

MICHAL KLODNER / 23. 4. 2019

Tereza Stejskalová: Film dokáže komunikovat napříč rozdíly

V kině Ponrepo bude 29. 4. uveden komponovaný program *Biafra ducha*, který navazuje na stejnojmenný projekt kurátorky Terezy Stejskalové, zabývající se působením studentů filmové režie z tzv. třetího světa v Československu.

S Terezou Stejskalovou jsme rozmlouvali o slavných i neznámých zahraničních filmařích, kteří za komunistického režimu studovali na FAMU, o jejich pohledech na naši společnost, o rasismu, internacionalismu, zkušenosti neprivilegovaných a odmítaných, o porozumění jiné kulturní zkušenosti, o komunistických převratech, tuzexových děvkách, inkluzivních pečujících institucích a prostoru v nich, o jejím rozostřování filmových specializací, sociální angažovanosti filmu, transgenderu, #metoo a přístupu k progresivní kultuře. S dětmi na hřišti rozkvétající pražské Letné.

TS: Tereza Stejskalová

N1: Nina

N2: Naďa

MK: Michal Klodner

MK: Již při několika příležitostech jsi prezentovala tvorbu zahraničních filmových režisérů, kteří studovali v Praze, byly dvě výstavy, kniha... Z čeho tvůj zájem vychází, souvisí to s aktivitami Tranzitu, kde jsi kurátorkou?

TS: Určitě to souvisí s Tranzitem, protože Tranzit se snažil do českého prostředí zavádět nebo vnášet postkoloniální diskurz, jak už výběrem umělců, které oslovoval a

zval, aby dělali nějaké projekty, tak i tím, že se překládaly texty postkoloniálních myslitelů, které do češtiny přeložené nebyly. A já když jsem tam nastoupila a hledala jsem nějaké téma, kterému bych se mohla věnovat, uvědomovala jsem si, že postkoloniální teorie je vlastně v současném umění hodně vlivná a taky že vlastně...

N1: Napij se.

TS: Já nechci, děkuju Ninuško, za chvíli jo?

A taky že vlastně nechci být jenom v roli mediátora zahraničních trendů, které bych přeložila do lokálního kontextu, protože to je určitě záslužné, ale hledala jsem spíš nějaké zdejší lokální téma, kde by se tyto problémy nebo tato tematika dala rozvinout.

Dalším impulzem byla uprchlická krize, kdy se tady zvedla taková vlna lhostejnosti nebo odporu mezi elitami, že nebyl zájem v postkomunistických zemích ty uprchlíky přijímat a já jsem v té době začínala přicházet na to, že tady je nějaká historie třeba arabských studentů nebo arabských intelektuálů a lidí, kteří sem před rokem osmdesát devět jezdili. Začalo mě to zajímat díky tomu, že v těch projevech antiuprchlického sentimentu často zaznívalo, že je to kultura, která je absolutně odlišná, se kterou nemáme nic společného, a zároveň mi přišlo, že je tady nějaká společná historie a historie společného soužití, takže je asi zajímavé se tím zabývat, protože by to třeba vyvrátilo takováto zdůvodnění.

MK: S některými režiséry jsi se spřátelila, dělala s nimi rozhovory, zejména asi s těmi afrického a blízkovýchodního původu. Jak to probíhalo, nebo kteří to byli?

TS: To seznámení probíhalo tak nějak samozřejmě. Já jsem dělala výzkum, ve kterém mě zajímala kulturní výměna, zajímali mě studenti a jejich podpora – jak východní Evropa poskytovala stipendia mladým lidem z Afriky, Asie a Latinské Ameriky. Zajímala jsem se o studenty, kteří tady studovali umění, nebo konkrétně film, šla jsem na FAMU do archivu a do matriky a tam jsem je vyhledávala. Zjistila jsem, že někteří byli známí nebo významní. Asi nejznámější z nich byl syrský režisér Nabil Maleh, což je takový otec zakladatel syrské kinematografie, který tady studoval v šedesátých letech a pak odjel do Sýrie a v podstatě tam spoluzakládal velice zajímavou a avantgardní vlnu syrské kinematografie. Byl to velice činný intelektuál a výrazná osobnost, toho bylo jednoduché vyhledat, protože je známý. Napsala jsem mu na emailovou adresu, kterou

