



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Disertační práce

Ženy o ženách
Intimita tvorby českého ženského filmového a
literárního dokumentu

Women on Women
Disclosure of the Creative Practice of the Czech Women Film and
Literary Documentary

Autorka:

Mgr. Barbora Baronová, DiS.

Studijní program:

P8206 Výtvarná umění

Studijní obor:

8206V102 Multimédia a design

Školitel:

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Oponenti:

doc. Mgr. Lucie Česálková, PhD.
prof. Ľudovít Labík, ArtD.

Zlín, prosinec 2019

© Barbora Baronová

Vydala **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** v edici **Disertační práce**.

Publikace byla vydána v roce 2019.

Klíčová slova: *dokumentární práce, filmový dokument, dokumentární film, literární dokument, žena-dokumentaristka, dokumentaristka, český dokument, ženský dokument*

Key words: *documentary practice, film documentary, documentary film, literary documentary, woman documentarian, Czech documentary, women documentary*

Práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

ISBN:

ABSTRAKT

Předložená disertační práce *Ženy o ženách: Intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu* se zabývá tvorbou dokumentárního obsahu ženami v českém filmovém a literárním prostředí. Práce zkoumá konkrétní fáze a proměnné tvůrčího procesu žen-dokumentaristek majících odlišné situační, profesní, metodologické, názorové i hodnotové východisko. Analýza, která tvoří stěžejní obsah teoretické práce, vychází z praktické části disertace. Tu představuje kniha dvaceti osmi rozhovorů s dvaceti devíti filmovými a literárními dokumentaristkami tvořícími v Česku, jejichž výpovědi slouží jako primární zdroj odborné části této práce. Respondentky přinášejí subjektivní pohled na kontext vzniku díla, osobnost dokumentaristek, záměry a motivace k tvorbě, volbu témat nebo výběr postav. Dále se zabývají vztahy autorek s dokumentovanými osobami, etikou, procesy realizace, důležitými aspekty dokumentární praxe, jako jsou cenzura, angažovanost nebo terapie, také financováním a rolí institucí. V neposlední řadě se věnují tématu žen v kontextu otázek feminismu, genderu, spolupráce, mateřství nebo profesního uplatnění.

ABSTRACT

PhD thesis under the title *Women on Women: Disclosure of the Creative Practice of the Czech Women Film and Literary Documentary* explores the creation of the documentary content produced by women in the context of the Czech film and literary documentary. Submitted work examines particular stages and variables of the creative processes realized by women documentarians, having different professional background, various opinions, and values, moreover employing diverse creative methods. Analysis itself, set as the main component of the theoretical PhD thesis, is rooted in the practical, creative part of the PhD thesis. The book, comprising of twenty eight interviews with twenty nine film and literary women documentarians, has become the primary source of knowledge within this PhD thesis. Applying their subjective perspective, its women respondents are discussing topics, such as context within the content is produced, documentarists' background and their self-reflection, intentions and motivations behind the act of creation, topic and respondent selection. They are explaining their relationships with their subjects, approach to ethics, working procedures, important aspects of the documentary practice, such as censorship, engagement, and therapy, as well as funding, and the role of the institutions. Furthermore, they are examining the fact of being a woman in relation to feminism, gender, collaboration, motherhood, and employment.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala své školitelce na FMK UTB doc. MgA. Janě Janíkové, ArtD. za důvěru v mou práci a nekonečnou profesní i lidskou podporu, profesorce antropologie Diane Bell za impuls ke změně metodologického smýšlení a mé supervizoře na University of New South Wales Jodi Brooks za příležitost vycestovat na zahraniční stáž.

Barbora Baronová, 10. 9. 2019

OBSAH

1. Úvod	9
2. Definice pojmů	11
2.1 Dokument: Pokus o rešerši	11
2.1.1 Dokument v kontextu filmu	11
2.1.2 Dokument v kontextu literatury	13
2.1.3 Sečteno a podtrženo	16
2.2 Dokument: Definice výčtem	17
2.3 Co je tedy dokument?	17
2.4 Dokumentární jako adjektivum a další spojení	18
3. Metodologie	18
3.1 Pozitivistické entrée, orální historie a chápající rozhovor	18
3.2 Feministické vědecké metodologie	20
3.2.1 Feministický hloubkový rozhovor.....	22
3.2.2 Feministická orální historie	23
3.2.3 Feministický akční výzkum	24
3.2.4 Originální feministické výzkumné metody	25
3.3 Artistic research, umělecký výzkum	26
3.4 Grounded theory a psaní	27
4. Základ výzkumu	28
4.1 Postoj, perspektiva a východisko	28
4.2 Motivace k výzkumu	28
4.3 Výzkumné otázky a cíle	29
4.4 Prostředí, kde výzkum vznikal	29
4.5 Struktura práce	31
5. Průběh výzkumu	31
5.1 Postup práce	31
5.2 Výběr respondentek	35

5.2.1 Rešerše	35
Ženy filmového dokumentu	35
Ženy literárního dokumentu	36
5.2.2 Výběr pro disertaci	37
Věk respondentky	38
Profesní východisko	38
Nastolovaná témata	38
Specifická zkušenost	39
Nicholsem zmíněné dokumentární modely	40
Osobní pohnutky	40
5.3 Výběr témat	42
5.4 Etika	44
5.4.1 Etika natáčení	44
5.4.2 Etika autorizací	45
5.4.3 Dvě poznámky na okraj	45
5.5 Vztahy s dokumentovanými ženami	45
5.6 Praktické výstupy výzkumu <i>Ženy o ženách</i>	47
5.6.1 Kniha	47
5.6.2 Web	47
5.6.3 Výstava	48
5.6.4 Přednáška	48
5.6.5 Filmová série	48
6. Analýza výzkumu	48
6.1 Kontext	49
6.1.1 Kontext historicko-politický	51
6.1.2 Kontext sociologický	52
6.1.3 Kontext technologický	53
6.1.4 Kontext místní	54

6.1.5 Kontext institucionální	55
6.1.6 Kontext další	55
6.2 Osobnost dokumentaristky	56
6.2.1 Vzdělání	56
6.2.2 Definování sebe sama	58
6.2.3 Partnerství s dokumentaristou	59
6.2.4 Dokumentaristka jako subjekt svého díla	60
6.3 Příprava dokumentu	60
6.3.1 Záměr a motivace	60
6.3.2 Volba témat	61
6.3.3 Výběr postav	62
6.4 Vztahy s dokumentovanými osobami	64
6.4.1 Blízkost	64
6.4.2 Vliv a manipulace	66
6.4.3 Rovnost	68
6.4.4 Hranice intimity	69
6.5 Etika	70
6.5.1 Kodexování	73
6.5.2 Hledání pravdy	73
6.5.3 Dokument jako nástroj moci a zbraň	74
6.6 Realizace	75
6.6.1 Strategie a průběh práce	76
6.6.2 Limity práce	79
6.6.3 Spolupráce	80
6.6.4 Autorizace	81
6.7 Aspekty dokumentu	83
6.7.1 Cenzura	83
6.7.2 Angažovanost a aktivismus	84

6.7.3 Dokument jako terapie	85
6.7.4 Další aspekty	86
6.8 Financování a role institucí.....	86
6.8.1 Financování	87
6.8.2 Instituce	89
6.9 Ženy o sobě	90
6.9.1 Feminismus	96
6.9.2 Gender	97
6.9.3 Spolupráce žen	99
6.9.4 Mateřství	100
6.9.5 Uplatnění	101
7. Závěr	103
8. Literatura	108
8.1 Kapitoly z praktické části disertační práce	108
8.2 Odborná literatura	111
8.3 Filmy	125
8.4 Dokumentární pořady	125
8.5 Workshop	125
8.6 Online zdroje	125
8.7 Dok. práce zmíněné v teoretické části disertace	127
9. Přílohy	130
9.1 Seznam filmových dokumentaristek	130
9.2 Seznam literárních dokumentaristek	132
9.3 Informace k nahrávkám	134
9.4 Otázky výzkumu	136

1. ÚVOD

Disertační práce *Ženy o ženách: Intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu* se věnuje tématu dokumentární praxe žen ve filmovém a literárním provozu v Česku. Důraz klade na práci žen tvořících dokumentární obsah o ženách. V rámci českého literárního dokumentu sahá historie žen, které vědomě a cíleně vytvářejí a rozšiřují dokumentární obsah, do 19. století, v rámci dokumentárního filmu pak do čtyřicátých let 20. století. Tato práce však systematičtěji zpracovává až období druhé poloviny 20. století, respektive současnost. Rozhodnutí reflektovat tento časový horizont má dva důvody. Prvním z nich je obecná situace českých žen charakterizovaná společenským (ne)zájmem o ženskou perspektivu nebo (ne)možností nastolovat prostřednictvím filmů a literatury autorská témata. V oblasti dokumentárního filmu se ženy začaly etablovat jako skutečně autonomní osobnosti až v souvislosti s druhou vlnou feminismu, v literatuře se v rámci některých žánrů non-fiction (deníky, memoáry a podobně) situace změnila dokonce až s politickým uvolněním po roce 1989. Druhým důvodem zúžení práce na období začínající padesátými léty jsou živé prameny – respondentky výzkumu, u kterých bylo nutné přihlídnout nejenom na jejich ochotu, ale také schopnost formulovat vlastní postoje k dokumentární práci. O výběru konkrétních žendokumentaristek do výzkumu pojednává kapitola 5.2 *Výběr respondentek*.

Tato práce vzniká v českém prostoru v kontextu zatím spíše jen symbolického počtu odborných filmových a literárněvědných publikací zabývajících se dokumentární prací zohledňujících gender, žádná z nich se navíc ani nepokouší dát systematičtější prostor ženám-dokumentaristkám k tomu, aby hovořily o vlastních přístupech k tvorbě. To se tato disertace snaží napravit.

Podobu této práce ovlivnilo několik zásadních skutečností, zejména to, že jsem sama ženou-dokumentaristkou a témata, která tato práce nastoluje, znám osobně. Druhým ovlivňujícím faktorem byl můj výzkumný pobyt v zahraničí, který redefinoval koncept mého výzkumu a především pak přinesl zásadní metodologický posun.

Tuto výzkumnou práci tak charakterizuje několik specifik, jež vycházejí z aplikování feministických výzkumných metod. Podrobněji o tom pojednává kapitola 3 *Metodologie*.

Významným spojujícím prvkem této práce je faktor subjektivity. Zatímco klasické pozitivistické vědecké přístupy subjektivitu převážně odmítají, feministické metodologie se naopak vymezují vůči absolutní objektivitě vědecky získaného poznání. Tam, kde je do výzkumu zahrnuta osobní perspektiva, nemůže jazyk pracovat se zobecňováním a odcizováním autorky nebo autora.

Text si naopak žádá – jako v případě této práce – psaní v ich formě. První subjektivitou je tedy subjektivita psaní.

Subjektivita se týká také „kvalita“ (ve smyslu charakteru) poznání dosaženého v této práci. Kalivodová (2013, s. 67) v souvislosti s pátráním po ženách v literatuře hovoří o „ztrátě víry v možnost objektivního poznání vývoje“, „rezervovanosti vůči vědecké spravedlnosti kánonů“ a „subjektivitě uchopování dějinnosti, nikoli jejího vyčerpávajícího poznání“. Formuluje tak rys poznání, ke kterému se hlásí také moje práce. Jako souhrn subjektivních poznatků se nesnaží přinést jednu objektivní pravdu, ale zdůrazňuje mnohost a jedinečnost názorů a pohledů na věc. Subjektivita mého výzkumu je však zároveň vymezena formulováním mých vlastních postojů, které zasazují do konkrétního ideologického diskurzu. Tomuto se obšírně věnuji v kapitole 4. *Základ výzkumu*.

Subjektivita se v této vědecké práci projevuje také mým osobním zapojením do výzkumu, o čemž pojednává kapitola 5. *Průběh výzkumu*. Osobní zapojení autora do výzkumu je dalším z rysů feministických vědeckých přístupů. V této práci se projevuje na úrovni metodologií vedení i interpretace rozhovorů a dalších pramenů. Své postoje zohledňuji nejen při dialogickém, nehierarchickém vedení rozhovorů, ale také v rámci výběru nastolovaných a analyzovaných témat.

Můj pohled, názory, výběr jsou třicátou autentickou perspektivou ženy-dokumentaristky zahrnutou do tohoto výzkumu.

Subjektivita se týká také výběr odborných (ženských) hlasů, které v této práci zaznívají, především pak v kapitole 6.9 *Ženy o sobě*, ale i jinde. V rámci feministických workshopů v australské Art Gallery of New South Wales, o kterých více pojednává kapitola 5.1 *Postup práce*, jsme probírali alternativní modely výzkumů – mezi jinými vědecké práce odkazující na výhradně ženské prameny, které přinášejí zcela (obsahově i hodnotově) odlišné poznání od mainstreamové znalosti. Tato práce tento rys potvrzuje, důkazem teoreticky formulovaného poznatku je to, že ženy jsou v rámci českého filmového i literárního bádání dohledatelné především v pramenech psaných ženami. V českém prostředí v tomto ohledu sehrávají významnou roli teoretičky, akademičky, vědkyně Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová, Lucie Česálková, Dana Musilová, Milena Lenderová a další. V této práci proto na ženy cíleně odkazují, v rámci zahraniční literatury pak zejména kvůli novým tématům, které v dokumentární praxi nastolují. Literatura, která představuje důležité myšlenkové koncepty, které jsou úzce propojené s výsledky analýzy, je řazena přímo na úvod jednotlivých kapitol, aby fungovala jako názorový protiklad, potvrzení nebo doplnění názorů českých dokumentaristek.

Subjektivní je také moje rozhodnutí sestavit v rámci kapitoly 5.2.1 *Rešerše* dva seznamy žen-dokumentaristek (filmových a literárních), jejichž jména jsem při

výzkumu postupně nacházela v historii i současnosti. Oba seznamy jsou zařazeny do této práce jako přílohy pod číslem 9.1 a 9.2. Na první pohled formální výčet reflektuje myšlenku o „mužsky konstruované kulturní paměti (Kalivodová 2013, s. 68)“, kterou se tímto seznamem – zdaleka ne úplným, což by si žádalo samostatnou studii – snažím přepsat. V kapitole 6.9 *Ženy o sobě* důležitost „narušujících“ přístupů z feministických hledisek objasňují vybrané teoretičky.

Tento úvod zakončuje technická poznámka: s ohledem na množství odkazů v textu týkajících se praktické části disertace, tedy knihy *Ženy o ženách* (Baronová 2019), uvádím v dotčených závorkách vždy pouze čísla stránek knihy bez datace rokem 2019, bez mého jména i názvu knihy. Konkrétní údaje o tom, kde a kdy byly rozhovory pořízeny, obsahuje kapitola 9.3 *Informace k nahrávkám* této práce.

2. DEFINICE POJMŮ

2.1 Dokument: Pokus o rešerši

Slovo „dokumentární“ je slovem 20. století. Byť se toto přídavné jméno dostalo ve Francii do *Slovníku francouzského jazyka* Émila Littrého (Gauthier 2004, s. 20) již v 70. letech 19. století, a to v souvislosti se zobrazováním ve významu „to, co má ráz dokumentu“, český *Ottův slovník naučný* (1893, s. 775) znal na sklonku 19. století zatím jenom slovo „dokument“, které vysvětloval jako „*důkazní prostředek, důkaz, obyčejně důkaz listinný; listinu*, na rozdíl od jiných průvodů, pak průkazy, zvláště osobní, svědčící o totožnosti nebo vlastnostech nějaké osoby“. Označení „dokumentární“ ve spojitosti s filmem a literaturou se ujalo – s ohledem na specifický vývoj literatury a až v roce 1895 vynalezený film – až ve 20. letech 20. století. A ač tomu bude brzy sto let, lidé si s terminologií dokumentu v souvislosti s filmem a literaturou lámou hlavu dodnes.

2.1.1 Dokument v kontextu filmu

Podle Gauthiera (2004, s. 247) se termín „dokument“ začal v souvislosti s filmem používat poprvé ve dvacátých letech dvacátého století – paralelně ve Francii, v anglicky hovořících zemích a v Rusku. Do širšího povědomí jej pak oficiálně uvedl roku 1926 britský teoretik John Grierson (Winston 2018, s. 1; McLane 2012, s. 4), a to ve spojitosti s recenzí na film *Moana* amerického dokumentaristy Roberta Flahertyho. Flaherty sám říkal, že „předmětem dokumentárního filmu, tak jak jej chápu já – je život ve tvaru, v jakém skutečně existuje (Adler 2001, s. 17)“. To Grierson v tehdejší recenzi uvedl, že dokumentární film je „tvůrčím zpracováním reality (Porybná a Zajícová 2012, s. 8)“. Griersonovým citátem se rozpoutala ona stoletá diskuse o správnosti užívání

a chápání přívlastku „dokumentární“ v souvislosti s filmem, jak v knize *Dokumentární film, jiná kinematografie* (2004, s. 245–308) ukazuje na konkrétních příkladech francouzský historik filmu Guy Gauthier. I český dokumentarista a pedagog Rudolf Adler (2001, s. 15) říká, že „s názvoslovím jsou potíže, neboť vžitá terminologie bývá mnohdy nepřesná“, což si myslí i jiný český dokumentarista – Jan Gogola ml. (2004, s. 197), který z terminologického problému obviňuje přímo Griersona, který měl sám prohlásit: „Dokumentární film – to není zvláště vhodný termín, ale zatím ho ponechme.“ Terminologie není jasná dodnes, což potvrzuje i současný americký filmový kritik a teoretik Bill Nichols: „Je možné namítnout, že žádná zcela přesná definice dokumentárního filmu nikdy neexistovala (2010, s. 26).“

O jiné, hlubší, z jiných perspektiv pojímané definice se pokoušela řada teoretiků filmu – Carl Plantinga (1997), Michael Renov (1992 a 2004) a další, pro účely této práce však není podstatné vytvořit komplexní výčet definic, spíše definovat prostor, ve kterém jsem se pohybovala, a myšlenky, od kterých jsem se odrazila pro vymezení pojmu vlastního.

Na základě vztahu dokumentu k životu, hranému filmu a technice popsal Gauthier (2004, s. 245–308) různé dokumentární proudy, shrnul přívlastky, které dokument získává, a definoval typy dokumentů. Na základě svých zjištění sestavil v kapitole *Závěr: Co je vlastně dokumentární film?* (s. 347–353) vlastní poučku: „Dokumentární film je menšinové odvětví filmové a později i televizní produkce. (...) Jeho prostor je vymezen sociálními zvyklostmi: produkcí, distribucí a předpokládanou poptávkou publika. (...) Dokumentárním nazýváme také každý film, který je spojen s „dokumentární“ oblastí jako takovou. (...) I v dokumentární tvorbě postupně vznikly různé žánry, jejichž klasifikace se ustavila empiricky. (...) Také dokumentární film má své kódy, které se vyvíjejí pod vlivem společenské poptávky, technických inovací a estetického prostředí.“ Americký filmový kritik a teoretik Bill Nichols (2010, s. 13–20) nabízí definici dokumentárních filmů vymežující se vůči filmům fikčním: „Vzhledem k tomu, že dokumentární filmy se týkají světa, v němž žijeme, nikoli smyšleného světa tvůrce, významně se liší od nejrůznějších žánrů filmu fikčního. (...) Vznikají s jinými záměry, patří k nim kvalitativně jiný vztah mezi filmařem a natáčeným, vzbuzují jiný typ očekávání publika. (...) Tradice dokumentárního filmu se silně opírá o jeho schopnost vyvolat dojem autenticity.“ Nichols (s. 21–59) dále uvádí a komentuje tři obecné, laické, zavádějící představy o dokumentech: „vypovídají o realitě, o tom, co se skutečně stalo“, „vyprávějí o skutečných lidech“ a „vyprávějí příběhy o tom, co se děje ve skutečném světě“. Ty posléze kloubí do přesnější definice (s. 34): „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (...), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně.“

Specifické hledisko tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“ Nichols upozorňuje, že definice postrádá důležité rozlišení na různé druhy dokumentů, zároveň narovinu přiznává, že dokumentárním tvůrcům je vlastní spíš určité konvence narušovat, než je dodržovat. Dokumentární praxi vnímá Nichols jako tekutý prostor. David Bordwell a Kristin Thompsonová v knize *Umění filmu* (2018, s. 449–450) definují dokument jako konsensus mezi zúčastněnými: „Každý dokumentární film o sobě tvrdí, že prezentuje skutečné informace o světě, ale způsoby, jakými toho lze dosáhnout, jsou stejně tak různorodé jako u fikčních filmů. (...) Dokumenty prezentují samy sebe jako typ filmu, který je věrný realitě.“

K pokusům o definici dokumentárního filmu přistoupilo vedle Adlera (2001) ještě několik dalších českých teoretiků a praktiků filmu. Bernard a Frýdlová (1988, s. 114) vysvětlovali dokumentární film odvozením od latinského slova *documentum*, které „znamená doklad, důkaz, svědectví, ale také naučení nebo nebezpečí“ a tvrdili, že dokumentární film může být tím vším. Podle typu realizace jej vymezovali (s. 121) jako samostatnou jednotku vedle filmu hraného a animovaného. Michalská (2000, s. 433) přikládá hodnotící postřeh, že dokument stojí ve stínu filmu hraného. Gogola ml. (2004, s. 197–204) se v eseji *Dokumentární český film dokumentální* hlásí k interpretaci slova dokumentární jako sloužící k informaci, k poučení (s. 198) a v textu uvádí myšlenku dokumentaristy Víta Janečka, který „navrhuje nahradit výraz dokumentární film výrazem dokumentální film, protože dokumentovaná situace je vždy situací určitým způsobem vnímajícího vědomí, a nikoliv reálných faktů v informačně-poučné podobě (s. 198)“. Gogola ml. (s. 198) dále poukazuje na to, že v Česku není úzus pojmenovávat adjektivem „dokumentární“ jiné druhy umění (literaturu, hudbu, výtvarné umění a podobně), ač vykazují stejné známky jako film dokumentární. Oproti tomu *Současný slovník spisovného jazyka českého* (2011) vydaný Ústavem pro jazyk český uvádí dva ze čtyř významů slova dokument jako „svědectví o něčem vůbec, doklad“, respektive „pramen informací (např. kniha, článek, fotografie, film, diagram, výkres apod.)“, čímž adjektivum „dokumentární“ přiznává i jiným médiím. Subjektivní pohled na dokument vybraných českých a slovenských dokumentaristů, konkrétně Věry Chytilové, Zuzany Piussi, Karla Vachka a dalších, zprostředkovává Gogola ml. (2007, s. 91–96) v eseji *Česká a slovenská dokukoláž*.

2.1.2 Dokument v kontextu literatury

Dokument v literatuře se oproti dokumentu ve filmu nachází ještě více na okraji zájmu – v českém prostředí existuje jen nemnoho knih, které se mu věnují více do hloubky (Halada 2018, s. 94; Leikert 2018, s. 20). Podle Pytlíka (1987, s. 21) je sice žánr v oblibě čtenářů, ale stojí mimo zorné pole literární vědy. Podle Halady (2018, s. 11) vyplývá nezáměr o díla a autory literatury faktu ze strany

literární teorie a kritiky dílem z „postmoderních problémů s žánry a jejich vymezením“, stejně jako z „rozšiřujícího se prostoru mediální krajiny“. Jedním z vysvětlení může být chybějící poptávka; zatímco v oboru filmu existuje v Česku hned několik univerzit vyučujících filmovou praxi, vysokoškolské vzdělání v praxi literárního dokumentu v Česku není – pokud pominu příbuzný obor žurnalistika zaměřující se převážně na produkci novinářskou a zároveň nebudu chápat diplomové nebo disertační semináře na univerzitách jako platformu, kde člověk získá praktickou přípravu k napsání literárního dokumentu.

Australská autorka Sue Joseph (2016, s. X) upozorňuje, že – co se dokumentu v literatuře týče – „přetrvává zde mezinárodní debata – vedoucí často k vášnivým a přezíravým polemikám – jak se vlastně tento [dokumentární] typ psaní má jmenovat“. Joseph vedla v roce 2010 e-mailové interview s literárním dokumentaristou Davidem Marrem, který vyhocenou situaci okomentoval slovy: „V podstatě se jedná o debatu dvou táborů – jedni si myslí, že vyprávění příběhů pravdu překrucuje, druzí, že narace představuje obzvláště efektivní způsob, jak pravdu šířit (s. XIV).“ Joseph ve svém textu dále poukazuje na to, že terminologická jednotka nepanuje ani v rámci jazykově jednotného anglofonního světa, a to kvůli rozdílným podmínkám psaní a vydávání tohoto typu literatury, a schválně vyjmenovává nejčastěji zmiňované pojmy, o kterých se diskutuje: literary journalism, documentary journalism, literary nonfiction, art journalism, nonfiction novel, immersion journalism, factual fiction, nonfiction reporting, long-form narrative, narrative journalism, intimate journalism, new journalism, the new journalism, literature of reality, the art of fact, literature of fact (s. XI). Sama používá termín creative nonfiction (s. XVI), pod který řadí subkategorie memoár, esej, literární žurnalistika, historický dokument, portrét a další (s. XVII). Kramer a Call (2007, s. XV) přidávají k Joseph další termíny: telling-true-stories, feature writing a documentary narrative. Ricketson (2014, s. 1–11) operuje s termíny long-form journalism a book-length narrative nonfiction. Ve vyčerpávajícím seznamu teoretických prací dalších autorů na konci jeho knihy *Telling True Stories* (s. 258–270) figurují ještě slovní spojení jako contemporary nonfiction, nonfiction writing nebo narrative nonfiction. Cheney (2001, s. 1) zmiňuje mimo jiné termíny personal journalism, dramatic nonfiction, parajournalism, the new nonfiction, verity, literature of fact a literature of reality. Perl a Schwartz (2014, s. 1) preferují spojení creative nonfiction: „Na nedávné spisovatelské konferenci byl panel Creative Nonfiction zaplněn autory románů, žurnalisty, editory, básníky a pedagogy, všechny přitáhla moc tohoto sousloví vzývající básníkovu pozornost k jazyku, spisovatelovo umění vyprávět, žurnalistovu honbu za fakty a vědcevo závislost na výzkumu.“ Podle Sally Cline (2016, s. 7) pojednávají non-fiction knihy „o něčem, co skutečně existuje nebo se děje“. Ricketson chápe pojem true stories (2014, s. 2) v rámci literárního dokumentu jako alternativu dokumentu filmového.

V českém prostředí se vžily termíny „non-fiction“ (Pytlík 1987), „literatura faktu“ (Halada 2018), vznikají ale i termíny nové jako „autentická literatura“ (Blažejovská 2018).

Pokusům definovat dokument v kontextu literatury se napříč 20. a 21. století věnovalo několik teoretiků, které jmenuje ve své eseji Halada (2018, s. 93), většina z nich se uchylovala k definici tohoto literárního žánru prostřednictvím vymezování se vůči ostatním. Například Hrabák (1973, s. 290–292) chápe non-fiction literaturu jako „přechodné útvary mezi literaturou krásnou a věcnou chtějící informovat o nějakém faktu nebo objevu, současně však hledící k uměleckému výrazu“, pod které podle něj spadají především esej, literatura faktu (jako protiváha románu), paměti a cestopis. Hrabák (s. 210) dále pracuje s termíny „literatura věcná“, kterou člení na literaturu odbornou (vědecko-naučnou a populárně-naučnou), publicistickou a administrativní, a „non-fiction“ – v jeho interpretaci „nevymyšlený román“, který chápe na pomezí románu a reportáže (s odkazem na Trumana Capota a jeho román *Chladnokrevně*). Vlašín (1984, s. 207–208) zasazuje pojem „literatura faktu“ na pomezí mezi literaturu uměleckou a věcnou, jako opak literatury beletristické, jako nefiktivní, nefabulovaný žánr jej pojí s biografiemi, cestopisy, deníky, memoáry a podobně. Pytlík (1987, s. 25) definuje literaturu faktu jako stojící mezi literaturou věcnou a uměleckou, která se podle něj (s. 10) zrodila „z napětí mezi faktem a jeho slovesnou interpretací, v polaritě mezi vědou a literaturou“. Karpatský a Kudělka (2001, s. 318) navazují v mnohém na Vlašína, literaturu faktu popisují v intencích líčení „skutečných událostí či života historické osobnosti, přičemž se věrně přidrží faktů a ověřených skutečností a neuchyluje se k fikci ani k fabuli“. Autoři knihy řadí mezi literaturu faktu nejen paměti, deníky, životopisy, autobiografie a cestopisy, ale právě také non-fiction ve smyslu „Trumana Capota“. Pro potřeby této práce zahrnuji také ještě definici hesla „signály fikce“ z českého překladu Nünningova *Lexikonu teorie literatury a kultury* (2006, s. 711–712), které označuje „kontextuální, paratextové, textové, jazykové a estetické znaky, které ukazují na fikci / fiktivnost daného díla; jde o znaky, jimiž texty signalizují, že jsou fiktivní. U nonfiktivních textů vykonávají tuto funkci protikladné poukazy, které Koselleck (1979, s. 285) označuje jako ‚signály skutečnosti‘. Vyzkoumat jejich podstatu se textové teorii dosud nepodařilo. Když se čtenář rozhoduje, zda je daný text fiktivní nebo nonfiktivní, je odkázán na signály fikce. Texty mohou obsahovat nejrůznější počet signálů fikce, jež lze navíc jen stěží jednoznačně interpretovat“. Podle autora hesla podléhají signály fikce proměnlivým historickým konvencím a vycházejí z konsensu mezi čtenářem a autorem. Další přístup k terminologii nabízí na webu iliteratura.cz kulturolog a knihovník Lukeš (2017) navrhuující přidržet se spíše osvědčeného anglického pojmu non-fiction, a to ve významu žánru stojícího mimo prózu, poezii a drama.

Dokument v literatuře má oproti filmu mnohem starší historii, vztahovanou až k antice (Halada 2018, s. 89), v moderním pojetí se situuje do stejného období jako dokument ve filmu, tedy do dvacátých let dvacátého století – v souvislosti se vznikem literárních hnutí typu Lef (Vlašín 1984, s. 207–208; Halada 2018, s. 91), forem „pod praporem reportáže“ (Pytlík 1987, s. 43) nebo knih, jako byli *Lovci mikrobů* Paula Henryho de Kruifa z roku 1926 (Pytlík 1987, s. 7; Halada 2018, s. 91), podle Dokoupila (2007, s. 299) pak obecně s takzvanou krizí románu a dobovým rozmachem reportáže. „Nový“ typ non-fiction literatury se vztahuje k již zmíněnému románu Trumana Capota z roku 1965 *Chladnokrevně* (Hrabák 1973, s. 210; Pytlík 1987, s. 24; Karpatský a Kudělka 2001, s. 318; Halada 2018, s. 91), Halada (s. 92) poukazuje také na počátek 70. let, kdy se poprvé v rámci knižního veletrhu ve Frankfurtu nad Mohanem rozdělil žebříček populárních knih na literaturu fiction a non-fiction. Mnohé o historii „dokumentující literatury“ jde vyčíst z publikací, které se věnují jejím jednotlivým podžánrům, jako je *Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná, Peterka et al. 2004) zpracovávající samostatná hesla jako autobiografie, biografický román, cestopis, deník, paměti, reportáž. Hlubší poznání dokumentu v české literatuře v souvislosti se ženami přinášejí například knihy historičky Mileny Lenderové (2008, 2009, 2017).

Téma dokumentu v literatuře otevírají v Česku pouze ojedinělá odborná setkání, jako byla literárněvědná konference *Autenticita a literatura* v roce 1998 v Opavě (Blažejovská 2018, s. 28) nebo konference *Literatura faktu dnešních dnů – žánry a průniky* na FSV UK v roce 2017 (Končelík 2018, s. 8), případně speciální vydání časopisů, jako bylo v roce 2016 jedno z čísel magazínu *Host* pokoušející se téma literatury a dokumentu nastolit a nahlédnout je odbornou terminologií. Redakce *Hostu* tehdy oslovila literárního teoretika Jiřího Trávnička, překladatele Miroslava Jindru, novinářku Pavlu Jazairiovou a pedagoga Eduarda Rorečka, aby se pokusili vymezit literární dokument z vlastní perspektivy, nahlédnout do minulosti i reflektovat současnost.

2.1.3 Sečteno a podtrženo

Cílem výše uvedeného výčtu teorií, myšlenek a podnětů věnujících se dokumentu v souvislosti s filmem a literaturou je demonstrovat, v jak nepřesně terminologicky ukotveném prostředí se tato práce pohybuje. Zároveň představuje myšlenkové zdroje, které využívám pro sestavení – ve smyslu potřeb této práce – definice vlastní.

Spojujícími a opakujícími se prvky obou výše zmíněných dokumentárních praxí jsou: autenticita, vymezování se vůči fikci, neexistence fikčních kódů a konsensus o „dokumentárnosti“ mezi tvůrcem a příjemcem sdělení.

2.2 Dokument: Definice výčtem

Vedle klasických definic dokumentu je možné na něj nahlédnout také alternativně. Bill Nichols (2010, s. 164–167) dělí dokument v souvislosti s filmem na non-fikční modely a dokumentární módy, které jednak shrnují, co vše může být dokumentem, a zároveň inspiřují k pokusu definovat dokument pro potřeby této práce formou vlastního subjektivního výčtu, který ohledává a propojuje různé přístupy k dokumentární praxi. Ženy-dokumentaristky ve výzkumu *Ženy o ženách* hovoří o dokumentu v kategoriích, s přívlasky, v kontextu, hodnotách, metodách, funkcích a strategiích, jako jsou celovečerní dokument, populárněvědecký dokument, analytický dokument, dokumentární cyklus, sociální dokument, televizní dokument, portrét osobnosti, docusoap, docudrama, publicistický dokument, observační dokument, akce, instalace, dokumentární kniha, výstava, literární dokument, sběr materiálu, reflexe, reality show, pozorování, autobiografický dokument, festivalový dokument, názorový dokument, hraný dokument, expozice, faktografie, minidokument, reportáž, rozhlasový dokument, konference, dokumentární povídka, vědecká práce, monografie, přednáška, zin, rap, experiment, článek, rozhovor, odhalující dokument, kniha rozhovorů, dokument s názorem – názorový dokument, distribuční dokument, memoár, krátký dokument, iniciativa, cestopisný dokument, etnografický výzkum, literatura faktu, beseda, celostní dokument, performance, živá akce, workshop, záznam, umění, časosběr, kolektivní dokument, oral history, autobiografie, biografie, osobní dokument, autorský dokument, básnický dokument, filmová báseň, poetický dokument, komorní dokument, film-manifest, web, projekt, angažovaný dokument, aktivistický dokument, komentující dokument a dokuromán. Svědčí to o trendu rozptýlenosti dokumentárních forem, jak v disertační práci *Dokumentární přístupy v pohyblivém obraze v současné umělecké praxi* v kontextu současných tendencí uměleckého dokumentu popisuje Bačíková (2019). S ohledem na výše zmíněný výčet lze říci, že se rozptýlenost týká také dokumentu obecně.

2.3 Co je tedy dokument?

Dokumentarista Pratap Rughani (2018, s. 98) hovoří o dokumentu na základě žité zkušenosti: „Dokumentární praxe sahá od filmu k psaní, od zvuku ke statickému snímku, různí se médium od média a obor od oboru.“ Na základě jeho otevřené definice se pokusím odvodit pro potřeby této práce vlastní demokratickou definici dokumentu vycházející z výše zmíněných přístupů dvou konkrétních oborů, kterých se tato práce týká, tedy filmu a literatury:

Dokument je vše, o čem je konsensuálně smýšleno jako o dokumentu, co má zároveň dokumentující podstatu a charakter, co se zaměřuje na autenticitu a čemu dominují ne-fikční signály.

2.4 Dokumentární jako adjektivum a další spojení

Od výše zmíněné definice odvozuji slovo „dokumentární“ znamenající „mající vlastnosti dokumentu“.

„Literární dokument“ chápu jako paralelu k „filmovému dokumentu“, a to za předpokladu, že film je stejně jako literatura považován v tomto smyslu za kód přenosu informace.

„Literární dokumentaristkou“ je žena tvořící literární dokumenty. Spojením „autorka dokumentů“, „dokumentární tvůrkyně“ mám na mysli ženu, která vytváří obsah vykazující známky dokumentu. Záměrný pleonasmus s důrazem na gender „žena-dokumentaristka“ znamená pro potřeby této práce každou ženu, která vytvořila minimálně jedno dílo vykazující známky dokumentární práce, a to bez ohledu na to, jak samu sebe identifikuje, ať už jako filmařku, novinářku, vědkyni, socioložku, pátračku, spisovatelku, kurátorku, pedagožku a podobně.

3. METODOLOGIE

Tato kapitola pojednává o metodologii výzkumu *Ženy o ženách*. Na samém počátku vycházela výzkumná práce metodologicky z klasických pozitivistických metod, ale po komplexní změně přemýšlení o způsobu a obsahu toho, co zkoumat, se práce posunula od konceptu klasické orální historie a chápatějšího rozhovoru Jean-Claude Kaufmanna k feministickým výzkumným metodám. Vedle nich se tato práce vztahuje také k relativně nové výzkumné metodě, a to k uměleckému výzkumu. Artistic research je další z metod, která dokáže reflektovat potřebu výzkumníka získat jiný typ poznání.

3.1 Pozitivistické entrées, orální historie a chápatější rozhovor

Původním záměrem bylo získat prostřednictvím klasických pozitivistických výzkumných metod – precizně popsanych mimo jiné v publikaci *The Sage Handbook of Qualitative Research* (Denzin a Lincoln 2011), případně v klasické učebnici *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace* (Hendl 2008) – odpověď na hlavní i vedlejší výzkumné otázky této vědecké práce. Pro výzkum *Ženy o ženách* se jevílo jako optimální aplikovat metody primární analýzy odborných pramenů, hloubkového rozhovoru, terénního výzkumu, pozorování, deníku, experimentu a obsahové analýzy. Nicméně již v průběhu mapování tématu, které jsem chtěla zkoumat, vyšlo najevo, že v Česku neexistují žádné komplexní studie, výzkumné práce nebo primární prameny zohledňující do potřebné míry mnou nastolovaná témata, respektive jsou k mému výzkumu relevantní pouze částečně (Cysařová 1993 a 1998; Voráč 2004; Kopáč 2007; Česálková 2014 a 2015), nebo vyšly až v průběhu mého vlastního výzkumu

(Barešová a Czesany Dvořáková 2017; Franc a Krátká 2016). Rozhodla jsem se proto obstarat si pro svůj výzkum vlastní primární zdroje informací. Původní experiment měl zahrnovat náhodně zvolený vzorek běžných žen, které jsem chtěla pracovně dokumentovat, a výsledky svého terénního výzkumu, pozorování, deníku, experimentu a hloubkových rozhovorů s respondentkami posléze porovnat s nalezenými přístupy jiných dokumentaristek. Tento postup nemající svou informační protistranu nakonec nahradily cílené rozhovory s třiceti pečlivě vybranými dokumentaristkami působícími v Česku, schopnými a ochotnými otevřeně hovořit o své práci. Tím vytvořily hlavní informační zdroj této práce. O tom, podle jakých kritérií výběr žen pro výzkum probíhal, pojednává kapitola 5.2 *Výběr respondentek*.

Druhá fáze přemýšlení o přístupu k výzkumu zahrnovala výběr relevantnějších metodologií. Zvažovala jsem využití metody klasické orální historie (Charlton, Myers a Sharpless 2006; Green a Hutching 2004) nebo mně ještě bližšího konceptu rozhovoru – takzvaného chápacího rozhovoru Jean-Claude Kaufmanna (*Chápací rozhovor* 2010). Kaufmann (s. 9–12) v úvodu knihy poukazuje na to, že v klasickém výzkumu „výzkumníci (...) často nepostupují podle pouček metodologických kursů neúprosně ovládaných formalismem, který je tomuto typu výuky vlastní“ a mnohdy ze strachu, aby byla jejich práce uznána, tají skutečné ve výzkumu použité postupy zahlazující je „úhlednou kapitolou o metodologii ozdobenou četnými odkazy“. Odmítla jsem se zařadit do této skupiny a raději jsem se snažila najít další, relevantnější výzkumné metody. Přestože Kaufmann (s. 13) nabízí otevřenější přístup k metodologii: „Principy chápacího rozhovoru (...) nejsou ničím jiným než formalizací osobní zkušenosti vzešlé z terénu,“ navíc u chápacího rozhovoru zdůrazňuje aktivní zapojování do otázek pro vzbuzení zájmu dotazovaného a také nutnost interpretace při následné analýze obsahu (s. 23), o které říkal: „ať se jedná o jakoukoliv techniku, (...) je vždy redukcí a interpretací obsahu a nikoliv rekonstrukcí jeho celistvosti nebo skryté pravdy (s. 24)“, ani tato vědecká metoda se nejevila pro výzkum *Ženy o ženách* jako zcela optimální.

Kaufmann (s. 48–83) sice představuje řadu prvků kvalitativního výzkumu, ke kterým jsem se sama během výzkumu vztáhla – ať už se jednalo o flexibilitu tvorby osnovy, průběžný výběr respondentek výzkumu nebo chápání rozhovoru jako konverzace dvou rovných partnerů –, ve výsledku se Kaufmann proti mému přesvědčení přiklání k nutnosti zachování určité hierarchie v rámci výzkumu mezi respondentem a dotazovaným. Neztotožňuji se ani s Kaufmannovým odstupem od respondentů, s jejich vytěžením nebo ignorací po skončení výzkumu. Oproti tomu Kaufmann (s. 38) nabídl několik inspirativních podnětů, co se týče psaní teoretické práce – například týkající se nutnosti zarámování kvalitativního výzkumu poskytnutím maximálně relevantních odkazů na zdroje zabývající se

podobným nebo stejným tématem jako já nebo zapojení maxima kontrolních nástrojů do prezentace dat z výzkumu – v mém případě se jednalo o rozhodnutí vydat rozhovory s dokumentaristkami v komplexní, autorizované podobě knižně – jako praktickou část disertace, kreativní výstup, a především pak jako primární zdroj výzkumu pro ověření relevantnosti odborné práce. Podrobně o praxi mého vlastního výzkumu pojednává kapitola 5. *Průběh výzkumu*.

3.2 Feministické vědecké metodologie

Chápající rozhovor a orální historie však nezůstaly jedinou inspirací pro tento výzkum – prostřednictvím zahraničního výzkumu došlo ještě k jednomu významnému metodologickému posunu. V rámci své výzkumné stáže na University of New South Wales v Austrálii jsem měla možnost konzultovat svůj výzkum s australskou antropoložkou Diane Bell, která mě poprvé seznámila s konceptem feministických vědeckých metodologií, které sama ve své vědecké praxi využívá. Více o tom pojednává kapitola 5.1 *Postup práce*. Na základě studia doporučené literatury jsem zjistila, že řadu aspektů feministických metodologií již dlouho sama využívám ve své dokumentární práci, a nyní mi odborné prameny poskytly také teoretické zázemí pro jejich aplikaci ve vědeckém výzkumu. Feministické metodologie představují pro práci *Ženy o ženách* řešení, které jsem v klasickém pozitivistickém konceptu ani u metod orální historie nebo chápajícího rozhovoru nenašla v té míře, abych se k nim mohla téměř bezvýhradně vztáhnout, a to zejména v otázce respektu, etiky nebo situování mé vlastní osoby do výzkumu. Mnohá z témat charakterizujících feministický výzkum paralelně reflektují také klasické sociologické přístupy (Šubrt a Balon 2010), stejně jako jednotlivé aspekty feministických vědeckých metodologií pronikají do konvenčního vědeckého výzkumu. Tato práce se však pro své potřeby a typ poznání, který chce získat, hlásí přímo k využití čtyř konkrétních feministických vědeckých metod: metody feministického hloubkového rozhovoru, feministické orálněhistorické metody, metody feministického akčního výzkumu a originálních feministických metod. Feministické výzkumné přístupy se výrazněji ustavovaly od šedesátých let 20. století, jejich vývoj a podoby komplexně popisují knihy Shulamit Reinharz (1992) a Sharlene Nagy Hesse-Biber (2012, 2014), v českém prostředí se jim věnuje mimo jiné Lenka Veselá (2010).

Rozdíl mezi pozitivistickým přístupem a feministickými výzkumnými metodologiemi charakterizuje Hesse-Biber (2014, s. 78) odmítnutím několika myšlenek, mimo jiné, že exaktní věda představuje nejlepší model sociálního výzkumu nebo že je možné dosáhnout objektivitu nezávislé na politických názorech, moci a sociálních vztazích. Zároveň tvrdí (2012, s. 4), že každý feministický výzkum začíná „zpochybňováním a kritikou androcentrické zaujatosti v rámci vědních oborů a vzýváním tradičních badatelů, aby zahrnuli gender jako jednu z kategorií analýzy“.

Počátky feministického výzkumu podle Reinharz (1992, s. 6–17) časově korespondují s druhou vlnou feminismu v západním světě, Reinharz zároveň identifikuje jeho kořeny již ve studiích britských a amerických socioložek 19. století. Hesse-Biber (2012, s. 1–26; 2014, s. 4–35) popisuje vývoj témat, která feministické vědkyně v rámci tohoto časového úseku postupně nastolovaly: zatímco v sedmdesátých a osmdesátých letech se témata týkala prosazování ženského hlasu, zasazování žen do historie a zařazování ženské perspektivy do výzkumu, později se věnovala kritice pozitivistických metod, objektivitu, nalézání obecné pravdy, soustředila se na specifickou žitou zkušenost žen, ženskou perspektivu, situované poznání, pluralitu perspektiv nebo intersekcionalitu. Hesse-Biber (2014, s. 3) dále popisuje feministický výzkum jako ten, který „staví kategorii genderu do centra výzkumu a vědeckého bádání“ a feministické vědkyně / vědce jako ty, kdo se „dívají na sociální otázky genderovou optikou“. Výzkum chápe jako „feministický“ tehdy, když „odkazuje k teoretickým základům upřednostňujícím témata žen, jejich hlas a žitou zkušenost.“ Za základní témata feministického výzkumu považuje Hesse-Biber vyvažování moci a autority v průběhu feministického výzkumu, reflexivitu – přiznání vlastní perspektivy a kontextu, citlivost vůči překrývání identit nebo podporu sociální spravedlnosti.

Shulamit Reinharz (1992) stanovuje pro potřeby publikace *Feminist Methods in Social Research* (s. 6) tři kritéria toho, co vnímá jako feministický výzkum: „1. Feministické výzkumné metody jsou metody užívané ve výzkumných projektech lidmi, kteří se identifikují jako feministky, feministi nebo jako součást ženských hnutí. 2. Feministické výzkumné metody jsou metody užívané ve výzkumech publikovaných v odborných časopisech, které publikují výhradně feministické výzkumy, nebo v knihách, které se tak identifikují. 3. Feministické výzkumné metody jsou metody užívané ve výzkumech, které získaly ocenění od organizací oceňujících jedince, kteří feministické výzkumy realizují.“ V závěrečné kapitole (s. 240) pak své původní tvrzení „feministická metodologie je souhrnem feministických výzkumných metod“ nahrazuje desaterem témat, které feministickou metodologii uchopují jasněji: „1. Feminismus je perspektiva, ne výzkumná metoda. 2. Feministky, feministé využívají velké množství výzkumných metod. 3. Feministický výzkum obnáší permanentní kritiku nefeministické vědy. 4. Feministický výzkum je vedený feministickou teorií. 5. Feministický výzkum může být transdisciplinární – nadoborový. 6. Feministický výzkum usiluje o společenskou změnu. 7. Feministický výzkum se snaží reprezentovat lidskou diverzitu. 8. Feministický výzkum zahrnuje do výzkumu často i samotnou badatelku, badatele. 9. Feministický výzkum se obvykle pokouší budovat mimořádné vztahy s lidmi zahrnutými do výzkumu (v rámci interaktivního výzkumu). 10. Feministický výzkum mnohdy vymezuje speciální vztah se čtenářem.“

Všechny tyto body Reinharz (s. 240–269) na následujících stránkách objasňuje a nastiňuje konkrétní myšlenkové proudy a názory, které ji k jednotlivým bodům vedly: u bodu 1 poukazuje například na mnohost definic feminismů a tudíž i pohledů na vědecký výzkum; u bodu 2 vysvětluje, že každá metoda přináší jiný typ poznání – například feministický rozhovor nebo feministická orální historie o konkrétní žité zkušenosti žen, feministická etnografie o kontextu; bod 3 vyzývá patriarchální nadvládu pozitivistického výzkumu a snaží se zviditelnit neviditelné nebo marginální a tiché; bod 4 vychází mimo jiné z klasické feministické poučky „osobní je politické“; v bodu 5 zohledňuje Reinharz častou praxi feministických vědkyň, vědců vycházet mimo primární obor, kterému se věnují; bodem 6 myslí autorka prospěšnost výzkumu zejména ve smyslu genderu; bodem 7 nezbytnost zohledňovat více kritérií ve výzkumu, ne jenom gender, bod 8 zdůrazňuje nezbytnost zahrnout do výzkumu osobní zkušenost badatelek, badatelů a zároveň s tím poukazuje na oprávněnost používat při prezentaci výsledků výzkumu ich formu, bodem 9 zohledňuje Reinharz partnerský, přátelský přístup vůči respondentkám a respondentům výzkumu, snahu je pouze nevytěžovat, ale nabízet také něco smysluplného nazpět, zároveň nevytvářet přehnaná očekávání, bodem 10 myslí Reinharz mimo jiné přiznání identity tvůrce výzkumu. K tomuto desateru se touto prací hlásím.

