a půl tam a dvě a půl zpátky. A bylo to strašné, protože jsem si říkala, ježišmarjá, proč to nemůže být online aspoň nějak částečně. Takže je vidět ten rozdíl a že to vlastně jde a jak moc to pomáhá těm lidem, kteří jsou zrovna doma, anebo třeba už máš děti větší, ale jsou nemocné a je to obrovské množství lidí, co tohle prožívají, nejen rodiče, ten první rok, ale vždycky, když s dětmi musí být doma, nebo o někoho pečují.

FESTIVALY

MM: Slovo festival, to je oslava. Ti, co to organizují, by měli být šťastní a přístupní všem. A i ty festivaly jsou tak zkostnatělé, že tam nechtějí mít děti.

TT: No a myslíš, že festivaly nechtějí děti? Máš ten pocit?

MM: Já moc na festivaly nejezdím, ale když už někam jedu, tak si vůbec neumím představit, že bych tam jela s dětmi. A vím, že třeba na Ji.hlavu se hodně s dětmi jezdí, ale stejně všichni mí kamarádi, co tam jezdí, tak se u těch dětí střídají. A rozhodně tam nejsou nějaké dětské projekce. Třeba v šest ráno. Víš co, když už jsou někteří lidi vzhůru, vlastně jenom matky. Proč v šest ráno nejsou ve všech sálech dětské projekce? Pojdte všichni, dáme to hodně nahlas... Nevšimla jsem si, že by něco bylo vyloženě *friendly*. Ono je něco jiného, když to někdo tiše toleruje. A něco jiného je, když tě někdo k tomu pozve.

Protože jedeš do Jihlavy, můžeš tam spát v Oku na zemi, nebo u nějakého kámoše. Jenže pak máš dítě a už nemůžeš spát v kině na zemi nebo na projekcích. Najednou tě to stojí strašně moc práce a pak ještě zjistíš, že nemůžeš chodit na ty filmy, protože ty tam nemůžeš stát dvě hodiny frontu a pak, když už se dostaneš dovnitř, tak se to dítě se probudí, rozberečí a stejně jdeš pryč. A najednou je ten zážitek úplně strašný, takže kdyby třeba tam měli tu školku, hlídačky, tak to by bylo super. Nebo třeba: máme tady dvacet pokojů, které držíme pro rodiny s dětma, prostě nějaké věci, které znamenají, že o to stojí, tam ty rodiče mít.

ŠKOLA BEZ BARIÉR

MM: Já jsem šla třeba na ty klauzury a zjistila jsem, že AVU nemá na schodech lyže pro kočárky. Naštěstí je tam druhý vchod, který je nízkoprahový, a můžeš jet výtahem. Ale teď je opravená za strašně moc peněz Fakulta architektury, která je hned vedle, a tam sídlí Intermédia, mají tam klauzury, a tam už ta možnost není, takže tam jsem ani nemohla jít s tím kočárem. Mohla bych vyndat to miminko, prostě ho vzbudím, musím ho nést, pak už si to zas neužiju. Taková blbost, dát tady na ty čtyři schody ty lyže, abych mohla vyjet. Kdo to navrhuje? Kdyby to navrhovala architektka, tak se třeba mohla zamyslet nad tím, jestli se tam dá vjet s kočárkem. A ty festivaly, tam to začíná, to je ta bezbariérovost, a to jsou ty matky a *disabled people*.

FESTIVALY PRO RODINY

MM: Moji kamarádi mají teď miminko a vždycky dělali hudební akce a mají kapelu. A rozhodli se, že udělají hudební festival, který nazvali *Baby utopie* a je to pro rodiče s dětmi a je tam program pro velké i pro malé. A jako ten *statement* je: Je to hlavně pro rodiny a všichni přijďte. A my tam jedeme. Prostě to není jen nějaké „dětské odpoledne“.

TT: Já sama nejsem člověk, který by vyloženě chtěl dělat něco přímo pro děti. Spíš mám strach ze všech těch pískovišť a dětských koutků. Mám radši prostory pro dospělé. Ale myslím si, že by bylo dobré vytvořit nějakou inkluzivní akci, kde můžou být i děti a rodiče mají nějaké intelektuální vyžití a nejsou odkázaní do nějakých skákacích hradů a dětských kaváren se špatným kafem. Že někdo myslí na to, že jsi sice v téhle životní fázi, ale jako člověk máš pořád stejné potřeby.

JE PRAVDA, ŽE SCHOPNÁ ŽENA SE VŽDY PROSADÍ?

MM: Jsou typy žen, které se pravděpodobně prosadí navzdory mnoha věcem, a to už jsem říkala. Hrozně moc dělá zázemí, kontakty, prachy, charakter. Ale bylo by hezké, kdyby se mohly prosadit i ženy, které jsou třeba introvertní mámy. Ale myslím si, že takovéhle ženy to prosazení v české filmové branži budou mít strašně těžké. Když jsi introvertka, kterou nepodporuje její rodina ve snu být filmařkou,

kteřá ůije někde ve vesnici na Ostravsku. Tam to začíná, a pak mi nevyprávějte o schopných ženách, protože ta žena může být schopná, ale všechno je tak daleko, všechno tak vysoko...Takže bez té podpory se tam pravděpodobně nedostaneme.

Absolutní rovnost není možná, to je jasné, ale tady panuje *strašná* nerovnost. A ta dokud se nenapraví, tak nemůžeme říct, že mají lidi rovné šance. Mně hodně vadí, že se dávají příklady těch lidí, kteří to dokázali, ze dna až na vrchol. Protože to jsou takové promile, to jsou takové vzácnosti, ale nemůžeme říkat, že když to dokázali ty vzácní jedinci, tak to může dokázat každý. To není pravda. My nevidíme million těch, co to nedokázali, i když by třeba bývali stejně talentovaní. Dokud se tady ten příběh, že všichni máme rovné šance, nerozplyne a nezačne se vyprávět o tom, že je potřeba ty šance nějak narovnávat, tak se tady z toho nevyhrabeme. A ten mýtus té schopné ženy, to je ono. Ten strašně přispívá k tomu udržování společnosti v nerovnosti. K udržování *statu quo*, který spoustě lidí vyhovuje, protože by se museli třeba vzdát svých pozic, protože by na ně nastoupily schopné ženy, ale třeba jinak schopné, než si představují.

5.4 Andrea Culková

STUDIE

Tereza Tara: Na fondu se mluví o tom, že by chtěli podpořit režisérky, a objevuje se to i v krátkodobých koncepcích, ale konkrétní kroky se podle mě zatím nedělají.

Andrea Culková: Já se hodně dlouho snažím o to, aby v České republice proběhl výzkum na téma ženy ve filmu a ve filmovém byznysu. Domlouváme to už třeba pět let. A domlouváme to s Petrem Szczepanikem, měli jsme takovou pracovní skupinu a zajímal nás kvantitativní, ale hlavně i kvalitativní výzkum v českém prostředí, protože my jsme jedna z posledních zemí v Evropě, která to nemá. V rámci Evropy toho hodně iniciovala asociace EWA, který jsem členem. Tam jsou členkami režisérky, scénáristky, producentky, všechny možné profese a oni iniciovali výzkum v mnoha zemích Evropy. V tom výzkumu jsou zajímavá data a my jsme chtěli použít ten pattern, tu šablonu. A tehdy to český fond kinematografie

odmítl, že je to nezajímá. Bylo to velmi složité. Je to asi tři roky. Ale fond potřebuje profesní organizace, které musí říct, že to chtějí.

PERIPETIE

AC: S tou studií to pak nějak usnulo. Mně zemřela nejdřív babička a musela jsem se starat o dědu a bylo to fakt extrémně náročné období. Já jsem tohle úplně pustila a nechala jsem to, jak to bude, a jak jsem to nechala, tak se to nikam nehlo. Pak mi ještě zemřel děda, tak jsem organizovala ty pohřby a spoustu rodinných věcí. Zvládám funkci té své rodiny, ale když jsem se musela starat i o tu širší rodinou, tak už jsem to nedokázala řešit dál. Řešila jsem svoje projekty a tohle byla aktivita, kterou děláš a víš, že jí nikdo nechce a ten zájem o to není. Jediná pozitivní reakce byla od Veroniky Slámové z České televize, ale z fondu nikdy žádná reakce nebyla. Oni se snažili kontaktovat fond s tím, že by poskytli data, ale zjistili jsme, že díky GDPR, ve smyslu právním, nám nemůžou ty data dát, a že si to ti producenti nepřáli, aby někdo viděl, kolik vydělali.

Což je vlastně podivná věc, protože oni rozdávají státní peníze a měli by být otevření k tomu, že se bude zkoumat, jak se ty peníze se distribují. Nás nezajímá jen, jaké projekty byly podpořené, ale je důležité vědět, jak tečou ty peníze. Protože ve výsledku nejzajímavější jsou prostě ty proudy těch prachů. Protože ty výzkumy ukážou, kolik je žen scénáristek, kolik je režisérek... Ale nejdůležitější jsou ty *gatekeepereři*, ti, přes koho tečou ty největší peníze. Protože to jsou lidi, který drží tu *industry* a dávají pravidla té hry. Oni rozhodnou o tom, jestli ty ženy dostanou ty role, jestli tě pustí jako režisérku k práci. Takže my jsme seablokovali tady na té právní kličce nebo právním argumentu, že ty data nejde užít.

APA

AC: No a pak mě nějací lidé nominovali do APy, abych byla v předsednictvu APy. No a to se stává víc ženám, když mají pak děti, že nehraješ ty hry s těma dalšíma lidma, tak nějak na to nemáš vůbec čas se ukazovat v kruzích filmového byznysu a řešit *networking*. Já mám třeba dobrý zahraniční *networking*, ale v Čechách mi to nikdy nepřišlo důležité a asi jsem to podcenila, takže mám pocit, že jsem vždycky tak trochu mimo ty české kruhy nějakým způsobem. Takže mě sice jmenovali, já jsem tu nominaci vzala, za dokumenty tam byl Radim Procházka, a

on potom, když já jsem přišla na tu APu, byl hrozně uražený, že jsem vzala tu nominaci, protože to se prý u nás nedělá, abys vzala nominaci proti někomu. A já jsem vůbec nepřemýšlela, že to je proti někomu, já jsem si řekla, jsem ženská, a žen je tam tak zoufale málo a mám téma, které by se konečně posunulo, a protlačil by se ten výzkum, protože ta APA je klíčový hráč. Protože jestli my chceme, aby ten výzkum proběhl, tak musí být někdo, kdo s tím souhlasí a je spoluobjednavatel, to nemůže být jenom fond. Musí to být i APA. APA a její členové musí vyjádřit zájem, že opravdu chtějí, aby ten výzkum proběhl. No a já jsem si připravila řeč, a pak jsem tam přišla a zjistila jsem, že to je vlastně strašně formální, že vlastně odmávají ty lidi, co tam byli. A najednou jsem to pochopila, jak se hraje ta hra. Takže byl Radim znova zvolený, nicméně oni ví, že je potřeba s tou situací něco udělat, ale my nemůžeme, protože oni pořád opakují, že ta situace není tak špatná. Vidíte, máme tady spoustu režisérek dokumentárního filmu. Máme dokumentární filmové režisérky, protože tam jsou malý prachy. Prostě je to spojený s těma penězma, ale my nemůžeme nic říct, protože my nemáme data, a dokud my nemáme data, tak vlastně veškerá tahle diskuze je k ničemu. Za prvé je potřeba mít pořádný výzkum, a to opravdu kvantitativní, ale hlavně kvalitativní, abychom opravdu zmapovali tu situaci. No a teď mi volali, třeba před měsícem, z APy, že se rozhodli, že je už čas se k tomu tématu žen přihlásit a že teda by byli ochotní s tím něco udělat. Ale pozor. Dohodli se, že na to dají nějaké peníze. Já jsem volala nadšeně Petru Szczepanikovi, že se to konečně hýbe. Radim mi volal, že to bude dobrý, a že jak se rozdělovaly ty kompenzace za covidu, tak součástí těch kompenzací byl dotazník, který bude podle mě i dostupný, takže tam trošku zjistíš, kolik žen tam mají. Taková ta úplně nezákladnější fakta. Mimochodem, já jsem to nezískala, protože to bylo špatně vypsáno, a my jsme spolek a těm to nešlo, i když máme naši produkci. Prostě měl ten Radim taky zavolat a ověřit, protože on tam je za ten dokument. No nic. Jenom že nám zase ty prachy nešly. Víš, jak to tak bývá, tak šly těm velkým produkcím a ne každému. Proč? Já pořád tvrdím, že je potřeba se podívat, jak je to všechno vypsáno ohledně peněz, protože to ti dá ten klid a dá ti tu možnost ty věci dělat. Když bez peněz se ti strašně špatně dělá.

DRUHÉ FILMY REŽISÉREK

AC: Třeba z toho výzkumu z té EWy vyšlo, že ženy mají mnohonásobně horší situaci k získávání peněz na druhé filmy. Na první film jsou všechny ty workshopy.

A tam volají ty debutantky, ale když chceš dělat druhý film, tak režisér, který udělal úspěšný film jako chlap, tak může normálně pokračovat a jednoduše získat prostředky. Žena musí znova dokazovat, že je dobrá, že to nebyla jenom náhoda. A tyhle ty věci se ukážou prostě jenom z důkladných analýz. Třeba vyšlo z mezinárodního srovnání, že do filmů mužů jde mnohem víc peněz, ale ženy vyhrávají mnohem víc na festivalech, i když ty jejich filmy stojí mnohem míň. Jenže ony se vyčerpají po čase, rozumíš, když tě to stojí tolik námahy, tu věc udělat. A pak to nic neznamena, protože i když uspěješ...

Já jsem třeba měla velmi úspěšný můj první film, ale stejně musíš znova dokazovat, že to za to stojí, že ti mají věřit. Teď jsem třeba chtěla dělat hraný film, ne prostě, musím to znovu dokázat ve svých letech, že mám na to to udělat. Tak to si připadáš, jako dement. Prostě věřím tomu, že s chlapem by tu bylo jinak...ale zase to jsou mé dojmy. Ten EWA výzkum ukázal, že to tak je. Ale my nevíme, jestli to u nás také tak je. Fond ti řekne, že ne, že jsou nezávislí. Ale to je jen tvrzení proti tvrzení.

STRÁŽCI BRAN

AC: Já si myslím, že je potřeba udělat ten výzkum a že se bez toho nehne. Tak jsme se s Petrem Szczepanikiem dohodli, že nemá cenu dělat jenom nějaké sčítání, ale že je potřeba ten kvalitativní a je potřeba vidět ty toky peněz. Že to může být zaslepené, že tam nebudou jména, ale vlastně uvidíš, kolika produkcí se to týká, abys prostě pochopil, kolik je lidí, na které pak je potřeba cílit. Takže nejsou to jenom instituce, jsou to i velcí hráči v *industry*. A bývalá šéfová EWy Alessia Sonaglioni, která léta pracuje pro Eurimages a má opravdu obrovský přehled, jak to v evropském byznysu funguje, tak řekla, že došli k tomu, že klíčové je pojmenovat ty *gatekeepers*, ty klíčové hráče na tom trhu v té zemi. A že na ně se vyplatí nejvíc potom cílit, protože oni jsou vlastně těmi, kdo získává nejvíc prostředků, kdo dává nejvíc práce dalším lidem. Bez nich se nehneš.

BIAS

TT: Na FAMU studuje hodně žen. Kdo tam je, tak točí, ale problém je to, co nastane deset let po škole, že natočíš jeden film, a pak už se nehneš. Pak máš děti a už nemáš tu energii po nocích dělat film a přes den chodit do nějaké „normální“ práce

a nikdo ti nedá příležitost. Když mluvím s holkama z FAMU, a některé už mají děti, tak ony si pořád myslí, že je to tím, že ještě studují. Takže až budou mít hotovou tu školu a udělají ten film, který bude někde na festivalu a bude se o něm mluvit, tak se to změní. Tam všichni živí představu, že uděláš ten jeden film, o kterém se bude mluvit, a pak už to půjde. Ale ten problém je, že když jsi žena, mnohem častěji, než když jsi muž, ta situace je pořád stejná, akorát máš méně energie, protože musíš řešit i jiné věci.

AC: Tady ta debata je velmi emocionální a všichni říkají a vlastně pohledově to vypadá, že je vlastně všechno spravedlivé, protože častým argumentem je, že kdyby ty ženy byly dobré, tak by se prosadily. Nejlepší je příklad lipského festivalu, protože v Lipsku se strašně snažili, aby to bylo 50/50, aby měli v soutěži ženy, a muži tam pořád vyhrávali. Takže oni ten výběr zaslepili, aby nebylo poznat, kdo ten film dělal, a rázem měli žen v soutěži mnohem víc. (Petkovič 2019) Protože my máme vnitřní *bias*, to si ani neuvědomíš, kde máš ta omezení, kterým ty čteš ten svět. A tohle je nejlepší důkaz toho, jak je strašně důležité hlídat třeba i tohle rozhodování, když je to prostě zaslepené a ty nevíš, kdo ten projekt dělá. Najednou nastala obrovská změna. Já bych tohle chtěla prosadit v Čechách, aspoň na vývoj. Ne na produkci, tam chápu, že už potřebují vědět, jestli má ten člověk něco za sebou. Ale na vývoj, to by hrozně pomohlo, kdyby to bylo zaslepené a nikdo neviděl, kdo to žádá, protože i to rozhodování je podmíněné těmi předsudky.

TT: A to v Lipsku zařídila Leena Pasanen, když byla ředitelkou?

AC: Ano.

NĚMECKÉ KAMERAMANKY – JAK DOSTAT ŽENY DO POVĚDOMÍ

AC: Třeba v Německu kameramanky neměly práci. Ty ženy se spojily a udělaly svou Asociaci kameramanek. (CINEMATOGRAPHINNEN – Women Cinematographers Network) Takže vyvinuli podporu takovou, že těm kameramankám udělali portfolia, webové stránky a zviditelnili tu asociaci.

TT: A dostaly nějakou podporu?

AC: Vytvořili jim ty stránky, *showreely*, aby bylo vidět, co umí, a pak udělali nějakou pobídku, že ta produkce, která si je vezme, tak něco získá na ten první projekt. A ony, jakmile se dostaly na ten první projekt, tak se osvědčily, seznámily se, protože to je o tom *networkingu*. Ta produkce si ověřila, že se s nimi dá dělat dobře, a pak se jim ty kariéry rozjely. Taková praktická věc, jak dostat ženy do povědomí. To jsou zase stereotypy. Ty firmy dělají pořád s těma stejnými lidmi. A ty je nedonutíš, ale můžeš jim pomoci nějakou pobídkou, aby začaly dělat s někým jiným.

TT: Já nevím, kdo vytváří tu představu o tom, že jsou ženy ty královny českých dokumentů. Jsou to ty ženy, co jsou na FAMU, a dělají ty filmy prakticky zadarmo a pak někdy něco jde ven... Ale když je jim čtyřicet pět? Kde jsou ty holky, co měly před deseti lety nějaký významný film? Co dělají? Nevím. Já si myslím, že je důležité vědět, když jsi na škole, co tě čeká a jakým způsobem můžeš fungovat a realisticky s tím počítat. Protože to období s těmi dětmi může trvat pro někoho tři roky, ale pro někoho dvacet let.

AC: To minimálně dvacet let. Možná víc.

PRVNÍ FILM A ZAČÁTEK KARIÉRY

TT: Podívala jsem se na tvoje filmy, které jsem dosud neviděla, takže jsem měla opravdu intenzivní čas s Andreou Culkovou. A s tvou rodinou, kterou máš v těch filmech zachycenou.

AC: Já jsem ti neposlala *Úředníky (Interní sdělení ve věci úřední, 2004)*, to je úplně první film, kde se ta moje rodina objeví, moje první dítě.

TT: *Krásnou Prahu olympijskou (2007)* jsem viděla ještě na FAMU.

AC: Tam je taky mateřské téma, ty ženy v těch zástěrkách...

TT: Ty jsi všechny svoje filmy točila už jako matka, je to tak?

AC: Je to tak. Já jsem otěhotněla hned v prváku, takže v druháku jsem natočila *Úředníky*. Tam je první záběr, který podle mě úplně nejvíc symbolizuje, co

znamená točit jako matka. To bylo první den natáčení, točili jsme na šestnáctku velký druhácký film na Úřadu vlády a na Ministerstvu životního prostředí a vlastně ve všech záběrech já mám tu malou Amálku. Je třeba dvouměsíční, nebo tříměsíční a furt se takhle houpu proto, aby neřvala. A takhle dávám otázky těm lidem. A je to děsná komedie. Ten film je vlastně strašně vtipný. Důležitý je v tom, že opravdu analyzoval úřední zákon, který se nikdy nepodařilo dotáhnout do podoby, která by dávala smysl. Ten film byl zakázaný, Úřad vlády ho zakázal vysílat. On byl nasazený ve vysílání České televize, a ještě ten den byl v programu. A Úřad vlády nelenil a donutil Českou televizi, aby ho stáhli. Takže nikde nebyl vysílán veřejně, protože si úřad vlády nepřál, aby ten film byl zveřejněný. Takže proto si myslím, že bys ho měla taky vidět. Taky jsme vyhráli nějaké ceny, myslím si, že se povedl.

TT: A jaké bylo oficiální stanovisko Úřadu vlády, proč se nesměl vysílat?

AC: Já už si to nepamatuju, prostě to nechtěli. Odmítli, aby ten film byl prezentován veřejně, aby vlastně to, co oni tam říkají, tak jak tam vypadají, aby prostě bylo prezentované a vysílané. Pro mě ten film symbolizuje tu mou další dráhu. Já jsem pochopila, že když jako matka chceš točit, tak ty děti musí být součástí těch věcí. Musíš točit věci, které máš blízko. Nemůžeš si plánovat, že budeš něco vytvářet a ty děti separovat. Už na to nemáš energii. Nemáš na to kapacitu, nemáš na to čas. Já to tak měla, že musím tvořit spolu s těma dětma, protože není jiná cesta než celou tu rodinu vtáhnout do toho. Takže můj muž tehdy, aby nás uživil, vstoupil do úřadu, abychom mohli nějak fungovat. On byl předtím šéf neziskovky. Já jsem neměla žádný příjem jako studentka FAMU. FAMU byla moje druhá univerzita, takže jsem už nějaké zkušenosti měla, takže jsem to vzdělávání tak neprožívala. To je taky důležité, ale na druhou stranu jsem nepřinášela moc peněz, takže on se obětoval a šel do toho úřadu, a ono to na něj mělo zdravotní vliv. A potom ten film analyzuje, co to znamená být úředníkem, co znamená byrokracie a jak se rodí, a jak úřad odstříhnout od vlivu politiky. Pro mě je ten film nadčasový. My jsme to nevyřešili. Ten film je o tom, o čem vlastně mluvíme dodnes.

ROZDĚLENÍ PÉČE O DĚTI

AC: Těch dvacet let, co máš ty děti kolem tebe, tak je zahrnuješ nějakým způsobem do těch projektů, protože to je to nejbližší, co máš okolo sebe. A já u

prvního dítěte, možná i druhého, jsem děti brala na natáčení a muž mi pomáhal, že třeba hlídal, ale byl na tom natáčení, třeba když byly úplně malé. A u třetího dítěte to už nešlo. To už jsem se pak dostala do takové fáze, že jsem řekla dost, a on zůstal už na mateřské. Prakticky s nejmenším dítětem jsem byla na mateřské já, s druhým dítětem jsme byli od jednoho roku věku půl na půl, že jsem nás na půl živila a půl živil Míra. A u třetího dítěte od jednoho roku věku byl doma jenom Míra, takže já jsem pak na sobě měla i ten velký stres tu rodinu uživit. Ale na druhou stranu jsem chtěla dělat ty filmy.

ŠTĚSTÍ A VDĚČNOST

AC: A já jsem tehdy měla štěstí. To jenom ukazuje, jak hrozně důležité je, že někoho potkáš. Je to o náhodě. Já jsem udělala ty Úředníky a ten film se tehdy sice nemohl vysílat v ČT, ale viděl ho tehdy člověk, který pracoval v České televizi a hrozně se mu ten film líbil a on řekl, že chce se mnou dělat film, až budu mít další námět. Ať přijdu a že se mnou chce dělat.

A to bylo hrozně důležité, od té doby jsem vlastně měla Českou televizi jako koproducenta u některých projektů. Já jsem se hodně naučila a pak dělala nějaké ty šestnáctky, kratší formáty, půlhodinovky. Já jsem do toho skočila rovnýma nohama. Pro mě ta FAMU byla místo na nějaké setkávání těch spolužáků. Ale ani ne tolik, protože já jsem dělala ty filmy, a pak jsem začala dělat s Českou televizí, a to bylo pro mě důležité, že to není jenom školní cvičení. A myslím, že to bylo spojené taky s tím, že jsem byla starší... A taky mám strašné štěstí ve svém partnerovi, prostě kdybych neměla takového partnera, tak prostě... I v roce 2021 záleží, jak se vdáš, nebo jakého máš partnera. Bohužel, je to tak, a on byl fakt otevřený, tehdy chodilo strašně málo chlapů na mateřskou. Před osmnácti lety opravdu těch chlapů, co šli na mateřskou, bylo fakt málo. On nešel s tou první dcerou, ale se synem, tak to bylo před patnácti lety. Ale to jsou prostě takové důležité elementy.

A já jsem se strašně našla, mě to začalo hrozně bavit. Asi je trochu důležité říct, jaký je můj *background*. Já jsem si odjakživa přála učit. Já jsem si strašně přála učit umění, protože, jak to tak bývá, že potkáš nějaké lidi, kteří tě ovlivní. A já jsem měla obrovské štěstí na geniální učitelku na ZUŠce. Já jsem malovala, sochy jsem dělala, grafiku, fotila jsem. Jsem z komplikované rodiny a mám náročný

background a vlastně jsem vždycky měla pocit, že musím být praktická, jako že si nemůžu dovolit někde lítat, že vlastně vždycky tam musí být i nějaký *ground*. A vlastně se mi to životem potvrdilo, že my jako západní kultura hrozně unikáme furt do austrálu a nejsme spojeni se zemí.

To já jsem taky nebyla, ale za ty léta se to učím čím dál víc s pokorou a někde to ve mně bylo už dřív. Takže já jsem to měla takhle prakticky, proto jsem třeba jako dítě, když se mi rozváděli rodiče, šla na obchodní akademii. Tam jsem byla úplně exot, takže já mám ekonomickou střední, muž se mi vždycky strašně směje, protože já neumím počítat do desíti, ale tohle jsem udělala. No a pak jsem se hrozně chtěla učit výtvarku a otevřel se nový obor, to byla výtvarka pro umělecký školy. A tam se mi to spojilo, že jsem mohla malovat. Já jsem měla strašné štěstí na Zdenka Hůlu, to byl můj vedoucí a my jsme se tam sešli, tam bylo třináct lidí a měli jsme skvělou partu, a to byly nejlepší studijní léta. Protože ta škola nebyla jako FAMU, která je hrozně kompetitivní. My jsme nesoutěžili, nikdo nás jako nikam nehonil, v tom smyslu jako neshazoval. Ty lidi, které jsme tam potkali jako pedagogy, tak většinu z nich zajímal tvůj rozkvět, a my jsme, každý jako osobnost, mohli vyrůst. A pro mě to bylo hrozně důležité zažít, protože jsem zažila hrozné školství, základní školství a ta střední škola šílená, tam mě nenáviděli, terorizovali mě, ponižovali mě ti učitelé, a najednou jsem byla někde, kde jsem mohla úplně svobodně tvořit a dělat volné věci, který byly jako velmi odvážné. A protože mě zajímala muzejní pedagogika, to znamená jak komunikovat skrze umění, tak jsem jsem nastoupila na dva roky do Národní galerie, tehdy jsme tam udělali revoluci. Já jsem ten typ, co to všechno takhle roztřeše. A mám ráda, že se mění systém. Takže jsem zase jsem měla štěstí. Fakt je to důležité mít tu vděčnost. Myslím, že často se těm úspěšným ženám stane, že ony zapomenou, že měly štěstí. Že to nebylo tím systémem, že každý může projít, ale že v těch důležitých momentech života potkaly důležité lidi a měly fakt štěstí. Protože kdybych já nepotkala pár lidí v životě, tak nejsem tam, kde jsem. Opravdu je to vděk. Pak se spousta věcí posralo a tak dále. Ale já se to snažím v sobě pěstovat, a můžu říct, že jsem měla štěstí. Tady ty dva roky byly neuvěřitelné v té galerii, protože jsem nastoupila do 19. století a kolegyně nastoupila do sbírky 20. a 21. století a my jsme synchronně pracovaly na té velké změně. Takže jsme vytvořily spousta workshopů, které do dneška běží, a spousta programů. A úplně jsme přeměnily tu galerii, protože v té době Knížák říkal, že umění je jenom pro ty vyvolené. Ale takhle to není. A my jsme chtěly ukázat, že práce s veřejností je také důležitá. A po dvou letech mi strašně chyběla moje vlastní tvorba a potkala

jsem Zdenka Hůlu, což je výtvarník, sochař, malíř, a on říká: „Andreo, já myslím, že nejlepší bys měla film.“ Já říkám film? O tom jsem nikdy nepřemýšlela.