jsem dostala. On tady má dceru (Samiha Maleh *1964, kostýmní výtvarnice a scénografka, pozn. red.), měl nějakou přítelkyni, manželku, lépe řečeno. Nebylo těžké ho vyhledat, ale vyměnili jsme si asi dva emaily a on pak zemřel. A vlastně mi psal, že je to poprvé, co ho někdo kontaktuje z Čech, nebo psal, že ta zkušenost na FAMU pro něj byla dost formující, ale nikdo s ním potom už nemluvil.

Potom zajímavější je to samozřejmě u těch filmařů, který třeba nejsou tak slavní a když se pak vrátili do těch arabských zemí – a já nemluvím arabsky –, tak bylo docela těžké je vystopovat. Většinou jsem na ně přišla nějakým úplně náhodným způsobem, například přes Facebook, nebo tak, že se přátelili s nějakými lidmi, co s nimi tehdy studovali, nebo s nějakými lidmi z okruhu FAMU...

MK: Ty jsi jim říkala kulturní mediátoři.

TS: Ano. Třeba Tunisán Hafed Bouassida, který dnes učí film na univerzitě v Minneapolis, po dostudování hodně spolupracoval s dokumentaristou A. F. Šulcem...

Dobrý! Šikulka. Šikulka je Nina.

No a on právě s ním točil v česko-tuniské koprodukci filmy o Tunisku pro české obecnost. A takových případů je více. Hodně těch studentů se nějakým způsobem, když tady točili filmy, snažilo zprostředkovat kulturu, z které vycházeli. Protože tehdy – před rokem osmdesát devět – je otázka, nakolik tady cítili nějaký nedostatek informací o těch zemích...

N1: Mami!

TS: Odkud pocházeli. Takže to byla na to nějaká reakce. Potom jsem zjistila, že byli fakultou možná i přímo vyzýváni, aby o tom točili, takže to byla iniciativa i ze strany FAMU.

MK: I v nadcházejícím programu pro Ponrepo je tématem jiný pohled na naši společnost, který my sami nemáme, ale oni díky tomu, že ji poznávají z pozice jiné kulturní zkušenosti, ji vnímají a staví příběhy specifickým způsobem. Co v tom vidíš za kvalitu?

TS: Podle mě dodnes naši historii vnímáme hodně z takového pohledu té české kotliny a pro mě je zajímavé se dívat na českou historii nebo českou přítomnost jakoby z pohledu globálnějšího. A když už se ta česká historie nějakým způsobem čte, nějakým způsobem se k ní přistupuje, tak je to skrze vztah Východu a Západu, nebo východní Evropy a západní Evropy. Takže mě zajímalo podívat se na to právě třeba z pohledu toho takzvaného třetího světa. Že možná pak vyplavou na povrch nějaké věci, které třeba jsou důležité, ale možná je nevidíme nebo nevnímáme. Jedno téma, které hodně vyplynulo skrze ten výzkum...

N1: Mami! Maminko!

TS: Je téma rasismu. Rasismu před rokem osmdesát devět, který ti studenti třeba z afrických zemí nějakým způsobem zažívali. Objevuje se tady jako takové palčivé téma nebo paradox: rasismus v socialistické společnosti nebo ve společnosti, která si říká socialistická. Rasismus, který je nějakým způsobem trošku jiným problémem než třeba dnes, nebo tehdy na Západě. Protože ta socialistická společnost sama sebe považovala za společnost, která je tak vyspělá, že tyto problémy nemá a třeba reformní komunista Jan Procházka, spisovatel...

No, že sklouzneš? Ouu, supr. Hehe.

MK: Tobě to jde...

TS: No ty jsi šikulka.

MK: Parádně jezdíš.



TS: No a že vlastně... Kde jsem to skončila?

MK: Procházka.