Bell (2014, s. 85) shrnuje klíčová témata, na která se feministický výzkum soustředí, a to s ohledem na etiku vědecké praxe: „1. neškození (ve smyslu beneficence – konání dobra); 2. mlčenlivost, soukromí a anonymita; 3. informovaný souhlas; 4. vyzrazení, případně možnost klamat (například v souvislosti se zjevnými nebo naopak skrývanými výzkumnými praktikami); 5. mocenské vztahy mezi výzkumnou osobou a subjektem výzkumu; 6. reprezentace nebo vlastnění výsledků výzkumu; 7. zaručení úcty ve smyslu lidské důstojnosti, sebeurčení, spravedlnosti, včetně pojistky garantující ochranu práv zranitelných subjektů“. Berger Gluck (2006, s. 370) ke zmíněným principům namítá, že nejsou vlastní pouze feministkám, naopak je ve výzkumu často aplikují i muži.

3.2.1 Feministický hloubkový rozhovor

Reinharz (1992, s. 18–45) představuje v rámci kapitoly věnované feministickému hloubkovému rozhovoru řadu konkrétních přístupů k výzkumné praxi. Vědkyně, které Reinharz do studie zařadila, se zabývají například optimálními podobami rozhovorů a formami kladených otázek, důležitostí rozhovorů vedených ženami se ženami, možnostmi vyprávění, intenzitou vztahů s respondentkami nebo naopak jejich vzájemnou cizotou, zpochybňováním výpovědí, budováním důvěry, redefinováním role „výzkumnice“ na „posluchačku“, pobízením k vyprávění. Další vědkyně tematizují, zdali by výzkumnice neměly při rozhovorech přebírat role „advokátek“ a stavět se na

stranu respondentů, jiné se zabývají intimitou, empatií, subjektivitou, osobní investicí do výzkumu, nehierarchizovaným přístupem. Reinharz vybranými přístupy poukazuje na významnost sebeodhalování badatelek, badatelů (ve smyslu sociologického, politického, ideologického, ekonomického...) při výzkumu, nutnost senzitivity přispívající k vzájemné konverzaci, zmiňuje také častou feministickou praxi opakovaného natáčení s respondentkami posilující vzájemnou vazbu a důvěru mezi zkoumanou osobou a vědkyní, vědcem. Na úrovni zpracovávání materiálu dochází podle Reinharz v rámci feministického výzkumu často k experimentování s formou. Hesse-Biber (2014, s. 182–232) chápe hloubkový rozhovor jako zachycení žité zkušenosti člověka, kdy do jeho praxe vnáší feministický přístup specifická témata, jako jsou moc, autorita nebo sebereflexe. Socioložka zdůrazňuje, že pro feministické badatele je nutné uvědomovat si vlastní pozici a zkušenost – tedy uplatňovat reflexivitu, všimnout si hierarchie v rámci rozhovorů, být citlivý k novým možnostem kladení otázek nebo naslouchání, reflektovat interseksionalitu. Konkrétními aspekty feministického hloubkového rozhovoru se zabývají podrobněji dále DeVault a Gross (2012, s. 173–197; 2012, 2. vyd., s. 192).

Metodu feministického hloubkového rozhovoru jsem aplikovala prakticky u všech respondentek, respektive úspěšněji u těch, kde to bylo s ohledem na jejich zdravotní a časové možnosti reálné.

3.2.2 Feministická orální historie

Rozdíl mezi hloubkovým rozhovorem a orální historií popisuje Reinharz (1992, s. 130) tak, že zatímco rozhovor se většinou věnuje nějakému fenoménu nebo zážitku, orální historie minulosti, navíc zkoumá více témat naráz. Leydesdorff (2009, s. VII–XV) hovoří o zrodu orální historie žen v kontextu narace, autobiografií, vzpomínek, traumatu a terapie, získávání moci a přístupu do veřejného prostoru, kolektivní paměti a identity, také témat, o kterých se nepíše, jenom hovoří. Leydesdorff, Passerini a Thompson (2009, s. 1–2) se hlásí k myšlence, že muži a ženy si věci pamatují jinak, poukazují také na jinakost používaného jazyka. Podle Reinharz (1992, s. 126–144) je orální historie pro ženy důležitá proto, že je situuje do dějin a její následovnice se k ní mohou vztahovat. Sherna Berger Gluck (*Women's Oral History: Is It So Special?* 2006, s. 357–383) popisuje raná léta feministické orální historie jako „uzdravení“, ve smyslu „snahy prosadit ženské hlasy“, připomíná (s. 359), že tematicky se vědkyně věnovaly především zkoumání každodenního života obyčejných žen. Michelle Perrot (1992, s. 2) tvrdí, že dějiny se dlouhou dobu zabývaly hlavně jenom muži, takže se táže: „Mají ženy vůbec nějakou historii? (1992, s. VIII)“. Reinharz (1992, s. 131) poukazuje na to, že zatímco muži většinou generují psané dokumenty, tudíž jsou častým pramenem poznání historiků v archivech, ženy a další marginální skupiny jsou naopak vhodným subjektem orálněhistorického výzkumu. Podle

Vandecasteele-Schweitzer a Voldman (1992, s. 41) navíc ženy inklinují více k mluvenému, než psanému projevu, tudíž je orální historie pro záznam žen optimálnější. Zároveň upozorňují na dvojí exkluzi (s. 43) – vedle žen vytlačovaných ze sféry veřejné jsou muži pro změnu vytlačováni z té osobní. Vandecasteele-Schweitzer a Voldman (s. 49) navrhuje změnu přístupu – psát o ženách, a zároveň nepsat o mužích jako o univerzálním asexuálním genderu.

Podle Reinharz (1992, s. 132) byla orální historie dlouhá léta vědecky odmítána pro svou subjektivní povahu. Feminismus si však subjektivity cení – v zájmu o osobní, zaujatý pohled na věc se tudíž s orální historií setkávají. Feministická metodologie tak představuje pro ženy vhodný nástroj, kterým se dostávají do historie a psaných pramenů, zároveň s tím jsou ve společnosti legitimizována i určitá témata. Kapitola o feministické orální historii (Reinharz 1992, s. 126–144) dále nastoluje témata jako rezignace z analýzy pramenů nebo naopak jasné situování výzkumnice do výsledků výzkumu, případně čí hlas je hlasem orální historie a zda je vhodné stávat se jako badatelka subjektem výzkumu také, aplikovat sebeodhalení, sebereflexi a interdisciplinaritu. Berger Gluck (2006, s. 381) vnímá jako zajímavý přínos orální historie žen především to, že její praxe, témata, podněty, vhledy ovlivnily i praxi klasické orální historie.

Metodu feministické orální historie jsem aplikovala zejména u starších respondentek, které se mohly na svůj život a profesi podívat z širší časové perspektivy. Autobiografický přístup jsem volila u devadesáti sedmileté Dagmar Steinové, protože jsem se pokoušela zkoumat některá témata experimentem – vytvořit paralelu s jejími memoáry. Autobiografické orální historii byla otevřená také Eleanore Rasmussenová disponující poměrně neomezeným časem, Hana Pinkavová a Helena Třeštíková. Více tematicky zaměřená je feministická orální historie u Aleny Wagnerové.

3.2.3 Feministický akční výzkum

Základním požadavkem feministického akčního výzkumu je podle Reinharz (1992, s. 180–186) změna. Socioložka diagnostikuje pět různých forem výzkumů majících potenciál změny, pro potřeby této práce zmíním dva – samotný akční výzkum, který spočívá ve změně chování respondentů již v okamžiku sběru dat, druhá verze akčního výzkumu – participativní výzkum – spočívá ve vyrovnávání role výzkumnice a zkoumaného subjektu. Badatelka se vzdává jakékoliv kontroly a aplikuje otevřenost i sebeodhalování. Rozhodovací procesy tak představují rovné vyjednávání, interaktivní vztah, což může mít i pozitivní dopad na autory výzkumu. Feministický akční výzkum se často odehrává ve formě kolektivní praxe a může vést k emancipaci účastníků.

Lykes a Crosby (2014, s. 145–181) vnímají akční výzkum v souvislosti s výzkumem zakotveným v komunitě a s participativním výzkumem. Zmiňují sedm

témat (s. 151), v rámci kterých se tyto výzkumy potkávají s výzkumem feministickým – v roce 2000 sestavila seznam vědecká skupina Hill, Bond, Mulvey a Terenzio: „1. Začlenění kontextualizovaného porozumění; 2. Věnování pozornosti diverzitě; 3. Hovoření z pozice utiskovaných skupin; 4. Osvojení si spolupracujícího přístupu; 5. Využívání víceúrovňových a různých metodických přístupů; 6. Osvojení si reflexivity; 7. Přihlášení se k aktivismu a uplatnění znalostí k sociální změně.“ Reid a Frisby v roce 2008 podle Lykes a Crosby (s. 152) tento seznam refletovaly a feministický participativní akční výzkum situovaly do průsečíku těchto aspektů: „1. Zaměřit se na gender a rozmanitou zkušenost žen, zároveň tím zpochybňovat patriarchát; 2. Počítat s intersekcionalitou; 3. Skrze participativní výzkum dávat kredit hlasu a jinakosti; 4. Hledat nové formy reprezentace; 5. Uplatňovat reflexivitu; 6. Uznávat mnohost podob akcí.“ Zdůrazňují, že užití výše zmíněných aspektů má být zcela volné, ne rigidní. Tématu participačního akčního výzkumu se věnuje dále Lykes a Hershberg (2012, 2. vyd., s. 331–367).

Feministický akční přístup jsem aplikovala zejména u žen, které nevnímaly téma genderu jako podstatné a nechtěly příliš přemýšlet o svém postavení ve společnosti ani v dokumentární branži. Angažovala jsem se pokládáním vysvětlujících, vybízejících nebo konfrontačních otázek, abych ženy „vyprovokovala“ k jinému typu přemýšlení o věci – někdy se to povedlo přímo v rámci rozhovoru (Pinkavová), jindy vůbec (Kallistová Jablonská), někdy se ženy ozvaly i dodatečně (Rychlíková, Malinová) a v diskusi jsme pokračovaly dál, už mimo výzkum.

3.2.4 Originální feministické výzkumné metody

Reinharz (1992, s. 214) nemyslí slovem „originální“ první použití metodologie, nýbrž to, že termín „reflektuje snahu badatelky představit nový přístup zohledňující její feministická kritéria“. V kapitole *Original Feminist Research Methods* Reinharz (1992, s. 214–239) objasňuje, že se tato metodologie vztahuje především na marginalizované skupiny, chování a nové formy dat a uvádí příklady atypických výzkumů, které mohou mít například podobu výzkumu osobní korespondence s marginálními sděleními, zkoumání trivialit, implementace nevědeckých, neakademických pramenů, kolektivního autorství a podobně, případně nesou i atypická jména jako „herstory“, „wimmin“ nebo „gynopia“. Reinharz (1992, s. 219) dále zdůrazňuje, že znalost, která je výzkumem hledána, si někdy inovativní přístupy vysloveně žádá. Ve zbytku kapitoly popisuje Reinharz výrazné proudy v rámci originálního feministického výzkumu, jedná se zejména o metody, jako jsou zvyšování povědomí, skupinové deníky nebo skupinové interview, hraní rolí, genealogie, konverzace, intuitivní a asociativní psaní, mapping, sbírání statementů a další.

Jako jeden z přístupů originálních feministických výzkumných metodologií vnímám v případě tohoto výzkumu moje zapojení do fotografické části projektu, kdy jsem měla možnost většinu žen navštívit vícekrát a prožít s nimi i jinou zkušenost – při focení jsem k nim měla například fyzicky blíže, někdy jsem se jich mohla dotýkat, objevila jsem se také v jiné, nedominantní roli, kdy jsem asistovala fotografce Dítě Pepe –, čímž se měnila moje pozice (oslabovala, ale přínosně, ve smyslu vzájemné blízkosti) pro následné vyjednávání s respondentkami v procesu závěrečné autorizace rozhovorů.

3.3 Artistic research, umělecký výzkum

Metodu artistic research (Jobertová a Koubová 2017) jsem do svého výzkumu zařadila jako poslední. Jobertová (s. 7) upozorňuje na dvojí akademickou obec – vědeckou a uměleckou. Jejich výzkumy podle ní nemohou přinášet stejný typ poznání: „Zatímco věda se nevyhnutelně více zajímá o pravidla a principy, umění si žádá jedinečnost, originalitu a osobní zkušenost; zatímco ve vědě musí být metoda získávání znalostí replikovatelná a dostupná druhým, repetice v umění je považována za selhání. (...) Zatímco tradiční výzkum se vždy vztahuje k určité metodě, umělecký výzkum, hledání může vnímat koncept a závazky vůči metodě jako něco, co jednak brání jinakosti a zároveň škodí samotnému vzniku uměleckého díla.“ Podle Jobertové se umělecký výzkum netýká „řešení“, ale „pokusů“, není o „předávání výsledků“, ale o „sdílení cest“. Podle Mäkiho (2017, s. 19) se k uměleckému výzkumu přistupuje nejen kvůli „poznání“, ale také věcem, které leží za ním.

Koubová (2017, s. 8) charakterizuje umělecký výzkum jako dynamický a nezatížený žádnou rigidní definicí, „bojící tradiční dualitu evropského myšlení – dualitu mezi vědou a uměním, percepčí a myšlením, subjektivitou a objektivitou, tělem a myslí“, čímž podle Koubové přispívá k nacházení nových možností. Mäki (2017, s. 14) popisuje umělecký výzkum jako produkci dvojího – uměleckého díla a odborného textu: „Umělecký výzkum vychází z praxe, tvorby, respektive je jí řízený, ale praxe, tvorba není jen výchozím bodem, syrovým materiálem, výzkumným nástrojem, který vede k produkci poznatků a k teorii. Tvorba, umělecká práce, jsou často také cílem a výstupem uměleckého výzkumu, které mohou být stejně důležité, ne-li více, než samotný odborný text.“ Zároveň upozorňuje na to, že umělecké dílo samo v sobě obsahuje „poznání“ a „teorii“. Mäki (s. 16–17) charakterizuje „umělecké poznání“ jako „vyjádřitelné jen do určité míry nebo vůbec“, „založené na spojování různých pramenů znalostí a perspektiv“, „mající charakter kvalitativního poznání“ a „zabývající se často otázkami, na něž nelze odpovědět“. Umělecké poznání dělí do pěti skupin: 1. poznání orientované na umělce – o tom, jak dělat umění, 2. poznání orientované na příjemce – jak si umění užít, 3. poznání zajímající odborníky i jiné umělce – o záměrech umělce, 4. poznání o vlivu umění na jedince nebo společnost a 5.

poznání o světě a nás prostřednictvím samotného umění. Mäki (s. 19) dále přibližuje šest způsobů, jak se umění a výzkum potkávají: 1. výzkum kvůli umění, 2. výzkum umění, 3. umění kvůli výzkumu, 4. umění + psaná teorie, kdy umělecké dílo může fungovat také samostatně, ale teoretická práce nikoliv, 5. umění jako výzkum, 6. výzkum jako umění. Na závěr své eseje Mäki (s. 37) doporučuje aplikovat umělecký výzkum na uměleckých univerzitách, aby se staly místem, kde se umění nejen zkoumá, ale kde i vzniká. Já sama se v rámci této práce hlásím nejvíce k bodu 4, zároveň jsem určitým způsobem naplnila i ty ostatní – tím, jak jsem přistupovala nejen k výzkumu, ale také k praktické části disertace, kterou považuji svým způsobem za umělecké dílo.

3.4 Grounded theory a psaní

Hesse Biber (2014, s. 394–501) navrhuje vhodné analytické metody pro feministický rozhovor, z nichž za relevantní pro svůj výzkum považuji metodu zakotvené teorie (podložené teorie, grounded theory) s axiálním a selektivním kódováním. Metoda zakotvené teorie je podle Hesse-Biber (s. 395) permanentním procesem kódování a poznámkování dat, který následně vede k vytvoření teorie. V procesu interpretace výsledků výzkumu se v rámci feministické teorie hovoří mimo jiné o interpretativním konsensu (s. 399), kdy se výzkumníci a respondenti snaží shodnout na interpretaci respondentových slov. Tuto myšlenku jsem se snažila rozvinout tím, že jsem všem ženám-dokumentaristkám umožnila zpřesnit a dovysvětlit jejich slova alespoň v rámci autorizace jejich rozhovorů a spolu s teoretickou prací zveřejňuji komplexní podobu schválených rozhovorů, nicméně teoretickou část disertace jsem s nimi již neprobírala. O metodě zakotvené teorie pojednává více Clarke (2012, 2. vyd., s. 388–412).

Charmaz (2012, 2. vyd., s. 475–494) se věnuje ve své eseji psaní feministického výzkumu a hledá odpověď na otázky (s. 475), jak ovlivňuje feministická perspektiva psaní, co dělá feministický výzkum podmanivým pro čtení nebo jak pojmají feministické badatelky a badatelé své psaní. Připomíná řadu specifíků feministického psaní, které není územ, ale ve feministickém textu se objevuje často – psaní v první osobě, promlouvání „jménem někoho“, situování sebe sama do výzkumu – nebo i bytím jednou ze zkoumaných, přiznání vlastní perspektivy, ideologie, hodnot – především ve vztahu k tématu výzkumu. Charmaz (s. 479) reflektuje autorskou participaci ve výzkumu myšlenkou: „Jsme propleteni s tím, co studujeme a jak to studujeme.“ Dále nabízí (s. 479–490) několik tipů pro dobré feministické psaní: využívat explicitní titulky, psát konzistentní abstrakty a klíčová slova, přinášet originální metafory a přirovnání, vkládat zajímavé příklady a citace, využívat řečnické figury, používat jazyk respondentů.

4. ZÁKLAD VÝZKUMU

Pro správnou interpretaci výzkumu *Ženy o ženách* je podle feministických výzkumných metod nezbytné situovat jej vůči mé osobě, případně mé dokumentární práci, jakož i prostředí, ve kterém výzkum vznikal.

4.1 Postoj, perspektiva a východisko

Výzkum jsem dělala z pozice vzdělané evropské ženy střední třídy, feministky podporující rovný přístup k lidem, dokumentaristky hlásící se k hodnotám křesťanství, ze kterých pramení moje smýšlení i etické principy, a nakladatelky prosazující hlas žen tam, kde chybí.

Východiskem pro tuto práci se staly především anglofonní zdroje, a to ze tří důvodů: 1. angličtina je můj dominantní cizí jazyk, 2. většina teoretických knih o filmovém a literárním dokumentu vzniká v angloamerickém prostředí nebo je posléze do angličtiny přeložena a situována, 3. v rámci postgraduálního studia jsem vycestovala na výzkum na University of New South Wales do Austrálie, kde jsem měla přístup do jejich nadstandardně vybavené knihovny.

4.2 Motivace k výzkumu

Výzkum *Ženy o ženách* jsem se rozhodla realizovat na základě vlastní zkušenosti s dokumentární prací; jsem autorkou autorských literárních dokumentů o neprovdaných ženách *Slečny* (Baronová a Pepe 2012), o sebelásce *Měj ráda sama sebe* (Baronová a Pepe 2014), o politickém vězni *Lágr Barbora* (Baronová a Štreit 2015), o intimitě žen *Intimita* (Baronová a Pepe 2015), o japonských ženách *European Eyes on Japan* (Baronová a Pepe 2016), také literárních dokumentárních projektů o ženách v Jihoafrické republice *Jihoafrické portréty* (Baronová a Pepe 2015), Austrálii *Australské ženy* (Baronová a Pepe 2017) a na Slovensku *Slovenské ženy* (Baronová a Pepe 2018–). Na objednávku Českých center jsem realizovala mezinárodní dokumentární projekt *Dialog* (2019). Zároveň jsem jako nakladatelka připravila k vydání fotografický dokument *Kde domov můj* (Jindřich Štreit 2016), literární dokument *Ženy 60+* (Frýdlová 2018), fiktivní dokument *Miss Amerika* (Čechová 2018) a literární a fotografické deníky Libuše Jarcovjákové s názvem *Černé roky* (2017).

Z pohledu příjemce dokumentárního obsahu se práce dokumentaristky, dokumentaristy jeví jako krásná a zajímavá, ve skutečnosti obsahuje řadu problematických, těžkých a eticky sporných momentů. Kde končí hranice intimity člověka? Kdy se přestat ptát v emočně vypjatých situacích? Můžu jít s dokumentovanou osobou do sporu, vyvracet její nepravdy? Musím poslouchat instituce, které ode mě poptávají dokumentární obsah? Není podmínkou dokumentární práce psychoterapeutické vzdělání? Jak dlouho je slušné udržovat po natáčení kontakt s dokumentovanými osobami?

Na začátku výzkumu mě zajímalo, jak pracují ostatní dokumentaristky v Česku, zejména když vycházejí ze zkušeností, zvyků a pravidel nestejných profesí produkujících dokumentární obsah.

Když příjemce sleduje dokumentární film nebo čte literární dokument, mnohdy neví, z jaké pozice, na čí objednávku, v jakých souvislostech nebo za jakých okolností dokumentární práce vznikala. Není v lidských silách zjišťovat tyto informace u všech dokumentárních projektů, u některých dokumentárních prací to ani vyzkoumat nelze. Pro správnější čtení, dekodování, chápání dokumentárního obsahu přitom stačí seznámit se s několika odlišnými příklady dokumentárních přístupů, autorských perspektiv a myšlení, aby byl příjemce schopen začít přijímat i ostatní dokumentární obsah kriticky.

Výzkum zahrnující třicet unikátních ženských perspektiv však nemá reflektovat pouze moje potřeby a vzdělávat příjemce dokumentárního obsahu. Má sloužit ostatním dokumentaristům, inspirovat je a motivovat k zamyšlení, a v neposlední řadě i historikům a teoretikům filmu a literatury: praktická část výzkumu jako primární zdroj informací, teoretická jako inspirativní podklad pro další výzkum, také zdroj estetického zážitku a obohacení vlastní perspektivy o pohled třiceti podnětně přemýšlejících žen.

4.3 Výzkumné otázky a cíle

Hlavní výzkumná otázka této práce zní: Jakým způsobem pracují filmové a literární dokumentaristky v Česku?

A podotázka zjišťuje kontext: Co vše ovlivňuje práci filmových a literárních dokumentaristek v Česku a s jakými aspekty dokumentární tvorby se setkávají?

Hlavním cílem výzkumu je: Zaznamenat třicet subjektivních přístupů filmových a literárních dokumentaristek k dokumentární praxi v Česku a následně je analyzovat.

4.4 Prostředí, kde výzkum vznikal

Výzkum vznikal jako součást mého postgraduálního studia v Ateliéru audiovizuální tvorby Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, zároveň v rámci výzkumné stáže Research Practicum na fakultě School of the Arts & Media australské University of New South Wales.

S ohledem na zaměření disertace (tvorba žen-dokumentaristek) je nutné ozřejmit také širší souvislosti této práce, a sice kontext české společnosti, v kterém tato práce vznikala, a to odkazem na relevantní literaturu, zejména s důrazem na poválečné období a současnost.

O postavení žen v Česku obecně pojednává rozsáhlá studie *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe* (Jusová a Šiklová 2016). V úvodní eseji knihy dává Jusová (s. 7) zrod emancipačních snah českých žen v 19. století do souvislostí s ambicemi českého národa se osamostatnit, v otázce rozvoje práv žen pak upozorňuje (s. 11–12) na důležitost meziválečného období i poválečnou změnu zákonů zrovnoprávňujících postavení žen ve společnosti. Následně Jusová (s. 13–25) popisuje praxi státního feminismu nastoleného v padesátých letech i střet západních a českých feministek po roce 1989. Malečková (2016, s. 46–59) navazuje na Jusovou pojednáním, ve kterém poukazuje mimo jiné na vliv českých spisovatelek na ženskou emancipaci, Wagnerová (2016, s. 77–94) píše o státní socialistické genderové politice po roce 1948 umožňující ženám dosáhnout v mnoha ohledech legislativně rovnoprávnosti. Výstupy orálněhistorického projektu mapujícího napříč 20. stoletím každodennost žen, jež často fungovaly v československé společnosti na dvě směny – doma a v práci – shrnuje Pavla Frýdlová (2016, s. 95–107). Proměny v české společnosti po roce 1989 s důrazem na rozdílné pojetí feminismu v Česku a zahraničí ozřejmuje Fojtová (2016, s. 111–125). Již zmíněná Alena Wagnerová je také autorkou studie *Žena za socialismu: Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm* (2017), v které srovnává život v Československu druhé poloviny 20. století a život v Německé spolkové republice, kam se sama na sklonku šedesátých let provdala a kde pochopila, jak popředu v otázce postavení žen Československo v tehdejší době bylo. Téma žen v české společnosti mezi lety 1948 až 1989 zpracovává také publikace *Vyvlastněný hlas* (Havelková, Oates-Indruchová et al. 2015). Situaci po roce 1989 mapuje kniha *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989* (Hašková, Křížková a Linková 2006), kde se například studie Řeháčkové (2006, s. 119–129) zabývá prosazováním proženských témat v médiích, nebo se text Vodrážky (2006, s. 181–204) věnuje ženám a jejich pojetí feminismu v umění – řada umělkyň se totiž proti sousloví „ženské umění“ vyhrazuje. Vodrážka (s. 195) odkazuje rovněž na přelomovou teoretickou práci v oblasti filmu Petry Hanákové poukazující na zažitý patriarchalismus v českém filmu obecně. Klíčovou studií o ženách v širších historických souvislostech je kniha realizovaná pod vedením Mileny Lenderové *Žena v českých zemích od středověku do 20. století* (2009), kapitola *Krásné písemnictví: Recepce, reflexe, tvorba* (s. 516–551) se věnuje českým ženám jakožto autorkám deníků a memoárů. Historička Milena Lenderová je autorkou i dalších publikací o ženách, v publikaci *A ptáš se, knížko má* (2008) zkoumá ženy-autorky osobních deníků, v knize *Dámská jízda* (2017) pak ženy-autorky deníků cestovatelských. Dámy, které Lenderová ve svých publikacích zmiňuje, se staly prvními (byť i později) publikovanými tvůrkyněmi dokumentárního obsahu na území Česka.

4.5 Struktura práce

Tato teoretická práce představuje výsledky analýzy rozhovorů s třiceti dokumentaristkami, které vycházejí samostatně v knize s názvem *Ženy o ženách* (Baronová 2019). Všechny publikované rozhovory slouží pro tuto práci jako primární pramen poznání. Na úvod většiny kapitol této teoretické práce uvádím důležité texty, které zasazují výsledky mého výzkumu do širšího teoretického a názorového rámce. Tam, kde odkazy chybí, literatura buď neexistuje, není relevantní, je zmíněna již jinde nebo se mi ji nepodařilo navzdory mým snahám dohledat.

5. PRŮBĚH VÝZKUMU

Pro pochopení tohoto výzkumu je nezbytné popsat všechny okolnosti, které vedly k jeho vzniku, i faktory, které jej v jeho průběhu ovlivňovaly. Vedle postupu práce zde popisují také metodologii výběru postav, ozřejmují proměny v nastolování témat, pojmenovávám vlastní etické přístupy a dilemata, osvětluji své vztahy s dokumentaristkami, popisují výběr zkoumaných aspektů práce a shrnuji veškeré praktické výstupy týkající se této disertační práce.

5.1 Postup práce

Na počátku této práce stála myšlenka, že dokumentární tvorba představuje řadu etických a morálních výzev. Během své dokumentární praxe jsem se dostala mnohokrát do situací, kdy jsem si nevěděla rady. Například když se jedna moje respondentka začala vyjadřovat rasisticky, nevěděla jsem, jestli konfrontace s ní nebude znamenat rozbití nehierarchického vztahu, který jsem se snažila s ní budovat. Další moje respondentka se živila nelegálně a já jsem přemýšlela, jak zůstat věrná pravdě vůči příjemci dokumentárního obsahu, zároveň nevystavit nebezpečí moji hrdinku. Natáčela jsem s mentálně hendikepovanými, za které dávala souhlas s uveřejněním jejich příběhu instituce a já velmi těžce hledala hranici intimity. V rámci zahraničního natáčení jsem se dostala do situací, kdy jsem ztratila možnost autorizovat výsledný materiál. Několikrát se mi také stalo, že dokumentované osoby žádaly mou pozornost i po skončení natáčení a vyvolávaly ve mně výčitky svědomí, že se jim dále už nevěnuji. Na základě pochybností o dokumentární práci jako takové i svém vlastním přístupu jsem si začala vést deník, do kterého jsem postupně naformulovala desítky otázek, které mě jako dokumentaristku zajímaly. Napadlo mě porovnat je s jinými ženami tvořícími dokumentární obsah, a zároveň s tím zasadit jejich i mou vlastní dokumentární práci do širšího českého dokumentárního kontextu.

Deníky mi na začátku výzkumu pomohly vygenerovat témata a otázky pro výzkum, které jsem posléze doplnila důležitými otázkami reflektujícími perspektivu a profesní a intelektuální rámec každé ženy.

Na úvod výzkumu jsem si vytypovala čtyři ženy – Juditu Matyášovou, Pavlu Frýdlovou, Libuši Rudinskou a Janu Počtovou, se kterými jsem na přelomu let 2016 a 2017 roztočila první čtyři rozhovory.

Následně jsem v březnu 2017 odjela na semestrální výzkumný pobyt na australskou univerzitu, během kterého jsem natočila na třicet rozhovorů s tamějšími dokumentaristkami. Jejich výpovědi redefinovaly můj výzkum a posunuly jej více genderovým směrem. Formující bylo především setkání s profesorkou antropologie Diane Bell věnující se od konce 70. let výzkumu aboridžinských žen v Austrálii. Diane Bell mě upozornila na feministické metodologie, kterými mohu svůj výzkum *Ženy o ženách* vést, a také formulovala svůj vlastní příběh, který byl pro můj výzkum klíčový. Když se jako matka dvou dětí pokoušela dostat na terénní výzkum aboridžinských žen do pouštních oblastí, setkala se s řadou předsudků a překážek – bylo jí řečeno, že v daných oblastech je už vše dávno vyzkoumáno. Diane se nevzdala a na výzkum odjela. K překvapení jejích kolegů-antropologů se ukázalo, že být ženou a zároveň ženy zkoumat umožňuje dopracovat se naprosto unikátních poznatků, které muži-vědci kvůli svému genderu nikdy získat nemohou. Během osmnácti měsíců, které antropoložka mezi původními australskými obyvateli strávila, realizovala výzkum o náboženském životě tamějších žen dokazující, že ženy mají stejně významné rituály jako muži – jen vědci se o nich nikdy nemohli dozvědět, protože ženy je mohou vykonávat pouze v přítomnosti jiných žen. S tímto feministickým pohledem na výzkum, že se jako žena mohu dobrat specifického poznání, se plně ztotožňuji a můj výzkum je toho dokladem, zejména v otázkách, kdy se zkoumaných žen ptám například na jejich zkušenost s mužskými kolegy v rámci dokumentární praxe. Formující pro můj výzkum byla i další setkání, pro která jsem si cíleně vybírala ženy tvořící dokumentární obsah o ženách – například s fotografkou Ponch Hawkes nebo filmovou dokumentaristkou Judy Rymer, které mě upozornily na téma mezigeneračního mentoringu – sama Judy Rymer je mentorkou mladé dokumentaristky Santilly Chingaipe. Natáčení s režisérkou Margot Nash, kameramankou Marthou Ansarou, dokumentaristkou, aktivistkou a filmovou producentkou Pat Fiske a profesorkou vizuální komunikace Helen Grace vzbudilo mou pozornost v otázce sledování kořenů ženského filmového angažmá. Všechny čtyři ženy byly v 70. letech aktivními účastnicemi druhé vlny feminismu a film využily jako prostředek pro formování svého, respektive obecně ženského hlasu ve společnosti. Setkání s literární dokumentaristkou a aktivistkou Melindou Tankard Reist probudilo můj zájem o dokument jako prostředek společenského aktivismu a angažování se, v případě další mé respondentky –

iránské filmařky, politické imigrantky a humanitární aktivistky Saby Vasefi – také jako nástroj prosazování určité politiky. V případě filmařky Su Goldfish jsem si na základě jejího filmu pátrajícího po autorčiných evropských kořenech uvědomila, že nastolovaná témata dokumentaristů nezohledňují pouze subjektivní zájmy dokumentaristů, ale reflektují také témata dané země. Nakladatelka a spisovatelka Susan Hawthorne, autorka konceptu bibliodiverzity (*Bibliodiverzita*, 2018) mě svým zaměřením na vydávání knih napsaných ženami o ženách motivovala k rozhodnutí vydat rozhovory se ženami-dokumentaristkami ze svého výzkumu knižně, a sice jako politický akt prosazení ženského hlasu a perspektivy v české společnosti a zasazení jej i do širších historických souvislostí. Obdobné podněty přišly také prostřednictvím setkání s významnou australskou feministkou a autorkou angažovaných knih Anne Summers, která využívá literární dokumentární práci pro prosazování důležitých feministických myšlenek. Univerzitní profesorka non-fiction literatury a autorka několika výrazných literárních dokumentů Sue Joseph mě pobídla k rozhodnutí začlenit do výzkumu vedle klasických literárních a filmových dokumentaristek také ženy jiných profesí tvořících dokumentární obsah, a to zejména kvůli proměnlivé etice dokumentární práce. Halina Robinson a Olga Horak otevřely pro můj výzkum téma memoárové literatury jakožto silného proudu v oblasti literárního dokumentu. Obě přežily holokaust a napsaly o tom knihu. Na jejich práci jsem si uvědomila sílu pojmu „hranice intimacy“, která je v jejich případě posunutá zcela mimo komfortní zónu i příjemce sdělení. V souvislosti s prací Olgy Horak se ukázalo jako důležité také téma opakovaného vyprávění vlastního příběhu, o kterém ve výzkumu realizovaném v Česku hovoří například Judita Matyášová (s. 900) – pamětníci si v průběhu vyprávění o svém životě fixují jednu interpretaci příběhu, kterou posléze opakují. Před natáčením jsem si přečetla memoáry Olgy Horak (*Auschwitz to Australia* 2000), posléze s ní natáčela rozhovor a nakonec navštívila její přednášku v Sydney Jewish Museum. Literární dokumentaristkou je také bývalá politička Susan Ryan, která reprezentuje žánr politického memoáru nabízející zcela jiný pohled na tuto literární kategorii – v souvislosti s tímto rozhovorem jsem začala přemýšlet v rámci svého výzkumu o rovině subjektivní a oficiální paměti. Etiku práce s archivy a s nemainstreamovými hlasy nastolila umělkyně Susan Charlton. Téma marginalizovaných hlasů se projevilo také v rozhovoru s lesbickou aboridžinskou básnířkou Allison Whittaker, respektive s neuskutečněným rozhovorem s aboridžinskou filmařkou Darlene Johnson, kdy jsem nebyla schopna dohodnout si z mé strany méně mocenský přístup k rozhovoru. Tento neúspěšný rozhovor je důkazem kulturního nepochopení, kterému se v české části výzkumu věnuji také. Dokument jako nástroj edukace většinové společnosti a zároveň prosazení potlačeného hlasu menšiny reprezentoval rozhovor s Lolou Alexander, která pracuje s aboridžinskými komunitami. V českém prostředí toto téma v souvislosti s Romy

reflektuje – na základě mnou do výzkumu dodatečně zařazeného tématu po návratu z Austrálie – například filmařka Apolena Rychlíková (s. 686). Netradiční přístup k dokumentu reprezentují Romy Moshinsky a Georgie Raik Allen, které se žíví jako autorky realizující literární dokumenty na zakázku, nejčastěji rodiny, v malých nákladech – to představuje v Česku zatím ne příliš známý způsob obživy literární dokumentární prací. Rozhovory se ženami, které konkrétně zmiňuji výše, byly v souvislosti s mým výzkumem nejvíce formativní. Rozhovory jsou v této chvíli přepsané a v budoucnu bych je také ráda publikovala v podobě dvojjazyčné dokumentární knihy, neboť představují cenný zdroj poznání.

V souvislosti s mým pobytem v Sydney jsem získala prostřednictvím své tamější konzultantky Jodi Brooks z fakulty School of the Arts & Media také možnost zúčastnit se čtyřměsíčního projektu *It was about opening the very notion that there was a particular perspective* (Martinis Roe 2017), který měl formu kurátorovaných workshopů a závěrečného performativního salonu. Projekt se konal ve významné australské galerijní instituci Art Gallery of New South Wales, v jeho rámci jsme tematizovali angažmá žen (právě i prostřednictvím filmu) v australské společnosti 70. a 80. let a také jsme formulovali možnosti kolektivní feministické praxe. Tento projekt výrazněji formoval mé smýšlení o etice dokumentární práce.

V Austrálii jsem měla také možnost navštěvovat nadstandardně vybavenou univerzitní knihovnu disponující kvalitní literaturou týkající se dokumentárního filmu, non-fiction literatury, žen a feministických metodologií. Většinu znalostí pro tuto práci jsem čerpala odtamtud.

Po návratu do České republiky jsem pokračovala v rozhovorech se ženami-dokumentaristkami přístupem, který zohledňoval moje australské poznatky. V první řadě jsem zpracovala čtyři pilotní rozhovory a uvědomila si, že některé otázky v rozhovoru jsou irelevantní, když je položím ženám, aniž by byly jejich vlastním tématem. Rozhodla jsem se proto orientovat více na témata, které považují za důležité samotné oslovené dokumentaristky. O tom, jak jsem s tímto přístupem rozhovory editovala, píšu více v podrobné ediční poznámce na závěr praktické části disertace *Ženy o ženách* (Baronová 2019, s. 981–984). Nový přístup k rozhovorům znamenal také změnu v cíleněji prosazované nehierarchičnosti z mé strany výzkumnice-dokumentaristky, kdy jsem se rozhodla dát osloveným respondentkám volnou ruku v procesu rozhovoru (ženy měly možnost kdykoliv od rozhovoru odstoupit nebo neodpovědět na otázku) i v průběhu autorizace (ženy mohly škrtnout vše, co jim připadalo irelevantní nebo příliš osobní). Formální písemnou dohodu o užití díla jsem se rozhodla s nimi uzavřít až při finalizaci knihy v sazbě, aby se necítily vystavené tlaku. Spolupráci na výzkumu nakonec po natočení dvou rozhovorů odvolala filmová dokumentaristka Erika Hníková s ohledem na výhradní zastoupení žen v projektu

a také s odůvodněním, že se chce jako osobnost stáhnout z veřejného prostoru a už jenom tvořit. Ze třiceti dokumentaristek jich tak výsledná práce zahrnuje pouze dvacet devět. I když ve výsledku je perspektiv nakonec přece jenom třicet – tu poslední reprezentuji já svým hlasem, zejména proto, že vedu se ženami na mnoha místech v rámci feministického hloubkového rozhovoru polemický dialog a vyjadřuji svůj názor na věc, čímž zohledňuji mimo jiné přístup feministického akčního výzkumu.

5.2 Výběr respondentek

Ženy-dokumentaristky, které jsem pro svou disertaci vybrala, splňují dvě podmínky – za první se zabývají tvorbou dokumentárního obsahu a za druhé vytvořily alespoň jeden film nebo knihu věnující se ženám nebo tématu týkajícího se žen.

5.2.1 Rešerše

Na úvod výzkumu jsem udělala v rámci filmových a literárních výstupů rešerši možných jmen žen.

Ženy filmového dokumentu

V oblasti filmového dokumentu jsem vycházela z publikace Martina Štolla *Český film: Režiséři-dokumentaristé* (2009), která však – vzhledem k roku vydání – nezohledňuje posledních deset let českého dokumentu. Další jména jsem čerpala z online seznamů absolventských prací Studentů Akademie múzických umění v Praze v rámci oborů dokument (online archiv FAMU od roku 1964) a režie (online archiv FAMU od roku 1969) dostupných na webu univerzity, z dočasné tabulky seznamu absolventů FAMU (dostupné online z webu FAMU v roce 2016), ze seznamu aktuálních studentů FAMU i jejich nedávných absolventů, z webu České televize, z platformy Doc Alliance Films, z webového portálu Národního filmového archivu o českém filmu, z online databáze Institutu dokumentárního filmu a časopisu o dokumentárním filmu *Dok.revue*. V neposlední řadě jsem dohledávala jména v odborných filmověhistorických publikacích jako *Atomy věčnosti* (Česálková 2014), *Film – náš pomocník* (Česálková 2015), *Česká televizní publicistika* (Cysařová 1993), *Generace normalizace: Ztracená naděje českého filmu?* (Barešová a Czesany Dvořáková 2017) nebo *Český film v exilu* (Voráč 2004).

Z podkladů vznikl seznam filmových dokumentaristek řazený v této práci v kapitole *Přílohy* pod číslem 9.1, který má tato specifika: zahrnuje ženy-dokumentaristky, které jsou autorkami desítek dokumentárních filmů, ale i filmu jediného, třeba i studentského. V seznamu jsou zahrnuty reprezentantky klasické dokumentární tvorby nebo režie, stejně jako absolventky jiných oborů, jako je kamera, scenáristika, dramaturgie, střih, produkce, fotografie nebo žurnalistika,

kteřé vřak tvořĩ dokumentární filmovĩ obsah. Seznam obsahuje rovněř zahraniční autorky, kteřé jako dokumentaristky výrazněji působily nebo působĩ v Āesku, respektive je tak zmiňuje více pramenů.

Výslednĩ výčet žen-dokumentaristek je pro tuto práci pouze orientační, ukazuje vřak, jak různorodé filmové dokumentaristky v Āesku byly a jsou. Jejich soupis by stál za hlubřĩ studium; vedle současných dokumentaristek-aspirantek totiř stojí ženy-průkopnice jako Erna Friesová, Růřena Schneiderová, Zdenka Jelĩnková, Věra Tatterová a Olga Růřĩčková, vedle významných domácích autorek těř české dokumentaristky-emigrantky jako Zuzana Justman řĩjící od roku 1950 v New Yorku, Irena Dodalová emigrující po 2. světové válce do Argentiny, Barbara Vodakova-Eriksson tvořící ve řvédsku, Eva Houdová Mathias v Belgii, Jana Boková a Eva Kolouchová v Británii nebo Dagmar Hyková Táborská v Kanadě. Na zvážení je, zda by do seznamu nepatřily také ženy, kteřé měly na obsah dokumentů ve své době zásadní vliv, napřĩklad Miroslava Klĩmová-Fůgnerová nebo Jarmila Salakvardová, kteřé spoluvytvářely válečné a poválečné výukové filmy pojednávající o ženách svĩm odbornĩm vstupem. Seznam by bylo možné rozřĩřit také o umělkyně a umělecké kurátorky využívající ve své práci filmově-dokumentární aspekty, jako jsou Tereza Adámková, Alřběta Bačĩková, Haruna Honcoop, Lenka Lindaurová, Barbora Jĩchová, Barbora řlapetová a další, pro potřeby této práce vřak zmiňuji jen několik výrazných jmen. V posledních letech se filmově-dokumentární prostředí demokratizuje a umožňuje realizovat dokumenty rozmanité svou formou, obsahem i užitĩm, což představuje vzestupnou tendenci u pořtu žen, kteřé dokumentární obsah vytvářejĩ.

řeny literárního dokumentu

V oblasti literárního dokumentu byla reřerřní práce těřřĩ vřhledem k neexistenci precizněřĩ encyklopedické publikace zaměřené na non-fiction literaturu. Pro vytvoření vřchozĩho seznamu jmen literárních dokumentaristek jsem vycházela předevřĩm z online *Slovníku české literatury po roce 1945*, kteřĩ vznikl v rámci Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ĀR a je přuběřně aktualizován. Na řadu jmen a děl literárních dokumentaristek mě upozornily rovněř dvě z mých respondentek – Pavla Frĩdlová a zvlářtě pak Helena Třeřtĩková, kteřá má doma úctyhodnou sbĩrku knih psanou literárními dokumentaristkami. Dokumentaristky, kteřé vydaly knihy po roce 1990, jsem dohledávala také v edičních řadách nakladatelství specializovaných na literární dokument, jako je Academia, nebo v distribuční síti Kosmas, kteřá tento typ literatury z valné řásti distribuuje. Historický kontext jsem Āerpala dílem z publikace *Přůhledy do české literatury 20. stoletĩ* (Poláček 2000), jména autorek generoval také *Slovník Klubu autorů literatury faktu* (Halada 2012), ten vřak nemá vyváženu kvalitu; vedle historiček se v něm nacházejĩ ženy zabývající se bulvarem, a naopak v něm pro své ne-Ālenství v KALFu chybĩ autorky důležitěřřĩ.

V soupisu autorek proto zohledňuji také kritérium kvality práce a na seznam cíleně nezařazuji ženy-dokumentaristky tvořící nekvalitní, brakový nebo pochybný obsah, a to přesto, že se autorky takových děl samy za literární dokumentaristky považují. Mým záměrem není být arbitrem kvality, nýbrž zahrnout relevantní práce, které mají v historické perspektivě svůj význam. Aktuálnější a komplexnější informace poskytuje webová platforma KALFu. Relevantnější vzhled zejména s ohledem na historické kořeny pak nabízí *Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná, Peterka et al. 2004), *Dějiny české literatury 1945–1989* (Janoušek a Čornej 2007), případně publikace typu *Píšící Minervy* (Heczková 2009) nebo *Volání rodu* (Hanáková, Heczková, Kalivodová a Svatoňová 2013). Seznam zahrnuje jména žen, které tvoří dokumentární obsah z pozice spisovatelky, memoáristky, pamětnice, vědkyně, teoretičky, kurátorky, novinářky, umělkyně a podobně. Některá jména se shodují se jmény filmařek ze seznamu výše. Častějšími žánry, které ženy ze seznamu literárních dokumentaristek tvoří, jsou autobiografické texty, memoáry a deníky, v menšině jsou vědecké, historické, sociologické a žurnalistické texty, reportáže, autorské cestopisy nebo orálněhistorické knihy. Část žen ze seznamu napsala pouze jedno dílo – často se jednalo o autobiografický nebo biografický počín, který reflektoval silnou životní zkušenost (holokaust, vězení) nebo se vztahoval k výjimečné osobnosti (umělec – umělkyně, politik – politička). Do seznamu nejsou zařazeny autorky, které využívají skutečnost pouze jako zdroj své umělecké inspirace. V českém prostředí jej reprezentuje například Jarmila Loukotková.

Seznam literárních dokumentaristek je v této práci řazený v kapitole *Přílohy* pod číslem 9.2 a stejně jako seznam dokumentaristek filmových nemá ambice být kompletním – jeho cílem je ukázat, v jakém poli se v souvislosti s výzkumem pohybuji a z jakých zdrojů vybírám respondentky pro svůj výzkum. Potkávají se v něm autorky napříč žánry literárního dokumentu, také dokumentaristky současné se ženami minulého, respektive předminulého století – mezi takovými je například cestovatelka Barbora Marie Eliášová, která vydala svou první cestovatelskou knihu v roce 1915 nebo Eliška Krásnohorská publikující své paměti v roce 1920. Důležité je ukázat, že žen, které svou prací reflektují – nebo reflektovaly – svět, není v české historii ani současnosti zanedbatelné množství.

5.2.2 Výběr pro disertaci

Na úvod výzkumu jsem stanovila, že ze seznamů filmových a literárních dokumentaristek vygeneruji třicet jmen. Výběr byl logicky zúžen o ženy, které již nežijí nebo nebyly schopny vypovídat. Z výzkumu jsem rovněž eliminovala ženy, které ještě nemají dostatečnou dokumentární zkušenost a jejich výpovědi by se odehrávaly především v rovině teoretické. Důležitým rysem bylo také to, aby ženy vytvořily alespoň jedno dokumentární dílo tematizující ženy.

Poté jsem stanovila pět konkrétních kritérií výběru, podle kterých jsem o vzorku žen rozhodovala: věk respondentky, profesní východisko, nastolovaná témata, specifická zkušenost, Nicholsem zmíněné dokumentární modely (2010). Roli sehrály také moje osobní pohnutky s cílem získat co nejrelevantnější a nejhlubší výpověď.

Věk respondentky

S ohledem na výrazné proměny v dokumentární profesi napříč 20. a 21. stoletím jsem se snažila oslovit ženy různých generací s co největším věkovým rozptylem a nejrozmanitější generační zkušeností. Nejstarší respondentka je ročník 1922 – Dagmar Steinová, nejmladší Apolena Rychlíková, ročník 1989. Rozdíl mezi nimi činí šedesát sedm let.

Profesní východisko

Ve výběru jsem se pokusila zohlednit fakt, že ženy-dokumentaristky mají různou profesní kvalifikaci. Načrtla jsem osu definující prostor, ve kterém ženy-dokumentaristky tvoří. Měla čtyři úseky: umění – film a literatura – žurnalistika – akademické prostředí a věda. Jednotlivé části osy se liší v míře „svobody“ přístupu k dokumentární práci, respektive kodexování etických pravidel, proto bylo pro výzkum důležité zahrnout do něj respondentky takové, aby reprezentovaly všechny čtyři oblasti.

