

VALERIE COUFALOVÁ / 24. 3. 2022

Neviditelné ženy FAMU

Čtvrtého října 2021 proběhla v kině Ponrepo retrospektivní přehlídka filmů, které mezi lety 1949 až 1970 vznikly na pražské FAMU a na kterých se v různých profesích podílely ženy, tehdejší studentky. Na kurátorský výběr snímků Terezy Czesany Dvořákové můžeme nahlížet jako na ojedinělý vzorek, a to nejen z hlediska narušení tehdejších rigidních profesních rolí, například v podobě ženy-kameramanky, ale i v přístupu k tematice jednotlivých filmů, v mnoha ohledech ovlivněných ženskou perspektivou. Zároveň po zhlédnutí tohoto nevelkého výběru vyvstává otázka, proč se ženskému úhlu pohledu nedostalo v socialistické kinematografii kontinuálního pokračování a proč většina těchto žen, společně s dalšími absolventkami filmové fakulty AMU, zůstala až dodnes neviditelnými. Filmy těchto neviditelných, nebo alespoň dlouhou dobu neviděných žen nás budou provázet částí textu, v kterém se pokusím nastínit vývoj pozice žen v českém filmovém průmyslu, kterou z velké části utvářela dlouhou dobu jediná vzdělávací instituce zaměřená na filmovou tvorbu.

První ženy na FAMU

Cesta žen do filmové praxe je historicky složitá. Mediální pozornost se dlouhou dobu tradičně upínala na mužské postavy a film tak nebyl výjimkou. Ženy jako tvůrkyně, stejně jako jejich témata, zůstávaly skryty ve stínu mužských režisérů. Kamufláží pak byla jejich záře coby objektů na samotném plátně. Ženy do filmového průmyslu přesto pronikaly od začátku, zůstávaly však na pozicích a v profesích, kterým se nedostávalo veřejně tolik pozornosti a nebyly chápány jako výsostně autorské. Vedle dobového kontextu a společenských norem často tyto komplikace neulehčoval ani systém, ve kterém v roce 1946 vznikla vzdělávací instituce zaměřená na filmovou tvorbu. Ta nebyla dle dobových svědectví přítomnosti žen a jejich ryze autorskému přínosu v počátcích příliš nakloněna. Je pravda, že na FAMU existovaly obory, které bychom už tehdy mohli označit za alespoň částečně feminizované, jako například scenáristika a dramaturgie, produkce nebo později střih. Nicméně i alespoň částečné zastoupení

ženského pohlaví na těchto oborech odráželo dobové genderové stereotypy žen, které mají čas na psaní nebo se hodí na organizaci. Střih pak dlouhodobě reprezentoval právě profesi, které nebyla přisuzována autorská nebo tvůrčí váha. Naproti tomu při pohledu na statistiky absolventů školy bylo možné ještě nedávno pokládat kameru za ryze mužský obor zejména pro jeho technologickou náročnost i fyzické požadavky, které byly v minulém století odůvodnitelné hmotností aparátů. Ale obdobná situace se dlouhodobě týkala i katedry režie, výkladní skříně FAMU, kterou za celá padesátá léta absolvovalo dohromady pouze osm žen. Jednou z nich byla studentka historicky prvního ročníku FAMU Věra Tatterová, která do studia nastoupila hned po vzniku školy a jejíž film – cvičení *Tvář a maska* (1941) – byl součástí přehlídky. Snímek je humorem odlehčenou studií proměn tváří pod filmovými maskami a kostýmy. Sama režisérka na něj profesně nenavázala, snad jen v přenesené tematické rovině, prosadila se totiž jako filmová kostymérka a maskérka.

Další pozoruhodnou zástupkyní nevelké řady studentek FAMU z padesátých let je Olga Růžicková, která v době studia natočila propagační snímek *Mrtvé řeky* (1956). Jedná se o krátký dokument s kritickým apelem ve věci znečišťování tekoucích vod.

Růžicková nastoupila na FAMU již po několikaleté praxi ve Výzkumném vodohospodářském ústavu, s kterým také později spojila celou svou filmařskou i vědeckou kariéru. Na výše zmíněný snímek, který byl v době vzniku promítán v kinech, ale nenavázala, z velké části také proto, že se její kritický pohled neshodoval s tehdejším étosem socialistické pětiletky. Její další práce se tak omezila pouze na úzký kruh odborníků, její jméno zůstalo veřejnosti víceméně neznámé i přes fakt, že ji lze označit za průkopnici českého eko filmu.

Další pomyslné prvenství ve výčtu žen, které studovaly na FAMU v jejich začátcích, patří kameramance Věře Štinglové, ženě, která dokončila studium v roce 1956 a stala se tak první a na dalších více než deset let jedinou absolventkou katedry kamery.