TS: Jo! No že on prostě někde napsal, že když se v nějaké zemi projevují rasistické problémy, tak to znamená, že s tím socialismem v té zemi je nějaký zásadní problém. Takže vlastně v nějaké socialistické zemi mluvit o problémech s rasismem znamená automaticky zpochybňovat společenské zřízení. A je určitě zajímavé se dnes na nějaké problémy soužití s kulturní jinakostí nebo na problémy s rasismem dívat skrze tuto historii.

MK: Chceš těmi filmy tedy ukázat naše předsudky, rasismus? Není třeba někdy i velmi povrchní, když to nevychází z žádné zkušenosti, ale jen z převzatých postojů?

TS: Je tam celá řada různých aspektů rasismu a způsobu, jak ho ty filmy ukazují. Jeden film, *Black and White* od Krishny Vishwanathy z roku šedesát osm, je takový hodně sociologizující a anketní. Ptá se různých lidí a je o soužití mezi africkými studenty a československými ženami – nejenom tedy, ale hlavně – a v něm se řeší celá jakoby sexuální dynamika. Film odkazuje k Othellovi a vztah československé ženy a afrického muže vyjevuje jednak patriarchální povahu společnosti, protože najednou si

žena zvolí partnera, který je pro tu společnost absolutně...

N2: Já bych chtěla taky být bosá.

TS: Nadi, tak si můžeš sundat boty, jo? Ale ne punčošky, jo?

Takže ta žena nebo ta její touha si zvolí objekt, který je pro tu společnost absolutně nepřijatelný: pro její rodiče, pro celou společnost, a tím pádem se vyjeví nějaké problémy i ohledně postavení té ženy v dané společnosti. Najednou ta hrozná fyzická blízkost bílé ženy a černocha je absolutně neakceptovatelná. Oba zažívají obrovské problémy, lidé na ulici volají na ženu, že je kurva apod. A pak je tam i materiální aspekt rasismu, protože řada studentů pocházela z nějakých elit a někteří z nich měli prostě víc peněz nebo měli přístup k luxusnímu zboží, které tady lidé tehdy neměli. A těm ženám, které s nimi chodily, se říkalo tuzexový děvky.

Lidé často taky nechápali, proč tady ti studenti jsou. Neměli dostatek informací, proč vlastně československá vláda podporuje cizince a byl tam takový moment...

N1: Mamí, hele!

TS: Jakože na vlastní kašle. To se objevuje i dnes. Že nepodporujeme postižené děti a chceme tady pomáhat někomu vzdálenému.

MK: Je na tom vidět také ta rozpolcenost komunistického režimu , který měl ty progresivní reformní komunisty, jak se ukázalo v tom osmašedesátém, a tu konzervativní stranu, která se realizovala v boji proti sedlákům a jak jim ukrást pole a žádný internacionalismus si nepřáli.

TS: No jak to píše Matěj Spurný ve své knize, ona ta komunistická strana zvítězila v roce čtyřicet osm díky silnému apelu na nějaký národnostní sentiment. Byl v tom hodně nacionalistický náboj. Ale je pravda, že ten rasismus obyčejných lidí vlastně ukazuje na to, že právě internacionalismus, v který asi někteří vrcholní představitelé nebo intelektuálové věřili, tolik neprosákl do společnosti, což je aktuální i dnes.

MK: Ale na té nejvyšší úrovni bylo Československo možná i pro Sovětský svaz nebo celý sovětský blok takovým můstkem k těm režimům, kde došlo k nějakému komunistickému převratu – třeba v Latinské Americe nebo v Africe. A Češi se v

rámci východního bloku uplatňovali nějakou komunikační schopností. I Rádio Praha šířilo v mnoha jazycích ten internacionální program...

TS: Já v tomhle smyslu můžu mluvit jen o Africe, protože ty ostatní oblasti nemám tak nastudované. Ale třeba v šedesátých letech bylo Československo z východního bloku tím nejaktivnějším státem v Africe. A byla to i politika Sovětského svazu, protože pro něj bylo diplomatictější přistupovat k novým africkým státům přes malého hráče, jakým bylo Československo. Bylo to strategičtější, než nastoupit hned z velmocenské pozice SSSR.