„Ty přemýšlíš v sériích, a vlastně vyprávíš příběhy. Ty bys měla jít studovat film.“ Myslím, že v tom, co dělám, je to výtvarné sdělení a je tam hodně důležitý ten vizuální jazyk. No a to je důvod, proč jsem tak rozkvetla, protože jsem najednou mohla spojit ty svoje šílené nápady a nacpat je do toho filmu. A proto si myslím, že jsem sehnala neuvěřitelnou energii, že vlastně vůbec nechápu, když se podívám zpětně, že jsem byla schopná mít tři děti na FAMU.

PÉČE O SEBE A PSYCHOHYGIENA

AC: Byla jsem schopná mít tři děti na FAMU, vystudovat, a ještě pracovat pro Českou televizi a začít dělat mezinárodní projekty. Ale ta energie někde chybí, tak proto já vypadám o deset let starší. A hrozně jsem se unavila, protože jsem žila na dluh. A taky jsem to odnesla i zdravotně, samozřejmě. Pak jsem několikrát skončila v nemocnici, prostě zdravotní kolaps. Prostě někde se to pozná a každé tělo má své limity.

TT:A měla jsi vlastně vůbec, za těch dvacet let toho studia a práce s dětmi, čas si odpočinout?

AC: Ne. Skoro ne. Já se snažím každé léto zdrhnout aspoň na tři týdny. To je jediné, co dělám. Takže teď jsem na Sicílii se svým nejmladším dítětem a chodím plavat a prostě to vidíš... Už mám naplánované další *calls* a takovéhle práce... Ale nebudu stříhat velkou věc. Tak aspoň tak. No ne, je to vyčerpávající a musím ti říct, že nejvíc ale vyčerpávající je marnost.

MARNOST

AC: Trpím depresemi a někdy mám ošklivé deprese. A třeba s tím projektem, na kterém jsem se hodně dělala, a to je ten hraný film. Když vlastně pochopíš, že v tom českém kontextu nepřekročíš tu hranici, že nemáš sílu, že oni ti to nedovolí. Oni prostě řekli, že mi ty peníze nedají na ten projekt. Já jsem s tím scénářem vyhrála rezidenci v Berlíně, v mezinárodní soutěži. To nevyhraje každý. Sehnali jsme producenty, mám norského producenta, který ten film chce, vybrali nás na

mezinárodní Midpoint. Měla jsem dánskou *sales agentku*, velmi dobrou, a fond mi nedal ani na vývoj. Tak tohle to jsou momenty, kdy jsem brečela a vlastně máš pocit, že se chceš na to vysrat. Je ti takových let a oni mi napsali vždycky: „Respektovaná dokumentární režisérka, ale máme pochyby, jestli tak velké téma by ve formě hraného filmu zvládla...“ jako sorry. Podívej se, jaký sračky se tvoří v hraném filmu, tak proč mi nedají aspoň na vývoj?

Je to fakt blok, je to prostě blok. A ten film se jmenuje *Křehká krása mužství, Fragile Beauty of Masculinity*. A je to o tom, jak my jsme všichni zablokovaní v těch svých *bias*, jak ti chlapy, tak ty ženský. Protože my jsme taky jako ženy pěkně... vlastně po těch chlapech chceme to stejné, a nedáme jim vydechnout, nemají šanci na žádné emoce, a taky to podporuje ten systém, ne že ne. A tady ten film o tom dost odvázně mluví a oni z toho mají strach, že by to najednou vypadalo, že to je osobní nebo jakože proti oběma pohlavím. Tak jsme to žádali a dostala jsem maximální hodnocení. Třikrát jsem dostala maximální hodnocení od všech expertů, že ten projekt má být realizován. A oni ti pak řeknou, že ne. Tak to jsou momenty, kdy se na to chceš fakt vysrat. A v tu chvíli já ztratím tak strašně energie, že jsem pak byla úplně dole. Děláš na tom pět let a on ti prostě nedají ani ty posraný prachy na ten vývoj.

A to jsou momenty, které ty ženy taky prožívají a který je prostě odradí. A proč ty ženy tam potom nejsou. Protože, když ještě máš tu rodinu, tak se vyhecovat a udělat to a dojít tady do toho momentu je prostě tak těžké. Hodně lidí to vzdá. Protože nechceš jít do toho sebezničení znova. A pár lidí se prostě sekne...

REZIDENCE

TT: Ty jsi s tím projektem byla na rezidenci, můžeš mi říct, jakým způsobem to probíhalo? Protože to je taky podpůrná věc, která může pomoci ženám v různých fázích kariéry.

AC: Určitě. To bylo organizováno institucí EWA a oni přišli na to, že ženy po těch letech, jak jsou doma, nebo i mladé holky, potřebují vypadnout z toho svého prostředí. A může to být pro ně naprostý luxus být někde měsíc a jenom se měsíc bez jiných závazků a vyrušení věnovat práci. Takže měsíc jsi tam a můžeš měsíc psát. Víš, jaké je to s dítětem, máš to po hodinách. Oni mi dali zkušenou *script*

doctorku. Němci neříkají dramaturgyně, oni mají jiný systém, ale prostě někoho, kdo je zvyklý s tebou opravdu detailně pracovat, což taky v Čechách není. Neučinila jsem moc dobrých zkušeností, že poznáš člověka v českém profesionálním prostředí, který by si s tebou opravdu sedl, poslouchal tě, co chceš říct, a pak analyzoval ten scénář a bavili jsme se, kde se ten scénář protíná s tím, co chceš říct a hledali jsme tu cestu. Často ti dramaturgové najedou na to, že ti chtějí pomoci to udělat tak, jak se to má. Mně se to stalo v životě, že oni mají nějakou představu, jak je to tradiční a ty to chceš dělat jinak, a chceš si to vyzkoušet a třeba si nabít hubu. A ten dramaturg tady má být od toho, nebo ten *script doctor*, že ti pomáhá dojít co nejbliž tomu, aby sis řekl, jo, takhle to je ono, tady už to funguje. A zároveň, když to dávám číst lidem okolo, tak oni to chápou. Buď nemají dostatek zkušeností, anebo už jich mají tolik a nemají moc času, tak tě začnou cpát do nějakých šablon. Já jsem měla intenzivní chvíle a setkání, kdy jsme jen makali, a pak jsem zase měla třeba týden volna na to psát.

TT: V jaké fázi jsi měla scénář, když ses tam hlásila?

AC: Já měla asi druhou verzi scénáře.

TT: To znamená, že ses přihlásila do nějaké výzvy na tu rezidenci s druhou verzí scénáře, oni tě vybrali a bylo to přímo zaměřené na ženy. A oni ti poskytli tu rezidenci, že jsi mohla být v Berlíně a poskytli ti konzultace s tou *script doctorkou*.

AC: Ano, a ta je moc drahá, takže mi zaplatili ji a zaplatili mi místo, kde jsem mohla žít. Nedávali mi peníze na život, ale dali mi tohle, což je velký benefit.

VÝVOJ FILMU

AC: Když točíš, tak u toho dokumentu, to je trochu jiná práce. Já si myslím, že v České republice je špatně nastavený vývoj filmu. Mnohem líp to třeba mají Dánové. My jako dokumentaristi pořád píšeme jako kretění a málo jsme s realitou. Ale my pracujeme přímo s realitou a my si hrozně ulítáváme do nějakých našich úvah a na těch filmech je to strašně vidět. A Dánové mají úplně jiný přístup.

Ty se přihlásíš s krátkým *treatmentem* a oni zváží, jestli to téma, které ty zvažuješ, je relevantní. A dostaneš peníze na takzvaný *pilot*, ale není to *pilot* jako v té seriálové tvorbě. Ale je to to, že si najdeš audiovizuální přístup k tomu tématu.

Protože to tady podle mě strašně chybí a je to vidět jak na hraných, tak na dokumentárních filmech, že to klopýtá. Buď máš silnou vizualitu, která nejde dohromady s těmi texty, pak ty herce, kteří třeba furt melou nějaké věty, které neměli říct, protože to má říct ten obraz.

A v dokumentu se unavíme tím psaním, místo abychom šli do terénu, byli s těma lidma, které točíme a třeba zjistili, že to nefunguje. Tak zjistíme, *okay*, téma je třeba silné, ale tohle není ten protagonista. Oni to takhle mají, že tě donutí jít do terénu s kamerou už brzo, a teprve pak píšeš.

Mají skvělý příklad filmu, kdy chtěli točit hraný film o důlním neštěstí, o tom, jak razili metro. V hlavě to měli, pak dostali ty peníze a řekli jim, ale hlavně mějte tu zkušenost, ty pocity, aby to mluvilo samo za sebe, aby to zas nebyly jenom ukecané dialogy. A oni šli dolů, a tam to zasypalo tu režisérku. A ona to teprve uviděla, že to vlastně není o ničem jiném než o bahně, že nic nevidíš. Oni si předtím představovali dramata, co se odehrávají mezi těmi lidmi a ona zjistila, že jediné, co vidíš, je tma a bahno. Občas záblesk nějakého obličeje, jak posvítí lampa. A to strašně ovlivnilo ten film, takže oni dole měli tmu a bahno a nahoře to bylo natočené v širokých záběrech. Jinak prostě naplnili kostku bahnem a točili to. Takhle by ten film nevypadal, kdyby nešli dolů. Tak to je jenom příklad, co potřebuje český film. Točit a pak psát. Já neříkám, že bez scénáře něco natočíš, ale nejdřív musíme znát ta místa, o kterých píšeme. Jinak to pak působí uměle, že to tak šustí tím papírem. A v tom si myslím, že pro ty ženské je to skvělé, třeba na pár dní jdeš rovnou do práce.

TT: Nepíšeš nějakou teorii, a ten film vlastně nikdo ani nemůže cítit z toho textu. Je to jen o nějakém intelektuálním hodnocení a o tom, jestli ti věří, že to, co máš na papíře, dokážeš udělat. A oni ti to nevěří. Ale nemáš zase prostředky na to, abys vytvořila ten *pilot* a dala jim nějaký *feeling* toho, co chceš udělat. Takže pak je to samozřejmě problém.

AC: To máš pravdu, proto si myslím, že to je strašně důležité, že se dostaneš k tomu tématu jako brzo, že se ho dotkneš, protože pak můžeš říct, já to znám, já jsem tam byla.

TT: Ta tvoje zkušenost strašně rychle posune ten projekt dopředu, protože ty sama zjistíš, co jde, co nejde, a nemusíš to nechávat na hodnocení poroty. Jestli oni si myslí, že to jde. Ale ty to vyzkoušíš a řekneš dobře, vyvinula jsem tenhle *pilot* a

zjistila jsem, že moje původní vize nefunguje, ale funguje toto, a mohlo by to být zajímavé. A tím pádem vlastně nemusíš ani naplňovat parametry toho, co jsi sama vytvořila dopředu.

AC: A to je strašně důležité, a naopak oni velmi pozitivně hodnotí, když se posuneš, protože vidí, že jsi otevřená, že jsi otevřená lidem okolo, že diskutuješ a nemáš nějakou utkvělou představu, ale že opravdu interaguješ s týmem a interaguješ s realitou.

TT: Myslím, že tyhle praktické výzvy ve finále ušetří peníze i tomu fondu, protože se ukáže, které projekty jsou životaschopné.

PRODUCENT A MEZINÁRODNÍ WORKSHOPY

TT: Ty jsi točila film *Cukr Blog* (2014), který funguje mezinárodně. Jak se ti ten projekt, který vzniknul z intimního tématu, podařilo rozvinout do takové šíře a jak se ti ho podařilo zprodukovat?

AC: Trvalo to pět let, všechny ty velké věci trvají strašně dlouho. Já jsem tam udělala zásadní chybu, kterou bych nikdy neudělala v dalším projektu. To znamená, že jsem tehdy neměla svoji produkci. Přemýšlela jsem, že založím svoji produkci, a to jsem neudělala. A tahle zkušenost byla poslední hřebíček do rakve. Když jsi v situaci že chceš dělat velký projekt, a mně nevěřili, na fondu se mi smáli, to si pamatuju: „O cukru, cha, cha, cha, chcete dělat film? Zajímavé téma. Ale jak to bude jako film vypadat?“ Dostali jsme nějaký budget, ale já měla takovou utkvělou představou, jak chci, aby ten film vypadal. A já jsem taky otevřená a hledám. U nějakých projektů hledám, jak ten film má vypadat, ale teď jsem dělala *Žal žen* a já jsem od začátku přesně věděla jak. A udělala jsem film za pět měsíců, úplně neuvěřitelná rychlost, ale tady u toho *Cukru* to bylo samozřejmě i to hledání a sbírání zkušeností. Tak jsem šla za producentem, ale on neuměl anglicky. Tak jsem si tu produkci dělala celou sama, ale bylo to jenom na jeho firmu. On by to samozřejmě nikdy nepotvrdil. Strašně jsme si na tom zamakali a spoustu lidí okolo mi pomohlo a nejvíce pomohly ty mezinárodní workshopy. Samozřejmě to natáčení jsme využívali nejefektivněji, jak to šlo, a za tu strašnou dřinu jsem nikdy nedostala kloudně zapláceno a kolik bych dostala, kdyby ten film byl můj.

Když se povedlo, že se ten film blížil k dodělání, tak do něj chtěla vstoupit velká německá produkce. Tehdy jsme měli Českou televizi, oni to *pitchovali* ARTE, měli jsme podepsanou smlouvu, na všechny ty letáky jsme si napsali, že máme ARTE, a tím pádem jsme si trochu oddechli ohledně peněz. No a pak vyměnili ředitele a jediný projekt, který padl pod stůl byl ten náš. Takže pro nás to bylo hrozný šok a nervy. Prostě najednou nemáš 80 000 EUR.

Takže jsme zase zůstali sami. A hodně jsme to rvali. S tím stříhem to taky bylo komplikované. Samozřejmě to nebylo vůbec jednoduché z toho materiálu to všechno ustříhat. Pro mě to byla nejlepší škola ten první dok.incubator. Já jsem poznala nejzkušenější světové střihače a dramaturgy. Tam jsem se naučila víc jak na celé FAMU. Na tom filmu jsem se naučila nejvíc, to je prostě můj film, kde jsem se já naučila to, co vím o filmu. Do té doby to byly takové pokusy, ale tohle je prostě nejdůležitější moje životní zkušenost. Ten film se točil po celém světě a někdy to bylo tak, že jsem tam točila třeba jiný projekt, a pak to, třeba v té Africe. Neměli jsme vůbec budget jet točit do Afriky, ale protože já jsem točila s Lékaři bez hranic, tak jsme tam natočili scény do *Cukru*. Na Ameriku jsme teda získali, ty věci jely jak na drátkách, úplně neuvěřitelně jsme to natočili, rychle. Měla jsem skvělé kameramany a něco jsem točila sama. Největší pomoc byla ta mezinárodní, začalo se to vylupovat.

Já jsem se naučila sama stříhat, tak teď hodně stříhám. Stříhaly jsme tehdy se střihačkou, která nikdy nic tak velkého nedělala. A byla taková slepá cesta, že jsme oslovili slavného českého střihače, a ten to postříhal, a bylo to blbé, takže tak rostly spory v produkci samozřejmě, protože docházely prachy a byly nervy. Díky dok.incubatoru jsem si uhájila ten náš stříh, který jsme chtěli. Ten film uspěl a opravdu se promítal od Mexika po Japonsko, měli jsme i japonskou distribuci. Já jsem z toho nikdy neměla ani korunu, protože tu smlouvu měl producent... A moje největší rada každé režisérce je, opravdu si vyber lidi, se kterými děláš, zvaž to desetkrát. Pokud máš jenom trochu blbý pocit, tak do toho prostě nejdi. Myslím, že teď se ta situace zlepšila. Je víc mladých producentů, kteří mají nějaký nadhled a chtějí pracovat v zahraničí. Já jsem byla jedna z prvních režisérů, co dělali u nás takovéhle mezinárodní projekty, a jedna z prvních, co jsem jezdila na ty mezinárodní workshopy. Předtím nad tím všichni jako ohrnovali nos.

NETWORKING

AC: Já jsem se teď hlásila na doktorát, tak jsem si to musela znovu připomenout, kolika workshopy jsem prošla. Pro mě to bylo hodně důležitá fáze, protože jsi v kontaktu s tím mezinárodním byznysem a zároveň si děláš mezinárodní *networking*. Já jsem teď ve fázi, když jsem si tohle všechno osahala a dokázala, tak bych chtěla jít do toho hraného filmu, a tam se mi to nedaří.

TT: V tom zahraničí máš spíš kontakty na lidi, co jsou z dokumentu?

AC: Dokument to je úplně jiný byznys, to jsou dva světy, které se v něčem protínají, ale velmi málo. Nějací producenti dělají i hrané filmy i dokumenty, ale ti lidi jinak přemýšlí, ty filmy se jinak *pitchují*. Je to nabírání jiné zkušenosti, jezdíš na jiné workshopy, je to prostě jako trochu jiný svět.

ZDROJE A ÚNIKY ENERGIE

TT: Jak velké jsi měla ty děti, když jsi pracovala na filmu *Cukr Blog*? To je vlastně vidět v tom filmu.

AC: Tam můžeš sledovat, vlastně od úplně těch malých.... Ten film je rámovaný mým synem Velenem, ale já jsem to téma ohledávala předtím, ale s Velenem to najednou všechno zapadlo a vyvinulo se to organicky. Já se snažím v životě propojovat to bytí s těmi projekty. Na jednu stranu je to pozitivní, na druhou negativní. Pozitivní je, že vlastně všechno je práce. Nebo já nevím, možná je to negativní. Protože já tím žiju. Není to tak, že mám práci a pak rodinu, ale je to hrozně propojené. Všechno je tím pádem ale i vyčerpávající, protože neděláš rozlišení mezi tím, kdy je ten čas odpočívat. Tak si myslím, že by byl velký servis pro ženy mít možnost *retreatu* a nabírání energie. A pomoc s tím energetickým managementem. To mi připadá, že bylo hrozně důležité, protože tohle všechno dělat, na to je třeba strašně moc energie. A ta se někde ztrácí. A jak se říká, musíme se hlavně zazdrojovat, ale třeba pro mě zdrojování je, když ten film se udělá, a pak nějak komunikuje s veřejností. Tak to je pro mě, jak já nabírám ten zdroj. Ale když jsme dělali *Žal žen*, tak přišla *corona*. A udělali jsme premiéru a za dva dny byl lockdown. Dvakrát jsme připravili distribuci a nic. A tohle jsou věci, které mě strašně vyčerpávají.

SOUSTŘEDĚNÍ

AC: Já to mám tak, že se potřebuju někdy od všeho odstříhnout. Mě třeba tohle pomohlo pracovat. Já vím, že když vyjdu z baráku, tak o těch dětech nevím. Já jsem se to naučila až s tím třetím, protože jsem s těmi předtím pracovala a točili jsme společně. My jsme neměli nikdy žádnou hlídačku, vždycky byl s nimi můj muž a já mu sto procentně věřím, že vím, že se mají líp než se mnou. Takže jsem si to mohla dovolit. Nemůžeš tvořit, když máš děti a neumíš se sto procentně odstříhnout a udělat si ten prostor pro sebe. Pro mě to tak bylo. Já bych se nemohla koncentrovat a byla bych na nervy, že někde děcko není v pohodě. Tak jak se můžeš koncentrovat na tu práci.

A protože umím takhle rychle přepínat, tak mi to pomohlo. Ale u psaní to nejde. Proto mi pomohla ta rezidence. Já jsem se naučila, že v tom procesu tvorby filmu jsou věci, kde se přepneš rychle, a naopak jsou věci, u kterých potřebuješ mít klid. Při střihu se nedá přepínat rychle, musíš se do toho dostat a musíš být velmi koncentrovaná. Nemůžeš moc běhat za dětmi a při psaní taky ne. Když mám fázi natáčení, tak se vždycky koncentruju jenom na tom natáčení a pak jdu domů a je to v pohodě. Ale u těch u těch konstruktivních věcí to nejde.

DISTRIBUCE

AC: Když jsme odpremiérovali *Cukr Blog*, byli tam lidi z ARTE a jeden člověk od nich za mnou přišel, že to je skvělý film, okamžitě ho kupujeme pro ARTE. Tak já jsem měla konečně radost, že se mi vrátí nějaké prachy... A on hned volal do ARTE a oni ten den předtím podepsali smlouvu na jiný film o cukru. Takže to nemohli koupit. Ten náš film byl sice hotový, ale ta smlouva byla podepsaná, takže to zase nevyšlo. A ten film vyrobili a není dobrý. Producentem byl jeden slavný kanadský producent a distributor. A on se mi přišel omluvit, že mi zhatili plány. Na co ti je, že se ti omluví, prachy nemáš. On ten film potom pouštěl na spoustě workshopů jako příklad úspěšně udělaného filmu. Pak jsem měla radost, že se to distribuovalo, ale z peněz jsem neviděla nikdy nic.

DŮCHOD A PEDAGOGICKÁ ČINNOST

AC: Proto taky pořád mluvím o těch penězích. Já vlastně můžu říct, že jsem úspěšná režisérka, ale vůbec nic nevlastním. Přišlo mi, že budu mít tři a půl tisíce důchod. Moje budoucnost bude velmi špatná, jestli nebudu točit, dokud neumřu. Jeden z důvodů, proč jdu na doktorát je, abych se uháčkovala, že budu učit, protože když mi dojdou síly, a mně můžou dojít ty síly, protože jak já žiju? Tak, že shořím, to se prostě může stát. Takže třeba už dva roky mám takovou tu úvahu, že je potřeba myslet na to, až mi dojde ta síla.

TT: Chtěla bys učit na FAMU? Na katedře dokumentu je málo žen.

AC: Já myslím si, že je čas. Učím třeba německé studenty a vlastně mi přijde trapné, že v Čechách neučím nikoho. Já jsem vlastně učitelka, mám ten *background*. Myslím, že umím dobře postavit hodinu. Mám na tohle třeba jiný názor než většina FAMU, která má pocit, že přijde geniální režisér a tím, jak září, tak tě něco naučí. To si teda vůbec nemyslím. Já si myslím, že ti lidi pak musí vědět, co předávají a musí vědět, jak se postaví hodina. Samozřejmě musíš mít dobrý obsah a intelektuální obsah, ale když nevíš, jak to sdělit, tak tvoje hodiny jsou na hovno. Takže já jsem v tomhle radikální, protože na rozdíl od většinové *art* obce, která má pocit, že stačí, když si sedneš a záříš...

TT: Září osvětlený člověk, ale ego taky září...

AC: Jasně, musí tam být ty zkušenosti, musí tam být ta vnitřní záře. Ale když tam pak chybí zkušenosti, jak komunikovat s těma druhýma, abys je třeba nezranil, ale abys jim naopak pomohl při tom, jak hledají tu svoji cestu, a neudělal takovou paseku.

PARTNER

TT: Vy jste neměli nikdy hlídačku. Takže s dětmi byl vždy tvůj partner?

AC: Ano.

TT: Doporučila bys režisérce, která se rozhoduje, s kým založí rodinu, že by si měla vybrat partnera, který si bude rád hrát s dětmi?

AC: Podle mě to je základ. Už jsme tu pár doporučení měly, tak tohle je jedno z doporučení. Partnera, partnerku, kohokoli můžeš mít. Já to tak vnímám, jinak by to nešlo, a my jsme ještě došli do úplného extrému, že jsem ještě stáhla toho svého muže a on ty filmy se mnou dělá, takže máme spolu tu produkci a on vedle svého zaměstnání pomáhá s produkcí těch filmů.

TT: Takže rada pro režisérku, která má tohle všechno před sebou by byla, najít si partnera, který se rád stará o děti, který se chce podílet na filmech a založit si vlastní produkci...

AC: To je možná moc, ale Helena Třeštíková to má tak, že ten ten její muž je dramaturg filmu. Vlastně on vidí ty první stříhy. Když máš děti, tak nemáš čas jezdit po schůzkách. Potřebuješ trávit čas, když jsi doma s tím partnerem, a ideálně mít někoho, kdo tě vyslechne s nějakým selským rozumem... To se mi hrozně osvědčilo, že on není z toho filmového byznysu, takže on reaguje jako ten běžný divák, pro které děláš ten film. Já třeba dělám každý film pro někoho jiného. Já mám vlastně dva typy filmů. Když jsem dělala *H*ART ON* (2016), tam mě vlastně divák moc nezajímá. Je to film, kde promýšlím nějaké věci. A pak mám filmy, které se obracejí k většímu dialogu s diváky. Ale u obou je to prostě skvělé to pouštět prostě tomu partnerovi. My jsme byli ve fázi, kdy jsme několikrát řekli, že nebudeme spolupracovat. A já pak říkám, no, ale o čem bychom se bavili?

TT: Tak to je taky to velké štěstí, že? To setkání s tím partnerem?

AC: Přesně tak, jak jsem říkala ten list těch věcí, které mám a které se povedly, to je jedna z nich. Myslím si, že je spousta žen, které to tak prostě nemají. Proto tak bojuju a dělám věci a chtěla bych těm ženským pomoci. Proto tak chci, aby byl ten výzkum, proto chci, aby se rozjely nějaké podpůrné programy. Protože si myslím, že mám unikátní štěstí, že se to sešlo, že mám třeba takového chlapa, kterému záleží na těch projektech, který to nebere úkorně. Řada mužů to bere i úkorně, že si buduješ tu kariéru, rozumíš.

TT: Nejsi doma a jsi někde ve světě...

AC: Moje máma to dodneška nepochopila, moje máma mi pořád nadává, že jsem hrozná, že dělám tady ty věci. Naprosto si myslí, že jsem selhala jako matka.

DĚTI

TT: Tvoje nejstarší dcera se na to dívá jak? Kolik jí je teď let?

AC: Osmnáct.

TT: Jaký má názor na to, že vystupuje v těch filmech? Protože ty filmy jsou dost intimní.

AC: Teď už jsou třeba ve věku, kdy bych je do toho netahala, protože, když jdou do puberty, tak procházejí takovým odbojem, takže s tebou moc nechtějí spolupracovat. Ale nikdy jim to nevadilo, být v těch filmech, zatím ani v rámci puberty, protože to berou, že máme *diary*. My nemáme žádné fotky, tak máme aspoň ty filmy, kde jsou ty naše životní vzpomínky. S dcerou jsme prošly úplně zdravým vývojem, kdy jsem ji chtěla zabít. (smích) Další rada, která mi pomohla přežít: Je úplně normální chtít vyhodit dítě z okna, není normální, když to uděláte. To je na ty těžké fáze na tom začátku, nebo když potom mají ty odboje a tak. Kdy se hroutíš, co s tím, nervy ti pracujou. Takže přijetí toho, že neselháváme jako rodiče, když prostě máme emoce a máme vztek.

Takže to bylo takové komplikované, puberta klasicky odboj, a teď mám po třech letech zase pocit, že se jí mozek vrátil zpátky, takže komunikujeme zase normálně a je to dobrý.

Ale děti mají poučení. Oni nechtějí jít do sebezničení a chtějí mít peníze. A chtějí dělat taky něco užitečného, ale nechtějí dělat umění. Moje dcera je velmi talentovaná na malbu a přesvědčovali ji na ZUŠce, aby šla studovat na výtvarnou školu, a ona to odmítla a řekla, což je krutá zpětná vazba: „Mami, podívej se, takový utrpení s tím uměním a podařilo se ti změnit svět? Nepodařilo, tak já budu dělat něco jinýho.“ To je obrovská škola pro ně, když jsou s tebou v těch procesech. Učí se tím, že tě pozorují, vidí, kde jdeš přes čáru. Oni si víc hlídají svoje hranice a umí to líp než já. Mám z toho dobrý pocit. Samozřejmě byly takové fáze pochybností, ale mám dobrou psycholožku, která mi vždycky říká, že jsou děti

úplně perfektní: „Vypadá to, že máte úplně zdravé děti, které se hledají v tom světě, mají kořeny, mají milující rodiče, ale zároveň hranice.“ Takže z toho nemám deprese, protože to se podle mě často stává, nevím, jak to máš ty, ale myslím si, že to je častá věc, že se pohybuješ mezi tím, být ta dobrá matka a zároveň máš ty ambice a děláš ty věci, které cítíš. Já to nemám tak, jako někým být a něco si dokázat v tom filmu. Já jenom mám ráda, když mám nějakou představu, tak mě baví ten proces, kdy můžu realizovat tu představu a objevovat ten svět. Nemusí to být jen film. Třeba s tím přestanu a začnu dělat něco jiného, mě baví prozkoumávat ten svět a bohužel mám spásitelské tendence ho nějak léčit. A mám pocit, že film je ten nástroj, a dokument zvláště je dobrá věc, jak upozornit a ukazovat, kudy se dá jít.