Podobně jako dvě výše zmíněné i ona měla původní zázemí v jiném oboru, konkrétně fotografii, a na FAMU tak nastoupila až několik let po dokončení středního vzdělání. Tento rys lze šířeji označit za typickou charakteristiku žen, které v té době byly na FAMU přijímány. Podobným případem byla později i Věra Chytilová, která na FAMU nastoupila až po dokončení studia architektury v necelých třiceti letech. I tento fakt mohl tehdejšími studentkám komplikovat integraci do rodící se příští filmové generace. Ilustrační budiž případ Věry Štinglové, která vzpomíná,¹ že zatímco spolužáci mířili po

vyučování do kaváren, ona sama spěchala domů postarat se o děti.

FAMU propojuje

Vzhledem k tomu, že filmová fakulta historicky fungovala a dodnes stále funguje nejen jako vzdělávací instituce, ale také jako platforma k propojení začínajících profesionálů, stojí na mezioborové spolupráci. Mnoho projektů absolventů vycházelo a vychází ze vztahů navázaných během studia, věkový rozdíl mohl být v mnoha případech překážkou. A nejen ten. Ovšem dlouhá léta byl počet studentek ve velkém nepoměru k začínajícím filmařům, mužům. Spolupráce mezi katedrami tak, aby si například režisérka našla ke svému ročníkovému cvičení kameramanku, byla takřka nemožná. Tato skutečnost proto limitovala nejen potenciální budoucí kariéru začínajících filmařek, ale i prostor pro ženská témata a jinou perspektivu, která se v převážně mužském kolektivu prosazovala o poznání hůř. Již zmíněná Věra Štinglová se během studia coby kameramanka podílela na školním filmu Jana Valáška *V ulici je starý krám* (1955). Snímek nese ženské téma se sociálním přesahem, vypovídá o nedostupnosti bydlení skrze mladou studentku, která zoufale shání podnájem. I přesto, že je film režírován mužem, stojí právě na ženské perspektivě. Sama Štinglová ale ve spolupráci s Valáškem již nepokračovala, i v jejích vzpomínkách se formování vztahů v rámci školy nejeví jako podstatné, na rozdíl od výpovědí mnoha mužských absolventů. I přesto se Štinglové podařilo profesně prosadit, a to v televizi, kde již kompatibilní štáby s dlouhodobou spoluprací vytvořila. Stala se kameramankou mnoha televizních filmů a pohádek, spolupracovala zejména s režisérkou Vlastou Janečkovou, jednou z osmi absolvujících režisérek v padesátých letech, či Libuší Koutnou. Televizní tvorba bývala téměř zpravidla cílovou stanicí absolventek z raných let FAMU, pokud tedy ve filmařské kariéře pokračovaly. Z dalších je to například legendární režisérka dětských filmů Věra Plívová-Šimková, která často tvořila režisérský tandem s Drahomírou Královou, obě vyšly z katedry režie během padesátých let. Televize jako instituce poskytovala ženám lepší podmínky, nejen z hlediska utváření televizních skupin, které svědčí o potřebě se s dalšími filmařkami profesně propojovat, ale i z materiálního hlediska systematického zaměstnání s určenou pracovní dobou, která dovolovala skloubit jejich mateřské a dobovým kontextem vyžadované povinnosti s prací. Nezanedbatelnou výhodou pro zaměstnání v televizi pak byla i jistota finančního ohodnocení. Takové prostředí bylo v porovnání se snahou prosadit se v tehdejší filmovém průmyslu bez jistého a kolaborativního tvůrčího zázemí pro ženy o poznání

výhodnější a v mnoha případech také jedinou cestou.

Jestliže v průběhu padesátých let mluvíme o osmi absolventkách katedry režie, v šedesátých letech to už byly pouze čtyři. Paradoxně tuto éru vnímáme jako tu, která v mnohém feminizovala filmový průmysl a konkrétní snímky. Bez nadsázky zejména proto, že mezi ony čtyři absolventky se mimo jiné řadí Věra Chytilová a Drahomíra Vihanová. Vzhledem k popsaným okolnostem a obecnému kontextu se však odvážím tvrdit, že tyto dvě legendární režisérky se autorsky prosadily systému navzdory. FAMU totiž viditelně dlouhodobě selhávala jako platforma k propojení tvůrkyň a v nedostatku studentek tak systematicky zamezovala nejen prosazení ženských témat, ale i samotných autorek, které často po nadějných studijních snímcích odcházely do jiných profesí či institucionálních pozic a zůstaly ve většině případů neviditelné.