Ale to neznamená, že Československo bylo jen loutkou, chovalo se do jisté míry autonomně. Byla tam intenzivní spolupráce, která pak později trošku utichla, protože politická situace v Africe byla dost nestabilní. A byla intenzivní nejenom v tom, že studenti jezdili sem, ale i Čechoslováci jezdili do Afriky, byla založena afrikanistika apod. Vlastně když já jsem studovala afrikanistiku, tak řada literatury, která byla v překladu v češtině nebo slovenštině, pocházela z té doby. Byla vydaná ještě před rokem osmdesát devět. A když jsem dělala výstavu *Biafra ducha*, tak její název vycházel z toho, že když byla válka v Biafře, tak Československo tuto zemi hodně podporovalo. Lidé pak viděli paralelu mezi sovětskou okupací Československa v roce 1968 a událostmi v Biafře.

Nino!

MK: Ty jsi i autorka manifestu feministické instituce a editorka knihy *Klidně jdi* od Carly Ponti. Asi tě krom rasismu zajímají i jiné stereotypy, zejména zbytečné a překonané stereotypy ve vztazích mezi lidmi?

TS: Je to zvláštní, že se zabývám těmi dvěma tématy, a nikdy jsem se nezamýšlela nad tím, proč... Nikdy se mi je nedařilo úplně propojit. Když jsem dělala ten výzkum studentů, tak jsem byla citlivější vůči genderovým otázkám, třeba jsem si všimla, že žádná Afričanka ani Asiatka před rokem osmdesát devět na FAMU nestudovala, zato Latinoameričanky ano, takže prostě, nevím...

Asi mě zajímá člověk, který je nějak znevýhodněný nebo pod nějakým útlakem nebo řeší nějaké nespravedlnosti, takže ten jeho úhel pohledu je svým způsobem pravdivější nebo autentičtější než pohled člověka, který v té společnosti nemá žádné problémy.

Vidí ty problémy, zatímco člověk, který problémy nemá, je nevidí.

MK: Myslíš, že cizinci společnost nějak obohacují dalšími vzory a přístupy, nebo tě zajímá ten filmařský pohled z pozice, která nebyla určena žádnou shora danou autoritou, protože oni začínali z ničeho, s lámanou češtinou a neporozuměním – ta komunikace z neprivilegované pozice?

TS: Tam je zajímavá celá řada věcí. Spíš mě zajímal vztah mezi kulturami– že oni přicházeli s nějakou kulturní zkušeností a znalostí na FAMU, kde samozřejmě řada z nich obdivně přijala českou filmovou školu. Možná to je na další výzkum, ale spíš se setkávám s tím, že přejali tu estetiku velmi pozitivně, že obdivují všechny ty české filmaře. A zároveň jejich kulturní zkušenost, se kterou sem přišli, asi nebyla úplně často doceněná.

Syrský režisér Moris Issa mi třeba říkal, že když sem přišel, měl velké znalosti třeba co se týče arabské poezie. Znalosti, které u té přijímací zkoušky nemohl úplně uplatnit (smích). Takže to bylo vlastně o vztazích dvou kultur – jak oni se snažili přinést sem svoji kulturu a zároveň jak vnímali zdejší společenské dění.

MK: V souvislosti s feministickou institucí mě napadají myšlenky Josepha Beuyse, jeho principy společenské plastiky a jakéhosi společenského mezilidského tepla, které se musí pěstovat. A jeho ekologické aktivity, nerozlišování na umělce a ne-umělce. Jsou v tom přístupu těch cizinců – filmařů k naší společnosti možné vidět i tyto aspekty, že se s nimi vytváří ta společenská plastika trochu jinak a že to společenské teplo vzniká trochu jiné než v nějaké rigidní společnosti?

TS: Tak feministická instituce nebo feminismus jako takový je pro mě nějaká...

N1: Mami!

N2: Podívej na nás!

TS: Vidím.