Ženy zahrnuté do výzkumu mají tyto profese – u některých se kumulují: umělkyně (Kirchner, Tara, Malinová), fotografka (Kontra, Rudinská) – režisérka (Pinkavová, Třeštíková, Ježková, Malinová, Počtová, M. Dvořáková, Pecháčková, Piussi, Rychlíková, Sommerová, Kirchnerová, Rudinská, Frýdlová, Tara, Kallistová Jablonská, Kontra a Kačerovská), dramaturgyně (Frýdlová, Kačerovská, Třeštíková), spisovatelka (P. Dvořáková, Wagnerová, Steinová, Rasmussenová, Procházková), překladatelka (Steinová, Frýdlová) – novinářka (Matyášová, Procházková, Rychlíková) – orální historička (Frýdlová, Wagnerová, Musilová, Zubáková), historička (Zubáková, Musilová), etnografka (Rasmussenová), socioložka (Linková), teoretička umění (Štefková, Peško Banzetová), kurátorka (Štefková), pedagožka (Třeštíková, Musilová, Peško Banzetová, Sommerová, Ježková, Linková, Kontra, Štefková, Pecháčková, Matyášová, Procházková).

Nastolovaná témata

Vzhledem k zaměření práce, která si kladla za cíl pojednat o ženách-dokumentaristkách dokumentujících ženy, byla dalším kritériem výběru vzorku autorkami nastolovaná témata, a to nejen na úrovni dokumentární tvorby, ale také ve společnosti obecně. Vedle autorek výrazně orientovaných svou prací – byť i nevědomě – na ženské hrdinky (Frýdlová, Sommerová, Zubáková, M. Dvořáková, Kirchnerová) jsem do výzkumu zahrнула i autorky, které svou prací

pojednávají o postavení žen obecně (Musilová, Malinová, Linková, Kontra a Kačerovská, Štefková), případně jež byly ochotny veřejně formulovat své názory na postavení žen-dokumentaristek, a to ne výhradně negativní (Pinkavová, Frýdlová, Pecháčková, Kirchnerová, Piussi, Počtová, Rudinská, Kallistová Jablonská, Rasmussenová, Procházková, Třeštíková, Matyášová), vystupují v české společnosti aktivisticky (Rychlíková, Kontra) nebo se aktivně označují za feministky (Frýdlová, Sommerová, Wagnerová, Malinová). Téma feminismu však není – navzdory dokumentární práci orientované na ženy – důležité pro všechny. Do výzkumu jsem zahrnula také ženy, které svou prací výrazně pojednávají samy o sobě (Kirchner, Steinová, P. Dvořáková), nastolují zajímavé téma týkající se žen (Tara, Peško Banzetová) nebo v části své práce tvoří specifickým subjektivním ženským rukopisem (Pecháčková, Ježková, Tara, Kirchner).

Specifická zkušenost

U každé ženy-dokumentaristky jsem hledala alespoň jeden rys, téma nebo zkušenost, které ji budou vydělovat od ostatních žen ve výzkumu; u Pinkavové se jednalo o dokumentární práci v regionu a televizní tvorbu, u M. Dvořákové o zkušenost s českým versus americkým filmovým školstvím, u Kirchner o uměleckou práci s dokumentárním obsahem, u Pecháčkové o schopnost prosadit se vedle výrazného dokumentaristy. Frýdlová má dlouholetou zkušenost s orálněhistorickými projekty, P. Dvořáková se vymezila svou prací vůči jedné z největších institucí světa, na Piussi byla za dokumentární práci podána žaloba, Zubáková tematizuje aktuální kariérní postupy a mateřství. U Rudinské mě zajímalo téma nastolování kontroverzního tématu, u Wagnerové praxe přetavování ryze dokumentárních podkladů do vysoké literatury. Tara je specifická svým celostním přístupem k dokumentu, Musilová pregnantní vědeckou metodologií a prací v týmu, Malinová svým žitým feminismem tematizovaným v dokumentu. Třeštíková je jedinečnou osobností časosběrné metody, Peško Banzetová se zaměřuje na unikátní témata, Počtová je autorkou úspěšných celovečerních dokumentů, Steinová napsala dvě autobiografické knihy a skrze vlastní zkušenost reflektuje postavení žen napříč 20. stoletím obecně. Kallistová Jablonská reprezentuje angažovaný dokument, kterým se snaží o změnu ve společnosti, Rasmussenová popisuje etnografický přístup k dokumentární praxi, Rychlíková aktivistický. U Sommerové je tématem výběr pozitivních hrdinů, Ježková má silně intelektuální zázemí, Linková reprezentuje sociologický přístup k dokumentární praxi. Kirchnerová balancuje na pomezí dokumentu a hrané tvorby, Kontra s Kačerovskou vytvořily široký dokumentární projekt zahrnující více médií, Štefková využívá dokumentární praxi jako nástroj výuky, Matyášová čerpá ze žurnalistické praxe a Procházková má zkušenost z tvorby dokumentu v krizových situacích.

Nicholsem zmíněné dokumentární modely

Jak již bylo zmíněno v kapitole 2.2 *Dokument: Definice výčtem*, Bill Nichols (2010, s. 50–51; s. 163–227) vztahuje dokumentární filmy k hlavním dokumentárním modelům. Právě ty se staly čtvrtým východiskem pro výběr žen vhodných pro výzkum *Ženy o ženách*.

Podle Nicholse se mezi modely řadí především investigace / reportáž, ty ve výzkumu svou tvorbou reprezentují Piussi, Procházková, Matyášová, Pecháčková, Wagnerová, Rychlíková a Rudinská, obhajoba / podpora případu (Rychlíková, P. Dvořáková, Kontra a Kačerovská), dějepis (Musilová, Zubáková), výzkum / cestopis (Rasmussenová, Kallistová Jablonská), svědectví (Frýdlová, Musilová, Peško Banzetová, P. Dvořáková, Procházková, Matyášová, Zubáková, Wagnerová, Štefková, Kirchnerová), sociologie (Linková, Wagnerová), vizuální antropologie / etnografie (Rasmussenová, Rudinská), esej v ich-formě (Malinová, Tara), poezie (Wagnerová, Pecháčková, Tara, Ježková), deník / zápis (Kirchner), profil / biografie jednotlivce (Pinkavová, Třeštíková, Sommerová, Rudinská, Tara, Počtová, M. Dvořáková, Frýdlová) a autobiografie (Kirchner, Steinová, P. Dvořáková).

Osobní pohnutky

Vedle výše zmíněných kritérií byly pro finální výběr žen-dokumentaristek rozhodující i moje vlastní pohnutky, které byly někdy velmi osobního rázu. Při rozhodování mezi více respondentkami jsem se nakonec přiklonila k vybraným ženám čistě subjektivně, někdy s předpokladem, že preferovaná žena bude sdílnější než ostatní z užšího výběru.

S Marií Dvořákovou a Marikou Pecháčkovou jsem studovala na sklonku devadesátých let na žurnalistice. S Libuší Rudinskou jsem se znala přes fotografa Jindřicha Štreita, s Juditou Matyášovou přes fotografku Ditu Pepe. S Alenou Wagnerovou mě seznámila v Gender Studies Pavla Frýdlová. Pavla mi také doporučila Danu Musilovou, která psala mému nakladatelství doporučení pro jeden grant. Martina Malinová, Jana Počtová a Gabriela Kontra mě oslovily samy, dávno před výzkumem, a to jako autorku dokumentárních knih a nakladatelku, od té doby jsme byly v kontaktu. Zuzana Piussi se mnou natáčela rozhovor pro televizní pořad *Průvan* a domluvily jsme se, že by byla ve výzkumu zajímavá i perspektiva slovenské dokumentaristky působící v Česku – Zuzana mě nalákala na svůj dokument *Babička* (2008). Eleonoru Rasmussenovou mi při náhodném setkání doporučila její dcera jako zajímavý výzkumný subjekt, Hanu Pinkavovou moje školitelka Jana Janíková, Blanku Kirchner moje fundraiserka. O Viole Ježkové se zmiňovalo více dokumentaristek jako o svém vzoru, kontakt na ni mi zprostředkovala Marika Pecháčková. Dagmar Steinová je, vedle toho, že autorkou dvou memoárů, také babičkou mé kamarádky Anny Wdowky.

U výše zmíněných respondentek jsem měla na základě blízkého, respektive zprostředkovaného kontaktu šanci dostat se ve výzkumu rychle do hloubky, proto jsem je preferovala oproti jiným ženám. Navíc mě u každé ženy zajímaly jejich stěžejní projekty: U Marie Dvořákové to byly dokumenty dva – *Jarmila se vrátila* (2004) a chystaný film o fotografce Marii Tomanové, u Pecháčkové kontroverzní *Smilovice* (2016) a její krátké filmy intimní, u Rudinské *Pavel Wonka se zavazuje* (2014) a televizní filmy o ženách, u Matyášové projekty pátrací. U Wagnerové jsem se zaměřila na biografické literární dokumenty (*Milena Jesenská* 2015 a *Sidonie Nádherná a konec střední Evropy* 2010), u Musilové na její komplexní historickou práci o ženách, u Malinové na feministický dokument *Žena Růže Píseň Kost* (2017). U Počtové jsem si vybrala filmy *Generace Singles* (2011) a *Nerodič* (2017). O zařazení do výzkumu rozhodl u Kontry a Kačerovské projekt *Porodní plán* (2009), u Rasmussenové série autobiografických etnografických prací z 80. a 90. let (*Děti severských šamanů* 1995; *Lidé z Baffinova ostrova* 1989 a *Tykvové děti* 1986), u Pinkavové dokument o Hermíně Týrlové (*Já tomu říkám nedrcat se o nebesa* 1978), u Kirchner umělecký projekt *Pět žen. Jedna věta denně* (2018), u Ježkové všechny filmy, ve kterých zpracovává témata skrze samu sebe.

Další skupinu žen jsem oslovila preferovaně již výhradně na základě práce, kterou odvedly. Pavlu Frýdlovou jsem do výzkumu přizvala jako autorku projektu *Paměť žen* – obdivovala jsem šíři jí odvedené práce a doufala, že spolu zrealizujeme nějaký dokumentární projekt. V průběhu výzkumu *Ženy o ženách* jsme se spřátelily a skutečně společně vydaly knihu *Ženy 60+* (2018). Petru Dvořákovou jsem oslovila po přečtení její knihy *Proměněné sny* (2006) zabývající se rolí církve v životě člověka. Téma se mě osobně dotklo, chtěla jsem poznat Petřinu motivaci pro vznik takového projektu. Kniha byla navíc v roce 2007 oceněna Magnesií Literou. Blanku Zubákovou, tehdy ještě Jedličkovou, jsem poznala jako autorku knihy *Ženy na rozcestí* (2015), také ověřenou Magnesií Literou, a to v roce 2016. Tereza Tara mě zajímala jako autorka filmu *Hormonální akvárium* (2007). Helenu Třeštíkovou a Olgu Sommerovou jsem do výzkumu zařadila jako dvě nejvýraznější osobnosti českého ženského dokumentu. Michaelu Peško Banzetovou jsem si vybrala pro provokativní název její knihy, který nereflektuje gender hrdinek (*Co to znamená být (úspěšným) umělcem* 2017), Linda Kallistová Jablonská stojí za prvními televizními docusoap projekty s ženskými hrdinkami *Čtyři v tom* (2013), navíc mi ji doporučila moje kamarádka, scenáristka Irena Hejdová, kterou jsem do výzkumu oslovila primárně. Apolenu Rychlíkovou jsem si vybrala pro úspěch jejího filmu *Hranice práce* (2017), také pro poctivou angažovanou práci pro českou společnost – je jednou z nejvýraznějších osobností mladé dokumentaristické generace. Marcela Linková patří momentálně mezi nejúspěšnější české socioložky; vedle toho, že tematizovala roli chartistek a disidentek v české společnosti (*Bytová revolta*

2017), stala se sama hrdinkou dokumentu Jany Počtové. Zuzanu Kirchnerovou jsem si vybrala jako reprezentantku hybridních filmových žánrů, ve své práci stírá hranice mezi hraným a dokumentárním přístupem, její díla navíc ve větší či menší míře reflektují její vlastní život. U Zuzany Štefkové jsem obdivovala nápad realizovat dokument *Svědectví: Ženským hlasem* (2013) formou výuky, jako kolektivní dílo, a Petru Procházkovou vnímám jako lidsky zajímavou osobnost – navíc její *Aluminiová královna* (2005) patří mezi mé nejoblíbenější knihy.

Vedle již zmíněné Eriky Hníkové a také Ireny Hejdové, která mi jako scenáristka doporučila své kolegyně, výzkum dále odmítla Alice Horáčková, která se necítila být pro výzkum správným vzorkem, Olga Špátová kvůli mateřství, na e-mail nezareagovala Jasmina Blaževič. A před domlouvaným rozhovorem bohužel zemřela Drahomíra Vihanová.

5.3 Výběr témat

Jak jsem již zmínila výše, okruhy témat a otázky pro výzkum *Ženy o ženách* vygenerovala moje vlastní dokumentární praxe, finální set otázek jsem sestavila po mém výzkumném pobytu v Austrálii.

Základní přehled otázek přikládám v rámci kapitoly *Přílohy* pod číslem 9.4 této práce. Otázky jsem rozčlenila do sekcí: Základní otázky, Subjektivní přemýšlení o dokumentu a jeho roli ve společnosti, Etika, O práci, Muži versus ženy, Historie versus současnost, Příprava dokumentu – volba a výběr, Vztahy, Realizace, Aspekty dokumentární práce, Autorizace, Psychohygienu a terapie, Po dokumentu, Autorka jako objekt dokumentu, Žena ve světě dokumentu, Na závěr.

V rámci sekce Základní otázky jsem zkoumala intelektuální a profesní zázemí dokumentaristek. Druhá sekce představovala jejich smýšlení o dokumentu, třetí objasňovala etické principy respondentek. Set otázek O práci měl zjistit obecné informace o tvorbě dokumentaristek. Otázky z kapitoly Muži versus ženy zkoumaly, jestli jsou si ženy vědomy rozdílů vyplývajících z genderu v dokumentu angažovaných osob. Otázky týkající se historie a současnosti mapovaly znalosti dokumentaristek o jiných ženách v branži. Sekce Příprava dokumentární práce – volba a výběr zkoumala záměry dokumentaristek, volbu témat i postav. Obsáhlá série Vztahy studovala řadu věcí ve sféře vztahů mezi dokumentaristkami a dokumentovanými osobami – empatii, hranice intimity, pocit zodpovědnosti, respektu, blízkosti. Otázky ze sekce Realizace zkoumaly tvůrčí procesy dokumentaristek a podmínky, v jakých tvoří. Další série otázek zjišťovala vztah dokumentaristek k jednotlivým aspektům dokumentární práce, jako jsou manipulace, soucit, angažovanost nebo (auto)cenzura, následující část se věnovala autorizacím. Dotazy z kategorie Terapie se věnovaly potenciálu, respektive nebezpečí dokumentární práce. Život dokumentaristek i jejich postav

po dokončení dokumentu zkoumal další blok otázek. Tématem specifické role autorky v dokumentu se zabývaly otázky ze sekce Autorka jako objekt dokumentu. Předposlední série dotazů se zabývala postavením žen v dokumentární branži a na závěr jsem položila dvě otázky týkající se subjektivního zhodnocení práce autorek.

Na každý rozhovor jsem se připravovala podrobnou rešerší práce dané respondentky. Hlavní témata u každé ženy zmiňuji v sekci *Osobní pohnutky* zařazené do kapitoly 5.2.2. Od hlavních témat se odvíjely další dotazy, které jsem do základního setu otázek postupně doplňovala a zároveň s tím jsem škrtila dotazy irelevantní. Pokud se dokumentaristka zabývala výhradně literárním dokumentem, logicky jsem přeskakovala okruh týkající se filmového dokumentu. Pokud byla tázaná žena mladší, neptala jsem se jí na názor týkající se dokumentární praxe před rokem 1989, protože bych místo konkrétních zkušeností získala především domněnky a zprostředkované zkušenosti nebo bych nezískala odpověď žádnou, což například vyplynulo z prvních čtyř pilotních rozhovorů realizovaných na přelomu let 2016 a 2017. Zároveň jsem konkrétněji a flexibilněji reagovala na informace, které jsem získávala v průběhu rozhovoru. Když se například P. Dvořáková (s. 225) ohradila proti vnímání své práce jako čistě autobiografické, ohledávaly jsme v rozhovoru termín autobiografie a hranici mezi dokumentárním a beletristickým dílem. Když Rudinská (s. 318) popisovala během rozhovoru kontroverzi kolem svého dokumentu o Pavlu Wonkovi z roku 2014, upozadila jsem při rozhovoru svoje primární zájmy nechat Libuši vyprávět především o jejích dokumentech o ženách, protože situace, do které se dostala, otevřela v dokumentu důležitější otázku, a sice příliš včasného nastolení dokumentárního tématu v rámci nepřipravené společnosti. Když profesorka Dana Musilová (s. 438) hovořila o práci v archivech více než o orálněhistorických projektech, převedla jsem plánované téma etiky na etiku práce v archivech. Prostřednictvím flexibilně vedených rozhovorů se rozšířilo gros nastolených témat. Mnohá z nich by si žádala vlastní kvalitativní, nebo i kvantitativní výzkum.

V průběhu vedení rozhovorů jsem se inspirovala také informacemi, zkušenostmi nebo sděleními, která jsem získala v jiných rozhovorech, několikrát jsem je pak využila jako úhelný kámen u dalšího rozhovoru – například když mi Pavla Frýdlová (s. 179) vyprávěla o hraniční situaci při natáčení s respondentkou v bývalém koncentračním táboře, zmiňovala jsem tuto záležitost dalším dokumentaristkám při jejich vlastním ohledávání hranic intimity. Když Libuše Rudinská (s. 318) hovořila o kontroverzi postavy Pavla Wonky, ptala jsem se některých dokumentaristek, jestli by podobné téma samy nastolily. Některé dokumentaristky také kritizovaly práci svých kolegyň – například Heleně Třeštíkové vytýkaly dokument *Katka* (2009), Olze Sommerové laskavost jejích

dokumentů. Na základě těchto subjektivních kritik jsem posléze zmíněná témata otevřela i přímo s dotyčnými dokumentaristkami.

Otázky při rozhovorech jsem nikdy neformulovala stejně, spíše jsem je modifikovala v reakci na odpovědi respondentek, které také často zahrnovaly odpovědi na dosud nepoložené otázky do odpovědí na otázky jiné. Nikdy jsem také nedodržela pořadí kladených otázek, protože bych tím narušila přirozený tok rozhovoru. Tímto přístupem jsem se dostávala hlouběji, vnímala jsem, že jsem „odměňována“ za to, že respondentkám „dopřávám pozorně sluchu“.

Nepříjemným faktorem u některých rozhovorů bylo nečekané vyrušení – například telefonát nebo dotaz třetí osoby účastníci se rozhovoru jako pozorovatelka, což se stalo například u rozhovoru s Olgou Sommerovou, kde do rozhovoru vstoupila fotografka. Dobrý rozhovor však pracuje strategií postupného ohledávání terénu a empatického hledání momentu pro položení intimnější, citlivější, přemýšlivější, těžší a vypjatější otázky. Některé odpovědi získá dokumentarista jen v rámci pečlivě nastolené situace, takže každý nečekaný impuls zvenčí může dobrý rozhovor zhatit. Tím může být například i banální dotaz kavárnice při natáčení v kavárně – jako tomu bylo například u interview s Blankou Zubákovou, Alenou Wagnerovou nebo druhého rozhovoru s Apolenou Rychlíkovou. Osobně se proto snažím natáčet maximum rozhovorů v domácím prostředí, kde také většina rozhovorů pro výzkum *Ženy o ženách* vznikala. Někdy však vyrušení může přispět k nastolení nového tématu, jako tomu bylo u rozhovoru s Janou Počtovou, které volal v průběhu rozhovoru nespolehlivý spolupracovník, a ona téma spolupráce ve štábu vzápětí sama nastolila, nebo jiné perspektivy a přemýšlení o tématu, jako tomu bylo nakonec u již zmiňovaného rozhovoru s Olgou Sommerovou.

5.4 Etika

Téma etiky je v dokumentární práci velmi problematické, jak vyjde najevo z analýzy mého výzkumu. Sama jsem si pro tuto práci stanovila základní parametry především v souvislosti s natáčením rozhovorů a autorizací.

5.4.1 Etika natáčení

Při rozhovorech jsme se se všemi respondentkami shodly, že mám právo položit jakoukoliv otázku, ale ony na ni nemusí odpovědět. Zároveň jsme se dohodly, že mohou při rozhovorech hovořit otevřeně, ale při autorizaci budou mít právo posledního slova, tedy samy rozhodnou, co ve výzkumu nakonec bude, a co nikoliv. Nastolená nehierarchická situace a dialogická forma rozhovoru často umožňují dostat se při interview více do hloubky. Nakládat však svévolně s takto získanými informacemi není etické. Rozdíl mezi vytěžováním, zneužíváním zdroje a konsensuální spoluprací na výzkumu vnímám právě v tomto smyslu, a to

přesto, že pozitivistický přístup k vědě považuje vyjednávání za chybu. Více o tématu etiky pojednává kapitola 6.5 zohledňující v dokumentární praxi také etické chování vůči příjemci sdělení.

5.4.2 Etika autorizací

Jako moment vyrovnávání pozic při rozhovoru vnímám akt autorizace, byť například Judita Matyášová hovoří (s. 885) o přesouvání moci na stranu respondenta. Já chápu akt autorizace jako oplacení důvěry respondentům, samozřejmě počítám s tím, že mě takový krok může dostat do problémové situace. V ediční poznámce ke knize *Ženy o ženách* (s. 981–984) specifikuji, jak autorizace tohoto výzkumného projektu probíhala, zde zmíním alespoň náročné vyjednávání při autorizaci s Michaelou Peško Banzetovou, kdy jsem se musela podřídit většímu seškrtání zajímavého obsahu – veškeré takové zásahy bývají vždy emočně vypjaté a testují nastolenou nehierarchičnost. Dochází pak k agendě velkého vyjednávání, v nastolené situaci jsou testovány argumentační schopnosti obou stran.

5.4.3 Dvě poznámky na okraj

U tohoto výzkumu bylo specifické, že se jej účastnily ženy, které měly bohaté zkušenosti s chápáním etiky na základě vlastní dokumentární praxe. Možná proto byly citlivější na některé situace, a tak při autorizacích nejvíce škrtyly své výpovědi o práci jiných žen-dokumentaristek a také o nedobrych zkušenostech se svými mužskými spolupracovníky. U obou těchto témat si byly vědomé toho, jak by takové pasáže po zveřejnění ovlivnily jejich vlastní práci v budoucnu.

V souvislosti s mým záměrem maximálně oprostít výzkum hierarchie jsem se rozhodla se ženami od počátku projektu vyjednávat a postupně si vzájemně schvalovat jednotlivé kroky práce. Byť je takové jednání riskantní a pro většinu vědců a institucí neakceptovatelné, je v souladu s mým etickým nastavením.

5.5 Vztahy s dokumentovanými ženami

V části s názvem *Osobní pohnutky* v rámci kapitoly 5.2.2 vysvětluji své vztahy k ženám-dokumentaristkám v okamžiku, kdy jsem je oslovila s prosbou stát se součástí tohoto výzkumu. Téma vztahů s dokumentovanými ženami však zahrnuje ještě i další hlediska, která měla na průběh a podobu tohoto výzkumu vliv. Zmíním alespoň některá z nich.

Prvním aspektem bylo tykání versus vykání, dotkla jsem se jej výlučně u dokumentaristek, které jsem dříve osobně neznala. Nabídka tykání je vstřícným gestem společensky významnějších jedinců, která ruší hierarchii. Zároveň představuje pro dokumentaristku způsob, jak se dopátrat hlubších věcí. Je ovšem těžké nabízet tykání při prvním kontaktu, zvláště ženám starší generace. V mém

výzkumu proto došlo k několika absurdním situacím, které jsem však ve výzkumu schválně nechala, například když mi Olga Sommerová v rozhovoru tyká a já jí vykám. Sama se k této věci v rozhovoru vyjadřuje, ale tykání nenabízí. Jiné respondentky starší než já – například Hana Pinkavová, Viola Ježková, Linda Kallistová Jablonská nebo Zuzana Štefková – mi tykání nabídly hned, rozhovor byl od začátku otevřenější, důvěrnější. Sama jsem tykání před rozhovorem nabídla několika ženám podobného věku – všechny to akceptovaly, až na Juditu Matyášovou, která to odmítla a tykání nabídla až po skončení projektu. S většinou žen, se kterými si v rozhovoru vykám, jsem si začala tykat bezprostředně po dokončení rozhovoru – například se Zuzanou Kirchnerovou. Některé rozhovory byly tak oboustranně otevřené, že jsme si začaly tykat rovnou v jejich průběhu – například s Violou Ježkovou nebo Blankou Kirchner a při editaci jsem musela text jazykově sjednocovat. Dialogicky a nekonfliktně vedené rozhovory napomáhají sblížení dokumentaristek a dokumentovaných osob, ale záleží také na povaze zúčastněných jedinců.

Druhým významným aspektem při realizaci výzkumu byl můj vztah k dokumentovaným osobám. Podle zápisků v mém pracovním deníku ve mně rozhovory zanechaly kladný dojem, ve svých poznámkách se k některým ženám vyjadřuji s obdivem směrem k jejich inteligenci, odvaze nebo schopností jasně formulovat názor a argumentovat, což se týkalo například Violy Ježkové, Zuzany Piussi nebo Apoleny Rychlíkové. V denících mám také zpětnou vazbu na samotný proces natáčení – těší mě, když se s dokumentaristkami vzájemně pečlivě posloucháme (Třeštíková, Ježková) nebo oboustranně diskutujeme (Pecháčková, Rudinská, Matyášová). V těchto momentech vnímám sílu rozhovoru, ale ne vždy je nastolení takové situace možné. To, že je ve mně zakořeněný respekt a úcta vůči druhým, vůči jejich jinakosti, vyjadřuje například moje poznámka v pracovním deníku ze dne 16. 2. 2018, kdy si k Tereze Taře píšu: „Pocit, že mohu klást konfrontační otázky, ale nekladu.“ Moje vlastní zkušenost mě naučila, že pokud jdu během nahrávání s respondentkou do větší konfrontace, naruší se křehkost vzájemné důvěry a nepodaří se mi získat to, co potřebuji.

Co se týká výše zmíněné nemožnosti nastolovat optimálnější podmínky pro rozhovor, bariérou byl v souvislosti s tímto výzkumem někdy také přesně vyměřený čas ze strany dokumentované osoby – u několika rozhovorů jsem vnímala, že můj výzkum nedokáže být pro dokumentované ženy v danou chvíli prioritou. Toto téma pojednává v rozhovoru Hana Pinkavová (s. 68), která sama s ohledem na tento výzkum nakonec zrušila svůj soukromý program, abychom mohly rozhovor natočit dle mých potřeb. To však nebylo možné například v případě Olgy Sommerové, která aktuálně dokončovala svůj celovečerní film o Jiřím Suchém a nemohla přijít o více svého času. Zcela odlišná byla situace s Eleanore Rasmussenovou, která měla naopak času nekonečně mnoho. Ale příliš

dlouhé rozhovory mohou být na škodu také. Ve svém pracovním deníku popisují, jak náročné je pak dlouhé rozhovory vůbec ukočírovat. Zápisek v mém deníku z 10. 11. 2017 poukazuje na tři setkání s Pavlou Frýdlovou, kdy se již při druhém natáčení řada věcí z prvního rozhovoru opakuje. Tomu předchází moje poznámka: „Velmi jsem se zkoncentrovala na to, abych začala maximum odpovědí získávat hned na první setkání. A pak případně něco dotočila nebo nechala dopsat na setkání, při konzultaci finálního rozhovoru.“

V neposlední řadě byl důležitý také vztah dokumentovaných osob ke mně samotné, který se v řadě případů budoval až v průběhu rozhovorů, a pak dále v procesu fotografování a autorizací. V rámci neplánované zpětné vazby mě potěšilo, že ženy ocenily dialogické vedení rozhovorů, možnost přemýšlet, diskutovat, otevřeně hovořit díky možnosti závěrečné autorizace. Pozitivně hodnotily také nastolená témata a vůbec celkové zaměření výzkumu.

5.6 Praktické výstupy výzkumu *Ženy o ženách*

Při práci na výzkumu *Ženy o ženách* jsem se s ohledem na obsah a rozsah zaznamenaných rozhovorů rozhodla pro jejich kompletní publikování a také vytvoření dalších informačních platforem.

5.6.1 Kniha

Pro vydání rozhovorů se ženami-dokumentaristkami ve formě rozsáhlé publikace jsem se rozhodla po seznámení s knihou *Generace normalizace* (Barešová a Czesany Dvořáková 2017). Kniha je inspirativní svou metodologií i obsahem kombinujícím krácené rozhovory s odbornou studií. Druhou publikací, která mě inspirovala, tentokrát svým propojením s alternativní komunikační platformou, je kniha *Generace Jihlava* (Česálková 2014). Ve spojení s online dokumentárním kinem Doc Alliance Films umožnili autoři publikace čtenářům sledovat vybrané dokumentární filmy online.

U knihy *Ženy o ženách* jsem dlouze promýšlela strukturu a dramaturgii řazení rozhovorů. Nakonec jsem se rozhodla postavit vedle sebe protikladné dokumentární přístupy, aby vyniknutí rozdílů pomohlo příjemcům obsahu sdělení uvědomit si rozmanitost dokumentární praxe.

5.6.2 Web

Inspirována počinem druhé výše uvedené knihy jsem navrhla a nechala naprogramovat web *Ženy o ženách*. Ten propojuje rozhovory z knihy s konkrétními dokumentárními výstupy, o kterých ženy hovoří. V případě filmů jsem domluvila spolupráci s Doc Alliance Films, další dokumenty jsem prostřednictvím odkazu propojila s archivy České televize, případně s platformami YouTube a Vimeo. V případě dokumentárních knih jsem nechala

většinu jejich titulních stran nafotit a zveřejnila jsem je na webu. Na web jsem umístila odkazy i na další dokumentární výstupy – instalace, orálněhistorické rozhovory a rozhlasové dokumenty.

5.6.3 Výstava

Ve spolupráci s fotografkou Ditou Pepe, která nafotila portréty žen-dokumentaristek do knihy, jsme vytvořily první návrh konceptu výstavy k projektu.

5.6.4 Přednáška

V souvislosti s neexistencí praktického oboru „literární dokument“ v České republice, který by učil, jak takový dokument zpracovávat a připravovat k vydání, jsem načrtla první návrh konceptu přednášek a workshopů zaměřující se na tuto sféru dokumentární práce. Věnuje se jednotlivým fázím práce na literárním dokumentu a reflektuje poznatky získané v rámci této disertační práce.

5.6.5 Filmová série

Materiál natočený v průběh výzkumu by mohl posloužit také jako podklad pro dokumentární filmovou sérii na téma žen-dokumentaristek.

6. ANALÝZA VÝZKUMU

Následující – hlavní – část disertační práce se věnuje již samotné analýze rozhovorů. Je rozdělena do devíti kapitol, které jsou v některých případech uvozené odkazy na literaturu vztahující se přímo k analyzovanému tématu. Vybrané publikace vysvětlují a rozvádějí řadu informací získaných v mém výzkumu.

Kapitoly částečně vycházejí ze sekcí otázek, jak jsem je připravila pro výzkum. V průběhu získávání informací se však ukázalo, že některá témata se vzájemně propojují a jiná si naopak žádají více samostatného prostoru. Dle nashromážděného materiálu a logiky věci rozděluji tuto část práce na kapitoly: *Kontext, Osobnost dokumentaristky, Příprava dokumentu, Vztahy s dokumentovanými osobami, Etika, Realizace, Aspekty dokumentu, Financování a role institucí a Ženy o sobě.*

Samotná analýza probíhala formou slovního kódování a psaní kontextuálních poznámek, čímž jsem se přihlásila k metodě zakotvené teorie. Slovní kódy vycházely především z okruhů otázek, k nimž následně při analýze přibývaly další. Je pravděpodobné, že kdyby se analýza chtěla zabývat jinými tématy, text by byl kódovaný jinak. Analýza, kterou jsem realizovala, vycházela výhradně z potřeb tohoto výzkumu. Kódy byly navíc pojímány dvojím způsobem: jednak

mělo každé heslo jasnou interpretaci, zároveň vnášely další jeho výklady do výzkumu samotné respondentky. Například kód „kontext“ pojednává o kontextu vzniku díla, tedy tak, jak téma nastolují já – zároveň ženy hovoří o kontextu v jiných souvislostech, a tak je i to součástí analýzy. Některá témata nastolily dokumentaristky zcela nečekaně – například Wagnerová (s. 372) představila téma etiky zpracování dokumentu v rámci jazyka. Takto rozšířené, doplněné, jinak chápané významy odhalily ve výzkumu další místa, která se dají v budoucnu dále vědecky zkoumat.

Při kódování rozhovorů vyšlo také najevo, že se u každé dokumentaristky opakují určité motivy a témata napříč většinou její práce – například u Rudinské to byl motiv očekávání a antipatie, u Piussi odvahy, u Pinkavové nerespektu, u Matyášové fixace hrdiny. Každá dokumentaristka se v průběhu rozhovorů k těmto záležitostem, byť nevědomě, vracela, byla na jejich nastolení citlivá a uměla o nich hovořit promyšleně, do hloubky.

Text samotných rozhovorů má samozřejmě další možnosti čtení i analýz. Poznání lze vnímat například ve třech vrstvách sdělení podle toho, co chce analýza sledovat – buď osobní rozměr dokumentované osoby, nebo společenský, nebo profesní. Například Hana Pinkavová (s. 31–32) vzpomíná na své dětství, zároveň tím sděluje informaci o době – v souvislosti s vyloučením otce ze strany, a také podává informaci o světě filmu, když tráví dětství ve Zlínských filmových ateliérech.

6.1 Kontext

Tato kapitola se zaměřuje na nastolení témat, která vyplývají z různých typů kontextů, ve kterých každé dílo vzniká a je šířeno. V případě dokumentárního díla se jedná obzvláště o kontext historicko-politický, sociologický, technologický, místní a institucionální. Všechny tyto faktory mají vliv na to, jaká témata dokumentaristky zpracovávají, v jakých podmínkách, jakým způsobem a s jakými dopady tvoří.

Následný výběr knih situuje výsledky mého výzkumu do historicko-politického kontextu 20. a 21. století v Česku, respektive Československu, a to jak v branži filmové, tak literární, kde se zároveň soustředím na stopu žen.

Historický exkurz do českého, respektive československého filmového dokumentu obecně nabízí Michalská (2000, s. 433–461) zmiňující mezi výraznými osobnostmi dokumentu Vihanovou, Chytilovou, Sommerovou, Třeštíkovou a Pinkavovou. Specifické období třicátých až padesátých let v oblasti krátkého filmu, včetně toho dokumentárního, mapuje kniha Lucie Česákové *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (2014), která v té době registruje dvě ženy jako spolu/autorky krátkých edukačních filmů. Podrobnější

se historií československého dokumentárního filmu do roku 1967 zabývá publikace režiséra a spoluzakladatele katedry dokumentu na FAMU Antonína Navrátila *Cesty k pravdě či lži: 70 let čs. dokumentárního filmu* (1968), který však jako jedinou ženu-dokumentaristku uvádí Věru Chytilovou. Ženy-dokumentaristky zachycuje také publikace *Dějiny AMU v Praze* (Bednářík 2017) reflektující v historickém kontextu genderový aspekt na FAMU, a to nejen v číslech, ale i konkrétních příbězích, například jako když chtěl režisér Otakar Vávra vyhodit ze studií pro nadpočet studentů Věru Chytilovou a ona se pokusila o sebevraždu. Další vhled do situace žen v dokumentárním filmu, na FAMU i ve společnosti obecně nabízí rozhovor s Drahomírou Vihanovou pro *Dějiny AMU ve vyprávěních* (Novák 2017, s. 144–158), která popisuje svou dokumentární cestu, na kterou ji navedla diskriminace v hudební branži, kdy se pokoušela stát koncertní klavíristkou. O genderové skladbě československých zaměstnanců filmu mezi lety 1945–1970 pojednává Szczepanik (2016, s. 132–147) – poukazuje na to, že navzdory snahám dosazovat v 50. letech do filmu ženy shora, uspěly na vyšších pozicích jen některé – například Věra Ženíšková a Lada Vacková jako pomocné režisérky (s. 134), některé profese byly naopak ženám shora zakázané (kamera), v 50. letech nebyla podle Szczepanika na pozici samostatné režisérky žena žádná. Ženy ve filmu se v tehdejší době uplatňovaly nejvíce na pozici střihaček, a to už za první republiky (s. 145). Období konce šedesátých a sedmdesátá léta prostřednictvím výpovědí tehdejších studentů FAMU zachycuje publikace *Generace normalizace: Ztracená naděje českého filmu?* (Barešová a Czesany Dvořáková 2017), z režisérek-dokumentaristek uvádí rozhovor pouze s Angelikou Hanauerovou. *Film a dějiny 4* pod editorským vedením Petra Kopala (2014) pojednává dokument v časech normalizace – hned dvě kapitoly se věnují Věře Chytilové (Přádná 2014, s. 41–71; Koura 2014, s. 72–101), týkají se omezování její tvorby a také sledování její osoby Státní bezpečností. Štoll (2014, s. 340–352) zachycuje v kapitole *Sociální témata ve filmovém dokumentu – zrcadlo nastavené normalizaci* proměny československého sociálního dokumentu – proměny normalizačních tlaků: zpočátku utlumování nepohodlných tvůrců (Otta Bednářová), od roku 1975 zase částečné uvolňování pro Věru Chytilovou a Drahomíru Vihanovou – pro tu ale jen v dokumentu. Ve stejné době nastupovala nová generace žen-dokumentaristek, Štoll zmiňuje Helenu Třeštíkovou, Olgu Sommerovou, Hanu Pinkavovou, později Zuzanu Meisnerovou, Janu Ševčíkovou, Marii Šandovou a Alenu Činčerovou. O generaci porevolučních dokumentaristů hovoří v textu *Současný český dokument a odpovědnost za svět* Martin Štoll (2015, s. 117–122). O proměnách české dokumentaristiky na přelomu 20. a 21. století pojednává kniha *Generace Jihlava* (Česálková 2014), která zahrnuje perspektivu dokumentaristek Lucie Králové a Eriky Hníkové. Texty o druhé zmíněné – jeden napsaný Antonínem Tesařem (2014, s. 229–246), druhý Vítem Klusákem a Filipem Remundou (2014, s. 257–

266) – vykazují obsahovou, ve smyslu názoru, shodu s myšlenkami, které Erika uvedla v nezveřejněném rozhovoru pro projekt *Ženy o ženách*. Několik studií o současném dokumentárním filmu a ženách v něm (například o Janě Bokové nebo Olze Sommerové) nabízí ročenka *DO: Revue pro dokumentární film* vycházející mezi lety 2003 až 2007. Televizní dokumentaristice se zmínkami o konkrétních ženách v ní se ve své práci věnuje Jarmila Cysařová (1993 a 1998). Ze zahraniční literatury stojí za pozornost eseje *Sacred, Mundane and Absurd Revelations of the Everyday: Poetic Vérité in the Eastern European Tradition* (Helke 2018) zabývající se vývojem východoevropské kinematografie v širších evropských souvislostech před a po rozpadu Sovětského svazu na příkladu filmů několika současných dokumentaristů. O technologickém kontextu dokumentární práce doma i v zahraničí hovoří v eseji *Čas a stříh v dokumentárním filmu* dokumentarista Miroslav Janek (2015, s. 37–47). O proměnách dokumentárních přístupů tvůrců následkem digitalizace pojednává text Alicje Grawon a Marty Materska-Samek *Dokumentární film v době digitální technologie – šance a ohrožení* (2015, s. 143–150).

Podobně analytické nebo orálněhistorické texty zabývající se literárním dokumentem v českém prostředí chybí. Za zmínku stojí například kniha *Otočila jsem hlavu tím směrem* (Kopáč 2007), jinak vznikají především obecnější literární přehledy a do kontextu stručně uvádějící práce typu *Česká literatura od počátků k dnešku* (Lehár et al. 2000). Knihy zabývající se specificky historickými souvislostmi a jednotlivými podobami literárního dokumentu zmiňují v kapitole 2.1.2 *Dokument v kontextu literatury*.

6.1.1 Kontext historicko-politický

Výzkum *Ženy o ženách* zahrnuje skrze výpovědi respondentek, žendokumentaristek období od 50. let dvacátého století do roku 2019, a to z prostředí filmu, literatury, umění, vědy a akademie. Jednotlivým obdobím ve všech prostředích se nevěnuje rovnoměrně, naopak skrze třicet subjektivních pohledů vytváří mozaiku, která vypovídá o době jako celku. Výraznou změnu kontextu dokumentární práce představuje rok 1989, který prostor v Česku demokratizoval především myšlenkově, tedy v otázce výběru, nastolování témat a možnostech o nich otevřeně hovořit. Nepřinesl však svobodu absolutní.

Dobu před rokem 1989 popisují na příkladech své práce zejména Steinová (s. 597–609) pohybující se díky překladům nejenom v literatuře, ale také v politice, Frýdlová (s. 161, 203) pracující před revolucí na Barrandově, Sommerová (s. 717, 727–728, 730) studující tehdy na FAMU, Musilová (s. 430–432) věnující se historii, Třeštíková (s. 485–490, 493–495, 503–505, 508, 512–513, 520–521) začínající v té době točit časosběrné dokumenty, Rasmussenová (s. 643–673) pendlující mezi komunistickým Československem a Západem, Procházková (s. 961–964) pokoušející se o novinářskou dráhu, Pinkavová (s. 31–46, 48–53, 64,

71–72) doplácující na svého otce vyloučeného z KSČ a Wagnerová (s. 369–372, 376–380, 382, 388–391) emigrující na sklonku 60. let do Německa. Zmíněné ženy v rozhovorech nastiňují podmínky, v jakých v minulém režimu studovaly a pracovaly, také strategie – s důrazem na politické postoje, které zaujímaly, aby se mohly uplatnit, rovněž shrnují postihy, které si za svou činnost vysloužily. Pinkavová (s. 32–35) vypráví o studentské legraci, která jí na dlouhou dobu znemožnila studovat, zároveň o osobní odvaze, s jakou si studium na ÚV KSČ vymohla. Rasmussenová (s. 651–652) popisuje schůzky s StB, Procházková (s. 962) vyhození z práce za účast na Palachově týdnu, Steinová (s. 599–600, 602–603, 607–608) popisuje podmínky k práci. Musilová (s. 430) vypráví o obsahu orálněhistorických projektů a vytěžování pamětníků před revolucí, Wagnerová (s. 378–380) srovnává situaci v Československu se západním Německem. Kontext doby však znamená i kontext přítomnosti, o čemž hovoří Kontra s Kačerovskou (s. 824, 839) v souvislosti se svým projektem o porodnictví v Česku. Téma bylo podle jejich kritiků nastoleno „příliš brzy“. Svě o tom ví také Rudinská (s. 330) a Piussi (s. 246) – za své dokumenty otevřeně se vyjadřující ke sporným nebo tabuizovaným věcem jsou trestány; Rudinská (s. 362) byla za film o Pavlovi Wonkovi na několik let odstavena od dokumentární práce, na Piussi (s. 247–248) podala jedna z jejích hrdinek žalobu. Téma předčasného otevření tématu více diskutuje také Zubáková (s. 289) v souvislosti s archivy. Od Kontry a Kačerovské (s. 824) dala u dokumentu *Porodní plán* (2009) na několik let ruce pryč Česká televize, proti P. Dvořákové (s. 229–230) se vymezila církev v souvislosti s jejím otevřeným literárním dokumentem o církvi *Proměněné sny* (2006). Dalším stupněm odmítnutí je agrese – Frýdlová (s. 192) popisuje stigmatizaci svého jména na extremistickém serveru šířícím nenávist v souvislosti s jejími dokumenty o menšinách a genderu, Třeštíková (s. 508–509) komentuje verbální výpady svého kolegy-dokumentaristy, Kallistová Jablonská (s. 628) informuje o obecné agresi na internetu.

Podle analýzy ženy-dokumentaristky ve výzkumu reflektovaly jakožto proměnnou, která má na jejich práci největší vliv, politické nastavení společnosti, respektive obecné povědomí o tom, co je v dané době to dobré a správné. Z výpovědí žen-dokumentaristek v této kapitole vyplývá, že i v dnešní demokratické době existují nevhodná témata a názor je vymezen převládající ideologií.

6.1.2 Kontext sociologický

Výzkum *Ženy o ženách* tematizoval také téma „žena v dokumentu“. Situační kontext v československé společnosti před rokem 1989 poodhaluje nejvíce rozhovor s Alenou Wagnerovou (s. 377–381, 388–391) nabízející rovněž srovnání socialistické společnosti a Západu. Ukazuje, že československá společnost navzdory nedemokratickému režimu byla v otázce žen poměrně progresivní.

Z několika výpovědí (Pinkavová, s. 45; Třeštíková, s. 520–521) vyplývá, že v dokumentaristické branži se postavení žen do roku 1989 prakticky vůbec neřešilo. Tématem mezi dokumentaristkami byla primárně politika a vymezování se vůči režimu. Až v letech devadesátých, v souvislosti se vznikem platform typu Gender Studies nebo projektů typu *Paměť žen*, se začala otevírat témata jako „malé a velké dějiny“, „každodennost jako hodnota“ nebo „situování žen do dějin“. Dokumentaristky vzpomínají na projekty, jako byly KIWI – Kino Women International (Frýdlová, s. 161; Třeštíková, s. 520), festivaly v Créteil (Frýdlová, s. 162) nebo Karlových Varech (Frýdlová, s. 163; Třeštíková 521), které postavení žen v dokumentu na přelomu 80. a 90. let tematizovaly.

V porevolučním období se situace žen-dokumentaristek obecně ve společnosti výrazně změnila, i když o ideálním stavu se stále ještě hovořit nedá – například Frýdlová (s. 200) zmiňuje anti-feminismus, Linková (s. 768) patriarchální charakter akademického prostředí, Počtová (s. 582) mužské složení grantových komisí. Více o tomto tématu pojednává kapitola 6.9 *Ženy o sobě*. Na druhou stranu – Ježková (s. 740) a Třeštíková (s. 486) hovoří o dnešních celoženských ročnících na FAMU, profesorka Musilová (s. 449) o vlastním kariérním postupu, Kallistová Jablonská (s. 637) o ne-genderovém posuzování jejich žádostí o finanční podporu na film. Jak z výzkumu vyplývá, situace je podle dokumentaristek lepší, než byla dříve, autorky – například Peško Banzetová (s. 533) – přesto vnímají, že optimální stav nastane, až téma genderu nebude třeba ve společnosti nastolovat vůbec.

Tato kapitola poukázala na to, že české ženy byly poměrně emancipované již před rokem 1989, v dokumentární práci se však začaly co do početního zastoupení výrazněji prosazovat až v devadesátých letech. Z výzkumu dále vyplývá, že dnešní dokumentaristky nepovažují podmínky pro práci s ohledem na svůj gender stále ještě za optimální, zároveň ne všechny dokumentaristky si připouštějí, že je jejich tvorba ve smyslu příležitostí ve společnosti genderem ovlivňována.

6.1.3 Kontext technologický

Dokumentární branže se demokratizovala spolu s tím, jak se rozvíjely technické možnosti. Digitalizace světa umožnila dokumentaristkám (zejména těm filmovým) zastávat více rolí naráz – díky lehčím kamerám, digitálnímu střihu a podobně mohou být dnes ženy nejenom režisérkami, ale také kameramankami, střihačkami, producentkami, tedy prakticky vším najednou. Díky technice a právě i kumulaci rolí umožňující šetřit při natáčení rozpočet na dokumentární projekt, mohou dnešní filmové dokumentaristky natáčet větší množství obsahu (Pinkavová, s. 54), případně získat zajímavější materiál (Kontra a Kačerovská, s. 826), když technikou disponuje i sám respondent. Zásadní rozdíly mezi prací s analogovou a digitální kamerou v otázce natáčení i

zpracovávání nashromážděného materiálu popisují ve výzkumu Marie Dvořáková (s. 88–91, 93–96) poukazující na kouzlo limitovaného počtu záběrů, které může na analog natočit, ale i operativnost, s jakou točí na digitál, a Helena Třeštíková (s. 503–506) poukazující na nutnost natáčení jakoukoliv technikou vždy kočírovat v rozumných mezích. Rasmussenová (s. 649–650) popisuje specifika analogových kamer při natáčení v náročných situacích.

Technická dostupnost má – stejně jako kumulace profesních rolí – i svá negativa; v případě prvního, se jedná o množství materiálu, které lze pro svou objemnost jen obtížně zpracovávat (Frýdlová, s. 172), o kumulaci rolí pojednávám více v kapitole 6.9 *Ženy o sobě*.

Z výzkumu v této kapitole vyšlo najevo, že díky technologickému pokroku se zásadně proměňuje podoba dokumentární práce mající vliv také na mnohost rolí dokumentární tvůrkyně. Z vlastní zkušenosti v literárním dokumentu mohu potvrdit, že technologický pokrok, zejména na úrovni financování, produkce a šíření dokumentárního obsahu, ovlivňuje – ve smyslu usnadňuje – prosazování nemainstreamových témat i hlasů ve společnosti. V souvislosti se vznikem internetu, online služeb typu Print on Demand, crowdfundingových platforem, e-shopů a dalších nástrojů se dokumentární práce demokratizuje a dehierarchizuje i v literatuře.

6.1.4 Kontext místní

Pro vznik dokumentu je zásadní kontext místa, kde dílo vzniká, potažmo kde se šíří a je přijímáno (Ježková, s. 742).