Mám pocit, že si to s tou dcerou sedlo a uvidíme u těch kluků, až vyrostou. Dokud těm dětem není pětadvacet, osmadvacet, tak nevíš. Jako matka nebo rodič si můžeš říct, že se ti podařilo těm dětem dát bezpečí, a pak je včas pustit, protože to je součástí toho, že je musíš pustit, aby mohli roztáhnout ty křídla a letět dál. Je to jejich život a my jsme s nimi jenom nějaké období. Se mnou poznali, že se ten život dá trávit sice bojem a neštěstím i depresí, ale taky s radostí a že si za něčím jdeš a viděli plusy i mínusy tohoto přístupu.

KDY MÍT DĚTI? ZRÁNÍ

TT: V kolika letech jsi měla první dítě? Můžeš mi říct, jaký je rozdíl v těhotenství a porodu u prvního dítěte a pak třeba u třetího?

AC: Já jsem hrozně ráda, že jsem měla dítě už v šestadvaceti. Potom už jsem byla unavenější. A dřív jsem se tolik nebála. Kdybych měla dítě teď, tak jsem mnohem úzkostlivější matka. Já jsem dokázala být ten pankáč, jako moje máma, která mě měla v devatenácti. Takže já jsem tohle zažila a mám o šestnáct let mladší ségru, my jsme tři sestry a u té nejmladší ta moje máma už byla strašně úzkostlivá. Já jsem tohle měla před očima a vlastně u sebe to mám úplně stejně. Myslím, že budu velmi úzkostlivá babička. Proto jsem ráda, v těch šestadvaceti máš plno energie. Ta energie ubývá každým rokem, a to taky cítím, že ta energie ubývá a zároveň přibývá moudrosti. Takže se učíš víc věci odmítat, máš víc nadhled, takže z věcí, ze kterých jsem se hroutila, tak už se taky zhrouť, ale za dva dny si řeknu: *Fuck you!* a prostě se postavím a jdu dál. Co člověk získá tím věkem, je,

že je víc pomlácený, třeba když nezískáš nějakou podporu, tak si to nebereš tak osobně. Už jako se nehrouťíš jako člověk.

FILM PUNK

AC: Já mám velké pochybnosti. Ale ty věci chci dělat správně za sebe, jak já to cítím. Třeba ten film, *Žal žen*, tak ten je takový, jaký jsem ho chtěla. Ale taky je to punk produkce. Na to nebyla ani koruna. Ten film stál *zero*. Mám vlastní techniku, se kterou jsem to natočila, celé jsem to sestříhala, obarvila, a jenom zvuk jsem dělala s klukama, co dělají *sound design*, protože mám sociální kapitál, oni mě mají rádi a chtějí se mnou dělat další projekty, tak do toho šli. Věděli, že ten film je důležitý pro společnost, a udělali to zadarmo. Takže já jsem směřovala k profesionalitě, *networking* mám po celém světě, takže mi volají čeští producenti, když potřebují s někým seznámit. No a najednou mě přestala ta velká hra toho dokumentu bavit. A vlastně mě baví ty věci dělat zase na punk. Takže já jsem udělala takový kruh, protože si myslím, že ten život se odehrává v kruzích. Mám teď pocit, jako by mi bylo kolem dvaceti a baví mě žít ten punk. Takže se věnuju teď aktivismu, jsem obklopená mladýma lidma různých profesí. Protože si myslím, že díky tomu, čemu čelíme, což je *climate change* a rozpad společnosti, tak si promýšlím svůj přístup ke světu. A jestli budu dělat jenom tohle a neudělám žádný slavný hraný film, který se zapíše do dějin, tak se asi neposeru. Já musím cítit, že to má význam, že to je důležité, že mluvíme o nějakém podstatném tématu a může to být intimní téma. Ale každé intimní téma, když je dobré, tak je propojené na celý svět. To není tak, že by byla jenom velká témata a malá témata. Když je ten film dobrý, tak se to propojí.

ŠTÁB

AC: Já jsem se za tu kariéru fakt naučila všechno dělat sama a strašně mě baví to dělat. Jen na nějaké speciální scény nebo speciální situace v tom dokumentu volám štáb.

TT: Nehraje tam roli taky to, že prostě když si to uděláš sama, tak je to produkčně jednodušší, než obvolávat všechny ty lidi?

AC: Stoprocentně. Je to rychlejší a já vím, že u toho dokumentu hraje čas roli, když chceš být s těma lidma, chceš se jim dostat blízko. Tak čím míň vás je na place a čím větší čas máš na natáčení, tím je to lepší. A já můžu strávit den, kdy nenatočím nic, když na to ten *budget* mám a nemusím mít ten stres, že je kolem pět lidí a musím předstírat, že pracujeme, i když se tam nic neděje. Samozřejmě u hraných věcí nebo u stylizovaných věcí ten štáb potřebuješ, a to já se tomu vůbec nebráním, jenom že si myslím, že jsou typy natáčení, kde je vhodný různý počet lidí na place.

VYHROCENÉ SITUACE

TT: V tvém filmu *Exekuce* (2016) je vyhrocená situace. Když přijde exekutor k vám domů, je u toho tvoje dítě a ty to točíš. ... Měla jsi třeba nějaké pochybnosti o tom, že to dítě je v situaci, která je emocionálně náročná a je to zachycené v tom filmu?

AC: No tak asi to hlídám. Já jsem ho nějak jistila. Ta situace toho natáčení byla taková, že já jsem neměla ani nabité kamery, na každé byla baterka asi na tři minuty, takže jsem vůbec samozřejmě nepřemýšlela nad nějakým filmem. Jen jsem si říkala, že se chovají jako hovada, to prostě musím natočit, protože to je důležité, abychom se mohli bránit jako rodina. Takže v té době byla ta kamera obranný mechanismus, který nás měl chránit. Takže jsem na toho exekutora ječela, jako klasická hysterka, a mluvila jsem s nima, oni tam byli dlouho a jen část je tam zachycená. Nejdřív byl nějaký pohovor, který v tom filmu není, že jsem tomu dítěti řekla, teď tady jsou, čekej tady... Fuj... No, to jsi v nějakém stresu, ale spíš jsem to měla jako tu obranu. Možná je to hrozné, ale já tu svoji rodinu mám jako součást mě, ale vůči ostatním bych s tímhle měla třeba velký problém. Spoustu intimních věcí bych nenatočila, nebo do toho filmu nedala, u cizích lidí. Víš, u té rodiny, je to pro mě snazší, že to je rodina. Že jsme toho součástí, že se nás to týká. Jak jsem ti říkala, že to nemám tak, že já mám filmy, a pak je rodina, ale že jsme prorostlí jako ta rodina s těmi filmy.

A to bylo v nějakém věkovém období a teď si myslím, že oni rostou, tak už to tak nebude. Prostě když jsou ty děti menší, tak jsou víc napojené. Máš je jako svou součást, jsi s nimi jedno tělo do nějakého věku, a pak se postupně oddělují víc a víc. A protože já všechno dělám organicky, i ty filmy, tak se ty filmy od nich organicky oddělují a zaměřují se na jiné lidi. A někdy tam třeba ta rodina ještě zarezonuje. Můj muž se mi směje, že vždycky skončím u té rodiny. Já vždycky

říkám, ne, už tam nebude. Ale zase tam ta rodina naleze. Prostě, že jak jsem jimi obklopená, tak skrze ně vnímám ten svět. Řeším se svým mužem všechny ty intimní věci. Jemu to pouštím a ptám se ho, jestli to tam může být, nemůže být, jak on to cítí. Tak to je pro mě důležité, že on řekne, jako ten dospělý člověk, který dělá to dospělácké rozhodnutí, jestli je to pořádku.

KOJENÍ A VÍCE DĚTÍ

TT: Když jsi točila v období kojení, tak tvůj muž byl s tebou?

AC: Jak jsem ti říkala o tom, jak začalo to první natáčení, jak tam takhle poskakuju a natáčím u toho... Tak já, to tělo mám takové... Já nemám žádný stud, já ho beru jako takovou svoji součást, a to kojení pro mě bylo tak přirozené, že jsem točila a u toho jsem kojila. A pak, když bylo dětí víc, tak už tam byl ten muž. U jednoho dítěte se to dá. Pro mě byl obrovský rozdíl mezi tím prvním dítětem a pak, když je těch dětí víc, to je obrovský skok. Ještě ti dva šli, ale to třetí bylo megarozdíl. Ty máš jenom dvě ruce. My jsme pak došli k nějaké hranici, že už jsme věděli, že prostě víc... já jsem si teda přála ještě děcko, to pak nevyšlo... že to je nějaká hranice, že už to pak nejde. Pak už nemůžeš pracovat. Já jsem teď byla v kontaktu s jednou herečkou a ta herečka, velmi šikovná, pak zůstala doma. Říkala, že pochopila, že co mají ty čtyři děti, že už by to nešlo, takže přerušila kariéru. Úplně přestala hrát, protože to nešlo.

SPORY

AC: Důležitá věc, která nastane, když máš víc dětí, tak ty děti mají permanentně nějaké spory. Jak ty děti rostou, tak mají spory mezi sebou, tak ty musíš najít svoji pozici v rámci těch sporů. Pro jejich vývoj je důležité, že mají spory, ale třeba pro mě to bylo velmi těžké, v mateřství to pro mě bylo nejtěžší období, ty jejich hádky a spory.

TT: Myslíš, že ve finále je to dobrá varianta, mít děti už v té škole? Ukazuje se, že hodně žen chodí na FAMU až jako na druhou vysokou školu. A když to dokončí, tak je jim třicet a víc. A pak se chtějí uvést někde, něčím...

AC: Nějaké uvedení, já bych se na to vysrala. Vzhledem k tomu, jak nám to tady celé funguje a nefunguje... Hlavně nevěřit tomu mýtu, že když si uděláš jeden superúspěšný film, tak pak to všechno půjde. Nikdy nic snadno nepůjde. Takže já si prostě myslím, že klidně. Já jsem opravdu ráda, že jsem měla první dítě v šestadvaceti. Za sebe bych to klidně doporučila. Myslím, že to je dobré, jsi větší pankáč, víc vydržíš, víc zvládneš. Každý rok se počítá, to tělo je taky silnější. Musím respektovat i to tělo. Já nevím, ta kariéra... Kariéra... Dítě udělá dvě věci. Na jednu stranu tě zpevní a na druhou stranu tě úplně zničí.

PR PRO MLADÉ RODIČE

AC: Ženy mají mnohem horší zastoupení, co se týká PR a propagace. Protože jak jsou zaměstnané a mají tu rodinu, tak ony najdou ještě energii na to, aby to udělaly. Ale pak nemají čas na to PR okolo. A kde se ty země rozhodly pro *support*, tak se ten *support* směřoval k tomu zviditelnění žen. Protože ony nemají čas chodit na ty party a dělat ten *networking*, který je strašně důležitý. A tohleto je klíčové. A tohle je velmi systémová věc. Ty ženy díky tomu, nebo mladí rodiče, díky tomu, jak je to nastavené, tak si to nemůžou dovolit. A to jim pak hrozně chybí, potom se jim blbě shání peníze na další filmy, protože tam není ta návaznost, ani to PR a povědomí o tvé existenci. A u nás a vlastně i v zahraničí je to tak, že ty projekty sice mají producenta, ale prodává to ten režisér, na každém workshopu ti řeknou, že film prodává režisér, přítomnost a osobnost toho režiséra. Tak tohle je pro ženy mnohem obtížnější. Můžeme to vztáhnout i na rodiče. Pokud jsi pečující osoba, tak prostě nemáš čas chodit po těch párty, což ten byznys takhle funguje, tak to je klíčová věc. Ten *support* směřuje k tomu, že máš třeba extra budget na to PR, nebo máš PR konzultace, jak být víc vidět, jak to víc komunikovat. Asistence s PR a je jedna z klíčových věcí. Protože když najdeš ty nervy a všechno to dokončíš, tak vlastně to pak často skape v tom, že nemáš tu sílu ten projekt tlačit. A když dokončíš film, tak jsi v půlce.

TT: Na FAMU se to vůbec neřeší, tam se neřeší skoro nic, co se týká PR...

AC: Myslím, že Švédí to identifikovali jako klíčový problém, že se o těch ženách neví, že o nich neví ty produkce. Takže pomoc s *networkingem*. To taky dělá ta EWA. Pomůžou ti s *networkingem* a pomůžou ti být vidět. Dneska můžeš udělat perfektní film, a když nemáš PR jako Klusák, tak o tom filmu nikdo neví. A to my

nemáme, protože na to nejsou speciální výzvy. Tam by bylo dobré identifikovat ty profíky a spárovat je s těmi tvůrkyněmi a opravdu je budovat. Takhle buduješ image té režisérce. Jakmile tohle máš, tak se ti ty věci dělají mnohem snáz. Na festivalech o tobě vědí. Třeba Poláci pochopili, že aby polský film prorazil, tak to není o jednotlivých osobnostech, tak se všechny polské produkce spojily a jsou všude. Vždycky je někde reprezentant polského filmu. Mají brožuru a představují všechny ty projekty, ne jenom ty dva nejslavnější. Víím, že tady je *Czech Film Commission* a že se snaží, ale můžou jít dál, že vlastně pomůžou ty ženy vytahovat. To je podle mě hrozně důležitá věc, o které se nemluví, u nás vůbec. Ty těm ženám pomůžes existovat a uděláš jim mediální ksicht a ideálně mezinárodní.

TT: A kdo to má dělat?

AC: Pokud si fond udělá výzkum, kde zjistí, že má úspěšné režisérky, kterým se nedaří pokračovat v dalších projektech, zase je potřeba mít k tomu data, aby byli přesvědčeni. A zjistíme to tak, jako to zjistili v jiných zemích. Takže ta pravděpodobnost je dost vysoká, že se to stane, že se tady ověří. Vlastně to je o spojení profesních organizací. A může se jít do nějaké výzvy, může na to jít nějaký budget, který pomůže tomu, aby se to změnilo.

VČELÍ KRÁLOVNY A FEMINISMUS

TT: A není to tak, podle těch tvých zkušeností, že těm organizacím vyhovuje status quo?

AC: No jasně, že jo.

TT: Takže oni sami zevnitř asi nějakou extra iniciativu nevyvinou.

AC: Musíme se ozvat my, to je jasné, že to je na nás, vždycky to tak je. Nic se nezmění tím, že budeš čekat, že se to změní. Je to o tom tlačit, tlačit, tlačit. Problém je, že tady je hodně včelích královen, to jsou ty ženy, které dosáhly úspěchu, a které mají pocit, že úspěch může mít každý, a ty jsou prostě šťastné v těch mužských klubech a jsou tam spokojené, protože si tam vydobyly tu pozici a nepomáhají. Jestli jsme se bavily o klíčových mužích, nebo *gatekeeperech*, tak

pak je důležité přesvědčit i tyhle ženy, které se dostaly do těch pozic, které jsou důležité, aby pochopily, že to je téma. Vlastně máš takovou slepotu, je to syndrom té včelí královny. Proto jsem mluvila o té pokoře, protože ty musíš mít pokoru uvidět, že jsi měla štěstí. A za tebou je prostě takové množství žen, které jsou třeba stejně dobré, nebo i lepší než ty, ale to štěstí neměly. Takže ty přestaneš říkat, že když jseš dobrá, tak si každý může tady tu pozici vydobýt, ale začneš být víc kooperativní. Proto je důležité se ozývat tady těm úspěšným ženám. Nevím, jakou ty máš zkušenost, ale v těch rozhovorech režisérky nebo i producentky, které už jsou úspěšné, říkají, že tady žádný problém není. To jsou ty strážkyně patriarchy, tak se jim také říká. Ženám, kterým vlastně ten systém vyhovuje, protože v něm uspěly. A proč by teda pomáhaly těm dalším, když si tím vytváří jen konkurenci. Potřebujeme feminismus, kooperativní kulturu, méně válčení a soubojů, víc podporovat témata, která jsou důležitá než to, že vlastně dáváme vyniknout jednomu egu. Je to jiný pohled, kulturní, hodnotový, na nás všechny.

GREEN FILMING A ŽENY, KTERÉ PEČUJÍ O SVĚT

AC: Musíme přemýšlet o nástrojích, které nám tady k tomu pomůžou. Jak mluvíme o feminismu a rovných příležitostech, tak samozřejmě jedním dechem bychom měli mluvit o *green filming*, o tom, jak redukovat CO₂ stopu ve filmovém průmyslu. Myslím, že ta témata se posilují. Když budeš mít víc žen, které budou přinášet důležitá a relevantní témata, tak vlastně se ti podaří podle mě víc proměňovat společnost. Byl velký výzkum, asi ve více než 90 státech světa, kde zkoumali, které státy mají pro-klimatickou a pro-environmentální politiku, a zjistili, že tam, kde je výrazné zastoupení žen, tak tam mají jako mnohonásobně radikálnější pro-klimatickou a pro-environmentální politiku. A tak myslím si, že i ve filmu to bude podobné. Nejde o to, že tady máme dvě nebo tři režisérky, ale až to nebude těch 20 %, ale bude to opravdu výrazně více, pak můžeme vidět změnu.

A to musíme mít na paměti, že když se zavedou ty nástroje, tak to nebude za rok. To bude prostě trvat, než se to promění. A lidé se často ptají, proč to je důležité. Není to jenom kvůli tomu, aby to bylo fér. Ale i kvůli tomu, abychom se obohatili o témata, která ty ženy přinášejí. A kvůli tomu, že z toho výzkumu vychází, že ty ženy jsou opravdu více pečující i na té politické úrovni, chtějí se o ten svět víc starat, a méně válčit. Tak si myslím, že tohle můžou ženy přinést tomu českému filmu. Témata, která pomůžou proměnit tu společnost. Proměnit k tomu, abychom tu katastrofu, která se na nás řítí, nějak přežili.

5.5 Marika Pecháčková

Tereza Tara: Pokud vím, tak ty jsi měla první dítě ve škole, a všechny děti při té škole. Myslím si, že je docela typické, že ženy mají ty děti ve chvíli, kdy by se jim teoreticky měla rozjet kariéra. Zároveň FAMU často bývá druhou vysokou školou, takže je to úplně logické. U tebe se to hodně potkalo a ty děti byly tři, takže to bylo dost dlouhé období. Dalo se vůbec něco točit?

Marika Pecháčková: Úplně na začátek mám nějakou potřebu říct, že to je pro mě pochopitelně velká otázka, ta ženská otázka, takzvaně. Ale že s tím zároveň hodně bojuju. Protože mi není vlastní princip, kdy obviňuju vnější svět za to, že se mi něco nedaří. A myslím si, že veškeré bariéry našich životů jsou vlastně v nás. Takže to je takové moje předznamenání toho, jak vnímám ženskou otázku, a je to trošku možná portrét nějakého mého diktátora vevnitř, ale prostě mi není příjemné obviňovat lidi zvenčí za to, že se mi něco nedaří, v jakýchkoliv situacích, které jsem si navíc vybrala sama. Já jsem si sama vybrala, že budu mít dítě, a nikdy se mi nestalo nic v tom smyslu, že bych se ocitla na vozíku.

SEBEVĚDOMÍ

MP: Druhá věc je ta, že nevím, do jaké míry je otázka genderu to, že mám prostě nízké sebevědomí. Nevím, jestli to je tím, že jsem žena. Myslím si, že ne, ale že se na to strašně jednoduše nabalujou nějaké právě současné aktuální vzorce vnímání věcí.

Já si myslím, že jsem spíš feministka. Ale zároveň se mi strašně líbí taková poučka, kterou jsem nedávno slyšela. Ta hlavní myšlenka je ta, že jedna z těch větví feminismu je, že se ženy snaží naplňovat tradičně mužské role. Role, které tradičně v naší patriarchální společnosti naplňovali muži. Že se snaží tam dostat, že se jim snaží vyrovnat. Takže tím popírají ty svoje kvality, ve kterých jsou silnější. Takže ta skutečná vyrovnanost genderu podle mě nastane ve chvíli, kdy se v tom, co jsme my ženy, v tom extraktu ženství, budeme cítit dostatečně hodnotné a rovné, že tam vůbec nebude otázka toho, jestli je někdo důležitější, nebo lepší, nebo má právo dostat víc peněz za nějaké věci, nebo ne. Takže já s tím takovýmhle způsobem bojuju a jsem trošku citlivá na nějaká současná klišé a myslím si, že jsou trošku dobová. Ale zároveň pochopitelně jsem přesvědčená o tom, že

feminismus je strašně podstatná, důležitá, a hlavně aktivizační síla proto, aby se prosadily ty věci, které se musí prosadit tou mužskou silou.

DAJÍ SE TOČIT FILMY S DĚTMI?

MP: Když se narodil Ondra, tak jsem byla ve třetáku. Ve čtvrtáku se narodil Jirka, v pátáku se narodil Štěpán. To, že jsem měla děti, mi vlastně nebránilo točit. Fakt ne. Víťa prostě vydělával takový peníze, že jsem si mohla dovolit zaplatit hlídání. Měla jsem velkou podporu rodiny. Bylo to pochopitelně šílené, ale když se narodil Štěpán, tak Jirkovi a Ondrovi byly dva a čtyři roky a já jsem prostě odjela na deset dnů se Štěpánkem točit. Vzala jsem si kameru a jely jsme do Smilovic s kamarádkou, která ho hlídala. Já jsem vždycky na dvě hodiny odešla, pak jsem ho dojela nakojit. A byl leden a bylo příšerné počasí. Bydlela jsem u nějakých lidí, které jsem předtím vůbec neviděla, přes známé jsem je sehnala a shodou okolností měli taky miminko, tak jim to nevadilo. A když jsme tam byli poprvé, tak s tím Štěpánkem celý den čekali v hospodě, víš? Prostě to šlo.

TT: Kolik bylo Štěpánkovi?

MP: Tři měsíce. A udělala jsem film, na základě kterého mě oslovili v České televizi, abych natočila ještě něco jiného. Takže se to prostě nějak chytlo.

A to bylo tehdy o uprchlících, když měli přijet uprchlíci ze Sýrie a místňáci se bouřili. Takže vím, že to jde. A když se narodil Ondra, tak jsem zase točila bakalářský film. Prostě myslíš na to, a když to dítě spí, tak furt přemýšlíš a píšeš a případně něco točíš. Je pravda, že jsem točila bez štábu. Takže jsem nebyla závislá na tom, že jsem musela dopředu říkat nějaký termín, což nenávidím vzhledem k těm dětem nebo i k našemu životnímu stylu. Ale vím, že to jde.

VZOREC

MP: Specifická situace byla ještě daná tím, že jsem žila vedle Víti, nebo žiju, a vidím, jak on rostl kariérou úplně raketově. Já jsem mu strašně záviděla a měla jsem v sobě žárlivost, úplně nenávistnou, kterou jsem si musela přiznat. Protože on pořád jezdil na nějaké festivaly. Pořád prostě vyhrává nějaké ceny a já jsem ještě nenatočila ani jediný dlouhý film a neměla jsem hotovou školu. Tohle bylo

pro mě strašné, tohle každodenní střetávání se s realitou. Ale na druhou stranu to bylo strašně inspirativní. Zároveň to bylo krásné, vedle něj, v tomto ohledu. Nicméně to je přesně vzorec, do kterého jsem se dostala nějakým podvědomým způsobem, jako že se dostanu do téhle situace, kterou přečtu jako utrpení. Ale kdybych byla někdo jiný, tak bych ji přečetla jako nejkrásnější život na světě, chápeš? Já jsem mohla tvořit. A to, že jsem netvořila celou dobu, bylo dané mnou a mou schopností nebo neschopností komunikovat s Vítem. Protože on je absolutně ochotný zůstat s dětmi doma. Totálně. To je jenom o tom, kdo bude vydělávat peníze. Takže jde jenom o tohle.

PANÍ NA HLÍDÁNÍ

MP: Pak je pochopitelně ta věc, že by bylo dobré být doma s dětmi a vyrábět jim nějaký rytmus, klid, zázemí. Ale vím, že v tomhle mi strašně pomohla ta naše paní na hlídání, což byla taková paní ve věku mojí mámy, její kamarádka z dětství, která děti nikdy neměla, ani rodinu, a ještě navíc, když se narodil Ondra, tak jí zemřel muž, tak se jí to hodilo, začít dělat tohle. A ona byla taková ostrá, celý život pracovala jako servírka, ale byla vystudovaná učitelka v mateřské školce, takže se k tomu vlastně vrátila a ta to těm dětem dávala. Já jsem se prostě necítila ve svých třiceti letech na to, že budu jako klidná maminka doma si hrát s dětma a myslím si, že tohle se nedá.

KOMUNITA

MP: Často přemýšlím nad tím, že je škoda, že se víc nevytváří mezi lidmi nějaká komunitní síť a nemyslím si, že by to nebylo povolené zvenčí institucemi, že to je spíš nějaké mentální přesvědčení, že se to tak nemá nebo nedělá. Ale zrovna teď se nám to docela daří. Bydlíme na Břevnově a je kolem nás pět rodin, jejich děti chodí do stejné školy jako Štěpánek a vlastně už si ty děti dost přehazujeme. Různě se přespává a třeba časem budou mezi sebou chodit pěšky na návštěvu nebo možná bude existovat nějaký pouliční život. Uvidíme, ale každopádně tohle mě mrzelo, a nějak jsem se o to snažila, napojit se na nějaké kamarádky tak, abychom si ty děti mohly vyměňovat. A moc se mi to nedařilo, protože já jsem měla dost specifické nároky. Náš život se mění, každý den je jiný a nejde plánovat. Tohle mě mrzelo, že když jsem si četla o těch tradičních společnostech, že vlastně

do těch tří let se o děti starají ty mámy, ale po těch třech letech je odebírá tlupa lidí, otcové a ty starší děti. A do těch tří let se o ně starají všechny mámy a všechny babičky a tety. Tak si říkám, že tohle je dobré. Ta samota, prostě být sama doma s dítětem, to nejde vydržet, když to dítě nejsi třeba schopná nějak zapojit do té své kreativní práce.

Nikdy jsem neměla potřebu nadávat na nějaké instituce. Myslím si, že v České republice je nám dobře, že jsem dostala 220 000 na to, abych nějak přežila s tím jedním dítětem. Ta rodičovská je docela dobrá. A existují způsoby, jak si to udělat po svém, že to je svým způsobem volné. A kdyby lesní školka, ve které je teď Štěpánek, existovala už s Ondrou, tak by mi to absolutně ulehčilo život, protože tam berou děti od dvou a půl let a jsou tam od devíti do čtyř. A to místo je tak dokonalé, že bych tam chtěla sama žít celou dobu. Prostě absolutně důvěřuji, že se tam má líp. Tam je přesně komunita. Všechno tam je, duchovní péče, prostě všechno.

NEJVĚTŠÍ VÝZVA

MP: Prostě mám sebevědomí úplně na nule. A mívala jsem, což mě to brzdilo a strašně to intoxikovalo celý náš rodinný prostor. Že jsem byla stále nespokojená, protivná a smutná, prostě tragická. Ty děti si to pěkně odnesly, ty první dvě především. A vlastně jsem se chtěla celou dobu realizovat, nic jiného. Ale nejenom ve filmu, prostě svoji energii.

A děti odrostly, tak se to nějak začalo celé hýbat. Covid asi taky trochu pomohl, že jsem si minulé léto řekla: a dost! Prostě musím okamžitě šlápnout do té mé největší výzvy. Myslela jsem si, že nikdy v životě neudělám věci typu, že dám film na fond, že budou točit celovečeraček, že prostě budu dělat v nějaké produkci, že se třeba přihlásím na Ex Oriente... Ale minulé léto jsem do toho práskla, přesto, že jsem neměla svůj vlastní námět na stole. Tak jsem vzala námět, který vymyslela moje máma. Je o její neteři, mojí sestřenici, která jmenuje Marcela Joglová a je to maratonkyně. V minulosti měla dost šílené problémy a běh jí pomohl. Teď se chystá na olympiádu. A vůbec se mi do toho nechtělo a sport mě nebaví. Bojím se natáčet svoji rodinu. Ale máš smůlu, prostě už do toho musíš vstoupit. A bylo to strašné. První tři měsíce jsem byla úplně v háji. Ale nakonec se to prostě rozhýbalo. Díky tomu jsem se ocitla v Africe s mojí sestřenicí, kde ona trénuje, a tam jsem

byla dohromady asi měsíc. V únoru a v dubnu, dvakrát na čtrnáct dnů. Okolnosti byly takové, že Víťa v tu dobu taky točil a museli jsme najmout holku, kterou jsem musela naučit veškeré domácí mateřské věci. Co je kdy online, kdy začíná co, a vlastně jí to předat na čtrnáct dnů. A ona to dala. Prostě jsme měli štěstí, že jsme našli úplně skvělou holku. A pochopitelně pomáhal Víťa a ségra. Ale bylo to šílený.