Je pro mě nějaká instituce, která se chce dívat na společnost z pozice někoho... z pohledu péče o co nejširší... jak to říct? Prostě že i člověk, který je úplný outsider,

který má nějaké problémy nebo nemá běžný přístup k těm společenským institucím, tak že je nějakým způsobem zaopatřený. To znamená třeba ženy na mateřské nebo lidé, co mají nějaké zdravotní problémy... Jak tu instituci takhle udělat co nejinkluzivnější, s tímto ohledem.

A ti filmaři sem často přicházeli jako outsideři, byli prostě outsideři kvůli své barvě pleti, kvůli své kultuře, nikdo je tady neznal, nebyla to společnost zvyklá na nějakou kulturní jinakost. Ten jejich pohled je, že oni třeba často točili filmy o lidech, kteří jsou třeba nevidomí nebo stojí trošku mimo tu společnost. Takže jakoby v něčem se v těchhle outsidersch sami nachází. Sami nechávají ty outsidersy, aby říkali za ně, co oni sami cítí. Ale tu podobnost bych viděla v nějakém vnímání důležitosti i nejslabších nebo nejméně ceněných aspektů společnosti.

MK: Ty jsi říkala, že je to na několika rovinách: genderové, sociální i umělecké. A jde tedy o zapojení těch částí bez účasti ve společnosti?

TS: No to nevím, jestli je to úplně takhle. Možná ano, jestli je to zájem o pohled bytosti, jejíž hlas není slyšet. Něco takového?

MK: A jak se ti daří propojovat výtvarnou scénu s filmovou? Co je tématem tvého působení na FAMU?

TS: Já těm studentům, kteří studují fotografii, vlastně zprostředkovávám nějaké problémy současného umění, takže trošku rozmlžuju nebo nějak rozostřuju onu filmovou nebo fotografickou specializaci. A zároveň je můj výzkum vlastně amatérský nebo je to jako fušeřina, protože nejsem ani historik umění ani historik filmu a film není moje specializace. Takže tam přináším jiné otázky, které spíš pramení z mé zkušenosti nebo z kontaktu se současným uměním než s filmem nebo fotografií.

MK: Takže se to propojuje spíš na úrovni společenských témat, ne úplně jako způsob tvorby nebo filmové řeči.

TS: No určitě. Nejsem ten, kdo dokáže víc ocenit estetické jazyky, které oni buďto přijímají, nebo se vůči nim vymezují, nebo přinášejí nějaké nové. To je rovina, kterou nedokážu posoudit. Spíš mě zajímají politické nebo společenské otázky. Asi se to propojuje na této rovině. Ale je zajímavé, že někteří studenti studovali také vizuální umění, studovali na AVU, ale film je pro ně nějak srozumitelnější než třeba malovaný

obraz. Možná právě proto, že víc mluví sociálně angažovaným jazykem. Jejich dokumentárnímu filmu rozumím víc, protože se mi zdá, že je sociálně angažovanější než třeba obrazy, které ti studenti malovali na AVU.

MK: Jak se ti s jedním a pak druhým dítětem dařilo udržovat aktivity, například psaní? Musela jsi obtížně navazovat na to, co bylo předtím? Existují názory, že v období dětských hřišť je člověk bez možnosti plnohodnotné účasti na dění, nemůže se věnovat práci apod. Jsou to předsudky, nebo záleží na partnerech, nebo je to problém a je potřeba nějaká společenská změna? Mimochodem my jsme se k rozhovoru sešli tady na dětském hřišti, abychom propojili práci a děti, možná vytvořili nějaký nový vzor...

TS: Tak je to těžké. Je to těžké v momentě, kdy člověk má nějakým způsobem rád svoji práci nebo je vášnivě oddaný nějakému typu činnosti, ať už je placená nebo neplacená, a najednou přijde bytost, která vyžaduje fakt intenzivní pozornost a péči. Je to takový proces neustálého vyjednávání, co bude upozaděno a co bude upřednostněno. Pocity, že se člověk nevěnuje dost dětem, které ho potřebují, nebo potom když je s dětmi, tak by měl honem něco dělat, protože jinak nestíhá svou práci, zažívají v tomto období asi všichni.