Vedle zkušeností žen-dokumentaristek z Česka, respektive Československa, specifičtěji působících v Praze, vyniká několik odlišných perspektiv; Pinkavová (s. 36, 40–43, 45–68) a P. Dvořáková (s. 237) popisují pozitiva i negativa dokumentární práce v regionech, Piussi (s. 245–277) srovnává točení dokumentů v Česku se Slovenskem, Wagnerová (s. 378–392) v Německu, M. Dvořáková (s. 79–87, 89–98) ve Spojených státech, Peško Banzetová (s. 528–530, 542) v Británii. Linková (s. 770) přednáší o výsledcích své vědecké práce na zahraničních konferencích obecně.

Další ženy mají zkušenosti z mezinárodních projektů – v zemích západního typu (Matyášová, s. 878, 884, 889, 891, 894, 902, 924; Rasmussenová, s. 645–651, 655–659, 662–670; Pinkavová, s. 73; Rudinská, s. 310, 312–315, 333, 340; Štefková, s. 848, 854–855; Počtová, s. 580–581; Frýdlová, s. 161–165, 210) i v zemích Třetího světa (Kallistová Jablonská, s. 638–639; Procházková, s. 929–964; Rudinská, s. 309–312, 321–323, 333–334, 336; Počtová, s. 573–574, 580, 593). Percepci své práce v zahraničí popisují Tara (s. 401–405), Musilová (s. 441), Třeštíková (s. 506) a Rychlíková (s. 706–707). Kirchnerová (s. 792–793) vypráví o specifických přípravách hraného filmu v rámci mezinárodního trhu.

Kontext místa nastoluje v této práci nová témata, která nebyla primárním cílem výzkumu, opakovaně se však vyskytovala ve vyprávěních řady žen – jedná se například o téma kulturních bariér, které je podle dokumentaristek důležité předjímat. Rudinská (s. 313–315, 336) popisuje kulturně problematické natáčení a vzájemné nepochopení s afghánskými ženami v Asii, stejně jako s cizinci v Česku, Procházková (s. 933–935, 940–943, 952–956, 960–961) líčí vlastní předjímací ohleduplnost při psaní knih o ženách v Čečensku a Afghánistánu. Kallistová Jablonská (s. 620, 638–639) objasňuje vznik filmů realizovaných pro Lékaře bez hranic v zemích třetího světa, kde byla cílem především osvěta. Rychlíková (s. 686) se vyjadřuje k projektům s Romy, u kterých vidí největší bariéru v neschopnosti Neromů číst dokumenty o Romech správně. Rasmussenová (s. 666–667) popisuje, že nevhodné překročení kulturních bariér může naopak vnést do dokumentárního výzkumu cenné poznatky.

Analýza tématu představeného v této kapitole ukázala, v jak rozmanitých kulturách české dokumentaristky tvoří a získávají zkušenosti. Autorky dokumentů rovněž přiznaly, že při práci v zahraničí sehrávají významnou roli při jejich dokumentární práci kulturní bariéry, na které narážejí, které někdy musí překonávat, které také ovlivňují, co a jak dokumentují a v jaké podobě následně šíří.

6.1.5 Kontext institucionální

Na obsah, formu i vyznění díla mají vedle autorů vliv i instituce, které projekt iniciují, financují, pomáhají realizovat nebo šířit. Více o tomto tématu pojednává kapitola 6.8 *Financování a role institucí*.

6.1.6 Kontext další

Téma kontextu se ve výzkumu objevilo i v dalších významech. Matyášová (s. 878–879) hovoří o kontextu (situace) v souvislosti s aktem kladení otázek a nenutností dostávat na ně odpovědi. Podle ní mají hrdinové dokumentů právo na nedopovězení, což souvisí s jejich hranicí intimity. Procházková (s. 932) pojednává o kontextu (výpovědí) ve smyslu „největší lež je pravda vytržená z kontextu“, oproti tomu Kirchner (s. 114–115) vnímá vytrhávání faktů a jejich přenášení do jiného kontextu jako zkvalitňování obsahu v rámci umění. Téma kontextu uvedení díla nastoluje Tara (s. 401–404), Peško Banzetová (s. 542–543) hovoří o kontextu komunit, do kterých dílo směřuje.

Tato kapitola popsala fakt, že téma kontextu vnímají české dokumentaristky v mnoha dalších různých významech, než jen jak si tato práce kladla za cíl vyzkoumat, například v podobě zasazování dokumentárního fragmentu do jiných souvislostí nebo kontextu situace při realizaci i příjmu dokumentárního obsahu.

6.2 Osobnost dokumentaristky

Na obsah, podobu, zaměření i vyznění dokumentárního díla má nezpochybnitelný vliv osobnost dokumentaristky, kterou samotnou formuje řada věcí – vzdělání, pobyty v zahraničí i partnerství s jiným dokumentaristou. Každá dokumentaristka má jinou perspektivu, politické smýšlení, také ambice nebo predispozice. Teoretické práce k této části výzkumu zmiňují v kapitole 6.9 *Ženy o sobě*, jedná se především o rozhovory se zahraničními filmařkami a další relevantní publikace.

6.2.1 Vzdělání

Výzkum se v prvé řadě zabýval vzděláním zkoumaných žen. Většina filmových dokumentaristek studovala Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění (FAMU), ne všechny však dokumentární režii. Kirchnerová absolvovala na hraném filmu, Kontra a Rudinská na fotografii, Kačerovská na animaci. Procházková stejně jako Matyášová vystudovaly žurnalistiku, Frýdlová filmovou a divadelní vědu. Piussi studovala Filmovou a televizní fakultu Vysoké školy múzických umění v Bratislavě. Pro řadu absolventek FAMU zahrnutých do tohoto výzkumu ale nebyla tato umělecká univerzita jedinou vysokou školou, kterou studovaly nebo absolvovaly – Kirchnerová vystudovala vedle filmu práva, Ježková teologii, Malinová žurnalistiku, Počtová filmovou vědu, Rasmussenová etnografii a Tara skandinávská studia. Pecháčková absolvovala před FAMU obor fotografie v Opavě a žurnalistiku na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy, Pecháčkové spolužačka ze žurnalistiky M. Dvořáková pokračovala po FAMU ještě studiem na prestižní filmové katedře Tisch School of the Arts na New York University. Matyášová si nyní dodělává doktorát na orální historii, Ježková na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. Obor literárního dokumentu v Česku jako takový neexistuje. Autorkami dokumentárních knih jsou v Česku často absolventky již zmíněné žurnalistiky (Matyášová, Procházková) nebo jiných humanitních oborů – v případě této práce se jedná o sociologii, respektive anglistiku a amerikanistiku (Linková), historii (Zubáková, Musilová), filozofii (Petra Dvořáková), etnografii (Rasmussenová), překladatelství (Steinová), teorii a dějiny umění (Štefková, Peško Banzetová, Frýdlová), umění (Kirchner), fotografii (Rudinská) a pedagogiku (Wagnerová).

V souvislosti se studiem hovoří ženy nejvíce o FAMU – popisují přijímací zkoušky před rokem 1989 i po něm (Pinkavová, s. 35–38; Pecháčková, s. 136; Rasmussenová, s. 643–644; Ježková, s. 741; Malinová, s. 457–458; Sommerová, s. 726), studium (Pinkavová, s. 39–40; Pecháčková, s. 130, 137; Rudinská, s. 309–310; Tara, s. 401, 405, 415, 420; Malinová, s. 457–462, 466–469, 471, 473, 479; Třeštíková s. 486–490, 493–495, 508; Počtová, s. 549, 564; Kallistová Jablonská, s. 624; Rasmussenová, s. 643–645, 647–654; Sommerová, s. 712, 727–728;

Rychlíková, s. 681, 688–689, 703, 712–713; Ježková, s. 737–744, 746–747, 756; Kirchnerová, s. 793; Kontra a Kačerovská, s. 815, 822), spolužáky (Pecháčková, s. 129–131; Počtová, s. 579; Kirchnerová, s. 805–806; Malinová, s. 468–469; Pinkavová, s. 44; M. Dvořáková, s. 84–85, 91; Ježková, s. 740–741), ale také se vůči škole vyjadřují kriticky – například Kirchnerová (s. 801) kritizuje práce studentů, Ježková (s. 756) systém a mocenské záležitosti, stejně jako Rychlíková (s. 712) nebo Malinová (s. 473). Počtová (s. 565, 591) a Třeštíková (s. 508–509) se vymezují vůči pedagogovi Karlu Vachkovi, který se objevuje v řadě rozhovorů jako specifická postava českého dokumentu. Zahraniční studijní zkušenost se objevuje v rozhovorech M. Dvořákové (s. 80–87), Rudinské (s. 310–312), Štefkové (s. 848–849) a Piussi (s. 252, 256–257). O pedagogické zkušenosti v souvislosti s tvorbou dokumentárního obsahu hovoří Pinkavová (s. 49), Pecháčková (s. 145–146), Frýdlová (s. 161), Musilová (s. 430, 438, 443, 448), Třeštíková (s. 486–487, 508–509, 511, 519–520), Sommerová (s. 726–730), Ježková (s. 757–760), Štefková (s. 845–868), Matyášová (s. 897, 900, 902, 911–912) a Procházková (s. 945) – ne všechny však mají pouze dobrou zkušenost. Z českých škol zmiňovaných v rozhovorech se vedle FAMU jedná dále o Karlovu Univerzitu, Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, Akademii výtvarných umění, brněnskou Masarykovu univerzitu, ústeckou Univerzitu Jana Evangelisty Purkyně, Slezskou univerzitu v Opavě, Univerzitu Pardubice a Univerzitu Hradec Králové. Častým tématem, u filmových i literárních dokumentaristek, jsou v tomto výzkumu studentské práce, ať už filmy – u většiny filmařek, umělecké projekty (Blanka Kirchner) nebo bakalářské, diplomové a disertační práce (Linková, Zubáková, Pecháčková, Peško Banzetová, Rasmussenová).

Se studiem a následně vykonávanou profesí souvisí téma života před dokumentem. Ženy hovoří o svých motivacích pro vstup do dokumentární branže (Třeštíková s. 485–489; Počtová, s. 549–554), jiné zase nastiňují podmínky a okolnosti, za jakých se tak stalo – Wagnerová (s. 369–371, 388–391) vypráví o psaní pro *Plamen*, Frýdlová (s. 161, 201–203) o práci dramaturgyně na Barrandově, Pinkavová (s. 31–35) o neuskutečněné dráze keramičky, P. Dvořáková (s. 225, 239–240) o práci zdravotní sestry, Piussi (s. 245, 256, 263) o angažmá v alternativním divadle, Steinová (s. 604, 607, 609) o práci v balkánském blázinci i diplomacii během 2. světové války, Matyášová (s. 874) o působení v mediální produkci.

Důležitým poznatkem analýzy této části výzkumu je, že všechny dokumentaristky zahrnuté do výzkumu jsou – ač to nebylo záměrem výběru respondentek – vzdělané, třetina z nich vystudovala minimálně dva obory na vysoké škole a absolutní většina získala alespoň magisterský titul. Některé respondentky mají rovněž titul docentky nebo profesorky.

6.2.2 Definování sebe sama

Výzkum dále zjišťoval, jak dokumentaristky definují samy sebe, jak o sobě hovoří. Analýza odhalila důkazy o určité nesebedůvěře některých žen. Frýdlová (s. 202) například přiznává, že sama od sebe by nešla žádat o práci do České televize, Pecháčková (s. 134, 136, 145–146, 155) a Ježková (s. 738–739) hovoří o pochybnostech vůči sobě samým jako autorkám. Oproti tomu Rudinská (s. 318–319) vypráví o odvaze říznout do věcí, Piussi (s. 245) o nespekulování otevírat nebezpečná témata, Procházková (s. 937, 957, 943) natáčet s válečnými zločinci. Prakticky všechny ženy ve výzkumu byly otevřené sebereflexi, téma by rozhodně stálo za hlubší analýzu.

Dobrou dokumentaristiku podmiňovaly respondentky těmito parametry: autenticita, pravda, opravdovost (Počtová, s. 593; Sommerová, s. 718; Kirchnerová, s. 798; Procházková, s. 946, 956), slušnost (Třeštíková, s. 494), otevřenost (Rudinská, s. 319; Třeštíková, s. 494; Matyášová, s. 897), pokora a empatie (Třeštíková, s. 494), svědomí (Zubáková, s. 289; Procházková, s. 930), úcta a disciplína (Tara, s. 408, 421), přirozenost (Matyášová, s. 897), ohleduplnost (P. Dvořáková, s. 236; Rychlíková, s. 679), férovost (Počtová, s. 550, 557, 563, 576–577) a trpělivost (Kallistová Jablonská, s. 616–617). Malinová (s. 472, 477), Třeštíková (s. 496), Frýdlová (s. 172, 176, 191, 208), Počtová (s. 550), Rudinská (s. 326), Procházková (s. 950), Zubáková (s. 288), Wagnerová (s. 369) a Matyášová (s. 905–906) zdůrazňovaly navíc nutnost své postavy nehodnotit a nesoudit.

Ve spojitosti se sebedůvěrou bylo nastoleno téma ambicí a potenciálu. Většina dokumentaristek se vyjadřovala o vlastních ambicích především v souvislosti s jednotlivými dokumentárními projekty – Tara (s. 403) a M. Dvořáková (s. 80, 87) směrem do zahraničí, Musilová (s. 449) pak v kontextu kariéry. Rychlíková (s. 683) hovořila o ambicích druhých, Kallistová Jablonská (s. 639) a Kontra s Kačerovskou (s. 816, 825–826) o ambicích dokumentárního projektu na společenskou změnu, Kirchnerová (s. 794) o ambicích na vyvolání katarzní reakce, Ježková (s. 746) o ambicích vůči sobě samé. Malinová (s. 460–462) se prohlásila za dokumentaristku prostou jakýchkoli ambicí, nemá je podle svého vyjádření ani Kirchner (s. 124).

Dalším tématem byla autorská perspektiva. Zkoumané ženy ji vnímají a pojímají různě; Rychlíková (s. 697) jako věc fluidní, Kallistová Jablonská (s. 624) se hlásí k perspektivě politické, Linková (s. 765, 769) genderové. Kirchner (s. 111) jde o perspektivu žen obecně, stejně jako Kontra a Kačerovské (s. 832–834). M. Dvořákovou (s. 82) láká perspektiva jiné generace, Kirchnerová (s. 797) hovoří o perspektivě v souvislosti s etikou, Ježková (s. 751) o tom, že bez přiznané perspektivy a postojů samotný záznam nemá hodnotu. S tím souvisí téma autorství. Zatímco Rudinská (s. 324) argumentuje, že autorem není postava,

kteřá v dokumentu vystupuje, Třeštíková (s. 513–514) v souvislosti s filmem *René* (2008) tvrdí opak – autorem dokumentu je podle ní hlavní hrdina. Ježková (s. 753) se hlásí k myšlence spoluautorství, byť by se její hrdina neuměl ani pregnantně vyjadřovat.

To Kirchner (s. 112–115) pracuje metodou prokládání vlastních deníků se zcizeným dokumentárním materiálem, Kontra a Kačerovská (s. 838–839) jsou autorskou dvojicí mající na dokumentovanou věc opačný názor. Štefková (s. 848) vytvořila kolektivní dokument se svými studenty, Linková (s. 770) pracuje ve vědeckém kolektivu. Čí je perspektiva takových děl?

Analýza výše nastoleného tématu ukázala, že dokumentaristky vnímají samy sebe reflexivně, nebojí se popisovat vlastní pochybnosti a obavy, zároveň i ambice nebo úspěchy, na které jsou hrdé. Dokumentární práci popisují slovy, která vyjadřují pozitivní hodnoty a charaktery. Analýza tématu perspektivy odhalila odlišná chápání role autorek dokumentárního obsahu.

6.2.3 Partnerství s dokumentaristou

Podobným tématem dotýkajícím se originální autorské perspektivy je partnerství s jiným dokumentaristou – v rozhovorech o tom hovoří Pecháčková (s. 134–135) žijící s dokumentaristou Vítem Klusákem, Piussi (s. 245–246, 248, 251, 258, 262, 267–268, 274, 276) mající za manžela dokumentaristu Víta Janečka nebo Frýdlová (s. 161, 164, 191, 202–203, 210–211) provdaná za režiséra Nenada Djapiče. Z branže jsou i jiní partneři – někteří již bývalí – českých dokumentaristek, Kirchnerové partner byl střihač, Rudinské zvukař, Wagnerové a Steinové spisovatelé, Linková má za manžela umělce Tobiáše Jirouse. K dokumentární praxi měli a mají blízko i další rodinní příslušníci dokumentaristek zahrnutých do výzkumu – v případě Rasmussenové se v branži pohybuje bratr, u Rychlíkové rodiče, dokumentem se zabývají také dcery Sommerové a Třeštíkové. Vliv partnerů a blízkých věnujících se stejné nebo podobné profesi má podle dokumentaristek dopad na jejich práci – ať už na úrovni výběru témat, kterým se věnují (Linková, s. 772–773, 783–784), nebo způsobů a možností práce (Pecháčková, s. 134–135, 139, 142, 144–147, 153, 156; Rychlíková, s. 690, 710; Wagnerová, s. 370–371, 388; Frýdlová, s. 161, 164, 191, 202–203, 210–211). Je tomu však i opačně, někdy má partnerství fatální následky i pro spolupracující dokumentaristek – například postih Rudinské (s. 352) se před několika lety dotknul profesně také jejího ex-partnera zvukaře.

Z analýzy v rámci této kapitoly vyplývá, že třetina dokumentaristek zahrnutých do výzkumu má nebo měla ve svém blízkém okolí člověka ze stejné nebo úzce související branže, značná část těchto respondentek přiznává jednostranný nebo i oboustranný vliv.

6.2.4 Dokumentaristka jako subjekt svého díla

O osobnosti dokumentaristek se dá mnohé vyčíst také přímo z jejich práce, zvláště když dotyčné vystupují přímo jako subjekty svého díla. Autorky mají k začleňování sebe sama do dokumentu různé důvody. Zatímco Steinová (s. 597) vypráví skrze svůj příběh historii 20. století, Kirchner (s. 104–105, 109–110) zpracovává osobní deníky výhradně na popud kurátorů výstav, jinak si je píše pro sebe v rámci pnutí zaznamenávat, uchovávat. Pecháčková (s. 132) točí cíleně o sobě, aby tak dokumentovala vlastní témata, podobně, avšak literárně, tvoří P. Dvořáková (s. 225–227). Ježková (s. 747–748) vystupuje v dokumentech proto, že jí přijde neetické obracet kameru na někoho, kdo by měl posloužit jen jako prostředek představení určitého tématu. Frýdlová (s. 217) samu sebe netočí, ale upozorňuje, že v dokumentu by měl být dokumentarista vždy přítomen otisky svých názorů. Tara (s. 398) chápe své autorské filmy jako esenci jí samotné. Malinová (s. 472) opisuje dokumentární práci ve smyslu „jak se měním já, mění se i mé filmy“. Počtová (s. 575) vystupuje ve svých filmech často jako průvodce tématem a subjektivní hlas, Třeštíková (s. 489) se z filmů naopak záměrně vystřihává, nemá potřebu vystupovat jako součást záznamu.

Analýza tématu této kapitoly odhalila podoby a formy angažování se autorem v dokumentu, také ozřejmila důvody, pro které v nich autorky vystupují, nebo naopak nevystupují, přičemž berou často na zřetel buď kreativní autorský přístup, nebo etickou rovinnou věci.

6.3 Příprava dokumentu

Tato kapitola analyzuje tři témata, která se týkají fáze před realizací dokumentu. Prvním tématem je záměr dokumentaristky, respektive její motivace k dokumentární práci, druhým je volba témat a třetím výběr postav. Vyčerpávající seznam literatury týkající se dokumentární praxe i s ohledem na témata této kapitoly nabízí Nichols (2010, s. 286–297). Výběr svých postav do dokumentu popisuje v kapitole *Finding your subject* dokumentarista Mark Harris (2012, s. 18–21) a o tématech vybíraných v českém filmovém dokumentu pojednává Gogola ml. (2004, s. 202). Další knihy představující především pohled dokumentaristek na zvolená témata zahrnuje kapitola 6.9 *Ženy o sobě*.

6.3.1 Záměr a motivace

O záměrech svých dokumentů a konkrétních motivacích jejich vzniku hovoří většina respondentek výzkumu. Podle Kirchnerové (s. 794) by měl dokument přinášet katarzi, podle Ježkové (s. 745) měnit svět a proměňovat lidi. Změna ve společnosti by měla být cílem dokumentů i podle Štefkové (s. 856). Záměr Steinové (s. 597) a Třeštíkové (s. 489, 515–516) je prostší – zaznamenat dobu.

Téma záměru lze nahlížet i jinak – Procházková (s. 932) si záměr pojí s nutností dokumentovaného člověka vždy předem obeznámit se záměrem autora, Ježková (s. 752–753) naopak připadá trapné mít před druhým člověkem záměr. Kirchnerová (s. 793–794) vnímá záměr jako nástroj, kterým se mají filmy dělit do jednotlivých kategorií. Téma motivace reflektuje Malinová (s. 466) ne směrem k autorům, ale hrdinům, a ptá se, proč vlastně do dokumentů vstupují.

Tato kapitola představila různé záměry a motivace pro tvorbu dokumentárního obsahu a zároveň poukázala na etický aspekt této fáze dokumentární práce.

6.3.2 Volba témat

Výzkum se zaměřil také na volbu témat žen-dokumentaristek. Řada z nich má ke svým tématům osobní pohnutky – jako Počtová (s. 553) točí jako single žena o neprovdaných lidech, jako bezdětná zase ohledává možnosti alternativních podob rodiny. Linková (s. 771, 780) si vybírá témata, která chce prosazovat do veřejného diskursu – u projektu *Bytová revolta* (2017) uvádí důvod společensko-historický, knihou se snaží zasadit ženy vědecky tam, kde se historicky vyskytovaly, ale byly opomenuty, obdobný přístup má Musilová (s. 433), Zubáková (s. 293) a Frýdlová (s. 218). Posledně jmenovaná připomíná, že bytí ženy tvoří ve společnosti 51 %, tématem a protagonistkami jsou sotva čtvrtiny dokumentů. Ženská témata jsou podle Frýdlové (s. 219) pořád chápána jako méně důležitá. Zubáková (s. 293) považuje za důležité psát o ženách, protože „mimo jiné tvoří ty důležité malé dějiny, o kterých se nepíše, anebo dřív nepsalo, jestliže žijeme ve společnosti mužů a žen, na ženy by se nemělo zapomínat.“ Musilová (s. 433) poukazuje na to, že ženy tu historicky byly vždy, jen se k výzkumu používaly jiné prameny a metodologie, než které to mohly prokázat. Frýdlová (s. 189) zdůrazňuje důležitost subjektivní narace v rámci takzvaných malých a velkých dějin, ty malé reprezentují především ženy: „To autentické, skrze jednotlivce, může člověku věci přiblížit nejvíc.“ Linková (s. 769) odkazuje k vědeckým výzkumům, ze kterých vyplývá, že téma ženského a mužského světa je nutné řešit i například v medicíně, která je přizpůsobována mužům, což představuje velká zdravotní rizika pro ženy. Gender podle ní hraje roli nejen v nastoleném tématu, ale i v postavení výzkumu, volbě otázek, výběru vzorku a podobně. Malinová (s. 477) točí dokumenty o ženách ráda, protože podle ní ženy ještě pořád nedostávají dost prostoru. Štefková (s. 861) zdůrazňuje nutnost tvorby nových ženských vzorů. Ženy pro své dokumenty si vybírá také Pecháčková (s. 129). Kontra (s. 832–833) upozorňuje na nebezpečí, ať se téma důležitosti točit o ženách nezvrhne v pohled – ženy jako „ohrožená zvířátka“. Procházková (s. 955–957) popisuje genezi toho, jak se k ženským hrdinkám dostala – ve válce přinášely pravdivější příběhy a emoce než muži, nestylizovaly se, byly hrdinkami každodennosti. Podle Wagnerové (s. 382–383, 393) je nutné

prosazovat hlas žen také proto, že „tím vstupují do povědomí, dochází k pochopení, že žijí a myslí jinak než muži, že se s nimi doplňují“. Wagnerová (s. 383) dále přirovnává čistě mužský svět ke smrkové monokultuře, která sama usychá. Společně se Sommerovou (s. 718) hovoří o jinakosti ženského a mužského pohledu na svět. Štefková (s. 867) tematizuje perspektivu ženy ovlivňující dynamiku vedení rozhovorů. To Kallistová Jablonská (s. 613) mluví v souvislosti se svou prací o potenciálu změny nastolením tématu, uvědomuje si důležitost přetavení dokumentární práce do něčeho smysluplného. Rychlíková (s. 680) zdůrazňuje, že dokument by se měl věnovat opomíjeným tématům, vybírá si často velmi angažované látky. Piussi (s. 245) si vybírá témata, která nejsou příjemná a žádají dostatek odvahy. Rudinská (s. 343) připouští, že si někdy vybírá oddechová témata, aby se na nich „zahojila“ po předchozím náročném projektu. Matyášovou (s. 897) baví pátrání, a tak si témata vybírá podle potenciálu dobrodružství.

Z analýzy tohoto tématu vyplynulo, že dokumentaristky mají především buď osobní, nebo společensky angažované pohnutky pro to, nastolit určité téma. Analýza navíc ukázala, jaké pohnutky vedou autorky k tomu, nastolovat jako téma dokumentů ženy.

6.3.3 Výběr postav

Výzkum se zaměřil dále na to, jaký typ subjektů pro své dokumenty autorky hledají. Sommerová (s. 719–720) přiznává, že si vybírá výhradně pozitivní postavy, které mohou být pro druhé vzorem. Pinkavová (s. 43) se zaměřuje v posledních letech na mladé inspirativní lidi, kteří nemají zatím dostatečnou mediální pozornost. Frýdlová (s. 174, 176–177) dává cíleně prostor ženám, především těm nejběžnějším, dokáže však ve svém výběru postav reflektovat i připomínky zvenčí, díky čemuž například zařadila do projektu *Paměť žen* hrdinky z atypického spektra společnosti, například bývalé socialistické údernice nebo členky Svazu žen. Piussi (s. 266) a Rudinská (s. 362–363) neřeší kontroverzi postav. Zubáková (s. 283) rešeršuje v archivech, aby strategicky pokryla celé spektrum příběhů, z archivů čerpá také Musilová (s. 432) a částečně Wagnerová (s. 373–376). S archivem vlastních deníků pracuje Kirchner (s. 103). Třeštíková (s. 492, 497–498) vybírá často své hrdiny principem náhody, zároveň se snaží o co největší autenticitu. O tu jde i Kirchnerové (s. 808) snažící se vybírat neherce i pro své hrané filmy. Peško Banzetová (s. 531) oslovila pro jeden ze svých projektů výhradně ženy-umělkyně – své přítelkyně, avšak bez důrazu kladeného na jejich gender. Sommerová (s. 721) přiznává, že raději pracuje se ženami-hrdinkami než s muži. Rychlíková (s. 701) si nevybírá vždy postavy, někdy spíše archetypy. Linková (s. 779) představuje výzkum, kterého se aktéři účastnili dobrovolně a rádi hlavně proto, že jim bylo dopřáno sluchu. Pro Štefkovou (s. 852) byl v projektu *Svědectví: Ženským hlasem* (2013) rozhodující gender a předpoklad

nekonfliktnosti respondentky. Tara (s. 410) si vybírá cíleně silné postavy. Počtová (s. 571) upozorňuje na odlišná měřítka výběru postav pro film a knihu a nastoluje téma špatného výběru postavy, například když se neumí chovat před kamerou, což Ježková (s. 752–753) nevnímá jako kritérium pro vyřazení z filmového projektu. Počtová (s. 554) zároveň formuluje poselství, že člověk je víc než film. Sebe prezentaci u svých postav řeší Frýdlová (s. 213), stylizaci hrdinů pro filmový záznam Procházková (s. 956, 960), důvěryhodnost zdroje Musilová (s. 440), Rudinská (s. 346), Třeštíková (s. 500–501) a Matyášová (s. 917). Důležitým parametrem výběru postav je podle Procházkové (s. 930–931) také vlastní svědomí a určitá zodpovědnost vůči dokumentovaným osobám. O zodpovědnosti vůči postavám hovoří také Pinkavová (s. 57–59), Pecháčková (s. 132–151), Frýdlová (s. 173), P. Dvořáková (s. 220, 230, 233, 235), Malinová (s. 465, 475), Tara (s. 412, 415–416), Třeštíková (s. 498), Kirchnerová (s. 796–797) a Matyášová (s. 875–876, 888, 891). Téma sebe prezentace postav popisuje dále Pinkavová (s. 61–64) v kontextu jejich ega, Peško Banzetová (s. 539) oproti tomu nevnímá sebe prezentaci jako negativní prvek. Frýdlová (s. 213) a Rudinská (s. 361) rozvíjejí téma antihrdinů a tematizují, jak se s tím v rámci dokumentární praxe lze vypořádat. Třeštíková (s. 500) rozvíjí téma sebe prezentace na příkladu jednoho svého přehánějícího hrdiny.

Výběr postav zahrnuje také téma zneužití subjektu dokumentu, Ježková (s. 747–748) a Pecháčková (s. 132) proto raději točí o sobě. Frýdlová (s. 180) upozorňuje na nakládání s materiálem orální historie, P. Dvořáková (s. 228–229, 235) na nebezpečí přílišné důvěry dokumentované osoby. Rudinská (s. 318) a Procházková (s. 944) poukazují na jednoduchost aktu zneužití, například i ve smyslu intelektuální převahy autora (Kallistová Jablonská, s. 620; Kirchnerová, s. 796).

K tématu postav patří i ochota dokumentaristky chránit svůj zdroj – spadající do oblasti etiky. Kontroverzní zdroje anonymizuje Pecháčková (s. 147), příliš osobní Frýdlová (s. 167, 174, 196), příliš zranitelné Rychlíková (s. 709), příliš otevřené P. Dvořáková (s. 229). Piussi (s. 268) řeší anonymizaci po smrti své hrdinky, Zubáková (s. 304) s Musilovou (s. 440) etiku vůči zesnulým osobám z archivu. Steinová (s. 601), Matyášová (s. 886) a Wagnerová (s. 369–370, 373) hovoří o právu na tajemství, nedořečenost. Kirchnerová (s. 808) střeží inspirační zdroj svého filmu. Třeštíková (s. 514) stříhá film tak, aby nepoškodil hlavní hrdinku, která by mohla být za své chování potrestána vězením. Kirchner (s. 123) chrání v rámci svých osobních projektů vlastní děti, Kallistová Jablonská (s. 619) cizí. Procházková (s. 933–935) s Wagnerovou (s. 369–371, 381) obchází nutnost vyrazit zdroj nedokumentárním zpracováním svého projektu. Linková (s. 772–773, 781–782) otevírá téma hloubky rozhovorů v souvislosti

s anonymizací zdroje. Štefková (s. 847–848) vypráví o netypické situaci anonymizace autorů projektu.

O zkušenosti být sama subjektem dokumentu hovoří Linková (s. 783) a Třeštíková (s. 510) – ani jedna na to nevzpomíná ráda.

Tato kapitola ukázala, že i výběr postav podléhá řadě subjektivních rozhodnutí dokumentaristek. Z analýzy vyplývá, jak rozmanité strategie výběru postav dokumentaristky aplikují, přičemž se vztahují hodně k etice. Téma dokumentovaných osob dále pojednává následující kapitola 6.4 *Vztahy s dokumentovanými osobami*, ale již ve vztahu s postavou dokumentaristky.

6.4 Vztahy s dokumentovanými osobami

Téma vztahů s dokumentovanými osobami úzce souvisí s etikou. V odborných publikacích se často odehrává na úrovni témat, jako jsou informovaný souhlas, manipulace nebo uvědomování si privilegovanosti tvůrce. O vztazích dokumentaristy a dokumentované osoby ve filmu pojednává například kapitola *Proč jsou pro dokumentární tvorbu zásadní etické otázky?* (Nichols 2010, s. 60–83). Charakter vztahů mezi autorem a dokumentovanou osobou v rámci narrative non-fiction představuje Ricketton (*Telling True Stories* 2014, s. 87–115), v kapitole 8 pak ohledává hranice intimity (s. 153–162).

U této kapitoly je nutné si uvědomit, že kvalitativní výzkum představuje jedinečnou možnost, jak nahlédnout některé problémové situace při dokumentární práci. Formou nehodnotícího dialogu je možné získat například objasnění na první pohled problémových situací – použití skryté kamery nebo manipulaci hrdinů. Důvěrný rozhovor umožňuje dobrat se zdůvodnění a nahlédnout věc v širších souvislostech. Nechat ženy vyprávět nebo jim umožnit rozhovor spolumoderovat v otázce citlivých témat přispívá také k uvedení a pojmenování nových, dosud nenastolených motivů, jako tomu bylo zvláště u této kapitoly. Při analýze se v otázce vztahů dokumentaristek a subjektů jejich práce nejčastěji objevovala následující čtyři témata – blízkost, vliv a manipulace, rovnost a hranice intimity, která se ještě rozvinula do dalších podtémat.

6.4.1 Blízkost

Na téma blízkosti ke svým hrdinům se vyjadřovala většina respondentek výzkumu. Míra blízkosti, její podoby a strategie k ní popisují dokumentaristky různě. Frýdlová (s. 165), P. Dvořáková (s. 228, 235), Rudinská (s. 320–321, 326, 332–333, 382, 342), Wagnerová (s. 381), Tara (s. 407–409, 412), Peško Banzetová (s. 540), Kallistová Jablonská (s. 618), Procházková (s. 932), Počtová (s. 567), Matyášová (s. 879, 882, 902, 924) a Sommerová (s. 720–722, 728) uvádějí jako důležitý faktor dokumentární práce získání důvěry respondentů. O konkrétním navazování vztahů a strategiích oslovování hovoří Pinkavová (s. 61,

68), M. Dvořáková (s. 93–95), Frýdlová (s. 167), Sommerová (s. 721–722), Rudinská (341) a Matyášová (s. 893–896, 898–902), Rychlíková pojednává o aktu získávání pozornosti. Budování vztahů se věnuje Piussi (s. 269) a Pinkavová (s. 64), jejich proměnám v průběhu natáčení Počtová (s. 566–567), která o nich hovoří v souvislosti s intimitou. Matyášová (s. 902, 918–919) upozorňuje na faktor času ve vztahu. Náročnost udržování blízkosti popisuje Pinkavová (s. 58), Frýdlová (s. 188) a Sommerová (s. 722–724). Třeštíková (s. 498) vnímá naopak své hrdiny jako součást svého života. Téměř polovina žen vyjadřujících se k tématu vztahů s dokumentovanými osobami se nezdřáhá hovořit o přátelství, oproti tomu Rudinská (s. 331) raději točí o lidech, které nezná, aby měla možnost kritického odstupu. Přátelství podle ní v dokumentární práci svazuje. Kallistová Jablonská (s. 329) popisuje fenomén online přátelství. O přílišné blízkosti, která může být při dokumentární práci na škodu, pojednává také Tara (s. 408).

Blízkost s dokumentovanou osobou může mít negativní dopady nejenom na obsah dokumentárního díla, ale také na osobu samotné dokumentaristky. Jedním z témat, na které se výzkum zaměřil, byla fixace postavy na dokumentaristku. Zatímco Počtová (s. 578) vnímá tematizování přílišné blízkosti jako nadsazování, Matyášová (s. 894) má s fixací bohaté zkušenosti zejména s respondenty seniorního věku. Druhým negativním aspektem přílišné blízkosti je očekávání respondentů. Procházková (s. 931) zmiňuje očekávání lidí ve válce, kteří věří, že dokument změní jejich život, Rudinská (s. 321, 323) očekávání romských žen, že jim dokumentaristka vybojuje vítězství u soudu, nebo – v případě Arménů po zemětřesení –, že jim přinese peníze. Tara (s. 409) popisuje obecné očekávání, že dokumentarista zúčastněným pomůže. Kirchnerová (s. 800–801) vypráví o materiálním očekávání hendikepovaných hrdinů dokumentu, Pinkavová (s. 67) o nepochopení její role dokumentaristky, P. Dvořáková (s. 226–227) o očekávání čtenářů jejích autobiografických knih. Matyášová (s. 885) popisuje očekávání pamětníků, že jejich příběh jako novinářka automaticky zveřejní, totéž potvrzuje Tara (s. 414) v souvislosti s filmem. Linková (s. 781) popisuje očekávání aktérů výzkumu, že práce legitimizuje jejich témata. Rudinská (s. 320) nastoluje v souvislosti s očekáváním téma zklamání a pomsty. Opačný pohled, a sice dokumentované osoby, nabízí Ježková (s. 748) upozorňující na exploataci postav při dokumentární práci při velké vzájemné blízkosti autorky a hrdinů dokumentu. Pecháčková (s. 132) se s jejím názorem ztotožňuje. Tématu vytěžování se věnuje také Malinová (s. 476) navrhuující dívat se na věci srdcem, ne egem. Kallistová Jablonská (s. 639) popisuje vytěžování jako hyenismus a hovoří o nastolení jasné etické hranice, čemuž se věnuje i Procházková (s. 937), když hovoří o válečném Grozném. P. Dvořáková (s. 234) říká, že vytěžování, nebo naopak etický přístup jsou skryty již v záměru práce. Musilová (s. 430) vzpomíná na vytěžování pamětníků před rokem 1989, kterého se sama jako studentka účastnila, s příchodem orální historie se od „vytěžování“

upustilo. Třeštíková (s. 501) se vytěžování vyhýbá vedením dialogu se svými respondenty, Rychlíková (s. 701) uvědomováním si hranic.

Samostatným tématem jsou vztahy mezi dokumentaristkou a dokumentovanou osobou po dokončení dokumentu, kterému se věnuje M. Dvořáková (s. 94) v souvislosti se svou hrdinkou Jarmilou, Počtová (s. 577–579) téma otevírá u svých autorských filmů, Kallistová Jablonská (s. 614–617, 619–621) popisuje, jak jednak pomáhá svým hrdinkám, jednak se pokouší svou prací měnit smýšlení společnosti v otázce pěstounské péče. Vztahy mezi dokumentaristkou a dokumentovanou osobou mohou končit také dramaticky, jak popisuje Frýdlová (194–195) v souvislosti s filmem *Válka v paměti žen* (Smržová 2005) nebo Kallistová Jablonská (s. 617) u svého časoběru *Počátky* (2014).

Ve výzkumu ženy popisují různé projevy blízkosti – spojenectví a stranění (Rudinská, s. 329, 336), sympatizování (Procházková, s. 957), empatii (Kallistová Jablonská, s. 624, 637, 639; P. Dvořáková, s. 236; Tara, s. 410; Malinová, s. 476, 480; Třeštíková, s. 494; Matyášová, s. 909). Z opačného spektra zmiňují zesměšňování, ztrapňování, výsměch (Rychlíková, s. 685, 688; Tara, s. 412; Počtová, s. 550; Rudinská, s. 317–318; Piussi, s. 273–274). O soucitu v souvislosti s lítostí, která je skrytým mocenským tahem, vypráví Pecháčková (s. 150–151). S emocemi přiznaně pracují Kirchner (s. 120) a P. Dvořáková (s. 228, 236–237), emocemi naopak pohrdá Piussi (s. 272), která je jiným dokumentaristkám vyčítá.

Analýza tématu blízkosti potvrdila domněnku, že blízkost s dokumentovanými osobami může sehrát při dokumentární práci pozitivní, ale i negativní roli. Z výpovědí dokumentaristek vyplývá, že pro získání kvalitního dokumentárního obsahu je důležitá především důvěra, dokumentaristky v souvislosti s tím popisují různé uplatňované strategie, a to napříč celým průběhem dokumentární tvorby. Jako mnohdy negativní rys blízkosti vnímají dokumentaristky nejvíce fixaci a také očekávání respondentů a jejich blízkých.

6.4.2 Vliv a manipulace

O vzájemném, ale nezáměrném ovlivňování hovoří Pinkavová (s. 60–61), o vlivu osudů žen na vlastní život a až úzkostné ohleduplnosti Frýdlová (s. 214). Sommerová (s. 719, 722–725) popisuje vzájemné vztahy s dokumentovanými osobami jako obohacující a dokumentární práci jako zranění. Steinová (s. 601) vypráví o bytí ovlivněna při práci jinou autorkou – Simone de Beauvoir, Zubáková (s. 298) ideologií. Počtová (s. 567) zmiňuje, že blízkost autorů k postavám ovlivňuje přirozenost díla. Kallistová Jablonská (s. 615–617) popisuje, jak předchozí špatná zkušenost s jejími hrdiny mění její přístupy k dokumentární práci. P. Dvořáková (s. 229–232) a Rychlíková (s. 706–707) tematizují dopady vlastní dokumentární práce na hrdiny, respektive na společnost. Piussi (s. 267)

tvrdí, že jí dokumentární práce pomáhá některé věci pochopit, například díky pronikání do různých subkultur. Zubáková (s. 295–296) se vypořádává s dopadem tragických osudů, které zkoumá, na vlastní život, Rudinská (s. 362) popisuje dopad filmu o Pavlu Wonkovi na její profesní kariéru. Wagnerová (s. 386–387) popisuje tužbu, aby její práce dopad na společnost měla. Třeštíková (s. 490) líčí natáčení rozhovorů s pamětníky, které ovlivňuje to, že už ví, jak jejich život dopadl, zároveň předpokládá, že natáčení časoběru její hrdiny neovlivňuje. Také Peško Banzetová (s. 540) odmítá svůj vliv na osoby, se kterými vede rozhovory, hovoří pouze o stimulaci druhých přemýšlet na základě jejich otázek. Pro Počtovou (s. 581) představuje téma ovlivňování především permanentnost práce, dokument chápe jako svůj život. Kallistová Jablonská (s. 627) vnímá téma ovlivňování spíše ve sféře pomoci druhým nebo bytí vzorem pro své hrdinky, také jako vlastní obohacování. Kontra a Kačerovská (s. 837) hovoří o nezáměrnosti vlivu své práce, Procházková (s. 930) o naivitě myšlenky, že svou prací svět ovlivní. Piussi (s. 249) nepřímo pojednává téma moci plynoucí z podceňování autora. O moci definovat svět a rozdílu mezi mocí a vlivem vypráví Wagnerová (s. 377).

Druhým rozměrem tohoto tématu je manipulace, ať už ze strany hrdinů (Rudinská, s. 334), nebo tvůrců, jak tento jev popisuje Pecháčková (s. 149–151), Pinkavová (s. 51) nebo u svých kolegů-dokumentaristů i Třeštíková (s. 507) a Počtová (s. 549–550, 553–554, 563, 566). Rychlíková (s. 701, 709) formuluje ztíženou možnost manipulace u přátel i manipulaci jako nutnost, Štefková (s. 867) jako věc přítomnou v každém rozhovoru. Malinová (s. 480) jako určitou dovednost, Tara (s. 416) jako techniku, kterou ale záměrně nepoužívá, Kallistová Jablonská (s. 637) jako možný způsob práce. Frýdlová (s. 213) se vyjadřuje k manipulaci ve smyslu obhajoby chování o sobě vyprávějících žen. Piussi (s. 255) popisuje křivdu, když byla z manipulování obviněna, stejně jako Rudinská (s. 330, 333, 346, 350–351). Piussi (s. 272) zároveň osočuje z manipulování sociální dokumenty angažující lidi z okraje společnosti. Manipulace může mít podle žen ve výzkumu i rozměr neříkání celé pravdy nebo říkání polopravd (Kontra a Kačerovská, s. 822; Rudinská, s. 321), lži (Třeštíková, s. 501; Rychlíková, s. 678–679) nebo podsouvání myšlenek (Počtová, s. 550). Počtová (s. 580) vnímá manipulaci jako vědomé rozhodnutí lhát nebo neříkat pravdu. O člověku jako nástroji v rukou dokumentaristy hovoří Rychlíková (s. 701–702), která sama dbá na vzájemný respekt, aby nedocházelo k samoúčelné exploataci dokumentovaného člověka. O provokaci otázkami a jednáním, které vede k přemýšlení, hovoří Frýdlová (s. 190), Rychlíková (s. 680) a Rudinská (s. 341, 360).

Téma manipulace má také co do činění s faktorem blízkých osob nebo rodiny, což komentuje Pinkavová (s. 67) v souvislosti s angažováním se rodinných

příslušníků při natáčení, Frýdlová (s. 196) při autorizacích, Zubáková (s. 289) při práci v archivech, ale i při vyjednávání s pamětníky, nebo Rudinská (s. 321, 330) v souvislosti s neteří Jiřího Voskovce i bratrem Pavla Wonky. Wagnerová (s. 374–375) tematizuje očekávání pozůstalých, stejně jako Počtová (s. 577) a Matyášová (s. 884, 886, 903), která navíc zažila ze strany rodinných příslušníků vůči své osobě i žárlivost.

Analýza tématu vlivu v rámci dokumentární práce odhalila různé aspekty a rozmanitá chápání tohoto aspektu odehrávajícího se v průběhu dokumentární tvorby i po skončení projektu, a to ve smyslu dopadu, ovlivňování, obohacování, změny ve společnosti a manipulace.

6.4.3 Rovnost

Některá témata týkající se rovnosti jsem zmínila již v kapitole 6.3.3 *Výběr postav*. Dokumentaristky v rozhovorech upozorňují také na téma zkušenosti vzájemného respektu se svými respondenty (Rychlíková, s. 701; Ježková, s. 752; Tara, s. 408–410, 413), respektu dokumentaristky k hrdinům (Malinová, s. 476) nebo respektu před svým subjektem, jak to na příkladu Mirka Topolánka popisuje Rychlíková (s. 688), ale také nerespektu hrdinů vůči autorkám mařících svým chováním dokumentární práci autorek (Pinkavová, s. 53, 59, 62, 68–69; Kallistová Jablonská, s. 616), případně znemožňujících autorizaci svým nereagováním (Peško Banzetová, s. 534) nebo nedialogickým přístupem, někdy ústícím až do konfliktu (Matyášová, s. 885, 887–888). Matyášová (s. 897) poukazuje na to, že rozhovor není nikdy jednostranný.

Téma rovnosti má v této práci rovněž další podobu, a to respektu (Ježková, s. 737–738, 744, 746) nebo nerespektu (Třeštíková, s. 754, 756) dokumentaristů mezi sebou navzájem, respektive nerespektu ze strany kolegů ve štábu (Pecháčková, s. 144–14; Rudinská s. 321–322).

Téma rovnosti se ve výzkumu projevilo také v pozitivním smyslu, a to ve formě vzájemného sdílení, dialogu nebo snahy o nastolení partnerství při realizaci dokumentárního obsahu, jak to popisují Linková (s. 775), Frýdlová (s. 182–183, 189–190), Rasmussenová (s. 655–656, 662–668), Steinová (s. 601–602), Malinová (s. 472) nebo P. Dvořáková (s. 236). Procházková (s. 943–944) popisuje sdílení jako strategii práce, Třeštíková (s. 501) se snaží v dialogu příliš neprosazovat, stejně jako P. Dvořáková (s. 235) nechává své postavy spíše vyprávět. Pinkavová (s. 59) upozorňuje na úskalí být dokumentovaným osobám partnerkou. Příklad nehierarchického dokumentu představuje Rudinská (s. 311) v souvislosti se zhlédnutým antropologickým snímkem během svého studia v zahraničí.

Opakem rovnosti je v rámci dokumentární praxe vymezování se, o čemž pojednává Počtová (s. 569), nebo konflikt s postavou, který při své práci zažily

Rudinská (s. 321–330, 337, 349–350, 352–353), Piussi (s. 246–248, 254–255), Tara (s. 408–411, 413), Malinová (s. 466, 473), Třeštíková (s. 494, 498, 502), Počtová (s. 555–557, 569, 576), Kallistová Jablonská (s. 621–622) nebo Kontra s Kačerovskou (s. 822–825, 828). O antipatiích a averzi hovoří Frýdlová (s. 176–178, 189–190) ve spojitosti se snahou navzdory svému nesouhlasu své hrdinky chápat, Rudinská (s. 338, 361) v kontextu filmu o sterilizaci romských žen i snímku o Pavlu Wonkovi, Počtová (s. 555–557, 569) v souvislosti s filmem *Sněhová pole Ivana Hartla* (2012) a Matyášová (s. 876, 881, 898–899) při rozhovorech s hrdiny sdílejícími podle ní ideologický, nedemokratický pohled na svět, jako byl v jejím případě řecký komunista nebo předrevoluční pohraničník. Téma nutnosti kompromisu nastoluje Tara (s. 420). Téměř polovina respondentek popisuje také konkrétní zpětnou vazbu na svou práci ze strany veřejnosti, a to včetně svých hrdinů.

Férovost přístupu k dokumentovaným osobám v podobě honorářů a odměn zmiňují Třeštíková (s. 501) a Kallistová Jablonská (s. 630, 632), honoráře totiž nejsou běžnou praxí všech dokumentárních autorek. Počtová (s. 560, 562), Pinkavová (s. 56), Piussi (s. 268–269), Rudinská (s. 340) a Tara (s. 412) dále tematizují uzavírání smluv se svými subjekty, a to s ohledem na zadavatele práce, nejčastěji Českou televizi. Linková (s. 781–782) upozorňuje na práci zcela podmíněnou smlouvami v oblasti vědy, Matyášová (s. 903) řeší vhodnou příležitost k podpisu smlouvy, která může při necitlivém vnesení do situace zničit křehké pouto, které mezi dokumentaristkou a respondenty vzniká. Frýdlová (s. 167) představuje alternativní uzavírání smluv – nahrávání souhlasu na pásek na konci rozhovoru. Počtová (s. 554, 562) zdůrazňuje, že uzavření smlouvy s respondenty stejně nic neznamena, a kdyby nastal problém, subjekty by stejně do ničeho nenutila.