REPREZENTANTI KŘEHKOSTI

MP: Chci říct to, že se mi stala taková pro mě důležitá situace, že se mnou mluvila Pavla Klimešová, která je producentka toho filmu, na nějakém večírku a říká: „Ty v sobě něco máš, já to vidím. Já to z tebe prostě dostanu, ty jseš prostě dobrá, ty to zvládneš, prostě bude to skvělej film.“ a takhle na mě mluvila. A já jsem na ni koukala... Proč mi to nikdo neříkal na té FAMU? Tam jsem tolik investovala, a tak zaprodávala svoje nitro. Jo, to nitro bylo se vzkazem „trpím“ a nikdo to nechtěl poslouchat, ani se na to nechtěl dívat. Ale zároveň mi nikdo neřekl: „Seš dobrá, prostě seš dobrá!“

A pak jsme se dostali na Ex Oriente, což je tři týdny zpátky a já jsem jenom zírala, a všichni mi říkali: „Ty seš dobrá, máš skvělý záběry, to jsi točila sama a tohle jsi psala sama?“ Úplně takhle to na mě hrnuli. Já jsem si říkala, proč nám tohle neřekli na FAMU? Proč to tam je? Já to nemám úplně ujasněné, ale já cítím hroznou hořkost vůči těm letům na FAMU. I když Vachka miluju a všechny, a Marečka miluju a Kubicu mám taky hrozně ráda. Proto mi nebylo příjemné mluvit o genderu, protože mi přijde, že to je spíš o nějakých kvalitách v téhle době. A že kvalita téhle době je siláctví nebo – to je to, co vyhrává. Adrenalin, stres a tak. A ty klidné kvality, který jsou strašně mateřské, právě, které dělají ten domov, to bytí v přítomnosti a absolutní odpoutání se od těch velkých emocí, velkých sporů a velkých věcí a velkých filmů. Tak ty jsou vlastně neohodnocené, nemají hodnotu. Teď možná se to nějak probouzí skrz ten jazyk lehce až esoterický. Ale není to jen otázka žen a mužů, ale důležitá otázka těch kvalit.

TERAPIE

MP: Já teď procházím takovou psychoterapií a konečně mám pocit, že jsem našla něco, co funguje. Po dlouhých letech hledání. A vlastně se děje to, že ten člověk

mi dal strašně dlouhou dobu na to, abych se cítila bezpečně, abych tam cítila bezpečný prostor, že cokoliv udělám, tak nebylo nijak souzené, protože jsem pocítila, že mě má rád. A až se tohle podařilo, a to trvalo, tak mi začal dávat hranice. Přesně, taková mateřská role a pak ta otcovská. Až se dosytíš, že svět je bezpečné místo, tak může přijít nějaký vnější nárok, že musíš mít nějaké dovednosti a musíš něco začít taky dělat se sebou. Tu silovost aplikovat.

TVORBA

MP: Já si myslím, že tvorba, jako princip, potřebuje přesně tohle. Aby člověk vyrobil v sobě jako takovouhle péči a bezpečí. A aby se zároveň naučil používat ty konkrétní *skills*. A to mi strašně scházelo. Jasně, že když je člověk na sociologii, tak neočekává, že tam bude od někoho získávat péči. Spíš si myslíš, že budeš získávat opravdu racionální schopnosti. Ale vysoká škola na tvorbu je trochu jiný způsob čechrání nebo hnětení toho člověka. A tohle mi prostě strašně scházelo.

Ale jako to, že jsem žena a že tím pádem se na mě už tím, že se nějak narodím, automaticky nalepila nějaká očekávání toho, jak se budu chovat, tak tohle jsem v sobě nezažívala. To je čistě na mě, jestli to přijmu nebo nepřijmu. A když to nepřijmu, tak mě nikdo nebude zavírat za to, že nosím kalhoty. Už se v tom cítím svobodná.

OCENĚNÍ

MP: Pochopitelně mě štve, že jsem nedostatečně oceněná, co se týče mé práce, ale nemyslím si, že to je proto, že jsem žena. Já jsem tohle nezažila, že bych měla pocit, že by mi dali míň, protože jsem holka, ale dávají mi málo peněz...

Teď zrovna budu dělat audio dokument, a když jsem to spočítala, tak budu vydělávat dvě stovky na hodinu. A to jsem si řekla, tak to se fakt už zbláznili. Prostě chápeš, já to fakt studuju. Docela se tím zabývám. Jako bych měla třeba vystudovanou psychologii, a k tomu nějaký dobrý výcvik, pětiletý. Třeba na téhle úrovni jsem v dokumentárním filmu. A dali by mi dvě stovky za hodinu, kdyby ke mně přišel klient na terapii. To nechápu. No ale to je další otázka, jak je vnímaná kultura v tomhle státě.

TT: Já si myslím, že právě v té společnosti převládá ten takzvaný mužský princip, a když se podívám, jaké věci se dělají v tom umění, tak mám pocit, že to není vyvážené. Já mám ráda takové niterné filmy o vztazích nebo věci, které jsou sebe odhalující. Mám ráda takové věci, i ráda je dělám...

MP: Já s tebou souhlasím, že převládá takzvaně mužská kvalita ve světě. Ale nemyslím si, že za to můžou muži, za to můžeme i my ženy. To, že ti schází nějaký typ filmů, tak to neznamena, že ho musí vyrábět žena, a že musí být o ženách. Schází nějaká kvalita v tom našem prostoru, ale nemusí nutně znamenat, že jen ženy ji mají.

TT: Ne, to vůbec ne. Já píšu nějakou práci, kde jsou zrovna ženy a matky, a prostě není předmětem konkrétně této práce studovat muže, kteří dělají křehké filmy o vztazích, i když existují a dělají třeba krásné filmy. Obecně se mi takové věci líbí a chtěla bych jich vidět víc. A zároveň nechci soupeřit s muži. Jen jsem zjistila, že mě nenaplnuje být jen doma s dítětem. Mě to prostě nebaví úplně stejně, jako by to nebavilo třeba nějakého muže. Strašně ráda bych byla tou ženou, která je tím naplněná a přijala bych ten ženský úděl, pečovat o rodinu a děti. Ale myslím si, že mám tu kvalitu té lásky a umím ji dát sobě, dítěti i svému muži.

MP: To docenění té neviditelné služby lidí, kteří se starají, buď o své staré rodiče nebo o děti, a vykonávají tu nějakou neviditelnou službu každý den, to nikdo nevidí. Je to vlastně *full-time job*. Nikdo to za prvé nevidí, a tím pádem neohodnotí, a nikdo ti nedá peníze, vlastně nic za to nemáš. Jenom to, že nějak rostou tvoje děti, a to je nádherný, a vidíš, jak se tvoji rodiče mají dobře. To je ten kámen úrazu, že se oceňují manažeři a lidi, kteří mají peníze, a lidi, kteří jsou úspěšní, takzvaně lidi, kteří dosáhli nějakých met. Lidi, kteří vyhrávají festivaly, o těch se píše v novinách, a jsou vidět v televizi, tyhle hodnoty se na nás neustále takhle kvedlaj, ale kde je rozpuštěna hodnota toho, že sedíš, vidíš, že se venku kývou listy ve větru. A ani nemusíš mít ani dítě.

My jsme nějaký *messenger* téhle kvality a téhle hodnoty, ale každý z nás chce tuhle kvalitu zažít. A to mateřství je takový extrakt. Tady toho. To, že jenom jseš, a jseš přijímající, nejseš aktivní v tu chvíli, že především vyrábíš to pole té péče a té svobody a lásky. A o to se stará asi nějakým způsobem církve v téhle společnosti. Ale vlastně to mateřství nemá hodnotu. Vlastně se o tom mluví, že

ztloustneš, budeš mít povislý prsa, prostě budeš celá ztrhaná. Ale kde se mluví o tom, že budeš královna, že se z tebe stane královna, že najednou se z tebe stane nějaká úplně jiná bytost a zjistíš, kdo jsi? A porod, to jsou tak neuvěřitelné přechodové rituály. Proč se o tom nemluví? Proč tohle nejsou ty hodnoty.

TT: A není to tak, že by to ty ženy mohly vnést do toho povědomí právě tím, že by točily ty filmy?

MP: Já se jenom bojím toho, že tyhle typy filmů... Já jsem ještě neviděla žádný film o tomhle, na který by se rádi dívali muži. Tak je to. Pak je to pochopitelně o nějaké aktivizační síle těch žen, které jsme schopny z toho vystoupit a ohodnotit sama sebe před nimi. V těch složitých podmínkách, lehce válečných.

A vysvětlit jim to. Myslím si, že mi trvalo roky, ale vysvětlila jsem to (Vítovi).

Já se cítím v našem rodinném prostředí jako včelí královna a jeho ohodnocení získávám neustále v tomhle ohledu a neustále o tom mluví. A vlastně posledních pět let neříká nic jiného, než seber se a jdi točit, já tady jsem a budu. Já jsem prostě brzdila sama sebe, že jsem se hrozně bála.

TT: Ale ty jsi natočila přece filmy v průběhu všech tří rodičovských...

MP: No, ale prostě celou dobu jsem si myslela, že bych měla točit víc.

TT: Ale natočila jsi ten dlouhý film s tvojí mámou... (*Mater Noster 2013*)

MP: Mám pocit, že tahle kvalita, o které mluvíme, která nám schází v naší společnosti a kterou nejvíc reprezentují matky, tak že ji mají v sobě všichni lidi, pochopitelně i muži, ale muži jsou spíše reprezentanti té silovosti. Tak dobrý, teď tady máme dlouhé období nějakého feminismu, ale co chudáci kluci. Co ti muži? To, co my teď majestátně otvíráme a hodně, hodně se to děje, hodně ženský cítí a mluví a téma je veliké a docela hlasité, ale ti muži to vůbec nemůžou otevřít. Oni to v sobě mají taky. Citovost.

TT: Můžou.

MP: Jasně, ale nemají na to ještě vůbec žádnou platformu, chápeš.

TT: Jako podporu pro muže, aby mohli být citliví?

MP: Citoví.

TT: Jako, že pořád je to tabu, že ten muž nemůže být citový, že je pak je slabý.

MP: Spíš je na něj kladený nějaký nárok té silovosti, že to musí všechno ustát, že musí prorazit. Že se musí starat o rodinu. Jakože oni jsou zodpovědní za ty statky. Vlastně mi je jich líto. Máme tři syny, tak to pozoruju. Teda naštěstí si myslím, že tohle se jich vůbec netýká. Všichni vyžívají, vaří, vůbec nerozlišují činnosti pro kluky a holky... Jasně, že je zajímají pistole, ale jsou to spíš takový bytosti, prostě všichni tři.

TT: Takže když to nějak konkretizuju, tak ti přijde, že za to, že jsi netočila, si můžeš vlastně sama tím, že jsi neměla takové velké sebevědomí na to, aby sis řekla prostě jo, jdu točit film. Ale jinak, že bys vlastně bývala mohla dostat podporu jak od partnera, tak od rodiny a vlastně je možné, že by to šlo.

MP: Já bych to neformulovala jako že si za to můžu, i když jsem to předtím řekla. Teď když to slyším takhle v zrcadle, tak bych řekla, že to bylo v mých rukách. Žijeme ve společnosti, kde takhle kvalita je diskriminovaná. No, tak prostě musíš tlačit víc. Musíš se snažit víc. Ale, kdo má ideální podmínky pro tvorbu. Protože to je vždycky hroznej proces, že jo? No, ale jak to vidím na tom Víťovi, tak Víťa (Klusák) je takový reprezentant toho průrazného tvůrce. A jde mu to. Prostě to odsejpa, ty filmy. Ale já mu stejně furt říkám, že se strašně těším, až natočí nějaký vztahový film. To bude boží. Prostě si vezme kameru a natočí sám, on a kamera nějaký vztahový film. Nebo Filip Remunda.

TT: To by byla výzva. Remunda s Klusákem mají nový vztahový film.

MP: To by bylo hezký...

TT: Můžu se zeptat prakticky? Když si vezmeš ty filmy, které jsi natočila v tom období, kdy jsi byla buď těhotná, nebo jsi měla některé z dětí do tří let, tak to jich bylo docela hodně. Třeba film, kde jsi těhotná, na FAMU, film *Hromosvody* (2012)? Ten je o tom těhotenství...

MP: Ten je o vhladech, které jsem zažívala v těhotenství. To bylo takový mystický.

TT: A potom jsi točila svůj bakalářský film, ten jsi točila jak dlouho?

MP: Myslíš *Mater Noster*?

TT: Ty jsi jich točila vlastně víc se svojí mámou, takže ano, *Mater Noster*.

MP: Já jsem ho strašně dlouho promýšlela, asi rok až dva. Já jsem chtěla udělat film o tom, že nemoc je *display* a jazyk těla. A to, že to bylo o mámě, byla prostě úplně až taková poslední možnost. Prostě jsem se jsem se chytla jako tonoucí se stébly. Já jsem fakt nechtěla dělat o mámě nikdy film. (smích) A pořád točím o mámě.

Nebo teď točím o holce, která je její neteř a po mámě se jmenuje, takže stejně furt točím o mámě. To je taky vtipný. Takže jsem točila třeba třičtvrtě roku. Vířa mi pomáhal a stříhaly jsme to s Violou tak dva měsíce. Buď sama nebo s Violou (Ježkovou).

TT: V té době jsi měla kolik dětí?

MP: Ondra už byl narozenej, já jsem to točila podle mě už trochu, když jsem byla těhotná, a pak, když se narodil, tak půl roku, od jeho tří měsíců do jeho devíti měsíců jsem to točila a stříhala. On se narodil v prosinci a já jsem točila už předtím a točila jsem to do června a červenec a srpen jsme to stříhaly.

TT: Hrálou nějakou roli to, že jsi vybrala tu mámu, že to bylo blízko? Že jsi měla takhle malé dítě, a že to bylo třeba jednodušší, než kdyby sis vybrala nějakou jinou paní?

MP: To bylo lepší, protože jsem na natáčení přivezla kočár a on spal v kočáru. Ten Ondra tam všude nějak byl a v tom filmu to je, pochopitelně. Možná podvědomě jsem si vybrala tohle, že to bylo mnohem jednodušší celé. Určitě to je strašně příjemný. I teď točím rodinu, protože prostě ona víc chápe, že když mám ty děti, že to je prostě úplná haluz, že nemůžu být oficiální. Můžu být pochopitelně oficiální,

kdybych byla soustředěnější a měla větší disciplínu, ale to prostě bohužel nebyl můj případ.

TT: A když máš ty děti nebo to dítě, já nevím, kolik jich máš na tom natáčení... Karolína Peroutková má dvě děti a obě měla na place, a ještě točí další děti. Takže mě zajímá situace, kolik těch dětí je na tom natáčení a jestli tam je s nimi ještě někdo jiný, jestli se pohybují, jestli se můžeš soustředit...

MP: Já je na natáčení nikdy neberu. Ondra, když byl mimino, tak jsem ho tam brala, Štěpán, když byl mimino, tak jsem ho tam taky brala, protože jsem ho kojila, ale jinak fakt ne, nikdy.

PRACOVNÍ KLID

MP: A pak jsem strašně šťastná, že jsem si tady našla kousek kancl, mimo domov a tam prostě chodím, a tam se teprve začnu soustředit a mám pocit, že se dostanu ještě jinam, než v tomhle bytě, který miluju, ale zároveň jsou to prostě neustálý křičící vykřičníky, co se všechno musí udělat. Takže se nezasoustředíš.

TT: Takže sis vytvořila takový prostor pro tu tvorbu, kde se mentálně odpojíš od celé té rodiny. Na to natáčení jezdíš jen s těma nejmenšíma miminama, které se kojí, a jinak je prostě někdo hlídá. Je s nimi Vít nebo nějaká hlídačka nebo někdo z rodiny.

MP: Myslím, že jsem fakt dobrá manažerka. Distribuovat tři děti vždycky... Jednou jsem to počítala, že mám síť se šestnácti lidí, kteří jsou ochotní pohlídat naše děti, včetně všech různých rodinných příslušníků a kamarádů a tak. To už teď není. Takže přinejhorším jsem ty naše děti takhle narychlo někam odvezla po jednom, protože je nikdo nechtěl naráz.

KDYŽ JSOU DĚTI VĚTŠÍ

TT: Takže odvezeš vždycky každému jedno dítě a pak...

MP: No a pak jedeš na to natáčení. Nebo prostě někam jedeš. Prostě se to dá, no.

TT: A je to změna k lepšímu, když ty děti jsou větší, nebo ne?

MP: Já nevím. Mně přijde, že to je furt stejný. Oni mají jiné nároky, jinou energii. Já mám tu hlavu pořád stejně jako míč. Ale to je zároveň možná taky moje věc, do jaké míry si je pustím k tělu. Jak nastavím hranice. To je spíš moje práce. Teď víš, oni můžou být třeba tři dny na chalupě, nebo klidně čtrnáct dní jsem dostala minulý rok. Prostě měli čtrnáct dní a jeli na čtrnáct dnů s mámou na chalupu. Ale zároveň já si tím pádem беру víc práce, náročnější, takže je to takové vlastně stejné.

Ale já nějak nepochopitelně na ně nadávám, že kvůli nim nemám čas, ale zároveň vím, že to je blbost. To, že naopak oni způsobují nějaký trvalý nátlak na něco, to mi přijde strašně dobrý. A že tenhle tlak vyrábějí a že hlavně mně přijde, že ten dětský svět... Vlastně je mi líto, že jsem si ho neužila, že jsem nevěděla, jak na to. Teď to trochu víc vím. Být s nima tě hrozně moc učí být fakt jenom v přítomnosti a hrát si. Prostě naučit si hrát. Na nic jiného nemyslet, co bude, nebo bylo.

Já jsem dělala minulý rok audiodokumenty o dětské terapii hrou. Ta psychoterapeutka mi řekla, nebudete točit, dokud to sama nepoznáte. A vzala mě do hry a bylo to fantastický. Jakože mně přijde, že film není nic jiného než tohle, musíš si hrát a že když se nehraje, že to vlastně nemá tu šťávu. Že já je беру jako absolutní upřímnost a diamanty a všechno. Kliše – učitelé. No a ještě navíc zrcadlí ty tvoje věci. To je strašně vtipný, jako že ti vlastně nezbyde nic jiného, než si hrát. Co je víc? To je ta největší výhra. Ve všech ohledech.

TT: A ty říkáš, že oni vytváří neustále nějaký nátlak? Na co vytváří nátlak?

MP: Mluví, všichni tři. Něco chtějí vědět, pořád něco chtěj, prostě: „Mami, já se nudím. Mami, mami!“ Prostě: „Mámo, mámo, mámo!“ Vít si ze mě dělá srandu, když jsou děti dva dny pryč a říká: „Mámo, mámo!“ Prostě takhle furt něco chtějí. Ale je to dobrý.

PARTNER

TT: Dokázala si kromě toho, že jsi točila, tak dokázala sis najít nějaký čas, jenom pro sebe, jenom k tomu bytí?

MP: Ano. Prostě mám štěstí, že žiju s Víťou a že mě nechal odjet třeba na víkend nebo i na delší dobu. Anebo že prostě zaplatil hlídačku. To se každé holce nestane, že jo. Já to většinou mám tak, že když jsem sama, tak to je většinou spojené nějak s tvorbou, a navíc já jsem od Víta získala čas se nějak dát dokupy.

Prostě respektuje moji cestu, a navíc se tím inspiruje. Sám třeba začal přemýšlet trošku jinak o sobě. Taky se inspiroval tou psychoterapeutickou metodou a přemýšlí o sobě úplně jinak. A já si říkám, to snad není možný, protože bych to nečekala, že se takové věci stanou na začátku. Takže toho si strašně vážím, že mě uslyšel, proměnil věci, které byly pro mě důležité, a dal mi absolutní důvěru, prostor a čas se dovyvinout.

MENTOŘI A MENTORKY

TT: Četla jsem v zahraničních studiích, co navrhovali za věci, které by podpořily ženy v kinematografii. Tak třeba tam měli mentorský program pro režisérky na začátku kariéry. Spárovali je s nějakými zkušenějšími a úspěšnějšími režisérkami. Nemusely to být jen začínající režisérky, ale také ženy, u kterých byla kariéra utlumená, například díky mateřství, a tak vlastně měly někoho, na koho se mohly obrátit, kdo jim zprostředkoval třeba nějaké kontakty nebo dal praktické rady. Myslíš, že třeba tohle je něco, co by bylo přínosné?

MP: Určitě, ale proč by se neměly stýkat i s muži? Právě naopak, já bych to nedělala jako ženskou komunitu, ale určitě ženský, který jsou na rodičovské dovolené, myslím, že podporu potřebují absolutní. Ne jenom ty, co chtějí tvořit. Myslím si, že tvořit chtějí ve finále všechny.

Já mám teď zkušenost z Ex Oriente, kde jsem mluvila jak s ženskýma, tak s mužema, a bylo mi to úplně jedno. Cítila jsem, že tam byly starší generace mužů, kterým jsem asi strašně lezla na nervy. Ale cítila jsem, že to je generační a že to je genderový. Ale zároveň tam byli muži, kterým naopak bylo šedesát a byli nadšení. Prostě víš, že vlastně je mnohem víc posilující, když dostaneš... nebo

možná to vyjde nastejno, že když tě pochválí chlap, nebo ženská, tak jsou tam nějaké energie mezi těma dvěma lidma. Takže to chválení a péče je vždycky dobrá. A zároveň nám doporučili, abychom se přihlásili na workshop, který se jmenuje *Chicken and Egg*, a to je jenom pro ženy. A s tím zkušenost nemám a nevím vůbec, jestli máme nějakou šanci se tam dostat. Ale vím, že je to nádherný, když existuje ženská skupina a je tam víc žen a prostě si spolu povídají a sdílejí ty věci, je to kreativní a filmařský. A je to nádherný. Protože nikdo jiný nepochopí menstruaci než žena, ty stavy a tu křehkost a zranitelnost, to umíme my z toho učinit hodnotu. To je prostě strašně nádherný, když se to sdílí.

KVÓTY

TT: Pak navrhli ještě posílení propagace děl žen-režisérek, protože se ukazuje, že třeba najdou sílu jak ten film vytvořit, ale často vzhledem k těm ostatním povinnostem už jako nemají úplně kapacitu o sobě dát vědět, a zdá se mi to jako hodně častý problém. A oni se na to zaměřují: OK, už tady máme ty režisérky, dokonce tady jsou i ty filmy, ale málo lidí o nich ví. Je to takový efektivní nástroj pro zviditelnění, aby se ty filmy dostaly mezi lidi.

MP: Jo, to stoprocentně, určitě. Já jsem rozhodně zastánce jakýchkoli kvót, aby se ty ženy dostaly do filmového nebo jakéhokoliv jiného průmyslu, stoprocentně. Já si myslím, že ty kvóty jsou sice umělá věc, ale rozhodně je to nějaká podpora. Rozhodně.

TT: Co se týče těch kvót, tak jsou asi různé názory, a myslím si, že je problém, že to nikdo pořádně nezkusil. Mám takový pocit, že v České republice panuje přesvědčení o tom, že díky kvótám se dostanou k pozicím nebo penězům nekompetentní ženy. A já si myslím, že to není pravda. Ale například jedna režisérka hraných filmů na debatě na Famufestu říká, že by se cítila hrozně, kdyby někdy byla vybraná na nějaký festival díky kvótám. A tak mi přišlo, že když budeme opakovat tady ten narativ, že kvóty tlačí někam nějaké hloupé ženské do systému, místo toho, abychom tomu dali šanci a ukázalo se: „Aha, tak tady jsme neviděli nějaký talent nebo jsme si ho nevšimli.“ A udržujeme třeba i kulturní zaslepenost. Tak jsem si říkala, že to není vlastně ani tak problém mužů, ale i některé ženy samy říkají, že vlastně nechtějí podpořit kvóty.

MP: To je taky asi otázka toho, jak by se to komunikovalo. Je to pochopitelně asi hrozně citlivé. Některé ženy se vybíraly do vysokých pozic, protože to byly ženy s velkýma prsama, a tentokrát se budou vybírat ženy, které jsou neschopné, a je to pořád stejný vzorec. Muselo by se to komunikovat asi trošku jinak.

TT: Ve Švédsku proběhla ta debata už před deseti lety. A ředitelka Švédského filmového institutu řekla, že už diskuzí bylo dost, že dvacet let diskutují na téma, že ženy jsou málo zastoupeny. Kdekoliv a v kinematografii obzvlášť. Takže už končí s diskuzemi. Prostě i v tak rovnoprávné zemi, jako je Švédsko, existuje patriarchát, a ženy nedostávají dostatečné množství podpory ze státních peněz, na fondech a tak. A řekla, že pokud se neukáže, že dostane podporu na film 50 % žen a 50 % mužů, tak bude další rok výzva jen pro ženy a zavedou se kvóty. Pohrozila tím, že pokud na základě rozboru kvality žádostí nedosáhnou aspoň nějaké rovnosti, tak prostě potom bude rok, kdy ženy dostanou všechny peníze.

MP: Vem si jenom takové základní údaje o tom, jak se zacházelo se ženami, že jsme nemohly volit, nemohly jsme studovat. Nemohly jsme rozhodovat, jak poběží svět, protože ho postavili muži. To by měla být celoplošná kvóta na celém světě, že teď to budou prostě padesát let dělat jenom ženský. Mně přijde, *face to face* týhle realitě, ať jsou všude jenom kvóty.

SEBEPREZENTACE A DECISION MAKEŘI

MP: Já jsem hrozně ráda, že žiju s Vítem, že se učím od něj, prostě proto, že to je téma na stole. Přesně já mu říkám, že půjdu před Vánoci prezentovat ten film, co budu dělat. A on mi řekne: „Prostě se to naučíš nazpaměť. Prostě si to připravíš, co tam chceš, aby zaznělo, a naučíš se to nazpaměť.“

Protože prezentace filmu na FAMU pro mě byla vždycky noční můra. Jak jsem mluvila o tom, že jsem na Ex Oriente, což byl pro mě v žebříčku kariérních hodnot jeden z důležitých bodů. Myslím si, že nás tam brali hodně na základě toho, že Vít tomu dělá kameru, já nebo Vít. A Vít je prostě dobrý kameraman, který je stabilní. Já se jako režisérka o něj opírám jako o kameramana často. On natočil nějaké silné obrazy a vznikla z toho ta prezentace, *teaser*, který je reprezentativní. Vůbec to není o tom, o čem bude ten film, ale je to reprezentativní. Prostě jsme vyrobili ten produkt. Já se s ním ztotožňuji. Není mi to proti srsti, ale ten film bude něco

úplně jiného. Jednak se opírám o Víta jako zkušeného režiséra a producenta, a jako o člověka, který je poslední na světě, který by se bál třísknout tady a vyrazit dveře a začít rvát na lidi, co si myslí. Což je extrémní opak toho nízkého sebevědomí.

A druhá věc je ta, že jsme měli dodat desetiminutové video, kde mluvíš o tom filmu v angličtině. To prostě nedávám. Měli jsme na to asi tři dny, protože jsme to zjistili pozdě a producentka Pavla mi říkala: „Nic, prostě to nahraješ, v klidu, to zvládneme.“ Vyprávěla, že třeba jiní lidi si to napsali a četli. A já jsem si říkala, prostě to ne, já to musím říct.

Takže to byl čtvrtek, já jsem jela z terapie, kde se mi stalo něco strašně důležitého. Víím přesně co. Už nevím, o čem jsme mluvili, ale víím, že jsem najednou zmlkla, a ta konverzace se dotkla něčeho citlivého. Ale ten terapeut to nechal být, on prostě jenom mlčel celou dobu a nic neříkal, a pak se ptal, co se stalo, co se dělo. A já jsem si uvědomila, což bylo téma té terapie, že jsem ho asi poprvé v životě nechala, aby mě uviděl. Že jsem se odhalila, celá. A já jsem se cítila tak strašně posílená tímhle tím, jako kdyby mě někdo z těch tisíce pout, které mám kolem sebe ovinuté, jednu obruč odstranil. Měla jsem naštěstí zařizovaný čas, takže jsem pak jela rovnou do toho mého kanclu. Cestou tramvají jsem si říkala, co bych tak měla říkat o tom filmu, ale prostě jsem zapla počítač a napodruhé jsem to prostě řekla. Myslím si, že hrozně autenticky, ze srdce.

A říkala jsem si, tak tohle na ty lidi prostě zapůsobí, ta niternost. A že takhle ten film cítím a jsem zmatená, protože je mi čtyřicet, a ještě jsem nenatočila žádný celovečeraček. Prostě je to hrozný, ale je to tak, ale musí se začít. A nikoho jsem se neptala, ale mám pocit, že to muselo zapůsobit, že ty texty jsou úplně na prd. Takže to říkám jenom jako takovou konkrétní situaci, která nějak ilustruje to, co jsi mi vyprávěla. Je to nějaký druh komunikace, který se člověk musí naučit, a hlavně se nesnažit být niterný, že to je prostě divadlo, takže se to musí člověk naučit. Ale ti *decision makeři*, to je prostě katastrofa. Ale věřím tomu, že už to není jenom špatný. Že už ti lidi myslí trochu jinak.