MK: A co ty společenské podmínky?

TS: Tak ty společenské podmínky... Já jsem nezažila období, kdy bych nemohla pracovat, neměla jsem žádné utlumení aktivity. I když ano, v šestinedělí jsem toho asi moc neudělala (smích). Ale nikdy jsem neměla období, že bych nedělala nic. Je to taky samozřejmě výsledek toho, že mám opravdu nadstandardní podmínky, jako je moje i partnerova flexibilní práce nebo prarodiče, kteří jsou ochotní.

A takovou pozici nemá každý, ale myslím si, že by to v ideálním světě měla být volba. V tom případě to ovšem znamená, že stát bude méně paternalistický, že bude víc chápat, že různé skupiny rodičů mají různé potřeby: někdo chce pracovat a někdo vůbec nechce pracovat. Aby bylo co nejvíc možností, jak by se mohli lidi nějakým způsobem realizovat a byli spokojení, protože když jsou spokojení rodiče, tak jsou spokojené i děti a nejhorší jsou frustrovaní rodiče.

MK: Ale souvisí to i s prostředím v těch institucích pro ty děti, i práce by měla být...

TS: Flexibilní

MK: A zohledňovat, že třeba jsou při ní někdy přítomné i děti. Nebo se různé události a akce organizují často tak, že jejich průběh s dětmi vůbec nepočítá, a přitom není problém na to myslet a udělat tu akci pro děti přístupnější a pak by k tomu vyčleňování tolik nedocházelo?

TS: Tak skrze tu feministickou instituci se tomu hodně věnuji a někdy to není jednoduché...

N2: Mami, mami, Nina házela písek.

TS: Na tebe? Nino, písek se nehází, jo? Na děti. Tytyty, to se nedělá, kdyžtak řekni Nadě promiň, jo? Řekneš Nadě promiň? A není ti už zima Naďo, nechceš svetřík? Nino nesundávej si to prosím tě, jsi nastydlá.

N1: Mami. Stydla.

TS: Nino, nechceš ještě tu limošku? Naďo, dej ještě Nině tu limošku.

A někdy to vlastně není úplně jednoduchý. Teď se třeba řeší dětskej koutek v Altě, kde ho zrušili.

N2: Ona mi ji mami nedá (pláč).

TS: No ale Naďo, ty jsi toho vypila hodně, tak jí to nech, jo?

N2: Já chci taky.

TS: No už jste to vypily. Naďo, nech jí tu limonádu, ty už si jí měla hodně.

MK: Pozor, děti by měly být v rozhovoru zachovány. My z diskurzu nevyklučujeme nikoho, ani děti. Perou se o limonádu.

TS: Takže není to jednoduché. Naše nároky na to, jak má být něco nahlas, nebo na hluk a ticho a klid a takovéhle úplně smyslové podmínky nějakých diskuzí a veřejných

aktivit jsou takové, že se s dětmi vylučují. Člověk, i kdyby tam s dvěma dětmi přišel, tak je tam totálně rušivý element a je to hrozně nepříjemný pocit.

To nejde a my jsme se s tou feministickou institucí – nebo i s dalšími institucemi – různě pokoušeli, tenhle problém nějak vyřešit. V Goethe-Institutu měl Institut úzkosti celou jednu místnost, která byla vedle místnosti, kde byla diskuze, a tam byla hlídačka, nebo někdy tam byla a někdy ne, a diskuze se tam přenášela: byl slyšet zvuk a bylo to asi nejlepší řešení.

Já se dvěma dětmi jsem pořád někde rušivý element, nedávno jsem zažila takový konflikt v Altě. Prostě to, že děti jsou v něčem děti, je záležitost všech a je trošku jedno, jestli ty děti máš nebo nemáš. S tím by se ale asi řada lidí neztotožnila, prostě chtějí mít svůj klid.

N1: Podívej se!

TS: Třeba až budu stará, budu chtít mít svůj klid, tak to taky budu vidět jinak.