Kapitola *Rovnost* zjistila a popsala dvě protichůdné tendence v rámci vztahů mezi dokumentaristkami a dokumentovanými osobami. Jednou z tendencí je respekt, který ženy popisují v rámci svých vztahů s dokumentovanými osobami v souvislosti se sdílením, ochotou, vstřícností, druhou naopak nerespekt, který dokumentaristky zažívají v podobě vymezování se jejich hrdinů, konfliktů, ale také vyžadovaných kompromisů. Analýza ukázala rovněž dva momenty nabourávající rovnost ve vztahu mezi dokumentovanou osobou a autorkou dokumentárního díla; jedním z nich je (ne)udílení honorářů, druhým smlouvy.

6.4.4 Hranice intimity

Za klíčové v oblasti vztahů s dokumentovanými osobami považují téma hranice intimity. Ta může mít různé podoby. Na jedné straně ji ohledává dokumentaristka (Frýdlová, s. 179–180, 196, 209, 211; Piussi, s. 268), na druhé reguluje situaci dokumentovaná osoba, například v podobě neodpovídání na otázky nebo ve fázi autorizace dokumentárního výsledku. Kromě Peško

Banzetové a Kirchner se k tématu hranic intimity vyjádřily všechny respondentky výzkumu. P. Dvořáková (s. 233–237) vnímá překročení hranice intimity jako vykořisťování. Pecháčková (s. 132, 141–143) si uvědomuje citlivost dokumentární praxe a svým hrdinům před natáčením zdůrazňuje, že i vše osobní, co řeknou, bude zaznamenáno – tím přenáší zodpovědnost za dokumentární obsah na své respondenty. S takovým přístupem se ztotožňuje také Malinová (s. 464–465, 474–475). Procházková (s. 933–934) přiznává vlastní autocenzuru – vysvětluje ji tím, že hrdinky jejích literárních dokumentů mnohdy hovořily daleko za hranicí intimity a ona je tím chtěla chránit, při práci totiž ohledává hranice jejich vnějšího i vnitřního života.

Téma hranic intimity má i svou druhou stranu, netýká se totiž jenom dokumentované osoby, ale i dokumentaristek samotných, jak dokládá Matyášová (s. 902) vyprávějící o pamětníkovi, který ji zavezl na hrob své ženy, což už vnímala jako překročení vlastní komfortní zóny.

Analýza rozhovorů dále ukázala, že faktory, které ohledávání hranic ovlivňují, mohou být i technického rázu. O své zkušenosti s natáčením výhradně na zvukový aparát hovoří M. Dvořáková (s. 93–94) v souvislosti s možností natočit hlubší výpověď, když respondentku neruší kamera. O práci o samotě, nebo naopak ve velkém týmu vypovídá Matyášová (s. 880–882, 888). Zdůrazňuje, že větší počet lidí při rozhovoru nabourává intimní ráz dokumentární práce. I další dokumentaristky (Pinkavová, s. 66; Kontra a Kačerovská, s. 821, 836–838) upřednostňují pracovat samostatně, nebo alespoň v čistě ženském štábu (Malinová, s. 470).

Tato kapitola odkryla, že ženy-dokumentaristky si hranice intimity uvědomují, ale mnohdy se vůči nim vymezují dle momentální situace. U některých autorek má téma podobu dodatečné autocenzury díla.

6.5 Etika

Tématu etiky se věnují prakticky všichni teoretici filmu. Dokumentarista Pratap Rughani (2018, s. 98–109) v eseji *The Dance of Documentary Ethics* poukazuje na to, že etika je v současné době jedním z klíčových témat dokumentární praxe; ve svém textu se věnuje etice dokumentární tvorby i percepci dokumentárního díla. Zdůrazňuje nutnost zvládat (při veškeré dokumentární práci) tenzi mezi vlastními uměleckými ambicemi a zodpovědností vyplývající z práce s reálnými lidmi. Nebo si klade otázku, kterou pravdu v dokumentu privilegovat v dnešní interaktivní a online době. Rughani dále tematizuje vytěžování respondentů, zodpovědnost, informovaný souhlas nebo kodexy, které komentuje slovy: „Žádné právní ani průmyslové zákony nikdy etiku zcela nepostihnou.“ Rughani dále zmiňuje situační etiku, která podle něj odpovídá jednotlivým dokumentárním přístupům – uvádí příklad jiných principů

etiky u investigativních dokumentaristů a jiných u kolektivního díla více autorů – liší se momentem autorizace. Dále se zabývá dokumentární žurnalistikou, persvazí a propagandou, také splýváním dokumentu s uměním a jeho prosakováním až do galerijního provozu nebo vztahu s příjemci dokumentárního obsahu.

O etice je také rozhovor *Ethics and Balance* s filmovým vědcem Keesem Bakkerem v knize *The Documentary Filmmakers Handbook* (2012, s. 54–61). Bakker doporučuje vnímat etiku jako praktickou filozofii; podle něj je přítomná nejen v běžné dokumentární praxi, ale týká se i distribuce, prodejů dokumentů na festivaly nebo projekcí. Rozhovor se dále věnuje informovanému souhlasu, etickým kodexům, hybridním žánrům, nebezpečí v dokumentární praxi, placení respondentům, zranitelnosti dokumentů závislých na financování televizními institucemi nebo názorově jednostranným dokumentům.

V knize *Dokumentární film, jiná kinematografie*, konkrétně v kapitole *Natáčení jako pohled a etika*, nahlíží na etiku v průběhu vzniku dokumentárního díla také Guy Gauthier (s. 161–201) – nechává o ní promlouvat konkrétní mužedokumentaristy, nicméně zmíněné pohledy jsou již poměrně „historické“, „analogové“, ne zcela situované do dnešního digitálního světa. Přesto mají stále svou obecnou platnost. Etice se věnuje také Bill Nichols (2010, s. 60–83) – za klíčové považuje to, jak dokumentarista nakládá s dokumentovanými osobami. V kapitole *Poznámky k pramenům* (s. 289) odkazuje na další knihy, které se tématem zabývají. O etice dokumentu ve 21. století pojednává kniha *The Act of Documenting* (Winston, Vanstone a Chi 2017), konkrétně kapitola *Nous sommes dans le bain. We are Implicated* (s. 151–171), otevírající témata jako důsledky filmování pro dokumentované osoby nebo informovaný souhlas s natáčením.

Co se týče českého filmového dokumentu, v roce 2015 se dramaturgyně České televize Jana Hádková (2015, s. 15–23) pokusila v eseji s názvem *Etické principy v dokumentárním filmu (pokus o rozkrytí nepsaných pravidel tvorby dokumentů)* stanovit pilíře etických principů při tvorbě dokumentárního filmu. Text, který se zabývá etickými kodexy, udělováním souhlasů s natáčením, vztahy dokumentaristů s respondenty, etiky v rámci různých fází práce na filmu, hybridními dokumentárními žánry nebo konkrétními příklady eticky nejednoznačných dokumentárních přístupů, mě motivoval k zařazení tématu etiky do mého vlastního výzkumu.

Etice literárního dokumentu je věnována kapitola v knize *Telling True Stories* (Kramer a Call 2007, s. 163–193). V jejím úvodu autoři (s. 163) hovoří o tom, že práce na literárním dokumentu je „plná voleb, které si žádají ryzí etickou vnímavost“. Také Perl a Schwartz (2014, s. 149–161) zdůrazňují nutnost autora najít rovnováhu mezi zodpovědností vůči svým hrdinům a zároveň čtenářům očekávajícím pravdu. Jako rozhodující vnímají záměr tvůrce, tedy podat pravdu.

Zároveň vzývají téma subjektivní pravdy – emoční a faktické, téma výběru versus vynechávání faktů, přehánění, rozvádění nepřesných informací nebo jejich zhušťování, tvoření charakteru nebo psaní o vlastní rodině.

Etikou se zabývá rovněž Linda Bell (2014, s. 73–106) v kapitole *Ethics and Feminist Reserch* zahrnuté v knize *Feminist Research Practice. A Primer* (Hesse-Biber 2014), která odkazuje na etiku feministických výzkumných metodologií. Bell v ní zohledňuje specifické přístupy vlastní feministickým vědkyním a vědcům, které spočívají například ve vnímání mocenských aspektů a kontextu v průběhu rozhovoru nebo ve snahách o reprezentaci žen a přiznávání jim práva na hlas, v uzavírání informovaného souhlasu, který se pro řadu feministických vědkyň může jevit jako problematický, aplikování reflexivity, sebeodhalování nebo chránění respondentů výzkumu. Tyto principy feministického výzkumu vnímám jako dobrý podnět k přemýšlení i o etice dokumentární práce. Podobně inspirativní je esej *Feminist Research Ethics* (Preissle a Han 2012, 2. vyd., s. 583–605) uvádějící různé podoby etiky – etiku péče, vztahů versus etiku povinnosti. Téma etiky feministického výzkumu otevírá také Sprague (2016, s. 195–227) zaměřující se zejména na stranu respondentů výzkumu – poukazuje na zohledňování hlasů, které chybí, a jinakosti nebo postavení respondentů, zároveň tematizuje třeba přístupné psaní srozumitelné obecné veřejnosti. Etikou orální historie v souvislosti s důvěrností informací se zabývá Hall (2004, s. 152–167), v souvislosti s přepisem a jejich editováním Hutching (2004, s. 168–177).

Některá témata související s etikou jsem analyzovala již v předchozích kapitolách, zejména témata nehierarchičnosti, manipulace, ochrany zdroje, anonymizace, smluv, nedořečených pravd nebo povinnosti zodpovědnosti vůči subjektům dokumentu. Tato kapitola se zaměřuje na etické kodexy, dvojí přístupy k etice, hledání pravdy a dokument jako nástroj moci nebo zbraň.

Z výzkumu obecně vyplývá, že každá dokumentaristka řeší svoje vlastní téma – například Kirchner (s. 112–115) otevírá téma apropriace cizího obsahu, Pinkavová (s. 57) témata, která může ventilovat, Pecháčková (s. 140, 142, 149) téma práva na skrytou kameru nebo zneužívání lidí pouhým zahrnutím do dokumentu, Rudinská (s. 361) téma momentu, kdy přestane mít svého hrdinu ráda, Frýdlová (s. 179–180) téma překročení hranice intimity, Ježková (s. 748) zmocňování se tématu.

Podle Pinkavové (s. 55), Kallistové Jablonské (s. 638) a Procházkové (s. 929–935) by měl mít dokumentarista pro etiku cit, eticky smýšlet, disponovat „záklopkou“. Blanka Kirchner (s. 115) vnímá etiku jako rozhodování mezi „některé věci si dovolit, a nedovolit“. Wagnerová (s. 367) popisuje etiku rozhovoru v rámci orální historie formou rovného přístupu jako „braní a dávání“. Malinová (s. 472) definuje etiku skrze vlastní nastavené hranice, popisuje ji jako rozhodnutí „na co se máš dívat a jak se na to máš dívat“. Tara (s. 411–412) se

v otázce etiky inspiruje buddhismem umožňujícím vyjevit pravdu hned i později. Procházková (s. 943) říká: „Ať je člověk jakýkoliv, nechci mu uškodit víc, než už si uškodil on sám.“

6.5.1 Kodexování

Při zkoumání tématu etiky vyšlo najevo, že zatímco české univerzity a jiná akademická prostředí, případně orálněhistorické instituce, produkuje dokumentární obsah disponují interními etickými kodexy pro práci (Musilová, s. 438–440, 443; Zubáková, s. 286–289, 298, 303), stejně jako v určité podobě i mediální instituce (Matyášová, s. 903), v českém filmovém ani literárním dokumentu není etika žádným specifickým kodexujícím způsobem uchopena, reflektuje pouze požadavky institucí, často veřejnoprávních, pod kterými dokumentární práce vzniká. Podle historičky Musilové (s. 438) není etika ve vědě vůbec otázkou osobního přístupu, učí se na univerzitách, oproti tomu Wagnerová (s. 374) hovoří o „intuitivním přístupu“ a filmařka Pecháčková (s. 142–143) popisuje neexistenci kodexů ve filmovém dokumentu slovy „etika je cechovní věc, která však mezi námi moc nefunguje, v rámci dokumentaristiky se moc neřeší“ a porovnává přístupy etiky u dokumentu a antropologického výzkumu. Přiznává, že by byla ráda za vznik určité diskusní platformy. Naopak Třeštíková (s. 496) si nedokáže v dokumentu etický kodex představit vůbec. Sommerová (s. 720) přirovnává etiku dokumentu k etice života.

Z této kapitoly je patrné, že ženy-dokumentaristky nedisponují stejnými etickými kodexy, tudíž se v tomto ohledu předpokládá i jejich jiný přístup k dokumentární práci.

6.5.2 Hledání pravdy

Pro dokumentaristky má pravda různé pojetí. Zubáková (s. 283–284) jakožto historička hovoří o subjektivní pravdě pamětníků a stejně jako Matyášová (s. 917) přemýšlí, zdali a v jaké podobě má právo konfrontovat své subjekty s oficiálními historickými fakty. Subjektivní paměť v souvislosti s její interpretací se zabývá Frýdlová (s. 179). Matyášová (s. 885–886) polemizuje o právu, nároku na pravdu, ať už u svých subjektů, jejich rodiny nebo později pozůstalých. Steinová (s. 603) jako autorka memoárů zdůrazňuje, že objektivní bývá skutečně jen málokdy objektivní. Zubáková (s. 287–289, 304) podobně jako Wagnerová (s. 373) a Musilová (s. 439–441) řeší etiku práce s archivy, jaké nalezené informace jsou společensky důležité a které je možné nebo slušné neuvést, a to i vzhledem k zodpovědnosti vůči pravdě. Rudinská (s. 351) zdůrazňuje aspekt archivní pravdy v souvislosti s jejím filmem o Pavlu Wonkovi. Piussi (s. 259) se zase pokouší svou prací „zachycovat pravdu při činu“. Třeštíková (s. 489–490, 515) vnímá pravdu ve dvou rozměrech – jako pravdu dne, při svých časosběrných dokumentech, a jako pravdu minulosti, při natáčení s pamětníky. Rychlíková (s.

679–680) pojednává o názorové pluralitě a nastoluje téma dnešní doby – střetu faktů s názory, které jsou dávány na stejnou roveň. Tara (s. 411–412) hovoří o zamlčování pravdy před dokumentovanou osobou, o čemž pojednává v předchozí kapitole již Kallistová Jablonská, Rudinská a Kontra s Kačerovskou. Z kontextu vyplývá, že dokumentaristky se často uchylují k polopravdám v mocensky nerovných situacích a aplikují ji jako strategii dokumentární práce. Kirchnerová (s. 798) vybízí alespoň k „pokusu o pravdu“.

S pravdou souvisí také otázka objektivity. Rychlíková (s. 679) popisuje objektivitu jako vzdálenou a dezinterpretovanou věc. Třeštíková (s. 491), Rudinská (s. 335) i Kallistová Jablonská (s. 626) souhlasí, že v dokumentu objektivita neexistuje. Rychlíková (s. 678–680) a Kirchnerová (s. 798) zpochybňují i objektivitu zpráv. Rychlíková (s. 678) navíc poukazuje na chybné pojmenování dokumentu dokumentem, protože navádí k myšlence objektivity. I Počtová (s. 550) vadí, když se dokument tváří objektivně, přitom podsouvá myšlenky, Kirchnerová (s. 798) žádá, aby si dokument na objektivitu nehrál. O objektivitě vědeckého zkoumání hovoří Linková (s. 777), Wagnerová (s. 367) připomíná pohled historiků, kteří tvrdí, že psané prameny jsou objektivní, ale zapomínají na subjektivní přístup zapisovatelů. O snaze vytvořit názorově vyvážené dílo pojednává rozhovor s Kontrou a Kačerovskou (s. 820–821), o objektivitě při psaní ve válce s Procházkovou (s. 957). Nesplnitelný požadavek svého hrdiny na objektivitu dokumentuje Počtová (s. 557). Pravdu deformovanou úhlem pohledu popisuje Pinkavová (s. 60), Frýdlová (s. 211) zdůrazňuje nemožnost stát se objektivním tazatelem.

Z výzkumu vyplynulo, že ženy-dokumentaristky řeší téma pravdy na dvou úrovních – subjektivity a objektivity. V rozhovorech nastolily témata, která považují za důležitá – například subjektivní paměti nebo pravdy v souvislosti s živými prameny versus archivy. Analýza dále odhalila to, jak rozmanitě je pravda chápána v různých typech dokumentární praxe a odhalila motivace dokumentaristek pro neříkání úplné pravdy, často pod vlivem potřeby získat autentičtější dokumentární obsah. Dokumentaristky ve výzkumu se převážně shodly, že v souvislosti s dokumentární praxí nic takového jako absolutní objektivita neexistuje.

6.5.3 Dokument jako nástroj moci a zbraň

Dokument umí sloužit jako výkonný nástroj propagandy a moci, což je evidentní z mnoha příkladů historie 20. století – nejčastěji zmiňovanou ženou-dokumentaristkou v tomto ohledu je Leni Riefenstahlová. Propaganda se však nemusí odehrávat jenom na rovině politické, ale třeba i sociální. Důkazem jsou například československé krátké filmy 50. let tematizující mimo jiné chování „správné“ ženy (Česálková 2014).

Postoje k propagační nebo nástrojové funkci dokumentu zaujímají také některé dokumentaristky zahrnuté do výzkumu *Ženy o ženách*. O filmu jako zbraň obecně hovoří Procházková (s. 943–946, 956). Třeštíková (s. 494) doporučuje mírnit při natáčení vlastní moc vůči dokumentovaným osobám. Kallistová Jablonská (s. 616, 619, 625) hovoří o (ne)disponování mocí nad svými hrdiny, o moci střížny umožňující měnit vyznění dokumentu, jakož i filmu majícím potenciál něco změnit ve společnosti. Rudinská (s. 316, 322) se mocensky vypořádává s antihrdiny prohlášením ve smyslu „musím jim to nandat“, zmiňuje také přehnanou moc, kterou jí přiznávají její romské hrdinky, které věří, že jako dokumentaristka disponuje v české společnosti nadstandardními možnostmi. Rudinská (s. 334, 346–347, 349) zároveň upozorňuje na nebezpečí, kdy si její hrdinové chtějí dokumentem vyřizovat účty, ať už jsou to zhrzené manželky nebo bývalí estébáci. Malinová (s. 473) tvrdí, že by dokument dokázala použít jako zbraň proti špatným lidem, Počtová (s. 554) by nebrala ohledy při točení dokumentu o vrahovi, Kirchnerová (s. 797) Babišovi. Pecháčková (s. 142) ospravedlňuje použití skryté kamery pro dosažení nefalšovaného záznamu „ve jménu pravdy“. Frýdlová (s. 180–181) jakékoliv překračování etiky odmítá.

Z výzkumu v rámci této kapitoly vyšlo najevo zjištění, že ženy-dokumentaristky jsou si vědomy moci, která se k dokumentární práci váže, některé dokonce přiznávají, že by dokument dokázaly použít ve prospěch „dobra“, jiné to tak už dokonce i činí.

6.6 Realizace

Samotná realizace dokumentárního díla podléhá řadě vlivů. Tato kapitola se zaměřuje na ty, které se dotýkají postavy samotné autorky dokumentárního obsahu. Vybraná literatura nabízí srovnání zkušeností žen-dokumentaristek tvořících v českém dokumentárním prostoru se zahraničím.

Konkrétní praxí více než kreativou filmového dokumentu se zabývá kniha *The Documentary Filmmakers Handbook* (Jolliffe a Zinnes 2012), formou rozhovorů se zkušenými lidmi z dokumentární branže představuje různé konkrétní přístupy k realizaci filmového dokumentu. Také v publikaci *Documentary in Practice* představuje Jane Chapman (2007) praktickou stránku práce na dokumentu – její analýza zahrnuje mimo jiné i dokumentární filmy žen, na kterých demonstruje specifický ženský přístup, například na úrovni výběru ženských hrdinek (s. 62–63). Rozhovory s jednapadesáti investigativními reportéry, filmovými dokumentaristy, spisovateli, klasickými novináři nebo editory majícími zkušenost z rozmanitých dokumentárních oblastí literatury obsahuje publikace *Telling True Stories: A Nonfiction Writer's Guide* (Kramer a Call 2007). Kniha se zabývá nacházením témat, hledáním způsobů zpracování dokumentárního obsahu, stavbou textu, editováním i možnostem publikování dokumentů v médiích nebo

knižně. Praktickou příručku napsal také Ricketson (*Telling True Stories. Navigating the Challenges of Writing Narrative Non-fiction* 2014) nebo Cline a Gillies (*Literary Non-Fiction. A Writers' and Artists' Companion. Writing about everything from travel to food to sex* 2016). Specifika dokumentární práce ve 21. století popisuje publikace *The Act of Documenting* (Winston, Vanstone a Chi 2017) kladoucí si otázku, jak se vlivem doby proměnil dokument a jak dnes dokument proměňuje svět. Vedle toho autor nastoluje témata jako manipulace nebo narace v digitálním světě.

Analýza výpovědí žen-dokumentaristek zahrnutých do výzkumu se v rámci tématu realizace dokumentárního díla týká zejména strategie a průběhu práce, limitů práce, spolupráce v týmu a autorizace. Důležité je ještě zmínit, že z analýzy rozhovorů obecně vyplývá především rozdíl v přístupech dokumentaristek k práci na filmovém a literárním dokumentu. Nejexplicitněji o rozdílu mezi „točením“ a „psaním“ hovoří autorky, které měly šanci pracovat na obou podobách dokumentu – filmovém i literárním (Frýdlová, Rudinská, Třeštíková, Rasmussenová, Sommerová, Matyášová a Procházková), ale i vzájemné srovnání dokumentaristek odhaluje rozdíly v dokumentární praxi.

6.6.1 Strategie a průběh práce

Strategie a průběh práce souvisejí s tím, jakému typu dokumentu se autorky věnují a v rámci jaké profese jej realizují ve třech stupních dokumentární praxe – příprava, realizace, zpracování. Svou roli sehrává také technické vybavení a další faktory, jako etika nebo vztahy s dokumentovanými osobami, které však již analyzují v předchozích kapitolách.

V rámci přípravy dokumentu uplatňují dokumentaristky různé metody, například Kirchner (s. 117) hovoří o kumulaci materiálu, Třeštíková (s. 495) se pokouší o systematický sběr. Frýdlová (s. 164–221) popisuje několikaletou soustavnou práci na projektu *Paměť žen*, Rasmussenová (s. 658–673) na svých etnografických knihách. Kontra s Kačerovskou (s. 816) se při práci na projektu *Porodní plán* (2009) pokusily o zahrnutí celé škály pohledů na věc, kolektivní přístup zase aplikovala Štefková (s. 848). Matyášová (s. 873) popisuje vlastní dokumentární praxi jako pátrání. Pecháčková (s. 151), P. Dvořáková (s. 234) a Tara (s. 397–399, 418–419) hovoří o roli intuice, Ježková (s. 750) o intuici pouze ve fázi schraňování materiálu. Kirchner (s. 103), P. Dvořáková (s. 235), Tara (s. 399, 406, 414), Třeštíková (s. 492, 497), Počtová (s. 570–571, 574, 576, 579, 582) a Pecháčková (s. 131) mluví v souvislosti se svou prací o principu náhody. Dokumentární práce ve fázi příprav se týká také produkce, tomuto tématu se věnují dále v kapitole 6.9 *Ženy o sobě*.

O různých možnostech dokumentární práce formou záznamu hovoří Třeštíková (s. 489–497, 506–507, 512–521), Tara (s. 398), Kirchnerová (s. 804–

805) a Kallistová Jablonská (s. 615–616, 619) v kontextu časoběru, Kirchner (s. 103, 120, 122) o záznamu v podobě časoběrného umění, Frýdlová (s. 165–221) v souvislosti s mnohaletými orálněhistorickými projekty. Vědecký pohled na téma záznamu nabízí Musilová (s. 429–431, 438–439, 442–443) a Zubáková (s. 283–289). Počtová (s. 549), Rychlíková (s. 709), Steinová (s. 597) a Sommerová (s. 719) poukazují na smysluplnost záznamu doby pro společnost, M. Dvořáková (93–95) sama pro sebe. Kirchnerová (s. 790) a Kontra s Kačerovskou (s. 832) hovoří v rámci dokumentární práce o observaci. Piussi (s. 259) popisuje svou práci jako zachycování skutečnosti. Ježková (s. 751) se vymezuje myšlenkou, že samotný záznam pro ni není hodnotou, pro ni existuje pouze jeden film-umění, v jiných intencích neuvažuje. O dokumentování jako umělecké práci hovoří také Kirchner (s. 103–105), Tara (s. 401, 405–406), Malinová (s. 459–460, 467) a Wagnerová (s. 371). O splnutí hranice mezi hraným filmem a dokumentem, respektive beletrií a non-fiction literaturou, vyprávějí dokumentaristky mající zkušenost z obou žánrů. M. Dvořáková (s. 89), Frýdlová (s. 161, 201–203, 206–207) a Pinkavová (s. 40–43, 50–51) hovoří o realizaci hraných filmů. Kirchnerová (s. 789) dokument a hraný film úplně nerozlišuje. Podle P. Dvořákové (s. 227) stavět příběh jen z reality nefunguje, což demonstruje na příkladu jednoho ze svých chystaných filmových scénářů. Wagnerová (s. 375, 382–383) využívá dokumentární materiál u psaní literárních povídek, stejně jako to dělá Procházková (s. 933–935). Obě pro to mají i etické důvody. Musilová (s. 436–437) a Zubáková (s. 290, 303) se snaží literaturou popularizovat výsledky svých historických výzkumů. Linková (s. 774) popisuje popularizaci vědeckého poznání v souvislosti s knihou o ženách-disidentkách. Frýdlová (s. 164, 185, 194, 211, 218), Zubáková (s. 284, 286–289), Třeštíková (s. 515), Musilová (s. 429–431, 438–439, 442–443), Matyášová (s. 903–904), Štefková (s. 845, 847, 853) a Wagnerová (s. 367–374, 380–381, 385, 392–393) se svou prací vztahují k orální historii. Etnografický přístup své práce charakterizuje Rasmussenová (s. 668–672), sociologický ve smyslu genderových přístupů Linková (s. 772–773). Rudinská (s. 318–319) černobílé hrdiny demytizuje, a to dokonce na úkor dalších možností práce. Specifika realizace televizních dokumentů popisují Pinkavová (s. 42–46, 53–54, 56, 68–70), Malinová (s. 459, 471–472), Rychlíková (s. 692, 698, 701–703, 709–711), Tara (s. 399–400), Kallistová Jablonská (s. 613, 626–627, 631–633, 637), Pecháčková (s. 132–134, 145), Piussi (s. 245–246, 267–271), Frýdlová (s. 175, 181, 198–202, 207, 215), Rudinská (s. 310, 312, 316, 330–331, 340, 343, 345, 350–351), Počtová (s. 553, 560, 562, 570, 574, 578, 583, 585, 589) a Třeštíková (s. 485, 488, 499, 518–522). Vůči televizi zaujímají zejména tři postoje – komentují ne příliš ideální podmínky pro práci, poukazují na vlastní loajlnost vůči televiznímu zadání, nebo popisují tlak televize na očekávaný obsah. Steinová (s. 597–598, 601–603) líčí možnosti práce na memoárech, Wagnerová (s. 367–369, 380, 385) rozdílné přístupy k tematickým a biografickým rozhovorům.

V praxi je rozdíl patrný právě při čtení rozhovorů s těmito dvěma dámami. Při práci na dokumentu hrají u některých dokumentaristek roli deníky. Třeštíková (s. 489, 516) psaním deníků od dětství předjímá svou časosběrnou metodu, Kirchner (s. 103–125) a Wagnerová (s. 382) využívají vlastní deníky jako zdroj umělecké práce. Ježková (s. 747, 752, 754) vytváří deníky svými filmy. Matyášová (s. 898) se soustředí na reportážích na denní zápisky. Podobně systematicky pracuje u dokumentárních projektů Kallistová Jablonská (s. 630), Linková (781) u terénního výzkumu nebo Musilová (s. 446) při vědeckém bádání. Kirchner (s. 104–106, 110, 114, 116–117) popisuje tvorbu dokumentární výstavy ze svých deníků na základě poptávky galerie. O odlišných přístupech k filmovému dokumentu doma a ve Spojených státech na základě vlastní zkušenosti na úrovni spolupráce se štábem i financování hovoří M. Dvořáková (s. 79–98), srovnává užší profilaci studentů na FAMU s americkým vzdělávacím systémem motivujícím studenty stát se všestrannými filmovými tvůrci.

Podoby a možnosti zpracování dokumentu otevírá jako téma Wagnerová (s. 372), a to na úrovni editování jazyka, hovoří o zpracování metodou orální historie a převyprávění. Procházková (s. 944) zmiňuje fakt, že při editování a zpracovávání velkého množství nasbíraného dokumentárního materiálu může udělat i z válečného zločince Basajeva hrdinu. O nebezpečné síle a moci střihu ve vyznění filmového dokumentu hovoří Počtová (s. 550, 554, 557, 573) a Kallistová Jablonská (s. 619–620, 629). Sommerová (s. 718, 725, 728–729) popisuje „střih na stole“ a výstavbu dramatické situace v dokumentu, při stavbě scénáře o sobě hovoří jako o úřednici přehazující stovky čísel. Žurnalistické metody zpracovávání materiálu popisuje Matyášová (s. 873–876, 880–881, 909). K opakovanému natáčení se vyjadřuje Frýdlová (s. 181, 209–210), která – u projektu zahrnujícího na dvě stě interview – vyzorovala, že v rozhovoru jde pokračovat do čtrnácti dnů od prvního natáčení, poté se začínají odpovědi respondentů v interview opakovat. Třeštíková (s. 490–491) a Matyášová (s. 900) upozorňují na nevýhody opakovaného vyprávění, které má od určitého počtu rozhovorů prefabrikovaný charakter.

Několik dokumentaristek přineslo v rámci kapitoly *Realizace* do výzkumu také vlastní témata. Malinová (s. 464) hovoří o přístupu, kdy se na dokumenty předem moc nepřipravuje, ale rovnou točí. Tara (s. 406, 421–422) a Ježková (s. 750–752) zmiňují jako důležitý parametr své tvorby estetiku, Piussi (s. 251–252, 274) má k vizualitě výhrady, nezajímá ji primárně, stejně jako Kontru s Kačerovskou (s. 821), Počtová (s. 549, 574) říká, že k ní ani nemá vlohy. Frýdlová (s. 170–175, 189), Zubáková (s. 303), Musilová (s. 433, 436–438, 440–442, 449), Peško Banzetová (s. 527, 531), Steinová (s. 602), Rasmussenová (s. 661–662) a Matyášová (s. 911–912, 914–915, 919) popisují rovněž akt publikování jejich

práce, u Kirchner (s. 105) se jednalo vesměs o knihy vydávané u příležitosti vernisáží její umělecké práce.

Důležitým faktorem v průběhu práce, o kterém respondentky hovořily ve všech možných souvislostech, se ukázal věk. Svůj vlastní tematizují Pinkavová (s. 69) a Frýdlová (s. 199) poukazující na fyzické limity při dokumentární práci. Rychlíková (s. 688–689) se naopak vyjadřuje k věku nízkému, který jí brání konfrontovat některé své respondenty. Téma věku tazatele otevírá také Wagnerová (s. 368), věku respondenta Třeštíková (s. 491). Sommerová (s. 720–721) přiznává, že jí tykání i výrazně starším dokumentovaným osobám umožňuje přiblížit se jim více a snáze. Piussi (s. 248, 276) představuje věk jako agendu hierarchie, kdy jí s ohledem na výrazně mladší vzhled respondenti podceňují a i ve čtyřiceti osmi letech o ní v její přítomnosti hovoří jako o „pěkné blondýnce“. Nízký věk dokumentaristky vnímá naopak jako pozitivum Procházková (s. 957) sdílející svou vlastní zkušenost z válečných oblastí. Kirchnerová (s. 791) hovoří o věku vhodném na celovečerní film a porovnává se s úspěšnými mužskými kolegy.

Z této kapitoly vyplynulo, že každá autorka přistupuje k dokumentární tvorbě jinak – aplikované metody a postupy vycházejí nejen z typu dokumentární práce, ale doslova každé dílo si žádá odlišnou tvůrčí strategii. Analýza dále ukázala, že autorky v rámci své strategie tvorby zahrnují i další proměnné, které mají na práci vliv, jako je věk nebo záměrný aspekt vizuality, kterou chtějí autorky v díle akcentovat.

6.6.2 Limity práce

Limity práce poznala každá dokumentaristka zahrnutá do výzkumu v jiném ohledu. Některé limity byly čistě osobní, například Kirchnerová (s. 802) vypráví o práci dokumentaristky, které se narodí těžce postižené dítě, Ježková (s. 738, 740) a Rudinská (s. 310, 343, 355, 361–363) pojednávají o limitech vlastního já. Třeštíková (s. 487, 519–520), Pecháčková (s. 135), Ježková (757–758) a Piussi (s. 248, 261–264, 266, 275) upozorňují na určité limity dokumentaristek v souvislosti s mateřstvím obecně, Rudinská (s. 355) a Kirchnerová (s. 791, 805, 807) zmiňují toto téma v souvislosti s odmítáním dokumentární práce mimo jiné na projektech v zahraničí, s nemožností přijímat větší projekty nebo s nutností pracovat na filmech spolu s dalšími tvůrci, aby se vzájemně vykryli. Tématu mateřství se dále věnuje kapitola 6.9 *Ženy o sobě*. Jako podmínkově problematické vnímají některé filmové dokumentaristky zejména dokumentární zakázky pro veřejnoprávní instituce, které poptávají kvalitní výstupy, zároveň musí dokumentaristky často točit a stříhat v časově a rozpočtově nevyhovujících podmínkách (Třeštíková, s. 520–522; Tara, s. 399–401; Frýdlová, s. 198–199; Počtová, s. 560, 570, 578; Rychlíková, s. 703 a Kallistová Jablonská, s. 627, 633, 638). To Malinová (s. 477), Pecháčková (s. 134, 146), Rychlíková (s. 703) a Ježková (s. 736) možnost práce pro instituce vítají jako spolehlivý zdroj příjmu a obživy a

na podmínky primárně nehledí. Třeštíková (s. 522) zároveň upozorňuje na to, že bezbřehost v tvorbě nemusí znamenat výhodu. M. Dvořáková (s. 87–90) popisuje finanční limity práce v zahraničí a připomíná také limity práce na filmovou surovinu. Pinkavová (s. 54) poukazuje na to, že nízký budget dokumentárního filmu sama dorovnává tím, že si dokumenty mnohdy točí a zvučí sama. Literární dokumentaristky obecně podmínky k práci tolik netematizují, protože nemusí platit další členy realizačního týmu a drahou techniku hned od počátku projektu, o co je rozpočet na jejich práci menší. Matyášová (s. 919) však narovinu přiznává, že její práce literární dokumentaristky není nikdy adekvátně zaplacená, zejména s ohledem na její časté zahraniční cesty týkající se mezinárodních projektů, na svou práci zdaleka nemá rozpočty filmových dokumentaristů v souvislosti s tím, kolik času svým projektům skutečně věnuje. Téma času v souvislosti s protahováním vzniku dokumentárního díla záležitícím na více lidech otevírá Peško Banzetová (s. 534), Matyášová (s. 918–919) pak zejména v souvislosti s věkem jejích respondentů, kteří postupně odcházejí a možnost je ještě zachytit je tím limitovaná. Štefková (s. 851) hovoří o vlastním zdraví jako faktoru ovlivňujícím dokumentární práci, Zubáková (s. 287, 304) zohledňuje limity vědeckých metodologií a spolu s Wagnerovou (s. 376) pojednávají i limity na úrovni archivů a zdrojů. Kirchnerová (s. 803) otevírá téma dokumentaristova vyhoření, Rudinská (s. 313, 318) poukazuje na limity svých hrdinů, ať intelektuální nebo kulturní, Linková (s. 774, 779) vypovídá o limitech vlastní práce kvůli ohleduplnosti vůči svým hrdinům.

Tato kapitola se věnovala limitům práce, které dokumentaristky chápou především na dvou rovinách – osobní a institucionální. Analýza dále zohlednila strategie, kterými se dokumentaristky limitům brání, například přejímáním více rolí v rámci dokumentárního procesu, čímž autorky šetří rozpočet.

6.6.3 Spolupráce

Od týmu, štábu nebo pracovní skupiny mají podle analýzy výzkumu ženy-dokumentaristky stejná očekávání jako od dokumentovaných osob. Vzájemnou toleranci hledá u svých spolupracovníků Pinkavová (s. 47, 62–70), soustředěnost oceňuje M. Dvořáková (s. 89, 91), stejně jako ochotu k dialogu. Přátelství, podporu a dialog považuje za důležité Kirchnerová (s. 791–793) a Musilová (s. 447), nehierarchičnost a možnost vést dialog Kallistová Jablonská (s. 631). Tara (s. 419) si cení vzájemného respektu a chuti spolupracovat. Malinová (s. 462) by si ráda vybírala spolupracovníky podle toho, že ji baví. Pro Rychlíkovou (s. 681) je důležité si se svými kolegy věřit. Důvěra ve schopnosti kolegů a jejich opora jsou důležité také pro Frýdlovou (s. 202–203, 206–207), která se jako literární dokumentaristka necítí na to, natáčet bez pomoci zkušených kolegů dokumentární filmy, nebo P. Dvořáková (s. 230, 234, 238, 241) opírající se o svého vydavatele. Dokumentaristky vyjmenovávají jako své supervizory

dramaturgy, scenáristy, nakladatele, ale i zkušenější kolegy-režiséry. Tématu mentorství se dále věnuji v kapitole 6. 9 *Ženy o sobě*.

Některé filmové dokumentaristky si členy svého týmu našly již během studií (Kallistová Jablonská, s. 630–632; Kirchnerová; s. 805–807, Rychlíková, s. 704; Ježková, s. 735, 740–741, 756–757; Pecháčková, s. 129–130), někomu se to nepodařilo, a proto ne vždy pracuje s vyhovujícími kolegy, kteří navíc často fluktuují (Počtová, s. 566, 570–572). Frýdlová (s. 172) řadí mezi spolupracovníky i členy své rodiny, pomáhají jí nejen s přepisy, ale například i s režii, čímž autorka poukazuje na neadekvátní podmínky pro svou práci, kdy si nemůže dovolit zaplatit profesionála. Jak již bylo zmíněno výše, ne všechny dokumentaristky požívají respekt svých kolegů (Pecháčková, s. 144–145), některé autorky proto rády pracují v převážně ženském kolektivu (Linková, s. 770, 778, 781; Malinová, s. 470). Ježková (s. 738) hovoří až o paralyzujícím respektu vůči autoritě Karla Vachka na FAMU. Rudinská (s. 358–359) a Matyášová (s. 878–883, 902) vypovídají o rušivém vlivu svých kolegů při práci, Frýdlová (s. 210–211) o překročení hranic etiky režisérkou, následkem čehož z projektu raději dobrovolně vystoupila. Piussi (s. 274–275), Kirchnerová (s. 802, 805–807), Musilová (s. 434–435, 446–447), Kontra s Kačerovskou (s. 820–821) a Zubáková (s. 294–295) popisují důležitost dobré spolupráce umožňující delegovat část jejich práce na kolegy s jistotou spolehlivého a kvalitního výsledku. Štefková (s. 847–848, 853, 857–860, 862) poukazuje na nástrahy dokumentu realizovaného se studenty, Sommerová (s. 727) na výhodu spolupráce s dcerou.

Tato kapitola zkoumala roli spolupracovníků na práci dokumentaristek. Z analýzy vyplývá, jak zásadní jsou pro autorky spolupracovníci, se kterými si rozumí, se kterými mohou vést dialog a kteří je při práci neruší.

6.6.4 Autorizace

O autorizaci pojednává dílem již kapitola 5.4.2 *Etika autorizací*. Obecně, každá dokumentaristka v tomto výzkumu má vlastní přístup k autorizaci – žádný však nepředstavuje rovnou a stoprocentní výhru pro dokumentaristku a dokumentovanou osobu zároveň.

Dokumentaristky, které svou dokumentární práci dávají autorizovat – Třeštíková (s. 513), Sommerová (s. 720) – až na dokument *Máňa* z roku 1992, protože hrdinka byla zrovna ve vězení –, P. Dvořáková (s. 235), Zubáková (s. 288), Linková (s. 772–774, 782), Kirchnerová (s. 796–797) a další – se někdy potýkají s tím, že je jejich práce výrazněji pozměňována, s postavami svých dokumentů musí hledat kompromis. Úpravy bývají na různých úrovních a týkají se rozmanitých, někdy překvapivých témat. Třeštíková (s. 513) vypráví, jak hrdinům přišlo příliš ukazovat ve filmu bazén s protiproudem. Počtová (s. 577) hovoří o vyjednávání na úrovni ochrany soukromí v souvislosti s filmem *Nerodič* (2017). O

necitlivých zásazích při autorizaci ze strany dokumentované osoby ničí text a problematice vyjednávání kompromisu hovoří podrobně Matyášová (s. 885–888, 891). Procházková (s. 934, 945) na příkladu knihy *Aluminiová královna* (2003) vysvětluje, že autorizace škodí textu, a poukazuje také na fakt, že dokument nejde autorizovat vždy – například ve válečném konfliktu. Pinkavová (s. 55–56) dává dokumenty autorizovat jen někdy, na vyžádání, Rychlíková (s. 707) – spíše než dokumenty – rozhovory, které dělá jako novinářka. Kontra (s. 826) přiznává, že záběry projektu *Porodní plán* (2009) dala autorizovat pouze hrdinkám filmu, nikoli doktorovi. Pecháčková (s. 147) nedala autorizovat svůj film *Smilovice* (2016), dokument by pro použití kontroverzní autorské metody autorizací pravděpodobně neprošel, Pecháčková však hrdiny anonymizovala. Piussi (s. 269–270) narovinu přiznává, že své dokumenty autorizovat nedává, nerada má věci pod kontrolou. Totéž Wagnerová (s. 372), podle které autorizací lidé věci přikrášlují. Podle Rudinské (s. 352) lidi při autorizaci reagují iracionálně, řeší podružnosti, například vzhled. Tara (s. 412–413) nechce, aby jí zvenčí někdo rozbil autorský film, kde každá věta má svůj smysl a logiku. Malinová (s. 465, 481) říká, že nechce autorizovat ani rozhovory se sebou, protože by měla tendence něco schovávat, proto to nenabízí ani svým hrdinům. Peško Banzetová (s. 531, 534) zmiňuje, že někteří její hrdinové se po rozhovoru již neozvali a ona nemohla rozhovor bez jejich souhlasu použít, protože nedošlo k oficiální autorizaci. Specifický zážitek popisuje Třeštíková (s. 510), sama v roli hrdinky dokumentu, kdy se cítila být při autorizaci jinými dokumentárními tvůrci oklamána. Linková (s. 783) si jako hrdinka dokumentu Jany Počtové uvědomuje, že autorský dokument autorizovat úplně nejde.

K autorizaci se úzce vztahuje téma množství energie vydané dokumentaristkami při dokumentární práci. Nastolení a pochopení tohoto tématu má potenciál nastolení etičtějšího přístupu – tentokrát dokumentovaných osob vůči dokumentaristovi. Tara (s. 408–409, 420) hovoří v souvislosti s dokumentem *Kalado* (2017) o tom, že si dokumentované osoby vůbec neuvědomují, kolik energie stojí práce na dokumentu. Peško Banzetová (s. 538) dojmy zvenčí od příjemců dokumentárního obsahu reflektuje také. Pinkavová (s. 53–54, 59, 61–62, 67) zmiňuje natáčení s muzikantkami Vladivojnovou La Chiou, Gabrielou Vermelhou, divadelní režisérkou Barbarou Herz a scénografem Alešem Valáškem, kteří nedokázali adekvátně a sami od sebe reflektovat potřeby, možnosti ani nasazení dokumentární režisérky. Frýdlová (s. 199–201) a Sommerová (s. 721–724) hovoří o ubývající energii v souvislosti s tím, jakým projektům a lidem ji věnovat. Kontra (s. 828) mluví o energii posunout dokument do aktivismu, Matyášová (s. 902, 911) odvádět nadstandardní práci. M. Dvořáková (s. 96) a Počtová (s. 582–584, 586, 589, 590) polemizují o tom, kým a čím má smysl se vlastně zabývat. Sommerová (s. 722) a Matyášová (s. 893–895) hovoří o energii ve vztazích a nemožnosti opatřit celý konvoj hrdinů. Malinová

(s. 463) zmiňuje potřebu věnovat energii nejenom dokumentu, ale i sobě samé, Počtová (s. 590) komentuje pocit vlastní nedostatečně využívané energie workoholičky.

Z rozhovorů vyplynulo, že každá dokumentaristka aplikuje svoje vlastní přístupy k autorizaci, které často vycházejí z jejího profesního, oborového zaměření, hodnotového smýšlení a také typu dokumentárního výstupu. Tam, kde dokumentární výstupy podléhají institucionálním kodexům, má autorizace jinou podobu než u autorské práce. Z výzkumu dále vyšlo najevo, že téma autorizací rozhodně souvisí s etikou a také se dotýká dalšího závažného tématu, kterým je množství energie věnované vzniku dokumentárního díla.

6.7 Aspekty dokumentu

Výzkum *Ženy o ženách* zkoumal mimo jiné specifické aspekty dokumentární práce. Zaměřil se na témata cenzury a autocenzury, angažovanosti a aktivismu, zjišťoval také, zdali má dokumentární práce terapeutický potenciál. Vedle toho zkoumané ženy formulovaly další jevy, které v rámci dokumentární práce považují za důležité.

6.7.1 Cenzura

Cenzura je v demokratické společnosti nepřípustná (Malinová, s. 481), přesto s ní mají dokumentaristky zahrnuté do výzkumu zkušenosti, Steinová (s. 600) ještě z dob komunismu. Tlak ze strany hrdinů i společnosti na úpravu obsahu zažila Rudinská (s. 319–320, 325, 330, 332, 336, 349–353, 362) při dokumentu o Pavlu Wonkovi. Rychlíková (s. 709) vnímala tlak ze strany České televize v souvislosti s dokumentem *Hranice práce*, kdy podle autorky televize předjímal dopady filmu. Piussi (s. 270) detekuje cenzurní tlaky v České televizi také, a to na úrovni politických rozhodnutí, i když je není schopna přesně dokázat. Tara (s. 416) vnímá cenzuru jako ekvivalent strachu, Matyášová (s. 876) jako myšlenku, jestli má právo něco zatajit. Některé ženy hovoří také o vlastním aplikování autocenzury (Počtová, s. 576), ne všechny ji ale vnímají negativně. Pinkavová (s. 57) vysvětluje autocenzuru odpovědností za své hrdiny, Rudinská (s. 361) etickým přístupem i vůči antihrdinům. Rychlíková tvrdí (s. 709), že jsme autocenzurou postižení. Pecháčková (s. 153) si je pozitiv autocenzury vědomá, ale schválně se do ní nepouští, provokuje ji. Kirchnerová (s. 795–796) vnímá odolávání autocenzuře ku prospěchu dokumentu. O autocenzuře konkrétních postav svého dokumentu *Bytová revolta* (2017) vypráví Linková (s. 772).

Z analýzy tématu cenzura vyšlo najevo, že v určitých institucionálních a společenských strukturách je na ženy i dnes vyvíjen tlak na úpravu jejich dokumentárního díla. Téma autocenzury si dokumentaristky spojují především s vlastním etickým nastavením.

6.7.2 Angažovanost a aktivismus

Možností dokumentu na poli angažovanosti a aktivismu si jsou dokumentaristky podle výzkumu vědomy. Chápou, že nastolováním konkrétních dokumentárních témat přispívají i k jejich prosazování ve společnosti obecně. Dobrým příkladem je Rychlíková (s. 706–707) s dokumentem *Hranice práce*, díky kterému získala se Sašou Uhlovou možnost otevřít téma levné pracovní síly v Evropském parlamentu. Nebo Kallistová Jablonská (s. 614–615, 638), která dostala do veřejného prostoru téma kojeneckých ústavů a pěstounské péče, případně Kontra s Kačerovskou (s. 815–840), které nastolily téma svobodné volby způsobu porodu. Angažovanost a aktivismus nemusí být pro dokumentaristky primární motivací práce na dokumentu, přesto u mnohých z nich dokument angažovaný, aktivistický charakter má. Linková (s. 771–774) otevřeně říká, že prostřednictvím projektu *Bytová revolta* (2017) chtěla situovat ženy-disidentky do dějin. Linková (766–777) se považuje za ženu angažovanou. Pecháčková (s. 152) a Piussi (s. 251) přiznávají, že rozhodně točí dokumenty společensky a politicky angažované. Podle Frýdlové (s. 204) by měla dokumentární práce minimálně rozpoutat společenskou diskusi. Rudinská (s. 323) v rozhovoru rozvíjí téma angažovaných dokumentů pro humanitární organizace. Kirchnerová (s. 795) vypráví o angažovanosti ve druhém plánu. Tara (s. 416) hovoří o angažovanosti jako o způsobu projevu, Malinová (s. 456–460, 469, 480) způsobu života – starání se o sebe, o druhé, o svět, Kallistová Jablonská (s. 613, 638) jako o nutnosti člověka směřujícího ke změně, byť se sama za aktivistku nepovažuje. Třeštíková (s. 508, 511) popisuje současný aktivismus na FAMU a jeho charakter jako následek vlivu pedagogů působících na škole. Zatímco Malinová (s. 456) se k angažovanosti vyjadřuje v souvislosti s vlastním iniciačním momentem, Rychlíková (s. 678) se vůči nálepce „aktivistická“ vymezuje, byť se za aktivistku považuje. Sommerová (s. 723–724) popisuje aktivismus, který směřovala k příjemkyním svých dokumentárních knih a filmů v 90. letech, Wagnerová (s. 379–381) hovoří o aktivismu svých německých projektů ze 70. a 80. let následovaných workshopy pro ženy. Téma angažování se – ale v životě svých dokumentárních hrdinů – popisují Frýdlová (s. 181–184, 214), Sommerová (s. 722–726), Matyášová (s. 893–895) – ta v souvislosti s pamětníky a také následným vyhořením –, a Procházková (s. 936–939), která na sklonku devadesátých let vyměnila novinářinu za humanitární pomoc – pro válečné sirotky a nalezené otevřela z vlastních prostředků dětský domov v Grozném.