TT: Myslím, že tam je strašně moc bodů, které tě můžou úplně akcelarovat, nebo tě naopak můžou potopit hned ze začátku. Nevím, jestli si instituce ty otázky pokládají? Třeba Česká televize, Státní fond kinematografie nebo významné

dokumentární festivaly a mezinárodní workshopy, které pak vybírají ty filmy, které se pak mnohem snáz prezentují těm festivalům v zahraničí.

Ptala jsem se v České televizi, jestli mají nějakou strategii na podporu rovnosti a chtěla jsem nějaká data, třeba kolik filmů žen a mužů televize podpořila za posledních pár let. Mluvila jsem s hlavní dramaturgyní Filmového centra ČT, která říká, že většina kreativních producentů jsou ženy. Ale kdo pak rozhoduje o tom, které projekty Česká televize podpoří? Samozřejmě tam může sedět žena a může mít stejnou preferenci jako pan Maxa, to nevylučuju. Ten fond a Česká televize, to jsou garanti pro ty ostatní lidi ze soukromého sektoru.

MP: Je to jako pohádka o slepičce a kohoutkovi, že když nemáš tohle, tak to ten druhý ti taky nic nedá. A tak se to řetězí.

„AUTORITKY“

MP: Ideálně, kdyby tady byly nějaké „autoritky“, které stejně jako v tom Švédsku řeknou: „Vy volové, jestli tady nebude dostatečné množství ženských filmů, tak se budou vybírat jenom ženský.“ Takovýhle typ žen, který se prostě nezblázní z ničeho, typ Chytilová. A který prostě do toho prásknou a budou na rozhodujících místech a nebudou se ničeho bát.

TT: Ale když tam jsou ženy, které tvrdí, že ta rovnost je, že existuje už teď a tady, že to není problém...

MP: Zároveň si myslím, že je strašně důležité pojmenovávat ty nevědomé předsudky vůči takzvaně ženským hodnotám, či ženám. Protože když je to žena, tak je to hysterický, divný, prostě nesrozumitelný. Jdi pryč, vůbec tomu nerozumím. Chci čísla, jasnost. Tak to si myslím, že jsou pro mě takový nejdůležitější věci, takzvaně vést debatu. Tak ono se to podle mě zároveň docela děje, protože existuje to *Girls in Film* ne? Takže ty pořádají taky nějaké diskuze? Tak to mi přijde skvělý, že se takhle propojujeme, jako že to stýkání těch žen má strašnou sílu. Myslím jo, že jsme prostě skvělé všechny, takže se hrozně hezky podporujeme, že mezi náma přesně neexistuje, kdo je větší bejk, ale že naopak pojďme to udělat spolu. Je tam hrozně hezká ta spolupráce a podpora. Znáš takový pořekadlo, že v pekle je speciální oddělení pro ženy, které nepomáhají

druhé ženě. To tak jako myslím je. A tak to mi přijde dobrý jako prakticky tohleto dělat. A zároveň by bylo pochopitelně úžasné, kdyby existovaly ženské, které jsou schopny dát dohromady nějakou studii a jít v tom jazyce toho systému a něco říct a tu věc prosadit a neposrat se z těch mocipánů.

SPI SLADCE

TT: Ještě jsem se tě chtěla zeptat na jeden film. *Spi sladce* (2016).

MP: To jsem taky kojila. To se dělalo tak jednoduše. Dělala jsem to v Praze, takže bylo tříhodinové natáčení a pak jsem šla zase domů. Anebo mi chuva přivedla Štěpánka na natáčení mezi bezdřáky. To bylo skvělý. (smích)

A tam jsem ho nakojila a zase jeli zpátky. Prostě celá rodina byla zapojená, abych mohla jít točit, pochop. Já jsem to nějak počítala a honorář celej padnul na hlídání, no. Ale myslím, že jsem to musela ještě trochu dotovat.

TT: To je právě ono, nakonec to je tak, že s tím hlídáním, že si ho platíš, tak je to zero.

MP: Nula, nula. Ale aspoň uděláš film.

TT: Tak jasně, já neříkám. Je to super.

MP: Ale pochopitelně by bylo skvělý ještě si k tomu něco vydělat, to je jasný.

5.6 Tereza Tara

ZPÁTKY NA FAMU

Tereza Tara: V třiatřiceti letech jsem se ocitla v časové smyčce a znovu seděla před komisí na přijímacích zkouškách na katedru dokumentární tvorby. Samotnou mě to překvapilo, protože jsem si myslela, že se to nemůže stát. Sedm let předtím jsem na stejném místě ukončila bakalářské studium, a když jsem nebyla přijata do navazujícího magisterského studia, měla jsem za to, že už se nevrátím. Zůstala jsem odstřižená od školy s roztočenými filmy bez štábu a zázemí a musela jsem si

hledat vlastní cestu. Bylo to těžké. Po letech jsem potkala u Národního divadla Karla Vachka. Vyzval mě, abych za ním přišla na katedru a ukázala mu, na čem pracuji. Nemohla jsem uvěřit tomu, že jsem za ním skutečně přišla, že sedím v jeho pracovně a povídáme si o filmech. „A proč jste vlastně odešla?“ zeptal se, „Jestli ty filmy chcete dokončit, měla byste se znovu přihlásit.“ Kdybych ho tenkrát nepotkala, nevznikl by film *Kalado*, ani film *Let viny*, a nepsala bych tuto práci. Nebýt Karla Vachka, je možné, že by se můj život ubíral jiným směrem, daleko od filmu. A to by mě mrzelo opravdu moc. Ačkoliv jsem na FAMU nastoupila jako svobodná a bezdětná žena, krátce po zahájení studia jsem potkala svého současného muže a brzy jsme čekali dítě.

TĚHOTENSTVÍ A STĚHOVÁNÍ

V období těhotenství jsem měla premiéru svého filmu *Kalado* na MFDF Ji.hlava (2017), studovala jsem ve druhém ročníku magisterského studia na FAMU a připravovala svůj celovečerní dokument *Let viny*. *Let viny* je zároveň můj absolventský film, který mě provázel po celé období rodičovské dovolené, na jejímž konci je plánována také jeho premiéra.

V těhotenství, kdy bylo víceméně jasné, že se odstěhuji z Prahy na Moravu, jsem navázala spolupráci s produkční společností se sídlem v Brně, která se stala mým koproducentem. Věděla jsem, že svou práci musím rozdělit mezi více lidí, abych zvládla být pečující matkou a zároveň pracovat na filmu. Ačkoliv jsem v Brně už dříve žila v době, kdy jsem studovala na MUNI, a také jsem natočila několik dokumentů pro ČT Brno, neměla jsem zde téměř žádné kontakty v oblasti filmu. Rozhodnutí odstěhovat se z Prahy na vesnici u Brna, vdát se a mít děti se zdálo na první pohled pro mou kariéru likvidační, ale nakonec se ukázalo být celkem dobrým řešením. Díky mému trvalému pobytu v Brně, sídlu produkční společnosti a projektu, který je z velké části situován do oblasti Moravského krasu, jsme mohli zažádat o grant u Jihomoravského filmového nadačního fondu. Přestože částka nebyla nijak vysoká, umožnila nám společně se zázemím FAMU projekt úspěšně dokončit.

V průběhu těhotenství a raného mateřství jsem si uvědomila, jak moc je vzdálená praxe v oblasti dokumentárního filmu, jak jsem ji znala, tomu jak vypadal můj nový život. Musela jsem přehodnotit své způsoby fungování na úplně základní fyzické bázi, a protože jsem chtěla také pokračovat v práci, musela jsem udělat

mnoho rozhodnutí, která mi umožnila se pomalu vrátit ke svému rozpracovanému filmu.

PO PORODU

Po porodu své dcery, kdy jsem poznala nový rozměr bolesti a vyčerpání, jsem se občas přes den vracela k činnostem, které mi připomínaly můj dřívější život. Čtrnáct dnů po porodu jsem psala přihlášku na filmový workshop, posílala jsem pracovní emaily a připravovala grantové žádosti. Moje práce nebyla nijak intenzivní, ale spánková deprivace v prvních měsících po porodu způsobila, že jsem musela vydat mnohem větší množství energie na každou jednotlivou činnost, než jsem byl doposud zvyklá. Na výslednou kvalitu mých výstupů to nemělo vliv, ale míra vynaložené energie mě překvapila. Poučka o tom, že je dobré spát tehdy, kdy spí dítě, je rozhodně dobrá, já jsem však mohla přes den těžko usnout, dítě se mi budilo ve dne v noci po čtyřiceti minutách, a tak jsem většinu dne trávila ve stavu mezi spánkem a bděním. Práce mi umožňovala určitou míru racionální činnosti, která byla v tomto období sice těžce vydobytá, ale uspokojující. Jinak je pro mě péče o dítě spíše fyzická, stereotypní a z části iracionální činnost, která nemá časové hranice, je extrémně náročná a vyčerpávající, výsledky jsou vidět až s hodně velkým odstupem, má malou společenskou prestiž a je velmi málo finančně ohodnocená. Uvedené důvody nemají nic společného s láskou k dítěti, intenzitou citu, ale spíše ukazují, že pozice ženy, která se stane matkou, a její perspektiva je hodně jiná než perspektiva člověka, který touto zkušeností neprošel.

HLÍDÁNÍ

Uvědomila jsem si, že můj život je ovládán potřebami dítěte. S mým mužem bylo velmi těžké se o péči lépe rozdělit, protože má klasickou pracovní dobu mezi 8. a 18. hodinou, a sehnat chůvu pro malé dítě bylo v naší obci obtížné. Většina žen s malými dětmi seděla na pískovištích a domluvit se na vzájemném hlídání bylo složité. Svou rodinu jsem viděla na návštěvě čtyřikrát za rok a s dítětem mi pomohla dvakrát týdně dopoledne tchýně. Čas jsem využila většinou ke spánku, vaření nebo úklidu. Někdy jsem se věnovala práci, ale v garsonce s babičkou a s dítětem v místnosti to šlo poměrně těžko. Paní na úklid byly k dispozici v Brně,

ale deset kilometrů za Brno nedojížděly. První rok jsem vnitřně trpěla, že nemám čas na sebe ani na svou práci. Všechny pracovní záležitosti jsem řešila s dítětem za pochodu na iPhonu. Cítila jsem se izolovaná. Uvědomila jsem si, že mám určité limity a bez praktické pomoci zvenčí prostě nemůžu efektivně pracovat.

NATÁČENÍ

Když byl mému dítěti rok, naplánovala jsem několik natáčecích dní do filmu *Let viny*. Připravila jsem natáčecí plán tak, abych mohla mít dítě v blízkosti a pravidelně kojit. Protože se natáčelo v přírodě, měla jsem obavy, aby nezačalo pršet, jinak by musela jako útočiště posloužit jeskyně nebo auto. Natáčelo se na jaře a v létě, každý den na několika lokacích v Moravském Krasu, poměrně blízko u sebe. Rozhodla jsem se natáčet svou rodinu, takže byl se mnou můj muž, někdy moje matka a někdy tchýně. Pro natáčení scény s dítětem jsem potřebovala hlavně vybrat vhodnou denní dobu, aby neusnulo a bylo v pohodě. Když jsem natáčela se svou matkou, byla jsem nervózní, protože mě čekal intimní rozhovor, ve kterém jsem své matce chtěla položit nepříjemné otázky týkající se mého dospívání. Nechtěla jsem dceru vidět, aby mě nerozptylovala, ale zároveň jsem chtěla být rozptýlená, protože jsem při pohledu na ni cítila vždy velké štěstí a radost a dokázala jsem se uvolnit. Po natáčení s mou matkou v Býčí skále jsem byla ráda, že spolu s mým mužem přišli za námi, protože jejich přítomnost odlehčila celou atmosféru po situaci, která byla pro mě a mou matku psychicky náročná. Po delší pauze na kojení si moje dcera chvíli hrála s mojí mámou a napětí mezi námi se uvolnilo. Pak jsme se mohly společně vydat do Macochy a pokračovat v natáčení. Myslím si, že kdyby dítě na place nebylo, mohla se moje matka zablokovat, a bylo by těžké pokračovat v natáčení. Asi bych to taky nějak zpracovala, ale takto jsem cítila, že je to v pořádku. Měla jsem respektující, podporující a empatický štáb a zároveň jsem měla radost z návratu k práci, kterou miluju. Cítila jsem naplnění z toho, že to vše můžu prožívat spolu se svou novou rodinou. Moje světské role – žena, matka a režisérka byly v rovnováze.

STŘÍH

Stříhání filmu *Let viny* mělo několik fází. Ještě než jsem v čekala dítě, tak jsem stříhala se stříhačkou z FAMU. Dva měsíce před porodem v roce 2018 jsem se

odstěhovala na Moravu a zkoušely jsme stříhat online. Tuto možnost pro mě objevil můj muž, když jsem měla pocit, že do porodu musím všechno stihnout. Práce mi vyhovovala zejména proto, že jsem v pokročilém stádiu těhotenství nemusela vycházet z domu, mohla jsem si udělat pauzu, kdy jsem chtěla, a také jsem nemusela myslet jen na porod a na to, co mě čeká. Předporodní kurz jsem absolvovala v předstihu a chtěla jsem se věnovat spíš kreativní činnosti, o níž jsem tušila, že ji budu muset na pár měsíců přerušit.

Střiháče práce online vyhovovala méně, nemohly jsme se shodnout na čase a pracovaly jsme méně často, než bych bývala potřebovala. Výsledkem byl nedostříhaný film, ke kterému jsem se vrátila šest měsíců po porodu. Během půl roku se mi změnila perspektiva natolik, že jsem film chtěla přestříhat a také dotočit některé scény. Se střihačkou jsme se dohodly na ukončení spolupráce, ona považovala film za téměř dokončený a potřebovala se věnovat dokončení FAMU. Já jsem naopak vnímala, že můj porod a rané mateřství mi dodaly vhléd tolik potřebný pro dokončení filmu.

STŘÍHAT V BRNĚ

Protože jsem chtěla pracovat od zimy do léta, kdy probíhá výuka na FAMU, bylo těžké najít někoho ze školy, kdo by se mnou stříhal film v Brně. Uvědomila jsem si, že většina přátel a střihačů, se kterými jsem spolupracovala dříve, má malé děti a žije v Praze. Chvíli to vypadalo, že se budu muset dočasně přesunout s celou rodinou do Prahy, abych mohla dostříhat film. Dítě jsem kojila a bylo nepředstavitelné, že bych byla mimo domov víc než den. Přesun do Prahy by znamenal výdaje na nájem a další nájem.

Chtěla jsem pracovat se střihačkou-ženou, protože jsem si myslela, že se to k filmu víc hodí. Jedna střihačka dodělávala zrovna nějaký projekt, který se protáhl. Jiná střihačka měla zrovna kojence, ale pracovala normálně, a aby si zvládala platit chůvu, brala si za práci o tisícovku na den víc. To bylo mimo naše možnosti. Obvolala jsem dalších pár lidí, a nakonec jsem se rozhodla pro střihače, který výjimečně nebydlel v Praze. Měl ale velkou rodinu, bylo toho na něj moc a spolupráci nakonec odřekl. Nakonec mi z toho vycházelo, že můžu pravděpodobně spolupracovat jen se svobodným, bezdětným člověkem bez závazků, nejlépe mužem, který je ochoten pravidelně dojíždět na Moravu. Poslední šanci mi přihrála jedna střihačka, které se můj projekt líbil a zmínila se o něm na valné hromadě Asociace střihačů. Po akci se mi ozvali dva lidé. Jeden z nich byl střihač Črt Brajnik,

se kterým jsem se nakonec dohodla. Neznali jsme se a měla jsem trochu obavy, jestli to spolu zvládneme. Předali jsme si materiál na disku, aby se s ním mohl seznámit, střihač odjel do rodného Slovinska a mezitím se ve světě rozmohl covid.

STŘIH V NOUZOVÉM STAVU

Začal nouzový stav. Nechtěli jsem ztrácet čas a začali jsme stříhat přes Zoom. Přes různé technické výzvy to pro mě byla nečekaná pomoc. Nemuset se nikam stěhovat. Žádné ztráty času s dojížděním do střižny. Možnost pracovat, když dítě usne. Když jsem měla hlídání, pracovali jsme společně od rána do oběda. Střihač někdy pracoval i odpoledne a večer mi posílal export. Pak už se všechno zavřelo, hlídání nebylo, s prarodiči jsme se kvůli jejich bezpečnosti nesetkávali. Pracovali jsme večer, od 18 do 21 nebo 22, po pracovní době mého muže. Druhý den odpoledne, když dítě usnulo, jsem se pravidelně dívala na novou verzi. Večer zase stříh. Udělali jsme hodně práce, ale po dvou měsících jsem se úplně vyčerpala, dokonce jsem začala mít různé zdravotní potíže. Později jsem přestala pracovat v noci a začala jsem chodit co nejdříve spát. Izolovali jsme se, a tak jsem se nebála svěřit dítě tchýni. Dříve jsem se bála, abychom ji nenakazili. Lockdown přispěl k mé větší soustředěnosti na práci. Čas, který jsem měla na stříh vymezený, jsem využila naplno, a mimo tvorbu jsem neměla moc aktivit k rozptýlení. Se střihačem jsme si vybudovali dobrý pracovní vztah, on zůstal několik měsíců na slovinském venkově s minimem podnětů. Všechno se zklidnilo a díky procesu tvorby jsem se přestala tolik soustředit na vnější situaci ohledně covidu, která mě jinak stresovala. Stříh online mi připadá jako dobrá volba na rodičovské, pokud ovšem někdo hlídá dítě. Je potřeba mít střihače, pro kterého je tento způsob práce v pořádku, a umět si oddělit pracovní a rodinný život. Představa, že stříhám s někým na dálku, a u toho hlídám dítě doma, je pro mě nepřijatelná. Zkušenost s prací tímto způsobem mě naučila přemýšlet jinak o výběru spolupracovníků a také posílila mou touhu odstěhovat se dál na venkov. Tímto způsobem můžu stříhat filmy odkudkoliv a se střihačem nemusíme být ani ve stejné zemi.

ZVUKOVÁ A OBRAZOVÁ POSTPRODUKCE

Postprodukce filmu byla několikrát přesunuta na jiný termín, z důvodů lockdownů a nepříznivé epidemické situace. *Grading* jsme dělali v externím studiu.

S kameramanem jsem probrala vše předem přes *Zoom*. Po třech dnech *gradingu* jsem dostala export, který měl posloužit jako reference. Dohodli jsme se, že až bude lepší situace, uděláme finální den v Praze, kam dojedu, a korekce doladíme. Měla jsem hodně připomínek, ale když jsem přijela do Prahy, zjistila jsem, že jsou korekce v pořádku. Exportovaný materiál, který jsem viděla doma, totiž barevně neodpovídal tomu, co jsem viděla na plátně. Tam bylo naštěstí vše v pořádku. Takže komunikace na dálku v tomto případě úplně nezafungovala. V Praze jsem byla dva dny, kdy jsem kromě *gradingu* zároveň ve studiu nahrávala komentáře a uzavírala se zvukařkou zvukový mix. Ta už na zvuku pracovala několik měsíců, nahrávala ruchy a průběžně mi posílala exporty, protože přenos zvuku přes *Zoom* není natolik kvalitní, aby přenesl cokoliv jiného než lidský hlas. Práce v mixhale byla intenzivní, ale podařilo se nám zpracovat všechny potřebné změny. Byl to první víkend, kdy jsem byla bez svého dítěte, a první noc za dva a půl roku od jejího narození. Poprvé po dlouhé době, kdy jsem se vydala někam bez své rodiny a věnovala se jenom tomu, co chci já. Měsíc předtím jsem přestala dceru kojít. Cesta do Prahy pro mě měla symbolický význam. Ukončila jsem kojení, uzavírám film. Začíná nová fáze života s dítětem a také více prostoru pro mě jako tvůrčí bytost.

DISKRIMINACE VE SPOLEČNOSTI

Dřívější cesty do hlavního města ovšem vůbec nebyly tak pohodové. Když jsem překonala první těžké měsíce s dítětem a našla způsob, jak cestovat a pohybovat se po městě, což je výzva, zvláště pokud je dítě plně kojené, vydala jsem se vyřídit nějaké pracovní a studijní záležitosti do Prahy. V blízkosti Václavského náměstí jsem se vydala s dcerou, spící v kočárku, do kavárny, kam jsem dříve občas zašla. Věděla jsem, že mám trochu času, než se dítě vzbudí, chtěla jsem si odpočinout, než zas pojedou dál. Paní u vchodu do kavárny mi bez uzardění oznámila, že s dítětem do kavárny nesmím. Zdůvodnila to tím, že se do kavárny kočárek nevejde, ale nevejde se bohužel ani na zahrádku, a v podstatě z celé situace vyplynulo, že se tam nevejde ani dítě. Co kdyby se najednou vzbudilo? Myslím, že toto byl jeden z prvních zážitků diskriminace na základě rodičovského stavu, který jsem zažila, a v průběhu svého mateřství jsem jich zažila víc. Ne všechny byly tak cílené jako tento zásah, spíše se stalo, že někdo prostě nemyslel na určité věci z perspektivy matky nebo dítěte. Rozhodla jsem se, že se tím nebudu trápit, ale pokud to lze, zaměřím se na to, abych vytvářela prostředí pro změnu tam, kde

sama působím, a kde může mít můj hlas nějaký dopad. Situaci v kavárně jsem vyřešila upozorněním na diskriminaci a odešla jsem jinam, kde kromě výborné kávy pobavili i již probuzené dítě. Posléze jsem zjistila, že v podniku, kde mě vyhodili, je běžnou praxí vyhazovat ženy s dítětem už u dveří. Vyhodnotila jsem, že nemám energii na podávání nějaké stížnosti, ale začala jsem být citlivá na společenské projevy, které diskriminují ženy, matky a rodiče.

ZKUŠENOST

V době těhotenství jsem pracovala v Českém rozhlasu jako externí kulturní redaktorka a natočila jsem také dva rozhlasové dokumenty. Dozvěděla jsem se o přehlídce rozhlasových dokumentů AudioReport, který se konal v Jihlavě, a přišlo mi zajímavé se zúčastnit. Podmínkou účasti však je 100% účast na poslechu děl. Není možné si, byť jediný dokument, poslechnout později nebo jinde. Na první pohled to vypadá jako rozumná podmínka, která zaručí, že všichni zúčastnění, kteří zároveň hodnotí, uslyší vše v nejlepší kvalitě. Ukázalo se, že je však naprosto neslučitelná s mou novou rolí. Volala jsem do spolku, který má přípravu přehlídky na starosti. Řekla jsem, že bych chtěla přihlásit svůj dokument, ale mám malé dítě, které kojím a nemůžu zaručit stoprocentní účast na všech posleších. Měla jsem domluvené hlídání, které pokrylo všechny dny přehlídky, ale není vždy možné načasovat pauzy v programu stejně jako potřeby dítěte. Bylo mi doporučeno se nepřihlásit, protože nenaplňuji základní podmínku soutěže.

Rozhlasový dokument není můj primární obor, přesto mě mrzelo, že nemůžu prezentovat své dílo jen proto, že jsem kojící matka. Nevěděla jsem, jestli ještě nějaký rozhlasový dokument natočím a kdy, zajímala mě reakce rozhlasových tvůrců a profesionálů z oboru, nehledě na to, že podobné akce jsou výborným prostředím pro *networking*.

Tento příklad lze aplikovat i na jiné akce tohoto typu. Může to vypadat, že to není až tak důležité, že jeden rok to autorka přežije, ale opak je pravdou. Účast na podobné akci generuje další pracovní a tvůrčí příležitosti. Cena na takové přehlídce přináší prestiž. Pokud žena kojí víc než jeden rok, což se v naší společnosti sice úplně neočekává, ale je to zcela běžné (WHO doporučuje kojení dva roky a více), má více děti po sobě, které kojí víc než jeden rok, může se stát, že se na přehlídku nedostane několik let. A může se stát, že díky neúčasti na přehlídce nedostane příležitost k realizaci dalšího projektu, dostane ji někdo, kdo na přehlídce byl. Lidé nemají možnost slyšet nebo vidět její tvorbu, tudíž se k ní ani vyjádřit, ať už

pozitivně, nebo negativně. Případná kritika může být příležitostí k růstu, konfrontace s jinými díly tvůrčí inspirací. Pokud přes svou neúčast na přehlídce dostane příležitost realizovat další projekt, je možné, že ho opět nikdo neuslyší. Autorka je totiž matkou a tři dny v kuse bez možnosti, být na půl hodiny, odejít je pro ni nedostižná meta. Nastavené podmínky mohou působit na autorky silně demotivačně. Nízký honorář například za rozhlasový dokument v Českém rozhlasu může být kompenzován radostí z tvorby, získáním zkušeností mimo primární obor a možností zachytit určité téma, které například filmově zpracovat nelze. Pak nastává moment prezentace na veřejnosti, což se v případě Českého rozhlasu děje automaticky. Prezentace odborné veřejnosti je však zcela jiná úroveň percepce, potřebná pro další rozvoj autorky. Právě rozhlasový dokument je podle mých zkušeností vhodná disciplína pro období těhotenství a rodičovské dovolené. Většinou se jedná o individuální a časově flexibilní práci, která se dá dobře naplánovat a realizovat. Proto je podle mě škoda, že je potenciál soutěže takto nevyužitý, protože není přístupný všem.

Rozhodla jsem se formální cestou zeptat organizátorů, zda si uvědomují, že podmínky nejsou pro všechny rovnocenné, a zda neuvažují o změně podmínek účasti pro pečující osoby, které by umožnily tvůrkyním a tvůrcům s malými dětmi účast na zásadní přehlídce rozhlasové tvorby. Podobně nevyužitý potenciál a možná i nevědomě diskriminační charakter může mít jakákoliv soutěž, akce nebo festival, na které se pečující osoby nedostanou, nebo je účast na nich z praktických důvodů obtížná.

JEDNÁNÍ S ŽENAMI OBECNĚ

Podle švédské studie *What a Sad Story! / The Real Tear Jerker* (WIFT 2013) je komerční sféra v oblasti diskriminace žen horší než veřejnoprávní. V letech 2009–2016, poté, co jsem ukončila bakalářské studium na FAMU, jsem se dále zabývala svými rozpracovanými filmy a hledala pro ně financování. Po neúspěšné žádosti na Státním fondu kinematografie jsem hledala finanční prostředky v soukromé sféře. Vytvořila jsem mimo jiné edukativní projekt s výstavou, inspirovaný filmem *Hormonální akvárium*, jehož cílem bylo pokrýt poptávku po přednáškách o hormonální antikoncepci a environmentálních souvislostech na středních školách. Sama jsem na projekt neměla kapacity a školy neměly peníze. Své projekty jsem prezentovala v jednom podnikatelském klubu s cílem oslovit podnikatele a podnikatelky, kterým by některá z témat byla blízká a chtěli by je podpořit.

Schůzka probíhala korektně, když vstoupil jeden z členů klubu. Bez znalosti kontextu si mě změřil od hlavy k patě a pronesl: „Stejně se všechny ženský chtějí jen dobře vdát a hlavně otěhotnět.“ Na moji otázku, jak to souvisí s prezentovanými projekty, jsem nedostala odpověď. Po několika nepříjemných minutách se muž vytratil a druhý muž řekl něco ve smyslu: „Nechápu, co to do něj dneska vjelo, normálně takovej nebývá.“ V přítomnosti onoho muže však nijak nereagoval. Schůzka tímto skončila a místo slíbených kontaktů na další podnikatelky a podnikatele mi přišla nabídka kameramanské práce pro jejich klub, honorována jako kapesné. Tato zkušenost mě na delší dobu odradila od dalších podobných kroků. Později jsem měla také několik setkání s podnikateli z odlišné sféry, kteří mi poskytli smysluplné konzultace a podpořili mě a mou práci.

FAMU

Když jsem po sedmi letech od ukončení bakalářského studia nastoupila do magisterského studia na FAMU, netušila jsem, že záhy potkám svého současného muže a do druhého ročníku magisterského studia nastoupím už jako těhotná. Protože jsem těhotenství zvládala dobře, podařilo se mi ukončit všechny povinné předměty před porodem. Škola a pedagogové mi vyšli vstříc a mohla jsem ukončit některé předměty v předtermínu, rodila jsem totiž v květnu. Věděla jsem, že na naší katedře studuje více rodičů malých dětí, pravděpodobně více než na jiných katedrách, a v tomto ohledu jsem vnímala celou atmosféru jako *baby-friendly*. Protože můj muž bydlel na Moravě, kde měl i práci, nemohla jsem se účastnit přednášek a modulů. Kdybych bydlela v Praze, asi bych školu častěji navštívila. Kdykoliv jsem pak s dítětem jela do Prahy, navštívila jsem i s dítětem Karla Vachka a měla jsem konzultace s Helenou Třeštíkovou. Helena Třeštíková se mnou konzultovala film *Let viny* na dálku, když jsem jí posílala v průběhu stříhu různé verze. Dramaturgem filmu zůstal i po svém odchodu z FAMU Jan Gogola, se kterým jsem pravidelně konzultovala přes Skype. To už bylo ale v nouzovém stavu, kdy si postupně všichni museli zvyknout na tento způsob komunikace. Samozřejmě, že online škola, jako byla za covidu, je pro studující rodiče neuvěřitelnou možností. Podporu jsem cítila vždy od Alice Růžičkové, se kterou jsem rovněž konzultovala telefonicky v různých denních dobách, čehož si moc vážím. Na studijní soustředění v Poněšicích je také možné vzít děti. Věřím, že všichni pedagogové KDT jsou vstřícní potřebám studujících rodičů, neboť status studujícího rodiče vnímám jako zásadní nástroj pro podporu lidí pečujících o dítě. Mě samotné pomohl relativně

bez stresu projít studiem, bez této možnosti by bylo podstatně méně žen, které točí filmy.