MK: A máš nějaký film, který je pro tebe důležitý, vryl se ti do paměti? Nebo uspokojuje tě současná česká produkce, jaké filmy by se třeba měly podle tebe víc točit?

N1: Mami, na!

TS: Myslíš film jako vůbec? Nebo filmy těch studentů?

MK: Myslím film jako takový, protože filmy spoluvytváří ty společenské podmínky.

TS: Já bych zmínila dva filmy. Jeden se jmenoval *Dívka* (r. Lucas Dhont, 2018; pozn. red.) a byl o zkušenosti transsexuálního dítěte a o tom, že i když ten chlapec, co se cítil jako dívka a nakonec se dívkou stal, měl totální podporu od své rodiny i svého okolí, tak to pro dospívající dítě bylo hrozné trauma. Dospívající člověk i normálně řeší různé bolestivé věci, není to nic snadného. Ten film ukazuje nějakou zkušenost, a myslím si, že to je možná role umění. Že my jsme všichni vůči některým skupinám ve společnosti v privilegované pozici a vůči jiným skupinám zase v nějaké méně privilegované pozici. Když jsem se bavila s nějakým padesátiletým mužem o #metoo

nebo o sexuálním násilí, tak on nadával na tu korektnost a že se nemůžou dělat žádné vtipy. Naše zkušenost se sexuálním násilím, moje a jeho, byly tak absolutně odlišné, že on vlastně nevěděl, o čem mluvím a já sem mu nedokázala vysvětlit, že pro mě to není vtipné, protože s tím mám spojenou nějakou traumatickou zkušenost, což má asi tak devadesát procent žen v téhle společnosti.

No to je jedno, chtěla jsem jen říct, že umění může hrát roli v tom, abychom já a ten padesátiletý pán mohli spolu mluvit, což je pro mě důležité, a myslím si, že to umění může nějakým způsobem artikulovat. Když se na tenhle film díváš, tak tě to vnoří do nějaké bolestivé zkušenosti člověka, který se necítí dobře v tom, v čem se narodil, v nějakém pohlavním uspořádání. Je to najednou silná zkušenost a pak se díváš na takové lidi třeba jinak. Film dokáže nějak komunikovat zkušenosti napříč rozdíly vnáší historii nebo v tom, co každý zažíváme.

Ale tak to je jeden příklad a pak bych řekla... Jenomže to je film, který je totálně artový, ten neuvidí moc lidí. Dokáže komunikovat, ale je otázkou, jestli sféra té komunikace není omezená.

Ale jsou různé žánry, třeba seriál *Most!*. Ten taky řeší trans zkušenost nějaké přeměny pohlaví jiným, dostupnějším způsobem, ale vlastně tam jde o to samé jako ve filmu *Dívka*. Jenomže *Dívka* je jakoby pro nějaké inťouše, kteří půjdou do artového kina.

MK: Ačkoli kampaň #metoo vznikla ve filmovém oboru, tak v českém filmu moc nerezonovala, ale *Most!* zafungoval asi nejlíp.

TS: Pro mě jsou důležité oba ty typy: komunikovat s elitou, ale taky je důležité komunikovat s těmi ostatními.

MK: No ono záleží na struktuře společnosti, protože někde je ten film mnohem širšího dosahu působnosti a u nás je úzce inťoušskej. Protože ta společnost není tak kultivovaná, což když se časem rozvine...

TS: No jasně no...

Ale od toho mají být veřejná média. Skvělý článek napsal na Alarm Jiří Špičák. Hudební publicista, nevím, jestli ho znáš, dělal na Rádiu Wave, ale to je jedno. On napsal text o

tom, že je z pracující třídy, nebo z prostředí, které nemělo přístup k nějaké sofistikované kultuře, ale že se dostal k experimentální hudbě jenom proto, že byl o ní v rozhlase pořad. Je vlastně důležité, aby každý, když bude chtít, mohl mít přístup k nějaké progresivní kultuře.

K nadcházejícímu programu *Biafra ducha – Československo očima jiných* v kině Ponrepo (cyklus Paralelní kino) najdete více informací [zde](#).