Tato kapitola prezentovala, že české dokumentaristky vědomě i nevědomě využívají dokument k prosazování určitých témat a smýšlení ve společnosti. Některé dokumentaristky vnímají angažovanost také na úrovni osobních vztahů se svými hrdiny.

6.7.3 Dokument jako terapie

Dalším tématem dokumentární praxe je terapie prostřednictvím dokumentu. Pinkavová (s. 61–62) pojednává o pozitivním vlivu svých postav na sebe, Sommerová (s. 723, 725) popisuje vliv se svými hrdiny jako vzájemný. P. Dvořáková (s. 228–229) hovoří o terapeutickém potenciálu procesu tvorby. Terapeutickou funkci deníkových záznamů na sebe sama zdůrazňuje Kirchner (s. 118), u filmování pak Kirchnerová (s. 802) a Pecháčková (s. 149). Pro Piussi (s. 275) a Kallistovou Jablonskou (s. 628) je dokumentární práce psychohygienou, alternativou rodinného života obecně. Rudinská (s. 343, 359–360) a Tara (s. 397–398) vnímají terapeutickou roli u různých svých dokumentů různě. P. Dvořáková (s. 235) zmiňuje rogersovský směr, který se jejím vlastním tvůrčím přístupům podobá nejvíce, terapii dopříváním sluchu narátorům prezentuje Wagnerová (s. 392). Frýdlová (s. 189, 211) popisuje partnerství a jeho terapeutická očekávání při orálněhistorických rozhovorech, Procházková (s. 946–947) v souvislosti s válkou. Kontra (s. 837–838) hovoří o spontánnosti výpovědí lidí, kterým nebyl hlas nikdy předtím dán, Kačerovská (838) o terapii nastolením tématu. Matyášová (s. 912) potvrzuje terapeutický aspekt vyprávění u pamětníků. Pecháčková (s. 148) na příkladu lidí bez domova ukazuje, jak důležité je směřování zájmu právě vůči marginalizovaným skupinám. Musilová (s. 445), Frýdlová (s. 188, 192–193, 204), P. Dvořáková (s. 232) a Zubáková (s. 297–298) chápou terapeutickou roli dokumentu především vůči společnosti, stejně jako v to doufá v souvislosti s filmem *Smilovice* (2016) Pecháčková (s. 147–148). Peško Banzetová (s. 542) hovoří raději o obohacování než o terapii. Rychlíková (s. 702) varuje před chápáním dokumentu jen v zúženém terapeutickém smyslu. Třeštíková (s. 449) hovoří o zpětné vazbě svých hrdinů, kteří dokumentu terapeutický účinek přiznávají, stejně jako subjekty dokumentů Počtové (s. 587). Procházková (s. 931) se naopak ptá, zdali není pro dokumentované natáčení spíše prohlubováním traumatu než terapií, na terapeutku si sama odmítá hrát.

Téma terapie zahrnuje i podtéma psychického vyčerpání z dokumentární práce, zejména s ohledem na náměty, kterým se dokumentaristky někdy věnují. Matyášová (s. 876, 884–886, 890–891, 893, 903) využívala psychoterapii v souvislosti s psaním o holokaustu, Frýdlová (s. 183–184) a Sommerová (s. 722, 724, 726) si hlídají hranici vyhoření, Třeštíková (s. 499) přiznává, že bere léky na psychiku, byť ne v přímé souvislosti s dokumentární prací. Pinkavovou (s. 73) a Sommerovou (s. 724) dobíjí příroda, pro Taru (s. 121–122) je psychohygienou automatické psaní a za nutnost dokumentární práce považuje dobré zázemí a vztahy. Malinová (s. 463, 480), Frýdlová (s. 168, 183–184), Pecháčková (s. 131) a Ježková (s. 745–746, 757) mají za sebou psychologický trénink nebo jinou formu vzdělání, které jim pomáhá těžká témata reflektovat.

Výzkum ukázal, že dokumentaristky hovoří o dokumentu jako nástroji terapie hned na třech úrovních – vůči sobě samé, svým postavám a společnosti. Pozitivní terapeutický potenciál dokumentu si autorky uvědomují, zároveň formulují téma psychické zátěže, kterou pro ně dokument představuje.

6.7.4 Další aspekty

Vedle hlavních aspektů dokumentu přinesly ženy v rámci rozhovorů ještě několik dalších námětů k přemýšlení. M. Dvořáková (s. 90) a Kirchnerová (s. 790) vyprávějí o svobodě vycházející z formátu dokumentární tvorby ve srovnání s hraným filmem, Rudinská (s. 353) o právu na svobodu autorskou. O propagandě dokumentem hovoří Třeštíková (s. 506, 511) a Rychlíková (s. 679). O tabu tématech ve společnosti mluví Piussi (s. 266) v souvislosti s dětmi a Peško Banzetová (s. 531, 539) v souvislosti se světem umění, o detabuizování nastolováním témat Rychlíková (s. 702), o nenastolovaných tématech ve vědě Linková (s. 768–769), o nutnosti tabu rozkrývat Rudinská (s. 362–363). O vynechávání témat z historie vytvářejících tak tabu pojednává Musilová (s. 448). Důležitosti nastolování každodennosti v dokumentu se věnuje Kirchner (s. 106, 118) a Třeštíková (s. 515), Frýdlová (s. 178) každodennost obhajuje jako vlastní a důležitou právě ženám. Wagnerová (s. 387) hovoří o chvále bezvýznamnosti znamenající svobodu pro člověka. Rychlíková (s. 678) vnímá každodennost jako věc politickou, Rudinská (s. 340–341) jako nástroj přiblížení se k lidem. Sommerová (s. 726) poukazuje na důležitost vést jako dokumentaristka normální život, aby mohla točit s obyčejnými lidmi. Dalším novým aspektem se ukázala kontroverze, o které autorky hovoří na úrovni výběru kontroverzního tématu (Kontra a Kačerovská, s. 817, 822), kontroverzní postavy (Rudinská, s. 318–321, 324–333, 336–337, 346–362; Rychlíková, s. 688) nebo kontroverzního dokumentárního přístupu (Pecháčková, s. 140–142, 149; Třeštíková, s. 492). Piussi (s. 266) nálepku „kontroverzní autorka“ odmítá.

Tato kapitola shrnula další témata v souvislosti s aspekty dokumentární práce, jako jsou propaganda, tabu, bezvýznamnost nebo kontroverze, které jsou pro autorky dokumentárního obsahu důležité a se kterými se setkávají.

6.8 Financování a role institucí

Financováním dokumentární práce prakticky se zabývají čtyři rozhovory v knize *The Documentary Filmmakers Handbook* (2012, s. 102–127) – věnují se fundraisingu, grantům a také crowdsourcingu na příkladu platformy Indiegogo. Další dvě kapitoly věnují autoři knihy novému fenoménu financování – pitchingu (s. 42–53.) Klíčovou učebnicí k tomuto tématu je ale publikace Sibylle Kurzové *Pitch it!* (2013). Kriticky se na pitching, zvláště v návaznosti na roli institucí, dívá dokumentaristka Lucie Králová (2015, s. 61–71) v eseji *Systém – autor – obraz*. Hana Rezková (2015, s. 87–93) se v textu *Společný, veřejný, náš* věnuje českým a

evropským veřejnoprávním institucím v porevoluční době. Dokumentarista a dlouholetý pedagog FAMU Vít Janeček (2014, s. 303–317) se zabývá institucí filmových festivalů v textu *Jihlava v širším kontextu*. Jadwiga Hučková (2015, s. 161–167) na příkladu Polska poukazuje na nebezpečí komodifikace dokumentárního díla, a to v eseji *Dokumentární film jako zboží – s přihlédnutím ke Krakovskému filmovému festivalu*. O polské zkušenosti v otázce financování a role institucí – mající však platnost i v českém prostředí – hovoří Krzysztof Kopczyński (2015, s. 177–182) v textu *Polská dokumentární produkce z perspektivy druhého desetiletí 21. století*.

Tato kapitola analyzuje tři stěžejní témata zahrnutá do výzkumu *Ženy o ženách*; možnosti financování dokumentární práce, roli institucí v procesu tvorby a dále šíření dokumentárního díla.

6.8.1 Financování

Ženy-dokumentaristky čerpají na svou práci granty u různých institucí. Linková (s. 768, 772, 780–781, 784) a Musilová (s. 429, 435–436, 441, 449) získávají finanční prostředky přes univerzitu, Akademii věd nebo v rámci mezinárodně vypisovaných projektů – vědecké granty bývají často vázány na konkrétní instituce. Zubáková (s. 300) poukazuje v této souvislosti na druhou stránku věci, kdy by měla na některých grantech pracovat především mimo oficiální pracovní dobu – tedy o sobotách a nedělích. Hovoří také o výši stipendií pro doktorandy, ze kterých se dá jen těžko vyžít. Podobné téma neadekvátní odměny za duševní práci otevírá Wagnerová (s. 389), která komentuje výši svého tvůrčího stipendia na literární rezidenci v Česku, která je podle ní pro autory nedostačující. V souvislosti se vzděláváním hovoří o stipendiu, tom prospěchovém, které na FAMU čerpaly před revolucí, Třeštíková (s. 508) a Pinkavová (s. 32). Rudinská (s. 310–311) a Štefková (s. 848–849) využily před lety možnost Fulbrightova stipendia. Linková (s. 768) upozorňuje na to, že granty často nezohledňují fakt, že vědkyně může odejít v jeho průběhu na mateřskou.

Filmařky většinou žádají o podporu u Státního fondu kinematografie, na Slovensku v Audiovizuálním fondu (Piussi, s. 245, 257), byť ne vždy úspěšně, případně čerpají finance v rámci krajů a měst. Do mezinárodních vod se pouští Kirchnerová (s. 792–793), a to formou pitchingů. K pitchingům – mimo jiné také na české a slovenské úrovni – se vyjadřují spíše kriticky s ohledem na dosavadní spíše neúspěch na tomto poli Piussi (s. 258–259), Rudinská (s. 357–358), Tara (s. 404–405), Třeštíková (s. 523), Počtová (s. 585) a Rychlíková (s. 704). Novým zdrojem financování, o kterém respondentky výzkumu hovoří, je crowdfunding, který využívají podle serveru hithit.com pro své projekty například Sommerová, Piussi, Počtová, Rudinská nebo Frýdlová. S crowdfundingem, který představuje demokratický způsob žádání o finanční podporu budoucí příjemce dokumentárního obsahu, mám u svých dokumentárních projektů vlastní

zkušenost – získané prostředky obvykle tvoří ale jen zlomek rozpočtu na projekt. M. Dvořáková (s. 87) hovoří o zkušenosti s granty v Americe, zdůrazňuje, že neúspěch není překážkou zkoušet granty dál. Kirchnerová (s. 790) srovnává financování dokumentárních a hraných filmů. Pinkavová (s. 45) přiznává, že na své projekty granty dlouhou dobu ani nečerpala. Pecháčková (s. 145–146) popisuje obavy z rozhodovacích komisí, Ježkové (s. 755) přijde nepatřičné soupeřit o podporu se svými kolegy. Negativní zkušenost s komisemi mají Piussi (s. 245, 257–258), Počtová (s. 582) a Rudinská (s. 343). Malinová (478) uvádí příklad komunikace s producentem, který komentuje podoby její práce. Dobrou zkušenost má naopak Kallistová Jablonská (s. 637), která popisuje zisk grantu v době, kdy byla těhotná. Matyášová (s. 910–911, 919) na granty v rámci svých projektů většinou nedosáhne, do projektů vkládá vesměs svoje vlastní finance, výjimečně jí přijde podpora ze soukromých zdrojů. O nutnosti vyváženého složení grantových komisí rozdělujících finanční podporu dokumentárním projektům, zejména co se týče genderu, hovoří Pinkavová (s. 71), Tara (s. 419–420), Malinová (s. 478), Ježková (s. 755–756) a Frýdlová (s. 163–202). Frýdlová (s. 219) zmiňuje i obecné finanční podhodnocení dokumentární práce, upozorňuje na to, jak náročné je dokumentem se vůbec uživit. Třeštíková (s. 507) má zkušenost být sama členkou soutěžní filmové komise, Rasmussenová (s. 672) veřejnoprávní rady. Piussi (s. 251) upozorňuje na nebezpečí vícezdrojového financování, následkem čehož má do dokumentárního obsahu tendenci hovořit příliš mnoho lidí. Rudinská (s. 339–340) poukazuje na problém s granty, když je režisérka sama sobě i producentkou. M. Dvořáková (s. 98) informuje o vzniku grantů v zahraničí podporujících primárně ženy-filmařky. Pinkavová (s. 47) by byla ráda za stejná práva pro ženy i muže. Frýdlová (s. 186) vysvětluje, že po zázračných devadesátých letech, kdy do Česka proudily finance na podporu projektů o ženách, chybí nyní na dokumentární tvorbu realizovanou v Česku ženami grantové schéma. Frýdlová (s. 193, 198–200, 220–221) sama se často obrací na německé zdroje, spolu s Wagnerovou (s. 385) vyjmenovávají také příklady kvalitních projektů, které nemohly být kvůli chybějícímu financování realizovány. Pro Ježkovou (s. 748–749) je důležitější ctít u filmu téma než být součástí filmové industrie, být někomu skrze granty zavázaná. Tara (s. 404) a Rychlíková (s. 691) popisují, jak složité je získat podporu na experimentální film nebo dokument týkající se marginálního tématu. I Třeštíková (s. 519–523) připouští problémy se zajištěním financování zejména v souvislosti se svými časosběrnými projekty. M. Dvořáková (s. 80–81) popisuje důležitost role mezinárodního ocenění pro získání financování pro svou práci.

Analýza ukázala, že financování dokumentární tvorby je navzdory řadě možností pro mnoho žen problémovým momentem jejich práce. Rozdělování financí nevnímají vždy spravedlivě a často musí využívat různé alternativní

strategie, jako crowdfunding nebo pitching, případně přebírat více rolí v rámci dokumentární praxe, aby byly schopné svou práci finančně pokrýt.

6.8.2 Instituce

Instituce mnohdy figurují v dokumentární praxi jako finanční partneři, o čemž více pojednává kapitola 6.8.1 *Financování*, někdy také jako zadavatelé, případně i šířitelé dokumentárního obsahu. Dokumentaristky hovoří o svých autorských projektech ve zcela jiných intencích, než o projektech na zakázku, případně spolutvořených s různými typy institucí. Pecháčková (s. 134) a Malinová (s. 471) tvrdí, že autorské a zadané projekty zpracovávají jinak, Počtová (s. 560) a Kallistová Jablonská (s. 627) se snaží vždy držet zadání instituce.

Ženy zahrnuté do výzkumu v rozhovorech nejčastěji zmiňují tyto typy institucí, které jejich práci vědomě i nevědomě ovlivňují: veřejnoprávní (Česká televize, Slovenská televize, Československá televize, Český rozhlas), vzdělávací – akademické – vědecké (univerzity, Akademie věd), neziskové – oborové (Post Bellum, KALF), genderové (Gender Studies, Mothers Artlovers, HEART, Tranzit), čistě filmové – některé již zaniklé (Krátký film, Armádní film, Barrandovská studia), produkční a distribuční (FEBIO, Negativ, Produkce Třeštíková, GPO Platform, Bontonfilm, East Doc Platform, nakladatelství HOST, nakladatelství Lidové noviny), nadační – humanitární (Člověk v tísni, Lékaři bez hranic), zahraniční nebo se zahraniční účastí (Goethe institut a další mezinárodní nebo zahraniční nadace), média (*Lidové noviny*, *A2*, *Alarm*, *Vlasta*) a festivaly (Ji.hlava, KVIFF, Berlinale, Cannes, Jeden svět, Letní filmová škola, Zlínský filmový festival a mnohé další). Rasmussenová (s. 645–650) má zkušenost z práce pro norskou televizi, Steinová (s. 600) spolupracovala s různými institucemi před rokem 1989, M. Dvořáková (s. 81, 97–98) popisuje systémy hollywoodských produkcí, Kirchner (s. 105) spoluprací s Českými centry a galeriemi. P. Dvořáková (s. 230, 234, 238, 241) si pochvaluje spolupráci s nakladatelstvím. Ne všechny dokumentaristky mají ale s institucemi pozitivní zkušenost – Piussi (s. 251–252, 274), Počtová (s. 574) a Rychlíková (s. 691) kritizují festivaly a jejich očekávání takzvaných festivalových filmů, Rychlíková (s. 709), Rudinská (s. 330), Piussi (s. 246) a Kontra s Kačerovskou (s. 824) vnímají v souvislosti s v minulosti odevzdanou prací tendenci České televize preferovat nekonfliktní obsah. Některé dokumentaristky se proto snaží udržet moc nad svými dokumentárními počiny a počítají jen s nutným zapojením externích subjektů. Ježková (s. 745, 748) se nechce dostávat pod tlak, být na natáčení existenciálně závislá, a tak se raději filmově uskromňuje. Piussi (s. 245–246, 248, 251, 258, 267) realizuje dokumenty ve vlastní produkční společnosti, kterou má s dokumentaristou Vítem Janečkem, Třeštíková (s. 517) spolupracuje s dcerou-produkční. Takový autonomní přístup je mi blízký, sama jsem kvůli vydávání svých dokumentárních knih založila nakladatelství. Producentkou vlastních dokumentárních projektů je

také Matyášová (s. 919), prostředky na práci si často obstarávají samy i M. Dvořáková (s. 84–88), Frýdlová (s. 161–164, 166–167, 186, 193, 200, 220), Štefková (s. 848), Wagnerová (s. 389), Kallistová Jablonská (s. 637), Piussi (s. 245–246, 251), Matyášová (s. 919), Rudinská (s. 310–311, 321, 339–340, 343, 357–358), Tara (s. 401, 403–405, 419), Počtová (s. 562, 569, 582), Rasmussenová (s. 666), Rychlíková (s. 691, 702) a Kirchnerová (s. 790, 792, 809). Zubáková (s. 300–301), Musilová (s. 436) a Linková (s. 768, 772, 780–781) jsou zvyklé psát granty. O distribuci svých filmů a knih se pokouší Rudinská (s. 359), Tara zpřístupnila svou práci online na vlastním webu terezatar.com. Punkově se šíří dokumentární projekt *Porodní plán* (2009) Kontry s Kačerovskou (s. 828).

Jak vyplývá z výzkumu, instituce hrají při realizaci dokumentů různé a různě důležité role. Dokumentaristky vyjmenovávají instituce, se kterými nejčastěji spolupracují, zároveň se některé hlásí k trendu autonomního produkování své práce. Autorský i zakázkový přístup má podle dokumentaristek svá pozitiva i negativa. Pro někoho je důležitější maximum autorského vkladu, pro jiné představuje dokument jistotu obživy. Část dokumentaristek se snaží oba přístupy kombinovat – realizují komerční dokumentární práci, která jim zároveň umožňuje pracovat alespoň částečně na autonomních autorských projektech.

6.9 Ženy o sobě

Poslední analytická kapitola této disertační práce se věnuje ženám – tentokrát však ve smyslu pohledu na jejich postavení, možnosti profesního uplatnění a specifická témata, jako je například mateřství.

Z hlediska feminismu je důležité dávat hlas druhým ženám, proto v následujícím seznamu literatury záměrně uvádím především knihy, texty a filmy, kde o své práci promlouvají samotné ženy. Tyto zdroje informací reflektují moje přemýšlení v souvislosti s dokumentární prací a genderem a v podobě jednotlivých textů nebo pouhých konceptů knih se staly inspirací pro můj výzkum.

V zahraničí existuje hned několik publikací nabízejících osobní perspektivu žen-dokumentaristek, především těch filmových. Jejich – především – autorky v úvodech knih často uvádějí důvody, proč jsou takové počiny – specificky věnující se ženám – důležité. Jedním z takových projektů je kniha rozhovorů s režisérkami dokumentárních a hraných filmů *In Her Voice* (Silverstein 2013). Autorka (s. VIII) v úvodní eseji zdůrazňuje, že pokud je většina režisérů mužského pohlaví, „znamená to, že se na většinu filmů díváme mužskou perspektivou. (...) Chci říct, že muži a ženy režírují jinak. Ne lépe, ne hůře, prostě jinak. Máme různé životní zkušenosti, které ovlivňují naši práci“. Silverstein (s. IX–X) dále poukazuje na to, že do příběhů žen je vkládána menší důvěra: „Převažuje dojem, že mužské příběhy jsou univerzální, pro každého, kdežto ty ženské jenom pro ženy. (...)

Zatímco ženy se dívají na příběhy o mužích, muži na filmy o ženách nechodí. (...) Navzdory řadě překážek jsem ráda, že ženy se nevzdávají, bojují, aby mohly své příběhy, naše příběhy vyprávět dál. (...) Cílem této práce je normalizovat hlas žen-režiserek.“

Další publikací je kniha *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video* (Juhasz 2001) zahrnující rozhovory s jednadvaceti dokumentaristkami hovořícími o své práci z feministické perspektivy. Každá otevírá svoje vlastní téma – pro jednu z žen je klíčovým zájmem historie žen, pro jiné témata rasy, procesu tvorby, nových médií, způsobů práce, autobiografií, transgenderu, feminismu, lesbismu, minorit ve filmu, experimentu, autorství, mentoringu, nemainstreamu, vzdělávání žen nebo aktivismu. Ve smyslu obsahu se kniha blíží mému vlastnímu výzkumu, stejně jako po stránce výběru žen – Juhasz zahrnuje dokumentaristky rozličných profesí ve věkovém rozpětí padesáti let. A v úvodu knihy autorka (s. X) zdůrazňuje nutnost vzniku podobných prací emancipačními slovy, se kterými se ztotožnily prakticky všechny respondentky její knihy: „Chci vám ukázat svůj život, abyste věděly, že je možné zvládnout to taky.“

O motivaci k výzkumu úspěšných žen-filmařek obecně a publikování jejich rozhovorů knižně hovoří v úvodu knihy *Reel Women* Bailey (1999, s. V–VI): „Rozhodla jsem se zachytit jejich příběhy a dát tím vzor mladým ženám. (...) Záměrem této knihy je, vyprávět příběhy žen, aby všichni, kdo pracují v této branži, nebo pracovat chtějí, věděli, že nejsou sami, pochopili, co je v různých filmových profesích čeká, a dozvěděli se, jak si ženy za posledních dvacet pět let díky své odvaze a houževnatosti vydobily svůj prostor.“ V úvodu knihy dále autorka (s. VII–XII) zmiňuje první ženy ve filmové branži, zejména pak v Austrálii, odkud sama pochází. Kniha obsahuje rozhovory s australskými filmařkami, mimo jiné s Gillian Armstrong (s. 204–217), která vedle úspěšných hraných filmů režírovala i časosběrnou sérii *Smokes and Lollies* (1975) – první díl pojednává o třech čtrnáctiletých teenagerkách, poté následovala další čtyři pokračování, poslední díl pod titulem *Love, Lust & Lies* natočila Armstrong v roce 2010. V knize vystupují vedle režiserek také střihačky, kameramanky nebo zvukačky a otevřeně tematizují své postavení ženy ve filmu, popisují své emoce při natáčení, chování štábu k ženám i sexismus.

Columpar a Mayer (*There She Goes: Feminist Filmmaking and Beyond* 2009) se zabývají cíleně filmařkami-feministkami. Vedle teoretických studií zahrnuje kniha i text o práci Agnès Varda (s. 119–131), formou rozhovorů o filmové práci promlouvají v publikaci také mladé aktivní režisérky.

Kniha *Don't Shoot Darling!* (Blonski, Creed a Freiberg 1987) se zabývá nezávislými australskými filmařkami. Vedle teoretické části, která představuje australské filmařky v kontextu dějin – například jmenovitě uvádí práci prvních žen-filmařek nebo poukazuje na organizaci Women's Film Fund zrozené

v polovině 70. let v kontextu druhé vlny feminismus – dává prostor i filmařkám samotným – například kameramance Martě Ansara, filmařce a producentce Pat Fiske nebo filmařce a profesorce vizuální komunikace Helen Grace, které jsem k rozhovoru oslovila v roce 2017 i já. Podobný typ publikace kombinující osobní zkušenost a historické souvislosti s tématem genderu v Česku chybí.

Pietropalo a Testaferri v knize *Feminisms in the Cinema* (1995) dávají hlas filmovým teoretičkám i aktivním filmařkám, které formulují cenné myšlenky; například v eseji *Women in the Shadows* Welsh (1995, s. 28–40) popisuje práci na dokumentu, ve kterém pátrá, jakožto původní obyvatelka Kanady, po vlastní identitě. Zároveň s tím upozorňuje na to, že historie je formulována dominantními jedinci – většinou bílými muži, v jejím případě evropskými obchodníky s kožešinami –, jejich perspektiva se předává dál, čímž ale ubírá prostor jiným, alternativním příběhům a interpretacím. Welsh poukazuje na nutnost utiskovaných hlasů prosazovat se mimo jiné formou literatury nebo filmu.

V knize *Documentary Case Studies* (Swimmer 2015) se ženě-dokumentaristce věnuje jediný text, a sice režisérce Friedě Lee Mock. Dokumentaristka (s. 119–127) v textu popisuje vznik svého oscarového snímku *Maya Lin: A Strong Clear Vision* a aspekty dokumentární práce z pohledu bytí ženou.

Publikace *Behind the Text* spisovatelky Su Joseph (2016) představuje – formou osobních autorských portrétů editovaných jako reportážní výpovědi – jedenáct australských literárních dokumentaristů a dokumentaristek, kteří vyprávějí o svých přístupech k psaní. Joseph do knihy zařadila mimo jiné aboridžinskou literátku Doris Pilkington Garimary, memoáristku Kate Holden, oceňovanou žurnalistku Margaret Simons, investigativní novinářku Estelle Blackburn, food-spisovatelku Lucy Rushbrooke a hudební a kulturní novinářku Annu Goldsworthy.

Knih *Why We Write About Ourselves* (Maran 2016) představuje mimo jiné třináct rozhovorů s úspěšnými memoáristkami polemizujícími o své práci, etice nebo motivech pro psaní.

Důležitým počinem nabízejícím feministickou perspektivu je také série knih historičky umění Stephanie Buhmann (*New York Studio Conversations* 2016; *Berlin Studio Conversations* 2017 a *New York Studio Conversations, Part II* 2018) prezentující celkem padesát osm rozhovorů se současnými umělkyněmi – včetně filmařek a multimediálních umělkyně. Buhmann (2018, s. 3) ve třetím díle série osvětluje fakt zaměření své práce na ženy: „Tento specifický genderový zájem tkví v jednoduchém faktu, že ženy stále ještě zažívají profesní znevýhodňování, včetně sféry umění.“

Inspirativním počinem co do širě zahrnutých perspektiv, byť z branže fotografické, je publikace *Aperture Conversations* (Harris a Famighetti 2018) přinášející sedmdesát jedna rozhovorů s fotografkami a fotografy o stylu jejich práce a smýšlení, často v kontextu dokumentarismu. Pro potřeby této práce stojí za zmínku rozhovor s dokumentující fotografkou Nan Goldin z roku 1986 (s. 192–197), ve kterém se jí Mark Holborn ptá mimo jiné na to, jestli se ve své práci někdy necítí jako voyeurka (s. 196), nebo interview z roku 1986 se Cindy Sherman (s. 503–506), kde fotografka zaměřující se na autoportréty hovoří o využívání nezávislých tvůrců ke komerční práci (s. 506).

Z teoretických prací publikovaných na téma dokumentární práce versus gender je zajímavá esej Julie Lesage (*Feminist Documentaries: Finding, Seeing and Using Them* 2018, s. 266–274) zaměřující se na distribuci ženského hlasu v dokumentárním světě, který je bez posluchačů stále tichým. Tématu genderu a legitimizace subjektivity v souvislosti s digitálním 21. stoletím se věnuje publikace *The Act of Documenting* (Winston, Vanstone a Chi 2017) v kapitole *To Make Space for the Un-thought* (s. 127–150). A zásadní je historická kniha *A New History of Documentary Film* Betsy McLane (2012), ve které autorka (s. 14–16) upozorňuje na práci žen-dokumentaristek, zejména těch prvních, režisérských ještě v dobách němého filmu – Frances Flaherty, Yelizavety Svilové, Marguerite Harrison a Esther Shub, později pak Helen Van Dongen, Ruby Grierson, Leni Riefenstahl, Hope Ryden, Agnès Vardy a dalších. McLane (s. 254–255) zaznamenává také zásadní nástup žen v dokumentárním filmu v letech sedmdesátých, avšak s poznámkou, že v něm sice mají ženy ve 21. století výrazně lepší pozici než dříve, avšak totéž neplatí o hraném filmu, dále autorka (s. 259–262) v souvislosti se 70. lety zmiňuje vznik feministických institucí podporujících ženy ve filmové branži a představujících tím pádem nová témata. V závěru knihy věnuje McLane (s. 346–351) kapitulu ženám-dokumentaristkám ve 21. století, avšak s poznámkou – vztaženo sice k jejich pozici v televizní branži, ale platnou obecně – že „ženy byly vpuštěny do ghetta televizního dokumentu v okamžiku, kdy byl dokument rozpoznán jako sekundární po hrané tvorbě a zábavě (s. 350)“.

Tématem výzkumu *Ženy o ženách* je především ženská dokumentární zkušenost, ale ta je zasazena do širší feministické zkušenosti. Walker a Waldman (1999, s. 1–19) v knize esejí týkajících se feministických filmových teorií *Feminism And Documentary* poukazují na neuvádění žen-dokumentaristek v odborných historických textech, mnohaletou ignoraci feministických perspektiv i specifických přístupů feministek k dokumentární práci – například tematizování vztahu mezi dokumentaristou a jeho subjektem. Zimmermann (1999, s. 64–82) připomíná Frances Flaherty a její roli ve vzdělávání žen-dokumentaristek po smrti svého manžela, Ann Kaneko (1999, s. 158–180) hovoří o tom, jak jako žena-dokumentaristka pracuje – s velkým důrazem na roli svého genderu – a svůj film

Overstay komentuje (s. 165): „Se ženami (jako svými subjekty) jsem se cítila jako kamarádka, důvěrná přítelkyně. Pro muže jsem představovala potenciál milostného dobrodružství, moje sexualita se ukázala být značným lákadlem.“ Deborah Lefkowitz (1999, s. 244–266) jako jedna z dalších esejistek výše zmíněné knihy popisuje práci s třiceti šesti pamětnicemi holokaustu, v textu představuje svoje metodologie a zohledňuje specifika takového natáčení, Michelle Citron (1999, s. 271–285) zase ozřejmuje praxi autobiografického dokumentu ze svých vlastních zkušeností. Ženský autobiografiím se věnuje také esej Marie Dibattisty *Women's Autobiographies* (2014, s. 208–221) zaměřující se na rozdíl záznamu mužského a ženského života.

Filmem realizovaným ženami ve smyslu politického aktu, jeho historickými kořeny, specifiky a tématy se v knize *Films for Women* (Brunsdon 1987) zabývá Lesage (s. 14–23). Sue Thornham (2012) připomíná vedle konkrétních filmů točených ženami a ženských filmových iniciativ 70. let také první feministické teoretiky filmu, respektive témata, která se začala v té doby nastolovat, například témata ženského hlasu, filmové práce žen v dominantně mužském prostředí nebo vztahu dokumentaristy k subjektu filmu. Zasazení žen do teorie filmu uskutečňuje také Kaplan (2000) v rámci publikace *Feminism & Film* a Humm (1997) v knize *Feminism and Film*, kde v úvodní kapitole (s. 3–38) uvádí kontexty iniciativ, teorií, odborných prací o feminismu i filmu, jakož i působení významných žen v těchto oborech, v rámci nichž se ženy začaly systematictěji věnovat dokumentárnímu filmu.

Osobní pohled českých literárních a filmových dokumentaristek přibližuje pouze několik publikací. Jedná se především o knihy *Časoběrný dokumentární film* (Třeštíková a Třeštík 2015) a *Sběrná kniha* (Třeštíková a Kosatík 2017). V knize *Generace normalizace* (Barešová a Czesany Dvořáková 2017) je uskutečněn orálněhistorický rozhovor s dokumentaristkou Angelikou Hanauerovou (s. 49–61). V publikaci *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních* (Franc a Krátká 2016) promlouvá o své zkušenosti Drahomíra Vihanová. V odborném dokumentárním časopise *DO: Revue pro dokumentární film* vyšel rozhovor s dokumentaristkou Janou Bokovou (Martinek 2005), Řehulková zase v *Hostu* (2016) vyzpovídala Pavlu Jazairovou na téma non-fiction literatury. Osobní reflexi žen v literatuře představuje kniha *Otočila jsem hlavu tím směrem* (Kopáč 2007) přinášející dvanáct rozhovorů se ženami působícími v literatuře, mezi jinými i dvěma autorkami non-fiction, memoáristkou Dagmar Steinovou a autorkou rozhovorových knih Janou Klusákovou. Některé výpovědi žen-dokumentaristek byly zachyceny také ve filmu. Miroslav Janek natočil dokument o Drahomíře Vihanové *Umanutá* (2012), Jasmina Bralič Blaževič o Věře Chytilové (*Cesta: Portrét Věry Chytilové* 2004). Cenným zdrojem v oblasti filmu je také Sběrka zvukových záznamů Národního filmového archivu budovaná

doktorkou Evou Struskovou a dnes vedená doktorkou Marií Barešovou (Přivřelová 2017).

Teoreticky o filmu a literatuře v souvislosti s genderem pojednává v Česku několik publikací, například *Volání rodu* (Hanáková, Heczková, Kalivodová a Svatoňová 2013), *Pandořina skříňka* (Hanáková 2007), *Mnohohlasem* (Hašková, Křížková a Linková 2006) nebo *Vyvláštěný hlas* (Havelková, Oates-Indruchová et al. 2015), kde Hanáková (s. 428) v souvislosti s dosud ne zcela saturovaným genderovým výzkumem filmu v Česku narovinu hovoří o „zvláštním genderovém mlčení“ a „neadekvátně silných reakcích a snahách film ochránit před analýzou vnímanou jako ideologickou“. Tématu genderu a literatury se v českém prostředí věnují dále Libuše Heczková, Libora Oates-Indruchová, s historizujícím přesahem Milena Lenderová. Přehled prací na toto téma představují mimo jiné Matonoha (2010, s. 15–31) nebo Jungmannová (2010, s. 9–11). Podle literárního vědce Romana Kandy (2019) české literatuře citelně chybí „soustavnější sledování otázek genderu a ženské emancipace“. Výběr důležitých zahraničních prací týkajících se genderu a filmu shrnuje Juhasz (*Women of Vision* 2001, s. 16).

Tuto širší literární sekci zaměřenou na genderový kontext zakončují několika příklady toho, jak se o ženách ve veřejném prostoru hovoří.

Prvním příkladem je esej Hanákové (2015, s. 434), ve které připomíná knihu Josefa Škvoreckého *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* z roku 1971 publikované v době kulminace druhé vlny feminismu. Autor se v ní vyjadřuje o dvou výrazných osobnostech tehdejšího filmu, Věře Chytilové a Ester Krumbachové, ne jako o tvůrkyních, ale především jako o atraktivních a charismatických ženách, kdežto o mužích píše v textu výhradně v souvislosti s jejich prací (s. 434). O téměř padesát let později odkazuje Buhmann v úvodu *New York Studio Conversations* (2016, s. 5–6) na rozhovor s umělcem Georgem Baselitzem, který měl v lednu 2013 pro *Der Spiegel* prohlásit, že „ženy nemohou malovat tak dobře jako muži“, což autorku motivovalo k explicitně feministickému zaměření jejího projektu. Připomíná to deníkový zápis Albrechta Dürera z května 1521, který uvádí v knize *Snídaně u Sothebyho* Philip Hook (2015, s. 105): „Iluminátor mistr Gerhart má osmnáctiletou dceru Susannu, která iluminovala malou desku se Spasitelem. (...) Pozoruhodné – žena, a co dokáže udělat“ nebo poznámku Goetha ze srpna 1787 zmíněnou ve stejné knize o Angelice Kauffmanové: „Má neuvěřitelné a na ženu opravdu výrazné nadání.“ Z výpovědí žen zahrnutých do této disertační práce vyplývá, že se některé s takovým smýšlením setkávají stále ještě i dnes, a to v podobě různých poznámek týkajících se jich osobně nebo jejich práce. Více o tom pojednává kapitola 6.9.2 *Gender*.

6.9.1 Feminismus

Ač tato práce pojednává o ženách, ne všechny dokumentaristky se chtěly v rámci tohoto výzkum vyjadřovat k tématu feminismu a genderu. Kirchner (s. 123–124) a Kallistová Jablonská (s. 634, 636) odmítly o feminismu teoretizovat. Štefková (s. 858–859) v rozhovoru vzpomíná na studentky, se kterými realizovala projekt *Svědectví: Ženským hlasem* (2012), které byly nešťastné z toho, že se práce bude věnovat pouze ženám. P. Dvořáková (s. 239–241) připouští, že je na genderové otázky už alergická, zároveň jí vadí pohlížení na její literární práci jako na něco méněcenného, když je ženskou autorkou. Pinkavová (s. 45–47) se k tématu feminismu vyjádřila až po chvílkovém váhání, za feministku se nikdy příliš nepovažovala, i když ženám vždy fandila. Oproti tomu jiné dokumentaristky se rády chopily příležitosti vyjádřit své postoje. Frýdlová (s. 161–165, 178, 186, 190–193, 200, 203), Wagnerová (s. 377–379, 387), Sommerová (s. 723–724), Rychlíková (s. 689, 692, 697, 699–700, 703–704). Linková (s. 768–769, 777), Kirchnerová (s. 791), Kontra (s. 834–835), Štefková (s. 846–849, 851, 856, 859, 862–865) a Malinová (s. 455, 458, 465, 467, 469) se k feminismu hlásí otevřeně. Štefková (s. 863) navíc upozorňuje, že ženy-feministky by svůj feminismus rozhodně měly deklarovat veřejně, aby se kolem něj konečně bořily mýty. Počtová (s. 559) a Kačerovská (s. 834–835) se za feministky považují, ale poukazují na silně negativní vnímání feminismu v Česku. Pecháčková (s. 155) se u feminismu obává šablonovitosti. Štefková (s. 848) přemýšlí, jak přednášet o feminismu v umění, aby se z něj nestala „mrtvá věc“. Frýdlová (s. 161–172, 175–178, 188–190, 215–217), Wagnerová (s. 377–393), Sommerová (s. 717–718) a Steinová (s. 598, 601) popisují zejména historické souvislosti postavení žen-dokumentaristek, formulují jeho vývoj k dnešku. Ježková (s. 755–756) dává rozhovorem cenný vhled na postavení žen v Česku v širších filozofických souvislostech, ženy si podle ní své postavení teprve formují. Wagnerová (s. 389) a Linková (s. 766, 769, 774) hovoří o feministických metodologických přístupech v dokumentující práci, Wagnerová (s. 379–381), Frýdlová (s. 218) a Musilová (s. 433, 448) o nutnosti prosazovat ženy a nastolovat ženská témata. Rudinská (s. 353) si uvědomuje nutnost točit dokumenty o ženách, ale tento akt vnímá pořád hlavně jako záležitost žen, většinu mužů feminismus podle ní nezajímá. Peško Banzetová (s. 533) vidí optimální stav na úrovni toho, že se už nebude muset diskutovat o věcech „ženských“ a „mužských“.

Zkoumání tématu feminismu u žen-dokumentaristek odhalilo, že ne všechny autorky, které se věnují dokumentární práci o ženách, mají potřebu se vztahovat k feminismu, pro některé je toto téma až obtěžující. Druhá část žen se naopak feminismem zaštiťuje a považuje dokumentární práci jako dobrý nástroj pro šíření této myšlenky snažící se o zrovnoprávnění postavení žen ve společnosti.

6.9.2 Gender

Tato kapitola pojednává o genderu především s ohledem na postavení žen-dokumentaristek v českém prostředí. Frýdlová (s. 161) popisuje vedle výstupů z projektu *Paměť žen* také iniciační aktivity žen v oblasti filmu od sklonku 80. let, vzpomínkami ji o dalších ženách-dokumentaristkách doplňuje Třeštíková (s. 520). Pinkavová (s. 45) formuluje myšlenku, že neprosazení se v době před revolucí nebylo vždy jen otázkou nevyhovujícího genderu, jako spíše na tu dobu nevhodného politického smýšlení. S tím souhlasí i Třeštíková (s. 520): „Tehdy byli společným nepřítelem komunisti.“ Zahraniční reflexi přináší M. Dvořáková (s. 97–98), která pojednává o nevyváženém zastoupení žen v Hollywoodu, zároveň podotýká, že se dnes v otázce postavení žen obecně nacházíme v tranzitní fázi. Zdůrazňuje, že ona sama má zájem slyšet hlas a názory jiných žen. Linková (s. 768) a Zubáková (s. 298–302) pojednávají téma postavení žen ve vědě, Musilová (s. 449) svou profesurou vyvrací domněnku, že by ženy na vysoké posty dnes nedosáhly vůbec. Ježková (s. 756) a Pecháčková (s. 130) popisují kvůli nedostatku žen-pedagožek nekomfort při studiu na FAMU, kdy bylo jejich myšlení často odmítáno a komentováno jako příliš citové. Ježková (s. 756) popisuje svou zkušenost jako „násilí páchané na způsobu myšlení“. Přímou diskriminaci a nevhodným chování na základě genderu hovoří hned několik dokumentaristek. Frýdlová (s. 199, 201, 203) vzpomíná na nevhodné komentáře mužských kolegů, když pracovala jako dramaturgyně na Barrandově, z nedávné doby pak na diskriminaci na úrovni témat, a to při změně vedení České televize, ať už u projektů, které se měly začít točit, nebo vysílat. Sommerová (s. 730) vzpomíná na diskriminaci, kdy žádala o místo režisérky v Krátkém filmu. Zároveň říká, že v dokumentu nikdy žádné genderové bitvy nebyly, protože je branže málo placená a nepřináší ani žádnou slávu. Piussi (s. 255–257) komentuje přijímací zkoušky na VŠMU v Bratislavě, kde jí bylo řečeno, že ženy patří do kuchyně. Dokumentaristka (s. 248–251) zároveň poukazuje na permanentní podceňování, které s ohledem na svůj gender, vzhled a hlas zažívá. Malinová (s. 458–459) a Třeštíková (s. 508–509) hovoří o nevhodných poznámkách profesora Vachka na FAMU, Malinová (s. 458) jej omlouvá tím, že jen ohledává hranice. O Rasmussenové (s. 669–670) prohlásil docent Vrhel, že je kuchyňskou etnografkou, i ona jej omlouvá. Tara (s. 418–420) popisuje, jak je pro mladou hezkou ženu těžké fungovat ve světě dokumentu kvůli stereotypům ve společnosti a také obecně náročné neustále obhajovat svůj pohled na dokument před druhými. Kirchnerová (s. 792) a Počtová (s. 566, 582) mluví o nepříjemných situacích mimo záznam. Pecháčková (s. 144–145) se setkala s narážkami týkajícími se jejího ženství v rámci štábu, takové situace se však vždy snaží využívat i ve svůj prospěch. P. Dvořáková (s. 240) upozorňuje na mužské přehlížení žen-autorek. Rychlíková (s. 692–693) svůj gender jako hendikep zažila v mnoha situacích, zejména při jednání s institucemi, které považuje často za

toxicky maskulinní, jako příklad uvádí Českou televizi. Tematizuje také označování „ženská“ – kdy se o umění mužů hovoří v intencích umění, kdežto o umění tvořeném ženami jako o umění ženském. Stejně téma otevírají Kontra s Kačerovskou (s. 832–834), které přívlastek „ženský“ vnímají „s nádechem určité příslušnosti k subkultuře, která však žádnou subkulturou není“. Naopak o výhodách svého genderu hovoří Rudinská (s. 312) v souvislosti s možností natočit záběry – v jejím případě v Afghánistánu a Africe –, které by se mužům natočit nikdy nepodařilo. Frýdlová (s. 203) poukazuje na možnost rychlého navázání kontaktu se ženskou hrdinkou a její rozmluvení na základě genderu dokumentující osoby. Procházková (s. 957) přiznává, že svým ženstvím dosahovala výhod ve válce.

Výzkum otevřel v této souvislosti také téma, zdali je gender autora rozpoznatelný příjemcům dokumentárního obsahu. Počtová (s. 559) tomu příliš nevěří a poukazuje na citlivé filmy Míry Janka a Pavla Štingla, totéž si myslí Rudinská (s. 354), která připomíná práci Jana Špáty, naopak u časosběrných filmů Heleny Třeštíkové nevnímá, že by je dělala primárně žena. Na druhou stranu si Rudinská (s. 355) uvědomuje, že nezná mnoho žen točících velká témata. Rudinská tematizuje také fenomén bytí ženou – odmítá jí ve své profesi přestat být. Třeštíková (s. 487) hovoří o dokumentaristkách v duchu „razantních typů, které se dokážou ve filmovém oboru prosadit“, Pecháčková (s. 146) o ranařství nutném k prosazení se, jistou agresivitu branže přiznává také Ježková (s. 755), která nerada bojuje, není uzpůsobená na to, aby se prosazovala a přetahovala o granty. Také Matyášová (s. 909) potvrzuje, že v médiích musí být člověk dravý, aby se prosadil.

Jedním z dalších témat výzkumu bylo zavedení genderových kvót do dokumentární praxe. Pro je Frýdlová (s. 205) vysvětlující jejich pozitivní dopad na rychlejší změnu status quo, Tara (s. 419–420) upřednostňuje spíše generační výměnu komisí rozhodujících o podpoře vzniku dokumentárního díla, hovoří také ale o potřebě společnosti vymanit se z „patriarchálních struktur“. Kvóty vnímá nicméně jako nástroj obohacení společnosti o nový – ženský – pohled a zkušenosti. Malinová (s. 478) by kvóty ráda zkusila v rámci několikaletého experimentu. Rychlíková (s. 696) dokonce představuje koncept „padesát plus“ ženy preferující. Třeštíková (s. 519) podotýká, že na FAMU u přijímaček nikdy gender roli nehrál, studenti jsou podle ní dnes na škole genderově vyrovnání. Sama by nechtěla být kvótami posuzována. Kvóty zcela odmítá Pinkavová (s. 70–71).

Výzkum prokázal, že gender hraje v souvislosti s dokumentární prací značnou roli – ženy-dokumentaristky vnímají proměnlivost svého postavení ve společnosti v horizontu času, odlišnosti jsou patrné také s ohledem na prostředí, ve kterém dokumentaristky tvoří. Významným tématem této kapitoly byla

diskriminace, která se podle žen odehrává na různých úrovních, nejenom tvorby, financování, ale také i šíření dokumentárního obsahu. Z analýzy rovněž vyplynulo, že ženy odmítají nálepku „ženský dokument“, také to, že v souvislosti s prosazením se v branži se někdy objevuje u žen určitá forma agrese. Kapitola zkoumala také názory na genderové kvóty, které ženy inklinující k feminismu vítají, ostatní o nich hovoří s obavou jako o nástroji, který upřednostní jejich práci kvůli kvantitě, ne kvalitě.