6 Případové studie – analýza

Na základě rozhovorů s režisérkami vyplynulo, že točí v průběhu těhotenství, v šestinedělí či krátce po něm, v prvním roce po narození dítěte i v průběhu celé rodičovské dovolené. O tom, jaká jejich zkušenost bude, rozhodují často jejich individuální podmínky.

Zásadní faktor pro úspěšnou tvůrčí seberealizaci je hlídání dětí. Některé ženy mohou počítat s větší podporou rodiny (Pecháčková), anebo partnerů (Culková), jiné ne. Tento fakt má často negativní dopad na to, kolik času můžou tvůrčí práci věnovat a jak jsou unavené. Režisérky často berou na natáčení své čerstvě narozené děti v prvních měsících po porodu a nechávají si je vozit po dvou hodinách na kojení (Pecháčková, Malinová) nebo jsou s dětmi přímo v záběru a mají je uvázané na těle (Culková). S počtem dětí často roste touha se realizovat. Andrea Culková se dohodla s manželem na sdílení rodičovské dovolené s druhým dítětem a s třetím zůstal na rodičovské manžel, aby se mohla věnovat natáčení. Culková rovněž tvrdí, že výběr partnera nebo partnerky a jejich ochota být s dětmi je základní faktor pro úspěch v tvůrčí kariéře. Marika Pecháčková přiznává, že v období, když byly její první dvě děti malé, sice točila, ale ne tolik, kolik by chtěla, a až s třetím dítětem to skutečně udělala naplno. Přičítá to své neschopnosti komunikovat své potřeby se svým partnerem režisérem Vítem Klusákem, který by byl ochotný zůstat s dětmi více doma, protože ji podporuje v její tvůrčí práci. Karolína Peroutková si vybrala, že bude v rodině zastávat pečující roli, a od svého muže očekává, že bude zajišťovat rodinu finančně a bude zařizovat technické věci, například stavbu domu. Toto rozdělení rolí funguje, protože vychází z jejich vnitřního nastavení. Karolína nikdy neměla hlídačku a běžně jí rodina nehlídá děti, ale ve fázi stříhu filmu už to bylo nutné a rodinu musela zapojit. Jinak natáčí své autorské filmy se dvěma dětmi na place. Toto nastavení má pro ni jiný *drive* než práce například pro Českou televizi, kdy si musela nechat děti hlídat a přiznává, že na ně často myslela. Zároveň si uvědomuje své extrémní pracovní nasazení, když natáčí svůj autorský film se dvěma dětmi bez štábu. Režisérky zmiňují, že je pro ně nesmírně náročné koordinovat skupinu dalších lidí. Proto si svoje filmy točí a stříhají samy (Pecháčková, Culková, Peroutková). Culková dokonce svůj poslední

film i nabarvila. Andrea založila vlastní produkci, protože zjistila, že stejně dělá většinu produkční práce sama. Andrea Culková zapojila do pracovního procesu i svého manžela, který vlastní produkci spolu s ní, ač není z oboru, a také je prvním divákem jejich filmů. Ve filmech režisérek se často objevuje jejich vlastní rodina. V případě Mariky Pecháčkové je to matka a sestřenice, Karolína Peroutková točila svou dceru, která se v pěti letech stala na pár minut i kameramankou filmu. Andrea Culková točí manžela a děti. Andrea nedokáže oddělit práci a rodinu, protože jsou spolu srostlé, ale jak se její děti dostávají do puberty, tak je točí méně. Zároveň považuje za výzvu odpočinek, kterého se jí nedostává, a ve svém věku vnímá, že to má vliv na její zdravotní stav. Marika Pecháčková uvádí, že se často s partnerem Vítem Klusákem inspirují a na některých projektech spolupracují. Karolína Peroutková si myslí, že režisérka musí vybalancovat svou profesi nejen s péčí o děti, ale i směrem k partnerovi, který se může cítit její činností nějak ohrožen. Žena tedy není jen režisérka a matka, ale také partnerka nebo manželka. Andrea Culková považuje svého partnera za životní štěstí a uvědomuje si, že jiné ženy takové štěstí nemají, a také proto chce pracovat na zlepšení situace žen ve filmovém průmyslu. Marika Pecháčková vidí přemíru mužského principu ve světě, tedy i v kinematografii, ale nejsou to jen muži, kteří za to můžou, ale i ženy. V ženách podle ní také převládá mužský princip a snahou vyrovnat se mužům mohou ženy popírat své takzvaně ženské kvality. Zároveň o sobě tvrdí, že je feministka, a ví, že rovné podmínky pro ženy lze prosadit pouze silou a bojem. To však nejsou ženské kvality. Specificky ženské kvality, jako je například péče, jsou ve společnosti málo ohodnocené, ve společnosti mnohem více znamená natočit nějaký velký film. Martina Malinová tvrdí, že v situaci, kdy má půlroční dítě, se necítí být ženou ani matkou a už vůbec ne režisérkou. Jestli se cítí být někým, kým byla dřív, tak se cítí být feministkou. Mateřská zkušenost ji v tom utvrdila.

Všechny dotazované režisérky mluví o tom, že na katedře dokumentární tvorby učí málo žen. V době, kdy studovaly, to byly dvě oproti devíti mužům. Upozorňují na to, že je zde málo pochopení pro ženský pohled na věc a že jim chybí ženská perspektiva. Narovnání počtu pedagožek a pedagogů by podle nich mohlo znamenat větší otevřenost tématům, která jsou ženám blízká. Některé, ač mají své (bývalé) pedagogy rády, se často setkávaly s pocitem nepochopení pro jejich vidění světa a jejich způsob vyjadřování.

Karolína Peroutková cítila podporu vedoucí katedry dokumentární tvorby Alice Růžičkové, aby točila film i s limity, které kvůli dětem má. U pedagogů-mužů takové pochopení nezažila. Režisérky hodnotí pozitivně, že mohly studovat na

FAMU s dítětem. Status studujícího rodiče považují za významný podpůrný nástroj, bez kterého by často nemohly studovat a dostudovat. Na katedře dokumentární tvorby se cítily být součástí univerzitního života, chodily běžně na přednášky, dokud to s dítětem šlo, a často se setkávaly s jinými rodiči v stejné situaci. Nejsou si jisté, že je takový otevřený přístup na jiných školách a katedrách.

Martina Malinová zmiňuje, že na AVU, kde v současné době studuje, mají školku pro děti studentů i pedagogů, a v devíti měsících věku dítěte se bude vracet do školy. V ateliéru tělového designu u Kateřiny Olivové a Dariny Alster vnímá velkou podporu. Proto měla i odvahu se do školy vrátit. Zároveň ji překvapilo, že AVU nemá všechny budovy bezbariérové. Možnost nebo nemožnost dostat se někam s kočárkem a z toho plynoucí diskriminaci zmiňuje i Karolína Peroutková. Obě režisérky vidí, že podpora pečujících osob ve společnosti je obecně malá a často chybí bazální tolerance k situaci matky s malým dítětem. Karolína zmiňuje beznaděj, kdy byla vykázána z workshopu Českého rozhlasu proto, že byla s dítětem, přestože nerušilo, a popisuje úsilí, které musela vyvinout, aby se na workshop dostala. S nepochopením se režisérky setkávají u svých bezdětných kolegů a kolegyň. Karolína tvrdí, že je téměř nemožné s nimi sladit rytmus. Zatímco ona potřebovala pracovat dopoledne, její spolužáci byli ochotní začít pracovat až odpoledne a do noci, zatímco ona už musela být doma s dětmi. Tento nesoulad byl příčinou řady problémů při realizaci filmu a nemožnost se domluvit vyvolávala opakovaně pocity beznaděje.

Mnohé režisérky jsou vzdělané, nastupují na FAMU až jako na druhou vysokou školu, často absolvovaly jiný obor, nebo minimálně několik let studovaly na jiné univerzitě, například Marika Pecháčková žurnalistiku a fotografii, Andrea Culková vystudovala výtvarnou pedagogiku, Martina Malinová sociální antropologii a komunikační studia, Karolína Peroutková vychovatelství a Tereza Tara sdružená uměnovědná a skandinávská studia. Je tedy logické, že na školu nastupují v době, kdy zakládají rodinu, nebo už mají malé děti, případně je to čeká hned po uzavření studia. Řada režisérek nevidí smysl v odkládání mateřství, pokud mají vhodného partnera, je podle nich dobré mít dítě brzy. Andrea Culková vidí jako výhodu, že měla první dítě v šestadvaceti, protože měla víc energie a zvládala lépe kombinovat mateřství a režii. S třetím dítětem už byla mnohem více unavená a nediví se ženám, které kvůli mateřství přeruší kariéru, zvláště ve vyšším věku s větším počtem dětí.

Marika Pecháčková zmiňuje téma nízkého sebevědomí, za které nese odpovědnost sama, ale říká, že by ji podpořilo, kdyby se na katedře více projevil pečující princip,

který je zásadním předpokladem pro tvorbu a rozkvět osobnosti. Andrea Culková považuje FAMU za kompetitivní a jako příklad dobrého přístupu ke studentům dává svého profesora z pedagogické fakulty, který jí i jejím spolužákům umožnil vyrůst a ji osobně nasměroval k filmu. Nízké sebevědomí je příčinou toho, že mají režisérky obavy podávat žádosti o grant, více se prezentovat a propagovat sebe a své filmy na festivalech. Sebevědomí nesouvisí s talentem, ale značně zužuje možnosti sebeprosazení ve filmovém průmyslu. Podle Martiny Malinové například introvertní matka má velmi malou šanci se prosadit v českém filmovém průmyslu, stejně jako žena, kterou nepodporuje rodina a žije na vesnici daleko od Prahy. Úspěch tedy podle ní souvisí spíše s charakterem osobnosti než charakterem díla. Režisérky, které se staly matkami, říkají, že jim zkušenost porodu a péče o dítě zvýšily sebevědomí, Karolíně Peroutkové natolik, že se byla schopná po dvou odmítnutích přihlásit opět na přijímací zkoušky na FAMU, kam byla konečně přijata. Mateřství, podle Culkové, dává režisérkám vnitřní ukotvenost, ale také je úplně ničící. Ženy si myslí, že muži mají jiné postavení a podmínky ve filmovém průmyslu, protože je to dáno historicky a mají potřebné kontakty (Malinová), ale zároveň pro ně může být složité sehnat práci, když jsou živitelé rodin (Peroutková). Culková vidí hlavní slabinu žen v *networkingu*, na který nemají čas, a PR, na které nemají energii, a myslí si, že by pomohlo, kdyby v tom byly podpořeny institucemi. Připomíná také neexistující aktivitu profesních organizací v otázce podpory žen a spolu s Martinou Malinovou a Marikou Pecháčkovou zmiňují, že se česká společnost tváří, jako by tento problém neexistoval. Režisérky většinou neznají mnoho organizací, které by podporovaly ženy ve filmu, Martina Malinová si myslí, že kdyby v Česku existovaly, tak by její kamarádky z oboru byly součástí. Jako příklad podpůrné skupiny uvádí skupinu *Mothers Artlovers*, která sdružuje lidi z uměleckého světa, kteří jsou zároveň rodiči. Do ní mohou vstoupit i filmaři. Podobná organizace sdružující filmaře v Česku chybí. Marika Pecháčková vzpomíná organizaci *Girls in Film*. Andrea Culková je členkou asociace žen v audiovizí EWA, která ji podpořila, pomohla s *networkingem* a zařídila jí tvůrčí rezidenci a mentorku. Potřebu rezidence pro rozšíření obzorů, rozvoj profesionálních schopností a nabytí zkušeností popisuje Karolína Peroutková, kterou mrzí, že se kvůli mateřství nemohla účastnit žádných studijních stáží. Byla by vděčná, kdyby existovala možnost i pro rodiče účastnit se nějakého programu na zahraniční univerzitě nebo profesní stáže i s malými dětmi, s možností hlídání. Považuje to za doplnění vzdělání a znovuzískání potřebného sebevědomí po období péče o děti. Culková mluví o potřebě *retreatu* a tvůrčího klidu při práci na scénáři. Režisérky

se shodnou na tom, že dokážou být soustředěné na natáčení, i když mají velmi malé děti na place, ale při střihu filmu nebo psaní potřebují mnohem větší časový úsek, kdy je nikdo neruší, což někdy může vypadat jako nedostižná meta. Podle vedoucí katedry Alice Růžičkové má katedra dokumentární tvorby malý počet studentů, kteří vyjíždějí na zahraniční stáže, a je jí to často vytýkáno. Zároveň má katedra dokumentární tvorby podle statistiky trvale vysoký počet studujících rodičů. Příčina může být v tom, že studující rodiče prakticky nemohou na stáže odjíždět, ač by rádi, protože pro to nemají podmínky.

Období pandemie režisérky hodnotí pozitivně v tom, že hodně akcí, kterých by se jinak nemohly účastnit, se začalo konat online. Od školní výuky, přes klauzury a profesionální workshopy a festivaly, až po slyšení na Státním fondu kinematografie. Tereza Tara stříhala online i film. Přesun do onlinu výrazně zrovnoprávňuje pečující osoby. Režisérky by byly rády, kdyby i nadále existovala alternativa k účasti na různých akcích takto vzdáleně, protože fyzické přesuny s velmi malými dětmi, zvláště pokud ženy kojí, jsou fyzicky velmi náročné. Ukazuje se, že je významným benefitem, pokud žena žije v Praze, a navíc má v Praze rodiče, kteří jsou ochotní hlídat děti. V Praze je také jednodušší sehnat chůvu nebo paní na úklid. Filmový průmysl v České republice zde má své centrum, konají se tu premiéry a důležité *networkingové* akce. Vzdálenost od Prahy snižuje možnost a chuť se jich účastnit. Totéž je možné říct také o festivalech a workshopech, ať už v Čechách nebo v zahraničí. Neúčast na těchto akcích a menší množství kontaktů přispívá k „neviditelnosti“ režisérky a její horší pozici na trhu práce. První profesionální zkušenosti mají režisérky s Českou televizí, často v průběhu studia. Pracují na půlhodinových dokumentech z cyklu *Náš venkov*, dělají reportáže a publicistické pořady, například *Queer* (Malinová). Andrea Culková točila hodinový dokument z cyklu *Český žurnál* a mnoho jejích dokumentů vzniklo v koprodukcii s ČT. Režisérky se živí také pedagogickou činností, prací pro neziskové organizace, tvorbou audiodokumentů pro Český rozhlas nebo jinou tvůrčí činností, pakliže jim to mateřství umožňuje. Pokud nezvládají velké projekty, snaží se aspoň o menší formy kreativity, Martina Malinová vydává své vlastní časopisy – ziny, nebo rozvíjí náměty a scénáře. Většinou jsou režisérky na volné noze a věnují se většímu množství pracovních a tvůrčích aktivit. Režisérky tvrdí z vlastní zkušenosti, že umělecká práce je špatně placená bez ohledu na vzdělání (Pecháčková, Culková). Podle Pecháčkové nehraje ve výši honoráře roli gender, ale obecně tristní situace v kultuře. Andrea Culková vidí svou budoucnost a důchod velmi špatně, pokud nebude mít energii a možnosti točit filmy, a částečně i proto se chce věnovat

pedagogické činnosti. Režisérky získávají už ve škole ocenění na filmových festivalech. Úspěch na festivalech a dobrá distribuce filmu neznamena automaticky podporu dalšího filmu režisérky. Často i zkušená režisérka musí opakovaně dokazovat, že na to má. Přechod od dokumentu k hranému filmu dělí nepřekročitelná hranice (Culková).

Své těhotenství, porod a mateřství režisérky často tematizují ve svých filmech, které bývají osobní zповědí (Pecháčková, Peroutková, Culková).

Některé režisérky dosud výrazně nepromýšlely pozici žen a matek ve filmovém průmyslu, spíše se zabývaly vlastními zkušenostmi. Větší znalosti a zájem o toto téma měla Andrea Culková, která má ze všech respondentek také nejdelší zkušenosti v oboru a za zásadní považuje rozsáhlou studii, bez níž bude debata pouze na emocionální úrovni.

Příběhy režisérek v této práci přinášejí obdobná témata, která se objevují v klíčových zahraničních textech o podmínkách žen ve filmovém průmyslu.

Rozdíl je v tom, že v zahraničí už byly vytvořeny studie, analyzovala se data a filmové instituce zařadily podporu žen ve filmovém průmyslu mezi své priority.

U nás ještě není ani definována potřeba obdobné studie a postavení žen je relativizováno nejen muži, ale i některými ženami. Tyto ženy, nazývané včelí královny nebo strážkyně patriarchy, blokují prosazování ženských práv proto, že právě ony, na rozdíl od ostatních, uspěly v mužském světě a nechtějí si vytvářet konkurenci (Culková, Malinová). Ženská solidarita a ochota sdílet své příběhy a zkušenosti, ať už jsou jakékoliv, je klíčová pro podporu ženského principu ve filmu, umění i ve společnosti. Propojování žen, vytvoření skupiny, komunikace s institucemi a požadování konkrétních změn se jeví jako nevyhnutelné kroky k dosažení rovných podmínek žen a mužů ve filmovém průmyslu.

7 Postoje institucí ČR

7.1 Státní fond kinematografie

ROZHOVOR S HELENOU BENDOVOU, PŘEDSEDKYŇÍ RADY STÁTNÍHO FONDU KINEMATOGRAFIE

Tereza Tara: V rámci své diplomové práce pokračuji v bádání o tvůrčí seberealizaci filmové režisérky na rodičovské dovolené a zjistila jsem, že je řada možností, jak

se dají ženy-režisérky podpořit, jak je instituce můžou podpořit, jak se to dělá třeba v zahraničí. Zajímalo by mě, jestli Státní fond kinematografie má nějakou vizi, jak by chtěl podpořit ženy v kinematografii, konkrétně režisérky dokumentárních filmů. Jde mi o to, jestli jste o tom uvažovali, na základě čeho, a případně jestli děláte nebo se chystáte se dělat nějaké konkrétní kroky?

Helena Bendová: My jsme v posledních dvou letech do krátkodobé koncepce, která se vždycky vyhlašuje v září, dali velmi explicitně, že je pro nás důležitá podpora všech různých znevýhodněných skupin, do které řadíme i ženy-filmařky, což nám ukazují čísla. Protože v rámci fondu se dělají statistiky. Statistika, která měří v rámci podaných žádostí, kolik žen bylo na pozicích režisérky, producentky a scenáristky, a to v dokumentu, hraném filmu a v animaci separátně. Takže my na tohle máme statistiku a ta čísla jsou právě velice neveselá. Já jsem si třeba původně myslela, než jsem tu statistiku viděla, že třeba aspoň v animaci to bude půl na půl, nebo že těch žen bude prostě víc, tady na těch pozicích, třeba animátorek nebo těch žen, které jsou režisérky animovaných filmů. A i tam je to prostě vždycky pod polovinu.

Ta poslední, kterou mám, která tuším byla za rok 19 nebo 20, tak ve všech kategoriích na všech pozicích v rámci všech podaných žádostí úplně všech, bylo žen maximálně třeba 47 % v tom genderovém poměru a obzvlášť tristní situace je v hrané tvorbě. Kde jednak i těch producentek je málo, nebo jsme tam měli roky, kdy se opravdu v jedné výzvě na výrobu hraného filmu žádná nepřihlásila. Nepřihlásil se žádný projekt, kdy byla žena-režisérka, nebo tam byly roky, kdy jich bylo třeba 10 % v rámci pozice režiséra. Takže tam víme, že obzvlášť ten hraný film, dokument a animace jsou na tom lépe, ale v hrané tvorbě, kde je prostě více těch financí, tím pádem je to více mocenská pozice, tak jako to známe ze všech sfér života, tak ty více exponované a mocenské pozice jsou prostě vždycky více obsazovány muži. Takže i na základě tady té statistiky jsme právě dali aspoň tu jednu větu do té naší koncepce.

PROSAZENÍ KVÓT

Prakticky to nějaké dopady má. Já vím, že třeba neprosadím kvóty. Úplně jednoduše. Takže vlastně i proto jsem se soustředila na to, když tuhle problematiku prosazuju, aby se víc žen přihlásilo a abychom potom, když ty žádosti hodnotíme, tak abychom na základě hodnocení nějaké diverzity těch projektů

hodnotili i to, že něco je prostě ženský projekt, že to má ženské téma, že to má ženské tvůrkyně na různých pozicích a aby tohle byly body plus. Ale nemáme na to žádný systém, který mají některé jiné fondy, že třeba automaticky dají prostě víc bodů, když na těch klíčových tvůrčích pozicích jsou ženy. Tak tohle nemáme. Stejně tak nemáme žádnou kvótu, že prostě chceme v těch rozhodnutých podporách mít vždycky nějaké procento žen-režisérek nebo žen-producentek. Já bych chtěla být víc radikální na tom fondu, já bych skoro byla pro. Musím říct, že podle mě kvóty fungují, ale na druhou stranu realisticky si myslím, že bych to nikdy neprosadila tady v tom složení té rady.

A druhá věc je, že sama vnímám problém. Že někdy je těch projektů vlastně docela málo, v některých těch výzvách, třeba na výrobu animace, tak tam máme třeba jenom devět projektů. A ono, když je ten počet tak malý, zrovna co se urodilo v té kinematografii, tak v rámci toho nějak radikálně přidávat body, když tam bude jenom jedna žena, tak mě to vlastně možná přišlo taky nespravedlivé. U těch projektů v nějakých větších číslech mi přijde, že se to lépe vyrovnává a je to spravedlivější, ale takhle je to opravdu velmi o tom, co zrovna náhodou z toho vývoje pokročilo do té fáze výroby. A tam bych vlastně s tím taky asi měla problém, když je projektů málo, tak tam přísně prosazovat kvótu v každém kole té výzvy.

PODPORA PODÁVÁNÍ ŽÁDOSTÍ A PRODUCENTI JAKO KLÍČOVÍ HRÁČI

Takže ta podpora jakoby je, ale primárně spíš teď směřuju právě na tu podporu, aby se ženy nebály vůbec vstupovat do toho průmyslu. Přijde mi, že tady máme nějakou roli i právě z hlediska toho, že občas mluvíme někde v médiích, nebo že komunikujeme s producenty, komunikujeme s těmi filmovými školami, jsme tu i pro ně. Oni vnímají, že my jsme tam tuhle věc přidali. Když jsem prezentovala třeba krátkodobou koncepci 21, tak jsem tam o tom mluvila. Záměrně jsem ukazovala nějakou statistiku a přijde mi, že tohle je spíš ta praktická cesta, jak napomocť tomu, aby třeba ti producenti nad tím uvažovali: Aha, ty ženy možná jsou trošku znevýhodněné. Proč je jich méně? Prostě jsou různé debaty, co se o tom vedou, že ty ženy nechtějí točit, nebo že ony přece chtějí mít děti, a tak tím pádem prostě netočí. Tak tohle nemám moc ráda, tenhle typ argumentů, ale objevuje se pořád dokola a je potřeba o tom mluvit. Je potřeba o tom mluvit s těmi lidmi, co rozhodují o tom, kdo vlastně bude natáčet, ať už u nás ve fondu, nebo producenti, kteří opravdu jsou v tomhle hrozně klíčoví.

PRODLOUŽENÍ PROJEKTU Z OSOBNÍCH DŮVODŮ

A ještě máme jeden tip, kde je nějaká vstřícnost vůči ženám, psychicky, a to je, když dostanou podporu, tak my potom můžeme jako rada na základě žádosti žadatele nebo toho, kdo dostal tu podporu, rozhodnout o tom, že se prodlužuje ten projekt. A tady musím říct, že se nám staly případy, že právě kvůli mateřství, že to bylo zohledněno, nebo že ta autorka otěhotněla, takže tam to opravdu řešíme velmi standardně. Naprosto samozřejmě se to prodlouží.

Ale my jsme takhle vstřícní vůči mnoha tvůrcům v jejich životních situacích. Jsou velmi různé důvody a jsme velmi vstřícní, skoro vždycky, vůči všem v tom prodlužování. Ale každopádně, ty ženy jsou do toho takhle zahrnuty a myslím, že by se to možná mělo i víc propagovat. V tomhle ohledu se ty autorky nemusí bát, co se stane, když se snažíme s manželem o dítě a já teď dostanu projekt a otěhotním. Tak opravdu není potřeba se toho bát, protože tam ta vstřícnost je takovým samozřejmým způsobem.

BUDOUCNOST

Když jste se ptala, co se plánuje do budoucna, tak si právě myslím, že kvóty nejsou prosaditelné nebo nějaký velmi přísný systém, kde by se možná dalo uvažovat o nějakých bodech. A je to nejenom radou. Myslím si, že to je celým českým prostředím. Je to prostě historicky dané, že tady feminismus není vnímaný dobře, nebo vůbec podpora žen a genderové otázky. Opravdu jsme v tomhle východní země s nějakou zátěží. Prostě ti komunisté v něčem více tu emancipaci prosadili, ale o to hůř se teď ten problém otevírá. Vlastně tady to, že ty ženy mají dvojí šichtu, se bere jako samozřejmost a je to prostě proto, že jsme v českém prostředí. Takže nejenom, že by se v radě nemusely nějaké radikálnější kroky snadno prosadit. Ale druhá věc je, že si myslím, že by to vyvolalo negativní reakce v tom kinematografickém prostředí.

AUDIOVIZUÁLNÍ FOND A PROFESNÍ ORGANIZACE

My do budoucna máme jednu věc, která se chystá, a to je obecně změna fondu na audiovizuální fond. To je teď v nějakém procesu, taky je teď zažádáno, že v rámci národního fondu obnovy, který je obecně pro Českou republiku spojený s covidem,

tak bychom v rámci fondu měli dostat opravdu značné prostředky. Když to vyjde, a je to na dobré cestě, tak by právě byly použity na podporu infrastruktury na nějaké nové výzvy, na inovace v rámci české kinematografie a na postupnou proměnu na novelu zákona, která povede k tomu, že fond kinematografie se změní na fond audiovize, který bude podporovat seriály, bude podporovat počítačové hry a podobně, vedle kinematografie.

A v rámci té přípravy se dělají teď velké diskuze během tohoto roku s různými organizacemi, jako je Asociace producentů, Asociace režisérů a scenáristů, Asociace animovaného filmu a tak dál, takže byly velké diskuze. Oni nám dávají svoje požadavky, co by si představovali, jak utratit tyhle nové peníze, jak ten fond transformovat, co nejvíc chybí vlastně z nějakého koncepčního hlediska a jedna z věcí, kterou je, že budeme dělat taky nějaké analýzy pro fond, které se zaměří na různé oblasti, kde vnímáme, že by se to mohlo posunout dál nebo že tam je nějaký problém.

Takže budeme dělat analýzu na udržitelnou filmovou produkci. Aby ta praxe byla ekologičtější. A jedna z věcí, kterou tam prosazuju já, tak je právě taky nějaká analýza, obecně na rovné příležitosti, což znamená třeba i věkové skupiny. Jestli je podporujeme adekvátně, ale taky ten žánr. Takže tohle je třeba další věc a zase s nějakým podkladem nebo s nějakou analýzou v ruce se nám pak bude lépe uvažovat o tom, jak změnit ten fond, jak napsat tu novelu, jak změnit pravidla této podpory. Já bych tam samozřejmě chtěla taky právě dobrou praxi ze zahraničí. Nebo jak vlastně tuhle problematiku řeší jinde, takže tady taky je nějaký progres, nějaká vyhlídka relativně pozitivní. Ale na druhou stranu, ze všech těch organizací nikdo, prostě nikdo, ani jedna ta organizace tuhle otázku nevznesla. Úplně všem to prostě bylo jedno. Ano, měli spousty poznámek, co se má měnit, co se má podporovat, nemá podporovat, ale tahle otázka, že je to nějaký problém, že těch žen je méně ve filmovém průmyslu, tak tu nevznesl nikdo, prostě vůbec nikdo. Takže to jsem byla v šoku.

FILMAŘKY SE NEORGANIZUJÍ

Musím říct, že mi je taky líto, že ty ženy filmařky se neorganizují. Tady je jediná organizace, která nám v posledních třech letech napsala jeden dopis, nebo možná dva. A to byly *Girls in Film*. Ty jediné se nám ozvaly. Ale ty dva dopisy za tři roky mi nepřijde vlastně dost, takže bych čekala, že ty

ženy – filmařky se víc zorganizují a že nám prostě budou psát pořád a že budou mít konkrétní požadavky. Že nám budou vysvětlovat, proč je to problém. A dostat dva jednostránkové, velmi takové mírné dopisy za tři roky mě přijde málo.

Já, jako někdo, pro koho je to důležité v rámci té rady, tak já bych potřebovala podporu. Já prostě potřebuju argument. Já potřebuju, aby bylo vidět, že je tady ta potřeba, aby bylo vidět, že ty ženy jsou nespokojené, že vnímají, že ty příležitosti nejsou rovné. A já to vlastně nemám.

Dobře, že třeba na Famufestu pořádali jednu z těch debat, tuším, *Girls in Film* do toho byly zapojené, ale zase tam nepozvaly nikoho, kdo má rozhodovací pravomoci. Tam se prostě sešly čtyři ženy z filmového průmyslu, trošku si zafňukaly, ale nebyla tam jediná konkrétní věc, co by se mělo dělat. Bylo mi to vlastně líto. Pardon, že jsem takhle kritická vůči nim, ale přijde mi, že když se nepropojíme, když se nepropojí víc aktivit, tak prostě aby dva lidi v radě fondu z devíti něco prosazovali... Je to těžké.

Takže to je asi všechno, co k tomu mám, kde vidím ty síly a slabiny, jak u nás ve fondu, tak mi přijde, že jde o celé to prostředí, kde je potřeba s tím pracovat a kde je potřeba ty síly propojovat a něco dělat.

7.2 Česká televize

MANAŽER VÝVOJE

Na mé otázky, zaslané emailem, odpověděl Radomír Šofr, manažer vývoje Centra publicistiky, dokumentu a vzdělávací tvorby ČT.

Tereza Tara: Má Česká televize nějakou strategii pro vytváření rovných příležitostí žen a mužů, případně pro sladování rodiny a kariéry? (otázka č. 1)

Radomír Šofr: Česká televize nemá strategii pro vytváření rovných příležitostí žen a mužů (případně pro sladování rodiny a kariéry) jako závazně přijatý dokument. Česká televize se řídí obecně platnou legislativou, která řeší zejména zamezení diskriminace. (Zdroj – vyjádření personálního úseku ČT). To se ovšem z logiky věci týká zejména zaměstnanců a zaměstnankyň.

Česká televize je tradičně po mnoho let otevřená k uplatňování žen na nejrůznějších pozicích ve své struktuře. Dovolím si z vlastní zkušenosti zhodnotit, že v České televizi vládne vysoká genderová kultura, postavení žen v ČT je plnohodnotné a srovnatelné mužům. Nejvíce zaměstnanců v kreativních profesích se soustřeďuje v divizi Vývoj a nová média, konkrétně v části divize věnující se vývoji televizních pořadů. Proto bych si na dokreslení genderové vyváženosti vzal data právě z této části divize. Na řídicích pozicích je v divizi Vývoj 26 zaměstnanců (ve funkcích kreativní producent/-ka, manažer/-ka centra dramaturgie a vedoucí dramaturg/-yně). Ve 14 případech zastávají tyto funkce ženy (54 %) a jejich průměrný plat dosahuje 98 % průměrného ohodnocení mužů. Základní uměleckou profesí divize Vývoj je pak dramaturg/-yně. Z 23 dramaturgů je žen 17, což představuje plných 74 %. Jejich průměrné platové ohodnocení dosahuje 103 % průměrného platového ohodnocení mužů-dramaturgů. Poslední skupinou zaměstnanců divize Vývoj jsou programově provozní pracovníci/-ce a asistenti/-ky. Těch je v divizi čtrnáct a 12 z nich jsou ženy (86%). Jejich průměrný plat dosahuje 101 % průměrného platu mužů na stejné pozici. Z výše uvedených čísel je patrné, že ženy v divizi Vývoj nacházejí uplatnění (celkově 43 žen oproti 20 mužům) a jejich platové ohodnocení je srovnatelné s platovým ohodnocením mužů (liší se jen o nižší jednotky procent, a to oběma směry). Co se týká sladování rodiny a kariéry, ženy zaměstnankyně si mohou řídit délku své rodičovské dovolené a Česká televize vychází jejich potřebám velmi otevřeně vstříc. Zcela běžným nástrojem pro ženy, které jsou aktuálně na rodičovské dovolené, je umožnění spolupráce na pořadech a projektech v různém rozsahu a typu smluvní spolupráce. Ženy na rodičovské tak mohou na částečný úvazek pokračovat v odborné či umělecké činnosti, tím rozvíjet své profesní zkušenosti a vlastně tak do značné míry eliminovat kariérní zdržení jako důsledku mateřství a s tím související péče o dítě nebo děti. Samozřejmě je to oboustranně dobrovolné, ale děje se to často a v mnoha případech.

Česká televize však s většinou uměleckých profesí spolupracuje na bázi autorskoprávních smluv. V těchto případech je sladování mateřství, rodiny a kariéry hůře právně ukotvitelné. Rozhodne-li se žena autorka vytvořit nějaké dílo (a v případě tvorby televizních pořadů jde zpravidla o kolektivní dílo), je nezbytné, aby svoji uměleckou tvorbu časově koordinovala s dalšími spolutvárci a také s kapacitními možnostmi České televize. Z praxe ovšem vím, že vedoucí produkci se snaží vycházet režisérkám vstříc například s přidělováním frekvencí a kapacit.

Stejně tak produkce hledají řešení, když žena-autorka v některém termínu nemůže frekvence využít. V tomto ohledu opět panuje v České televizi vysoká míra respektu k mateřskému poslání žen. Na druhou stranu ženy-autorky si organizaci svého rodinného života řídí do značné míry tak, aby mohly na svých dílech efektivně pracovat. V tomto ohledu je to hodně na nich, ale to stejné pro řadu jiných profesí a jiných institucí. Co se týká nějakých služeb typu mateřské školky nebo dětské skupiny, tak ty Česká televize nezřizuje ani neprovozuje.

TT: Podniká Česká televize nějaké konkrétní kroky pro rozpoznání a rozvoj ženského talentu a odráží se to nějak v tom, jak podporuje projekty filmových a dokumentárních režisérek? (otázka č. 2)

RŠ: Česká televize se soustředí hlavně na rozpoznání a rozvoj talentu obecně, bez genderového nebo jiného určení. A v tom je samozřejmě obsaženo i rozpoznávání talentu žen-autorek a umožňování rozvoje jejich uměleckého talentu, ale i získávání praxe a zkušenosti. Při výběru projektů a pořadů, které se budou v České televizi realizovat, hrají klíčovou roli téma, autorské pojetí, kvalita literární přípravy, divácký potenciál, adekvátní finanční a realizační model a samozřejmě talent autora. Do jisté míry rozhoduje i zkušenost autora, ale Česká televize vyhrazuje i projekty nebo formáty, kde dává příležitost k televizním debutům. Genderová příslušnost ovšem mezi rozhodovacími kritérii není. Česká televize vychází z premisy, že výše uvedená kritéria pro rozhodování o výběru projektů nejsou diskriminační ani pro ženy-autorky ani pro muže-autory. Opět z vlastní zkušenosti vím, že řada dramaturgyň a dramaturgů jsou velmi vnímaví k tvorbě žen, takže ČT má na své půdě rozhodně velmi vstřícné nejbližší spolupracovníky a spolupracovnice pro tvorbu žen-autorek. Tito dramaturgové jsou pak důležitými partnery při jejich osobnostním a autorském růstu.

TT: Existují data, která by doložila, jaký byl poměr režisérů a režisérek u projektů financovaných Českou televizí v oblasti hraného a dokumentárního filmu například v posledním desetiletí? Můžete mi nějaká poskytnout? (otázka č. 3)

RŠ: Česká televize si genderové statistiky nevede. Důvodem je výše zmíněný princip, že primárně vycházíme z kvality nabídnutých konceptů. Na tomto místě chci zdůraznit, že Česká televize vlastně nemá stoprocentní možnost uplatňovat nějaké kvóty poměrů mezi tvorbou mužů a žen, a to z jednoduchého důvodu:

Česká televize si vybírá z nabídnutých konceptů, ale v zásadě nemá možnost ovlivnit osoby tvůrců. Genderové zastoupení v projektech mnohem více ovlivní producenti, kteří projekt nabídnou České televizi, anebo i Státní fond kinematografie, který podpoří určitou kolekci projektů. ČT je zpravidla na konci tohoto řetězce a vybírá z projektů, které už dávno mají své autory. Odpovědně mohu říci, že na půdě ČT nedochází k diskriminaci žen autorek, to znamená, že nejsou upřednostňovány projekty režisérů mužů. Stejně tak se Česká televize neuchyluje k pozitivní diskriminaci, tedy neupřednostňuje ani projekty režisérek žen. Jediná kritéria jsou kritéria kvality a talentu (viz odpověď na otázku č. 2).

Abych vám poskytl alespoň nějaká relevantní data, pokusil jsem se o čtyřletou statistiku jednoho žánrového segmentu – původních českých solitérních dokumentů (z důvodu, že žánr dokumentu mám v ČT osobně na starosti). V následující tabulce máte počet odvysílaných českých solitérních dokumentů v premiéře v daném roce, dále kolik z nich bylo v režii mužů a kolik v režii žen a jaký je podíl žen režisérek na této tvorbě. Za rok 2021 jsou to data pouze za první pololetí, proto je odvysílaných premiér menší počet.

rok	počet premiérových dokumentů	v režii mužů	v režii žen	poměr žen na tvorbě dokumentů
2018	50	33	17	34%
2019	46	26	20	43%
2020	51	30	21	41%
2021	29	18	11	38%

Je z toho patrné, že ročně odvysílá Česká televize kolem 50 premiér solitérních dokumentů a že ženy režisérky se na nich podílejí zhruba 40 %. Dokonce mohu vysvětlit i určitý propad tvorby režisérek-žen v roce 2018. Statisticky autorky-ženy nabízejí témata spíše sociologická, zdravotnická. Naproti tomu výraznou doménou autorů-mužů je historický dokument, do kterého se ženy až na výjimky nepouštějí. A právě rok 2018 byl rokem, který ČT ve větší míře věnovala historickému dokumentu kvůli sérii velmi důležitých výročí (1918, 1938, 1948, 1968). Jenom k výročí 100 let českého státu byly realizovány 4 dokumenty. Ze statistik vyplývá, že celkem k těmto výročím bylo realizováno 11 dokumentů a pouze jeden byl

v režii ženy (rozhodně však nedošlo k upřednostňování nabídky historických dokumentů od mužů, od žen jenom prostě nepřišly).

Je nutné výše zmíněná čísla brát jako ilustrativní příklad, nikoliv jako hloubkovou analýzu. Česká televize ročně vyrobí téměř deset tisíc pořadů – většina z nich jsou epizodami běžících cyklů (a v uvedeném čísle nejsou zpravodajské pořady či sportovní přenosy). Až kdyby se udělala statistika z číselně podstatnějšího vzorku pořadů a zároveň napříč žánry, pak by se mohlo dojít k relevantnějším číslům. Rovněž by bylo nutné brát v potaz i jiné profese, ne jenom režisérky. Často se v České televizi ženy podílejí na pořadech jako scenáristky, režisérky, moderátorky, redaktorky, produkční, ale dnes čím dál více i jako kameramanky. A samozřejmě střihačky, grafičky atd. Tyto souborné analýzy však nejsou k dispozici.

HLAVNÍ DRAMATURGYNĚ

„Z pozice hlavní dramaturgyně pro celovečerní dokumentární koprodukce na Filmovém centru ČT jsem nezaznamenala nikdy žádnou zkušenost s diskriminací ženských autorek. Nakonec vedoucí Filmového centra i já jsme také ženy. Při výběru projektů, na nichž chceme spolupracovat, se vždy řídíme kritérii ohledně originality či aktuálnosti námětu, hledáme témata, která mohou rezonovat s děním ve společnosti, otevírat důležité otázky, ale také nás zajímá umělecký záměr, festivalový potenciál, tedy zkoumáme u předložených námětů současně preciznosti zpracování i promyšlenou formální i dramaturgickou koncepci. Nikdy jsme neřešili pohlaví předkladatelů projektů jako nějaké kritérium pro přijetí či odmítnutí. Obecně v dokumentární tvorbě potkáváme více autorek režisérek, než je tomu v tvorbě hrané. Možná mají ženy přirozeně blíže k přímému autentickému sdílení reálných příběhů v dokumentu než k fabulacím, k vytváření fiktivních příběhů, ale může to být jen má osobní interpretace.“ Věra Krincvajová

7.3 FAMU

FAMU – STATUS STUDUJÍCÍ RODIČ 2014–2021

KATEDRA	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	CELKEM
Animovaná tvorba	1	3	3	1	1	1			10
Audiovizuální studia	2	1		1	1	2			7
Dokumentární tvorba	8	1	2		5	1	2		19
Fotografie							1		1
Kamera			2		1	1			4
Produkce			2		2	1	2	1	8
Režie									0
Scenáristika a dramaturgie	1		1	1			2		5
Střihová skladba	2					3	3		8
Zvuková tvorba	1	1	1		1	2	1		7
Teorie filmové a multimediální tvorby			1	1	2				4
CELKEM	15	6	12	4	13	11	11	1	73
Ženy	15	6	12	4	10	6	6	1	60
Muži	0	0	0	0	3	5	5	0	13

Uvedený rok v tabulce, je rokem, kdy si student zažádal o změnu studentského statusu na „studující rodič“. (Zdroj: Studijní oddělení FAMU, Tereza Finrašková)

ROZHOVOR S DĚKANKOU ANDREOU SLOVÁKOVOU A PRODĚKANEM PETREM VLČKEM:

Petr Vlček: My využíváme zákonnou možnost a evidujeme dobu rodičovství, která studentům průběh studia zjednodušuje, a to vyplývá ze zákona o vysokých školách. Samozřejmě na to myslí i náš studijní a zkušební řád (Studijní a zkušební řád AMU ze 3. 7. 2019 platný od 1. 10. 2019). A k tomu máme i výnos rektora vyloženě na evidenci doby rodičovství. (Výnos rektora č. 12/2018) Je to nová věc, která se do zákona dostala až novelizací. Abych nemluvil jen o naší fakultě, tak na AMU se to zavedlo oficiálně od roku 2019.

Bavíme se hlavně o ženách, matkách, režisérkách, ale týká se to i otců. Jediný rozdíl je, že matky můžou zohlednit i nějakou dobu těhotenství, kdežto otcové to můžou využít až od momentu narození dítěte. Ta evidovaná doba je do tří let věku dítěte. Prakticky to znamená, že studentka nebo student musí podat žádost na studijní oddělení. Samozřejmě dokládají relevantní doklady, potvrzení

o těhotenství a potom doklad o narození dítěte. Ještě se nestalo, že by děkan nebo děkanka nevyhověla té žádosti a nedokážu si ani představit, že by se tak mělo dít. Ale případně je šance se potom se odvolat rektorce nebo rektorovi. Studujícím rodičům zůstává status studenta, což je fajn, protože můžou plnit studijní povinnosti. To má u nás na škole praktický dopad, že například můžou točit. Studenti nemůžou studium přerušit, ale samozřejmě můžou chodit do školy dle vlastních možností, skládat zkoušky a tak dále. Doba se nezapočítává do maximální doby studia, takže to je opravdu velká výhoda. Tím se doba studia samozřejmě prodlužuje, ale pokud matka nebo otec mají ambice, nebo mají třeba rodinné zázemí natolik dobré, využívají babiček a jsou schopni si to naplánovat, tak můžou studovat paralelně s tím rodičovstvím. Pokud student studuje jenom na AMU a má u nás uznanou dobu rodičovství a ty poplatky se tam za delší dobu studia objeví, tak odpustíme ty poplatky stoprocentně. A co se týká třeba poplatku za delší dobu studia, což někdy může vyplývat i z toho, že ten člověk studuje ještě na jiné vysoké škole, tak se to potom posuzuje individuálně. Máme na to výnos rektora, který se téhle problematice věnuje. Studentky a studenti tento status využívají a nechávají si tu dobu uznávat. Pokud by o této možnosti student nebo studentka nevěděli, tak se to dá ještě zpětně zaevidovat. Už se to stalo dříve, student nebo studentka zažádali i zpětně, což některým opravdu potom, nechci říct „zachránilo“ ten studijní život, ale opravdu, byli za to rádi.

Andrea Slováková: Já můžu za sebe jenom potvrdit to, že v momentě, kdy by přišla taková žádost, tak jí samozřejmě stoprocentně vyhovím. A taky, kdyby tam naběhly poplatky za delší studium, tak samozřejmě taky vyhovíme stoprocentnímu prominutí. A za opravdu důležité považuji to, že se tím dá prodloužit maximální doba studia. To je opravdu velmi složité, zvláště na na uměleckých školách, jako je naše, kde, zejména v těch vyšších ročnících, k tomu rozkládání dochází i proto, že některé magisterské projekty jsou náročnější a člověk je prostě dělá delší dobu. Covidové období je velmi specifické v tom, do jaké míry vycházíme vstříc individuálním studijním plánům. Ale za normálních časů se ztotožňuji s tím přístupem, že v tom bakaláři je třeba povolovat rozkládání spíš méně nebo posuzovat žádosti velmi přísně, zejména kvůli tomu, aby se mohl pořad dobře poskládat i štáb. Protože pak vypadnou dva až tři studenti najednou a to je problém. Na magistru je ten přístup mnohem vstřícnější, protože tam se to děje na všech katedrách a dokončení toho studia může trvat déle. Ještě navíc v rámci magistra se jezdí častokrát i na zahraniční stáže, takže tam je více faktorů, které

do toho zasahují. A je to jenom dvouleté studium, takže není tak neobvyklé, že to naše studentstvo studuje tu školu déle než pět let. A těch pět let je opravdu maximální doba. Takže doba rodičovství, která může prodloužit studium až o tři roky, to je z mého pohledu značný benefit.

TT: Vyžádala jsem si statistiku ze studijního oddělení, jak moc je využíváný status studujícího rodiče. Ta statistika je od roku 2014, kdy došlo ke změně zákona, a až v roce 2018 se objevil první student-muž. Vypadá to, že status nejvíc využívá katedra dokumentární tvorby a nikdy to nevyužila katedra hrané režie. Tak to je zajímavé. Nepouštím se do analýzy důvodů, proč to tak je.

AS: Tady myslím, že i co se týče třeba porovnání těch kateder, tak z toho opravdu nelze vyvozovat nějaké závěry, i proto, že různé katedry mají velmi různý věkový profil těch studentů. Na některých katedrách vyloženě skládají ročníky tak, aby tam měli i ty starší. Tím samozřejmě neříkám, že ty děti mají pouze lidé, kteří jsou starší a není jim devatenáct let, ale kdyby se dělaly nějaké závěry, tak je tam spousta faktorů. Například demografické nebo sociologické charakteristiky toho našeho studentstva.

TOLERANCE

AS: To, co já oceňuji v neformální rovině, je přístup zejména některých kateder k přítomnosti dětí. Třeba během projekcí nebo během výuky. Samozřejmě, že to dítě nemůže narušovat tu výuku pro ty ostatní studující, protože oni zase mají právo na to, aby měli nějaký nerušený prostor a čas pro tu výuku. Ale na druhé straně kolikrát si studentky vezmou dítě na klauzury, jsou tam v tom sále, dokud to dítě spí, je potichu, nebo je jenom trochu nahlas. Nikdo vůči tomu nezakročí tím způsobem, že by je vykázal ze sálu. Myslím, že se tady prostě nastavila v tomto ohledu velmi zdravá kultura vzájemného respektu a vzájemné tolerance. Takže ty maminky s dětmi jsou ohleduplné v tom, že když v té učebně to dítě začne plakat, tak s ním prostě vyjdou ven na chodbu, aby nerušily ty ostatní, nebo prostě vyjdou z té projekční místnosti, ale dokud je to dítě klidné, tak tam prostě nikomu nevadí. Klidně tam může být a je to. I na té projekci. A to se mi zdá, že je opravdu velmi dobře nastaveno jak ze strany těch matek, tak ze strany těch spolužáků, spolužaček a taky těch vyučujících. Je to naprosto bez problémů. V podstatě se to

ani nijak zvlášť netematizuje, bere se to v podstatě jako něco přirozeného. To opravdu oceňuji tady v té vnitřní kultuře školy.

ŠKOLKA

AS: V minulosti tady proběhla snaha o založení školky, a ta snaha nevyšla. Já jsem tady rok a dva měsíce, takže otevřeně přiznávám, že jsou ještě témata, k nimž jsem se nedostala, přestože mě samotnou to téma zajímá. Neznám přesně ty argumenty nebo ty překážky, které byly, a proč k tomu nedošlo. Ale je to určitě mezi tématy, které jsou pro nás důležité.

GENDER EQUALITY PLAN

AS: Od začátku, co jsme tady, je pro mě a Helenu Bendovou, proděkanku pro vědu a výzkum jedno důležité téma, a to je strategický dokument, který má mezinárodní standardy. Je to *Gender Equality Plan* neboli plán rodové rovnosti. Říkáme tomu uvnitř školy Plán rovných příležitostí. Je to dokument v evropských standardech a jeho existence hraje důležitou roli, kdyby ve školách někdo žádal o prestižní vědecké granty. Třeba teď na katedře fotografie máme GAČR EXPRO, nejprestižnější český vědecký grant, a v rámci něho řešitelé připravují žádost na takzvané ECT evropské granty, a to už je opravdu vysoký level vědy na evropské úrovni. Když ta instituce chce vůbec podat tu žádost, tak musí splnit různé standardy a mít *Gender Equality Plan* je jeden z těch standardů. Já to říkám ne proto, že by to byla naše motivace, proč to chceme udělat. Ale proto, že to je velmi dobrá podpůrná argumentace, proč bychom k tomu měli směřovat. Že tu jsou nějaké existující evropské standardy. Takže my jsme to promýšleli už od minulého roku, a když nastoupila nová paní rektorka od poloviny února, tak na tom začala prorektorka pro vědu a výzkum Eliška Děcká systematicky pracovat, aby se tento dokument podle evropských standardů připravil. A já si myslím, že už ho do konce tohoto kalendářního roku budeme mít. To pokládám za strašně důležité, protože tam ta instituce nadefinuje nejenom to, jaké má priority v oblasti rovných příležitostí, ale taky nějaké operativní kroky, jimiž je může dosáhnout, a definuje si nějaké milníky, kterými průběžně kontroluje nebo vyhodnocuje, jak se k tomu cíli přibližuje.

ŽENY S VYŠŠÍMI AKADEMICKÝMI TITULY

AS: Takže z tohoto hlediska je to opravdu skvělé, protože nám hodně záleží na tom, abychom ženy podporovali v mnoha oblastech, i co se týče vědy nebo toho akademického rozvoje. Aby si třeba více žen dělalo ty docentury a profesury. To je velmi zajímavé a smutné vidět ty statistiky. Na FAMU máme dvacet tři docentů, a z nich pouze dvě jsou ženy. Na začátku svého mandátu jsem skládala různé komise, rady, prostě tyto orgány. A některé z nich mají podmínky, že tam musí být lidé pouze s nějakými tituly. Snažila jsem se postavit ty komise a ty rady nějak vyváženě z různých hledisek, ale prostě mi chyběly ženy s vyššími tituly. A to nejen tady zevnitř, ale v některých těch radách jsou i externí expertky a experti. Takže i když jsem se dívala po tom akademickém prostředí kolem, je to opravdu velmi výrazný fenomén, že těch žen s vyššími tituly je mnohem méně.

ROZMANITOST PEDAGOGICKÉHO SBORU

TT: Přišla mi emailem statistika z kolegia děkanky (Analýza k personálnímu zajištění FAMU za roky 2015 až 2020), kde bylo uvedeno, kolik pedagogů a pedagožek je na různých katedrách. A je to dost nevyrovnané, co se týče poměru žen a mužů. Myslím si, že by to složení mělo více odpovídat poměru studentů a studentek, protože tam je to určitě vyrovnanější.

AS: Pro nás je to opravdu velmi důležitá otázka, ale nejenom ta rodová rovnost, ale různorodost toho pedagogického sboru z různých aspektů. My máme udělaný strategický záměr, dokument, který je rámcový na pět let dopředu. A tyto priority různorodosti pedagogického sboru tam velmi jasně formulujeme. Ta různorodost by měla být z hlediska rodu, věku, typu zkušeností, specializací i z hlediska akademických titulů. Dokument ještě není ve finální verzi, protože ještě ho musí schválit senát a umělecká rada, ale v září už bude schválen.

katedra	počet pedagogů		věková struktura	počet žen		počet mužů		počet studentů			
	2015	2020		2015	2020	2015	2020	2015	2020		
CAS	14	16	do 29	1	2	1	4	13	12	33	26
			30-39	4	3						
			40-49	1	5						
			50-59	3	1						
			60-69	5	4						
			70 a více	0	1						
FI	8	9	do 29	0	0	4	4	4	5	18	29
			30-39	1	1						
			40-49	1	1						
			50-59	3	3						
			60-69	2	1						
			70 a více	1	3						
KAT	8	9	do 29	0	0	3	3	5	6	31	34
			30-39	1	2						
			40-49	2	3						
			50-59	3	1						
			60-69	0	2						
			70 a více	2	1						
KDT	11	12	do 29	0	0	2	3	9	9	34	42
			30-39	1	2						
			40-49	5	4						
			50-59	1	2						
			60-69	2	2						
			70 a více	2	2						
KF	12	10	do 29	1	0	3	3	9	7	60	66
			30-39	2	4						
			40-49	4	3						
			50-59	3	1						
			60-69	2	2						
			70 a více	0	0						
KK	15	15	do 29	0	0	0	0	15	15	51	47
			30-39	1	0						
			40-49	2	3						
			50-59	2	2						
			60-69	4	6						
			70 a více	6	4						
KP	13	19	do 29	0	0	2	4	11	16	70	73
			30-39	3	4						
			40-49	2	7						
			50-59	0	1						
			60-69	6	3						
			70 a více	2	4						
KR	9	9	do 29	0	0	2	2	7	7	27	29
			30-39	3	4						
			40-49	2	7						
			50-59	0	1						
			60-69	6	3						
			70 a více	2	4						
KSD	10	10	do 29	1	0	2	3	8	7	46	51
			30-39	1	1						
			40-49	3	1						
			50-59	2	4						
			60-69	2	1						
			70 a více	1	3						
KSS	9	10	do 29	0	0	3	2	6	8	36	56
			30-39	1	2						
			40-49	3	4						
			50-59	2	2						
			60-69	1	0						
			70 a více	2	2						
KZT	11	13	do 29	0	0	0	0	11	13	34	35
			30-39	2	2						
			40-49	4	7						
			50-59	2	2						
			60-69	1	0						
			70 a více	2	2						
průměrná hodnota za všechny katedry	10,91	12									

Analýza personálního zajištění FAMU 2015 vs. 2020 (fragment pracovní verze)

Zdroj: FAMU

7.4 Kreativní Evropa – MEDIA

Před dokončením této práce byly zveřejněny nové priority programu Kreativní Evropa na období 2021–2027: udržitelnost, rovnost pohlaví, diverzita a inkluze.

„Ve všech žádostech určených producentům – na Development i TV a On-line Content – se strategie zaměřené na tyto priority hodnotí v kritériu Relevance, a je možné za ně získat až 10 bodů:

d) přiměřenost předložených strategií k zajištění udržitelnějšího průmyslu, který respektuje životní prostředí (5 bodů);

e) přiměřenost strategií k zajištění genderové rovnováhy, inkluze, rozmanitosti a reprezentativnosti, ať už v projektu/obsahu, nebo ve způsobu řízení aktivity (5 bodů).“ (MEDIA 2021)

Bodové ohodnocení zvýhodňuje projekty, které vytvářejí rovné příležitosti pro všechny, podporují ženy a zpřístupňují kulturu všem „před kamerou i za kamerou“. Jedná se o pobídku pro producenty, nikoliv o povinnost, ale body navíc za tyto priority tvoří celých 10 % z celkových 100 bodů.

8 Postoje institucí – analýza

Státní fond kinematografie vyhodnocuje poměr přijatých žádostí o grant, nikoliv žádostí podpořených. Helena Bendová, předsedkyně rady fondu však vždy ve vyhodnocení konkrétní výzvy píše, kolik bylo mužů, žen a debutantů. U jiných členů rady to běžné není. Chybí systematictější analýza dat. Podle Heleny Bendové nelze na SFK zavést kvóty nejen kvůli některým členům rady, ale také kvůli atmosféře v kinematografii a v české společnosti. Zasazuje se tedy o to, aby ženy více podávaly žádosti o grant. Termíny dokončení projektu jsou flexibilní, pokud žena požádá o odklad například z důvodu těhotenství. SFK by si přál větší diverzitu témat, podporu menšin, mezi něž ženy patří, a projektů, které mají nižší ekologickou stopu. To vše můžou ženské autorky nabídnout. Tyto priority v žádostech reflektuje a výrazně bodově zvýhodňuje program Kreativní Evropa – MEDIA. (MEDIA 2021) Státní fond kinematografie však konkrétní bodové zvýhodnění těchto faktorů ve svých nástrojích nemá. Helena Bendová se domnívá,

že by se měly režisérky samy ozvat, protože profesní organizace jako je APA nebo ARAS postavení žen v české kinematografii nijak nereflektují. SFK by mohl zvážit některé z podpůrných nástrojů, které byly zavedeny například ve Švédsku nebo v Austrálii, a realizovat obdobnou studii jako asociace EWA, případně se zapojit do tohoto projektu.

FAMU umožňuje ženám i mužům upravit si studium individuálně díky statusu studujícího rodiče od roku 2014. Na fakultě vládne přirozený respekt k rodičům a dětem. Počet studujících žen a mužů je vyrovnaný, na fakultě výrazně převládá počet pedagogů – mužů nad ženami. Pro děkanku je různorodost pedagogického sboru do budoucna prioritou a v současnosti pracuje na plánu rovných příležitostí (*Gender Equality Plan*).

Česká televize data systematicky nesbírá, ale na požádání je schopna je sesbírat, vyhodnotit a ochotně poskytnout. Stanovisko manažera vývoje a hlavní dramaturgyně filmového centra se shodují v tom, že v České televizi jsou vytvářeny rovné příležitosti pro uplatnění žen a mužů. Nicméně statistika za poslední čtyři roky ukázala, že v rámci tvorby dokumentárních filmů se procento režisérek pohybuje mezi 34–43 %. V tomto se hlavní dramaturgyně mýlila. Ženy netvoří nadpoloviční většinu tvůrců dokumentárního filmu v ČT. Manažer vývoje hodnotí rok 2018 jako specifický, tvorby dokumentů se účastnilo pouze 31 % žen, a interpretuje to tak, že vzniklo více dokumentů s historickou tematikou, která je spíše doménou mužů, na rozdíl od tvorby týkající se sociálních témat a zdravotnictví, které jsou bližší ženám. Otázkou je, proč ČT aktivně nevyhledává tvůrkyně, které by se orientovaly na historická témata, pokud je po tématech poptávka a režisérky se samy nehlásí. Je škoda, že z jedenácti historických dokumentů režírovala pouze jedna žena. Ženská perspektiva nebo ženské hledisko by mohlo být pro historický dokument osvěžující.

V České televizi je 54 % žen ve vedoucích pozicích a 74 % dramaturgyní a jejich platy jsou srovnatelné, nebo o něco vyšší než platy mužů. Z toho vyplývá, že v České televizi se ženy dobře uplatní v těchto pozicích, jsou v nich respektované a mají srovnatelné platové podmínky s muži. V ČT podle manažera vývoje panuje vysoká genderová kultura. Zaměstnankyním na rodičovské dovolené je umožněno pracovat na částečný úvazek. Česká televize vychází vstříc ženám, které pečují o děti, s přidělováním frekvencí kapacit a sladováním rodinného a pracovního života, ale neprovozuje školku ani dětský koutek. Vzhledem k tomu, jak klíčová je oblast péče o dítě pro rozvoj kariéry žen, mohla by některou z těchto možností zvážit. Tvůrčí profesi režisérky není možné v ČT realizovat v rámci stálého

zaměstnaneckého poměru, tudíž není možné čerpat ani jeho případné benefity. Podle mého názoru by stálo za výzkum, které z žen na pozici dramaturgyní studovaly původně režii, nebo byly aktivní tvůrkyně, a jaké faktory rozhodly o změně jejich profesní dráhy.

České instituce jsou o několik let pozadu za jinými evropskými zeměmi s reflektováním tématu rovnosti žen v kinematografii a se zaváděním podpůrných nástrojů. V některých případech existuje dobrá vůle se těmto tématům věnovat a následovat příklady dobré praxe ze zahraničí, jedná se však spíše o postoje jedinců než celých institucí.

9 Podpůrné nástroje

9.1 Inspirace pro režisérky

„V průběhu debaty na konferenci Concordia University představily tři režisérky – Isabelle Hayeur, Helene Klodawsky a Vanya Rose – deset doporučení pro mladé režisérky.

1) NATOČTE FILM JEŠTĚ BĚHEM STUDIA

Když se na kurzu produkce mezi studenty vybírá, kdo bude režisér, nečekejte, až někdo jiný zvedne ruku s tím že: ‚Já to natočím.‘ Udělejte to vy, a to hned. Neodkládejte svůj film, abyste místo toho mohly pomáhat s natáčením filmu přítele nebo nejlepšího kamaráda. Požádejte učitele produkce, aby ve třídě zavedl pravidla, podle kterých bude režírovat vyrovnané množství dívek a chlapců. Nezapomínejte na to, že ten film bude vaší vizitkou, až přijde čas nastoupit do zaměstnání.

2) UPŘEDNOSTŇUJTE VLASTNÍ PRÁCI

V páru neobětujte svůj sen (natáčení filmu), abyste pomohly plnit sny partnera, ať už chce dělat hudbu, podnikat, nebo režírovat jako vy. Tento jev se objevuje až příliš často. Spousta žen vždy nejdříve pomůže s projektem partnera a slibuje si, že jakmile bude hotový, natočí svůj vlastní film. Často jsou ale velmi dobré v

organizování cizích projektů, a tak se stanou profesionálními koordinátorkami produkce a později producentkami. Mnoho potenciálních režisérek skončí v produkčních kancelářích, protože odložily vlastní sen, aby nejprve pomohly partnerovi.

3) ROZJEDTE NĚKOLIK PROJEKTŮ NAJEDNOU

Nevěnujte se roky doladování jednoho scénáře nebo projektu. Rozjedte několik projektů najednou a natáčejte tolik filmů, kolik jen půjde. I když nemáte žádný rozpočet a musíte používat amatérskou kameru. Čím víc budete točit, tím větší získáte jistotu. Celovečerní film natočte co nejrychleji. Chce to jen o trochu více organizace a práce než středometrážní film. S prvním celovečerním filmem v kapse budete vyčnívat z řady mladých režisérů.

4) DOBŘE SI VYBERTE, S KÝM PRACUJETE

Nenechte si od producenta ani od nikoho jiného vnutit kameramana nebo uměleckého vedoucího. Vybírejte je pečlivě. Než se pustíte do ambicióznějšího projektu, uzavřete s nimi menší zakázku nebo natočte krátký film, a ověřte si tak schopnost vzájemné spolupráce.

5) ZAPLAŤTE ŠTÁBU

I u prvního filmu zvažte, zda nenajmete a nezaplatíte profesionály. Umožní vám to vybrat si kompetentní lidi, a ne přátele s dobrými úmysly, kteří budou frustrováni z toho, že se nemohou více podílet na tvůrčím procesu (vaší práci).

6) SOUSTŘEDTE SE NA SVŮJ FILM

Soustředte se na svůj film. Během natáčení se k vám všichni budou chovat jako ke královně. Mnozí muži ve vás vzbudí dojem, že jste naprosto výjimečná. Soustředte se. Na společenský život, sex a lásku bude čas na závěrečném večírku.

7) POKUD JE TO MOŽNÉ, PLÁNUJTE SI TĚHOTENSTVÍ

Porod si naplánujte mezi dva filmy nebo projekty. A především si pečlivě vyberte partnera, který se rád stará o děti. Musí také chápat, že máte nabitý pracovní program a akceptovat ho. Nezapomeňte, že tato práce je pro výchovu dětí ideální, protože mezi natáčeními může být často pauza i pět let.

8) BUĎTE KREATIVNÍ PŘI ŘÍZENÍ RODINY

Vytvořte si spolu s ostatními *freelancery* praktické síť vzájemné podpory. Vyjednejte si u producenta, aby do rozpočtu zahrnul školku na místě. Vy i členové vašeho štábu tak budete moci obědvat s dětmi. Jako režisérka máte právo podílet se na tvorbě rozpočtu a určit si vlastní profesní i rodinné priority. Můžete si také zvolit, kdy vám bude začínat a končit pracovní den.

9) BUĎTE ODHODLANÉ A VYTRVALÉ

Nenechte se odradit negativními recenzemi. Naopak se ze svých chyb poučte. Další film už bude díky nabytým zkušenostem snazší.

10) NEČEKEJTE, ŽE ZBOHATNETE

Tuhle práci dělejte proto, že jste umělkyně a máte v sobě kus vášně a rebelie. Dělejte ji proto, že máte společnosti co říct a film je váš způsob vyjádření. Budete pravděpodobně žít poměrně skromný, ale zároveň nesmírně podnětný život. Pokud budou mít vaše filmy úspěch u kritiků, dostanete se na mezinárodní filmové festivaly. Především se ale budete věnovat jedné z nejkrásnějších a nejzajímavějších profesí na světě." (Réalisatrices Équitables, 2007-2020)

Tato doporučení byla napsána pro mladé režisérky hraných filmů, ale týkají se jednoznačně i dokumentaristek. Umělkyně a ženy v tvůrčích profesích se jimi mohou inspirovat nejen v průběhu studia, ale zejména po jeho ukončení, kdy je budou pravděpodobně potřebovat ještě víc.

9.2 Inspirace pro instituce

- VYTVOŘENÍ STUDIE V ČR
- KVÓTY
- PODPORA ZVIDITELNĚNÍ REŽISÉREK
- PODPORA DISTRIBUCE A PR
- VYTVOŘENÍ INSTITUCE NA PODPORU ŽEN A RODIČŮ V KINEMATOGRAFII
- MENTORING
- ANONYMNÍ ŽÁDOSTI O GRANTY NAPŘÍKLAD NA VÝVOJ
- SPECIÁLNÍ VÝZVA PRO REŽISÉRKY
- PODPORA VZNIKU DRUHÝCH FILMŮ REŽISÉREK
- PODPORA DEBUTŮ
- BODY NAVÍC PROJEKTŮM, KTERÉ MAJÍ ŽENY V HLAVNÍCH PROFESÍCH
- POBÍDKY FILMOVÝM PRODUKCÍM
- ANONYMNÍ SELEKCE FILMŮ NA FESTIVALECH
- STÁŽE
- REZIDENCE
- ONLINE ÚČAST NA WORKSHOPECH
- ONLINE VÝUKA
- ONLINE FESTIVALY
- FILMOVÉ WORKSHOPY PRO DOSPÍVAJÍCÍ DÍVKY
- ROVNÉ ZASTOUPENÍ PEDAGOGŮ A PEDAGOŽEK NA FILMOVÝCH ŠKOLÁCH
- PODPORA STUDUJÍCÍCH RODIČŮ
- PODPORA ÚČASTI RODIČŮ S DĚTMI NA PROFESIONÁLNÍCH AKCÍCH
- PODPORA KOJENÍ VE VEŘEJNÝCH PROSTORECH
- NABÍDKA HLÍDÁNÍ DĚTÍ NA AKCÍCH
- POLOŽKA NA HLÍDÁNÍ V ROZPOČTU FILMU
- FLEXIBILITA PRACOVNÍHO ČASU
- PODPORA SLAĎOVÁNÍ RODINY A KARIÉRY
- PODPORA OSOBNÍHO ROZVOJE REŽISÉREK

ZÁVĚR

Ve své práci jsem hledala odpověď na otázku, jaké jsou možnosti seberealizace a individuální strategie režisérek dokumentárních filmů, které jsou zároveň matky. Ukázalo se, že jejich tvůrčí a mateřská zkušenost je neoddělitelná od pozice ženy žijící v této společnosti, v České republice v roce 2021. A ženy, ač zdánlivě rovnoprávné, se potýkají s řadou problémů a výzev, které nejsou reflektovány, nebo jen velmi málo. Kinematografie je malou částí tohoto celku, a proto se chová k ženám prakticky stejně, nereflektuje jejich potřeby, protože je ani nezná.

V zahraničních studiích se ukázalo, že i tak rovnoprávné země, jako je například Švédsko nebo Austrálie, selhávaly v rovnoprávnosti mužů a žen v rámci filmového průmyslu. Filmový průmysl byl dlouhou dobu doménou mužů a fungují v něm často větší stereotypy než ve společnosti. Některé země uskutečnily podrobné studie, analyzovaly data a definovaly podpůrné nástroje k zrovnoprávnění žen a mužů. Jedním z hlavních cílů je přivést skrze ženské tvůrkyně, režisérky, scenáristky a producentky více ženské perspektivy do světa dokumentárního a hraného filmu a také do celé společnosti. Po realizaci důsledných kroků se během několika let podařilo vyvinout mnoho filmů žen-režisérek a jejich filmy se ukázaly jako úspěšné i v mezinárodním měřítku. Faktory, které ovlivňují kariéry žen jsou:

klíčoví hráči ve filmovém průmyslu, dominance mužů v příbuzných odvětvích, péče o děti, nedostatek sebedůvěry a rozdíl v odměňování žen a mužů. V rozhovorech s českými režisérkami se objevují podobná témata jako v mezinárodních studiích. Režisérky často točí filmy, studují a pečují o děti ve stejném období a sladování rodiny a kariéry je pro ně výzvou. Pokud se věnují tvůrčí činnosti, nemají už sílu se plně věnovat *networkingu*, PR a propagaci sebe a svých děl. Také pro ně není snadné získat finanční podporu, i když dosáhly ocenění své tvorby na festivalech, a prosadit se v hraném filmu. Ve společnosti, která si o sobě myslí, že ženy a muži mají rovné podmínky, je třeba uskutečnit studii, která ukáže, jestli to tak opravdu je. Zatímco evropské instituce (MEDIA) zavádějí zvláštní bodové ohodnocení projektů s ženami v hlavních profesích a projektů týkajících se žen, české instituce žádné konkrétní kroky na podporu žen-matek v kinematografii nedělají (kvóty, pobídky, mentorské programy, anonymní vyhodnocování grantových žádostí, podpora PR a distribuce, stáže, rezidence, podpora hlídání dětí), ale mají zájem na tom, aby o dílech, která budou podpořena nebo realizována, rozhodovala kvalita děl, nikoliv gender. Na vyžádání jsou instituce ochotny poskytnout data a o dané problematice vést dialog. FAMU připravuje *Gender Equality Plan*, aby zajistila rovné

příležitosti a rozmanitost pedagogického sboru. Téma rodové rovnosti se v české kinematografii teprve probouzí. Zůstává otázkou, nakolik je česká společnost ovládána nevědomými stereotypy, které ženám neumožňují aktivně se podílet na realizaci svých filmových děl v podobné šíři, jako se to daří mužům.

Ženy-matky-režisérky tvoří, přestože k tomu nemají důstojné podmínky. Často při tvorbě vycházejí ze svých vlastních prožitků a nacházejí si vlastní cesty realizace svých projektů. Svou rodinu neoddělují od svého díla, někdy ji dokonce natáčí, ale přiznávají, že k plné koncentraci potřebují tvůrčí klid. Režisérky by se rády aktivně účastnily profesionálního života a uvítaly by větší vstřícnost institucí k matkám a dětem. Výpovědi žen, které jsou v různém věku, různém stádiu kariéry a rodičovství, se v mnohém shodují a jsou často v rozporu se stanovisky institucí, které snadno podléhají iluzi o genderové rovnosti. Proto je podstatné, aby byl zahájen dialog mezi režisérkami a institucemi; v nejbližší době například formou panelové diskuze na filmových festivalech.

Rozhovory s dokumentaristkami v této práci mohou být argumentačním nástrojem při zavádění změn v českém filmovém průmyslu, který tento typ inovace nutně potřebuje. Vzhledem k tomu, jak je téma v českém prostředí neprobádané, vidím v něm potenciál pro disertaci a další výzkum, kvantitativní i kvalitativní. Podstatným krokem na této cestě může být zavedení podpůrných nástrojů umožňujících aktivní tvůrčí práci matkám a v obecné rovině produkce většího množství nových filmů ženských autorek.

Podobně jako když porodí dítě, dává žena-tvůrkyně svým dílem dar světu. Stejně jako rodící žena potřebuje i režisérka dobré podmínky, aby mohla na svět přivést svůj film. Pokud je má, může pečovat nejen o své děti, ale skrze své dílo i o svět.

POUŽITÉ PRAMENY A ODBORNÁ LITERATURA

1 Metodologie

HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. (2012). *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 2. vyd. London: SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-8059-3.

HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. (2014). *Feminist Research Practice. A Primer*. 2. vyd. London: SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-9497-2.

KAUFMANN, Jean-Claude (2010). *Chápající rozhovor*. Praha: SLON ISBN 978-80-7419-033-9

REINHARZ, Schulamit, DAVIDMAN, Lynn (1992) *Feminist methods in Social Research*. New York Oxford: Oxford University Press ISBN 019507386-X

2 Knihy

BARONOVÁ, Barbora (2019) *Ženy o ženách, Intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu*. Praha a Zlín: nakladatelství wo-men, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 9788-80-907641-0-1.

OLIVOVÁ, Kateřina (2020), *Milk and Honey*. Praha: AVU, wo-men ISBN 978-80-88366-00-3 (AVU), ISBN 978-80-907641-4-9 (wo-men)

3 Online zdroje

ZAHRANIČNÍ STUDIE

EWA. *Executive summary: Where are the women directors? Report on Gender equality for directors in the European film industry* (2016). [online].

[cit. 20. 7. 2021] Dostupné z: https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/2016Exec_summary-Berlinale.pdf

EWA. *Where are the women directors? Report on Gender equality for directors in the European film industry* (2014). [online]. [cit. 8. 3. 2021] Dostupné z: https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report_compressed.pdf

Screen Australia. *Gender Matters – Women in the Australian Screen Industry* (2015) [online]. [cit. 8. 3. 2021] Dostupné z: <https://www.screenaustralia.gov.au/getmedia/f20beab8-81cc-4499-92e9-02afba18c438/Gender-Matters-Women-in-the-Australian-Screen-Industry.pdf>

WIFT Sweden. *What A Sad Story! Distribution, Production and Gender Equality in the Swedish Film Industry* (2013). [online]. [cit. 9. 6. 2021] Dostupné z: <http://www.filmdirectors.eu/wp-content/uploads/2014/11/A-Real-Tear-Jerker-WIFT-14.pdf>

DIPLOMOVÉ A DISERTAČNÍ PRÁCE

BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách. Intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu*. [online]. Zlín, 2019 [cit. 4. 3. 2021]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/t0zxae/>. Disertační práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

PECHÁČKOVÁ, Marika. *„Holčičí povídaní“* [online]. Praha, 2017 [cit. 15. 2. 2021] Diplomová práce. AMU, FAMU. RNDr. MgA. Alice Růžičková. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/10067>

ŠEVČÍKOVÁ, Martina. *Feministická audiovizí: My, ženy, umělkyně* [online]. Praha, 2017 [cit. 15. 2. 2021] Bakalářská práce. AMU, FAMU. RNDr. MgA. Alice Růžičková. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/10064>

OSTATNÍ

BIČÁKOVÁ Alena, KALÍŠKOVÁ Klára (2015). *Od mateřství k nezaměstnanosti: Postavení žen s malými dětmi na trhu práce, Studie 8/2015*. [online]. Praha: Národohospodářský ústav AV ČR v. v. i. ISBN 978-80-7344-354-2. Říjen 2015 [cit. 15. 2. 2021] Dostupné z: [https://idea.cerge-ei.cz/files/IDEA Studie 8 2015 Od materstvi k nezamestnanosti/IDEA Studie 8 2015 Od materstvi k nezamestnanosti.html](https://idea.cerge-ei.cz/files/IDEA_Studie_8_2015_Od_materstvi_k_nezamestnanosti/IDEA_Studie_8_2015_Od_materstvi_k_nezamestnanosti.html)

DVOŘÁKOVÁ, Martina. *Rodičovská dovolená a rodičovský příspěvek*. [online]. 19.10.2020 [cit. 24. 7. 2021] Dostupné z: <https://www.pravoprovsechny.cz/clanky/rodicovska-dovolene-rodicovsky-prispevek/>

Eurostat. *Gender Pay gap in unadjusted form*. [online]. 24. 2. 2021 [cit. 5. 8. 2021] Dostupné z: <https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/tesem180/default/table?lang=en>

EWA. *EWA Study*. [online]. [cit. 24. 7. 2021] Dostupné z: <https://www.ewawomen.com/research/>

FAMUFEST 37. *Ženy o/ve filmu*. [online]. 29. 4. 2021 [cit. 22. 7. 2021] Dostupné z: <https://www.facebook.com/famufest/videos/panelov%C3%A1-diskuze-%C5%BEeny-ove-filmu/294801218911382/>

Gender Studies. *Ekonomické dopady mateřství v souvislostech*. [online]. 6. 3. 2015 [cit. 15. 2. 2021] Dostupné z: <http://genderstudies.cz/tiskove-zpravy/tz.shtml?x=2444008>

HAYEUR, Isabelle, KLODAWSKY, Helene, ROSE Vanya. *Ten Tips for Young Women Directors*. [online]. [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z: <https://realisatrices-equitables.com/10-tips/>

Kodex feministické (umělecké) instituce (2017). In: *Feminist (Art) Institution* [online]. [cit. 15. 2. 2021] Dostupné z: <http://feministinstitution.org/kodex/>

MALINOVÁ, Martina (2020). Kvóty: konec jedné kinematografie In: *Queer* [online]. 15. 10. 2020 [cit. 20. 7. 2021] Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10520528904-queer/220562210900014-kvoty-konec-jedne-kinematografie/>

Manifest Mothers Artlovers (2019). In: *A2larm* [online]. 14. 10. 2019 [cit. 15. 2. 2021] Dostupné z: <https://a2larm.cz/2019/10/manifest-mothers-artlovers/>
terezatara.com [online]. [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: www.terezatara.com

WAGNEROVÁ, Alena. Svoboda, rovnost, základní příjem aneb o důstojnosti člověka. In: *Deník Referendum* [online]. 22. 12. 2012 [cit. 15. 2. 2021] Dostupné z: <https://denikreferendum.cz/clanek/14607-svoboda-rovnost-zakladni-prijem-aneb-o-dustojnosti-cloveka>

WGEA. *Australia's Gender Pay Gap Statistics 2021*. [online]. 26. 2. 2021 [cit. 5. 8. 2021] Dostupné z: <https://www.wgea.gov.au/publications/australias-gender-pay-gap-statistics>

ROZHOVORY A ČLÁNKY

EWA. *Interview with Anna Serner, head of the Swedish Film Institute*. 21. 6. 2015 [online]. [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.ewawomen.com/interviews/en-events-interview-with-anna-serner.html/>

KEEGAN, Rebecca. *Putting money where the gender diversity is: How international film boards are pushing the cause of female filmmakers* [online]. 25. 5. 2016 [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-film-financing-gender-diversity-20160523-snap-story.html>

LANGE, Ariane. *How this woman Changed Gender Inequality in Swedish Films* [online]. 5. 11. 2016 [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://imago.org/activities/diversity-and-inclusion/how-this-woman-changed-gender-inequality-in-swedish-films/>

PETKOVIČ, Vladan. *Leena Pasanen*. [online]. 29. 10. 2019 [cit. 21. 7. 2021].

Dostupné z:

<https://cineuropa.org/en/interview/380395/>

PILZOVÁ, Zuzana [online]. 14. 7. 2021 [cit. 24. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=10158701575543220&set=pcb.10158701597293220>

Sydney, City of Film. *Interview with Anna Serner. Making gender equality a reality in the screen industry*. [online]. [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://screen.nsw.gov.au/news/interview-with-anna-serner-making-gender-equality-a-reality-in-screen>

INSTITUCE

AMU [online]. [cit. 24. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.amu.cz/cs/>

AMU. *Studijní a zkušební řád* [online]. [cit. 24. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://www.famu.cz/cs/studuji/studijni-oddeleni/preruseni-studia-individualni-studijni-plan/>

APA. *Asociace producentů v audiovizí*. [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://asociaceproducentu.cz/>

ARAS. *Asociace režisérů a producentů* [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://aras.cz/>

ASAF. *Asociace animovaného filmu* [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://www.asaf.cz/>

Česká televize [online]. [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz>

Czech Film Commission [online]. [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z:

<https://filmcommission.cz>

Doc Alliance Films [online]. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <https://dafilms.cz>

DOK Leipzig [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.dok-leipzig.de/en>

Dok.revue [online]. [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz>

Ex Oriente [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z: <https://dokweb.net/activities/ex-oriente-film/2021/about>

FAMU [online]. [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/cs/>.

FAMU. Výnos rektora č.12/2018 [online]. [cit. 23. 7. 2021]. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/V%C3%BDnos_12_2018_Evidence_uznan%C3%A9_doby_rod%C4%8Dovstv%C3%AD.pdf

Ji.hlava, Česká radost [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy>

Katedra dokumentární tvorby FAMU [online]. [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <http://kdt.famu.cz>.

Magnesia Litera [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.magnesia-litera.cz/historie/>

MEDIA: Jak si poradit s novými prioritami programu Kreativní Evropa (webinář). [online]. 22.7.2021 [cit. 24. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.mediadeskcz.eu/akce/jak-si-poradit-s-novymi-prioritami-programu-kreativni-evropa/?fbclid=IwAR0TqSsqBDRZVJVZwFBMDw1snEH4F1hhwrthiOuN5LMDrN90vHXbWzfOm-I>

MFDF Ji.hlava [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/>

Sdružení pro rozhlasovou tvorbu [online]. [cit. 5. 8. 2021]. Dostupné z: <https://informace.rozhlas.cz/srt-archiv>

Státní fond kinematografie [online]. [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz/>

Studijní oddělení FAMU [online]. [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z:
<https://www.famu.cz/cs/studuji/studijni-oddeleni/evidence-uznani-rodicovstvi-student-na-rodicovske-dovolene/>

Švédský filmový institut [online]. [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z:
<https://www.filminstitutet.se/en/>

ORGANIZACE PODPORUJÍCÍ ŽENY A RODIČE V KINEMATOGRAFII

EWA. European Women's Audiovisual Network [online]. [cit. 23. 7. 2021].
Dostupné z: www.ewawomen.com

Chicken and Egg Pictures [online]. [cit. 23. 7. 2021]. Dostupné z:
<https://chickeneggpics.org>

Cinematographinnen [online]. [cit. 3. 8. 2021]. Dostupné z:
<https://cinematographinnen.net>

GIFT [online]. [cit. 23. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.girlsinfilmtv.com>

Girls in Film [online]. [cit. 23. 7. 2021]. Dostupné z: www.girlsinfilm.net

Gender a věda [online]. [cit. 22. 8. 2021]. Dostupné z: <https://genderaveda.cz/>

Raising Films [online]. [cit. 3. 8. 2021]. Dostupné z: www.raisingfilms.com

Realisatrices Équitables [online]. [cit. 3. 8. 2021]. Dostupné z:
<https://realisatrices-equitables.com>

Women Make Movies [online]. [cit. 3. 8. 2021]. Dostupné z:
<https://www.wmm.com>

4 filmy

CULKOVÁ, Andrea (2014). *Cukr Blog* [celovečerní dokumentární film]. Česko.

CULKOVÁ, Andrea (2016). Exekuce. In: *Český žurnál* [televizní dokument]. Česko. ČT2, 25. 11. 2016.

CULKOVÁ, Andrea (2016). H*ART ON [celovečerní dokument]. Česko.

CULKOVÁ, Andrea (2004). *Interní sdělení ve věci úřední* [studentský dokumentární film]. Česko.

CULKOVÁ, Andrea (2007). *Krásná Praha olympijská* [televizní dokument].

MALINOVÁ, Martina (2017). *Žena Růže Píseň Kost* [studentský dokumentární film]. Česko.

PECHÁČKOVÁ, Marika (2012). *Hromosvody* [studentský dokumentární film]. Česko.

PECHÁČKOVÁ, Marika (2013). *Mater Noster* [studentský dokumentární film]. Česko.

PECHÁČKOVÁ, Marika (2016). Smilovice. In: *Náš venkov* [televizní dokument]. Česko. ČT2, 7. 2. 2016.

PECHÁČKOVÁ, Marika (2016). *Spi sladce*. [televizní dokument]. Česko. ČT2, 5. 1. 2017.

PEROUTKOVÁ, Karolína (2015). *Být (sama sebou)*. [studentský dokumentární film]. Česko.

PEROUTKOVÁ, Karolína (2019). *Volání divočiny*. [studentský dokumentární film]. Česko.

TARA, Tereza (2007). *Hormonální akvárium* [krátký dokument]. Česko.

TARA, Tereza (2017). *Kalado* [dokumentární film]. Česko.

TARA, Tereza (2021). *Let viny* [celovečerní dokument]. Česko.

TARA, Tereza (2007). *V čem je háček?* [studentský dokumentární film]. Česko.