S touto problematikou se škola historicky zjevně neuměla a nechtěla vyrovnat, po desetiletí se v minulém století ženy na FAMU objevovaly, nicméně vstup do širšího filmového průmyslu stále komplikovala protrhávající se kolaborativní síť, která by dovoľovala spolupráci s dalšími ženami. Postupem času se pozice žen ustálila na určitých filmových profesích, do systému nejčastěji vstupovaly jako střihačky nebo scenáristky/dramaturgyně. Tyto disciplíny byly šířeji stereotypizovány jako ženské,² k autorskému zviditelnění však příliš nepřispívaly. Vyšší počet žen v kinematografii však nevyhnutelně odstartoval změny, které se na FAMU začaly prosazovat nejprve na katedrách, které máme tendenci vnímat jako více autonomní, a ne výhradně závislé na školním kolaborativním štábu. V porovnání s ostatními filmovými obory je například výrazný počet žen na katedře animované tvorby po jejím vzniku v roce 1990.

FAMU myslí na ženy

Podobně průkopnický můžeme vidět i katedru dokumentární tvorby. Přestože se dnes do jisté míry jeví dokumentární film jako ženská platforma, před rokem 1989 byla situace genderového zastoupení v podstatě srovnatelná s katedrou režie. Výrazné změny zaznamenala tato disciplína kolem roku 2000, v době, kdy katedru vedla dokumentaristka Olga Sommerová, režisérka tradičně vnášející do své tvorby feministická témata. Změny byly ale stále zapotřebí i na jiných oborech, zvláště těch, které jsou vnímány jako technicky náročnější. Jedna z tehdejších absolventek katedry, Andrea Prengňová,³ vzpomíná, že ani v té době nebylo možné si do školního štábu

najít zvukařku nebo kameramanku a točit o intimních ženských tématech bylo stále ještě složité. Jako přelom pak chápe období po roce 2000, kdy se do technických oborů začaly systematictěji přijímat ženy. Nutno říct, že se škola tohoto pozitivního trendu snaží držet dodnes, byť je genderová otázka v rámci technických oborů stále předmětem veřejných kritických diskusí.

Feminizaci dokumentu pak Prengyová zdůvodňuje mimo jiné také jeho tradiční provázaností s televizními institucemi, které kontinuálně představují pro filmařky větší jistotu než nezávislá tvorba. Samotný systém školy v podstatě reflektuje jednoduchou skutečnost, v níž je ženská zkušenost s mateřstvím a rodinným životem stále poněkud obtížně propojitelná s filmařskou kariérou. Tuto problematiku vznesla na konferenci doktorandů FAMU v roce 2021 ve svém příspěvku i Tereza Tara, působící rovněž na katedře dokumentární tvorby. V posledních letech zejména právě tato katedra vynáší na světlo důležité otázky ohledně genderové rovnosti. Ve spolupráci s novým vedením v čele s Andreou Slovákovou pozorujeme, že se dnes škola na tyto podněty snaží pružně reagovat. Dobrým příkladem je institut školní ombudsmanky nebo organizace Ne!musíš to vydržet, která se na konci roku 2021 rozšířila z divadelní fakulty i na FAMU a má za cíl zlepšení podmínek studentů a studentek skrze otevřenost ohledně diskriminačních praktik, s kterými by se mohli během studia setkat. Sama Slováková institut ombudsmanky a jeho činnost komentovala následovně: „Učíme se, neustále vylepšujeme mechanismy. Musíme dál pokračovat v prohlubování praxe a neustálé reflexi toho, jakým způsobem fungujeme. Není špatné, že o problémech mluvíme, je špatné, že se dějí“.⁴ Vyslovila tak naději a vůli podílet se na zlepšení situace, která se týká nejen, ale dlouhodobě především, žen na uměleckých oborech.

Klíčovým prvkem stále zůstává podpora a propojování žen napříč filmovým průmyslem. Tuto nezbytnost zdůrazňuje i Dagmar Sedláčková a aktivita její platformy Girls in Film, která se snaží o zapojení žen do filmového průmyslu napříč všemi profesemi při projektech, jejichž vedlejšími benefity mají být zejména zkušenosti a získané konexe. Doufejme, že se snaha filmové fakulty adaptovat tento vzorec do procesu vzdělávání podaří. Neboť u filmu jako kolektivního díla je spolupráce důležitější než v jakémkoliv jiném umění. A právě spolupráce a vzájemné sdílení ženských tvůrkyň je cestou k tomu, aby ženy v kinematografii, stejně jako jejich filmy, byly viděny.

Poznámky:

¹z rozhovoru Marie Barešové s Věrou Štinglovou, 17. 6. 2021, sbírka zvukových záznamů NFA.

² Erin Hill, Distributed Assistanthood: Dues-Paying Apprentices and 'Desk Slaves'. In Vicki Mayer (ed.), *The International Encyclopedia of Media Studies, Volume II: Media Production*, Malden, MA: Wiley-Blackwell 2013, s. 9–15.

³z rozhovoru Valerie Coufalové s Andreou Prengyovou, 1. 12. 2021.

⁴Andrea Slováková na kolokviu ombudsmanky FAMU, 20. 1. 2022.