6.9.3 Spolupráce žen

V porovnání s výzkumem, který jsem realizovala v Austrálii, vychází najevo, že české dokumentaristky oproti svým zahraničním kolegyním nejsou zvyklé na mezigenerační spolupráci ve smyslu ženského mentoringu. Mezigeneračně, se svými dcerami, spolupracují Třeštíková (s. 517–520) a Sommerová (s. 727), Pinkavová (s. 47, 63, 65) točívá s dcerou Sommerové – Olgou Špátovou. Svým vzorem jmenuje Pinkavová (s. 48, 71) Věru Chytilovou. Sommerová (s. 727) vzpomíná na svou mentorku, Hanu Jemelíkovou, na předčasně zesnulou Sašu Berkovou, ale vyjmenovává i dokumentaristky, které na FAMU pedagogicky vedla v 90. letech. Třeštíková (s. 511–512) přiznává, že pro ni byl nejdůležitějším mentorem Jan Špáta a že na generaci dnešních studentů mají vliv spíše Martin Mareček nebo Jan Gogola ml., než ona sama. Z rozhovorů to tak také skutečně vyplývá (Pecháčková, s. 153; Tara, s. 400–401; Kallistová Jablonská, s. 632; Rychlíková, s. 681; Ježková, s. 744). Třeštíková (s. 511) rovněž indikuje, že řada mladých dokumentaristek se dnes vztahuje ke Karlu Vachkovi, což potvrzují Malinová (s. 458–459, 467), Rychlíková (s. 680–681) a Ježková (s. 737–740). Z okruhu FAMU zmiňuje Malinová (s. 468) ještě Alici Růžičkovou, spolu s Ježkovou (s. 740–741) také připouštějí, že jako dokumentaristky jsou si dnes mentorkami hlavně mezi sebou navzájem, a to s jinými, podobně starými dokumentaristkami, nebo mladšími. M. Dvořáková (s. 81–82, 93–95) připouští, že k ženám-mentorkám tíhne, ať už to byla paní Jarmila, hrdinka jejího filmu, nebo je nyní scenáristka Milena Jelinek. Steinová (s. 601) se vztahovala literárně k Simone de Beauvoir, Rasmussenová (s. 671) vedle Jana Špáty a Jindřicha Fairaizla také k Věře Chytilové, Drahomíře Vihanové a etnografce Anně Reidové. Pro Zubákovou (s. 301–302) je mentorkou jiná historička, profesorka Milena Lenderová, z mužů pak docent Jan Němeček. Linková (s. 775) uvádí dvě kolegyně-vědkyně ze zahraničí, profesorky Ulrike Felt a Sarah de Rijcke, Štefková (s. 846–847) kurátorku Martinu Pachmanovou. Tara (s. 421–422) odkazuje spíše na mentory mimo dokumentární tvorbu. Blanka Kirchner (s. 107) by možnost mezigeneračního dialogu ocenila. Podle Štefkové (s. 848) je v Česku vidět jen málo žen, ke kterým by se jiné ženy mohly odkazovat, „ať už veřejné intelektuálky, bojovnice za práva žen, které by zároveň byly autoritami v různých oblastech“. Wagnerová (s. 377) podotýká, že v její generaci bylo ženských vzorů

ještě výrazně méně, než je dnes, Malinová (s. 461) soudí, že její generace už opravdu své ženské vzory má. Spolupráci s dalšími ženami-vědkyněmi si pochvalují Musilová (s. 446–447), která popisuje svoje kolegyně jako přítelkyně, a Linková (s. 768–770). Wagnerová (s. 384–386) a Frýdlová (s. 164–165, 183) vzpomínají na další ženy-autorky v projektu *Paměť žen*, Procházková (941–949) na ženy v neziskovce Berkat vycházející z její dokumentární práce nejen v Čechensku. Na konkrétní ženy-spolupracovnice nedá dopustit filmařka Pecháčková (s. 129–131), zejména na Violu Ježkovou, Rychlíková (s. 682, 688, 740–741) na Terezu Reichovou a Mariku Pecháčkovou. Malinová (s. 470) uvádí příklady dokumentů a především pak pozitivní reflexi respondentek, když natáčela pouze se ženami ve štábu. Oproti tomu Pinkavová (s. 65, 73) upřednostňuje mužské kolegy. Kontra s Kačerovskou (s. 838–839) realizovaly svůj dokumentární projekt s dvěma různými ženskými perspektivami, které vnímají k prospěchu díla. Několik žen na otázku ohledně mentoringu jmenovalo pouze muže – například P. Dvořáková (s. 230, 234, 238, 241), a to svého nakladatele Martina Stöhra. V rozhovorech často padala jména Olga Sommerová, Helena Třeštíková, Věra Chytilová a Drahomíra Vihanová. Byť k nim mají ženy mnohdy výhrady, je z výzkumu patrné, že svou osobností i prací ovlivnily celou řadu žen nejen ve filmovém, ale i literárním dokumentu. Dokumentaristky také zmiňují několik současných ženských podpůrných skupin a platforem – Frýdlová (s. 164–165, 173, 186–189, 192, 204, 216–220) a Wagnerová (s. 384) *Gender Studies*, Malinová (s. 469) *Girls in Film*, Štefková (s. 849–850, 854) a Rychlíková (s. 692, 700) *Mothers Artlovers*, Frýdlová (s. 216) *Čtvrtou vlnu*, Malinová (s. 467) *HEART*, Rychlíková (s. 699–700) *Tranzit* nebo specifický nehierarchický kolektiv *Ateliér bez vedoucího* na FaVU VUT.

Tato kapitola ukázala, že ženy-dokumentaristky vítají možnost profesní spolupráce s jinými ženami. Především však ženy-filmařky nejsou zvyklé spolupracovat se ženami z jiné generace nebo se k nim obracet pro radu či podporu, pokud se nejedná přímo o rodinné příslušnice. Mladší generace žen ve filmu vzájemný mentoring vítá, avšak výhradně v rámci své generace, vůči starší generaci se kriticky vymezuje. I mimo filmovou branži ženy vítají vznik proženských platforem, generačně však vymezených. Důležitost ženy v roli mentora se neprokázala, české dokumentaristky se vztahují v rámci profese stejně k mužům jako k ženám.

6.9.4 Mateřství

O mateřství v souvislosti s omezením vlastní práce pojednává kapitola 6.6.2 *Limity práce*. Analýza rozhovorů však ukázala, že ženy-dokumentaristky nastolují toto téma i v jiných souvislostech, zejména pak s postavením žen ve společnosti a profesi obecně. Linková (s. 768) a Musilová (s. 449) pojednávají zpomalující vliv mateřství v kontextu kariéry ženy ve vědě, Zubáková (s. 297, 299–300)

demonstruje postavení mladých žen vědkyň na mateřské na svém vlastním příkladu. Tara (s. 407, 419), Štefková (850) a Peško Banzetová (s. 529–530, 536) hovoří o potenciálu zlepšení postavení žen s dětmi v umění, Matyášová (s. 910) a Procházková (s. 947, 954–955) uvádějí příklady žen na mateřské v žurnalistice, které v jejím důsledku musí měnit strategii své vlastní práce. Rychlíková (s. 690–691, 699, 710) hovoří o vypadnutí žen z profesního světa následkem nastoupení na mateřskou, Malinová (s. 479) tento fakt naopak klidně přijímá, je ochotná se filmu pro rodinu vzdát, mateřství nevnímá u svých kolegyň-dokumentaristek příliš dramaticky, Třeštíková (s. 520) to potvrzuje deklamací o chápavém přístupu pedagogů k matkám na FAMU. Počtová (s. 564), Štefková (s. 854), Wagnerová (s. 379) a Kontra s Kačerovskou (s. 815) poukazují na to, jak se mateřství promítá do výběru dokumentárních témat, Rychlíková (s. 690–691) do podob práce, Štefková (s. 867) do výběru již konkrétních otázek při rozhovoru. Rudinská (s. 325–326) popisuje nemožnost jako matka odstoupit od projektu a vrátit grant. Štefková (s. 849–850) zároveň poukazuje na potřebu umělkyně fungovat i během mateřství ve veřejném prostoru. Musilová (s. 444) a Kallistová Jablonská (s. 618, 628, 633) popisují, jak mateřství ovlivnilo jejich senzitivitu – Musilové vůči tématu holokaustu, Kallistové Jablonské kojeneckých ústavů. Procházková (s. 960) a Rychlíková (s. 698) hovoří o nařezávání ega mateřstvím. Rychlíková (s. 698) pohlíží prostřednictvím mateřství na svět víc kriticky. Kirchnerové (s. 802) pomohla dokumentární práce zabývající se mateřstvím nastolit jiný pohled na mateřství vlastní. Rychlíková (s. 698) dále nastoluje téma „degenerace ženství následkem mateřství“, kdy si uvědomuje, že než měla děti, pracovala se svým vzhledem víc vědomě. Uvádí také myšlenku své kamarádky, která říká, že „vzhled není komparativní výhodou pro ni před chlapy ve vztahu k chlapům, ale ve vztahu k jiným ženským“. Štefková (s. 850) a Rychlíková (s. 690–691) tematizují mateřství ve smyslu: či práce ustupuje do pozadí, když jsou oba partneři umělci.

Z analýzy této kapitoly vyplývá, jak významné je téma mateřství pro ženy dokumentaristky, které popisují celou řadu témat, jenž tato životní etapa ženě-dokumentaristce přináší. Některé dokumentaristky s dětmi dobrovolně vyklízejí veřejný prostor, jiné by ocenily možnost v něm i během mateřství setrvat, hlavně kdyby k tomu ale byly ve společnosti adekvátní podmínky. Zajímavá by byla srovnávací studie, která by toto téma zohlednila v profesi muže-dokumentaristy.

6.9.5 Uplatnění

Prakticky všechny ženy zařazené do výzkumu přiznávají, že samotná dokumentární práce ve smyslu tvorby představuje jenom část toho, čemu se musí skutečně profesně věnovat.

Většina filmařek, například Pinkavová (s. 62), M. Dvořáková (s. 84–88, 91, 93–95), Pecháčková (s. 134, 142, 144), Piussi (s. 246, 275), Rudinská (s. 312, 320, 326, 339–340), Tara (s. 406–407, 417, 420–421), Počtová (s. 580), Rychlíková (s. 681,

685), Sommerová (s. 727–729), Ježková (s. 756–757), Kirchnerová (s. 792) nebo Kontra s Kačerovskou (s. 820–821), se živí také jako kameramanky, zvukačky, střihačky, producentky, dramaturgyně nebo fundraiserky svých, ba dokonce i cizích projektů. Vyvracejí tak naivní představu, že filmová dokumentární tvorba je prací z režiséřského křesílka. Většina žen profesní role kumuluje kvůli obživě, například dělají kameru nebo dramaturgii na dokumentech svých kolegyně (Pecháčková, s. 131, Ježková, s. 735–736, 758), případně šetří hubený rozpočet svého vlastního filmu (Pinkavová, s. 54, Počtová s. 589–590).

V literárním dokumentu se ženy vedle samotného dokumentování živí mimo jiné jako scenáristky, editorky, novinářky, pedagožky, distributorky, fundraiserky, dramaturgyně, vědkyně, korektorky, kurátorky, nakladatelky, marketingové specialistky, spisovatelky nebo humanitární pracovnice.

Některé dokumentaristky zahrnuté do tohoto výzkumu mají „normální“ civilní zaměstnání, které je oficiálně živí – M. Dvořáková je programovou ředitelkou Českého centra v New Yorku, P. Dvořáková dlouho pracovala jako zdravotní sestra. Ježková pracuje jako dramaturgyně v Českém rozhlase, Kačerovská v České televizi – Déčku. Linková a Zubáková jsou zaměstnané v Akademii věd, Musilová je profesorkou Historického ústavu Filozofické fakulty Univerzity Hradec Králové. Na univerzitě působí také Štefková a Matyášová. Matyášová je navíc zaměstnaná ve *Vlastě*, Rychlíková v *Alarmu*, Procházková v *Deníku N*. Rudinská se v době svého embarga živila prodejem pojištění. Steinová si před revolucí vydělávala především překlady a tlumočením.

Jen část dokumentaristek je na volné noze – a pro ty je spolehlivým zdrojem příjmu často veřejnoprávní médium. Počtová (s. 580, 583) se nechává najímat na hollywoodské produkce, Kirchnerová (s. 807) na točení reklam. Pinkavová, Sommerová, Frýdlová, Wagnerová, Rasmussenová, Třeštíková a Steinová jsou oficiálně již důchodového věku, přesto – až na Steinovou a Rasmussenovou – stále tvoří. Další ženy jsou momentálně na mateřské nebo mají děti malé – Kirchner, Pecháčková, Piussi, Zubáková, Rudinská, Tara, Peško Banzetová, Kallistová Jablonská, Ježková, Kirchnerová, Kontra. Přesto většina z nich, kde to bylo možné, s dokumentární prací nepřestala úplně.

Zajímavým aspektem majícím vliv na uplatnění žen-dokumentaristek je zisk profesního ocenění. Ani zisk studentského Oscara zatím nepřinesl M. Dvořákové (s. 80–81) finanční jistotu do budoucna, stejně jako se výrazněji dosud neprojevovalo ocenění Kirchnerové (s. 791) za film *Bába* (2008) v Cannes. Kirchnerová se dosud marně snaží sehnat financování na svůj celovečerní film *Karavan*. Podobné zkušenosti má i Tara (s. 401–404) se svým *Hormonálním akváriem* nebo Pinkavová (s. 40, 72), která – navzdory získání řady mezinárodních ocenění za režii krátkých filmů v 80. letech – nebyla v tehdejší době připuštěna k režii filmů celovečerních. Také Rychlíková (s. 690) získala za

Hranice práce významná filmová ocenění, byť v rámci České republiky, žádné výrazné změny ve své profesi však nepociťuje. Naopak vyslovuje myšlenku dokumentaristky Andrey Culkové, podle které není žena ani po úspěchu svého dokumentu katapultována mezi úspěšné, nýbrž se vrací zase na začátek. Držitelkami cen za filmový dokument jsou také Sommerová nebo Třeštíková, přesto obě i dnes pracně řeší financování svých filmů – například Sommerová už několikrát film dofinancovala prostřednictvím crowdfundingu. Ani v literárním dokumentu není situace lepší. P. Dvořáková, Zubáková, Wagnerová, Procházková i Rasmussenová jsou držitelkami literárních ocenění, žádná o něm však nehovoří nijak významněji.

Novým tématem, které dokumentaristky samy nastolily, byla permanentnost dokumentární práce (Rudinská, s. 352; Zubáková, s. 288–289; Linková, s. 783–784). Tara (s. 398) přiznává, že na filmech pracuje i sedm a více let, se svými filmy žije. M. Dvořáková (s. 90–95) objasňuje proces práce na dokumentu o fotografce Marii Tomanové – natáčí s ní každou volnou chvíli, kdy není v práci, aby získala komplexní portrét dokumentované ženy. Kirchner (s. 103) věnuje každý den systematickému psaní deníků. Počtová (s. 583–584) přiznává, že sama nedokáže z kolotoče dokumentování a práce kolem vystoupit. Sommerová (s. 725) hovoří o prolnutí života a tvorby. Podobně svou profesi charakterizuje také Matyášová (s. 873, 919).

Výzkum ukázal, že téma uplatnění žen-dokumentaristek zejména ve smyslu obživy charakterizují zejména dvě věci – první je kumulace profesních rolí, akceptování zakázkové práce za ne zcela výhodných podmínek nebo hledání obživy mimo dokumentární tvorbu, druhou permanentnost tvůrčí práce. Dokumentaristky potvrzují, že ani zisk významného oborového ocenění jim nepřináší jistotu do budoucna.

7. ZÁVĚR

V disertační práci *Ženy o ženách: Intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu* jsem prostřednictvím třiceti subjektivních perspektiv představila to, jakým způsobem pracují filmové a literární dokumentaristky v Česku. K získání primárních pramenů jsem využila čtyři různé metody feministického výzkumu a také výzkum umělecký, prostřednictvím analýzy realizované metodou zakotvené teorie jsem pak odkryla jednotlivé faktory, které ovlivňují práci filmových a literárních dokumentaristek, jakož i aspekty, se kterými se autorky při dokumentární tvorbě setkávají.

V rámci rozhovorů se ženami-dokumentaristkami jsem zmapovala celou řadu témat. V první řadě jsem se ale pokusila o vymezení specifické terminologie a

definic, které tuto práci pomáhají lépe uchopit. Poté jsem popsala metodologický vývoj tohoto výzkumu. Ukázalo se, že pro získání specifické znalosti týkající se žen je nevhodnější aplikovat feministické metodologie. V době, kdy se také pozitivistické výzkumné metody – zejména v rámci kvalitativního výzkumu – odkloňují od konceptu absolutní objektivit, která začíná být chápána jako záležitost situační a hodna vyjednávání, se domnívám, že je správné „poslouchat hlas poznání“ a neaplikovat konvenční výzkumné metody, nýbrž hledat ty, které si výzkum sám žádá. Tato práce na citované literatuře prokázala, že právě pouze „reflektujícím“ přístupem je možné objevovat poznání, které jen nereplikuje a nepotvrzuje již odkryté, ale které je nové. Jak říká jedna z respondentek výzkumu v souvislosti s dohledáváním žen v historii, profesorka historie Dana Musilová (s. 433), někdy se zkrátka „musejí použít jiné prameny nebo metodologické přístupy“.

V kapitole *Základ výzkumu* jsem popsala své postoje, motivace i prostor, ve kterém disertační práce vznikala, čímž jsem zohlednila ve výzkumu i samu sebe jakožto ženu-dokumentaristku a třicátou dokumentární perspektivu. Dělat výzkum z pozice insidera, který s respondentkami vedl „fundovaný“, „chápavý“ nehierarchický dialogický rozhovor, se ukázalo být optimálním nástrojem pro získání otevřeného a upřímného hlubokého poznání.

V kapitole *Průběh výzkumu* jsem podrobně popsala svůj přístup k výzkumu a využila jsem ji také k významné feministické aktivitě – uvedení jmen filmových a literárních dokumentaristek, které mohou současným i budoucím dokumentaristkám posloužit jako jejich vzor. Jména jsem získala pracně z mnoha rozmanitých zdrojů a byla bych ráda, kdyby seznamy řazené na závěr této práce posloužily jako základ dalšího výzkumu, například pro tvorbu speciální encyklopedie věnující se vedle známějších jmen právě také polozapomenutým osobnostem, které výzkum dosud nestačil rehabilitovat a reflektovat důležitost jejich role v historii. Kapitola *Praktické výstupy výzkumu Ženy o ženách* nabízí další možnosti, jak s poznáním získaným v rámci této disertace pracovat dále. Logickým vyústěním této práce by vedle knihy, webu, výstav a přednášek byla také filmová nebo rozhlasová série o ženách-dokumentaristkách. Tato disertace nabízí zejména prostřednictvím kapitoly *Analýza výzkumu* řadu možností, jak tuto sérii uchopit.

V šesté kapitole jsem se věnovala analýze konkrétních výpovědí žen. Nesnažila jsem se o získání jedné objektivní pravdy, ale naopak nastítnit co nejvíce přístupů, které ženy při tvorbě dokumentárního obsahu aplikují. Získané množství strategií dokumentární práce předčilo mé očekávání. Ukázalo se, že dokumentaristky nepracují jedním způsobem, ale každé své dílo ohledávají různě, a to i když pracují například v rámci vědecké instituce, která má jasně vymezená pravidla. Ženy se nebojí zkoušet nové postupy, pokoušet se o alternativy i v rámci předem

daného prostoru. Ve svých výpovědích dokumentaristky popisují i řadu problematických situací – hovoří o nich otevřeně, odvážně, vysvětlují, proč se například uchylují ke kontroverznímu překračování etiky a podobně. Jednotlivá témata podrobněji zohledňují závěry dílčích kapitol.

Analýza rozhovorů mě v mnoha ohledech překvapila; shrnuji zde svá zjištění. Předrevoluční autorky navzdory jejich symbolickému zastoupení v oblasti dokumentu neřešily před rokem 1989 ve společnosti téma genderu, ale politiky. Přestože situace není v tomto ohledu dosud vyvážená, řada dokumentaristek nepovažuje toto téma za důležité ani dnes. Mnohé autorky využívají technologického pokroku k tomu, aby mohly autonomně tvořit. Digitalizace umožňuje ženám realizovat dokumentární díla více nezávisle na systému. Dokumentaristky citlivě monitorují specifické fenomény v rámci dokumentární praxe, jako jsou například kontext použití sdělení, realizace dokumentárního díla nebo jeho šíření. České dokumentaristky zařazené do tohoto výběru na základě jiných kritérií charakterizuje vysoký stupeň dosaženého vzdělání a množství vystudovaných oborů. Řada z nich má také cenné zahraniční studijní nebo pracovní zkušenosti, což zároveň vnáší nová témata do dokumentární praxe – například překračování kulturních bariér. České dokumentaristky jsou schopné sebereflexe, hovoří o vlastních ambicích i pochybnostech, na dokumentární práci kladou značné nároky zejména ve smyslu kladného charakteru autora. Dokumentaristky mající ve svém blízkém okolí člověka ze stejné nebo podobné branže hovoří o jeho ovlivňování svého autorského přístupu i obsahu práce. Pokud dokumentaristka vystupuje ve svém díle osobně, reflektuje tím vždy nějaký vlastní autorský záměr. Poměrně velká část dokumentaristek pracuje v rámci své autorské práce se záměrným nebo podvědomým zájmem něco v české společnosti změnit, zlepšit nebo opravit. Nemalá část dokumentární produkce žen zahrnutých do tohoto výzkumu má (byť ne prvoplánově) angažovaný charakter. Ženy-dokumentaristky v tomto výzkumu si vedle společensky angažovaných témat vybírají mnohdy i témata ryze osobní. Autorky volí do svých autorských dokumentů nezřídka postavy zcela subjektivně, principem náhody, přičemž ale zohledňují etickou stránku věci. Některé dokumentaristky přebírají za osudy svých hrdinů přímou zodpovědnost. Blízkost s dokumentovanými osobami nemá pro dokumentaristky pouze pozitivní přínos, dokumentaristky se setkávají také například s přílišným očekáváním svých subjektů, v extrémních případech fixací, roli v tom vedle samotných respondentů sehrávají i rodiny nebo blízcí hrdinů dokumentů. Dokumentaristky přiznávají, že se české dokumentární praxe týkají rovněž specifická témata, jako je například manipulace. Autorky jsou si vědomé dopadů své práce na společnost. České dokumentaristky mají zkušenost s proječováním nerespektu vůči své osobě, ať už ze strany svých respondentů, členů štábu nebo i kolegů. Dokument má podle dokumentaristek terapeutický potenciál nejen pro tvůrce a dokumentovanou

osobu, ale také pro celou společnost. Autorky jsou citlivé vůči hranicím intimity; tam, kde je překročily a uvědomily si to dodatečně, aplikují autocenzuru. V českém dokumentu obecně neexistují konkrétní a jednotná pravidla etiky dokumentární práce, tudíž vznikají eticky nejednotná díla, část dokumentaristek by ocenila vznik profesní diskusní platformy. Etika je pro české dokumentaristky důležitá, ale – i v rámci vědy – má často především situační charakter. Autorky tvořící dokumentární obsah, i ty z vědeckého prostředí, odmítají koncept absolutní objektivit. Ženy-dokumentaristky jsou si vědomy toho, že jako autorky disponují určitou mocí; některé připouštějí, že pro dobro společnosti by byly schopny dokument využít také jako zbraň. Autorky naslouchají tomu, jaký přístup si dílčí dokumentární téma žádá. Řada dokumentaristek hovoří o limitech dokumentární práce v souvislosti se sebou samými, další část hovoří o limitech práce v souvislosti se zapojením institucí v různé podobě. Některé tvůrkyne dokumentárního obsahu rezignují na autorizace, často ve prospěch zachování maximální autenticity díla. Autorizace u autorského dokumentu je u části dokumentaristek jiná než u dokumentu realizovaného na zakázku. Ze strany institucí vycházejí navzdory demokratickému charakteru dnešní doby skryté, ale někdy i vědomé impulsy k cenzurování dokumentárního obsahu. Pro autorky je důležité spolupracovat s lidmi ve štábu, s kterými je možné vést dialog. Finanční situace českých dokumentaristek není optimální, některé se cítí být systémem dokumentárního financování poškozeny, ale nechtějí o tom mluvit veřejně, řada autorek se živí zakázkami nebo úplně jinou prací. Část z nich aplikuje alternativní způsoby financování, jako je crowdfunding nebo pitching. Institucionální podpora není podle žen ve výzkumu vždy ku prospěchu dokumentární tvorby. Feminismus není pro řadu žen-dokumentaristek tématem, kterým se hodlají zabývat. Ženy vztahující se k feminismu častěji chápou dokument jako nástroj umožňující zlepšit postavení žen ve společnosti. Gender se ukázal být u části žen význačnou proměnnou, která ovlivňuje dokumentární praxi na řadě úrovní, ať už tvorby nebo i šíření dokumentárního obsahu. Část dokumentaristek zažila na základě svého genderu diskriminaci. Ženy odmítající kvóty je vnímají jako nástroj, který je spíše degraduje. Profesní úspěch neznamená jednoznačně výraznou změnu postavení ženy ani více profesních příležitostí. Profesní mentoring a vzory jsou pro dokumentaristky důležité, gender v nich roli nehraje. Mateřství znamená pro drtivou většinu dokumentaristek výraznou změnu způsobu a někdy i obsahu práce v rámci dokumentární praxe.

V průběhu analýzy rozhovorů jsem se mnohokrát zamyslela, zda po dokončení tohoto projektu budu schopna dál dokumentární práci vůbec ještě vykonávat. Například v kontextu striktních etických pravidel vědeckého výzkumu jsem reflektovala svoje předchozí projekty a některé jsem vyhodnocovala jako selhání. Naštěstí mi pomohlo otevření tématu situační etiky, která odkazuje nikoli k plošnému etickému přístupu, ale ke konkrétnímu vyhodnocování jednotlivých

situací. Při práci jsem si uvědomila také to, že pocity pochybení, zklamání nebo psychického přetlaku jsou dokumentární práci vlastní a je dobré s nimi počítat. Rozhovory mi umožnily začít o věcech přemýšlet jinak, vnímat nutnost vyvažovat autorský kreativní přístup s faktem, že pracuji s živými lidskými bytostmi, které si nemusejí vždy uvědomovat dopad svého angažmá v dokumentu. Klíčová pro mě byla věta Jany Počtové (s. 554): „Lidi ve filmu jsou pro mě důležitější než snímek samotný.“ Někdo může namítnout, že tím dokumentární práce přichází o svou autenticitu, ale z vlastní zkušenosti na tomto projektu mohu říct, že až na několik drobných zásahů se mi podařilo vyjednat s dokumentaristkami to, že rozhovory zůstaly maximálně autentické.

Na závěr si dovoluji navrhnout další možnosti výzkumu, které by pokryly bílá místa, jež jsem při této práci objevila. Velký potenciál vnímám v (dosud ještě nenatočených) rozhovorech s autorkami dokumentárního obsahu, které jsem do této práce z kapacitních důvodů již nebyla schopna zařadit. Vedle toho lze vést další rozhovory se ženami z méně typických dokumentárních sfér: Nichols (2000, s. 167) řadí mezi nonfikční modely poezii, dokumentární charakter mají v současné době ale i komiksy – v tomto roce vyšly například *Komiksodějky: Sborník o ženách a komiksu* (Laydeez do Comics Praha 2019) –, divadelní hry – kde se výrazně profiluje řada žen-dramatiček biografickými autorskými díly –, multimediální instalace a podobně.

Značné rezervy má česká teoretická literatura věnující se dokumentárnímu filmu a literárnímu dokumentu realizovanému nejen ženami. V otázce literárního dokumentu je třeba, aby vznikaly současné práce, ne jen texty neustále se odkazující na tvorbu „titánů“ a vztahující se k ní, ale analyzující současné, moderní tendence non-fiction literatury, poukazující například na hybriditu žánrů nebo na literární potenciál takzvané literatury faktu. S tím souvisí také neexistence praktického uměleckého univerzitního vzdělávání v oboru literárního dokumentu, který by byl odpovědí na obor dokumentární tvorby na FAMU.

8. LITERATURA

8.1 Kapitoly z praktické části disertační práce

DVOŘÁKOVÁ, Marie (2019). Je těžké klepat na dveře, aby ti otevřeli, když o tobě ještě nikdo neslyšel. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 76–98. ISBN 978-80-907641-0-1.

DVOŘÁKOVÁ, Petra (2019). Někteří lidi jsou jako dravci, ale to je mně cizí. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 222–241. ISBN 978-80-907641-0-1.

FRÝDLOVÁ, Pavla (2019). Já i moje kolegyně máme za každou z těch žen zodpovědnost. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 158–221. ISBN 978-80-907641-0-1.

JEŽKOVÁ, Viola (2019). Teologii s dokumentem spojuje péče o duši. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 732–760. ISBN 978-80-907641-0-1.

KALLISTOVÁ JABLONSKÁ, Linda (2019). Film by měl mít pro společnost přínos. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 610–639. ISBN 978-80-907641-0-1.

KIRCHNER, Blanka (2019). Příběh konstruovat neumím, jen zaznamenávat a dávat do souvislostí. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 100–125. ISBN 978-80-907641-0-1.

KIRCHNEROVÁ, Zuzana (2019). Hraný a dokumentární film úplně nerozlišuju. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 786–809. ISBN 978-80-907641-0-1.

KONTRA, Gabriela a KAČEROVSKÁ, Kateřina (2019). Vypadá to, jako že jsme ohrožená zvířátka. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 810–840. ISBN 978-80-907641-0-1.

LINKOVÁ, Marcela (2019). Pro mě bylo vždy zásadní přistupovat ke všem mým komunikačním partnerům a partnerkám otevřeně, s respektem. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 762–784. ISBN 978-80-907641-0-1.

MALINOVÁ, Martina (2019). Ale možná je přestřelená feťačka jejich vaginálním chuchvalcem?. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše

Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 452–481. ISBN 978-80-907641-0-1.

MATYÁŠOVÁ, Judita (2019). Je to jako běžet s člověkem a držet ho za ruku. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 870–924. ISBN 978-80-907641-0-1.

MUSILOVÁ, Dana (2019). Historik má svatou povinnost popularizovat. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 424–450. ISBN 978-80-907641-0-1.

PECHÁČKOVÁ, Marika (2019). Sebe samou klidně zneužiju. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 126–156. ISBN 978-80-907641-0-1.

PEŠKO BANZETOVÁ, Michaela (2019). Kdybych dala do názvu knihy slovo umělkyně, pro některé získá titul jiný význam. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 524–544. ISBN 978-80-907641-0-1.

PINKAVOVÁ, Hana (2019). Dokument je řehole, ale když se podaří, přijdou vteřiny radosti. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 28–98. ISBN 978-80-907641-0-1.

PIUSSI, Zuzana (2019). Jak dělat dokument ve společnosti, která se bojí?. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 242–277. ISBN 978-80-907641-0-1.

POČTOVÁ, Jana (2019). Na dokumentu mi nejvíc vadí, když se tváří objektivně, a přitom podsouvá myšlenky. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 546–593. ISBN 978-80-907641-0-1.

PROCHÁZKOVÁ, Petra (2019). Největší lež je pravda vytržená z kontextu. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 926–964. ISBN 978-80-907641-0-1.

RASMUSSENOVÁ, Eleanore (2019). Nevěřím ničemu, co si sama neohmatám. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 640–673. ISBN 978-80-907641-0-1.

RUDINSKÁ, Libuše (2019). Co má dělat režisér, když svého hrdinu přestane mít rád?. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 307–363. ISBN 978-80-907641-0-1.

RYCHLÍKOVÁ, Apolena (2019). Člověk za kamerou má vždy převahu a je nutné si to uvědomit. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 674–713. ISBN 978-80-907641-0-1.

SOMMEROVÁ, Olga (2019). Dokumentarista musí vést normální život. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 714–730. ISBN 978-80-907641-0-1.

STEINOVÁ, Dagmar (2019). Do určitých věcí jiným lidem nic není. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 594–609. ISBN 978-80-907641-0-1.

ŠTEFKOVÁ, Zuzana (2019). Osobní zkušenost je důležitá. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 841–868. ISBN 978-80-907641-0-1.

TARA, Tereza (2019). Nemůžu se identifikovat s trpící masou, protože ztratím perspektivu. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 394–422. ISBN 978-80-907641-0-1.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena (2019). Podstatou časosběrného filmu je, že točíte, co se děje, nikoli to, co si přejete. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 482–523. ISBN 978-80-907641-0-1.

WAGNEROVÁ, Alena (2019). Podstatou skutečné rovnoprávnosti a emancipace žen je právo na vlastní výklad světa. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 365–393. ISBN 978-80-907641-0-1.

ZUBÁKOVÁ, Blanka (2019). Je otázkou svědomí, jestli je správné publikovat úplně všechno. In: BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men, s. 278–304. ISBN 978-80-907641-0-1.

8.2 Odborná literatura

AGUILAR, Claire (2012). ITVS. In: JOLLIFFE, Genevieve a ZINNES, Andrew. *The Documentary Filmmakers Handbook: The Ultimate Guide to Documentary Film Making*. 2. vyd. New York: Continuum International Publishing Group, s. 102–127. ISBN 978-1-4411-8367-5.

ARONSONOVÁ, Linda (2014). *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-314-2.

ADLER, Rudolf (2001). *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 3. vyd. ISBN 80-85883-72-4.

BAČÍKOVÁ, Alžběta (2018). *Dokumentární přístupy v pohyblivém obraze v současné umělecké praxi* [disertační práce]. Brno: Vysoké učení technické, Fakulta výtvarných umění. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: https://www.vutbr.cz/www_base/zav_prace_soubor_verejne.php?file_id=176742.

BAILEY, Julie James (1999). *Reel Women*. North Ryde: Australian Film, Television & Radio School. ISBN 978-1-876351-04-7.

BAKKER, KEES (2012). Ethics and Balance. In: JOLLIFFE, Genevieve a ZINNES, Andrew. *The Documentary Filmmakers Handbook: The Ultimate Guide to Documentary Film Making*. 2. vyd. New York: Continuum International Publishing Group, s. 54–61. ISBN 978-1-4411-8367-5.

BAREŠOVÁ, Marie a CZESANY DVOŘÁKOVÁ, Tereza (2017). *Generace normalizace: Ztracená naděje českého filmu?*. Praha: NFA. ISBN 978-80-7004-184-0.

BARONOVÁ, Barbora (2019). *Ženy o ženách*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 978-80-7454-856-7; Praha: wo-men. ISBN 978-80-907641-0-1.

BEDNAŘÍK, Petr (2017). FAMU. In: FRANC, Martin. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 170–272. ISBN 978-80-7331-422-4.

BELL, Linda (2014). Ethics and Feminist Reserch. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. (2014). *Feminist Research Practice. A Primer*. 2. vyd. London: SAGE Publications, s. 73–106. ISBN 978-1-4129-9497-2.

BERGER GLUCK, Sherna (2006). Women's Oral History: Is It So Special?. In: CHARLTON, L. Thomas, MYERS, Lois E. a SHARPLESS, Rebecca, eds. *Handbook of Oral History*. Oxford: Altamira Press, s. 357-383. ISBN 978-0-7591-0229-3.

BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla (1988). *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros.

BLAŽEJOVSKÁ, Alena (2018). Autentická literatura v rozhlase: Poznámky k rozhlasovým adaptacím autentické literatury a jejich místu ve vysílání veřejnoprávního média. In: HALADA, Jan, ed. *Žánry a průniky literatury faktu*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, s. 28–33. ISBN 978-80-246-4128-7.

BLONSKI, Annette, CREED, Barbara a FREIBERG, Freda (1987). *Don't Shoot Darling! Women's Independent Filmmaking in Australia*. Richmond: Greenhouse Publications. ISBN 978-0-86436-058-4.

BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin (2011). *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-217-6.

BRUNSDON, Charlotte, ed. (1986). *Films for Women*. London: BFI Publishing. ISBN 978-0851701554.

BUHMANN, Stephanie, ed. (2017). *Berlin Studio Conversations: Twenty Women Talk About Art*. Berlin: The Green Box. ISBN 978-3-941644-93-9.

BUHMANN, Stephanie, ed. (2016). *New York Studio Conversations: Seventeen Women Talk About Art*. Berlin: The Green Box. ISBN 978-3-941644-83-0.

BUHMANN, Stephanie, ed. (2018). *New York Studio Conversations, Part II: Twenty-one Women Talk About Art*. Berlin: The Green Box. ISBN 978-3-941644-03-8.

CITRON, Michelle (2012). Women Make Movies. In: JOLLIFFE, Genevieve a ZINNES, Andrew. *The Documentary Filmmakers Handbook: The Ultimate Guide to Documentary Film Making*. 2. vyd. New York: Continuum International Publishing Group, s. 92–97. ISBN 978-1-4411-8367-5.

CITRON, Michelle (1999). Fleeing from Documentary: Autobiographical Film/Video and the "Ethics of Responsibility". In: WALKER, Janet a WALDMAN, Diane, eds. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 271–285. ISBN 978-0-8166-3007.

CLARKE, Adele E. (2012). Feminism, Grounded Theory, and Situational Analysis Revisited. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 2. vyd. London: SAGE Publications, s. 388–412. ISBN 978-1-4129-8059-3.

CLINE, Sally a GILLIES, Midge (2016). *Literary Non-Fiction. A Writers' and Artists' Companion. Writing about everything from travel to food to sex*. London: Bloomsbury. ISBN 978-1-4742-6830-1.

COLUMPAR, Corinn a MAYER, Sophie, eds. (2009). *There She Goes: Feminist Filmmaking and Beyond*. Detroit: Wayne State University Pres. ISBN 978-0-8143-3390-7.

CYSAŘOVÁ, Jarmila (1993). *Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let*. Praha: Česká televize. ISBN 80-85005-03-4.

CYSAŘOVÁ, Jarmila (1998). *16× život s televizí: Hovory za obrazovkou*. Praha: FITES. ISBN 80-238-3343-X.

ČESÁLKOVÁ, Lucie (2014). *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: NFA. ISBN 978-80-7004-163-5.

ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed. (2015). *Film – náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha: NFA. ISBN 978-80-7004-170-3; Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-8057-7.

ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed. (2014). *Generace Jihlava*. Brno: Větrné Mlýny; Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7443-109-8.

DENZIN, Norman K. a LINCOLN, Yvonna S., eds. (2011). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. 4. vyd. London: SAGE Publications. ISBN 978-1412974172.

DEVAULT, Marjorie L. a GROSS, Glenda (2012). Feminist Interviewing: Experience, Talk, and Knowledge. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 1. vyd. London: SAGE Publications, s. 173–197. ISBN 978-1-4129-0545-1.

DEVAULT, Marjorie L. a GROSS, Glenda (2012). Feminist Qualitative Interviewing: Experience, Talk, and Knowledge. HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 2. vyd. London: SAGE Publications, s. 206–236. ISBN 978-1-4129-8059-3.

DIBATTISTA, Maria a WITTMAN, Emily O. (2014). *The Cambridge Companion to Autobiography*. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-1-107-02810-4.

DIBATTISTA, Maria (2014). Women's Autobiographies. In: DIBATTISTA, Maria a WITTMAN, Emily O. *The Cambridge Companion to Autobiography*. New York: Cambridge University Press, s. 208–221. ISBN 978-1-107-02810-4.

DOKOUPIL, Bohuslav (2007). Faktografická literatura. In: JANOUŠEK, Pavel a ČORNEJ, Petr, eds. *Dějiny české literatury 1945–1989*. Praha: Academia, s. 291–300. ISBN 978-80-200-1527-3.

FOJTOVÁ, Simona (2016). Contested Feminism. In: JUSOVÁ, Iveta a ŠIKLOVÁ, Jiřina, eds. *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*. Bloomington: Indiana University Press, s. 111–125. ISBN 978-0-253-02191-5.

FRANC, Martin (2017). *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-422-4.

FRANC, Martin a KRÁTKÁ, Lenka, eds. (2016). *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-398-2.

FRÝDLOVÁ, Pavla (2016). Women's Memory. Searching for Identity under Socialism. In: JUSOVÁ, Iveta a ŠIKLOVÁ, Jiřina, eds. *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*. Bloomington: Indiana University Press, s. 95–107. ISBN 978-0-253-02191-5.

GAUTHIER, Guy (2004). *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 80-7331-023-6.

GOGOLA, Jan ml. (2004). Dokumentární český film dokumentální. *DO: Revue pro dokumentární film*. Jihlava: JSAF. 2, s. 197–204.

GOGOLA, Jan ml. (2007). Česká a slovenská dokukoláž. *DO: Revue pro dokumentární film*. Jihlava: JSAF. 5, s. 91–96.

GREEN, Anna a HUTCHING, Megan, eds. (2004). *Remembering. Writing Oral History*. Auckland: Auckland University Press. ISBN 978-1-86940-317-7.

GRAWON, Alicja a MATERSKA-SAMEK, Marta (2015). In: HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA, s. 143–150. ISBN 978-80-7004-164-2.

HÁDKOVÁ, Jana (2015). Etické principy v dokumentárním filmu: Pokus o rozkrytí nepsaných pravidel tvorby dokumentů. In: HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA, s. 15–23. ISBN 978-80-7004-164-2.

HALADA, Jan (2018). Historie a současnost literatury faktu. In: HALADA, Jan, ed. *Žánry a průniky literatury faktu*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, s. 88–94. ISBN 978-80-246-4128-7.

HALADA, Jan (2018). Několik poznámek ke konferenci aneb výzva a odpovědnost literatury faktu. In: HALADA, Jan, ed. *Žánry a průniky literatury faktu*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, s. 11–14. ISBN 978-80-246-4128-7.

HALADA, Jan, ed. (2012) *Slovník Klubu autorů literatury faktu*. 4. vyd. Praha: Epoque. ISBN 978-80-7425-139-9.

HALADA, Jan, ed. (2018) *Žánry a průniky literatury faktu*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-4128-7.

HALL, Lesley (2004). *Confidentially Speaking: Ethics in Interviewing*. In: GREEN, Anna a HUTCHING, Megan, eds. *Remembering. Writing Oral History*. Auckland: Auckland University Press, s. 152–167. ISBN 978-1-86940-317-7.

HANÁKOVÁ, Petra (2015). *Feministický styl v československé kinematografii: Ženský rukopis filmů Věry Chytilové a Ester Krumbachové*. In: HAVELKOVÁ, Hana a OATES-INDRUCHOVÁ, Libora, eds. *Vyvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 427–453. ISBN 978-80-7419-096-4.

HANÁKOVÁ, Petra (2007). *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1551-8.

HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva a SVATOŇOVÁ, Kateřina (2013). *Volání rodu*. Praha: Akropolis; Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-7470-042-2.

HARRIS, Melissa a FAMIGHETTI, Michael, eds. (2018). *Aperture Conversations: 1985 to the Present*. New York: Aperture Foundation. ISBN 978-1-59711-306-9.

HAŠKOVÁ, Hana, KŘÍŽKOVÁ, Alena a LINKOVÁ, Marcela, eds. (2006). *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*. Praha: Sociologický ústav Akademie věd ČR. ISBN 80-7330-101-6.

HAVELKOVÁ, Hana a OATES-INDRUCHOVÁ, Libora, eds. (2015). *Vyvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 978-80-7419-096-4.

HAWTHORNE, Susan (2018). *Bibliodiverzita. Manifest nezávislé nakladatelky*. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-9-9.

HECZKOVÁ, Libuše (2013). *Hledání hlasu a těla*. In: HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva a SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Volání rodu*. Praha: Akropolis; Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 192–201. ISBN 978-80-7470-042-2.

HECZKOVÁ, Libuše (2009). *Píšíci Minervy: Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-7308-282-6.

HENDL, Jan (2008). *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. 2. vyd. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-485-4.

HELKE, Susanna (2018). *Sacred, Mundane and Absurd Revelations of the Everyday: Poetic Vérité in the Eastern European Tradition*. In: WINSTON, Brian. *The Documentary Film Book*. London: British Film Institute, s. 247–254. ISBN 978-1-8445-7341-7.

- HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. (2012). *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 1. vyd. London: SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-0545-1.
- 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.
- HOOK, Philip (2015). *Snídaně u Sothebyho: Svět výtvarného umění od A do Z*. Zlín: Kniha Zlín. ISBN 978-80-7473-227-0.
- HRABÁK, Josef (1973). *Poetika*. Praha: Československý spisovatel.
- HUČKOVÁ, Jadwiga (2015). Dokumentární film jako zboží – s přihlédnutím ke Krakovskému filmovému festivalu. In: HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA, s. 161–167. ISBN 978-80-7004-164-2.
- HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. (2015). *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA. ISBN 978-80-7004-164-2.
- HUMM, Maggie (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh Indiana Press. ISBN 978-0-7486-0900-8.
- HUTCHING, Megan (2004). The Distance Between Voice and Transcript. In: GREEN, Anna a HUTCHING, Megan, eds. *Remembering. Writing Oral History*. Auckland: Auckland University Press, s. 168–177. ISBN 978-1-86940-317-7.
- CHAPMAN, Jane (2007). *Documentary in Practice*. Cambridge: Polity Press. ISBN 978-0-7456-3611-X.
- CHARLTON, L. Thomas, MYERS, Lois E. a SHARPLESS, Rebecca, eds. (2006). *Handbook of Oral History*. Oxford: Altamira Press. ISBN 978-0-7591-0229-3.
- CHARMAZ, Kathy (2012). Writing Feminist Research. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 2. vyd. London: SAGE Publications, s. 475–494. ISBN 978-1-4129-8059-3.
- CHENEY, Theodore A. Rees (2001). *Writing Creative Nonfiction: Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction*. Berkeley: Ten Speed Press. ISBN 978-1-58008-229-7.
- JANEČEK, Vít (2014). Jihlava v širším kontextu. In: ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed. *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny; Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 303–317. ISBN 978-80-7443-109-8.

JANEK, Miroslav (2015). Čas a střih v dokumentárním filmu. In: HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. (2015). *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA, s. 37–47. ISBN 978-80-7004-164-2.

JANOUSĚK, Pavel a ČORNEJ, Petr, eds. (2007). *Dějiny české literatury 1945–1989*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1527-3.

JINDRA, Miroslav (2016). Půl století žánru nonfiction-fiction. O proměnách literárního hledání skutečnosti. *Host*. 4(32), s. 37–41. ISSN 1211-9938.

JOBERTOVÁ, Daniela (2017). Artistic Research at the Crossroads of Two Academies. In: JOBERTOVÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, eds. *Artistic Research: Is There Some Method?*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 7. ISBN 978-80-7331-472-9.

JOBERTOVÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, eds. (2017). *Artistic Research: Is There Some Method?*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-472-9.

JOLLIFFE, Genevieve a ZINNES, Andrew (2012). *The Documentary Filmmakers Handbook: The Ultimate Guide to Documentary Film Making*. 2. vyd. New York: Continuum International Publishing Group. ISBN 978-1-4411-8367-5.

JOSEPH, Sue (2016). *Behind the Text. Candid conversations with Australian creative nonfiction writers*. Melbourne: Hybrid Publishers. ISBN 978-1-925272-47-5.

JUHASZ, Alexandra, ed. (2001). *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-0-8166-3372-X.

JUNGMANNOVÁ, Lenka (2010). Úvodem. In: MATONOHA, Jan, ed. *Česká literatura v perspektivách genderu*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-87481-01-1; Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 9–11. ISBN 978-80-85778-72-4.

JUSOVÁ, Iveta a ŠIKLOVÁ, Jiřina, eds. (2016). *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-0-253-02191-5.

KALIVODOVÁ, Eva (2013). V rodově recepčním sporu s národními literárními historiemi: Příklad Elišky Barrett-Browningové. In: HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva a SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Volání rodu*. Praha: Akropolis; Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 192–201. ISBN 978-80-7470-042-2.

KANEKO, Ann (1999). Cross-Cultural Filmmaking, Japanese Style. In: WALKER, Janet a WALDMAN, Diane, eds. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s.158–180. ISBN 978-0-8166-3007.

KAPLAN, E. Ann (2000). *Feminism & Film*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-878234-6.

KARPATSKÝ, Dušan a KUDĚLKA, Viktor (2001). *Malý labyrint literatury*. 3., dopl. vyd. Praha: Albatros. ISBN 80-00-00972-2.

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

KLUSÁK, Vít a REMUNDA, Filip (2014). *Vít Klus. O Erice Hník; Kamarád Vít, který dopředu nevěděl, o čem píšu, navrhuje, ať se moje část jmenuje Nejen o Erice*. In: ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed. *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny; Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 257–266. ISBN 978-80-7443-109-8.

KOCANDOVÁ, Monika (2003). Krátké filmy – dlouhé zážitky. *DO: Revue pro dokumentární film*. Jihlava: JSAF. 1, s. 177–189.

KONČELÍK, Jakub (2018). Úvodní slovo děkana Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy. In: HALADA, Jan, ed. *Žánry a průniky literatury faktu*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, s. 8–9. ISBN 978-80-246-4128-7.

KOPÁČ, Radim (2007). *Otočila jsem hlavu tím směrem*. Praha: Protis. ISBN 978-80-7386-002-8.

KOPAL, Petr, ed. (2014). *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Václav Žák – Casablanca. ISBN 978-80-87292-26-6; Praha: Ústav pro studium totalitních režimů. ISBN 978-80-87912-13-3.

KOPCZYŃSKI, Krzysztof (2015). Polská dokumentární produkce z perspektivy druhého desetiletí 21. století. In: HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA, s. 177–182. ISBN 978-80-7004-164-2.

KOUBOVÁ, Alice (2017). Artistic Research: Quest for Method. In: JOBERTOVÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, eds. *Artistic Research: Is There Some Method?*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 8–13. ISBN 978-80-7331-472-9.

KOURA, Petr (2014). Šašci a královna. Státní bezpečnost a Věra Chytilová v období normalizace. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Václav Žák – Casablanca. ISBN 978-80-87292-26-6; Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, s. 72–101. ISBN 978-80-87912-13-3.

KRÁLOVÁ, Lucie (2015). Systém – autor – obraz. In: HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA, s. 61–71. ISBN 978-80-7004-164-2.

KRAMER, Mark a CALL, Wendy, eds. (2007). *Telling True Stories: A Nonfiction Writer's Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New York: Plume, Penguin Group. ISBN 978-0-452-28755-6.

KURZ, Sibylle (2013). *Pitch it!*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-284-8.

LAYDEEZ DO COMICS PRAHA (2019). *Komiksodějky: Sborník o ženách a komiksu*. Praha: Pointa Publishing. ISBN 978-80-907306-6-3.

LEFKOWITZ, Deborah (1999). On Silence nad Other Disruptions. In: WALKER, Janet a WALDMAN, Diane, eds. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 244–266. ISBN 978-0-8166-3007.

LEHÁR, Jan et al. (2000). *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN: 978-80-7106-308-8.

LEIKERT, Jozef (2018). Využitie metódy oral history pri tvorbe literatúry faktu. In: HALADA, Jan, ed. *Žánry a průniky literatury faktu*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, s. 20–27. ISBN 978-80-246-4128-7.

LENDEROVÁ, Milena (2008). *A ptá se, knížko má: Ženské deníky 19. století*. Praha: Triton. ISBN 978-80-7254-956-6.

LENDEROVÁ, Milena (2017). *Dámská jízda: Cestovatelky z českých zemí a jejich obraz Itálie v letech 1782–1936*. Pardubice: Univerzita Pardubice. ISBN 978-80-7560-095-0.

LENDEROVÁ, Milena et al. (2009). *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-988-1.

LESAGE, Julia (2018). Feminist Documentaries: Finding, Seeing and Using Them. In: WINSTON, Brian. *The Documentary Film Book*. London: British Film Institute, s. 266–274. ISBN 978-1-8445-7341-7.

LESAGE, Julia (1986). Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film. In: BRUNSDON, Charlotte, ed. *Films for Women*. London: BFI Publishing. ISBN 978-0851701554.

LEYDESDORFF, Selma (2009). Introduction to the Transaction Edition: Gender and Memory Ten Years On. In: LEYDESDORFF, Selma, PASSERI, Luisa a THOMPSON, Paul (2009). *Gender & Memory*. 4. vyd. New Jersey: Oxford University Press, s. VII–XVI. ISBN 978-1-4128-0463-9.

LEYDESDORFF, Selma, PASSERI, Luisa a THOMPSON, Paul (2009). *Gender & Memory*. 4. vyd. New Jersey: Oxford University Press. ISBN 978-1-4128-0463-9.

LYKES, M. Brinton a CROSBY, Alison (2014). Feminist Practice of Action and Community Research. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. *Feminist Research Practice: A Primer*. 2. vyd. London: SAGE Publications, s. 145–181. ISBN 978-1-4129-9497-2.

LYKES, M. Brinton a HERSHBERG, Rachel M. (2012). Participatory Action Research and Feminisms. Social Inequalities and Transformative Praxis. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 2. vyd. London: SAGE Publications, s. 331–367. ISBN 978-1-4129-8059-3.

MÄKI, Teemu (2017). A Few Remarks on Artistic Research. In: JOBERTOVÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, eds. *Artistic Research: Is There Some Method?*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 14–41. ISBN 978-80-7331-472-9.

MALEČKOVÁ, Eliška (2011). *Společně k dílu, společně k jídlu: Filmová propagace a dobové koncepty zdravého životního stylu v letech 1945–1959* [bakalářská práce]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. [cit. 8. 8. 2019]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/o72ls/Text_prace.txt.

MALEČKOVÁ, Jitka (2016). The Importance of Being Nationalist. In: JUSOVÁ, Iveta a ŠIKLOVÁ, Jiřina, eds. *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*. Bloomington: Indiana University Press, s. 46–59. ISBN 978-0-253-02191-5.

MARAN, Meredith (2016). *Why We Write About Ourselves: Twenty Memoirists on Why They Expose Themselves (and Others) in the Name of Literature*. New York: Plume. ISBN 978-0-14-218197-3.

MARTINEK, Přemysl (2005). Divák se stává aktivním pozorovatelem. *DO: Revue pro dokumentární film*. Jihlava: JSAF. 3, s. 131–135.

MATONOHA, Jan, ed. (2010). *Česká literatura v perspektivách genderu*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-87481-01-1; Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-72-4.

MATONOHA, Jan (2010). Mapování českého literárněvědného genderového myšlení. In: MATONOHA, Jan, ed. (2010). *Česká literatura v perspektivách genderu*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-87481-01-1; Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 15–31. ISBN 978-80-85778-72-4.

MCLANE, Betsy A. (2012). *A New History of Documentary Film*. 2. vyd. New York: Bloomsbury. ISBN 978-1-4411-2457-9.

MICHALSKÁ, Zuzana (2000). Dokumentární film. In: PTÁČEK, Luboš, ed. *Panorama českého filmu*. Praha: Rubico, s. 431–461. ISBN 978-80-85839-54-7.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef et al. (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka. ISBN 978-80-7185-669-X.

NAVRÁTIL, Antonín (1968). *Cesty k pravdě či lži: 70 let čs. dokumentárního filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav, publikační odd.

NICHOLS, Bill (2010). *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0.

NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří a HOLÝ, Jiří, eds. (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury: Koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host. ISBN 80-7294-170-4.

Ottův slovník naučný: Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí (1893). Praha: J. Otto. 7, s. 775.

PERL, Sondra a SCHWARTZ, Mimi (2014). *Writing True: The Art and Craft of Creative Nonfiction*. 2. vyd. Boston: Wadsworth. ISBN 978-1-133-30743-3.

PERROT, Michelle, ed. (1992). *Writing Women's History*. Oxford: Blackwell Publishers. ISBN: 978-0-631-15632-1.

PIETROPAOLO, Laura a TESTAFERRI, Ada, eds. (1995). *Feminisms in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-0-253-11623-9.

PLANTINGA, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-1936243013.

POLÁČEK, Jiří et al. (2000). *Průhledy do české literatury 20. století*. Brno: CERM. ISBN 80-7204-162-2.

PORYBNÁ, Tereza a ZAJÍCOVÁ, Helena, eds. (2012). *Jeden svět na školách. Základy dokumentárního filmu*. Praha: Člověk v tísni. ISBN 978-80-87456-24-8.

PREISSLE, Judith a HAN, Yuri (2012). Feminist Research Ethics. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy, ed. *The Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. 2. vyd. London: SAGE Publications, s. 583–605. ISBN 978-1-4129-8059-3.

PŘÁDNÁ, Stanislava (2014). Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Václav Žák – Casablanca. ISBN 978-80-87292-26-6; Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, s. 41–71. ISBN 978-80-87912-13-3.

PTÁČEK, Luboš, ed. (2000). *Panorama českého filmu*. Praha: Rubico. ISBN 978-80-85839-54-7.

PYTLÍK, Radko (1987). *O literatuře faktu*. Praha: Československý spisovatel.

RADSHAW, Elizabeth (2012). Pitching. In: JOLLIFFE, Genevieve a ZINNES, Andrew. *The Documentary Filmmakers Handbook: The Ultimate Guide to Documentary Film Making*. 2. vyd. New York: Continuum International Publishing Group, s. 42–53. ISBN 978-1-4411-8367-5.

REINHARZ, Shulamit (1992). *Feminist Methods in Social Research*. New York: Oxford University Press. ISBN: 0-19-507385-1.

RENOV, Michael, ed. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge. ISBN 0415903815.

REZKOVÁ, Hana (2015). Společný, veřejný, náš. In: HUČKOVÁ, Jadwiga, KŘIPAČ, Jan a ŁYKO, Iwona, eds. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: NFA, s. 87–93. ISBN 978-80-7004-164-2.

RICKETSON, Matthew (2014). *Telling True Stories. Navigating the Challenges of Writing Narrative Non-fiction*. Crows Nest: Allen & Unwin. ISBN 978-1-74237-935-7.

RUGHANI, Pratap (2018). The Dance of Documentary Ethics. In: WINSTON, Brian. *The Documentary Film Book*. London: British Film Institute, s. 98–109. ISBN 978-1-8445-7341-7.

ŘEHÁČKOVÁ, Dana (2006). „Je to taková moje libůstka...“ aneb O prosazování ženských témat v médiích. In: HAŠKOVÁ, Hana, KŘÍŽKOVÁ, Alena a LINKOVÁ, Marcela, eds. *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*. Praha: Sociologický ústav Akademie věd ČR, s. 119–129. ISBN 80-7330-101-6.

ŘEHULKOVÁ, Hana (2016). Vystoupit ze tmy nevědomosti: Rozhovor s Pavlou Jazairovou o fikci, žurnalistice a povídkách Alice Munroové. *Host*. 4(32), s. 42–44. ISSN 1211-9938.

SILVERSTEIN, Melissa (2013). *In Her Voice: Women Directors Talk Directing. Volume One*. Women and Hollywood. ISBN 978-0-9885764-0-7.

SLOVÁKOVÁ, Andrea (2017). *Co je nového ve filmové vědě*. Praha: Nová beseda. ISBN 978-80-906751-1-7.

SPRAGUE, JOEY (2016). *Feminist methodologies for Critical Researchers: Bridging Differences*. 2nd edition. London: Rowman & Littlefield. ISBN 978-1-4422-1872-7.

SWIMMER, Jeff (2015). *Documentary Case Studies: Behind the Scenes of the Greatest True Stories Ever Told*. New York: Bloomsbury. ISBN 978-1-6235-6943-3.

SZCZEPANIK, Petr (2016). *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA. ISBN 978-80-7004-177-2.

ŠTOLL, Martin et al. (2009). *Český film: Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri. ISBN 978-80-7277-417-3.

ŠTOLL, Martin (2014). Sociální témata ve filmovém dokumentu – zrcadlo nastavené normalizaci. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Václav Žák – Casablanca. ISBN 978-80-87292-26-6; Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, s. 340–352. ISBN 978-80-87912-13-3.

ŠUBRT, Jiří, ed. (2010). *Soudobá sociologie IV. (Aktuální a každodenní)*. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 978-80-246-1789-3.

ŠUBRT, Jiří a BALON, Jan (2010). *Soudobá sociologická teorie*. Praha: Grada Publishing. ISBN: 978-80-247-2457-7.

TESAŘ, Antonín (2014). Nesvatbov. Malý princ českého dokumentu. In: ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed. *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny; Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 229–246. ISBN 978-80-7443-109-8.

THORNHAM, Sue (2012). *What If I Had Been the Hero? Investigating Women's Cinema*. London: British Film Institute; Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-84457-363-9.

TRÁVNÍČEK, Jiří (2016). Fikce... čili pokračování faktu jinými prostředky. Několik rozptýlených poznámek starších i novějších. *Host*. 4(32), s. 31–36. ISSN 1211-9938.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a TŘEŠTÍK, Michael (2015). *Časosběrný dokumentární film*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-355-5.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a KOSATÍK, Pavel (2017). *Sběrná kniha*. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7432-752-0.

VANDECASTEELE-SCHWEITZER, Sylvie a VOLDMAN, Danièle (1992). The Oral Sources for Women's History. In: PERROT, Michelle, ed. *Writing Women's History*. Oxford: Blackwell Publishers, s. 41–50. ISBN: 978-0-631-15632-1.

VESELÁ, Lenka (2010). Feministické reflexe vědy. In: ŠUBRT, Jiří, ed. *Soudobá sociologie IV. (Aktuální a každodenní)*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 80–107. ISBN 978-80-246-1789-3.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. (1984). *Slovník literární teorie*. 2., rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel.

VODRÁŽKA, Mirek (2006). Diskurs v dis-kursu a vidoucí ženy. Reflexe příběhu ženské umělecké existence a její čtyři historické emancipační fáze. In: HAŠKOVÁ, Hana, KŘÍŽKOVÁ, Alena a LINKOVÁ, Marcela, eds. *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*. Praha: Sociologický ústav Akademie věd ČR, s. 181–204. ISBN 80-7330-101-6.

VORÁČ, Jiří (2004). *Český film v exilu: Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-139-9.

WAGNEROVÁ, Alena (2016). Women as the Object and Subject of the Socialist Form of Women's Emancipation. In: JUSOVÁ, Iveta a ŠIKLOVÁ, Jiřina, eds. *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*. Bloomington: Indiana University Press, s. 77–94. ISBN 978-0-253-02191-5.

WAGNEROVÁ, Alena (2017). *Žena za socialismu: Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 978-80-7419-252-4.

WALKER, Janet a WALDMAN, Diane, eds. (1999). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-0-8166-3007.

WELSH, Christine (1995). Women in the Shadows. In: PIETROPAOLO, Laura a TESTAFERRI, Ada, eds. *Feminisms in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, s. 28–40. ISBN 978-0-253-11623-9.

WINSTON, Brian (2018). *The Documentary Film Book*. London: British Film Institute. ISBN 978-1-8445-7341-7.

WINSTON, Brian, VANSTONE, Gail a CHI, Wang (2017). *The Act of Documenting. Documentary Film in the 21st Century*. New York: Bloomsbury. ISBN 978-1-5013-0917-5.

ZIMMERMAN, Debbie (2012). Women Make Movies. In: JOLLIFFE, Genevieve a ZINNES, Andrew. *The Documentary Filmmakers Handbook: The Ultimate Guide to Documentary Film Making*. 2. vyd. New York: Continuum International Publishing Group, s. 92–97. ISBN 978-1-4411-8367-5.

ZIMMERMAN, Patricia R. (1999). Flaherty's Midwives. In: WALKER, Janet a WALDMAN, Diane, eds. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 64–82. ISBN 978-0-8166-3007.

8.3 filmy

ARMSTRONG, Gillian (1975). *Smokes and Lollies* [časoběrný dokument]. Austrálie.

ARMSTRONG, Gillian (2010). *Love, Lust & Lies* [časoběrný dokument]. Austrálie.

BRALIČ BLAŽEVIČ, Jasmina (2004). *Cesta: Portrét Věry Chytilové* [dokumentární film]. Česko.

JANEK, Miroslav (2012). *Umanutá* [dokumentární film]. Česko.

8.4 Dokumentární pořady

Průvan (2013–). [televizní cyklus]. Česko. ČT art.

8.5 Workshopy

ROE, Alex Martinis (2017). *It was about opening the very notion that there was a particular perspective* [workshop, performance, výstava]. Sydney: Art Gallery of New South Wales.

8.6 Online zdroje

Academia [online]. [cit. 16. 9. 2019]. Dostupné z: www.academia.cz.

Česká televize [online]. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz>.

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

Dok.revue [online]. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz>.

DSpace. Repozitář AMU [online knihovna závěrečných prací AMU]. [cit. 8. 8. 2019]. Dostupné z: <https://dspace.amu.cz/jspui/>.

FAMU [online]. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/cs/>.

Filmový přehled [internetový portál Národního filmového archivu o českém filmu]. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: www.filmovyprehled.cz.

Hithit.com [online]. [cit. 27. 9. 2019]. Dostupné z: www.hithit.com.

Institut dokumentárního filmu [online]. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <https://dokweb.net/cs/>.

Katedra dokumentární tvorby FAMU [online]. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <http://kdt.famu.cz>.

KANDA, Roman (2019). Od skepse k novým iniciativám: poznámky k české literární vědě po roce 2010. In: *Czechlit.cz* [online]. 11. 9. [cit. 11. 9. 2019].

Dostupné z: www.czechlit.cz/cz/feature/od-skepse-k-novym-iniciativam-poznamky-k-ceske-literarni-vede-po-roce-2010/?fbclid=IwAR10CbFBuR05qp9Lr623eDIctkyZ_gXpV8MSL_vE7CLMn1ePEgoWQlZEuvC.

Klub literatury faktu [online]. [cit. 16. 9. 2019]. Dostupné z: www.klubliteraturyfaktu.cz.

Kosmas [online]. [cit. 16. 9. 2019]. Dostupné z: www.kosmas.cz.

LUKAVEC, Jan (2017). Česká scéna non-fiction knih: Kondice, slabiny, výhledy. In: *Czechlit.cz* [online]. 19. 12. [cit. 6. 9. 2019]. Dostupné z: www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-scena-non-fiction-knih-kondice-slabiny-vyhledy/.

LUKAVEC, Jan (2019). Halada, Jan (ed.) Žánry a průniky literatury faktu. In: *Czechlit.cz* [online]. 25. 1. [cit. 6. 9. 2019]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/41085/halada-jan-ed-zanry-a-pruniky-literatury-faktu>.

PŘIVŘELOVÁ, Iva (2017). Marie Barešová: Daly jsme příležitost mluvit těm, které velké dějiny zatím nezachytily. In: *Filmový přehled* [online], 25. 10. [cit. 11. 9. 2019]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/rozhovor-marie-baresova>.

SLOVÁKOVÁ, Andrea (2019). Jak se dělá dokument. In: *Dok. revue* [online], 24. 6. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/nova-kniha-2-2019>.

Sbírka zvukových záznamů [online]. [cit. 11. 9. 2019]. Dostupné z: <https://nfa.cz/cz/sbirky/sbirky-a-fondy/zvukove-nahravky/>.

Slovník spisovného jazyka českého (2011) [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR. [cit. 13. 8. 2019]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=dokument&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>.

Terezatara.com [online]. [cit. 27. 9. 2019]. Dostupné z: www.terezatara.com.

8.7 Dokumentární práce zmíněné v teoretické části disertace

BARONOVÁ, Barbora a PEPE, Dita (2017–). *Australské ženy*. [dosud nepublikováno].

BARONOVÁ, Barbora (2019). *Dialog*. [fotografie Dita Pepe, Witek Orski, Ján Kekeli]. Praha: Česká centra.

BARONOVÁ, Barbora a PEPE, Dita (2015). *Intimita*. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-3-7.

BARONOVÁ, Barbora a PEPE, Dita (2016). Jihoafrické portréty. *Magnus Magazín*. Yinachi. 10, s. 34–43. ISSN 1804-9257.

BARONOVÁ, Barbora a PEPE, Dita (2014). *Měj ráda sama sebe*. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-1-3.

BARONOVÁ, Barbora a PEPE, Dita (2012). *Slečny*. Valašské Meziříčí: wo-men. ISBN 978-80-905239-0-6.

BARONOVÁ, Barbora a PEPE, Dita (2018–). *Slovenské ženy*. [dosud nepublikováno].

BARONOVÁ, Barbora, ČERNOHORSKÝ, Josef a ŠTREIT, Jindřich (2015). *Lágr Barbora: Život Josefa Černohorského*. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-4-4.

ČECHOVÁ, Miřenka (2018). *Miss AmeriKa*. [fotografie Vojtěch Brtnický, ilustrace Chin Yew, editorka Barbora Baronová]. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-8-2.

DVOŘÁKOVÁ, Marie (2004). *Jarmila se vrátila* [studentský dokumentární film]. Česko. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

DVOŘÁKOVÁ, Petra (2006). *Proměněné sny*. Brno: Host. ISBN 80-7294-187-9.

FRÝDLOVÁ, Pavla (2018). *Ženy 60+*. [fotografie Libuše Jarcovjáčková, editorka Barbora Baronová]. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-7-5.

HORAK, Olga (2000). *Auschwitz to Australia*. East Roseville: Kangaroo Press. ISBN 0-975-1092-6-X.

JARCOVJÁKOVÁ, Libuše (2017). *Černé roky* [dokumentární deníky, editorka Barbora Baronová a Lucia L. Fišerová]. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-6-8.

JEDLIČKOVÁ [ZUBÁKOVÁ], Blanka (2015). *Ženy na rozcestí: Divadlo a ženy okolo něj 1939–1945*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2459-6.

KALLISTOVÁ JABLONSKÁ, Linda, KIRCHNEROVÁ [ŠPIDLOVÁ], Zuzana a HEJDOVÁ, Irena (2013). *Čtyři v tom* [dokumentární seriál]. Česko. ČT2, 13. 1. 2013 – 17. 2. 2013.

KALLISTOVÁ JABLONSKÁ, Linda (2014). *Počátky* [časosběrný dokument]. Česko. ČT2, 13. 6. 2017.

KIRCHNER, Blanka, KONEČNÁ, Ema, TURČÍNOVÁ, Margareta, KONEČNÁ, Karolina a CIBIKOVÁ, Martina (2018). *Pět žen. Jedna věta denně* [limitovaná edice 150 kusů knihy k výstavě Vrstvy událostí v Nevan Contempo (27. 1. 2018 – 9. 3. 2018)]. Praha: Blanka Kirchner a Nevan Contempo.

KIRCHNEROVÁ, Zuzana (2008). *Bába* [studentský hraný film]. Česko.

KONTRA, Gabriela a KAČEROVSKÁ, Kateřina (2009). *Porodní plán* [dokumentární film]. Česko.

LINKOVÁ, Marcela a STRAKOVÁ, Naďa, eds. (2017). *Bytová revolta: Jak ženy dělaly disent.* Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2794-8.

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

PECHÁČKOVÁ, Marika (2016). Smilovice. In: *Náš venkov* [televizní dokument]. Česko. ČT2, 7. 5. 2016.

PEPE, Dita a BARONOVÁ, Barbora (2015). *Japanese Women.* Tokio: EU–Japan Fest Japan Committee.

PEŠKO BANZETOVÁ, Michaela (2017). *Co to znamená být (úspěšným) umělcem.* Brno: Michaela Banzetová; ArtMap. ISBN 978-80-90-65-99-3-3.

PINKAVOVÁ, Hana (1978). *Já tomu říkám nedrcat se o nebesa* [dokumentární film]. Československo.

PIUSSI, Zuzana (2008). *Babička* [dokumentární film]. Slovensko a Česko.

POČTOVÁ, Jana (2011). *Generace Singles* [dokumentární film]. Česko.

POČTOVÁ, Jana (2017). *Nerodič* [dokumentární film]. Česko.

POČTOVÁ, Jana (2012). *Sněhová pole Ivana Hartla* [dokumentární film]. Česko.

PROCHÁZKOVÁ, Petra (2003). *Aluminiová královna: Rusko-čečenská válka očima žen.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-632-X.

RASMUSSENOVÁ, Nelly (1995). *Děti severských šamanů.* Rudná u Prahy: Fleur. ISBN 80-900616-0-5.

RASMUSSENOVÁ, Nelly (1989). *Lidé z Baffinova ostrova.* Praha: Panorama. ISBN 80-7038-069-1.

RASMUSSENOVÁ, Nelly (1986). *Tykvové děti.* Praha: Panorama.

- RUDINSKÁ, Libuše (2014). *Pavel Wonka se zavazuje* [dokumentární film]. Česko. ČT2, 25. 6. 2019.
- RYCHLÍKOVÁ, Apolena (2017). *Hranice práce* [dokumentární film]. Česko.
- SMRŽOVÁ, Dagmar (2005). *Válka v paměti žen* [dokumentární film, scénář Pavla Frýdlová]. Česko.
- SOMMEROVÁ, Olga (1992). *Máňa* [dokumentární film]. Československo.
- ŠTEFKOVÁ, Zuzana et al. (2012). *Svědectví: Ženským hlasem*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová. ISBN 978-80-86863-44-3.
- ŠTREIT, Jindřich (2016). *Kde domov můj* [dokumentární kniha-objekt, editorka Barbora Baronová]. Praha: wo-men. ISBN 978-80-905239-5-1.
- TARA, Tereza (2007). *Hormonální akvárium* [krátký dokument]. Česko.
- TARA, Tereza (2017). *Kalado* [krátký dokument]. Česko.
- TŘEŠTÍKOVÁ, Helena (2009). *Katka* [dokumentární film]. Česko.
- TŘEŠTÍKOVÁ, Helena (2008). *René* [dokumentární film]. Česko.
- WAGNEROVÁ, Alena (2015). *Milena Jesenská*. Z německého originálu Milena Jesenská přeložila Alena Bláhová. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1485-0.
- WAGNEROVÁ, Alena (2010). *Sidonie Nádherná a konec střední Evropy*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0329-8.

9. PŘÍLOHY

9.1 Seznam filmových dokumentaristek

Jana Andert, Jaroslava Bagdasarova, Kristýna Bartošová, Gabriela Baumbrucková, Otta Bednářová, Ivanna Benešová, Lenka Benešová, Bibiana Beňová, Jarmila Beránková, Alena Berková, Tereza Bernátková Freyová, Jasmina Blaževič (Bralič), Jana Boková, Kateřina Borecká, Jana Boršková, Evženie Brabcová, Vendula Bradáčová, Tereza Brdečková, Kateřina Bubeníčková, Jarmila Bůžková, Květa Cáhelová, Eliška Cílková, Natálie Císařovská, Zora Cejnková, Andrea Culková, Viera Čákanyová, Zora Čápková, Alena Činčerová, Olga Dabrowská-Wdowiaková (Hájková), Kinga Dębska, Alena Derzsiová (Rybová), Irena Dodalová, Zita Drdová (Hrubá), Zuzana Dubová, Nataša Dudinski, Kateřina Dudová, Marie Dvořáková, Silvie Dymáková, Viktória Dzurenková, Markéta Ekrť Válková, Jana Eliášová, Mira Erdevički-Charap, Marie Fibichová, Anežka Fišárková, Pavla Fleischer, Jana Fořtová, Sonja Friedrichová (Kroupová), Erna Friesová, Pavla Frýdlová, Marie Fulková, Daniela Gébová (Dudová), Irena Gerová (Krausová), Daniela Goldweinová, Gabriela Goliášová, Irina Gradovová, Iveta Grófová, Jana Hádková (Dvořáková), Kateřina Hager, Alice Hamanová-Harvaříková, Angelika Hanauerová, Ludmila Hanzlová, Irena Hašková, Kateřina Hiřmanová (Lessenková), Hedvika Hlaváčková, Erika Hníková, Marie Hollitzerová, Eva Holubová, Helena Horáčková, Radoslava Horelová, Eva Horská, Eva Houdová Mathias, Monika Höferová, Alžběta Hrabicová, Vladimíra Hradecká, Marta Hrubá, Margareta Hruza, Jiřina Hubáčková, Dagmar Hyková Táborská, Alena Hynková Krämerová (Šimíčková), Barbora Chalupová, Jana Chroustová, Jana Chytilová (Podhrázská), Věra Chytilová, Klára Jakubová, Veronika Janatková, Linda Jandejsková, Veronika Janečková, Vlasta Janečková, Hana Jedličková, Zdenka Jelínková, Hana Jemelíková (Vlčková), Iva Jestřábová, Viola Ježková, Markéta Jiroušková, Ladislava Jírová, Veronika Jonášová (Švihelová), Zuzana Justman, Svatava Marie Kabošová, Kateřina Kačerovská, Linda Kallistová Jablonská, Hana Kastelicová, Barbora Kinkalová, Silvie Kleková, Lenka Klicperová, Myroslava Klocho, Jana Knitlová (Poslušná), Lenka Kny, Eva Kočovská, Rozálie Kohoutová, Marie Magdalena Kochová, Ester Kolářová, Marie Kolischová, Eva Kolouchová, Pavlína Komoňová, Adéla Komrzý, Gabriela Kontra, Bára Kopecká (Kašťáková), Kristýna Kopřivová, Jaroslava Kostková, Ema Kovalčíková, Alžběta Kovandová, Lucie Králová, Krystyna Krauze, Táňa Krejzová, Adéla Kroupová, Kateřina Krusová, Nikola Krutilová, Anna Kryvenko, Ivana Křenová, Marta Křesinová, Judita Křížová, Věra Kubalová, Renata Kubátová, Martina Kudláček, Kristina Kudrnovská, Petra Kunčíková, Slávka Kuráková, Markéta Kutilová, Kamila Kytková, Eva Lammelová, Mirjam Landa (Müller), Světlana Lazarová (Stoilová), Monika Le Fay (Elšíková), Květa Lehovcová, Petra Ležáková, Veronika Lišková (Hrdinová), Jana Lorencová (Vorlová), Ljuljana Lorencová, Josefina Lubojacki,

Petra Ludvíková, Hana Ludvíková Muchová, Dita Lukášová, Eva Lustigová, Šárka Maixnerová (Horáková), Andrea Majstorovičová (Kňourek), Kateřina Malatincová (Rollová), Soňa Maletzová, Martina Malinová, Taťána Marková, Daniela Matějková, Jolana Matějková, Kristýna Matoušková, Lenka Matoušková, Jaroslava Mayerová, Alžběta Medlová, Zuzana Meisnerová Wismer, Veronika Mikalová, Nina Mikesková, Liliana Mikhnevich, Kateřina Mikulcová, Marína Mlkvá, Marie Moravcová, Juliana Moska, Tamara Moyzes, Alena Müllerová, Širín Nafariehová, Alice Nellis (Rychetníková), Jitka Němcová, Petra Nesvačilová, Markéta Nešlehová, Hana Nováková, Marta Nováková, Soňa Novotná, Tereza Nvotová, Simona Oktábcová, Johana Ožvold (Švarcová), Jaroslava Panáková, Helena Papírníková, Beata Parkanová, Ivana Pauerová (Miloševič), Irena Pavlásková, Michaela Pavlátová, Šárka Pavlicová, Eva Pavlíčková, Marika Pecháčková, Karolína Peroutková, Anna Petruželová, Hana Pinkavová, Lenka Pipková, Jitka Pistoriusová, Zuzana Piussi, Mariana Placáková, Marcela Plítková Jurovská, Jana Počtová, Lenka Poláková (Lojdová), Danuše Posekaná, Andrea Prenghyová, Andy Primusová, Petra Procházková (Švábová), Dagmara Průchová (Prosserová), Květa Příbylová, Slobodanka Radun, Eleanore Rasmussenová (Kopšová), Gabriela Ravingerová, Tereza Reichová, Theodora Remundová, Libuše Rudinská, Jitka Rudolfová, Alice Růžičková, Olga Růžičková, Apolena Rychlíková, Monika Rychlíková (Zouharová), Klára Řezníčková, Michaela Režová, Sany, Andrea Sedláčková, Jana Semschová, Renata Severová, Růžena Schneiderová, Adéla Sirotková, Dana Slanařová, Šárka Slezáková, Andrea Slováková, Dagmar Smržová (Macková), Veronika Korčáková-Sobková (Matoušková), Pavla Sobotová, Eva Solařová, Olga Sommerová (Novotná), Šárka Speváková (Olšovská), Martina Spurná, Greta Stocklassová, Jitka Stropková, Olga Strusková, Jana Kristina Studničková, Vlasta Svobodová, Nataša Šándorová, Marie Šandová (Moravcová), Jana Ševčíková, Martina Ševčíková, Olga Šilhová, Tereza Šimíková, Katarína Šimková, Štěpánka Šimlová, Olga Špátová, Zuzana Špidlová (Kirchnerová), Tereza Štěpánková (Bílová), Jarmila Štuková, Tereza Tara, Klára Tasovská, Věra Tatterová, Hana Teislerová (Longauerová), Helena Tesařová, Viola Tokárová, Eva Tomanová, Jana Tomsová, Eva Toulová, Helena Třeštíková (Böhmová), Kateřina Turečková, Ljuba Václavová (Černá), Tereza Vágnerová, Hana Valentová, Luba Vančová (Velecká), Dana Vávrová, Jiřina Vávrová (Skálová), Yvonne Vavrová, Tereza Vejvodová, Simona Větrovská, Drahomíra Vihanová, Kristina Vlachová (Jana Slánská), Tereza Vlčková, Barbara Vodakova-Eriksson, Lenka Vochočová, Eva Vondrová-Cichoňová, Kamila Vondrová, Jaroslava Vošmiková, Tereza Vrábelová (Kopáčová), Petra Všelichová, Helena Všetečková, Alena Weissová, Lenka Weissová, Zora Wildová, Senta Wollnerová, Karolína Zalabáková, Blanka Závitkovská, Zuzana Zemanová Hojdová, Dana Zlatohlávková, Kamila Zlatušková a Hana Železná.

9.2 Seznam literárních dokumentaristek

Madeleine Albright (Marie Jana Körbelová), Anna Auředníčková (Schicková, Schiková), Marie Bahenská, Marie Barešová, Jarmila Bednaříková, Alena Bernášková, Milena Bohatová (Pekárková), Ruth Bondyová, Ilona Borská (Bondyová), Hana Bořkovcová (Knappová), Tereza Brdečková, Ervína Brokešová, Miroslava Burianová, Pavla Buzková (Ježková), Anna Císařová Kolářová, Jarmila Cysařová, Tereza Czesany Dvořáková, Helena Čapková, Jarmila Čapková, Anežka Čermáková Sluková, Jana Černá (Krejcarová), Soňa Červená, Marie Červinková Riegrová, Vlasta Čiháková Noshiro, Libuše Dedková, Radka Denemarková, Miroslava Dorazilová, Leopolda Dostálová, Albína Dratvová, Eleonora Dujková, Petra Dvořáková, Zora Dvořáková, Hana Elgrová, Ruth Elias (Eliášová Huppertová), Barbora Markéta Eliášová, Kateřina Emingerová, Helen Epstein, Marie Fantová, Kateřina Farná, Anna Fárová, Staša Fleischmannová, Helena Frischerová, Pavla Frýdlová, Marie Gebauerová, Irena Gerová, Jarmila Glazarová, Šárka Grauová, Růžena Grebeníčková, Bohumila Grögerová (Taufarová), Alena Hájková (Ježková), Zdenka Hásková Dyková, Lenka Hašková, Jiřina Hauková, Vlasta Havelková Wanklová, Libuše Heczková, Michaela Hečková, Helena Heroldová, Konstantina Hlaváčková, Helena Hodačová (Božena Homoláčová Svobodová), Lilly Hodáčová (Ludmila Hodáčová Konstantin Jirsová), Miloslava Holubová, Albína Honzáková, Anna Honzáková, Milena Honzíkova (Bláhová), Alice Horáčková, Hana Hrzalová (Bauerová), Josefa Humpal Zemanová, Milena Hübschmannová, Vlasta Chramostová, Jaroslava Janáčková (Musilová), Jana Janusová, Libuše Jarcovjáčková, Vlasta Javořická (Marie Zezulková Barešová), Pavla Jazairiová, Milena Jesenská, Věra Jirousová, Eva Jurčinová (Anna Weberová Navrátilová), Eva Kalivodová, Eva Kantůrková (Sílová Šternová), Zdena Kaprálová, Jana Kasíková, Blanka Kirchner, Lenka Klicperová, Ludmila Klukanová (Šabatová), Jana Klusáková, Zuzana Kočová (Liběna Kočová), Jaromíra Kolářová (Setničková), Božena Kopičková, Helena Kosková (Fischlová), Olga Košutová, Otýlie Kovářová Máchová, Helena Koželuhová, Amálie Kožmínová (Cimrhanzlová), Eliška Krásnohorská (Alžběta Pechová), Eda Kriseová, Marie Rút Křížková, Radka Kubelková, Blanka Kubešová (Kubiasová), Marie Kubínová (Kozlíková), Vlasta Kučerová, Božena Kuklová Jíšová, Markéta Kutilová, Elena Lacková, Juliana Lancová, Ludmila Lantová, Anna Lauermannová Mikschová, Ivanka Lefeuvre, Milena Lenderová, Hana Librová, Věra Linhartová, Marcela Linková, Žo Langerová, Růžena Lukášová, Jaroslava Lukavská, Monika MacDonagh Pajerová, Marie Majerová (Bartošová Stivínová Tusarová), Karla Mahenová, Jana Máchalová, Marie Majerová, Martina Malinová, Milada Marešová, Heda Margoliová Kovályová, Marta Marková, Helena Maršíková (Drumerová), Leontina Mašínová, Magdalena Matoušková, Judita Matyášová, Dagmar Mocná, Dobrava Moldanová, Libuše Moníková, Pavla Moudrá (Albieri, Mucková, Mrhová, Olga Příbylová), Jarmila Mourková, Marie Mravcová (Navrátilová),

Božena Mrštíková, Dana Musilová, Alena Nádvorníková (Bretšnajdrová), Jaromíra Nejedlá (Humlová), Krista Nevšimalová, Julie Nováková, Teréza Nováková, Irena Obermannová, Jarmila Otradovicová, Martina Pachmanová, Albína Palkosková, Anna Pammrová, Františka Pecháčková (Janečková), Iva Pekárková, Michaela Peško (Banzetová), Františka Plamínková, Marie Podešvová (Jarušková), Sofie Podlipská (Rottová), Kateřina Pošová, Hana Pražáková, Lenka Procházková, Miloslava Procházková, Petra Procházková, Marie Prušáková, Zdeňka Psůtková (Horníková), Marie Pujmanová (Hennerová), Eleonore Rasmussenová, Sylvie Richterová, Libuše Rudinská, Anna Řeháková, Eliška Řeháková, Marie Řepková (Balková), Ema Řezáčová (Voňavková), Zdena Salivarová Škvorecká, Alena Santarová, Gisa Saudková, Andrea Sedláčková, Oldra Sedlmayerová, Olga Scheinpflugová, Margarete Schellová, Eleonore Schönbornová, Vlasta Skalická, Otýlie Sklenářová Malá, Jaroslava Skleničková, Anna Skýbová, Josefa Slánská, Lenka Slívová, Naděžda Sochová (Koutná Jakšová), Olga Sommerová, Milada Součková, Kamilla Spalová, Božena Správcová (Lenka Vašátková Bohuslavová), Dagmar Steinová, Iren Stehli, Cecilia Sternbergová, Marie Steyskalová, Naďa Straková, Olga Stránská Absolonová, Eva Strohsová, Valja Stýblová, Jarmila Svatá Fuksová, Kateřina Svatoňová, Marie Svobodová, Růžena Svobodová, Herma Svozilová Johnová, Maryša Šárecká (Marie Bosáčková Radoňová), Jožka Šaršeová, Milena Šeborová, Kateřina Šedá, Jiřina Šiklová, Libuše Šilhánová, Dagmar Šimková, Helena Šmahelová (Trostová), Sonja Špálová (Františka Švehlová), Zuzana Štefková, Marie Štechová Lehnertová, Milena Štráfeldová, Jarmila Štuková, Marie Šulcová, Zuzana Švabinská, Marie Švermová (Švábová), Jindřiška Tichá (Svobodová), Věra Tichá, Zdeňka Tichá, Helena Tomanová Weisová, Helena Třeštíková, Anna Tůčková, Kateřina Tučková, Renáta Tyršová (Fügnerová), Saša Uhlová, Madla Vaculíková, Ludmila Vančurová, Zuzana Vittvarová, Bronislava Volková (Fischerová), Jitka Vodňanská, Jaroslava Vondráčková, Olga Votočková Lauermannová, Eliška Vozábová, Eva Vrchlická, Jana Vrzalová, Alena Wagnerová, Helga Weissová, Zdenka Wiedermannová Motyčková, Jindřiška Wurmová (Fleischerová), Jiřina Zábranová a Blanka Zubáková (Jedličková).

9.3 Informace k nahrávkám

Termíny nahrávek:

Hana Pinkavová: 13. 8. 2018, Zlín – Filmové ateliéry

Marie Dvořáková: 26. 10. 2018, Jihlava – festival Ji.hlava

Blanka Kirchner: 12. 10. 2018, Praha – Letná

Marika Pecháčková: 10. 2. 2018, Praha – Letná

Pavla Frýdlová: 18. 1. 2017, 25. 1. 2017, 20. 2. 2017, Praha – Řepy

Petra Dvořáková: 13. 3. 2019, Brno – Radlas

Zuzana Piussi: 24. 7. 2018, Praha – Újezd

Blanka Zubáková: 31. 7. 2018, Praha – Braník

Libuše Rudinská: 4. 1. 2017, 11. 1. 2017, 13. 2. 2017, Praha – Harfa a Letná

Alena Wagnerová: 1. 7. 2018, Praha – Platýz

Tereza Tara: 12. 2. 2018, Praha – Letná

Dana Musilová: 11. 4. 2018, Praha – Letná

Martina Malinová: 26. 6. 2018, Praha – I. P. Pavlova

Helena Třeštíková: 16. 5. 2018, 19. 3. 2019, Praha – Letná

Michaela Peško Banzetová: 22. 10. 2018, Brno

Jana Počtová: 2. 2. 2017, 10. 2. 2017, 8. 1. 2018, Praha – Újezd

Dagmar Steinová: 15. 3. 2018, Praha – Strašnice

Linda Kallistová Jablonská: 25. 1. 2018, 30. 1. 2018, Praha – Střešovice

Eleanore Rasmussenová: 16. 3. 2016, 19. 4. 2016, 18. 5. 2016, 22. 6. 2016, 15. 12. 2017, 6. 3. 2019, 21. 3. 2019, 26. 3. 2019, Praha – Malá Strana a Řepy

Apolena Rychlíková: 13. 12. 2017, 10. 7. 2018, Praha – Žižkov a Vinohrady

Olga Sommerová: 21. 2. 2019, Praha – Letná

Viola Ježková: 26. 7. 2018, Praha – Třebešín

Marcela Linková: 10. 7. 2019, Praha – Nové Město

Zuzana Kirchnerová: 31. 1. 2018, Praha – Letná

Gabriela Kontra, Kateřina Kačerovská: 16. 3. 2018, Praha – Letná

Zuzana Štefková: 9. 11. 2017, Praha – Vršovice

Judita Matyášová: 18. 11. 2016, 18. 2. 2017, Praha – Letná

Petra Procházková: 6. 7. 2018, Praha – Anděl

9.4 Otázky výzkumu

Základní otázky

Jak jste se k dokumentární práci dostala? Proč jste si vybrala zrovna ji?

Jaké jste měla k této práci životní předpoklady?

Subjektivní přemýšlení o dokumentu a jeho roli ve společnosti

Jakou roli má dokument v současné společnosti a jak jej podle vás společnost vnímá?

Jakou roli má v současné společnosti dokumentaristka a jak ji podle vás společnost vnímá?

Jakou roli ve společnosti jako dokumentaristka hrajete vy?

Co je podle vás dokument? Je subjektivní? Má být objektivní? Má hodnotit nebo být neutrální?

Sledujete české nebo zahraniční dokumentaristky? Co vás kdy zaujalo?

Sledujete v jejich práci určité stereotypy, trendy, tendence nastolovat určitá témata?

Etika

Jakými etickými pravidly se řídíte?

Dáváte své etické postoje v dokumentu najevo? Jak?

Je zasahování nebo nezasahování dokumentaristky do problémové situace při natáčení etické?

O práci

Jak byste popsala své dokumentární výstupy obecně a jak ty na téma žen?

Jak se liší vaše autorské dokumenty od dokumentů, které děláte na zakázku?

Jak byste se jako dokumentaristka popsala?

Muži versus ženy

Proč je důležité točit dokumenty o ženách?

Jaký je rozdíl mezi dokumentem dělaným o ženách a o mužích?

Jaký je rozdíl mezi dokumentem dělaným mužem a ženou?

Je důležité hovořit o dokumentu s důrazem na slovo ženský?

Historie versus současnost

Jaké postavení měl český dokument realizovaný ženami před rokem 1989?
Změnilo se něco k dnešku?

Jaké české dokumentaristky z minulosti a jaké ze současnosti uznáváte – a proč?

Jaká dokumentární díla týkající se žen pro vás kdy byla klíčová?

Jaká dokumentární témata vás kdy nejvíce oslovila – a proč?

Příprava dokumentu – volba a výběr

S jakými záměry své dokumenty natáčíte?

Jak se na dokumentární projekty připravujete?

Jak vybíráte témata svých filmů? Co vše zohledňujete při jejich výběru?

Podle jakého klíče témata volíte? Jaké jsou společenské předpoklady pro volbu takových témat? Témata spíš nastolujete, nebo reflektujete? Jak se do výběru promítají vaše individuální témata?

Jak vybíráte respondenty pro své dokumenty? Co vše zohledňujete při jejich výběru?

Jak se rozhodujete o stopáži a délce dokumentu?

Jak se rozhodujete o spolupracovnících?

Jak se rozhodujete o své roli, zaměření dokumentu, jeho vyznění a záměru?

Vztahy

Jaké zásady by měla dokumentaristka ve vztahu k dokumentované osobě ctít?

Do jaké míry si můžou být dokumentaristka a protagonistka blízké? Kdo posouvá hranici blízkosti? Má dokumentaristka právo sblížení nabídnout? Proč ano, proč ne? Co hraje při bourání vzájemných bariér roli?

Může dokumentaristka projevovat emoce? Může dokumentaristka projevovat sympatie, antipatie k dokumentované osobě?

Do jaké míry se může dokumentaristka angažovat do života dokumentované osoby?

Má dokumentaristka právo s dokumentovanou osobou diskutovat, polemizovat o problémových věcech, respektive jednat s cílem korigovat smýšlení dotazované? Proč ano, proč ne?

Má dokumentaristka právo zaznamenat konflikt a zveřejnit jej?

Může dokumentaristka dokumentovanou osobu svým dokumentem obhajovat, ospravedlňovat? V jakých situacích?

Má dokumentaristka spíš vysvětlovat, nebo jen pozorovat a zprostředkovávat?

Jaké praktiky vy sama jako dokumentaristka používáte při navazování vztahu s dokumentovanými osobami?

Přistupujete k práci jinak, když dokumentujete osobu blízkou?

Je dokumentární práce jiná, když znáte rodinu nebo blízké přátele osoby, kterou dokumentujete?

Jaký vztah zaujímáte k osobám, se kterými natáčíte delší dobu? Dochází k vzájemnému prorůstání, nebo si držíte odstup?

Jakým způsobem udržujete u protagonistek nit příběhu? Manipulujete je k jádru věci, nebo je necháváte vyprávět? Co je pro dokument prospěšnější?

Máte vnitřně nastaveno, kdy se přestat ptát?

Kde leží hranice intimity, osobní zóny autorek a dokumentovaných žen? Kdy a jak se stírají?

Zažila jste někdy manipulaci ze strany dokumentované osoby? Byla jste například úkolována? Je to dokumentaristčina povinnost? Má dokumentaristka přebírat za dokumentovanou osobu zodpovědnost?

Řešila jste někdy sebezprezentaci dokumentované osoby? Jak jste reagovala?

Musela jste se někdy vyrovnávat se vztahem ze strany dokumentované osoby, třeba v podobě její závislosti na dokumentování nebo na vás? Jak takové situace řešíte?

Jak reagujete na zpětnou vazbu od dokumentovaných osob, když hodnotí vaši osobu, práci, názory, vzhled?

Jak ovlivňujete dokumentované jedince a jak oni vás?

Odměňujete nějak hrdiny svých dokumentů?

Realizace

Můžete popsat dílčí fáze procesu vaší tvorby obecně, případně týkající se žen?

Jaké formy a podoby dokumentů volíte? Jaké jsou společenské a profesní předpoklady pro taková zpracovávání?

Co nejvíce ovlivňuje výsledek vaší práce – čas, peníze, technické možnosti, požadavky institucí?

Dokážete posoudit, jestli psaný dokument skýtá více intimního prostoru než dokument filmový, jestli je knižní dokument více solitérním a film kolektivním dílem?

Jak dlouho na svých dokumentech pracujete?

Kdo do něj dále zasahuje? Jak vypadá spolupráce s vašimi kolegy? Jak si hájíte svůj prostor?

Která fáze práce je u dokumentu nejkritičtější? Proč?

Jak se v průběhu tvorby mění váš záměr?

Využíváte jako nástroj dokumentu emoce?

Do jaké míry ovlivňuje obsah toho, co dokumentujete, vaše soukromí? Do jaké míry ovlivňuje způsob práce vaše soukromí?

Aspekty dokumentární práce

Jaký vztah máte k aspektům dokumentární práce: manipulace, soucit, angažovanost, cenzura?

Autorizace

Děláte autorizace? Jakou mají podobu? Jaký typ námitek akceptujete?

Umíte se vzdát dokumentárního materiálu, pokud by měl narušit vaši vizi, případně z etických důvodů? Můžete být konkrétní?

Řešíte s dokumentovanými osobami souhlas a smlouvy? V kterém momentu?

Využíváte skrytou kameru, neoficiální informace? Proč ano, proč ne? Jak s takto získaným obsahem nakládáte?

Terapie

Je dokumentární práce terapií?

Může být nastolení určitých témat začátkem autorova vlastního terapeutického procesu?

Může být dokumentární práce terapií pro dokumentované jedince? Nebo pro někoho dalšího?

Jakým způsobem chráníte samu sebe před důsledky dokumentární práce, zejména v otázce psychiky?

Vedete si pracovní deník? Co obsahuje?

Po dokumentu

Jak vypadá po dokončení dokumentu váš život?

Jak vypadá život vámi dokumentovaných osob? Jste s nimi i po skončení projektu v kontaktu? Jak často a v jak důvěrném vztahu? Jak reagují na výsledek?

Ovlivnila jste někdy pozitivně nebo negativně dokumentem osud dokumentované osoby?

Autorka jako objekt dokumentu

Jakou roli v procesu tvorby dokumentárního díla máte? Do jaké míry zůstáváte pozorovatelkou a do jaké míry se proměňujete v aktérku?

Do jaké míry je filmový nebo psaný dokument uměleckým autoportrétem ženy tvůrkyně?

Jak a proč se do obsahu angažujete osobně?

Žena ve světě dokumentu

Jak se jako žena cítíte v dokumentární branži?

Je těžké se v Česku jako dokumentaristka prosadit? Proč ano, proč ne?

Setkala jste se někdy jako dokumentaristka s výhodami, případně nevýhodami plynoucími z faktu, že jste žena? Můžete být konkrétní?

Vnímáte jako žena-dokumentaristka obecně větší, nebo menší podporu?

Vnímáte, že se vaše postavení jakožto dokumentaristky v průběhu vašeho života mění? Z čeho ta případná změna pramení?

Na závěr

Čeho si ve své dokumentární praxi nejvíce vážíte? A čeho litujete?

Mgr. Barbora Baronová, DiS.

**Ženy o ženách
Intimita tvorby českého ženského filmového a literárního
dokumentu**

Women on Women
Disclosure of the Creative Practice of the Czech Women Film and Literary
Documentary

Disertační práce

Vydala Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín

Náklad: 5 výtisků

Sazba: Mgr. Barbora Baronová, Dis.

Publikace neprošla jazykovou ani redakční úpravou.

Rok vydání 2019

ISBN: