

**Pátrání po proměnách pedagogických koncepcí výuky
dokumentárního filmu na FAMU
1962-2002**

Poděkování

Děkuji přátelům za jejich podporu a přesvědčení o opodstatněnosti této práce. Jmenovitě děkuji Kristýně Bartošové, Kateřině Turečkové a Marice Pecháčkové, studentkám KDT. Děkuji Lee Oesterreicher za pečlivost, s níž přistoupila k práci na *Konsolidovaném seznamu studentských filmů KDT (1962–2014)*. Děkuji Pavle Sobotové, studentce KDT bez jejíž iniciativy které by práce na *Konsolidovaném seznamu studentských filmů KDT* nezačaly.

Děkuji také předešlým studentům KDT, kteří své diplomové práce věnovali zájmu o historii či smysl studia na této katedře. Bez těchto materiálů by se moje úsilí nastítnit proměny výuky dokumentárního filmu na KDT pohybovalo v mnohem šedivějších vodách. V neposlední řadě děkuji knihovnicím FAMU, Zlatě Faustusové a Lucii Měchurové, za jejich vlídnou velkorysost a nápomoc při studiu dostupných materiálů. Dále pak řediteli NFA Michalu Bregantovi a zaměstnankyním Evě Pavlíkové a Janě Příkrylové za spolupráci při získávání informací o dokumentárních filmech z FAMU, které jsou uloženy v archivech NFA.

Tato práce je věnována především studentům Katedry dokumentární tvorby FAMU.

OBSAH

Poděkování.....	2
Obsah.....	3
Výzkum.....	5
Předmluva.....	7
Předpoklady vzniku samostatné Katedry dokumentární tvorby na FAMU.....	9
Organizace výroby praktických filmových cvičení.....	9
Osnovy nově vznikající katedry.....	12
Dokumentární film na Katedře režie a Katedře dramaturgie.....	13
Vznik samostatné Katedry filmové a televizní publicistiky (1962–1971).....	16
Československá televize na počátku šedesátých let.....	16
Ideové základy nově vzniklého oboru.....	18
Rozštěpení.....	22
Filmová publicistika.....	23
Pravdivost dokumentu a dokumentárnost publicistiky.....	26
Publicistika a umělecká kinematografie.....	27
Dokumentární film jako předmět výuky.....	29
Dopad teoretických předpokladů na praktickou výuku.....	33
Praktická cvičení.....	33
První evidovaná filmová cvičení.....	35
Vzdor a prohra (1968–1970).....	37
Nástup a průběh normalizace na KDT (1971–1981).....	39
Personální změny na KDT.....	40
Změna osnov výuky.....	44
Výroba praktických cvičení.....	48
Oživení (1982–1989).....	54
Zápisy porad KDT.....	54

Odliv normalizačních poměrů (1989–2002).....	62
Listopad 1989. Souboj o váhu záznamu.....	63
První změny na Katedře dokumentární tvorby.....	65
Reálné proměny mechanismů výuky a jejich ideový základ.....	68
Praktická cvičení.....	70
Autorský film na Katedře dokumentární tvorby (2002).....	74
Vznik nových distribučních a propagačních platforem v 90. letech, Český lev a digitalizace.....	74
Nová koncepce FAMU.....	78
Revitalizace výuky na KDT.....	80
ZÁVĚR.....	86
Literatura:.....	88
Časopisy a periodika.....	89
Internetové zdroje:.....	89
Orální prameny:.....	90
Seznam příloh:.....	91

Výzkum

Důvodem této práce byla má potřeba udělat si ucelenější pohled na to, jak se má domovská katedra vyvíjela, s důrazem na to, jestli a jak se zde v průběhu šedesáti let proměňovaly pedagogické koncepce výuky dokumentárního filmu. Tento zájem byl podpořen SGS grantem na rok 2015 a výsledný rukopis je v edičním plánu NAMU. Obsah diplomové práce je zkrácen o některé kapitoly rukopisu a rozhovory s pedagogy.

Nebylo možné se pokoušet o vytvoření celistvějšího obrazu o fungování katedry, když informace o studentských filmech, které zde kdy vznikaly, byly kusé. V první řadě bylo proto nutné vytvořit sjednocený seznam studentských filmů. *Konsolidovaný seznam studentských filmů KDT (1962–2014)* vznikl ve spolupráci s Pavlou Sobotovou a Leou Oesterreicher.

Díličí data pro konsolidaci záznamů o studentských filmech z KDT (1962–2014) poskytly Studio FAMU, Národní filmový archiv (NFA), Knihovna FAMU, Katedra dokumentární tvorby (KDT). Informace jsem čerpala též z diplomové práce Jaroslava Bařinky *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, která obsahuje podrobné seznamy dokumentárních filmů vzniklých na FAMU i KDT. Při ověřování toho, zda filmy vznikaly na KDT, či nikoli, jsem používala matriku FAMU, která však, zejména v období prvních dekád není kompletní. Proto, ačkoliv je výsledný *Konsolidovaný seznam* v současnosti nejkompletnějším soupisem studentských filmů z KDT, není s největší pravděpodobností úplný.

Paralelně s konsolidací probíhaly rešerše ve fondech Archivu FAMU. Archiv AMU byl v průběhu roku 2015 v součinnosti s projektem Dějiny AMU katalogizován. Za účelem získání přesnějších informací o fungování katedry jsem ho naposledy navštívila v květnu 2015. Dosavadní nalezený materiál, který by se týkal přímo KDT, byl nalezen pouze pro školní rok 1974/75 a dále zde byly nalezeny záznamy z let 1980–1982. Jinak se jednalo o celofakultní dokumenty, ve kterých katedra figuruje vždy jako součást předkládaných každoročních učebních plánů. Místy bylo možné dohledat komunikaci katedry se studijním oddělením, jednalo se však o záznamy drobných změn ve výuce konkrétních předmětů.

Co se tedy týká dění na katedře, vycházím v nástinu jejího vývoje především z rozhovorů, které jsem za tímto účelem vedla. Literatura k tomuto tématu v podstatě neexistuje, dostupné studie

se spíše zabývají proměnou FAMU v roce 2002. V současnosti je historie (F)AMU předmětem historického bádání projektu Dějiny AMU a jeho knižní publikace nás teprve čeká.

Tématu historie katedry se v minulosti věnovalo několik prací vzešlých z katedry samé. Byly mi, podobně jako rozhovory, podstatným přínosem a zdrojem informací. Obsahují totiž nejen výčty studentských filmů z KDT či statistiky zabývající se vztahem katedry a Československé televize (ČST), ale ukrývají také přímé citace rozhovorů s předními pedagogy katedry. V tomto ohledu cituji hodně z diplomové práce studenta KDT, Jaroslava Bařinky, jehož *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU* z roku 1975 mi poskytoval pečlivě soustředěný popis vývojových etap KDT a právě zmíněné rozhovory s pedagogy katedry.

Jsem si vědoma toho, že výčet filmů v jednotlivých obdobích je diskutabilní. Selektce autorů a filmů byla vedena na základě jejich veřejného ohlasu, z ní pak ovšem zmiňuji ve většině případů jen ty, kteří souvisí i s dalším vývojem katedry. Takto motivovaný výběr má svá úskalí, do jisté míry totiž kopíruje utilitární přístup ke vzdělávání, který se jako jedno z témat prolíná kapitolami této práce. Rozhodla jsem se však, vzhledem k tomu, že se jedná o nástin vývojových etap katedry, tento zkreslující výčet považovat, se zmíněnými výhradami, za relevantní.

PŘEDMLUVA

Československá kinematografie byla prvním hospodářským odvětvím, které bylo hned po válce, v srpnu 1945, zestátněno. Dva měsíce poté, 27. října, den před státním svátkem, prezident republiky vydal dekret, který umožnil zřízení pražské Akademie múzických umění (AMU). Tato svrchovaná gesta, zestátnění kinematografie a následné zřízení filmové vzdělávací instituce (FAMU) byla výsledkem dlouhodobého a za protektorátu v utajení rozpracovaného plánu československých filmových tvůrců. Tento plán rezonoval se směřováním republiky prezidenta Edvarda Beneše.

Československý film byl na cestě ke konsolidaci. Byl to pouze stát, který mohl provozovat filmové ateliéry, vyrábět, půjčovat a veřejně promítat filmy. Jenom stát mohl dovážet a vyvážet filmy pro celou Československou republiku. Filmoví tvůrci si od zestátnění slibovali nejenom ochranu před komerčními zadavateli, ale především zaručení dostatku financí na realizaci náročnějších filmů.¹ Peníze z kin se v takto formovaném monopolním prostředí vracely zpět do výroby a finančně úspěšnější filmy tak mohly podporovat vznik divácky náročnějších filmů. Tato vize filmového prostředí, které pod ochranou státu může směle rozvíjet svůj potenciál, začala záhy narážet na ostré hranice nikoli ochrany, ale vynucované podřízenosti státní ideologii. Ještě předtím však společná vize kulturních a politických elit stačila iniciovat vznik vzdělávací filmové instituce, FAMU, která se měla plnohodnotně podílet na budování nové společnosti.

Výchova filmových režisérů, dramaturgů, scenáristů a kameramanů měla v Československu svoji tradici od třicátých let,² vysokoškolský precedens však postrádala. V roce 1950 se podařilo vedení FAMU získat z moskevského VGIKu sovětské osnovy výuky, které položily základy organizace výuky filmu.

¹Např. *Daleká cesta* (1947) Alfreda Radoka, *Stříbrný vítr* (1954) Václava Kršky či pohádka *Strakonický dudák* (1955) Karla Steklého.

²Při Svazu filmové výroby vzniklo v roce 1934 Filmové studio, v jehož rámci vyučoval Karel Smrž režii, herectví a scenáristiku. Další vzdělávání v těchto oborech s důrazem na scenáristiku probíhalo formou jednorázových kurzů. V 50. letech v důsledku rostoucí poptávky po technicky kvalifikovaných pracovnících vznikla Vyšší odborná škola v Klánovicích, která se později přestěhovala do Čimelic. Škola se specializovala na tři odvětví, technické, produkční a chemické. Více viz Květa LUJKOVÁ. *Výchova filmových kádrů: Historie Střední průmyslové školy filmové* [online]. Diplomová práce. Brno: FF MUNI, 2013 [Cit. 19. 11. 2015]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/263578/ff_m/KLujkova_magisterska-prace_FINAL.pdf.

V té době měl VGIK za sebou bez mála třicetiletou praxi výuky filmového vzdělání. Jeho podoba byla určována centrálním orgánem Sojuzkino, které mělo od počátku třicátých let dvacátého století veškerou kontrolu nad filmovou výrobou. Vedení Sojuzkina věnovalo maximální péči vývoji vzdělávacích filmových institucí.³ Jedním z prvních kroků, který byl v tomto ohledu realizován na příkaz vlády, bylo povýšení technických studií na akademickou úroveň univerzit. V roce 1934 byl Státní institut kinematografie (GIK) transformován do Všesvazového státního institutu kinematografie (VGIK), kde tehdy působil mezi jinými Sergej Ejzenštejn, Lev Kulešov, Vladimír Nil'sen či Eduard Tisse. Tato vnější restrukturalizace původně technicky založeného GIKu byla součástí plánu masového vzdělávání dělníků a zemědělců, měla zajišťovat dostatečnou motivovanost ke studiu a stimulovat vidinu osobnostního růstu v masovém měřítku. V eseji Jamieho Millera se dočteme, že samotný Ejzenštejn, zprvu nadšen dekretem z roku 1929 *Na posílení filmových kádrů*, který nařizoval 75% kvótu proškolených filmových profesionálů z řad dělníků či rolníků, musel zkonstatovat, že takto nastavené parametry vysokoškolské výuky jsou nerealizovatelné.⁴

Na FAMU, která vznikala v odlišných kulturních i sociálních poměrech, se také v prvních letech hlásilo přes 1200 uchazečů z řad profesionálů i laiků.⁵ Avšak kapacity pro výuku i časové možnosti pedagogů neumožňovaly přijmout velké počty uchazečů, a tak bylo v prvních letech existence FAMU ze 170 pozvaných přijato ke studiu 35 studentů.⁶

Zajímavá je zde však společná tenze mezi řemeslnou či technickou erudovaností a poptávkou po ní a tvůrčím, intelektuálním přesahem, který se těmto požadavkům dřív či později vymyká. Jak uvidíme v následujících kapitolách, napětí mezi nabytím určité řemeslné zručnosti a kultivací uměleckého rukopisu bylo v historii FAMU v obdobích systémových proměn jedním z nejdůležitějších témat.

³Jamie MILLER. „Educating the Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930s“ [online]. *The Slavonic and East European Review*. 2007, roč. 85, č. 3, s. 466 [Cit. 2. 12. 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/25479105>.

⁴ *Tamtéž*, s. 467.

⁵Jan SKOKÁNEK. *Historie jednoho chaosu*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 1988, s. 12.

⁶*Tamtéž*.

PŘEDPOKLADY VZNIKU SAMOSTATNÉ KATEDRY DOKUMENTÁRNÍ TVORBY NA FAMU

Přestěhování do Lažanského paláce umožnilo vznik i další oborů studia, stříhové skladby⁷ a oboru filmové a televizní vědy.

Srovnáme-li dnešní zázemí se zázemím první dekády existence FAMU, uvidíme, k jak velkému a složitému vývoji došlo, a umožní nám to udělat si představu o prostředí, v němž měla nová katedra začít fungovat.

Pro ilustraci uvádím vzpomínky Ludvíka Barana, budoucího pedagoga Katedry dokumentární tvorby:

„FAMU nebyla dostatečně technicky vybavena a neměla ani prostory k výuce. Byly tu problémy co a jak učit, jak vychovávat a jak zkoušet. Brzy však se nacházely cesty. Pedagogové sice učili výkladem, ale protože byli vesměs lidé praxe, odmítali akademické postupy a vodili posluchače do praxe a na vlastní pracoviště. Tak jsme poznali barrandovské ateliéry, zvukovou halu Evropu, laboratoře staré i nové, pracoviště optiků ve Vokovicích, mixážní a nahrávací projekci na Žižkově, střížny a projekci ve Vodičkově ulici, knihovny na Václavském náměstí, malířské ateliéry, nahrávací studio Ve smečkách, trikový ateliér, divadlo a sály, v nichž se odehrávaly herecké zkoušky.“⁸

⁷Do té doby zajišťovaná, stejně jako výuka dokumentárního filmu, Katedrou režie.

⁸Ludvík BARAN. „Z historie Filmové a televizní fakulty“. In: *Škola múz: Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění, 1989, s. 134.

ORGANIZACE VÝROBY PRAKTICKÝCH FILMOVÝCH CVIČENÍ

Záhy po vzniku FAMU byla celá výroba filmových cvičení svěřena organizačním statutem FAMU Československému filmovému ústavu (ČFÚ), který sídlil v Klimentské ulici č. 4 v budově Ústřední rady odborů. Rada pronajala několik místností ČFÚ a filmovému odboru AMU. Tak vzniklo Oddělení praktických cvičení, jehož vedoucí měl na starosti též produkci filmů jako takovou. Prvním vedoucím se stal kameraman Ladislav Novotný.⁹ V roce 1948 se stal zaměstnancem oddělení A. F. Šulc a o rok později přibyl Jan Kučera. O deset let později tato dvojice zakládala Katedru dokumentární tvorby. Tehdy byli oba pověřeni odborným vedením praktických cvičení.

„Já jsem kvůli škole vlastně vystoupil ze Svazu státního filmu, protože mi Filmový ústav nabídl, abych se stal vedoucím veškerých praktických cvičení na FAMU. Tak jsem od podzimu 1948 přešel prakticky profesionálně na FAMU jako zaměstnanec Československého státního filmu. Ten státní film v těch letech prakticky financoval veškerý praktický provoz, hlavně výrobu filmů a musel tam mít svého zástupce, dramaturga, který rozhoduje, co má a co nemá být.“ A. F. Šulc¹⁰

V roce 1949 ČFÚ budovu v Klimentské ulici koupil. Filmové sřizny zde již byly, ale díky tomuto kroku mohly vzniknout filmové ateliéry a projekční místnost. Do té doby se všechny filmové projekce konaly v ČFÚ v paláci Lucerna a v Klimentské ulici č. 6, kde byl promítací sál Správy kin. Později výroba praktických filmových cvičení přešla pod správu Československého státního filmu, který hradil údržbu, zásobování filmovým materiálem a také přiděloval všechny potřebné technické pracovníky pro vznik studentských cvičení.

Vzpomínky Václava Sklenáře, který v letech 1949–1953 studoval obor režie a v letech 1973–1987 byl vedoucím Katedry dokumentární tvorby, vypovídají o reálném nedostatku financí na realizaci čistě studentských cvičení. V důsledku toho vedení Československého filmového ústavu preferovalo, aby studentská cvičení byla realizována formou zakázkových filmů.¹¹

„Počet praktických cvičení nebyl moc velký. V tom našem ročníku natočil každý za celou dobu studia asi čtyři filmy. Jednu hranou ateliérovou práci, pak hranou ‚šestnáctku‘, ve které jsme si sami

⁹Pod jeho vedením se v roce 1947 uskutečnilo první natáčení v dějinách AMU. Pro nedostatek techniky a místa se studenti i pedagogové museli vydat na třítydenní pobyt do Lešné u Zlína, aby mohli společně natáčet první krátké šoty. Natáčeli na 16mm i 35mm materiál. Studiovou techniku tehdy poskytly Ateliéry Zlín-Gottwaldov.

¹⁰Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*. Praha: FAMU, 1975, s. 15.

¹¹Tato praxe, jak uvidíme později, se s nástupem normalizace vrátila. Studio FAMU začalo vyvíjet tzv. vedlejší hospodářskou činnost, pod níž se rozuměla výroba filmů na zakázku. Viz kapitolu Chyba: zdroj odkazu nenalezen.

hráli a případně též pracovali jako kameramani. Další práce nebyla v učebních osnovách, každý točil to, co chytnul, takže já jsem například dělal s Jiřím Hanibalem film o pionýrském táboře, což byla do jisté míry zakázka Ústředního rady pionýrské organizace.¹²

V roce 1955 ČFÚ přestal být rozpočtovou organizací a stal se hospodářskou organizací ministerstva kultury. Následně, v roce 1956 došlo k dohodě mezi FAMU a Československým státním filmem o vyčlenění Oddělení pro praktická cvičení včetně jeho zaměstnanců z filmové správy. Tak byla organizace výroby převedena do pracovního plánu a hospodářství FAMU.¹³

Prakticky to znamenalo, že realizace filmových cvičení byla od tohoto momentu podřízena výhradně výchovně-pedagogickým hlediskům, neboť to byli právě vedoucí jednotlivých studijních ročníků, kteří doporučovali ten který filmový projekt k realizaci. Zároveň se však tímto oddělením přerušil kontakt s výrobními studii Československého státního filmu, který měl na rozdíl od FAMU více prostředků k technologickým inovacím.

V době vzniku katedry na počátku šedesátých let, produkovala tedy FAMU svá studentská cvičení zcela nezávisle na jakýchkoliv dalších státních organizacích. Za adekvátnost filmových cvičení, která šla do výroby, odpovídali vedoucí pedagogové jednotlivých ročníků a vedoucí Studia FAMU, s nímž se realizace a rozpočet musely před zahájením každého cvičení sjednat. Na úrovni FAMU tomuto schvalování ještě předcházela proces synchronizace realizace navržených cvičení se všemi ostatními katedrami. V těchto jednáních šlo především o výši přiděleného rozpočtu a časový harmonogram čerpání kapacit Studia FAMU.¹⁴

12Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 15.

13FAMU se tak stala až na laboratorní zpracování filmů zcela nezávislým subjektem výroby filmových cvičení.

14Viz rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

Vznikající Katedra dokumentární tvorby byla součástí školního provozu nejen co do realizace praktických cvičení, ale i tím, že přejala osnovy výuky celé FAMU. Ty, rámcově formovány osnovami z VGIKu, byly v průběhu prvních deseti let existence FAMU precizovány a konkretizovány především Otakarem Vávrou, který působil na Katedře režie.¹⁵ Osnovy výuky byly orientovány na všeobecný základ¹⁶ (literatura, divadlo, hudba, výtvarné umění, estetika, filozofie) a specifikum oboru (hlavní předmět s teorií a praxí), ale i na pomocné doplňující kurzy, které tvořily zvláštní strukturu jednotlivých studijních oborů. Když v roce 1961 katedra vznikla, rozšířila se oblast zvláštních kurzů o psychologii, sociologii, propagandu a literaturu faktu.¹⁷

Specifika dokumentárního přístupu k filmu do té doby vyučovali v rámci oboru režie A. F. Šulc, Jan Kučera, Jiří Lehovec a Elmar Klos. V rámci oboru dramaturgie vyučoval Antonín Navrátil Dějiny dokumentárního filmu. Vznikající katedra neměla dopředu vyjasněné konkrétní obsahy specifických seminářů pro výuku dokumentárního filmu. Zpočátku specifika výuky dokumentárního filmu zaštiťovala autorita jednotlivých pedagogů, kteří dle moskevského vzoru, okolo sebe vytvořili tzv. mistrovské dílny. V průběhu dalších let se v součinnosti s pedagogickou praxí vytvářely konkrétní osnovy pro konkrétní etablované oborové semináře, jako byla Dramaturgie dokumentárního filmu, kterou přednášel A. F. Šulc, Dějiny zahraničního dokumentárního filmu s projekcí, které po mnoho let vyučoval Antonín Navrátil, či seminář Přímý přenos.

¹⁵Otakar Vávra se osnovami filmového vzdělávání zabýval dlouhodobě, již za protektorátu spolu s režiséry Jindřichem Honzlem, Ladislavem Bromem, Karlem Dostalem a Karlem Smržem. Viz Květa LUJKOVÁ. *Výchova filmových kádrů: Historie Střední průmyslové školy filmové* [online]. Diplomová práce. Brno: FF MUNI, 2013 [Cit. 19. 11. 2015]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/263578/ff_m/KLujkova_magisterska-prace_FINAL.pdf.

¹⁶Viz rozhovory s Rudolfem Adlerem a Hanou Jemelíkovou.

¹⁷Ludvík BARAN. „Z historie Filmové a televizní fakulty“, s. 134.

„Dokumentární film byl na FAMU od samého začátku, jenomže neměl samostatnou katedru. Byl na režii, a to asi v tom smyslu, že současně s režii hraného filmu se studovala režie a dramaturgie dokumentárního filmu a že praktická cvičení prvních ročníků byla převážně dokumentární.“¹⁸ A. F. Šulc

První ucelené filmy, které na FAMU vznikly, byly filmy dokumentární. Výuka hraných filmů byla totiž na Katedře režie realizována až ve třetím ročníku.¹⁹ Dle seznamu filmů, který uvádí Jaroslav Bařinka, vzniklo na FAMU v letech 1948–1961 přes sto dokumentárních filmů, jejichž podrobnému výčtu věnuje celou kapitolu své práce.²⁰ Za všechny jmenuji mezinárodně oceněné dokumentární filmy *Přítel z diamantových hor* režiséra Ju Cho-sona, který dostal první cenu na přehlídce mezinárodní asociace filmových škol CILECT v roce 1958. Film pojednával o přátelství českého a korejského chlapce, kterého válka připravila o rodiče a který s dalšími korejskými dětmi vyrůstá v dětském domově Kim Ir Sena v Houšťce poblíž Staré Boleslavi.²¹ Druhou cenu v soutěži dokumentárních filmů si z téže přehlídky odnesl film z roku 1955 *Naléhavý případ* režiséra Georgise Skalenakise, který zobrazil práci záchranné služby. Ze studentů Katedry režie, kteří se i v budoucnu věnovali tvorbě dokumentárních filmů, zmíním režisérku Olgu Růžičkovou, která zasvětila všechny své filmy tématu vody a vodní ekologie. Za všechny zmíním alespoň film *Mrtvé řeky* o znečištěných řekách na Teplicku z roku 1959.

Většina prvních pedagogů, kteří začali působit na Katedře dokumentární tvorby, vystudovala Katedru režie. Není nezajímavé zmínit alespoň některé dokumenty, které coby studenti natočili. Budoucí pedagog a vedoucí katedry Václav Sklenář natočil na Katedře režie dokument *Než loutky oživnou* o práci loutkářské katedry DAMU.

Kmenový pedagog katedry Zdeněk Forman natočil v roce 1955 instrukční film *Vzorné představení* o práci promítače filmů. Další kmenový pedagog Vladimír Kressl natočil o rok později film *Cestou krásy a slávy* o vodácích na řekách Lužnici, Otavě a Vltavě.

Porevoluční pedagogové katedry Karel Vachek a Rudolf Adler také realizovali v těchto letech své studentské dokumentární filmy na Katedře režie.

¹⁸Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 16.

¹⁹*Tamtéž*.

²⁰*Tamtéž*, s. 72.

²¹Dle synopse. *Tamtéž*, s. 85.

V roce 1960 natočil Karel Vachek film *Malíř Karel Lhoták* a v roce 1962 Rudolf Adler natočil dokument *Jaký bude den* z dětského domova v Klánovicích.

Proč tedy bylo potřeba zakládat samostatnou Katedru dokumentární tvorby, když se na Katedře režíre dokumentární filmy točily? Proč pedagogové, kteří vyučovali dokumentární přístup k filmu na Katedře režíre, usilovali o vznik samostatné katedry?

Odhlédnou-li od důležitého faktu, že vznik samostatné katedry přímo souvisí se vzrůstajícími potřebami rychle se rozvíjející Československé televize, který bude pojednán v následující kapitole, nezbyvá než konstatovat, že se na FAMU vytvořila určitá skupina lidí, kteří specifika dokumentárního přístupu k filmu považovali za natolik svébytná a odlišná, že dlouhodobě usilovali nejenom o jejich jasnější vydělení z ostatní výuky, ale i o vytvoření zázemí, ve kterém by bylo možné tato specifika systematicky prohlubovat a rozvíjet. Ze vzpomínek pamětníků vychází najevo, že by toto úsilí nebylo zdárné bez zakladatelské postavy A. F. Šulce, který působil jak na Katedře režíre, tak na Katedře dramaturgie, odkud také vzešly prvotní impulzy k vytvoření samostatného studijního oboru, který by se soustavně tvorbou dokumentárních filmů zabýval.

Zájem studentů dramaturgie o dokumentární film, stmelovaný postavou A. F. Šulce, měl reálný dopad na strukturu tamější výuky. Od školního roku 1952/53 dalo vedení FAMU souhlas ke zřízení nové specializace pro třetí a čtvrté ročníky, vedle dosavadní dramaturgie hraných filmů se studenti mohli specializovat i na dramaturgii filmů dokumentárních. Tím byl položen základ pro systematickou výuku dokumentárního filmu, která se prakticky uskutečňovala Dramaturgickými semináři A. F. Šulce a seminářem Dějiny dokumentárního filmu Antonína Navrátila.

„Jediným pedagogem, který to dělal, byl A. F. Šulc. Já když jsem nastoupil v roce 1955 jako asistent katedry, tak jsem se od začátku pokládal za jeho asistenta. [...] Asi v roce 1957 jsem vypracoval návrh, aby se v rámci katedry dramaturgie zorganizoval kabinet dokumentárního filmu. K tomu jsme předpokládali širší osnovy, širší specializaci než jenom ten hlavní předmět. My jsme chtěli, aby posluchači mohli taky něco točit, aby měli víc specializovaných přednášek, aby byly přednášeny dějiny dokumentárního filmu českého i zahraničního atd. Návrh ovšem neprošel, a pochopitelně ani projít nemohl – vždyť by to kolidovalo s režíí, ve které se dokument vyučoval také. Ale na té dokumentaristické specializaci se nám časem podařilo prosadit kromě hlavního předmětu už i některé další specializované předměty, například Vošáhlik tam přednášel, Šulc měl taky nějakou přednášku navíc, já jsem začal přednášet dějiny dokumentárního filmu jenom pro těch

pár posluchačů, to bývali dva, tři nebo čtyři – a rozbory dokumentárních filmů jsem začal dělat.“²²

Antonín Navrátil

Dokumentaristická specializace nebyla koncem roku 1960 zrušena z důvodů její nefunkčnosti. Naopak, systematickou výukou této specializace dostávalo úsilí o vznik samostatné katedry reálné kontury vzniku samostatného oboru.

²²*Tamtéž*, s. 31–32.

VZNIK SAMOSTATNÉ KATEDRY FILMOVÉ A TELEVIZNÍ PUBLICISTIKY (1962–1971)

6. listopadu 1961 zasílají A. F. Šulc a Bedřich Pilný, děkan FAMU, Ministerstvu školství a kultury *Návrh na zřízení nového oboru filmové a televizní publicistiky*.²³ Autoři požadovali, aby filmová a televizní publicistika nebyla pouze okrajovým doplňkem výuky na FAMU, ale zcela autonomním předmětem péče a studia. Pod pojem filmová a televizní publicistika zahrnují „všechny druhy a žánry dokumentárního a populárně-vědeckého filmu včetně filmového zpravodajství a televizní pořady obdobného charakteru.“²⁴

Tento návrh co do obsahu slučuje dvě linie přemýšlení nad vymezením nutnosti ustanovit nový obor pro dokumentární přístup k filmu. První, v názvu potlačenou linií, je výuka „náročných forem dokumentárního filmu“,²⁵ kterou zastával Antonín F. Šulc spolu s Antonínem Navrátilem, a druhou linií je potřeba kvalitní filmové a televizní žurnalistiky formulovaná pedagogem Janem Kučerou. Níže se k nim vrátím podrobněji.

Z úvodu návrhu jasně vyplývá, že FAMU bez výuky filmové a televizní publicistiky nemůže dostát rostoucím požadavkům dynamicky se rozvíjející Československé televize. FAMU by z hlediska rozvoje nových televizních forem měla sehrát podpůrnou roli. Celá fakulta a spolu s ní většina kateder získávají v druhé polovině 60. let přívlastek „filmová a televizní“, čímž orientace na Československou televizi dostává jasný statutární základ.

ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE NA POČÁTKU ŠEDESÁTÝCH LET

V reakci na Chruščovovu vládu se mluví o „dovršování kulturní revoluce“.²⁶ Televizní signál v této době pokrývá již všechna regionální centra. Po sedmi letech existence je možné televizi považovat za masové médium a rychle se rozvíjející státní institucí.²⁷ Jedním z projevů tohoto překotného rozvoje²⁸ byl vznik tří redakcí, které se vyčlenily z politicko-zpravodajského

23Viz „Příloha“. In: Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 33.

24*Tamtéž*.

25Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 44.

26Brian MOYNAHAN. *Rusko 20. století*. Praha: Svoboda, 1995, s. 238–248.

27V roce 1962 je evidováno přes milion majitelů televizních přijímačů. Milan ŠMÍD. „Historie televize v ČR – 1“ [online]. *Louč* 33 [cit. 19. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/pril01/p33his1.html>.

28V roce 1960 vláda schválila výstavbu televizního střediska na Kavčích horách.

programu. V roce 1960 tak vznikla hlavní redakce Televizních novin, redakce tělovýchovy a brannosti a hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky.²⁹ O významu televize pro ideologické formování společnosti nemá KSČ pochyb. Jak píše Jarmila Cysařová, „[n]a rozdíl od ostatních sdělovacích prostředků nemá Československá televize demokratickou tradici“.³⁰ Již v samotných počátcích byla televize řízena výborem komunistické strany, který vydal v květnu 1960 usnesení *O stavu a nových úkolech Československé televize*, kde mimo jiné konstatuje:

„Televizní program ještě nedostatečně vyjadřuje úkoly budování vyspělé socialistické společnosti, slabě odpovídá na problémy, kterými žije naše společnost. Řada programů je na nízké ideové úrovni [...] Tento stav vyžaduje organizovat a podněcovat pro potřeby televize širokou publicistickou a uměleckou tvorbu, která by odpovídala rostoucím požadavkům [...] zároveň je nutné, aby televize hledala nové, sobě vlastní formy, které jsou pro televizi nejpůsobivější [...]“³¹

Jarmila Cysařová popisuje stav televizní publicistiky na počátku 60. let takto: „Do počátku roku 1962 nebylo v televizní publicistice řečeno výrazné slovo. Což je třeba přesněji specifikovat: Neexistovala dosud problémová reportáž ani dokument či polemika, neexistoval žádný z televizních publicistických žánrů jako výrazná a soustavná linie televizní tvorby.“³²

V této době životní úroveň obyvatelstva ČSSR již dosahuje úrovně konzumní společnosti.³³ KSČ si uvědomuje, že výchova, vzdělání a trávení volného času spolu úzce souvisí a že je tedy potřeba tuto kulturu jako celek ideově zabezpečit. Toho jsou si vědomi i předkladatelé návrhu, zakladatelé nové katedry:

„Je třeba si uvědomit, že právě oblast filmové a televizní publicistiky má v naší společnosti neobyčejně velký význam, neboť jde o důležitou součást výchovy občanů socialistické a v budoucnu komunistické společnosti. Filmová a televizní publicistika může a musí v naší kulturní revoluci sehrát velikou úlohu. Pro svůj masový dosah a rozšíření má k tomu všechny předpoklady.“³⁴

29 Jarmila CYSAŘOVÁ. *Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let*. Praha: Česká televize, 1993, s. 18.

30 *Tamtéž*, s. 7.

31 *Tamtéž*, s. 18.

32 *Tamtéž*.

33 Jiří KNAPÍK – Martin FRANC et al. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011, s. 33.

34 Viz „Příloha“. In: Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 35.

„Hlavním cílem je vychovat z posluchačů oboru publicistiky tvůrčí pracovníky nejen odborně vysoce kvalifikované, ale též pracovníky vysoce politicky vzdělané, a zkušené, oddané bojovníky za komunismus.“³⁵

17. února 1962 dalo Ministerstvo školství a kultury dopisem rektorátu AMU souhlas k vytvoření nového oboru filmové a televizní publicistiky na FAMU, a to od začátku školního roku 1962/63. Předpokladem bylo, že nebude překročen plán práce a finanční rozpočet školy. Výuka měla být zajištěna dle studijních plánů a osnov schválených Ministerstvem školství a kultury.

IDEOVÉ ZÁKLADY NOVĚ VZNIKLÉHO OBORU

V zaslaném návrhu je podrobně vypracována teoretická základna nového oboru. Výuka je pojímána komplexně, tuto celistvost zaručuje výuka základních *profesí*: tedy výuka scenáristiky, režie, střihu i kamery, ale vždy s ohledem na specifika filmové a televizní publicistiky. Zvláštní důraz má být kladen na výuku marxismu-leninismu a studium problémů vnitřní a zahraniční politiky. Studium je plánováno jako pětileté. V posledních dvou letech je nabízena navíc specializace na filmové a televizní zpravodajství. „Tento absolvent, *profesí* ‚reportér-korespondent‘, bude vzdělán jako scenárista, režisér, kameraman a střihač, který dovede samostatně zvolit látku a zpracovat ji nejen redakčně, ale i kameramansky.“³⁶ Zdá se, že to, co je za dalších čtyřicet let existence FAMU vnímáno jako slabina solitérních tvůrců³⁷ napříč všemi katedrami FAMU, je formulováno již v zakládající koncepci KDT.

Pozoruhodné je vymezení oboru již v samotném názvu. Slovo publicistika je vyjádřením toho, že zde jde především „o veřejnou činnost, o aktivní činnost politickou. [...] Pod pojem filmové a televizní publicistiky zahrnujeme všechny druhy a žánry filmové a televizní tvorby kromě útvarů hraných a animovaných. Nejde tedy pouze – jak se někteří omylem domnívají – o filmové či

³⁵Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 37.

³⁷Viz rozhovor s Alicí Růžičkovou v této studii a dlouhodobou koncepcí FAMU z roku 2002: *Koncepce rozvoje FAMU* [online]. Praha: AMU, 2002 [cit. 10. 5. 2016]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/dlouhodoby-zamer/koncepce-rozvoje-famu-cerven-2002/>.

televizní zpravodajství. Toto označení se vztahuje k obsáhlé a rozmanité oblasti filmové a televizní tvorby. Od tzv. čistého dokumentárního filmu, přes film populárně vědecký, instrukční, školní, vědecký, reklamní, a další žánry až k filmu zpravodajskému a k obdobným programům televizním.³⁸

Výuka dokumentárního filmu na FAMU je tedy v samotném počátku spojena s etickou naléhavostí účastnit se a zodpovědně spoluvytvářet svět, ve kterém žijeme. Tato péče našla své institucionalizované místo. Stala se předmětem výuky. Zároveň z návrhu i politicko-kulturních okolností jasně vyplývá, že kdyby se tato povolání nesešla s ideologickým a výchovným plánem ústředního výboru KSČ, těžko by se mohla takto institucionalizovat. Lze se snad i domnívat, že kdyby rozhodnutí o vzniku samostatného oboru mělo spadat pouze pod jurisdikci FAMU, nebylo by zdaleka tak jednoznačné, že samostatný obor vznikne.

V předchozí kapitole jsem poukázala na to, že úsilí o vznik samostatné katedry bylo dlouhodobé a nebylo záležitostí všech pedagogů a studentů. Naopak, šlo o několik málo lidí, kteří trvali na vzniku svébytné katedry, protože považovali dokumentární přístup k filmu za zásadní natolik, že by měl mít svoji vlastní katedru. Je podivuhodné, že se jedinečnost dokumentárního přístupu k filmu stvrzená samostatností katedry ocitla opět v institucionálním ohrožení o třicet let později. Tehdy bylo znovu diskutováno a nachystáno spojení katedry režie s katedrou dokumentu.³⁹ Budu se mu blíže věnovat ve IV. kapitole, zde však toto protichůdné úsilí zmiňuji, protože považuji za pozoruhodné, že identita samostatné KDT musela opakovaně čelit jistým rozporům, a to ani tak ne pod vnějším, jako spíše vnitřním tlakem. Tato problematická místa se otevírají v momentech mezioborové diskuse FAMU.

Jedním ze specifíků dokumentárního přístupu k filmu je rozlišování mezi publicistickým filmem a filmem dokumentárním. Dnes rozlišení opíráme o jiné pojmy, mluvíme o tzv. artovém či festivalovém dokumentu a dokumentech pro televizi. Je však důležité si uvědomit, že tato diskuse v podstatě spoluurčila podobu rané výuky na katedře, prostupovala první roky života katedry a její vyhocenější aspekty zmírnil až vznik samostatného Kabinetu střihové skladby.⁴⁰

38Viz „Příloha“. In: Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 37.

39Viz *Dopis děkanovi* a rozhovor s Rudolfem Adlerem.

4010. května 1964 dalo Ministerstvo školství a kultury souhlas ke vzniku samostatného Kabinetu střihové skladby. Vedoucím se stal spoluzakládající člen Katedry dokumentární tvorby Jan Kučera.

Již bylo zmíněno, že návrh zaslaný Ministerstvu školství v podstatě spojuje dvě linie přemýšlení o tom, v čem spočívají specifika výuky dokumentárního filmu na FAMU. Ve stejné době, kdy A. F. Šulc spolu s Antonínem Navrátilem pracují na tomto návrhu, paralelně vzniká druhý návrh pedagoga a filmového teoretika Jana Kučery, který na něm spolupracoval s lidmi z novinářské fakulty.

Vyjádření jednotlivých zakladatelských osobností k vnitřní orientaci katedry, v posledku k formulaci toho, co na nově vzniklé katedře učit a jak, zachovala práce Jaroslava Bařinky, studenta Katedry dokumentární tvorby, z roku 1975. Je zde patrný zápas o vymezení se vůči snadnějším, televizním formátům a vědomí, že dokumentární přístup k filmu a dokumentární film se publicistikou zdaleka nevyčerpává.

Antonín Navrátil: „Ten náš návrh předpokládal podobu katedry, plus minus, tak jak dnes asi je. Spíše se tam měly pěstovat ty klasické, náročnější žánry – dokument a populárně vědecký film – pochopitelně už bez nějakého dívání se skrz prsty na televizi. To jsme věděli, že bez té se neobejdeme, a předpokládali jsme, že velkou většinu cvičení a vyučování bude třeba zaměřit právě na ni.“

Jan Kučera: „Já jsem viděl, koncem padesátých let, že se v Československu úplně zanedbává publicistická kinematografie. Tak jsem navrhl, aby se z katedry režie vydělil obor a potom katedra speciální novinářské kinematografie. To není tak snadné, vyučit kameramany, režiséry a dramaturgy reportáží! Vypracoval jsem návrh, a protože to obsahuje mnoho vedlejších oborů, tak jsem to začal koncipovat ve spolupráci s Novinářskou fakultou, speciálně s Miroslavem Hladkým, nyní profesorem a vedoucím katedry televizní žurnalistiky. Koncipovali jsme ten návrh tak, že u nás se budou dělat praktická cvičení a na Univerzitě že by se posluchači učili takovým předmětům, které jsou spíše tak jaksi doma – tak zvaný politický zeměpis atd. Chtěli jsme posluchačům dát určitý základ, aby když se mluví o čemkoli, o politice, o kultuře, o sportu, tak aby měli zázemí, ze kterého by mohli čerpat a na které by se mohli odvolávat.“

A. F. Šulc: „Já jsem zastával ten názor, že když jsme škola uměleckého směru, tak tu ta žurnalistika nemá co dělat, nýbrž že má být na Novinářské fakultě. Samozřejmě novinářská škola dnes už není omezená na to, jestli někdo píše plnicím perem, nebo na stroji, dnes už novinář používá magnetofon a stejně tak používá filmovou a televizní kameru, čili to tam patří zcela jasně. A sem zas patří to, co má blíž k tomu umění, to znamená tvůrčí formy, formy neobyčejně složité a náročné, které mají potom blíž k dramaturgii filmu hraného, nebo lépe řečeno, mají blíž k němu, než k těm novinám,

než k tomu žurnálu. Vždyť právě dnes se vyvíjejí formy, které vlastně kdyby neměly vysokou dramaturgickou a dokumentaristickou přípravu, tak by vůbec nemohly existovat. No tak proto jsme postavili tu svou teorii a ten svůj plán na tom, že tu tedy má být ta dokumentární tvorba filmová a televizní, která obsahuje vlastně všechny tvůrčí, náročné útvary a žánry dokumentární a publicistické, a to zpravodajství, žurnál, ten zpravodajský deník, tak to že patří k těm novinářům. To ovšem neznamena, že bychom se nějak vzdalovali od žurnalismu filmového nebo televizního. Samozřejmě každý náš absolvent by měl být dobrým zpravodajem, ale ne, abychom to pěstovali jako profesi. To má být jaksi samozřejmost.“⁴¹

Je tedy patrné, že A. Navrátil, A. F. Šulc i Jan Kučera jsou si vědomi toho, že studenti, kteří absolvují Katedru dokumentární tvorby, musí být v podstatě schopni natočit publicistický či zpravodajský film. Rozdíl je v tom, že A. F. Šulc a A. Navrátil trvají na tom, aby se tímto statutem nevyčerpal či spíše nezastínil dokumentární film jako takový a spolu s ním, aby se nerezignovalo na výuku dokumentaristů. Oba sdílí vizi výuky náročnějších filmových tvarů. Z domácí tvorby si oba pedagogové velice cení díla Jiřího Lehovce, z tvorby zahraniční pak děl sovětských montážníků, Sergeje Ejzenštejna, Dzigy Vertova, Roberta Flahertyho, jehož monografii A. F. Šulc připravoval,⁴² dále Richarda Leacocka, který v roce 1965 navštívil FAMU, či Johna Griersona, se kterým A. F. Šulc pořádal kolokvium na téma „Úloha dokumentárního filmu ve společnosti, kultuře a vědě“ na FAMU v roce 1955.⁴³

41Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 44.

42Osнова k monografii o Flahertym, *Velký Bob*. In: Kateřina ŠULCOVÁ (ed.). *Poznané budiž sděleno*. Praha: FITES, 1999, s. 149.

43*Tamtéž*, s. 150.

V důsledku těchto dvou zakládajících tendencí bylo studium rozděleno na dvě zaměření, dokumentaristické a zpravodajské. Dokumentaristickou větev vedl Antonín F. Šulc, Antonín Navrátil, Vladimír Kressl, později Jiří Lehovec a Zdeněk Forman. Zpravodajskou větev vedl Jan Kučera, později externisté, kteří přišli z televize, Viktor Růžička, Arnošt Frydrych a další. Spíš než o tvrdé rozdělení se však jednalo o dva důrazy, jejichž představitelé si byli vědomi důležitosti vzájemného vymezování.

V praxi se rozdělení skutečně projevilo až od druhého ročníku, který se ukončoval filmem/cvičením „reportáž“ a dvěma filmy/cvičeními „dokumentární film“. Jaroslav Bařinka s odkazem na *Výroční zprávu Studia FAMU za školní rok 1963/64*⁴⁴ podotýká, že toto rozdělení nebylo bez problémů. Jedněmi z prvních evidovaných i uchovaných filmů z katedry jsou cvičení „dokument“ *Jeden plus tři* a *Staroměstské náměstí* a cvičení „reportáž“ *Máte různý věci takový*. Film *Jeden plus tři* režiséra Eduarda Hruběše, natočený na 35mm materiál (NFA), v synopsi uvádí, že se jedná o zachycení všedního dne osádky jedné hlásky protivzdušné ochrany státu na západní hranici ČSSR. *Staroměstské náměstí* Maxmiliána Petříka, natočený na 35mm materiál (NFA), je dle synopse autorskou koláží dojmů z tohoto místa, v němž se specificky mísí minulost a současnost. Film *Máte různý věci takový* režiséra Ladislava Chocholouška, natočený také na 35mm materiál (NFA), pojednává o Slatinkách, nouzové kolonii na okraji Prahy v době nezaměstnanosti. Je tedy jasné, že samotný námět ještě nezavdává žádný způsob, formu, jakou bude pojednán. Jaroslav Bařinka tyto filmy uvádí, aby podotkl, že hranice mezi reportáží a dokumentem není vymežitelná z pozice původního námětu filmu. Proto se stávalo, že filmy vznikající v pedagogickém vedení A. F. Šulce mohly mít charakter reportáže a naopak.

Ponechejme si tedy spíše vědomí dvou přístupů, akcentů, které se v samém počátku výuky dokumentárního filmu na FAMU promítly do osnov samostatné katedry, a připomeňme si, že tenze mezi těmito přístupy v podstatě přetrvává, a to především ve strukturách televizní produkce.⁴⁵ Je otázkou, do jaké míry se na existující tenzi podílí fakt, že instituce mění své struktury podstatně

44Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 47.

45Srov. Lucie KRÁLOVÁ. „Odpor a jistota“. *Film a doba*. 2014, roč. 60, č. 4, s. 176.

pomaleji a že v tomto ohledu reprezentuje rozdělení spíše přežívající daň institucionalizaci dokumentární kinematografie než její reálnou tvůrčí potenci.

U otázky rozlišení filmové publicistiky a dokumentární tvorby však ještě zůstaneme. V třetím roce existence Katedry filmové a televizní publicistiky se ukazuje jako nutné, aby byla katedra přejmenována na Katedru filmové a televizní dokumentární tvorby. Původní název se jevil příliš matoucím, protože se příliš podobal oboru publicistiky vyučované na novinářské fakultě a příliš zjednodušoval záběr dokumentárního tvůrčího úsilí na katedře, kde byla publicistika jen jednou z disciplín.

„Název mátl i v tom směru, a to jsme viděli podle přihlášek, že si uchazeči mysleli, že tady školíme kritiky, novináře, kteří mají psát o filmu.“⁴⁶

FILMOVÁ PUBLICISTIKA

Ráda bych zde poukázala na to, jak byla filmová publicistika chápána v čase jejího dynamického rozvoje. Umožní nám to dostat se blíže k atmosféře, která katedru formovala nejenom zvenčí,⁴⁷ ale i zevnitř, a to právě v osobě spoluzakladatele katedry Jana Kučery. Jeho obsáhlé teoretické dílo, pedagogická působnost, nadšené účastenství v rozvoji českého hnutí filmových amatérů atd. nejsou předmětem mé práce. Pro nástin jeho chápání publicistického dokumentu si zde dovolím poukázat pouze na některé jeho aspekty. Dotkneme se v nich jistých základů, které jsou přítomny i v dnešních diskusích o problematice televizních formátů dokumentárních filmů. Současně je tento nástin inspirativním dokladem diskuse promyšlené ad hoc už při vzniku katedry. Ve skriptech *Novinářský film*,⁴⁸ určených pro všechny katedry FAMU, Jan Kučera definuje publicistiku, sféry jejího vlivu i předpoklady její účinnosti skrze novinářskou tradici. V ní je prvním příjemcem publicistického díla čtenář. Z novinářské publicistiky pak Kučera odvozuje publicistiku filmovou. Takové odvozování vyvolávalo odpor těch zakladatelských osobností, které naopak usilovaly o promyšlení specifík dokumentu filmového. Subtilní linie rozdílností⁴⁹ mezi filmovou a novinářskou publicistikou spočívala především v rozdílném vidění média filmu.

46 Antonín Navrátil in Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 50.

47 Jarmila CYSAROVÁ. *Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let*.

48 Jan KUČERA. *Novinářský film*. Praha: AMU – SPN, 1961.

49 „Novinářství má s filmovou a televizní dokumentaristikou hodně společného.“ Kateřina ŠULCOVÁ (ed.). *Poznané budiž sděleno*, s. 116.

Pro Kučeru představuje novinářská i filmová publicistika jisté formy poznání, které jsou v dané době pro společnost významné:

„[P]ublicistické dílo je vždy tvořeno příležitostně a proto, aby vneslo veřejný pohyb, aktivitu do otázky, související s určitým jevem. Publicistika má tedy a g i t a č n í zaměření. [...] Agitačnost publicistického díla bere na sebe různou formu a různé poslání. Některé dílo poznatky prostě roztrousí do širokého okruhu, protože autor ví, že ve společnosti je pro jejich vzklíčení úrodná a připravená půda. Jiné však přímo vybízí a rozněcuje své čtenáře, aby poznatků využívali: je mobilizační a v některých situacích a oborech i bojovné. Vztyčuje prapor v čele svých čtenářů, který je vede do boje a volá: „do útoku!“⁵⁰

Zajímavá je kapitola věnovaná pravdivosti publicistického díla. Protože dokumentární film se k pravdě a pravdivosti ve svých dějinách vždy vztahoval, představím zde Kučerův způsob chápání pravdivosti díla. Z četby textu považuji za nejdůležitější vyzdvihnout moment, ve kterém vyvstává najevo, že se pojem pravdivosti v podstatě překrývá s postulátem objektivity.

Pravdivost publicistického díla je definována jako „základní, výchozí společenský požadavek“.⁵¹ Společnost má právo znát pravdu, pravdivost díla tudíž spočívá ve znalosti jevu a problému, o kterém pojednává. „Publicista musí problému rozumět.“⁵² Ale nejenom to. Publicistova obeznámenost s daným problémem (mějme na paměti, že jde o formu poznání) se musí promítnout do *metody*,⁵³ kterou pracuje.

Pravdivá metoda je mírou *srozumitelnosti díla*. „Nepřesně, nejasně vysvětlený problém, i ten, který autor správně pochopil, nemá účín pravdivého díla. [...] Lidé nezáživně a nejasně vyloženému jevu a otázce neporozumí buď vůbec, nebo jej nepochopí správně. Důsledek toho je, že dílo jim neprospěje.“⁵⁴

Pravdivost díla se tedy vždy dotýká schopnosti zajistit co možná nejobecnější sdělnost prožitku, aby bylo lidem a celé společnosti k *užitku*.

Tím se však pravdivost díla zdaleka nevyčerpává, jde o složitou síť vztahů. Další podmínkou pravdivosti je pak to, aby byla *podnětná*. Pravdivé dílo musí své myšlenky prostředkovat *nejenom*

50 Jan KUČERA. *Novinářský film*, s. 11.

51 *Tamtéž*, s. 22.

52 *Tamtéž*.

53 Kurzivou zdůrazňuji pojmy, které jsou přímými citacemi Jana Kučery.

54 Jan KUČERA. *Novinářský film*, s. 23.

rozumově, ale i citově. A toto je pro Jana Kučera místo, kde se publicistika stýká s uměním. Místo ve kterém jde o *estetickou* hodnotu díla.

„Estetičnost nechápeme jen v úzkém (a často zvlgarizovaném) smyslu krásného výrazu, půvabného, ušlechtilého podání, nýbrž v širokém a hlubokém smyslu vášnivého, zaujatého a nadšeného čtenářova prožitku, vyvolaného četbou díla. Sám svár čtenářova a autorova názoru je krásným prožitkem. [...] Estetickou hodnotu má rovněž výsledné čtenářovo odhodlání uskutečnit myšlenky, podnícené dílem v životě.“⁵⁵

V místě estetické hodnoty filmového díla vede Kučera řez, na jehož základě je možné oddělit umělecké dílo od publicistiky. Estetická hodnota je totiž primární hodnotou uměleckého díla, ve kterém je *rozumové a spekulativní působení* jakýmsi druhotným jevem, je k původnímu estetickému prožívání *přiřazeno*. Kdežto publicistika působí přesně opačně.⁵⁶

Estetická hodnota je druhotným jevem původního rozumového, analytického základu publicistického díla. Toto rozlišení může z dnešního hlediska působit rozpaky. Lze si snad představit výuku publicistické větve vzhledem k jejímu rozumovému a spekulativnímu půdorysu. Jak si ale představit výchovu citovou? Výuku k vášnivému, zaujatému prožitku? Tato otázka se bezesporu týká i výuky jiných uměleckých oborů a v současnosti nabízí nové podněty k diskusi. Zdá se totiž, že přenos vášně, zaujatosti a kultivace vnímání byla v rámci výuky doposavad zajišťována působením charismatických pedagogů, jejichž vnitřní oheň či smích jaksí z podstaty přesahoval limity pochopitelného a podněcoval individuální růst posluchače, žáka, studenta. Je však otázkou, nakolik tento tradiční model předávání učení, umění vzhledu skrze mistrovství v tzv. mistrovských třídách⁵⁷ zůstává jediným platným modelem.

⁵⁵*Tamtéž.*

⁵⁶*Tamtéž.*

⁵⁷Ilja BOJANOVSKÝ. *Akademie múzických umění čtyřicetiletá*. Praha: FAMU, 1985.

V tomto nástinu myšlenkového pozadí výuky filmové publicistiky na Katedře dokumentární tvorby v prvních letech její existence jsem se v poněkud zhuštěné formě pokusila ilustrovat způsob, jakým je filmová publicistika odvozována z novinářské tradice. Neméně důležitý moment, vzhledem k povaze dokumentární kinematografie, na který jsem poukázala, je podmíněnost pravdivosti filmového díla. Tato podmíněnost vychází z nároku obecné srozumitelnosti a estetické hodnoty díla, přičemž estetická hodnota díla vychází z citové oblasti uměleckého vyjádření, není redukována na kvalitu samotného díla, provází ji *podnětnost*, díky které ji Kučera považuje za jakýsi revoluční potenciál proměny jednotlivce i společnosti.

PRAVDIVOST DOKUMENTU A DOKUMENTÁRNOST PUBLICISTIKY

Bylo by jistě zajímavé bádát v této oblasti po tom, jak pravdivost (v) dokumentu definovaly osobnosti druhé, dokumentární linie, Antonín F. Šulc, Antonín Navrátil, Jiří Lehovec a další. Jan Kučera dokumentárnost publicistického díla vidí v jeho *autenticitě*. Ovšem autentičnost díla je zde promyšlena spíše jako těžiště diváckého prožitku. Zdaleka ještě není otázkou sebereflexe autora (filmu). Dokumentárnost je Kučerovi v podstatě ještě synonymem pro dokumentaci, pro důkazní postupy při tvorbě díla, které tak utváří jeho vnitřní konzistenci a umožňují prožitek „autentického“. Metodou této dokumentace je svědectví. „Dokumentární obraz je svědectví o něm. Je-li svědectví falešné, jsou vývody, rozvíjené na základě takového svědectví, nepravdivé.“⁵⁸

⁵⁸Jan KUČERA. *Novinářský film*, s. 26.

„Kdo se potýká s hmotou, aby poznal její zákonitosti a dovedl jich využít k vytvoření nové látky? Na plátně sice vědec, jehož pokus sledujeme. Ve skutečnosti však divák, jehož je vědec exponentem.“⁵⁹

Ze závěrečné kapitoly skript s názvem *Publicistický film* zde vytgnu linii vzájemných odlišností mezi publicistikou a uměleckou kinematografií. Opět se tímto dostaneme blíže k atmosféře výuky, k různým východiskům dvou profilovaných větví. Publicistická a umělecká kinematografie promlouvá každá jiným hlasem. Tento hlas je vždy *něčí otázka*, nemůže proto být vyslovován neosobně, je to hlas vždy osobní.⁶⁰ Ovšem hlas publicistického filmu, jak ho pojímá Kučera, patří vždy divákovi. „Publicistické dílo musí otevřít otázky, které jsou pro nejširší veřejnost aktuální v rozsahu dne či relativně krátké doby. Publicistické dílo musí předkládat svoji otázku jako otázku diváka. Divák se stává ‚dramatickou postavou‘, která se proboují pod tlakem vnějším, mimo filmové životní situace i pod vedením díla, k poznání.“⁶¹

Oproti tomu „umělecká kinematografie na rozdíl od publicistiky neřeší otázky krátkodobě naléhavé. Naopak, řeší otázky, které spočívají a žijí hluboko v povědomí společnosti.“⁶²

„Publicistický film [...] ani nepřipouští psychologickou kresbu postav, lidí, které snímá. Autor, který v publicistickém filmu vykresluje lidi psychologicky, převádí publicistickou otázku řádu veřejného na otázku uměleckou řádu vnitřního, intimního.“⁶³

Kučera tedy rozlišuje uměleckou kinematografii na jedné straně a publicistiku, čili dokumentární způsob natáčení nevyjímaje, na straně druhé.

„Ostatně dokumentární způsob natáčení, registrující konkrétní danou skutečnost po její vnější stránce, hlubší psychologizaci nepřipouští. Nemá k tomu ani prostředky, ani látku a příležitost. Není schopen vykreslit člověka v nejrozmanitějších vztazích nejen k veřejné otázce, [...] ale současně ani k otázkám intimním. [...] A znovu opakují: dokumentární způsob natáčení není ani schopen toto předivo vnitřních procesů jednotlivců zachytit, osvětlit, vysvětlit.“

⁵⁹Tamtéž, s. 45.

⁶⁰Srov. kapitolu „Čím dokumentární filmy získávají svůj hlas?“. In: Bill Nichols. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU – MFDF Jihlava, 2010, s. 84.

⁶¹Jan KUČERA. *Novinářský film*, s. 45.

⁶²Tamtéž.

⁶³Tamtéž.

Ovšem, nesetkává-li se publicista s hlubší psychologií lidí, které zachycuje, setkává se s psychologií diváka, který je při vnímání publicistického snímku jednající postavou.⁶⁴

Shrňme tedy, že publicistický film je v době svého překotného rozvoje nástrojem budování socialistické společnosti, výchovy, informovanosti, pěstování světonázoru. Jeho potenciál má být v nejbližších letech využit pro výchovu celé společnosti. Publicistický film tedy *slouží* své době, jejím aktuálním problémům. *Metodou svědectví*, dalo by se možná říci i pravdivým účastenstvím na těchto problémech, se stává aktivním hybatelem společenského vývoje. V jistém ohledu je o krok napřed před divákem, neboť *mluví* z pozice toho, kdo problému rozumí, poučuje, vysvětluje, osvětluje. A to nejlépe tak, že divák získá *autentický* pocit, že mu film dopomohl ke kvalitnějšímu pohledu na život, že ho film správně (esteticky) zorientoval, že mu film rozšířil obzor, případně inicioval angažovaný otevřený boj.⁶⁵ Estetický prožitek (emocionálně citový přesah, který film v divákovi vyvolává) má charakter pokračujícího revolučního hnutí socialistické budoucnosti.

Je jisté, že tyto úvahy vybízejí k hlubší reflexi. Jsou odrazem dobového úsilí o kvalitní zpravodajství a publicistiku a nově vzniklá Katedra filmové a televizní dokumentární tvorby byla v těchto snahách aktivním spoluhráčem nejenom Československé televize. Její absolventi měli obsazovat různá místa Československého filmu, *Návrh na zřízení nového oboru filmové a televizní publicistiky* uvádí: Studio dokumentárních filmů Praha, Studio populárně vědeckých a naučných filmů Praha, Propagfilm Praha, Studio populárně vědeckých a naučných filmů Brno, Filmové studio Gottwaldov, Štúdio krátkých filmov Bratislava a v neposlední řadě rozvíjející se redakce Československé televize.⁶⁶

⁶⁴*Tamtéž*, s. 46–47.

⁶⁵*Tamtéž*, s. 11.

⁶⁶Viz *Návrh na zřízení nového oboru filmové a televizní publicistiky* v příloze.

Výuku dokumentaristické větve zajišťoval A. F. Šulc, Antonín Navrátil, Vladimír Kressl, později Jiří Lehovec a Zdeněk Forman.⁶⁷ Pedagogická působnost nejvýraznější zakladatelské postavy katedry, A. F. Šulce, zůstala po jeho smrti zachována v několika publikacích, které však napsal dávno před vznikem samostatné katedry.⁶⁸ Z dostupných materiálů lze usoudit, že do té doby častá publikační činnost A. F. Šulce ustala v důsledku pedagogické činnosti a vedení katedry dokumentárních filmů. Přesto se v následujících řádcích pokusím o nástin jeho přemýšlení nad specifiky dokumentárního přístupu k filmu.

V tomto kontextu nelze opomenout, že v průběhu 60. let vznikala jediná ucelená kniha analyzující sedmdesát let vývoje českého dokumentárního filmu, a to sice Antonína Navrátila, *Cesty k pravdě a lži*. Tato obsáhlá historická studie dostala v roce 1969 cenu FITESu Trilobit. Pro ideologickou závadnost se však záhy ocitla na „černé listině“ a Antonínu Navrátilovi bylo fakticky znemožněno v tomto směru jakkoli pokračovat. Ve své knize se však Navrátil k samostatné katedře dokumentárního filmu a FAMU nijak podstatně nevztahuje.

Lze však říci, že Šulc i Navrátil usilovali o teoretické zhodnocení dosavadní tuzemské tvorby v mezinárodním kontextu, avšak zároveň hledali teoretickou oporu pro jedinečnost československých dokumentárních filmů. Oba v dokumentárním filmu viděli především dosud neprozkoumané možnosti filmového média v součinnosti s jeho sociologickým posláním. Oba v tomto směru odmítali zúžené chápání dokumentární tvorby na službu politické objednávce.

Profesor Šulc, kterému se neřeklo jinak než „Papá“ Šulc,⁶⁹ na katedře působil především jako dramaturg studentských filmů. K výkonu této role měl bohaté zkušenosti, protože se hned po válce stal dramaturgem v zestátněném Krátkém filmu. Monopolní filmový podnik tehdy potřeboval ve výrobě nějaký jednotící článek:

„Měl jsem plnit všechny úkoly a potřeby, které dříve, byť nekoordinovaně, vykonávaly četné drobné soukromé firmy. Byl to záměr, který ve své komplexnosti neměl předchůdce. I v zahraničí byla dokumentární dramaturgie ponechána zpravidla náhodě. [...] Byl jsem zatím prvním dokumentárním dramaturgem v Československu. S dramaturgickou radou Krátkého filmu (J.

⁶⁷Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 48. Též rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

⁶⁸Za všechny jmenuji alespoň knihu *Skutečnost a její filmové hodnocení* z roku 1943 a *Základy dramaturgie dokumentárního a populárně-vědeckého filmu* z roku 1956.

⁶⁹Viz Kateřina Šulcová (ed.). *Poznané budiž sděleno*, s. 4, 169, ale i rozhovory s Hanou Jemelíkovou, Rudolfem Adlerem a Martinem Štollem.

Lehovec, dr. Sádek, J. Kavan, Huška) jsme v roce 1945 sestavili první rámcový dramaturgický plán. [...] Šíře a mnohotvárnost látky přinášela starosti, které si filmaři u nás dosud nepřipouštěli. [...] 180 filmů v dvouletce splňovalo pouze nezbytnou část potřeby krátkých filmů v našich kinech, školách a závodech.⁷⁰ A. F. Šulc měl zkušenosti nejen s reálnou organizací příprav a výroby filmů, v rámci dosavadních možností rozvoje teoretických předpokladů dokumentární tvorby reprezentoval, co se týče právě teoretického zázemí, jeho určitý vrchol.⁷¹

Podívejme se, jak A. F. Šulc viděl dokumentární film: „O dokumentárním filmu se mnohdy dosud tvrdí, že v podstatě zůstává objektivním záznamem skutečnosti, reality kolem nás, a že se v něm všechno doličné dokumentuje bez hlubších filmařských zásahů (tedy i bez tvůrčích záměrů), aby událost byla zobrazena v nezměněné, syrové podobě a v přísně časovém vývoji. Takový názor nutně vede k protokolismu, k nezaujatému, netvořivému postupu práce, který odsuzuje filmaře k trpné reprodukční úloze. [...] Ani nejohnivěji pronášené fráze komentátora, ba ani nepochybná zajímavost událostí nezachrání pouhý svědecký materiál. Umělecky jalová skládka faktů diváka nevzruší ani nedojímá. Nepůsobí na jeho rozum, protože divák filmaři začne nedůvěřovat. [...] Právě dokumentární a populárněvědecké filmy, vznikající ze svobodného tvůrčího zaujetí, jsou nejnáročnější formou filmu. Vždyť nikde není v krátké metráži shrnuto tolik skladebných a technických problémů, tolik potřeb výrazu a tolik dokumentární látky jako právě zde. [...] Ovšem bez osobního, přímo vášnivého vztahu k dokumentární tvorbě mohou být všechny pobídky a poučky jenom neplodnou snůškou rad. Je to posléze i otázka povahy a talentu.“⁷²

Tak jako v případě pojetí publicistického dokumentu u Jana Kučery se i zde ocitáme v místech, kde teoretické předpoklady i životní zkušenosti ústí do otázek citové výchovy, předávání zaujaté vášně, jejichž zdroje jsou, jak již bylo řečeno, záležitostí rezonance vztahu studenta a pedagoga.

Ve školním roce 1964/65 přednesl A. F. Šulc v Krátkém filmu přednášku na téma vzdělávání dokumentaristů. V této přednášce je v podstatě shrnuto úsilí, které podnítilo vznik samostatné katedry. Vyjímám z ní opět ty momenty, které nám pomohou udělat si představu o vizi, se kterou katedru spoluzakládal. Citaci ponechávám poněkud delší z toho důvodu, že krácením

⁷⁰Kateřina Šulcová (ed.). *Poznané budiž sděleno*, s. 116.

⁷¹První filmové projekce, kam si zval zahraniční tvůrce a teoretiky, realizoval ještě v Krátkém filmu. *Tamtéž*, s. 117.

⁷²*Tamtéž*, s. 118.

vzletných vět profesora Šulce bychom ztratili kontakt s tehdejší rétorikou, která se mi jeví důležitou právě z hlediska formulace problému a vymezení tématu, jako taková přináší otisk tehdejšího myšlení, které v této podkapitole považuji za důležitý.

Přednáška začíná vymezením se vůči skeptikům, kteří ve vysokoškolské výchově umělců viděli „naivní omyl“. A. F. Šulc považuje vysokoškolskou přípravu budoucího filmaře za naprosto samozřejmou. Dále jeho tvrzení potvrzuje předpoklad, že nejsilnější odpor k vytvoření samostatné katedry vycházel ze školy samotné.

„Úpornější skepse však nahloďavala školní větev, která měla rodit dokumentaristy. Ano, ty věčně uchvátané reportéry, ty anonymní režiséry různých ‚kraťasů‘ a z osvětářské cudnosti trpěných kulturních dodatků, které protahují programy o patnáct minut.

Z těchto tradičních diváckých a distribučních pozic a z neznalosti pozdějšího vývoje a významu dokumentárního filmu ve světě i u nás vycházela dosti logicky otázka, jaké je místo filmové publicistiky na vysoké škole uměleckého směru. Tato zbytečná starost vycházela z jiného pochybného předpokladu, že mezi uměním a publicistikou jsou v oblasti filmu nepřekročitelné kvantitativní i kvalitativní hranice: dlouhý hraný film – krátký dokumentární film. [...] Mluvíme-li o tvorbě, nikoli tedy jen o šíření informací slovem a kinetickým obrazem, myslíme na sugestivní a přesvědčující formy, z nichž promlouvá nejen znalost věci a světový názor, ale i autorský pohled a estetický cit, který ruší dřívější pomezí mezi dokumentaristikou, vědou a uměním. [...]

Jestliže tedy na vysoké škole uměleckého směru máme připravovat nadané mladé lidi pro dokumentaristickou dráhu ve filmu a televizi, máme na vybranou: starat se buď o utilitární výchovu adeptů (od denní žurnalistiky až po běžné žánry dokumentu), nebo především o přípravu tvůrčích typů, schopných překonávat vždy se kupící konvence fantazijní potenci a přínosem vlastního řešení problému, hlavně ve velkých, umělecky náročných formách. Dosavadní zkušenosti ukazují, že nebudeme obětí iluze, jestliže jen čtvrtina absolventů FAMU, vycházející z Katedry dokumentární tvorby, bude mít výhledy stát se (ne tedy už býti) tvůrčím typem dokumentaristy.

Přikláníme se tedy k postupu, který se nespokojuje s průměrem. Nechceme ani suplovat vzdělání novinářů nebo přeškolovat pracovníky jiných oborů. [...] Otázky se však vyhrocují, začnou-li absolventi FAMU uvažovat o místech svého určení v praktickém životě. Proti starostlivým úvahám o hrozícím přebytku v tvůrčích kádrech filmu a televize lze dnes spíše mluvit o plodném rozvinutí volné soutěže, v níž nesporně vynikne tvůrčí kvalita, pohotovost a pracovitost, podložená profesionální jistotou.“⁷³

73, „Studovat na dokumentaristu“. In: Kateřina Šulcová (ed.). *Poznané budiž sděleno*, s. 173–174.

Dále A. F. Šulc nabádá k obnově péče o vědecko-populárně naučné filmy a k rychle se rozvíjejícím televizním formátům, které začaly uplatňovat sílu bezprostředních svědectví, podotýká: „Také v těchto oborech (o nichž se lakonicky říká, že poskytují informace) vyniknou napříště jen tvůrčí typy dokumentaristů.“⁷⁴

Jak uvidíme později, v momentě, kdy studium dokumentárního filmu nemohlo být z ideologických důvodů pozvedáno právě těmito vizemi, které jsou ze své experimentální podstaty vůči zavedenému systému vždy podvratné, stávalo se hledisko praktického uplatnění absolventů katedry tím jediným, čím katedra mohla zpětně obhájit svoji existenci. Postulát tvůrčí svobody, fantazijní potence studentů, důraz na autorské řešení problémů, představují důrazy, které s nástupem normalizace nebylo možné obhájit, natož legitimně považovat za zakládající principy výuky dokumentaristů.

V této souvislosti je zajímavý moment, ve kterém A. F. Šulc mluví o čtvrtině dokumentaristů, kteří po absolvování katedry mohou mít výhledy stát se „tvůrčími typy dokumentaristů“. Zaznívá zde poněkud odlišný hlas než ten, se kterým jsme se setkali v návrhu na zřízení katedry. Zde totiž už nejde o politické prohlášení, ale o realistický pohled pedagoga a dramaturga.

„Dramaturg musí být cele člověkem filmovým, který zná nejen každého herce, režiséry a techniky, ale též psychologii moderního diváka, citovost a napětí doby, výrobní podmínky a sociologické poslání filmu. Musí být bdělým zástupcem autora a ochráncem hodnot. Nechce-li být pátým kolem u vozu, musí důsledně hájit své právo proti podnikatelským rozmarům, o jejichž škodlivosti nás poučuje filmová historie víc než důkladně. [...] Všechny úvahy vyjdou naplano, dokud hlavní instancí bude kancelář výroby a dokud se filmový obor nezbaví svůdné legendy o eldorádu.“⁷⁵

Tento citát z jiné strany dokládá, že praktické uplatnění a spolu s ním finanční ohodnocení práce dokumentaristy vsutku nebyla pro A. F. Šulce v jeho pedagogickém působení něčím směrodatným. Škola zde byla z jiných důvodů.

⁷⁴*Tamtéž.*

⁷⁵Článek „Co chceme od filmového dramaturga“ z roku 1944. *Tamtéž*, s. 106.

V Archivu FAMU se zatím⁷⁶ nenašly žádné záznamy týkající se praktického fungování katedry v prvních deseti letech. Tato kapitola tedy vychází předně z rozhovorů s Hanou Jemelíkovou, která zde působila od dubna 1964 do roku 1993 jako asistentka katedry. Spolu s Antonínem Navrátilem se podílela na vytváření osnov výuky, parametrů přijímacích řízení, státních zkoušek a zajišťovala realizaci praktických cvičení ve spolupráci s ostatními katedrami FAMU. O struktuře osnov výuky byla již řeč v předchozí kapitole. Praktické fungování naráželo na problémy nedostatku interních kapacit a na problémy spojené s tím, jak rychle dokázaly ostatní katedry reagovat na vznik nové tvůrčí buňky. Projekce, které byly nedílnou součástí výuky dějin dokumentárního filmu, narážely na potíže v koordinaci s ostatními katedrami. Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, FAMU měla tehdy jednu projekční místnost v Klimentské ulici, a bylo tedy třeba, aby se všechny katedry shodly na novém harmonogramu projekcí.

PRAKTICKÁ CVIČENÍ

FAMU byla už od svého vzniku školou s největším počtem praktických cvičení mezi ostatními filmovými školami.⁷⁷ Z dostupné evidence filmů můžeme vyvodit, že po třech letech existence katedry se ustálila realizace na 16mm i 35mm materiál. O evidenci filmových cvičení prvních ročníků můžeme bohužel mluvit až od roku 2000. Víme však, že první ročníky měly obecně vzdělávací charakter, aby se sjednotila estetická východiska navazujícího studia.^{78, 79} Tento důraz na určitý sjednocující základ pro všechny první ročníky přišel znovu ke slovu v roce 2002, kdy FAMU procházela podstatnými systémovými změnami.⁸⁰ Praktická cvičení prvních ročníků se točila na 8mm materiál, později mohlo vzniknout ročníkové filmové cvičení na 16mm materiál.

Rozdělení na dokumentární a publicistickou větev se reálně projevilo až ve druhém ročníku, ve kterém byly větší prostředky na výrobu 16mm a 35mm filmů, poměrem 3:1. Druhý ročník studia se ukončoval třemi filmovými cvičeními. Výuka zpravodajské větve v prvních letech existence katedry vážla, protože externisté, „lidé z praxe“, kteří měli výuku zajišťovat, na ni v podstatě

⁷⁶Poslední zkoumání z května 2015.

⁷⁷Jan SKOKÁNEK. *Historie jednoho chaosu*. Praha: FAMU, 1988, s. 132.

⁷⁸Potřeba sjednotit estetická východiska neodráží pouze dobový ideologický úzus, nýbrž je vyjádřením promyšleného plánu výuky, odráží „jak“ pedagogické činnosti. Důležitost *společné* obeznámenosti se základní problematikou dokumentárního přístupu k filmu je předpokladem systematické výchovy studentů.

⁷⁹Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

⁸⁰Rozhovor s Alicí Růžičkovou.

neměli čas nebo byla jejich působnost na katedře v důsledku zaměstnání krátkodobá.⁸¹ Je to motiv, který se vlastně vrací. V roce 1980 najdeme v archivních zápisech z porad katedry a v korespondenci se studijním oddělením také případy, kdy výuka nemohla být realizována z důvodu pracovních povinností, neuvolnění přednášejícího zaměstnavatelem apod.⁸² Prvními přednášejícími zpravodajské větve měli být Josef Kořán, František Papoušek, Vladimír Skalský, Jan Špáta a další.⁸³ Rozvoj této větve však z výše uvedených důvodů nebyl zcela příznivý. Dalším důvodem k určité stagnaci byl fakt, že katedra v prvních letech své existence nedisponovala žádnou technikou a měla k dispozici minimum filmového materiálu.⁸⁴ Jan Kučera k této situaci podotýká: „K tomu aby se někdo stal reportérem, tak potřebuje mít kameru a musí točit – a hodně točit! Ale tehdy nebyly prostředky, ani kamery, ani materiál.“⁸⁵ Později, když Jan Kučera z katedry odešel, a věnoval se intenzivně výuce v Kabinetu stříhové skladby, komentoval tuto situaci následovně:

„Teprve, když se rozrůstal ten obor stříhové skladby, a když jsem viděl, že na dokumentu jdou do cest, které jsou hodnotné, ale které nejsou zrovna v mém intenzivním zájmu, tak jsem se od toho odtáhl. Ještě později jsem míval přednášky o žurnalistice, jenomže to vůbec k ničemu nevedlo – poněvadž když nemohou ti posluchači točit, jít do terénu a teď se zablátit a spadnout do vody, nebo se najednou ocitnout tváří v tvář prezidentu republiky a neztratit glanc a udělat to perfektně, tak vykládání o žurnalistice nemá žádnou cenu.“⁸⁶

Později výuku publicistické větve podpořilo to, že po dlouhých letech bylo dokončeno filmové studio FAMU Roxy v Dlouhé ulici. Tento prostor získala FAMU v roce 1954 a využívala ho jako prostor pro filmové studio, částečně i na drobné laboratorní zpracování filmového materiálu. Možnost práce se studiovou technikou ale dlouho neexistovala. První pokus realizace „televizního cvičení“ se v těchto prostorách uskutečnil v roce 1964. Československá televize na něj zapůjčila přenosový vůz, záznamová stopa se vybuodovala ze střechy domu mezi ateliérem FAMU Roxy a budovou Československé televize ve Vladislavově ulici. Záhy se však ukázalo, že je tato praxe pro obě strany neúnosná. FAMU hledala jiná technologická řešení. Okolnosti instalace vlastní televizní aparatury FAMU, tak jak je uvádí Jaroslav Bařinka,⁸⁷ mají svůj půvab.

„Ve výkladních skříních několika obchodů v centru Prahy se objevily monitory, na kterých byly

81Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 50.

82Archiv, zápisy z porad, zprávy na Studijním oddělení...

83Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 50.

84Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

85Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 48.

86*Tamtéž*.

87*Tamtéž*, s. 51.

přenášeny záběry z maturitních zkoušek posluchačů Střední průmyslové školy spojové techniky v Panské ulici. Celá televizní aparatura byla dílem posluchačů této školy. Duchovním otcem stavby této aparatury byl profesor Ing. Gustav Tauš.⁸⁸

FAMU tedy oslovila Gustava Tauše a v roce 1964 převzala aparaturu do svého majetku, instalovala ji v prostorách Studia ROXY, byla určena studentům FAMU i SPŠST, první na ní měli vykonávat praxi uměleckou, druzí praxi technickou. V roce 1966 předkládá Gustav Tauš nový projekt celotranzistorové aparatury, který FAMU schvaluje. Avšak nutné související stavební úpravy trvají do roku 1969, takže se cvičení opět provádí prostřednictvím zapůjčeného přenosového vozu ČST. První studenti Katedry filmové a televizní dokumentární tvorby, kteří ve Studiu ROXY realizovali svá cvičení, byli studenti 3. ročníku ve školním roce 1965/1966. Avšak systematická výuka televizních cvičení ve Studiu začala až v roce 1972.

PRVNÍ EVIDOVANÁ FILMOVÁ CVIČENÍ

Z prvních deseti let života katedry se z konsolidované evidence⁸⁹ filmů dochovalo 87 filmových titulů s filmografickými údaji a synopsi. Fyzicky jsou tyto filmy z velké většiny uloženy v NFA.

Většinou se jedná o „dokumentární cvičení“ či „reportáže“ druhých ročníků na 35mm materiál. Od druhé poloviny šedesátých let jsou evidovány i „televizní cvičení“ třetích ročníků. Poměrně časté jsou, dle synopsí, medailony umělců. *Zpověď fotografa* o Josefu Sudkovi, *Můj strýc panťa* o barovém hudebníku, *Poslední muži pod Prahou* o posledních dvou pražských krysařích, *Václav Hudeček* a další. Není snadné najít pro vzniklá filmová cvičení společného jmenovatele. Náměty se různí film od filmu, synopse mohou být zavádějící, přesto považuji za důležité alespoň některé filmy z tohoto období pojednat.

Můžeme se blíže podívat na filmy absolventské. V *Konsolidovaném seznamu filmů vzniklých na KDT* evidujeme celkem devět absolventských filmů. Dozajista to není výčet úplný, protože celkový počet absolventů v letech 1963–1970, které uvádí Jaroslav Bařinka, je čtyřicet osm. Z těchto čtyřiceti osmi jmen studentů KDT však drtivá většina není uvedena v matrice studentů FAMU.

88 Tamtéž.

89Pro účely tohoto výzkumu jsme konsolidovali údaje o dokumentárních filmech vzniklých na KDT z Národního filmového archivu, Studia FAMU, KDT, Knihovny FAMU a diplomových prací o KDT.

První absolventský film Katedry filmové a televizní dokumentární tvorby je *Zima v Československu* z roku 1964 studenta Gunarantny Piyasiriho z Cejlonu. Jedná se v podstatě o populárně-vědecký film o zimě a sněhu, který byl určen žákům cejlonských škol.

V roce 1966 jsou to absolventské filmy dva. *Dialog s Renauem* studenta Claudia Niubó ze Španělska pojednává o španělském malíři, muralistovi Josepu Renauovi Berenguerovi, který žil v NDR v emigraci. Druhým je film Maxmiliána Petříka *O jedné kratochvíli*, jehož synopsi uvádím bez jakékoliv úpravy: „O romantice vůbec a Rudolfově škole zvláště“.

V roce 1967 evidujeme také dva absolventské filmy: *Zelený horizont* Tibora Podhorce, jehož synopse uvádí, že se jedná o ekologický film. Jaroslav Bařinka hodnotí jeho rýmovaný komentář jako naivní a film celkově až příliš okouzlený natáčením na barevný 35mm materiál.⁹⁰ *Krumlovský čas* Juana Modesta Diaze uvádí v synopsi k filmu „Historický Český Krumlov – fakta, pocity, nálady“.

V roce 1968 absolvoval Jan Boněk filmem *Terve*, film je sondou do života dvou mladých lidí v Helsinkách. Ve stejném roce absolvoval indický student Vishwanath Krishna filmem *Black and White* „[o] tom, že i v takové zemi, jako je ČSSR, existují v myšlení lidí rasové předsudky“.

V roce 1970 evidujeme jeden absolventský film o hradu Rožmberku a rožmberských strašidlech, *Příběhy, žerty a všednosti z Rožmberka*, první absolvující dokumentaristky Jaroslavy Vošmíkové. Zcela samostatně stojí film *Ticho* z roku 1969 Milana Peera, který ukončil studium na katedře v roce 1971. Tento film vznikl ve spolupráci s Milanem Maryškou a je jedním ze tří filmů, které vznikly v bezprostřední reakci na úmrtí Jana Palacha.

V konsolidované evidenci filmů je veden i tzv. Občasník. Jedná se o krátké filmy studentů FAMU, promítané většinou v kinech jako předfilmy. V evidenci se dochoval název posledního z nich z roku 1967 *Iuvenes dum summus*,⁹¹ točili jej studenti třetího ročníku jako společné cvičení.

Od roku 1967 se mezi filmy objevují ty, které vznikly na základě tzv. vedlejší hospodářské činnosti Studia FAMU. Jedná se o filmy na zakázku pro různé instituce, nejčastěji ČVUT, které měl vždy pod patronací některý z pedagogů katedry a je u většiny z nich uveden jako režisér. Tak například Antonín Navrátil natočil pro Fakultu tělesné výchovy filmy *Plastika lidského těla I. a II.*, první pojednává historii zobrazování lidského těla a druhý uvádí do problematiky plastické anatomie. Zdeněk Forman natočil trilogii *Tavení litiny v Kuplovně*, pod názvy *Technologie horkých*

90Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 54.

91*Tamtéž*, s. 55.

jaderníků, Zabíhavost slévárenských slitin a Základy řešení vtokových soustav. Tyto Formanovy filmy byly v roce 1971 oceněny na druhém kolokviu vysokoškolských výukových filmů v Praze Čestným uznáním za režii. Do kategorie vedlejší hospodářské činnosti však spadá i film *Kontrapunkt* studenta Ladislava Chocholouška, který byl objednan kanceláří generálního komisaře československé účasti na Světové výstavě v Montrealu, jejíž byl součástí.

Katedra v této době propagovala studentské filmy převážně prostřednictvím domácích festivalů dokumentárních filmů Arsifilm Kroměříž, Academiafilm Olomouc, Techfilm Pardubice, Ekofilm Ostrava, méně pak na festivalech v zahraničí.

VZDOR A PROHRA (1968–1970)

„Znepokojeni vývojem současné politické situace v naší zemi, s pocitem rostoucích obav o osud opravdového demokratického socialismu, ‚socialismu s lidskou tváří‘, jenž našel výraz v tom, co se obvykle uvádí pod pojmem polednová politika STUDENTI FILMOVÉ A TELEVIZNÍ FAKULTY AMU PRAHA VSTUPUJÍ DNEM 18. 11. 1968 DO TŘÍDENNÍ OKUPAČNÍ STÁVKY NA SVÉ FAKULTĚ.“⁹²

Studenti FAMU se připojili k odporu proti sílicímu mocenskému a informačnímu monopolu KSČ řízenému z Moskvy. V omezeném rozsahu využili k vysílání zpráv o sovětské okupaci nově instalovaný televizní vysílač ve výtahové šachtě Studia FAMU v Klimentenské ulici.

V průběhu své třídenní okupační stávky vydávají *BULLETIN Akčního výboru FAMU*, jehož sekretariát sídlí na Katedře dokumentární tvorby.⁹³

„Co tomuto kroku předcházelo? Desetitisíce rezolucí z nejrůznějších pracovišť, adresovaných plenárnímu zasedání ÚV KSČ. Desetitisíce rezolucí žádajících pokračování politického vývoje v duchu dubnového Akčního programu strany. Desetitisíce rezolucí, na něž nebyl brán zřetel. [...] Co si od této stávky slibujeme? Tvrdou realitu nastávajících týdnů a měsíců jistě nezměníme. Můžeme však dát najevo morální převahu nad jejími strůjci.“⁹⁴

⁹²Viz *Prohlášení stávkujících studentů* v příloze.

⁹³Viz *BULLETIN Akčního výboru FAMU č. 1* v příloze.

⁹⁴*Tamtéž.*

Odpor proti promoskevské propagandě se projevuje ve všech kulturních institucích. Hana Jemelíková vzpomíná na dny srpnové okupace a následné klima jako na dobu plnou obav a zmatení.⁹⁵ Na katedře, stejně jako na jiných pracovištích, se po důsledných projevech nesouhlasu s Moskevským protokolem v podstatě s obavami čekalo, co se stane. „Studenti si své práce odnášeli raději domů. Nevěděli jsme, co se může všechno stát,“⁹⁶ vzpomíná Hana Jemelíková, která sama odvážela některé filmy pryč z katedry.

„Jedenadvacátého listopadu v poledne jsme sbalili spacáky a opustili každý tu svou školu, která nám za ty dny přirostla k srdci. Začali jsme si jí víc vážit, toho, že do ní můžeme chodit. Protože jsme si začali uvědomovat, že by to nemuselo trvat věčně, možná kratší dobu, než by si kdokoliv z nás myslel. To si však nesmíme moc připouštět. Třeba bychom se potom báli myslet, zaživa by se nám podařilo umřít. Ty čtyři dny jsme se snažili co nejvíc prosadit. Jde to i takhle, alespoň v to doufáme. Tu snahu jsme neukončili, ale p ř e r u š i l i.“⁹⁷

21. 7. 1969 Československá televize vysílala přímý přenos z přistání americké kosmické lodi Apolla 11 na Měsíci.

⁹⁵Rozhovor s Hanou Jemelíkovou v této studii.

⁹⁶*Tamtéž.*

⁹⁷Prohlášení studentů v brožurce *Studentská stávka 18.–21. listopadu 1968*, kterou připravili studenti FAMU, vydal Svaz vysokoškolských studentů, 1968.

NÁSTUP A PRŮBĚH NORMALIZACE NA KDT (1971–1981)

„Všechno je umělé. Všechno je ‚jako‘.“

„A dokumentarista? Dokumentarista má skutečnost před sebou. Má ji danou. Nevymýšlí si ji – protože ona už existuje.“ Václav Sklenář⁹⁸

Podíváme-li se na dopis, který zaslalo Ministerstvo školství všem rektorům vysokých škol v ČSR a všem děkanům fakult 16. září 1969,⁹⁹ můžeme na tomto konkrétním případě uvidět, jak radikální změna se v srpnových událostech roku 1968 odehrála a ještě měla odehrát.¹⁰⁰ Tento dopis je v podstatě výzvou k prvním kádrovým prověrkám. Ministr školství Jan Hrbek v nich ukládá „předložit písemnou zprávu, obsahující přehled a zhodnocení nesprávných názorů, stanovisek, projevů a činů, zejména pravicově oportunistického, protisocialistického a protisovětského zaměření, které se v průběhu roku 1968 s 1969 vyskytly v orgánech školy a fakulty.“¹⁰¹

Každý vedoucí katedry musel sepsat, kteří pedagogové a spolupracovníci katedry se účastnili různých protiokupačních akcí, kdo z nich kde, kdy a s kým „projevoval solidaritu s akcemi studentů“ atd. Ministr ukládal všechny aktivity tohoto typu zrušit písemným svoláním aktérů. Akademičtí pracovníci měli doložit „písemné zhodnocení vlastní činnosti a prohlášení o postoji k dnešní politice KSČ“.

Při čtení tohoto dokumentu zjistíme, že byl natolik propracovaným pátráním, že bylo reálně nemožné ho ignorovat. Vedoucí katedry měl jmenovitě zhodnotit všechny členy katedry, uvést, jakým způsobem se účastnili srpnových událostí, v případě, že se jich účastnili, měli předložit písemné prohlášení proč, a co z toho vyvozují. „Vyžádejte od každého člena katedry písemnou odpověď na tyto otázky, jeho zhodnocení vlastního postupu a činnosti celé katedry, a připojte je ke zprávě.“¹⁰² Jmenovitý soupis měl zahrnovat i jména studentů, kteří byli aktivně zapojeni do opozičních vystoupení. Děkani fakult měli sdělit, jakou finanční částkou přispěla škola, případně Správa studentských kolejí, na úhradu studentských organizací. Děkan měl okomentovat zprávy jednotlivých kateder, rektor zase zprávy jednotlivých děkanů.

98Václav Sklenář se stal novým vedoucím KDT. Viz Václav SKLENÁŘ. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: FAMU, 1977, s. 6.

99Viz *Dopis ministerstva školství rektorům vysokých škol* v příloze.

100Dle Jana Lukeše byly konkrétní projevy normalizačních let „rafinovaně kamuflované“ a skryté. Jan LUKES. „Jak nastupovala v českém filmu normalizace“. *Iluminace*. 1997, roč. 9, č. 1, s. 113.

101Viz *Dopis ministerstva školství rektorům vysokých škol*, s. 1.

102Viz *Dopis ministerstva školství rektorům vysokých škol*, s. 1–4.

Přicházela doba kontrol a podezřívavého všudypřítomného dohledu. Považuji za důležité podotknout, že právě tato plíživá nejistota zapříčinila na celospolečenské úrovni ještě jiné druhy rozkladu, kterému se nevyhnuly ani její instituce. Byla to především autocenzura, která začala usměrňovat nejenom tvůrčí počiny jak studentů, tak pedagogů, ale i celkovou mezilidskou atmosféru.

PERSONÁLNÍ ZMĚNY NA KDT

Bylo by příliš zjednodušující říci, že spolu s nástupem normalizace umklo předcházející pedagogické úsilí. Původní nadšení se muselo transformovat do bdělé obezřetnosti, kterou později vystřídala stranická diplomacie. Dosud systematicky rozvíjené pedagogické úsilí se ocitalo v nových souvislostech chorobného a systematického dohledu Strany. FAMU se všemi svými katedrami zůstala filmovou školou, její kulturní poslání a společenské postavení bylo však v rámci stranické ideologie (de)formování obyvatelstva přísně střeženou oblastí.

Na katedře došlo v rámci zmíněných prověrek k velkým ztrátám. Po deseti letech průkopnické práce v oblasti vzdělávání odešli pedagogové, kteří do nástupu normalizace představovali progresivní větev televizní publicistiky. Stalo se tak v návaznosti na personální změny, ke kterým docházelo v ČST,¹⁰³ konkrétní případy jsou pojednány níže. Externí pedagogové katedry, Viktor Růžička, který vykonával funkci ředitele Televizního studia Praha, a Arnošt Frydrych, vedoucí Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky, byli oba ze svých funkcí v roce 1969 odvoláni. Do té doby živě se rozvíjející Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky byla v červnu 1970 zrušena, aby byla vytvořena nová redakce se zcela jiným personálním obsazením.¹⁰⁴

Další více či méně vynucené odchody následovaly v roce 1972. Na základě kádrových prověrek museli z FAMU odejít Evald Schorm, Břetislav Pojar, František Filip, František Daniel, Milan Kundera, Karel Kachyňa a Vlastimil Vávra. Ze studentů, kteří byli nuceni školu opustit, se často uvádí případ Vlastimila Venclíka.¹⁰⁵

103Ústřední výbor KSČ v roce 1959 rozhodl, že zruší Československý výbor pro rozhlas a televizi a že se plně ujme „[ř]ízení těchto nástrojů ideologické práce a že všechny programové otázky rozhlasu a televize budou projednávány výhradně na Ústředním výboru KSČ“. Jarmila CYSAROVÁ. „Československá televize a politická moc 1953–1998“. *Soudobé dějiny*. 2002, roč. 9, č. 3–4, s. 524.

104*Dějiny českých médií v datech*. Praha: Karolinum, 2003.

105Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

Již jsem zmínila, že musel odejít Vlastimil Vávra, který byl i přes svoji vytíženost v ČST od roku 1964 kmenovým pedagogem katedry. Vávra byl v šedesátých letech jednou z mála výrazných tvůrčích osobností, díky níž televizní publicistika dostávala rozměr skutečného a pravdivého hybatele společenských proměn myšlení. Zároveň však na KDT vedl seminář Nonverbální komunikace.¹⁰⁶

Z jeho průkopnické tvorby uveďme alespoň trilogii reportážních filmů¹⁰⁷ z let 1966–1967. Byly to v podstatě první investigativní filmy,¹⁰⁸ zasvěcené pátrání po Josefu Mengelem, nacistickém masovém vrahu, který se měl po válce pod falešnou identitou ukrývat někde v Latinské Americe.¹⁰⁹ Na vzniku celé trilogie jak ji popisuje Jarmila Cysařová, je jedinečný Vávřův režijní postup. V momentě, kdy byl pořízen třívteřinový záběr domnělého Mengeleho, musela Československá televize získat výhradní právo na zveřejnění tohoto záběru, což se také podařilo. Ve Vávřově pojetí však nezůstalo pouze u těchto tří vteřin, které byly už tak světovou senzací.¹¹⁰ Jarmila Cysařová popisuje, jak Vlastimil Vávra využil zkušeností z výzkumu nonverbální komunikace a nechal tento třívteřinový záběr při různých rychlostech promítnout několika bývalým vězňům koncentračního tábora v Osvětimi. „Nejvýraznější bylo okénko čtyřicáté, kdy se Mengele podíval přímo do kamery.“¹¹¹ Vávra odečítal významy z chování lidí při projekci i z mimiky muže na třívteřinovém záběru. Přizvaní diváci Mengeleho v natočeném utíkajícím muži poznali.¹¹² Tato trilogie vyvolala samozřejmě mezinárodní ohlas, Vlastimil Vávra se stal uznávaným tvůrcem.

V druhé polovině 60. let natáčel Vávra další pozoruhodné reportáže, které se staly usvědčujícím materiálem v rukou normalizačních kádrů. Nejzásadnější odpor však vyvolal ještě v roce 1968 Vávřův čtyřdílný seriál *Na pomoc generální prokuratuře*, ve kterém zpochybnil tradovanou příčinu úmrtí Jana Masaryka. Šlo o sebevraždu, nebo vraždu? Materiál k pátému dílu seriálu zůstal nevyužit a tento seriál se již nesměl vícekrát vysílat. Důležité je podotknout, že Vlastimil Vávra dostal v roce 1968 cenu FITESu Trilobit, za nejlepší publicistiku roku, včetně tetralogie *Na pomoc generální prokuratuře*.

106Jarmila CYSARŮVÁ. *Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let*, s. 81.

107Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

108Filmy nesou názvy *Stopa vede do Eldoráda*, *V Eldorádu stopa nekončí* a *Krev na stopě Eldoráda*.

109Vlastimil Vávra spolu s Miroslavem Štráfedou, tehdejším korespondentem ČTK, shromáždili a uspořádali poválečná fakta o jeho osudu. Ve spolupráci s brazilským novinářem Adolphem Cicerem zjistili, že v argentinském Eldorádu existuje firma Mengele a synové, která je spolujednatelkou tamější pily. Cicerovi se podařilo pořídit z taxíku třívteřinový záběr muže považovaného za Mengeleho. Šlo o 72 filmových okének.

110Jarmila CYSARŮVÁ. *Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let*, s. 81.

111Tamtéž.

112Jarmila Cysařová pokračuje líčením vzniku trilogie: Tím Vávřovo pátrání opět nekončilo, navázal písemný kontakt s jistým doktorem Ottou Bissem, který byl ve městě Asunción přivolán k ošetření a diagnóze nejmenovaného muže, který byl později identifikován jako válečný zločinec Martin Bormann, muž, který stál ve dveřích a pozorně naslouchal diagnóze doktora Bisse, mohl být Mengele.

V odpovědi na zmíněnou kádrovou výzvu z Ministerstva školství, která vzešla z katedry k rukám nového děkana Josefa Ceremugi, je osudu Vlastimila Vávry věnována značná část.¹¹³ Při četbě tohoto dokumentu se setkáváme s oním plíživým rozkladem, o kterém jsem mluvila výše. Jeho ustrašenost zrcadlí působení nenadálé a nevyzpytatelné kontroly, která zachvacovala celou společnost. Za reflexi stojí způsob, jakým se v dokumentu překrucují dosavadní hodnoty. Závažnost ideologického střetu či boje, která by se s odstupem času mohla jevit jako absurdní ideologická kulisa probíhajících změn, spočívá nedílnou měrou právě v této podlé rétorice, v níž nemizí jen dosavadní hodnoty jako takové, ale i parametry, pomocí nichž bylo možné tyto hodnoty zastávat, ctít.

„Katedra se podrobně zabývala rozbořem tohoto pořadu,¹¹⁴ odsoudila jeho negativní stránky a doporučila jeho autorovi Vlastimilu Vávrovi, aby se distancoval od svých omylů. [...] Není totiž pochyby, že tento pořad je v dlouhé a velmi hodnotné tvůrčí práci Vlastimila Vávry zcela osamoceným a netypickým projevem, s nímž ani Vávra nebyl názorově zcela spojen. Autor se tu stal obětí svého dobově poznamenaného objektivistického postoje.“

Z dokumentu se dále dozvídáme, že Vlastimil Vávra je v těžké depresi hospitalizován v Bohnicích. Na základě výpovědi pamětnic¹¹⁵ mohu konstatovat, že Vlastimila Vávru nástup normalizačních poměrů naprosto ochromil.¹¹⁶ Jeho poznatky v oblasti nonverbální komunikace byly vydány knižně v roce 1990,¹¹⁷ v porevolučním nadšení se však nesetkaly s příliš velkým ohlasem. V témže roce Vlastimil Vávra zemřel.

I další nucené odchody pedagogů z katedry byly zapříčiněny jejich působením v Československé televizi. Ve všech případech šlo ve vztahu ke KDT o externisty. Viktor Růžička byl od roku 1966 vedoucím Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky Československé televize v Praze. Výrazným způsobem podporoval vznik nových publicistických forem,¹¹⁸ v roce 1968 v důsledku strukturálních změn v ČST vzniklo samostatné Televizní Studio Praha, jehož ředitelem se Viktor Růžička stal, na katedře působil jako odborný asistent. Z této funkce byl v srpnu 1968

113Tento dokument mi poskytla Hana Jemelíková, asistentka katedry. Bohužel se nedochovala jeho poslední strana, kde bychom mohli očekávat podpis jeho tvůrce. Viz *Odpověď z KDT na dopis ministerstva* v příloze.

114Řeč je o seriálu *Na pomoc generální prokuratuře*.

115Rozhovory s Janou Pilátovou a Hanou Jemelíkovou.

116Později se Vlastimil Vávra věnoval své specializaci, nonverbální komunikaci na pracovišti Fakultní nemocnice v Motole.

117Vlastimil VÁVRA. *Mluvíme beze slov*. Praha: Panorama, 1990.

118Progresivními publicistickými pořady druhé poloviny 60. let, jejichž vznik a produkci Růžička podporoval, byly např. *Zvědavá kamera* či *Kamera obscura*. Pro ilustraci dodávám, že se Viktor Růžička spolu s Arnoštem Frydrychem výrazně zasadili o to, aby Vávřův seriál *Na pomoc generální prokuratuře* šel vůbec do vysílání.

odvolán a na tomto základě nemohl být jako externista na katedře zaměstnán.¹¹⁹ Jeho pokračovatelem v Hlavní redakci publicistiky a dokumentaristiky se stal v témže roce Arnošt Frydrych, který také působil jako externí pedagog Katedry dokumentární tvorby. Ten byl od roku 1966 hlavním redaktorem televizního měsíčníku *Věc veřejná*, který se stal vlajkovou lodí rozvoje televizní polemiky nejprve v přímém přenosu, později téměř vždy v koncipovaném vysílání provázeném redaktorem Jiřím Kantůrkem.¹²⁰ V září 1968 byl hlavním redaktorem magazínu *Jsme s vámi, buďte s námi*, „který přiváděl na obrazovku osobnosti, které ztělesňovaly ideály Pražského jara“.¹²¹ Vedle těchto vedoucích činností se věnoval režii a tvorbě scénářů k publicistickým dokumentům.

V plánu katedry byl též seminář s Jiřím Kantůrkem Televizní interview, který však v důsledku posrpnových událostí ani na katedru nenastoupil. Lidé, kteří na katedře zůstali, také museli projít kádrovými prověrkami, museli přitakat významu bratrské pomoci z Moskvy a zapřít přesvědčení o okupaci armádou Sovětského svazu.

Další velkou personální změnou na katedře byl odchod profesora A. F. Šulce z pozice vedoucího katedry v roce 1973. Bylo mu tehdy šedesát čtyři let a ze vzpomínek pamětníků víme, že prodělal mozkovou mrtvici a že z této funkce odešel na vlastní popud. Novým vedoucím katedry od roku 1974 se stal Václav Sklenář. Připomeňme, že v padesátých letech vystudoval Katedru režie a poté byl nějaký čas zaměstnán ve Studiu FAMU. Tato výměna se dle pamětnice Hany Jemelíkové nesla v přátelském duchu. Profesor Šulc nějaký čas pokračoval ve výuce,¹²² později na katedře působil méně, ale v podstatě až do své smrti v roce 1992.¹²³

119Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

120Jarmila CYSARŮVÁ. *Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let*, s. 78.

121Tento magazín byl však záhy zrušen. *Tamtéž*, s. 123–124.

122Z osnov výuky víme, že měl např. seminář Popularizace vědy ve filmu a TV, Úvod do dokumentární tvorby a že vedl praktika 4. ročníku.

123V zápisech porad katedry z let 1981 ještě profesor Šulc figuruje jako jeden z aktivních členů, který se podílí např. na vypracování souboru otázek ke SZK.

S nástupem nového vedoucího katedry Václava Sklenáře se pojí dvě důležité události. Záhy po svém nástupu se zasadil o přestavbu osnov výuky na katedře, která do jisté míry odpovídala na druhou událost, jíž byl vznik nové dohody mezi AMU a Československou televizí 25. 2. 1974.¹²⁴

V archivu AMU se podařilo vyhledat složku *Učební plány 1974/75 FAMU*,¹²⁵ ve které jsou záznamy komunikace jednotlivých kateder se studijním oddělením. Tato složka obsahuje také studijní plány jednotlivých kateder. Na jejich základě si můžeme udělat konkrétnější představu o proměně osnov výuky, která provázela první roky normalizace.

V první řadě vznikl zcela nový obor studia, jímž byla dramaturgie-scenáristika, kterou vedla výhradně Marta Pilná.¹²⁶ Dle učebních plánů jsem zjistila, že reálně byla nová specializace záležitostí až třetího ročníku, kde bylo možné se v rámci státních závěrečných zkoušek profilovat nikoli pouze praktickými filmovými cvičeními (dokumentární film, ateliérové cvičení a střihové cvičení), ale i třemi scénáři (odevzdávaly se dva scénáře na dokumentární film ve spolupráci s 3. ročníkem Katedry režie a jeden scénář k výukovému televiznímu pořadu) a ještě dvěma náměty na diplomní teoretickou práci. Proč byla tato nová specializace nutná? Na tuto otázku v současnosti nedokážu odpovědět, okolnosti, ve kterých však byla vytvořena, mohou pomoci alespoň částečně pochopit novou situaci na Katedře dokumentární tvorby. Zásadní osobností, která však tento obor v denním studiu vystudovala, je Olga Sommerová, pozdější pedagožka a vedoucí KDT,¹²⁷ která zde studovala v letech 1972–1977.

¹²⁴Tuto ani předchozí smlouvu z roku 1962 mezi AMU a ČST se zatím nepodařilo v archivu FAMU dohledat. Co se týče jejího znění, ale koneckonců i existence, čerpám výhradně z diplomové práce Renaty Severové z roku 1985.

¹²⁵Archiv AMU byl v průběhu roku 2015 na základě projektu Dějiny AMU teprve katalogizován. Za účelem získání přesnějších informací o fungování katedry jsem ho naposledy navštívila v květnu 2015. Dosavadní nalezený materiál, který by se týkal přímo Katedry dokumentární tvorby, až na tuto výjimku z let 1974/75 obsahuje záznamy z let 1980–1982. Jinak se jedná o celofakultní dokumenty, ve kterých katedra figuruje vždy jako součást předkládaných každoročních učebních plánů. Místy bylo možné dohledat komunikaci katedry se studijním oddělením, jednalo se však o záznamy drobných změn ve výuce konkrétních předmětů nebo upozornění studijního oddělení typu: „Na povinnou Obranu socialistického státu, která se koná každé pondělí od 10–12:30 ve třetím patře FAMU, nedochází studentka 2. ročníku Činčerová a student Vlastimil Novák. Žádáme pedagogy, aby v tomto směru zjednali nápravu.“

¹²⁶Manželka Bedřicha Pilného, který byl děkanem v letech 1961–1967 a 1973–1976.

¹²⁷V rozhovoru, který jsme spolu vedly 24. srpna 2015, Olga Sommerová uvedla, že během studia na FAMU nenatočila jediný film. Praktická cvičení i absolventské práce spočívaly v psaní scénářů.

Podívejme se blíže na některé body nové „dohody o kulturně-politické spolupráci“ mezi AMU a ČST, která je dokladem silícího důrazu na vzájemnou propojenost těchto dvou institucí. Z diplomové práce Renaty Severové bohužel není jasné, jakou měrou se tato spolupráce dělila mezi tři fakulty AMU. Uvedu zde alespoň některé konkrétní příklady, přičemž všechny uvozené citáty čerpám z její práce. Československá televize se v „oblasti ideologicko-politické a výchovné“¹²⁸ zavazovala ke společným pracovním poradám a besedám, ke vzájemné spolupráci teoretických a výzkumných pracovišť a ke zveřejňování studentských prací dle svých možností a potřeb. V „oblasti zvyšování kvalifikace“ ČST měla umožnit studentům AMU vykonávat odborné prázdninové praxe ve svých studiích a provozech, a to od forem hospitace, asistence až po samostatnou tvůrčí práci. AMU se v tomto kontextu zavázala rozšířit své osnovy o výuku při zaměstnání pro dovedňování pracovníků ČST. V „oblasti hmotného zajištění“ má ČST pomáhat s technologickou vybaveností všech studií AMU, dokonce se zavazuje nepotřebný majetek přednostně nabídnout AMU. V „oblasti práce s kádry“ se ČST zavazovala „vypracovávat výhledové plány potřeby kádrů pro jednotlivé profese ČST s cílem maximálního uplatnění absolventů AMU v oborech, pro které je vyžadována vysokoškolská kvalifikace AMU“.

Shrňme si tyto konkrétní body dohody v kontextu dosavadního vývoje katedry. Společné semináře či besedy ČST a KDT nebyly ničím novým a nebyly tedy v rozporu s dosavadním směřováním nejenom katedry, ale i celé FAMU.¹²⁹ Ta byla ostatně v druhé polovině šedesátých let údajně jedinou školou na světě, která do osnov i praktických cvičení aplikovala nové televizní postupy.¹³⁰ Jinou otázkou je, do jaké míry šlo o setkání dvou rozdílných filmových institucí a nakolik o setkání elévů s mistry.

Co se týče možnosti praxe v ČST, lze se domnívat, že vzhledem k nedostatku kapacit a financí šlo v rámci výuky o pozitivní rozšíření oblasti získávání reálných zkušeností s filmovou výrobou. Otázkou je, nakolik se tento příslib realizoval. V oficiální verzi historie FAMU, *FAMU včera a dnes*, se dozvídáme, že v průběhu normalizace se „[...] až na výjimky studenti prakticky nemohou dostat k samostatné práci ve studiích státního filmu, zablokovaných komunistickými kádry“.¹³¹

128Renata SEVEROVÁ. *Uplatnění absolventů Katedry dokumentární tvorby v Československé televizi*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 1985, s. 41.

129Viz *Kapitola 1 a 2* této práce.

130Ještě v roce 1967 se rýsoval rychlý rozvoj této orientace, ale nástup normalizace zapříčinil odklad modernizace technologie televizního záznamu. Viz Ludvík BARAN. „Z historie Filmové a televizní fakulty“. In: *Škola múz: Sborník k 40. výročí založení AMU*, s. 135.

131*FAMU včera a dnes* [online]. Cit. 29. 12. 2015. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-vcera-a-dnes/>.

Dále je třeba zohlednit, že až s odstupem více než deseti let můžeme vidět,¹³² že to, co se zpočátku mohlo jevit jako smysluplná orientace na nejmasovější médium v Československu, se vzhledem k tomu, že šlo o jednu z nejpřísněji kontrolovaných státních institucí podléhajících přímému řízení KSČ, ukázalo jako silně kontraproduktivní, ne-li smrtelné. Dokumentární film byl v průběhu normalizace systematicky zaměňován za lacinou propagandu¹³³ a ve službách režimu se podřizoval tzv. společenské objednávkce, která byla opět systematicky v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let zpracovávána v ideově-tematických plánech schvalovaných vedením KSČ.¹³⁴ Čili, orientace katedry na ČST v těchto letech, vzhledem k výše napsanému, v podstatě tvůrčí potenciál katedry silně oslabovala, neboť jeho rámec redukovala na službu společnosti.

V oblasti hmotné výpomoci také nejde o zcela novou záležitost¹³⁵ a uvidíme, že v budoucnosti mohla mít i podobu výpůjčky.¹³⁶

Nejsilnější kontrast dosavadního směřování katedry a nástupu normalizační politiky můžeme vidět v „oblasti práce s kádry“. V *1. kapitole* této práce jsem již zmínila rizika propojení „učení se s industriální produkcí“ i to, že vysokoškolská kvalifikace byla v momentě masového vzdělávání určitým typem směny na cestě k lepšímu životu.¹³⁷ V *2. kapitole* cituji profesora A. F. Šulce, jehož rozlišení mezi „utilitární výchovou adeptů a přípravou tvůrčích typů“¹³⁸ silně rozvolňuje propojení tvorby s výrobou. V neposlední řadě bych chtěla připomenout tento moment: „Přikláníme se tedy k postupu, který se nespokojuje s průměrem. Nechceme ani suplovat vzdělání novinářů nebo přeškolovat pracovníky jiných oborů.“¹³⁹

Nová dohoda zavazuje AMU k vytváření nových osnov pro výuku zaměstnanců ČST. Dálkové studium je na FAMU postupně zaváděno od roku 1968, není tedy třeba ho vidět jako přímý důsledek změny poměrů. Před rokem 1975 vzniklo nejprve na Katedře produkce a poté na Katedře dokumentární tvorby, později vzniklo i na ostatních katedrách s výjimkou Katedry režie.

132Viz *Kapitola 4* a Rozhovor s Martinem Štollem.

133Viz Petr CAJTHAML. „Negativní propaganda: Propagandistický dokument jako pomocník represe“. In: *Dokrevue*. Jihlava: MFDF Jihlava, 2006, s. 111.

134Jarmila CYSAŘOVÁ. „Československá televize a politická moc 1953–1989“, s. 533.

135Viz *Kapitola 2* této práce.

136Viz rozhovor s Alicí Růžičkovou.

137Viz *Kapitola 1* této práce.

138Viz *Kapitola 2* této práce.

139A. F. ŠULC. „Studovat na dokumentaristu“. In: Kateřina Šulcová (ed.). *Poznané budiž sděleno*, s. 174.

Bylo tedy možné při zaměstnání studovat obor „režisér dokumentu“, nebylo však možné studovat obor „režisér“. Na katedru v důsledku toho začínají dojíždět tzv. „krajánci“,¹⁴⁰ redaktoři ČST z Brna, Ostravy a Bratislavy, jejichž výuku vede Josef Kořán.

Z dostupných materiálů víme, že výuka studentů dálkového studia byla v případě Katedry dokumentární tvorby realizována v naprosté většině pro zaměstnance ČST, a to právě v této dramaturgicko-scenáristické linii. Dá se tedy odvodit, že vznik nové specializace právě v těchto letech byl zapříčiněn ani ne tak silicím institucionálním propojením katedry s ČST, ale že šlo o „nutnou daň“ za oprávněnost existence katedry jako takové.

Bylo-li totiž jednou z hlavní priorit moskevského protokolu ovládnutí médií, aby „plně sloužila věci socialismu“, jak potom naložit s katedrou, jejíž vysokoškolsky vzdělaní absolventi měli do Stranou ovládaných médií vstoupit? Jarmila Cysařová rozdíl v postavení médií oproti předešlému vývoji charakterizuje citací Gustava Husáka: „Zkušenosti z let 1968–1969 byly pro nás tvrdou školou o tom, že na hromadné sdělovací prostředky se nelze dívat jen jako na nástroj pouhé propagandy, nýbrž že jsou mimořádně významným politicko-mocenským nástrojem.“¹⁴¹ Domnívám se, že katedra musela legitimizovat svoji existenci vytvořením společné platformy pro budoucí politický vývoj, kterého, chtěla-li i nadále existovat, musela být součástí.

Pouze na okraj bych zde ráda zmínila, že FAMU okolo roku 1971 otevřela kurzy pro výuku policejních kameramanů.¹⁴²

Na začátku této kapitoly jsem pojednala změnu osnov výuky, zde vyjmenuji některé semináře, které se výuce televizních forem věnovaly. V archivu se mi však nepodařilo dohledat, zda byly součástí výuky před změnou učebních plánů, či zda vznikly až na základě této změny. Nicméně, ve školním roce 1974/75 se vyučují mimo jiné tyto předměty napříč všemi pěti ročníky studia: *Popularizace vědy ve filmu a TV*, *Popularizace umění ve filmu a TV*, *Hudba a zvuk ve filmu a TV*, *Základy TV techniky*, *Mluvené slovo ve filmu a TV*, *Současné problémy filmu a TV*, *Základy filmové a TV výroby*, *Rozbory dokumentárních TV pořadů*, *Rozbor současných TV inscenací*, *TV technologie, záznam a trik*, seminář věnovaný technologii ČB a barevného přenosu televizního obrazu.

140Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

141Jarmila CYSARŮVÁ. *Československá televize a politická moc 1953–1989*, s. 537.

142FAMU včera a dnes [online]. Cit. 18. 10. 2015. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-vcera-a-dnes/>.

Nový vedoucí Václav Sklenář nadcházející směřování katedry vystihuje záhy po svém dosazení do funkce takto:¹⁴³

„Z naší katedry mají vycházet publicisté. Publicistika je široký pojem a zahrnujeme pod něj také dokument. Hlavní pole působnosti našich absolventů je v televizi a my je tedy musíme vychovávat se zřetelem k potřebám televize. Ta potřebuje filmově vzdělané publicisty, kteří by dělali jak práci dokumentární, tak práci publicistickou. Musíme na katedře vychovávat komplexní posluchače tak, aby prostě i ten, kdo bude absolvovat dramaturgickou větev, se prakticky seznámil s filmovou a televizní technikou, aby se naučil myslet obrazově, myslet střihově a myslet kamerou. My musíme dělat žurnalistiku. K tomu patří také to, že zvyšujeme počet hodin práce s kamerou, že víc akcentujeme práci se zvukem i celou technickou problematiku.

My máme a musíme být katedra vysloveně politicko-publicistická.“¹⁴⁴

Z této citace je zjevné, jak radikálně se změnila rétorika vedoucího katedry, a to i v porovnání s jejím spoluzakladatelem Janem Kučerou, který se o výuku publicistické větve intenzivně zasazoval.¹⁴⁵

Na katedru přišli také noví pedagogové, přičemž dva z nich už vycházeli z řad jejích absolventů. Jan Boněk absolvoval katedru v roce 1968 a v roce 1969 pracoval jako režisér v ČST, v letech 1972–1989 byl vedoucím pedagogem 1. a 2. ročníků na KDT. Jiří Věřčák absolvoval katedru v roce 1974, v letech 1978–1989 se stal jejím externím pedagogem a v letech 1990–2002 pedagogem kmenovým. Ivan Halla přišel z ČST a vyučoval na katedře v letech 1974–1979.

VÝROBA PRAKTICKÝCH CVIČENÍ

Od roku 1971 AMU uzavírá smlouvy s patronátními závody, protože bylo třeba podpořit fungování kulturně-politické fronty a stoupající nároky státní ekonomiky. Pro studenty filmové tvorby mělo spojení s praxí představovat základní princip samotného studia.

143Srov. citace profesora A. F. Šulce v *Kapitole 2* této práce.

144Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 66.

145Viz *Kapitola 2* této práce.

Pro závody ČKD, Leninovy závody škodovky Plzeň i v různých JZD studenti filmové školy natáčejí reportážní či instrukční filmy. Pro ilustraci uvedu filmy z roku 1971,¹⁴⁶ natáčejí je studenti 2. ročníku, pedagogické vedení zajišťují A. F. Šulc a Vladimír Kressl. Jedná se o film *Jak se obléká lokomotiva* režiséra Ivana Látala o podílu průmyslového výtvarníka na výrobě nového typu lokomotivy. Petr Skala natočil film *Nové cesty* o postupu komplexní socialistické racionalizace ve Škodovce, citovaný Jaroslav Bařinka natočil film s názvem *Riziko* o problematice tamější bezpečnosti práce. Film *Šestá generace* Drahomíra Lukáče se soustředí na problémy nejmladší generace škodováků, Marian Švejda natočil film *Sto zaprášených let* o průmyslových exhalacích na Plzeňsku a druhým filmem *Škodovacká porodnice* zobrazil provoz tamější porodnice.

V následujícím roce spolupráci s n. p. Škoda Plzeň vystřídala smlouva s Ministerstvem zemědělství. Z velkého množství filmů vybírám pro ilustraci alespoň některé. Film Tomáše Spanlanga *Maso kontra tuk* řešil problematiku správné výživy. *30 000 let práce* Václava Dvořáka je o včelách a včelařích. Michael Havas portrétoval slovenské bači ve filmu *Tak ako spievam*. Ekologické problémy rekultivace zdevastovaného Mostecká řešil film *Květy pro Mostecko* Josefa Císařovského. Mezi filmy s tematikou zemědělské výroby dle Jaroslava Bařinky vynikal film argentinského studenta Edgara Díazze *Mechanická poema* o velkovýrobně vajec.

Bařinka, jehož diplomová práce je z roku 1975, bilancuje filmy vznikající na katedře v tomto období následujícím způsobem: „Jádrem prací posluchačů katedry dokumentární tvorby jsou v posledních letech filmy reagující na aktuální společenská témata se zaměřením především k otázkám vědecko-technické revoluce. Tematicky se vymykají angažované filmy Edgara Díazze a Františka Feniče.“¹⁴⁷

Co se týče technologického vývoje, byla ve Studiu FAMU v roce 1973 dokončena rekonstrukce nutná pro vznik televizních cvičení v elektronické podobě. Tento rok se tedy stal, co se týče praktikování televizních cvičení, zlomovým, neboť současně s touto rekonstrukcí byla dokončena rekonstrukce nové aparatury ve Studiu Roxy v Dlouhé ulici.

146Srov. tzv. vedlejší hospodářskou činnost Studia FAMU a filmy pedagogů katedry v roce 1967, viz *Kapitola 2* této práce.

147Jaroslav BAŘINKA. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*, s. 58.

Podobně jako v předcházející kapitole je nesnadné a vůči jednotlivým filmům nerelevantní pokoušet se o jejich jakékoli souhrnné pojednání. V období 1971–1981 na katedře, dle *Konsolidovaného seznamu studentských filmů KDT*, vzniklo na 226 filmů z rukou 85 studentů. Zmíním zde filmy studentů, kteří se jako filmoví režiséři a režisérky zapsali do veřejného povědomí, případně se stali pedagogy katedry. Opět však musím upozornit na to, že seznam filmů, který jsme konsolidovali z několika zdrojů, nemůžeme považovat za úplný, byť zahrnuje většinu dostupných materiálů.

Fero Fenič studoval na katedře v letech 1972–1978. Ve 3. ročníku v roce 1976 natočil film *Ako sa pán Královič stal kráľom*, který dostal řadu mezinárodních ocenění, mezi nimi čestné uznání v Oberhausenu.

Fenič přišel na katedru ze Slovenska jako angažovaný komunista, na FAMU začal záhy předsedat stranické studentské buňce. A v tomto ohledu je sporným jeho předcházející film *Člověčina* z roku 1974. Tento film vychází z reálné události, kdy byla v roce 1968 v Košicích zlynčována žena na základě toho, že strhávala plakáty varující před ruskou okupací. Důležitým momentem však je, že na těchto plakátech bylo varování před konkrétním člověkem, který měl údajně ruským okupantům napomáhat, a že tento člověk byl manželem hlavní protagonistky. Lidé se na ni vrhli, strhli z ní oblečení a postříkali ji červenou barvou. Jeden z nich byl odsouzen k 12 letům vězení. Fenič se ve svém filmu rekonstrukční metodou zaměřil na fotografie z této události a na charakteristiku útočícího davu. Tak se stalo, že film *Člověčina* může působit jako politická agitka, neboť lidé protestující proti sovětské okupaci působí jako seskupení kriminálních živlů.¹⁴⁸ Na katedře Fero Fenič natočil ještě filmy *Labutia puť* a *Pokus o 25 miliónov*.

Případ Petra Nikolaeva je zajímavý tím, že ačkoliv natočil studentské filmy, které vzbudily velký ohlas, oba byly oceněny jako nejlepší studentské filmy FAMU cenou Maxim, byl na jejich základě v roce 1980 podmíněčně vyloučen ze studia. Jednalo se o filmy *Schopen odveden* z roku 1979 a *Praga caput regni* z roku 1980.

Jana Ševčíková na katedře studovala v letech 1976–1983. V prvním ročníku natočila 3minutový film *Lepič plakátů*, v roce 1979 film *Obláčky jdou* a v roce 1981, ve 3. ročníku, natočila film *Světské děti*, za který dostala hlavní cenu na festivalu dokumentárních filmů v Lille.

¹⁴⁸Dle vzpomínek Martina Vadase tento film v podstatě nevznikl na FAMU, protože slovenští studenti mohli své filmy udělat na Slovensku a na FAMU je předložili pouze ke klauzurám.

Tématem tohoto filmu je život rodiny posledních kočovných cirkusáků v Československu. Absolvovala etnografickou esejí *Piemule* v roce 1983.

Petr Skala se po studiích na KDT v letech 1970–1975 proslavil především svými filmovými experimenty, z jeho dokumentární tvorby jmenujme *Domov*, portrét vedoucího party kovářů, v roce 1973 natočil dokumenty *Oči* a *Život na křídlech*, v roce 1975 filmy *Nepokoj* a *Štace*.

Viliam Poltikovič studoval na katedře na sklonku pojednávaného období v letech 1979–1984. V prvním ročníku natočil film s názvem *Sysifos*. Následoval film *Generace II*. Ve třetím ročníku natočil film *Možnosti*. Film 4. ročníku, ve kterém se pokusil proniknout do mentality a života Romů, *Amaro drom*, získal v roce 1984 hlavní cenu festivalu FAMU. Poltikovič absolvoval filmem *Labyrint světa a ráj srdce*, který také získal řadu mezinárodních ocenění a účastnil se festivalu studentských filmů v Cannes. Po studiu začal pracovat jako skladník v České katolické charitě.

Josef Císařovský studoval v letech 1972–1977, po absolutoriu nastoupil jako režisér Krátkého filmu, kde působil až do roku 1995. Z jeho studentských filmů uveďme film *Host*, *Vesmírný život* z roku 1975 a populárně-vědecký film *Geny*, kterým katedru absolvoval.

Jan Šikl studoval na katedře v letech 1977–1982. Mezi jeho studentskými filmy uveďme film 3. ročníku *Křoví*. Absolvoval ve stejném roce jako Jana Ševčíková dvěma filmy *Dům* a *Křivsoudov*.

Pavel Koutecký, který od roku 1991 začal působit na KDT jako pedagog, zde studoval v letech 1976–1982, z jeho studentských snímků uvádím filmy *Šaty za dvě hodiny*, *Vždyť přece létat je tak snadné* a z roku 1979 *Architektura pro všední den*. Absolvoval filmem *Dialog* v roce 1982.

Helena Böhmová, provdaná Třeštíková, studovala na katedře v letech 1970–1975. V prvním ročníku natočila film *Ruce*, v druhém ročníku filmy *Cikánský svátek v Sadské* a *Živá voda* o výstavbě přehrady, které muselo ustoupit městečko Dolní Kralovice. Ve třetím ročníku natočila film *Celá noc* o jedné noci na resuscitační stanici v nemocnici Na Františku v Praze, ve 4. ročníku natočila snímek *Atrakción* o sourozencích Šmídových, kteří byli provazochodci. Absolvovala v roce 1975 filmem *Romeo, Julie a děti*, který byl již natočen v produkci Krátkého filmu, kde od roku 1974 pracovala jako dramaturgyně, později i jako režisérka.

Viktor Polesný se také stal pedagogem KDT v letech 1989–2003. Katedru studoval v letech 1972–1977, působil jako režisér ČST a zakázkové tvorby Krátkého filmu. Z jeho studentských filmů jmenujme absolventský film *Padělatelé umění* a *Umění padělatelů* z roku 1977.

Závěrem této kapitoly si shrňme důležité aspekty, které zapříčinily proměnu výuky na Katedře dokumentární tvorby. Československá televize byla od samého vzniku katedry jejím důležitým partnerem i úběžníkem. Nástup normalizační politiky u masových sdělovacích prostředků, jakými byla právě televize či rozhlas, byl pozvolnější a skrytější, protože se jednalo o instituce, jejichž fungování zajišťovala složitá elektronická technologie, které nebylo možné se zmocnit tak snadno jako například tisku.

V období bezmála dvou let (1968–1970) ve všech odvětvích výroby v ČST probíhá systematický odboj a vzdor vůči podvratným postupům přebírání kontroly, který se nejednou odehrál v přímém přenosu:

„Ještě jednou televize s národem sdílela a zprostředkovala jeho pohnuté city. Ve vzrušené atmosféře po nejvyšší oběti Jana Palacha progresivní publicisté v živém vstupu 22. ledna z obrazovky varovali před dalšími živými pochodněmi, pronášeli osobní kréda, s tušením věcí příštích se loučili s diváky. Bezprostředně poté, na základě usnesení federální vlády a předsednictva ÚV KSČ, následovala v televizi první masivní personální čistka.“¹⁴⁹

21. srpna 1969 byla ČST ve stávce, hlasatelé odmítali vystoupit na obrazovku. Tehdy byly Televizní noviny, uváděné neznámou hlasatelkou, poprvé vysílány ze záznamu. „Lživé propagandistické pořady točil jediný štáb Miroslava Hladkého.“¹⁵⁰

V tomto období zvýšené represe a zápasu o moc ke slovu přichází dokumentární filmy, které byly vytvořeny za účelem negativní propagandy.¹⁵¹ Šlo v nich nejen o ideologickou interpretaci srpnových událostí roku 1968, ale také o diskreditaci lidí, kteří s pražským jarem a tímto politickým směřováním souviseli.¹⁵² Důležité je, že tato negativní propaganda vzniká ze spolupráce s policií, vzniká na objednávku Ministerstva vnitra a Státní bezpečnosti. Propojenost vnitra s ČST se mimo jiné promítla ve smlouvě, kterou spolu tyto dvě instituce již od roku 1958 měly uzavřenou a jež byla v roce 1971 aktualizována. ČST slíbila propagovat úspěchy armády i situaci vojsk Varšavské smlouvy a posilovat obranyschopnost obyvatelstva, na oplátku mohla bezplatně využívat filmové materiály vyrobené za prostředky Ministerstva vnitra včetně tajných odposlechů. Na základě této smlouvy vznikla v ČST později samostatná redakce armády, tzv. ÚRABB (Ústřední redakce

149Jarmila CYSAŘOVÁ. *Československá televize a politická moc 1953–1989*, s. 531.

150*Tamtéž*.

151Petr CAJTHAML. „Nástup normalizace v dokumentu a publicistice“. In: Petr KOPAL (ed.). *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2014.

152Takto v roce 1969 vzniká osmidílný seriál *Hledání pravdy o zločinech v 50. letech*, který je ale především pokusem zahladit stopy po již zmíněném seriálu *Na pomoc generální prokuratuře* Vlastimila Vávry.

armády, bezpečnosti a brannosti), vedená vždy hodnostáři armády. „Působnost ÚRABB expandovala do celého spektra tvorby, především do ‚Televizních novin‘.“¹⁵³

V prostředí neustálé kontroly a probíhajících prověrek KSČ postupně obsadila všechna důležitá centra správy, řízení a dohledu.

Jako završení dvouletého rozkladu dosavadních struktur a hodnot se v roce 1970 předsednictvo ÚV KSČ rozhodlo vyčlenit na odměny „deset miliónů korun ze státního rozpočtu a sedmnáct miliónů z hospodaření vydavatelství, aby zvýšilo motivaci novinářů a redaktorů k politické angažovanosti. Dalších téměř dvacet let se toto opatření v televizi týkalo i scenáristů a režisérů.“¹⁵⁴

Zesílená orientace Katedry dokumentárního filmu na Československou televizi po roce 1968 v tomto ohledu vykazuje známky dobrovolného přitakání kontrolované průměrnosti a politické ochablosti. Ovšem, uvážíme-li že totalitní moc upevňovala svoji pozici tímto způsobem ve všech strukturách společnosti, přičemž filmové instituce patřily mezi ty nejhlídanější, jakou reálnou možnost vývoje měla státní instituce, která se zavazovala vzdělávat studenty pro všechny tvůrčí oblasti filmové praxe? Jak již bylo řečeno, katedra, chtěla-li i nadále fungovat bez větších změn a personálních čistek, musela své dosavadní směřování sladit s politickým diktátem Strany. Avšak pro ty, kterým se na katedře podařilo studovat, představovalo její prostředí „ostrůvek relativní svobody“.¹⁵⁵

Na tomto místě je důležité podotknout, že v letech 1970–1980 vystudovali katedru lidé, kteří se v budoucnosti stali neopominutelnými tvůrci dokumentárních filmů. Mezi těmi, kteří se prosadili v profesionálním prostředí figuruje Helena Třeštíková, Olga Sommerová, Fero Fenič, Viliam Poltikovič, Jiří Šikl, Jana Ševčíková, Josef Císařovský a Pavel Koutecký.

Avšak nucená orientace na sovětské Rusko podnítila vážný badatelský zájem zakladatelů KDT. A. F. Šulc přeložil mnoho studií o Dzigu Vertovovi a Esfir Šubové a Antonín Navrátil věnoval výzkumu sovětské montážnické školy nejedny skripta, přednášky a články. Monografická kniha *Dziga Vertov: revolucionář dokumentárního filmu*, vydaná v roce 1976, je jediným uceleným dílem v češtině o jednom z největších dokumentaristů a teoretiků dokumentárního filmu vůbec.

153Jarmila CYSAŘOVÁ. *Československá televize a politická moc 1953–1989*, s. 534.

154*Tamtéž*, s. 532.

155Rozhovor s Olgou Sommerovou ze dne 24. srpna 2015.

Díky této knize mohli být studenti i odborná veřejnost v kontaktu nejenom s jeho myšlením, ale se zrozením největší světové avantgardy 20. let minulého století. Z překladatelské činnosti Antonína Navrátila zmiňme alespoň knihu *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, vydanou v roce 1974.

OŽIVENÍ (1982–1989)

V této podkapitole bych ráda ilustrovala běžný, rutinní chod katedry, která je také společenstvím lidí, živým organismem, o jehož kvalitu je třeba pečovat. Z tohoto pohledu jsou společná setkání katedry, porady, nutnými biorytmy, v nichž se periodicky toto společenství obnovuje. V rámci celé práce se jedná o poněkud titěrnou záležitost. I přesto však považuji tento druh vzhledu do fungování katedry za podstatný. A vzhledem k radikálním událostem, jež této kapitole předcházely, a událostem, které budou pojednány v kapitole následující, si myslím, že je i na místě pokusit se o svého druhu – detail.¹⁵⁶

Ještě než přistoupíme k dění na katedře, podívejme se na důležité změny ve vedení FAMU i katedry. V roce 1976 byl na FAMU zvolen nový děkan Ilja Bojanovský, střídal na této pozici Bedřicha Pilného. Svým způsobem je tato volba dokladem toho, že na FAMU stále přebývaly síly pro rozvoj relativní tvůrčí svobody. Ilja Bojanovský totiž podporoval aktivity studentů FAMU a jeho zájem o dění na FAMU pokračoval i poté, co byl v roce 1980 zvolen rektorem AMU. Z této funkce podpořil oživení studentského časopisu FAMU *Bulletin*,¹⁵⁷ kolem kterého se sdružovali kriticky smýšlející studenti, později se aktivně podílející na revolučních událostech listopadu 1989. Podpořil též tzv. Kinoataky, což byly projekce studentských filmů s otevřeně kritickými diskusemi. Po Bojanovského jmenování rektorem přišel na místo děkana FAMU dosavadní vedoucí Katedry dokumentární tvorby Václav Sklenář. Na KDT byl do funkce vedoucího jmenován Antonín Navrátil, který ji v roce 1961 spoluzakládal. Do funkce proděkana FAMU byl v roce 1981 zvolen jiný pedagog KDT, Vladimír Kressl.

¹⁵⁶Tento detail sestavuji výhradně na základě zápisů z porad katedry v letech 1979–1982, které byly jako jediné materiály ke KDT (k mé poslední návštěvě v květnu 2015) nalezeny v Archivu AMU. Do jejich znění žádným způsobem nezasahují. Mým jediným redakčním zásahem je zmenšené kvantum projednávaných bodů jednotlivých porad či hlášení za účelem vytvoření smysluplně koncentrovaného materiálu, textu.

¹⁵⁷Tentokrát *Bulletin* vycházel v letech 1980–1982. Ukázka z *Bulletinu* z roku 1968 je v příloze.

Perspektivní plán KDT do rukou děkana Iljy Bojanovského 5.10. 1979

Vedoucí oddělení Václav Sklenář

Za životně důležité považuje katedra zavedení postgraduální výuky, kterou AMU přislíbila do 1980.

Rozšíření spektra studia do oblasti filmové a TV publicistiky. Musí vzniknout nové předměty a spolu s nimi přijít noví pedagogové. Katedra se snaží navázat intenzivní spolupráci s fakultou žurnalistiky.

Chceme, aby z naší katedry vycházeli publicisté a redaktoři schopni vystupovat na obrazovce. Jinou oblastí, pro kterou chceme připravovat kádry, je oblast kritiky a teorie dokumentárního filmu.

Perspektivy kádrů KDT: Katedra urguje řízení habilitace a postrádá možnost aspirantury.

Katedra zápasí s nedostatkem místa, polovina pedagogů nemá svůj stůl.¹⁵⁸ Semináře využívají všechny místnosti včetně pracovny vedoucího katedry.

Po dlouhém čekání byly katedře přiděleny 2 magnetofony typu UHER, ale bez synchronizačního zařízení a bez příslušných mikrofonů.

Televizní výuka byla částečně kompenzována díky Studiu Roxy, její rozsah je však nedostatečný.

Škola musí vlastnit přenosové zařízení, jestli to není možné, pak bude třeba podrobná smlouva s ČST i zajištění toho, aby ČST plnila závazky.

Hodnocení školního roku 1979/80

V tomto roce studuje 74 posluchačů, na denním je jich 39, z toho 8 studuje specializaci na scenáristiku, dálkově studuje 23 studentů a externě 12.

Katedra má 11 kmenových pedagogů, dále zde vyučuje 16 pedagogů jiných kateder, dílem z fakulty a dílem externě.

Poprvé byla realizována koprodukce se zahraniční filmovou školou z NDR. Vznikl film „Lužičtí Srbové“ studenta M. Chlupáče.

Na základě dohody se Studiem FAMU byly vytvořeny modelové rozpočty pro praktická cvičení.

¹⁵⁸Rozhovor s Martinem Štollem.

Jako scenáristi absolvují Fojtík, Lederer, Brunclík.

Reprezentace školy.

Filmy odráží solidní řemeslné znalosti a svými ideovými přístupy svědčí o vyzrálém smyslu společenské zodpovědnosti našich posluchačů.

Film Hany Pinkavové, *Já tomu říkám nedrcat se o nebesa*, dostal cenu Arsfilm Kroměříž.

Film Miloráda Milojeviče, *Hlášky na dlani*, dostal cenu Academia Film Olomouc.

Plán komunistické výchovy.

Je organicky spojen s výukovým procesem.

Praktická cvičení scenáristická, filmová i televizní musí ve svých výsledcích nejmarkantněji obrážet výsledky kompletního působení. Hodnotíme-li tedy vyučovací proces a praktická cvičení, dotýkáme se zároveň zcela organicky plnění plánů komunistické výchovy.

Ohlas na přehlídkách, promítání ve Filmovém klubu potvrzují povědomí společenské funkce dokumentaristů.

Tendence katedry rozšířit spektrum výchovy směrem k televizní publicistice je bohužel oslabována některými zásadními stanovisky ČST. Jejichž rozbor přesahuje rámec hodnocení školního roku 1979/80, ve stručnosti však: Existují známé kritické výroky vůči programu školy a fakulty, že směšuje žurnalistiku s publicistikou a že posluchači katedry žurnalistiky UK jsou v televizi zaměstnávání přednostně. V tomto směru stojíme před otázkou, zda výchovu rozšiřovat např. o projev před kamerou.

Nevyřešená otázka: postgraduál.

Kádrové otázky.

Každý pedagog má úvazek pedagogický, ale vykonává i určitou práci na katedře, pokud nepracuje ve vedení fakulty či straně. Tyto možnosti jsou snižovány tím, že řada pedagogů, kteří pracují v ČST, pracuje se sníženým pracovním úvazkem. V tomto ohledu katedra potřebuje nové pedagogy.

Katedra chce inovaci osnov. Potřebuje rozšířit výuku televizní techniky. Řešení není snadné, jedná se s ředitelem s. Vondrou.

15. 9. 1980 Schůze Katedry

Přítomni: A. F. Šulc, J. Lehovec, J. Boněk, Z. Forman, A. Navrátil, P. Kraus, H. Jemelíková, V. Sklenář.

Omluveni: V. Kressl, J. Krylová, T. Kulík.

Kádrové zajištění KDT

Václav Sklenář byl jmenován děkanem, katedra navrhuje, aby se zástupcem vedoucího stal A. Navrátil. Dále navrhuje druhého zástupce pro praktickou výuku, Hanu Jemelíkovou.

Děkan jmenoval profesora Šulce členem Umělecké rady fakulty.

Pro A. F. Šulce a A. Navrátila Ministerstvo školství omezilo pedagogickou činnost, katedra s nimi počítá jako s pedagogy v externím úvazku.

2. Postupové zkoušky.

3. Praktická cvičení 4. ročníku.

Ruší se Barevné cvičení na film, v budoucnu bude kompenzováno televizním barevným cvičením.

Od letošního roku se zavádí praktické cvičení na 16mm nebo 35mm, ve kterém bude realizována:

a) společná objednávka školy, b) dokumentační práce s archivní hodnotou materiálu.

Rozsah i hodnocení a dramaturgický plán určí vedoucí učitel spolu s vedoucím dramaturgicko-scenáristického semináře.

4. Přehlídky, festivaly.

Delegace do Lipska: návrh vychází z původního návrhu z 18. 6. Delegace bude složena z pedagogů a posluchačů. Pedagogové: H. Jemelíková, posluchači: Peter Krška, Marie Moravcová, Viliam Poltikovič, Michal Baumbruck.

ARSfilm Kroměříž: pojedou pedagogové a z žáků Jana Ševčíková a Pavel Koutecký

TECHFilm Pardubice: pedagogové a posluchači 2. ročníku

5. Stáže.

P. Kraus chce jet do Mexika – katedra schválila.

6. „Současné problémy filmu a TV“

Seminář připraví M. Pilná dle dohodnuté osnovy: zahraniční a vnitřní problémy, osobnosti kultury.

Do tohoto semináře budou včleněny obhajoby teoretických prací.

7. Absolventský ročník J. Lehovce.

10. Plánovaná delegace do Moskvy 18. 11. Pojedou: V. Sklenář, Z. Forman a tři studenti.

12. Studentské filmy v Cannes 1980.

Absolvent M. Havas žádá katedru, aby mu do Cannes poslala film, a současně chce vyrobit ještě jednu novou kopii. Laboratoře vyrábí minimálně dvě kopie od každého filmu. M. Havas navrhuje, že jednu kopii odkoupí. Jeho absolventský film nevznikl v produkci FAMU, ale v koprodukcii ČST televize a firmy Condor Curych.

Musí se zjistit, jestli na to má vůbec právo.

13. Spolupráce s Katedrou teorie dějin filmu a divadla FF UK.

Domluví A. Navrátil s M. Lukešem, který tam působí.

Plán práce KDT 1980/1981

Plán vychází ze závazného programu a osnov plánu práce pro fakultu a z politicko-výchovného plánu FAMU.

Tento plán je poměrně obsáhlým dokumentem, dělí se na dvě části, oblast ideově výchovnou a oblast praktickou.

Z oblasti ideově výchovné vyjímám:

Nadcházející výročí.

60. výročí založení KSČ.

20. výročí prvního letu člověka do vesmíru.

10. výročí dokumentu Poučení z krizového vývoje.

K těmto výročím byla vypsána studentská scenáristická soutěž, katedra zajistí ve spolupráci se SSM maximální účast posluchačů katedry. Katedra se musí ještě jednou poradit a stanovit, pro který ročník bude účast povinná.

Reprezentace na významných domácích přehlídkách FČSF v Českých Budějovicích, Academia Film Olomouc, Arsfilm Kroměříž, Techfilm Pardubice, Ekofilm Ostrava, Tourfilm Karlovy Vary, Lipsko, Krakov.

Spolupráce se SSM

Vedoucí katedry, případně zástupce katedry, eventuelně další pedagog se zúčastní plenárního zasedání SSM.

Oblast praktická zahrnuje:

Praktická cvičení, teoretické přednášky, společná cvičení.

Obsahová přestavba pro jednotlivé disciplíny s jasným světonázorovým cílem.

Nově zaveden předmět „*Politické poslání dokumentární tvorby*“.

Kádrová práce

Habilitační řízení: J. Krylová, H. Jemelíková, J. Boněk.

Investice

Pořízen stříhací 35mm stůl, inovace 16mm stříhacího stolu.

Je nutné pořídit videorekordér s monitorem, event. záznamovou kameru, je to naprosto naléhavé a bez tohoto zařízení nemá TV výuka perspektivy.

Zápis ze schůze KDT 4. 3. 1981

Vypracoval P. Kraus, tajemník KDT.

Přítomni: A. Navrátil, J. Lehovec, A. F. Šulc, V. Kressl, Z. Forman, J. Boněk, M. Pilná,

H. Jemelíková, J. Krylová, P. Kraus.

Seminář k 60. výročí KSČ

Navazuje na školení pedagogů na AMU. Pedagogové musí své nové poznatky předat posluchačům, jedná se o téma ekonomické problematiky státu, pedagogové to považují za důležité.

Kontrola výuky

Vedoucí pedagogové jednotlivě podávají zprávu o průběhu práce v jednotlivých ročnících.

U posluchačů SPZ nejsou závažnější problémy.

A. Navrátil: Nedostatečná účast posluchačů na projekcích k vývoji dokumentárního filmu. Jestli nebude zjednána náprava, A. Navrátil projekci odvolá.

Neomluvené absence: M. Jamarková z 2. ročníku. Půjde na pohovor, kde budou přítomni vedoucí

katedry a vedoucí ročníku.

3. Státní závěrečné zkoušky

A. F. Šulc, A. Navrátil a H. Jemelíková vypracují soubor otázek k teorii a vývoji dokumentární tvorby. Spolu se seminární prací a zkouškou z marxismu-leninismu tvoří teoretickou část SZZ.

Diplomní filmy se odevzdávají výhradně v kombinované kopii.

4. Postupové zkoušky 1. ročníku

Má na starosti předsedkyně H. Jemelíková.

6. Kádrové požadavky

A. F. Šulc a J. Lehovec nejspíš odcházejí, záleží na vyjádření Ministerstva školství. Katedra chce, aby přešli do externího prac. úvazku. Bude bezpodmínečně nutné doplnit jimi uvolněná místa, předběžně se uvažuje o dvou absolventech katedry, Janu Einhornnovi a Janu Prokopcovi.

Podrobný kádrový rozbor s požadavky katedry provede P. Kraus a dr. Jemelíková.

7. Kabinet výukové a vzdělávací tvorby a postgraduální studium

Pro vedení fakulty připravuje V. Kressl a A. Navrátil.

8. Stáže

I. Hašková – Mexiko: katedra nesouhlasí.

M. Suchánek – Etiopie: katedra souhlasí.

M. Moravcová – Belgie: katedra souhlasí.

9. Aspirantury

Katedra žádá vedení fakulty, aby jí sdělilo, jakým způsobem má řešit situaci týkající se aspirantur, budou existovat, kdy, kolik míst bude vytvořeno?

10. Soustředění posluchačů SPZ

Zvíkovské Podhradí 15.–19. června 1981

Zasedání KDT 20.11. 1980

1. Nejzávažnější problémy se týkají podílu teorie a praxe v průběhu studia.

2. Osnovy

Pedagogové neodevzdali osnovy, byly provedeny potřebné urgency.

3. Festivaly

Pro retrospektivu školy katedra navrhuje: reportáž 1. ročníku *Sisyfos* V. Poltikoviče, film 3. ročníku *Koulení disku* Nazima Gabarina.

Pro CILECT: film *Nepíše si úlohy do zpěvu* H. Pinkavové, *Schola ludus* M. Moravcové, *Sisyfos* V. Poltikoviče, *Invalidé* P. Kršky, *Koulení disku* N. Gabarina, *Světské děti* J. Ševčíkové, *Motocross* M. Fišera, *Jak se rodí sídliště* S. Ivaška.

Pro Oberhausen: film *Sisyfos* V. Poltikoviče, *Skleněné oko* J. Prokopce, *Invalidé* a kameramanské cvičení *Pohyb* P. Kršky.

Pro retrospektivu FAMU na Vysoké škole politické: *Lužičtí srbové* M. Chlupáče, *Nelson 1934* V. Dvořáka, *Geny* J. Císařovského, *Malíř č. 855* V. Polesného, *Řecké děti* G. Agatonikiadise, *Nepokoj* P. Skaly, *Těch několik dní tenkrát v květnu* J. Bařinky.

4. O formách spolupráce Vysoké školy politické a katedry rozhodne předně SSM.

5. Pedagogové musí odevzdat posudky posluchačů.

6. Odvolání

P. Nikolajev se odvolal, opět zapsán do 2. ročníku. Předloží komisi postupový film *Praga caput regni*.

M. Hanzlíček neudělal postupové zkoušky, odvolání se zamítá.

ODLIV NORMALIZAČNÍCH POMĚRŮ (1989–2002)

„Mocenské mechanismy nastolené na prahu 70. let přetrvaly v ČST až do listopadu 1989. Typickým znakem interního klima v ČST byla autocenzura, která předčila dříve zavedenou cenzorskou praxi. Federální úřad pro tisk a informace vydával závazné pokyny a měl v rukou nástroje pro osobní postihy: upozornění, důtka, pokuta, odejmutí vydavatelského oprávnění až po soudní řízení. Bylo utuženo průběžné kádrování.“¹⁵⁹

Mezi lidmi, kteří v letech 1982–1989 studovali na katedře, podivuhodným způsobem figurují ti, kteří se v druhé polovině devadesátých let stali známými režiséry hraných filmů. Jak v rozhovoru podotýká M. Štoll,¹⁶⁰ jedná se o pozoruhodný fenomén, který v těchto a následujících letech katedru doprovázel.

Jan Svěrák studoval na katedře v letech 1983–1988. V roce 1989 byl jeho absolventský film *Ropáci*¹⁶¹ oceněn studentským Oskarem. V předchozích ročnících natočil filmy *Rozhovor*, *Vesmírná odyssea II* o setkání dvou babiček na rozlehlém sídlišti, které Svěrák přirovnává k cestě kosmické lodi. Ve 4. ročníku natočil *Jak přinášejí kominíci štěstí*.

V letech 1987–1995 na katedře studoval Petr Václav. Ve 2. ročníku natočil film *Tvář Žižkova* a v následujícím ročníku film *Úděl* o devastaci venkova. O studentech, dělnících a Vietnamcích v Čechách pojednává film 4. ročníku *Cuoc Song Ó Ubitovna*. Absolvoval filmem *Paní Le Murie*, který vzbudil zájem širokého publika.

Filip Renč studoval v letech 1986–1991. Film 1. ročníku se jmenuje *Dravci na start*, *Zapadák* je „sociální western“ 2. ročníku, který získal cenu na festivalu v Mnichově v roce 1987. Z 2. ročníku je i mimořádné cvičení „dokumentární muzikál“ *Fanstory* o zpěváku Miroslavu Žbirkovi a jeho fanyncích, který vznikl v koprodukcii s Krátkým filmem. Film *Srdíčko* z 3. ročníku je portrétem bizarní hraběnky Bartákové. Ve 4. ročníku natočil Renč televizní pořad *Vzrušení*. Zbývajících studentů, kteří se po studiu věnovali dokumentární tvorbě, je několik desítek. Za všechny jmenuji alespoň Vladislava Kvasničku a Juraje Šajmoviče ml.

¹⁵⁹Viz Jarmila CYSAŘOVÁ. *Československá televize a politická moc 1953–1989*, s. 533.

¹⁶⁰Rozhovor s Martinem Štollem.

¹⁶¹Antonín Navrátil, který s Janem Svěrákem odletěl převzít cenu, tento film typologizuje následovně: „je to hraný dokumentární animovaný film“. Martin ŠTOLL et al. *Český film: Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009.

Studenti AMU byli podporováni rektorem Iljou Bojanovským od Palachova týdne a jako jedni z prvních se zapojili do stávkových vysokých škol.

Studenti FAMU měli problémy s policií už při říjnových demonstracích, děkan Václav Sklenář se za ně postavil a jeho náklonnost studentskému úsilí přetrvávala i v následujících měsících. V průběhu dvouměsíčního převratu si studenti FAMU vydobyli v rámci celospolečenského vzepětí sil odporu speciální místo.

Petr Kotek, student Katedry dokumentární tvorby, který se aktivně účastnil studentského vysílání a formou deníkových záznamů o těchto událostech publikoval knihu, píše: „Národ, který se odnaučil věřit mluvenému a psanému slovu, se musí na vlastní oči přesvědčit o tom, co se událo a děje.“¹⁶²

Během 17. listopadu a v průběhu dalších dní natáčeli bezprostřední záznamy událostí na Albertově, Národní třídě a v jejím okolí. Reportáže, rozhovory a záznamy dění točené na tehdy raritní VHS kamery vzápětí zpracovávali ve Studiu FAMU.¹⁶³ Tam zprvu naráželi na odpor tehdejšího ředitele Petra Prokopa, kterého však odsunuli na vedlejší kolej a na jeho místo dosadili tamějšího vedoucího technického oddělení pana Kupku. Kupka studenty nejen podporoval, ale rozuměl všem technickým záležitostem, což bylo pro hromadné zpracovávání a kopírování pořízeného materiálu zásadní.

Tato nesmlouvavá výměna ředitele byla prvním revolučním krokem studentů, a co se týče své radikality v podstatě jediná. Dalším zaměstnancem Studia, který nepřetržitě studentům pomáhal, byl pan Řehák. „Škola i Studio svítily do noci, jelo se nonstop. Do toho přišla paní a přinesla nám husu, jiná zase šest vánoček.“¹⁶⁴ Studenti FAMU s dalšími studenty DAMU šířili poselství nakopírovaných VHS kazet mezi mimopražské obyvatele. Pořádali projekce, diskuse, šířili xeroxovaná prohlášení atd.

Na FAMU se stávkující studentský výbor sešel s představiteli ROH FAMU, jehož předsedou byl od října toho roku Martin Vadas, budoucí pedagog KDT, a získali z pokladny ROH 50 000,- na produkční výdaje spojené s šířením informací.¹⁶⁵

¹⁶²Petr KOTEK. *Kronika studentského vysílání: FAMU během listopadových událostí roku 1989*. Praha: Malá Skála, 2000, s. 28.

¹⁶³Studenti z KDT, kteří se velkou měrou podíleli na pořizování audiovizuálních materiálů a na jeho šíření: Milan Tomsa, Petr Nikolaev, Martin Řezníček, Petr Slavík, Petr Kotek, Jana Ševčíková a další.

¹⁶⁴Z rozhovoru s Martinem Řezníčkem, který se aktivně podílel na tzv. studentském vysílání listopadu 1989.

¹⁶⁵Rozhovor s Martinem Vadasem ze dne 5. září 2015.

Mezitím se v garážích přenosové techniky ČST zvyšoval počet zaměstnanců ČST, kteří odmítali přistoupit na nepravdivý obraz, který o událostech 17. listopadu ČST vysílala. Toto početné shromáždění hrozilo stávkou a vedle jiných požadavků stál také požadavek na odvysílání záběrů z FAMU.¹⁶⁶ ČST se tento požadavek snažila vyřešit tím, že do prvních sedmdesáti minut živého vysílání mládežnického magazínu *Kontakt* vložila čtyři dvouminutové vstupy z Václavského náměstí ve značně deformovaném vyznění. Ještě 23. listopadu vedení ČST tento požadavek tedy nesplnilo a „garážové hnutí“ opět hrozilo stávkou a znovu požadovalo odvysílání tohoto materiálu, který zahrnoval celý průběh demonstrace ze 17. listopadu od 16:00 do 18:00 hodin.

Vedení ČST na sílící nátlak „garážového hnutí“ svolilo, aby někteří z jeho představitelů dohlédli na úpravu materiálů studentů FAMU. Na tomto základě byla odvysílána část materiálů ze 17. listopadu zobrazující brutální policejní zásah proti demonstrujícím studentům.

V kontextu dosavadního postoje KDT vůči ČST jde o zajímavý zvrat. Nejde ani tak o roli studentů FAMU v listopadových událostech, zajímavým se jeví moment, v němž se studenty pořízený audiovizuální záznam stane na mediální rovině v podstatě doličným předmětem probíhající politické změny. Protentokrát si z tohoto momentu vezmu pouze jeho emblematickou auru, jejíž vyzařování předjímá atmosféru následujících let na FAMU i v ČST.

Volba Václava Havla prezidentem republiky ukončila stávky studentů.

FAMU začala reálně fungovat až koncem února 1990. Požadavky studentů FAMU na radikální reorganizaci fakulty byly podpořeny Občanským fórem. Skutečná radikální proměna se však rozmělnovala o nekoncepční nadšení studentů, celospolečenskou euforii a celkovou nepřipravenost stávajících pedagogů. Politický zvrat se udál rychle, ale studium vycházející z pevně daných struktur výuky, plánů a organizace kateder nebylo možné změnit ze dne na den. Studentům, kteří chtěli proměnu školy, se zároveň každým tímto dnem otevíraly nové, nebývalé horizonty a možnosti.

To se odrazilo i do volby nového děkana, jímž se stal Josef Pecák, který do té doby na FAMU působil jako studijní proděkan. Po třech letech, na nátlak Akademického senátu, byl Josef Pecák odvolán, zastupujícím děkanem se stal v roce 1993 Petr Prokop, studenty sesazený bývalý

¹⁶⁶Tito zaměstnanci jednomyslně požadují: „a) zveřejnění nejdůležitějších petic a prohlášení studentů, divadelníků, OF, výtvarníků, pana kardinála Tomáška, nár. um. Rudolfa Hrušínského, b) objektivní zpravodajství z Prahy, c) odvysílání záběrů FAMU ze 17. 11. 89 z Nár. třídy, d) informovat pravdivě o reakci zahraničního tisku na dění v ČSSR. Pokud se tak nestane, nastoupí ČST dne 27. 11. 89 do stávky.“ (OF ČST, 1989). In: Milan ŠMÍD. „Česká média a jejich role v procesu politické změny roku 1989“ [online]. *Louč.* 2003 [cit. 2015], s. 28. Dostupné z: <http://www.louc.cz/pril01/listopad.pdf>.

ředitel Studia FAMU. V roce 1993 se pak na šest let vedení FAMU ujal Jan Bernard. Petr Prokop byl jmenován studijním proděkanem a na tomto postu setrval až do roku 2003.

Období studentokracie trvalo přibližně čtyři roky a z hlediska ochromené instituce je charakterizováno velkou absencí při výuce, nedisciplinovaností výroby filmových cvičení a vzrůstem sebevědomí studentů, na jehož základě se pedagogické nároky proměňovaly v rezidua starého systému.

Počátky 90. let byly značně euforické, byly „jedním velkým euforickým mejdanem“.¹⁶⁷ Česká televize, která prošla podstatně radikálnější personální proměnou, umožňovala studentům, kteří „ukázali cestu“, realizovat své záměry podstatně více než doposud. Ze studentů se v ten čas stali v podstatě žádání autoři, jejich studentský statut korespondoval s politickou proměnou, která se v revoluci stala. „S natáčením se roztrhl pytel.“¹⁶⁸

Porevoluční roky na FAMU se tedy nesly ve znamení jistého zmatení a hledání nových cest, jak by se proměny společenských poměrů mohly a měly otisknout do systému výuky. Vzhledem k tomu, že na FAMU neproběhly žádné radikální personální změny a studenti spíše vyzvali přesluhující pedagogy, aby zvážili své působení na FAMU, byla atmosféra těchto let zatěžkána nejistotou a jistou nevraživostí představitelů starého systému a představitelů změn, které se ovšem teprve promýšlely, a to v podmínkách, kdy reálná výuka v mnohém nesla podoby starých pořádků.

PRVNÍ ZMĚNY NA KATEDŘE DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

Na Katedře dokumentární tvorby studenti iniciovali volbu nového vedoucího katedry. Do konkurzu se dle pamětníků přihlásil Rudolf Adler, Martin Vadas a Rudolf Krejčík (výčet nemusí být úplný). V roce 1990 byl novým vedoucím katedry zvolen Rudolf Adler. V té době nebyl nijak zvláště známou osobností, ale toho času byl již čtyři roky zaměstnán jako pedagog FAMU Speciál,¹⁶⁹ které organizačně spadalo pod správu Katedry dokumentární tvorby. Z rozhovoru, který jsem s panem Adlerem vedla, vyplynulo, že studenti katedry ho znali a přáli si, aby se o místo

¹⁶⁷Rozhovor s Tomášem Petráněm.

¹⁶⁸*Tamtéž.*

¹⁶⁹FAMU Speciál vzniklo v roce 1981 jako dvouletý kurz se specializací na publicistiku a dokumentaristiku pro frankofonní a anglofonní studenty z rozvojových zemí Afriky, Asie a Ameriky coby spřátelená výpomoc tamějšímu filmovému a televiznímu rozvoji.

vedoucího katedry ucházel.¹⁷⁰

Nejzásadnější změnou, která se v reorganizaci výuky v polistopadové éře odehrála, bylo vyhlášení konkurzů na pozice nových pedagogů a vytvoření systému tzv. „dílen“.

„Vypsal jsem konkurzy na obsazení pedagogů s tím, že se v té porevoluční atmosféře studentokracie očekávalo, že uchazeči sami řeknou, jaké semináře a předměty by se měly vyučovat.“¹⁷¹

Na základě konkurzního řízení se o místo pedagoga ucházela např. Olga Sommerová a Jan Špáta, kteří byli přijati a záhy začali učit.

Z katedry odešli Vladimír Kressl, Václav Sklenář a další externí pedagogové katedry, roce 1995 odešla Hana Jemelíková.¹⁷² Zůstali Jiří Lehovec, Antonín Navrátil, Viktor Polesný, Jiří Věřčák aj. Na nově uvolněná místa přišli Karel Vachek, Jan Němec, Věra Chytilová a další. Otázkou však bylo, *co* budou tito lidé učit.

Tak vznikla idea „dílen“. Zastřešující vynález pro rozvoj tzv. autorského dokumentu ideově navazoval na autorské vidění světa Nové vlny 60. let. V rámci „dílny“ tak mohli zmínění autoři-pedagogové předávat své zkušenosti a po této osobní linii pedagogicky působit, vzdělávat. V těchto letech byl tedy položen systémový základ výuky, který spočíval předně v autorském směřování studentů. Z katedry dokumentu se později rozšířil i na jiné katedry. Po dobu desíti let proměňoval vnitřní struktury výuky na FAMU natolik, až se stal v roce 2002 v rámci radikální reorganizace FAMU celofakultní koncepcí výuky.¹⁷³

V tento moment bych ráda podotkla, že *co* se týče Katedry dokumentární tvorby je důraz na tvůrčí autorské směřování svým způsobem návratem k ideovému podloží vzniku samostatné katedry, tak jak ho v počátku 60. let promýšleli zakladatelé katedry A. F. Šulc a A. Navrátil. Vedlejším účinkem částečné proměny pedagogického sboru na katedře byla napjatá, „dusná“ atmosféra.

Důležitou událostí, která tenzi mezi starými a novými pedagogy zmírnila a podnítila jejich schopnost soudržnosti, byl moment, ve kterém se všichni, v čele s tehdejší předsedkyní akademického senátu, Olgou Sommerovou, radikálně postavili proti plánovanému sloučení Katedry

170Rozhovor s Rudolfem Adlerem .

171*Tamtéž.*

172Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

173Viz *Kapitola 6.*

dokumentární tvorby s Katedrou režie. Tehdy byl vedoucím Katedry režie Jiří Menzel, tamější studenti byli ovšem nespokojeni, neboť na katedru téměř nedocházel. Jiří Menzel a Rudolf Adler plánovali eventuální sloučení kateder, které mělo zlepšit organizační i finanční situaci obou stran.¹⁷⁴

Toto plánování se neslo v pozoruhodných intencích, neboť, jak vyplývá z dopisu, který zaslali rozhořčení pedagogové děkanu Pecákovi, o něm poměrně dlouho nikdo z pedagogů katedry nevěděl.¹⁷⁵ Ke sloučení kateder nakonec nedošlo, z Katedry režie musel nuceně odejít Jiří Menzel a Olga Sommerová se v roce 1994 stala na příštích osm let vedoucí Katedry dokumentární tvorby. V letech 1990–2002 byl jejím zástupcem Martin Vadas.

Pro rozvoj výuky dějin dokumentárního filmu katedra získala každoročně v průběhu šesti let (1996–2002) grant Fondu rozvoje vysokých škol s názvem „Vybudování archivu historie dokumentárních filmů“. Díky tomuto grantu bylo zdigitalizováno přes 500 filmů z Národního filmového archivu a archivu Krátkého filmu na kazety VHS, které sloužily k výuce jednoho z hlavních předmětů katedry.

Katedra tehdy získala, po desítkách let úsilí, své první studenty na doktorandském studiu, a to Martina Štolla a Andreu Majstrovič. Martin Štoll měl přepisy filmů pod svojí patronací. Výčet kmenových pedagogů působících na katedře nemusí být úplný a v průběhu let se proměňoval. V těchto letech zde vyučovali Jan Špáta (1992–2005), Olga Sommerová (1991–2002), Jiří Věřčák (externě 1978–1989, interně 1990–2002), Marie Šandová (1990–2002), Viktor Polesný (1989–2003), Pavel Koutecký (1991–2006), Martin Vadas (1982–2002), Rudolf Adler (1989), Karel Vachek (1993), Jan Němec, Alena Hynková (1991–2001), Martin Štoll (1997–2003) a Antonín Navrátil (1963–1998).

Ke konci 90. let začíná na katedře externě učit Miroslav Janek, který má později svoji dílnu, Alice Růžičková otevírá seminář *Žánrové spektrum dokumentárního filmu*, Jan Gogola vede dramaturgický seminář a externě začal vyučovat Tomáš Petráň. Až na Miroslava Janka jsou tito všichni bývalými studenty KDT.

¹⁷⁴Viz *Dopis děkanu Pecákovi a Připomínky k návrhu nové koncepce FAMU* od Václava Marhoula v příloze.

¹⁷⁵Viz *Dopis děkanu Pecákovi* v příloze.

Jak již bylo řečeno, důraz ve výuce dokumentárního filmu se přenesl na autorské směřování. V tomto období byl však předpoklad svobodného tvůrčího usilování až příliš spjat s řemeslnou zdatností a s jistým estetickým normativem vůdčích osobností katedry.

Předpokladem studia na katedře byla u každého uchazeče uvědomělá reflexe důvodů, které ho ke studiu vedou. Předpokládal se přehled o současné české a zahraniční dokumentární tvorbě. Dále osobní, původní názor na zahraniční a vnitřní politiku a společenské problémy. Komise u přijímacích zkoušek posuzovala také osobní vlastnosti uchazeče, především morální způsobilost a schopnost tvůrčího myšlení.

Profil absolventa dokumentární tvorby byl charakterizován zvládnutím filmařského řemesla, což zahrnovalo jak filmové, tak televizní technologie, s důrazem na specifika dokumentárního přístupu k filmu.

„Ctižádostí katedry je vychovávat mravnou osobnost jakožto majitele původních myšlenek a vlastních názorů na tvorbu, život a svět. Absolvent katedry dokumentu na FAMU by se měl profilovat jako nezávisle myslící a tvořící osobnost, jejíž tvůrčí názor je natolik závazný a originální, že prostředky vynaložené na její film nejsou promarněné, že pouze nerozmnožují zoufale nekonečnou řadu zbytečných slov a obrazů.“¹⁷⁶

Základní rozvržení výuky ve třech liniích se od vzniku katedry v podstatě nezměnilo. Jedná se o praktická cvičení, oborové semináře a teoretické předměty. V rámci praktických cvičení se vyučuje fotografie, práce s kamerou, zvuk, scenáristika, střih a režie dokumentárního filmu. Jak vidíme, jedná se v podstatě o též základ, jaký byl položen v roce 1961.¹⁷⁷

V prvních dvou ročnících jsou praktická filmová cvičení realizována filmovou technologií ve školních podmínkách, v ročnících vyšších je možné natáčet i na video. Obecně je katedrou preferováno, když si studenti zajistí koprodukcí, spoluprací s profesionálními studii, především Českou televizí. „Tyto filmy však musejí být vytvářeny výhradně pod vedením hlavních pedagogů!“¹⁷⁸

176Z interních dokumentů katedry, z archivu Olgy Sommerové.

177Viz *Kapitola 2*.

178Citace z interních dokumentů katedry, z archivu Olgy Sommerové.

Mezi praktická filmová cvičení prvního ročníku patří postup práce, hraná etuda a koncipovaná reportáž. Po absolvování prvního ročníku se studenti na vlastní uvážení hlásí do pedagogických dílen. Ty jsou v těchto letech koncipovány jinak, než je tomu dnes, protože dílnu tehdy netvořil jeden pedagog, ale dva. Jeden byl tzv. vedoucím realizačního semináře a druhý byl vedoucím semináře dramaturgického. Pedagog měl možnost studenta přijmout i odmítnout. V průběhu studia bylo možné mezi dílnami přecházet, vždy však po ročnících.

Mezi oborové semináře patřily tyto: Dokumentaristický seminář, Vývoj dokumentární tvorby, Rozbory filmů z dějin dokumentární tvorby a projekce těchto filmů, Základy fotografie a práce s kamerou, Stříhová skladba, Kurz stříhu Hi-8, Základy zvukové tvorby, Základy produkce, Rozbory současných dokumentárních filmů, Kamera v dokumentární tvorbě, Reportérství a moderátorství aj.

Teoretické předměty byly zajišťovány celou školou, vyučovaly se Dějiny světového filmu, Dějiny výtvarného umění, Dějiny hudby, jazykové semináře, Filozofie, Estetika, Struktura filmového díla, Sociální psychologie, Sociologie, Právnícké minimum aj.

V roce 1996 bylo zavedeno rozdělení studia na bakalářský a magisterský program.

Důležitým mezníkem ve výuce dokumentárního přístupu k filmu, ale i autorského směřování na katedře je tzv. Otevřený seminář, který od roku 1993 vedl Karel Vachek. Z rozhovorů s tehdejšími studenty (Martin Štoll, Jan Gogola, Martin Mareček) se potvrdilo, že tento seminář v osobnosti Karla Vachka ztělesňoval radikální myšlenkovou alternativu k veškerému noetickému zázemí katedry, obecně sdíleným hodnotám i estetickým kánonům. Vachkův vliv byl zpočátku omezen teritoriem exotické jinakosti, ale s postupem času a tím, že se do jeho dílny pozvolně hlásili studenti,¹⁷⁹ vycházelo najevo, že se nejedná a nemá jednat o exotickou alternativu či podivínskou bytost, nýbrž o pedagoga, který svým zřením dokázal výuku dokumentárního filmu vyvádět z myšlenkového ghetta obecné srozumitelnosti k rozměrům autorské zodpovědnosti a komplexitě analýzy společenských problémů.

¹⁷⁹Rzhovory s Janem Gogolou a Martinem Marečkem.

Tvorba studentských filmů v tomto období zahrnuje třináct let a dle *Konsolidovaného seznamu studentských filmů KDT* je to 341 filmů devadesáti studentů. Metodika výběru filmů byla pojednána v *Úvodu* této práce.

Co je však charakteristické pro drtivou většinu filmů vznikajících v letech 1990–2002, je velký nárůst filmů vzniklých v koprodukcí. Katedra vznik filmů v koprodukcí velmi podporovala, jejich nárůst by však nebyl tak velký, kdyby Fero Fenič v roce 1991 nezaložil filmovou a televizní produkční společnost FEBIO s. r. o. (Feničův BIOgraf). Záhy se tato společnost stala téměř monopolním dodavatelem dokumentárních filmů pro Českou televizi. Kolem společnosti FEBIO se shromáždilo na 155 mladých autorů. Do povědomí veřejnosti se zapsala portrétním cyklem *GEN*, v jehož rámci vzniklo v letech 1993–94 a 2001–2002 na 182 portrétů různých osobností. FEBIO rovněž vyrábělo magazín *OKO*, v jehož rámci v letech 1992–1996 a 1999–2000 vzniklo na 123 dílů reflektujících aktuální společenská témata. V cestopisném cyklu *Cestománie* vzniklo v letech 1999–2006 na 267 dílů 30minutových sond do jiných kultur. FEBIO nepředstavovalo pouze příležitost, jak točit filmy, které budou mít širokou publicitu, ani pouze příležitost žít se natáčením dokumentárních filmů. Vliv společnosti FEBIO spočíval především v tom, že se pojem dokumentárního filmu pro Českou televizi i širokou diváckou veřejnost v podstatě zredukoval do dvacetiminutových publicistických útvarů či dvanáctiminutových portrétů, které jsou si podobné „jako vejce vejci“.¹⁸⁰

Pro první tři až čtyři roky po roce 1989 je také charakteristické zpracovávání záznamů z listopadu 1989. Za všechny filmy jmenuji alespoň film Petra Kotka (KDT studoval v letech 1985–1990) ve spolupráci s Petrem Štinglem *Přijďte a vemte si květinu*. Petr Kotek absolvoval v roce 1991 filmem *Zastavený čas*.

Výběr následujících filmů vychází z dokumentu, který mi poskytla Olga Sommerová. V roce 1999 měla katedra na žádost děkana Josefa Pecáka doporučit nejúspěšnější filmy z let 1990–1998, které ji měly reprezentovat na mezinárodních festivalech. Tento dokument je neúplný a chybí mu poslední rok.

180Z 2. dílu seriálu Barbora Chvojková – Karel Rada. „FAMU dnes“. *Film a doba*. 1999, roč. 45, č. 2, s. 82.

Za rok 1990/1991 bylo vybráno *Rekviem za zemi nikoho* studenta Martina Řezníčka (KDT studoval v letech 1989–1997) o stavu a budoucnosti sovětské vojenské zóny Libavá. Reportáž *Něžná a sametová* Terezy Kopáčové (KDT studovala v letech 1990–1999) o porevolučních stripshows. Film Miry Erdevički (1988–1993) *Prvních 24 hodin je nejtěžších* o ženě, která odmítá průměrný život a touží po luxusu a známostech s cizinci, které vyhledává v nočních klubech. A film Petra Václava *Úděl* (autor i film byly pojednány v předcházející kapitole).

Za rok 1991/1992 jsou to filmy *Vojtěch a Irena Havlovi* Ivana Zachariáše (1990–1996), *Něco z Carmen* zmíněné Terezy Kopáčové, film *Já jsem já* Judity Křížové (1989–1994) o hudebníkovi Danu Bauerovi a portrét komunity *Hnutí mysli /Hare Krišna/* Romana Vávry (1991–1997).

V roce 1992/1993 katedra doporučuje filmy *Jedna setina* Tomáše Hejtmánka (1990–1997) o Vladimíru Boudníkovi, jeho další film *Sentiment* esejistickou formou pojednává úvahy a konfese Františka Vláčila a Jiřího Kodeta v rolích hlavních protagonistů. Tento film získal Hlavní cenu v soutěži středoevropských filmu „Mezi moři“ na MFDF v Jihlavě. Absolventský film Petra Václava *Paní Le Murie* byl pojednán v předešlé kapitole, film *Bělocvetov* Ivana Kuřáka, a film *Bohoušek* Kamily Vondrové (1991–1996).

V roce 1993/1994 katedra doporučuje film Marka Najbrta (1991–1998) *Vynález krásy* o návštěvě filmařů u pana Krásy, který vynalezl Karla Gotta a odhalil, že zlatý slavík je robot. Film Theodory Remundové (1994–2001) *Jen malý kousek štěstí* o učitelce hudby, která pečuje o osiřelé vnučky, a film *Pozitivita* Martiny Kudláček (1990–1995) o osmi slovenských fotografech, které spojuje nejenom přátelství, ale i společná studia na FAMU.

V roce 1994/1995 katedra doporučuje portrétní dokument *Reich* Štěpána Kačírka (1992–1994), film Viktora Tauše (1992–1997) *Eleanor Rigby*, film Martina Štolla (1992–1997) *Poutníci chaosem*, a film Martina Řezníčka *Sarajevo*.

V roce 1995/1996 je to film Jiřího Fedurca (1995–2002) *Koláž*, film Jana Gogoly (1994–2001) *Vila Innocent*, film Danieli Gébové (1993–2001) *Josef* a film *Nevena* Sergeje Stanojkovského.

V roce 1996/1997 je to jedenáct titulů ze kterých vybírám film Jakuba Sommera (1997–2004) *Život na hřbitově* o svérázném hrobníkovi, který získal 6 cen, film Mariána Poláka (1996–2000) *Slyšet ticho, vidět tmu* o mořeplavci Rudolfo Krautchneiderovi, film Jana Růžičky (1996–2001) *Theatrum Honoris Causa* a absolventský film Martiny Kudláček *L'amour Fou*.

Vedle těchto autorů zde v druhé polovině devadesátých let také studovali např. Josef Abrahám ml., Ladislav Cmíral, Andrea Prenghyová, Radim Procházka, Robert Sedláček, Marek Sklář, Jakub Sluka, Markéta Ekrt Válková a Karel Žalud.

Ráda bych zde ještě zmínila některé snímky autorů, jejichž filmový rukopis je spojen s dílnou Karla Vachka. Tito lidé na katedře studovali v devadesátých letech, v nadcházejícím tisíciletí se stali novými pedagogy katedry, a tím též představiteli odlišných přístupů k dokumentární kinematografii. Jedná se o všechny studentské filmy Jana Gogoly (na KDT 1994–2001) *Muž, který sázel kříže*, *Vila Inocent*, *Nonstop* a absolventský film *Deník babičky Němcové*. Filmy Martina Marečka (1995–2002), *Čekání*, *Javor 98*, *Metody vejce* a absolventský film *Hry prachu*. Filmy Alice Růžičkové (1994–2001), která ve výčtu tvoří výjimku tím, že dílnu Karla Vachka nenavštěvovala, *O lidech a psech*, *Netopyrolog*, *Fričův rod*, *Exprmntl KBH*, *Otto Placht – malíř džungle*. Další filmy již zmiňovaného Martina Řezníčka *Betonový valčík*, *Mordochór*, *Taková Amerika*. A filmy Víta Janečka *Odkud se bere naše*, *Příběh vody*, *Nové možnosti (pokračování)*, *Deník těhotné doby*.

V průběhu roku 1999 vychází v časopise *Film a doba* seriál *FAMU dnes*. Autoři seriálu Barbora Chvojková a Karel Rada píší: „V průběhu devadesátých let postupně pohasla dychtivá očekávání, že odsud (z FAMU) vzejde jakási ‚nová nová vlna‘. Proměnila se tedy někdejší tvůrčí komunita studentů FAMU ve shluk solitérů s mobilními telefony, zaměstnaných sháněním především lukrativních zakázek v reklamě?“¹⁸¹ Ve druhém ročníku časopisu je pojednána situace na Katedře dokumentární tvorby. Autoři textu považují KDT za vlajkovou loď FAMU co do schopnosti uplatnění se v České televizi.

„Dá se říci, že v porovnání s ostatními katedrami se tyto požadavky (požadavky na výchovu nezávislé myslící tvůrčí osobnosti, která dokáže svým dílem a postoji získat respekt a zájem veřejnosti) daří nejvíce naplňovat právě studentům dokumentu. Ale je paradoxní, že právě tito

181 *Tamtéž*.

studenti získávají respekt filmy nikoli dokumentárními, ale hranými. Např. držitel Oskara Jan Svěrák, laureát Českého lva Vladimír Michálek nebo Roman Vávra.

Mnohem početnější řadu tvoří ti bez věhlasu, kteří si ale možná o to větší uznání zaslouží. Jsou to ti, kteří se realizují tvorbou, jež mapuje ryze současná témata v různých dokumentárních cyklech České televize.

Z kin dokumenty vymizely, čili Česká televize je jediné odbytiště pro studenty FAMU. Dost často přicházejí studenti s vlastními aktivitami přímo na Kavčí hory, a výsledky této spolupráce často kvalitativně převyšují úroveň běžné publicistické a dokumentární televizní produkce.“

Dále autoři citují Marka Skláře, studenta 4. ročníku KDT: „Má to i své stinné stránky, v zavedených televizních cyklech producenti tlačí do atraktivních přísad útočících na divákovu nižší signální soustavu.“¹⁸²

V období po listopadu 1989 prodělala Katedra dokumentární tvorby podstatné změny. Krom pozvolné obměny pedagogického sboru se podstatně změnila struktura výuky dokumentární tvorby. Začala se odvíjet po osobní linii pedagog/autor – žák/autor, přičemž zastřešujícím modelem pro tento vztah se stala tzv. „pedagogická dílna“.

Tento koncept v podstatě navazoval na politiku auteura Francouzské nové vlny, na kterou po dlouhých letech odmlky mohli opět svobodně navázat představitelé eskoslovenské Nové vlny 60. let, kteří začali na katedře vyučovat.

V těchto letech volila katedra svého vedoucího dvakrát. Prvním porevolučním vedoucím katedry se stal Rudolf Adler (1990–1994). Druhou vedoucí katedry se stala Olga Sommerová (1994–2002).

Pro většinu studentských filmů z tohoto období je charakteristické, že vznikají v těsné souvislosti s produkční společností FEBIO s. r. o., mezi jejíž dvorní režiséry patřili Jan Špáta a Olga Sommerová, pedagogové KDT.

Během těchto let roste pedagogický vliv Karla Vachka. Studenti, kteří chodili do jeho dílny, se v příštích letech coby pedagogové KDT stanou představiteli radikální proměny FAMU, která se nestala záhy po listopadu 1989, ale až o více než deset let později.

¹⁸²*Tamtéž.*

AUTORSKÝ FILM NA KATEDŘE DOKUMENTÁRNÍ TVORBY (2002)

Následující roky života Katedry dokumentární tvorby jsou předznamenány nejradikálnější koncepční proměnou v historii FAMU, ustálenější podobou distribučního a propagačního prostředí v oblasti dokumentárního filmu v České republice a dále vznikem dalších filmových škol či specializovaných audiovizuálních oborů. Proměna tohoto společenského kontextu měla na Katedru dokumentární tvorby, jak uvidíme, velký vliv.

Institucionální proměnu FAMU můžeme považovat za interní obrodný proces, který pozvolna moduloval struktury výuky napříč všemi katedrami FAMU. Odrážel v sobě rostoucí nespokojenost se stávající podobou filmové výuky a systematické promýšlení možností její reálné proměny. Podrobněji se k ní vrátím až v podkapitole *Nová koncepce FAMU*.

VZNIK NOVÝCH DISTRIBUČNÍCH A PROPAGAČNÍCH PLATFORM V 90. LETECH, ČESKÝ LEV A DIGITALIZACE.

Distribuční a propagační možnosti veškerých filmů byly po rozpadu centralizované státní kinematografie ve zmatcích přechodu k běžným západním modelům.¹⁸³ Dokumentární film patřil k natolik nejisté a nerentabilní oblasti filmové tvorby, že co se týče možností produkce i distribuce filmů, byl na tom nejhůře. Téměř výhradní postavení v roli producenta či koproducenta zastávala Česká televize a je otázkou, nakolik šlo o produkci dokumentárních filmů a nakolik o zaplnění tzv. oken vyhrazených pro dokumentární film. Počet kin¹⁸⁴ v průběhu 90. let klesal, což bylo umocněno i rychlým a masivním nástupem videodistribuce a nástupem komerční televize.

183V roce 1945 bylo filmové podnikání znárodněno a první produkční společnosti vznikaly v době, kdy ještě v podstatě Dekret o znárodnění platil. Jeho platnost byla zrušena až v roce 1993.

Problematice rozpadu monopolního Československého státního filmu se obsáhle věnují studie Aleše Danielise v odborných časopisech *Illuminace*, *Cinepur* aj. Zde čerpám předně z textu Aleš DANIELIS. „Česká filmová distribuce po roce 1989“. *Illuminace*. 2007, roč. 19, č. 1 (65), s. 53–104.

184Do převratu v roce 1989 ve správě Národních výborů, po roce 1989 v rukou soukromých provozovatelů.

Vztah mezi Českou televizí a českým dokumentárním filmem shrnuje Alice Růžičková na sklonku roku 2001 takto:

„Zemi vládou bezpáteří a beztvární nymandi, kteří do vedení České televize, zatím stále jediného ‚objednavatele‘ českého dokumentárního filmu, potvrdili na další volební období podobnou beztvárností a neměnností. Nejsou prý peníze, a tak výrobní skupiny nemají zájem o Vaše osobní témata – ale nakonec, i když dokumenty vzniknou, zájem o ně kupodivu příliš neprojevují ani novináři a odborná kritika. Nikdo zřejmě nestojí o reflexi současnosti, hlubokou analýzu problémů, ani o Vaše originální vidění a obohacení filmové řeči i české kultury. V ČT je objednáváno pouhé nalévání nekonfliktních a nepříliš zajímavých obsahů do předem vykolíkových a rychle zapomenutelných převážně publicistických seriálových útvarů /Salón – Velký vůz – Gen – Deset století architektury – Cestománie – Vědník – Diagnóza – Černá bílá.../. Tzv. autorských solitérů vzniká minimum a reprízy těch starších chodí „pro jistotu“ většinou v pozdních nočních hodinách.“¹⁸⁵

Je tedy jisté, že kdyby nevznikly nové platformy pro propagaci a produkci dokumentárních filmů, tak s velkou pravděpodobností zajdou na úbytě.

Klíčovou institucí pro rozvoj a propagaci dokumentárních filmů a mezi nimi i filmů studentských je od roku 1997 *Festival dokumentárních filmů v Jihlavě*, který se v roce 1999, poté co festival v Karlových Varech zrušil sekci pro dokumentární film, stal mezinárodním festivalem. Jihlavský festival dokázal vytvořit stimulující a povzbuzující platformu pro mnoho tvůrců.

Dále vznikl spřízněného *Institutu dokumentárního filmu (IDF)* v roce 2001, který podporuje tvorbu autorských dokumentárních filmů od fáze vznikání až do konečné fáze distribuce. Mezi dalšími institucemi, jejichž předmětem byla produkční či distributorská péče o dokumentární film, jmenuji vznik nadace *Film & Sociologie* v roce 1992 z grantu Ministerstva kultury a transformaci Československé federace filmových klubů do *Asociace českých filmových klubů*¹⁸⁶ v roce 1993.

Co se týče propagace dokumentárního filmu, není bez významu, že od roku 2008 je součástí udělování cen Českého lva cena pro nejlepší dokumentární film a že ze sedmi cen do roku 2014 si

¹⁸⁵Tématu vztahu českého dokumentárního filmu a ČT se věnuje obsáhlá anketa *Jak se vám žije a tvoří, čeští dokumentaristé?*, kterou pro časopis *Cinepur* připravila Alice Růžičková na sklonku roku 2001. „Jak se vám žije a tvoří, čeští dokumentaristé?“. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21, s. 26.

¹⁸⁶K problematice jejího fungování viz Petr KUBICA. „Filmové kluby“. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21, s. 23.

čtyři z nich převzali pedagogové Katedry dokumentární tvorby. V roce 2014 tuto cenu převzal Miroslav Janek za film *Olga*. Mezi nominovanými filmy v roce 2013 je absolventský film Bohdana Bláhovce *Show!* a film *Hoteliér* Josefa Abraháma ml., který byl studentem katedry v letech 2000–2008. V roce 2011 tuto cenu dostal film Martina Marečka *Pod sluncem tma*. V roce 2010 byl oceněn film *Katka* Heleny Třeštíkové. V roce 2008 tuto cenu získal film *Občan Havel* Pavla Kouteckého a Miroslava Janka.

V 90. letech vznikají další filmové školy či specializované programy zaměřené na filmové vzdělávání.

V roce 1992 je to Filmová škola Karla Zemana ve Zlíně. Původně šlo o dvouleté studium zakončené maturitou. V roce 2004/2005 je to již studium bakalářské.

V roce 1995 pro personální neshody odchází ze Zlína někdejší ředitel Miloň Terč a zakládá Soukromou vyšší odbornou školu filmovou v Písku.

Akademie výtvarných umění v Praze v roce 1990 otevírá obor Intermediální tvorby a o rok později specializaci Nová média.

Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze má ateliér Filmová a televizní grafika, v jehož rámci probíhá výuka základů filmových profesí.

Na brněnské Fakultě výtvarných umění od roku 1993 v rámci výuky v oborech Multimédia, Video, Performance vzniká široká škála audiovizuálních děl, od dokumentárních filmů přes videoart po multimediální videoinstalace apod.

V sousedství těchto škol i nově vzniklých audiovizuálních oborů v 90. letech přestává FAMU být jedinou školou, kde se vyučují specifika filmové tvorby a filmových profesí. Avšak výuka dokumentárního filmu jako takového nemá obdoby.

Vedle výše zmíněných faktorů, které se z velké míry podílely na proměně dokumentární obce, hraje důležitou roli, ne-li tu nejradikálnější, technologická dostupnost audiovizuální tvorby obecně. Ta je v případě studentských filmů zcela určující. Do té doby byly studentské filmy vzhledem ke svojí provenienci zasílány na festivaly hromadně jako součást úzkého výběru studentských filmů FAMU nebo jako součást pečlivého výběru jednotlivých kateder.¹⁸⁷

Připomínám zde poměry pojednané v předcházejících kapitolách, kdy výroba kombinované kopie byla z finančních důvodů v podstatě odměnou za nejlepší film katedry. Ještě v roce 2002

¹⁸⁷Viz *Seznam doporučených filmů KDT* v předcházející kapitole.

musel Akademický senát schválit výrobu kombinované kopie filmu *Ocet Víta Klusáka* a následně předat toto doporučení vedení FAMU.¹⁸⁸ Organizační zajištění zaslání filmových kopií na festival či přehlídku a jejich zpětný návrat na katedru byl úkol, který spadal pod patronaci sekretářky katedry.

Digitalizace a internet radikálně zasáhly nejenom tyto hierarchické struktury propagace filmů, proměnily nejenom podstatu jejich výroby, ale otevřely zcela nové a zásadní možnosti jejich svobodnějšího sdílení. V případě autorských dokumentárních filmů, studentské nevyjímaje, jsou cesty k divákovi často spojeny s osobní účastí autora při projekcích, které lze z výše uvedených důvodů uspořádat v podstatě kdykoliv a kdekoliv.¹⁸⁹

Zde je namístě zmínit vznik významné digitální platformy pro šíření a VoD sdílení dokumentárních filmů *DAFilms* v roce 2006, jejímž iniciátorem byl opět jihlavský festival. Výčet jeho aktivit na poli péče o dokumentární film a souhrnný přehled distribučních možností dokumentárních filmů velice dobře pojednává bakalářská práce Petra Štěrbý *Současné tendence v distribuci autorských dokumentárních filmů* z roku 2012.¹⁹⁰

Za všechny bych zde ještě ráda zmínila tu aktivitu jihlavského festivalu, která je s ohledem na teoretické zázemí a studium dokumentárních přístupů k filmu naprosto zásadní. Jedná se o podporu publikační činnosti. V roce 2004 vyšla ve spolupráci s nakladatelstvím AMU kniha *Dokumentární film, jiná kinematografie* Guy Gauthiera a v roce 2010 *Úvod do dokumentárního filmu* Billa Nicholse. Tyto knihy se staly v podstatě jediným necizojazyčným studijním/výukovým materiálem jak k dějinám světového dokumentárního filmu, tak k současnému myšlení o dokumentárních přístupech k filmu. Vedle těchto knih jihlavský festival vydal šest sborníků *DO: Revue pro dokumentární film* a stojí za vznikem internetového portálu *dokrevue.cz*.

188Viz zápis ze zasedání Akademického senátu v roce 2002, který je součástí dokumentu *Výroční zpráva FAMU za rok 2002* [online]. Praha: FAMU, 2003 [cit. 9. 10. 2015]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/vyrocní-zprava-o-cinnosti/vyrocní-zprava-famu-za-rok-2002/>.

189Elektřina.

190Petr Štěrbý. *Současné tendence v distribuci autorských dokumentárních filmů* [online]. Bakalářská práce. Brno: FF MUNI, 2012 [cit. 10. 5. 2015]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/350335/ff_b/petr_sterba_bakalarka_final.pdf.

V roce 2002 byl do funkce děkana FAMU zvolen Michal Bregant v jehož postavě je symbolizována reálná revoluční změna koncepcí výuky na FAMU. Ale jak již bylo řečeno, podhoubí této proměny tvořili nespokojení studenti či čerství pedagogové, kteří hledali možnosti celkového zlepšení úrovně výuky. Do diskusí na toto téma se zapojovali lidé napříč všemi katedrami.¹⁹¹ K nejbližšímu okruhu šířitelů této proměny, úzkých spolupracovníků Michala Breganta, patřil Vít Janeček,¹⁹² Tomáš Petrů, Alice Růžičková (všichni tři jsou bývalými studenty Katedry dokumentární tvorby) a Martin Čihák, pedagog Katedry střihu.

Samotné zvolení nového děkana také nebylo jednorázovým či jednomyslným aktem, předcházela mu několikaměsíční snaha o společný konsenzus Akademického senátu, jehož činnost je podrobně rozepsána ve *Výroční zprávě FAMU za rok 2002*.¹⁹³ Kandidáti na pozici nového děkana Jan Bernard, Martin Vadas a Karel Kochman v únoru 2002 od svých kandidatur odstoupili a z původní čtveřice zůstal pouze Vít Janeček, který však nezískal potřebný počet hlasů, a tudíž nebyl zvolen. V dubnu byli Akademickému senátu představeni noví kandidáti Jan Bernard, Michal Bregant, Jiří Kubíček, Josef Pecák a Martin Vadas. Tehdy Michal Bregant získal potřebný počet hlasů a byl doporučen rektoru AMU ke jmenování novým děkanem.¹⁹⁴ Martin Mareček a Vít Klusák, tehdy ještě studenti KDT, natáčejí průběh a vize tohoto volebního klání, na jehož základě vznikl film-sonda *Volba*.

V květnu byla vypsána výběrová řízení na vedoucí kateder. V červenci senát podpořil nově jmenované proděkany.

V srpnu byla FAMU zasažena povodněmi řeky Vltavy.

Pro sledování nástinu jednotlivých vývojových etap Katedry dokumentární tvorby je důležité, že Michal Bregant zaštitil a prosazoval na FAMU výchovu filmových autorů, tj. režisérských osobností s osobitým, originálním viděním světa.

191 Viz rozhovory s Martinem Marečkem, Alicí Růžičkovou a Janem Gogolou.

192 Vít Janeček jako kandidát na pozici děkana FAMU publikoval zkrácenou verzi své děkanské vize v časopise *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 20, s. 54.

193 *Výroční zpráva FAMU za rok 2002*. Praha: FAMU, 2003 [cit. 9. 10. 2015]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/vyrocní-zpráva-o-cinnosti/vyrocní-zpráva-famu-za-rok-2002/>.

194 Jeho koncepce rozvoje je dostupná na *Koncepce rozvoje FAMU* [online]. Praha: FAMU, 2002 [cit. 16. 11. 2015]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/dlouhodobý-záměr/koncepce-rozvoje-famu-cerven-2002/>.

Programově tak navázal na umlčenou tvorbu 60. let, na Československou Novou vlnu, jejíž revival byl tak či onak v průběhu 90. let očekáván.¹⁹⁵

V tento moment je ale důležité si uvědomit, že tato z *minulosti odvozená radikalita* byla programovým vyjádřením vymezujícím se vůči předcházejícím rokům, ve kterých se umělecká filmová výuka odehrávala převážně v intencích předávání řemeslného know-how. Nový směr, který FAMU nabírala na celofakultní úrovni spočíval naopak ve vzdělání a propojení autorské tvorby s teoretickou/osobní reflexí.

„Mezi tvorbou a její reflexí je obousměrná a velmi intenzivní komunikace. Vždycky byla. Jenže i tahle škola měla někdy tendenci stát se spíš takovou vyšší odbornou školou, kde se vzdělání považovalo za zbytečnou zátěž. [...] Já si myslím, že vztah mezi tvorbou a teorií nebo tvorbou a její reflexí je to, co vytváří základ filmové kultury. A nástroje reflexe je potřeba znát a studovat je. Protože jedině tak dospějeme k tomu, že tvorba, aniž by to byla nějaká příliš sofistikovaná, suchopárná věc, může být také svého druhu reflexí tvorby samé, že totiž tvorbou je možné zkoumat umění. [...] Porozumět uměleckému dílu znamená vyznat se v něm. Být schopen ho přečíst a vnímat všemi smysly. Ale ty smysly je třeba kultivovat. A tak jako tvorba sama je vědomá činnost, tak reflexe zrovna tak. I tohle je myslím drobný důkaz toho, že mezi tvorbou a teorií nemusí být vůbec žádný rozpor. A já bych dokonce byl tak radikální, že bych řekl, že mezi tvorbou a teorií není možná ani žádný velký rozdíl. Protože tohle rozdělování je podobné strašidlo vulgárního marxisticko-leninského pohledu, který ještě pořád tady straší takovými zdánlivě vážnými nebo dokonce teoretickými pojmy, jako je obsah a forma. To jsou kategorie, které ničemu nepomůžou. My se snažíme, aby se studenti pohybovali v celém tom dynamickém poli tvorby, která se reflexi nebrání, ale je k ní naopak vztažená.“¹⁹⁶

Personální proměna FAMU na základě neprodloužení smluv nebo ze solidarity k vyhozeným kolegům logicky vyvolala negativní hodnocení směřování celé fakulty potažmo směřování jednotlivých kateder a šířilo se širokým spektrem kulturního prostředí.

Odešli například Karel Smyczek, Dušan Klein, Juraj Jakubisko, Jiří Svoboda, Alois Fišárek, Jan Šuster, Petr Jarchovský aj. Jan Matlach, který odešel z Katedry střihu dobrovolně, charakterizoval odehrávající se změny jako „odchod řemesla a názorové pestrosti“.¹⁹⁷

195Barbora Chvojková – Karel Rada. „FAMU dnes“. *Film a doba*. 1999, roč. 45, č. 2.

196Michal Bregant v rozhovoru s Františkou Dvorskou. In: Františka DVORSKÁ. *Probouzení individuálních talentů* [online]. Diplomová práce. Brno: FF MUNI, 2008, s. 30. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/74379/ff_m/Dipl_FilmoveSkoly_vCR.pdf.

197Tomáš BALDÝNSKÝ. „Komu FAMU?“. *Reflex*. 2002, roč. 13, č. 26, s. 6.

Hlavní důraz nové koncepce spočíval tedy v péči o osobitost autorského pohledu na svět, s čímž souvisel i důraz na zvýšení úrovně teoretických předpokladů studia.¹⁹⁸ Důraz na větší propojenost jednotlivých kateder a podpora vzájemné spolupráce mezi nimi nejvíce formovala průběh prvních ročníků studia. Společné soustředění v Poněšicích a následná tzv. společná praktika umožňují studentům se nejenom s charakteristikami jednotlivých studijních oborů, ale i navázat osobní vztahy s tamějšími pedagogy.

Důležitou podporou vzniku a realizace praktických cvičení na FAMU byl vznik tzv. Vnitřního grantu FAMU, který v rámci efektivního čerpání finančních dotací umožňuje studentům ucházet se o další možné dofinancování jednotlivých filmových projektů.

REVITALIZACE VÝUKY NA KDT

„Co lze učit a co naučit nelze (téměř ve všech případech) – kde hledat učitele...

... Nikoho nelze nic skutečně podstatného naučit, protože téměř všichni učitelé jsou mrtvi (tedy ti, o nichž víme, že by učiteli být mohli....

... Hledáme učitele, kteří jsou mocní, slavní a bohatí, jsme-li osudoví; a jsme-li osudoví, jsme i jaksi blbí...“ Karel Vachek¹⁹⁹

Jak se nové ideje principů výuky na FAMU odrazily do fungování Katedry dokumentární tvorby? Zde proběhla (ne)malá revoluce. Nesmíme však zapomenout, že už před rokem 2002 mezi studenty sílila potřeba proměnit tvář katedry, způsoby výuky, ale i zavedené koncepce vzdělávání na celé škole.²⁰⁰

Bylo by tedy mylné vidět radikální změnu poměrů i výuky na katedře prizmatem kultu osobnosti, jak tomu v podstatě dodnes bývá.²⁰¹ Ačkoliv se totiž nově zvoleným vedoucím katedry stal Karel Vachek, jehož „školou“ si většinová filmová kritika dlouhodobě ospravedlňovala neschopnost vyrovnat se s proměnou filmového jazyka výrazných osobností dokumentárního

198Více k tématu např. Martina Mareček. *Zářícími obrazy*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 2002.

199Karel VACHEK. *Teorie hmoty: O vnitřním smíchu, rozdělení mysli a středovém osudu*. Praha: Herman & synové, 2004, s. 49–51.

200Rozhovory s Martinem Marečkem, Martinem Řezníčkem, Martinem Štollem, Alicí Růžičkovou a Janem Gogolou.

201Viz Karel RADA. „Film přežívá díky festivalům: Rozhovor s dokumentaristou Vítem Janečkem“. *A2*. 2012, roč. 8, č. 13.

filmů,²⁰² ale i pozoruhodných filmů studentských,²⁰³ nešlo o samozvaný akt, nýbrž o završení polistopadového provozu na celé FAMU.

Karel Vachek, podobně jako na Katedře režie Věra Chytilová či Jan Němec, zosobňoval svébytnost autorského směřování, které bylo umlčeno politickým nátlakem předcházejících let. O místo vedoucího katedry se Karel Vachek ucházel spolu s Martinem Vadasem. Po jeho zvolení z Katedry dokumentární tvorby k roku 2002 odešli Olga Sommerová, Jan Špáta, Martin Štoll, Jiří Věřčák, Alena Hynková, Martin Vadas a Viktor Polesný.

Zůstali Rudolf Adler, Miroslav Janek, Pavel Koutecký, Alice Růžičková a Jan Gogola.

Mezi nové pedagogy byl přijat čerstvý absolvent Martin Mareček, který po Alici Růžičkové převzal vedení prvního ročníku. Tomáš Petráň začal vyučovat dějiny dokumentárního filmu. Zástupcem vedoucího katedry se stal Petr Kubica, hlavní dramaturg jihlavského festivalu. V roce 2002 zde otevřela svoji realizační dílnu Helena Třeštíková a Martin Řezníček. Od roku 2006 vedení prvního ročníku převzal Vít Klusák²⁰⁴ a Martin Mareček působí především v rámci své realizační dílny.

Toto složení pedagogického sboru v podstatě přetrvává do současnosti. Mezi externími pedagogy katedry jmenujme Karla Cudlína, který vede seminář fotografie.

Přiblížit se novým myšlenkovým posunům a důrazům ve výuce dokumentárního filmu na katedře umožní bližší pohled na koncept dílny, tak jak jej formuloval pro své nadcházející pedagogické působení Martin Mareček. V *Manifestu dílny* z roku 2003/2004 definuje pět základních principů, ve kterých se dílna má uskutečňovat, ze kterých cituji pouze některé akcenty.

Dílna je setkáním a v tomto ohledu procesem vzájemné kultivace. Je místem permanentního dění s vhodným zastavením pro intenzivní reakci. Je otevřenou souhrou a soubojem, ve kterém by měl být autor i autoritou. Je prostředím konfrontačním, ve kterém jsou prověřovány vnitřní motivace k tvorbě. Dílna je průzkumem konkrétního, rozvíjením osobní filmové řeči. V rámci dílny je prohlubována mediální gramotnost a interpretační citlivost.

202Jedná se především o filmy Jana Gogoly, Víta Klusáka, Eriky Hníkové, Víta Janečka. ČSFD k filmu *Nonstop* Jana Gogoly: „Vachkovská škola filozofické koláže v nejlepší formě.“ Viz Navorski. „Komentář k filmu *Nonstop*“ [online]. ČSFD. 4. 1. 2014 [cit. 2015]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/49230-nonstop/komentare/>.

203Např. filmy studentů Radka Tůmy, Heleny Papírníkové, Radovana Síbrta, Ivo Bystřičana či Heleny Všeťkové.

204Interně publikoval pro studenty 1. ročníků skriptu *Prvácká cvičebnice*.

„Dílna není dogma, jedná se v ní o provokaci inspirací. Přítomní se neujišťují o své jedinečnosti, ale vzájemně se kriticky podněcují. Originalita nezaručuje osobitost.“²⁰⁵

Vidíme, že se jedná především o hlubší analýzu a uchopení vztahů pedagog–student. Hierarchická pozice mistr–žák²⁰⁶ se rozvolňuje, otevírá se prostor vzájemného učení se a vzájemné inspirace.²⁰⁷

Tento posun by mohl být vyjádřen následovně: student/tvůrčí záměr – pedagog/tvůrčí spolupráce – film/důvěrná reflexe. Tyto principy jsou více než deset let kultivovány, dílna Martina Marečka je z hlediska studentů nejpoblíbenější dílnou na KDT.

Vztahy mezi Katedrou dokumentární tvorby a Českou televizí v období let 2002–2010 oboustranně zeslábly. Pro většinu studentů, kteří byli tehdy přijati ke studiu, Česká televize v podstatě představovala limitující aparát, který nemohl korespondovat s jejich autorským směřováním. Na druhé straně obavy dramaturgie České televize z tzv. solitérních projektů mladých tvůrců toto negativní vymezení se pouze podporovaly. Situace se však na obou stranách podstatně proměňuje.

Otevřenější postoj mladé generace studentů vůči nejmasovějšímu médiu v České republice ovšem vychází spíše z nároku, který na tuto instituci veřejné služby kladou, než z potřeby vhodně zúročit své studium, což byly převažující motivace let předcházejících.²⁰⁸

Nové tendence otevřeně politických dokumentárních filmů svým způsobem deklaroval v roce 2011 *ZOON Politikon*, samostatná nesoutěžní sekce jihlavského festivalu. Pět ze sedmi filmů, které zde byly uvedeny, natočili studenti KDT. Jedná se o portrét vicekancléře prezidenta republiky Petra Hájka *Hájek na zámku*, *Petr v podzámčí*, který vznikl jako cvičení 2. ročníku Apoleny Rychlíkové. Bakalářský film Hany Novákové *Národní galerie Šumava* řeší spor ekologických aktivistů s politickou lobby. Další bakalářský film, *Řekni, kde ti Němci jsou* Petry Nesvačilové se obrací k tématu odsunu sudetských Němců především skrze postavu Bernda Posselta. Dalším filmem byl portrétní dokument Viktora Portela z 2. ročníku, *Vladimír Špidla: běžec na svém místě*. Posledním filmem z KDT uvedeným v této sekci byl absolventský film Daniely Matějkové *Zelení 2003–2005 aneb co tady děláš? Zmizni!* Jedná se o angažovaný časosběrný film autorky, která byla současně členkou portrétované Strany zelených.

205Celkové znění *Manifestu dílny* viz v příloze.

206Viz *Kapitola 1 a 2* této práce.

207Pojetí dílny jako prostoru „spolu-hráčů“ je blízké i Janu Gogolovi. Viz Martin Mareček v rozhovoru s Janem Gogolou: „Rozhovory o učení se zářícím obrazům“. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 3, s. 26.

208Viz *Kapitoly 2–5* této práce.

Tímto pestrým výčtem filmů jsem chtěla ilustrovat jisté vývojové tendence studentských filmů vznikajících na KDT druhé dekády nového tisíciletí, protože oni jsou otisky pedagogických působení.

V rámci těchto vývojových tendencí není bez významu, že Petr Kubica, pedagog KDT a zástupce vedoucího katedry, se v roce 2011 stal kreativním producentem Tvůrčí producentské skupiny publicistiky a dokumentaristiky České televize. V jeho tvůrčí skupině působí jako externí dramaturgové bývalí studenti katedry, např. Ivo Bystřičan, Lucie Králová či Alice Růžičková. Petr Kubica zaštilil vznik cyklu *Český žurnál* Víta Klusáka a Filipa Remundy. Dlouhodobě se stará o revitalizaci pořadu *Náš venkov*, jehož některé díly realizují studenti KDT. Jako koproducent se podílí na vzniku řady celovečerních dokumentárních filmů.

V České televizi Brno působí kreativní producentka Kamila Zlatušková, která mimo jiné zaštilila vznik televizního cyklu *Expremiéři*, jehož deset dílů bylo realizováno výhradně studenty KDT. Podobně jako Petr Kubica podporuje Kamila Zlatušková vznik autorských dokumentárních filmů s otevřeně politickou či sociální tematikou.

Vedle České televize začala vznik celovečerních dokumentů také podporovat HBO Česká republika. V roce 2008 vypsala první námětovou soutěž, v roce 2011 tuto soutěž uspořádala již ve spolupráci s IDF.

Výše zmíněné vývojové tendence však zdaleka nevyčerpávají pestrost vznikajících filmových cvičení na Katedře dokumentární tvorby. Jsou snadněji uchopitelné, neboť se angažují podobným způsobem,²⁰⁹ vedle nich jsou tu však další filmy, které se vřazení do určitých tendencí vzpírají a které také získaly veřejný ohlas.

V závěrečné kapitole jsme mohli vidět, že se prostředí pro tvůrčí rozvoj dokumentárního filmu v České republice radikálně proměnilo a že tento kontext měl a má zásadní vliv na vznik a propagaci filmových cvičení i absolventských filmů Katedry dokumentární tvorby.

Nejzásadnější roli v této proměně trvale hrají různé iniciativy široké platformy jihlavského festivalu, ale i noví kreativní producenti či dramaturgové jak České televize, tak HBO Česká republika.

Co se týče samotné Katedry dokumentární tvorby, rozhodujícím momentem pro její směřování v novém miléniu bylo zvolení Michala Breganta děkanem FAMU v roce 2002, který

²⁰⁹Viz Tomáš STEJSKAL – Antonín TESAŘ. „Generace nedůvěry: Nová jména české dokumentaristiky“. *A2*. 2014, roč. 10, č. 21, s. 7.

zastřešil první radikální proměnu koncepcí výuky na celé FAMU. V souladu s ní byl novým pedagogem katedry zvolen Karel Vachek. Jeho svébytné autorské směřování odráželo ideové punktum skutečného polistopadového převratu na FAMU, jímž byl především důraz na jedinečnost autorského přístupu k filmu. Tento koncept byl na katedře systematicky rozvíjen nejen Karlem Vachkem, ale i ostatními pedagogy, kteří se změnou paradigmatu výuky rezonovali.

K roku 2002 z katedry odešla většina pedagogů, mezi hlavními jmenujme Olgu Sommerovou, Jana Špátu, Viktora Polesného, Martina Vadase či Alenu Hynkovou. Nově zde otevřela svoji dílnu Helena Třeštíková, Martin Řezníček a později Martin Mareček. Začal zde vyučovat Vít Janeček a Vít Klusák.

Jak bylo řečeno výše, silné autorské osobnosti „Generace Jihlava“,²¹⁰ které výrazně ovlivnily tvář dokumentárních filmů prvního desetiletí nového milénia, současně působily v roli pedagogů Katedry dokumentární tvorby,²¹¹ kde pozvolna vyrůstala generace nová, která se však prozatím sjednocujícímu hledisku vzpírá. V roce 2014 vyšla na toto téma v kulturním čtrnáctideníku *A2* anketa *Hledání jedné generace*.²¹² Deset studentů, Andran Abramjan, Bohdan Bláhovec, Ivo Bystřičan, Viola Ježková, Martin Kohout, Tereza Reichová, Apolena Rychlíková, Honza Šípek, Klára Tasovská a Helena Všetečková, odpovídalo na dvě otázky. První, zda je vůbec možné mluvit o nějaké nastupující generaci, která se od předchozích liší, a pakliže ano, zda se respondenti cítí být součástí této generace. Druhá otázka se ptá po svébytnosti českého dokumentu a jeho budoucnosti. Všech deset z nich se shodne na tom, že mluvit o nějaké nastupující generaci je nepřesné, citelná odlišnost vznikajících filmů od těch předešlých a jejich vzájemné relativní spříznění není dáno generační sounáležitostí, ale společným mentálním podhoubím, jímž bylo a je studium na Katedře dokumentární tvorby. Co se týče budoucnosti, i zde se u všech respondentů pomyslný jednotlící úběžník rozmělnuje o akcent rozmanitosti respektuhodných tvůrčích přístupů.

210Michal Procházka – Radim Procházka – Lucie Česálková. *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny – NAMU, 2014.

211Filip Remunda, Erika Hníková. Lucie Králová jakožto doktorandka FAMU na katedře občas působí.

212Jedná se o tematické číslo *Současný český dokument*. In: *A2*. 2014, roč. 10, č. 21, s. 26–27.

ZÁVĚR

V poslední části své práce shrnu poznatky, ke kterým jsem dospěla. Na začátku stála otázka, jestli a jak se na Katedře dokumentární tvorby v průběhu šedesáti let proměňovaly pedagogické koncepty výuky dokumentárního filmu.

Viděli jsme, že katedra vznikala v období, kdy ČST procházela dynamickým rozvojem, se kterým se pojila potřeba nových, erudovaných pracovníků. Již na samém počátku výuky dokumentárního filmu se tento fakt otiskl do rozdělení studia na dvě zaměření, zpravodajské a dokumentaristické. Dokumentaristická větev se zaměřovala na hledání nových výrazových forem dokumentárního přístupu k filmu, zpravodajská větev na rozvoj forem publicistických.

Organizace výuky na katedře čerpala základní půdorys z ověřených osnov pro celou FAMU. Teoretické předměty zaměřené na výuku dokumentárního filmu zajišťovali pedagogové, kteří tyto předměty již vyučovali na Katedře režie či dramaturgie. Koncepty výuky pro televizní formáty se teprve hledaly, a narážely nejenom na nedostatek financí a technického zázemí, ale i na nedostatek času ze stran externích vyučujících.

Normalizace výuky na katedře zásadním způsobem změnila, doslova přerušila budovanou linii větve zaměřenou na televizní formáty, protože externí pedagogové, kteří ji na katedře zajišťovali, byli nuceni z ČST odejít a vzhledem k jejich nežádoucímu veřejnému působení je nemohla FAMU zaměstnat. V roce 1973 odešel z pozice vedoucího katedry její zakladatel A. F. Šulc a na jeho místo dosedl Václav Sklenář. Ten se zasadil o první výraznější přestavbu osnov výuky. Vznikl zcela nový obor studia, dramaturgie–scenáristika, v jehož rámci studenti netočili filmy, ale věnovali se výhradně literárním přípravám dokumentárních filmů.

Nejhlubší proměnu poměrů, vzhledem k dosavadnímu směřování katedry, vidím v oblasti „práce s kádry“, tedy v oblasti propojení vzdělání s industriální produkcí. Zesílená orientace katedry na potřeby ČST, řízené KSČ, upřednostňovala publicistiku, v jejímž ideologicky stigmatizovaném rámci tzv. společenské objednávky se měl „rozvíjet“ i dokumentární film. V roce 1976 se Václav Sklenář stal děkanem FAMU a na jeho místo dosedl Antonín Navrátil, který tuto funkci zastával až do roku 1989.

Vidíme tedy, že politické změny zásadním způsobem ovlivnily tvůrčí klima katedry. Vzdělávací instituce, na materiální rovině svého vzniku, v podstatě sloužila uskutečňování revolučních změn a v této své roli byla slabým protihráčem momentů, v nichž ideová východiska podlehla ideologické diktatuře. Filmová výchova se ocitla pod drobnohledem stranického diktátu a revoluční potenciál byl degradován na službu masové propagandě budoucnosti jedné strany. Do výchovných struktur se dostalo centrální plánování, kontrola a standardizace.

Ale především se motivace ke studiu zjednodušily do utilitárního přístupu ke vzdělávání, který zdůrazňoval spojení učení se s industriální produkcí.

Tato tenze mezi řemeslnou, technickou erudovaností a tvůrčím, intelektuálním přesahem však nepřestávala tvořit formativní podhoubí života vzdělávací instituce jako takové. Změny po roce 1989 byly v tomto ohledu v podstatě paradoxní. Ačkoliv byla proměna konceptu výuky dokumentárního filmu na katedře zpočátku zcela v rukou studentů, ti se, dříve či později, s nově nabytou svobodou ve své práci orientovali na profesionálnější prostředí výroby filmů, předně na ČST a na finanční zhodnocení svých tvůrčích záměrů.

Novým vedoucím katedry se stal v roce 1990 Rudolf Adler, vznikla idea tzv. dílen, díky které byl dán prostor různosti režisérských přístupů k dokumentárnímu filmu. Do popředí tak vystoupila důležitost dialogu pedagog/autor – žák/autor.

Od roku 1994 se vedení katedry ujala Olga Sommerová.

Přesto potřeba proměny výuky a promýšlení systémovějších koncepcí bakalářského a magisterského vzdělávání, nejen na Katedře dokumentární tvorby, ale i na celé FAMU, sílila především mezi studenty, napříč katedrami. V roce 2002 byla zastřešena novým vedením FAMU s děkanem Michalem Bregantem.

V souladu s radikální personální proměnou pedagogického sboru byl vedoucím katedry zvolen Karel Vachek. Důraz na svébytný autorský postoj a podpora zkoumání nových dokumentárních forem na dalších deset let polarizovaly vztahy mezi katedrou a ČST. Zároveň se však rozšiřovala platforma jihlavského festivalu dokumentárních filmů, která nabízela jiné perspektivy propagace studentských filmů.

Koncepce výuky dokumentárního filmu spočívala však i nadále předně v autorských dílnách, kde dochází k hlubší reflexi vztahu pedagog–student, prostor vzájemného učení se a inspirace se rozšířil a mohl by být vyjádřen následovně: student/tvůrčí záměr – pedagog/dílna/tvůrčí spolupráce – film/důvěrná reflexe.

LITERATURA

- BARAN, Ludvík. „Z historie Filmové a televizní fakulty“. In: *Škola múz: Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění, 1989.
- BAŘINKA, Jaroslav. *Přehled vývoje dokumentárního filmu na FAMU*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 1975.
- BOJANOVSKÝ, Ilja. *Akademie múzických umění čtyřicetiletá*. Praha: FAMU, 1985.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let*. Praha: Česká televize, 1993.
- DANIEL, František. *Úvod do problémů televize*. Praha: 1962.
- Dějiny českých médií v datech*. Praha: Karolinum, 2003.
- DVORSKÁ, Františka. *Probouzení individuálních talentů: Mechanismy výuky filmové praxe v České republice a jejich vliv na studentskou tvorbu*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2008.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011.
- KOPAL, Petr (ed.). *Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2014.
- KOTEK, Petr. *Kronika studentského vysílání: FAMU během listopadových událostí roku 1989*. Praha: Malá Skála, 2000.
- KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin et al. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011.
- KUČERA, Jan. *Novinářský film*. Praha: AMU – SPN, 1961.
- KRESSL, Vladimír. *Základy dramaturgie a režie filmové a televizní tvorby*. Praha: SPN, 1980.
- KRYLOVÁ, Jarmila. *Příspěvky k tvorbě dokumentárního filmu, I*. Praha: SPN, 1985.
- LUJKOVÁ, Květa. *Výchova filmových kádrů: Historie Střední průmyslové školy filmové*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2013.
- LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart, 2013.
- MAREČEK, Martin. *Zářícími obrazy*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 2002.
- MOYNAHAN, Brian. *Rusko 20. století*. Praha: Svoboda, 1995.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU – MFDF Jihlava, 2010.
- PROCHÁZKA, Michal – PROCHÁZKA, Radim – ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny – NAMU, 2014.
- SCHLEGEL, Hans-Joachim (ed.). *Podvratná kamera: jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy*. Praha: Malá Skála, 2003.
- SEVEROVÁ, Renata. *Uplatnění absolventů Katedry dokumentární tvorby v Československé televizi*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 1985.
- SKLENÁŘ, Václav. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: FAMU, 1977.
- SKOKÁNEK, Jan. *Historie jednoho chaosu*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 1988.
- SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012.
- STROPKOVÁ, Jitka. *Katedra dokumentární tvorby a její absolventi, uplatnění v Československé televizi Praha*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 1988.
- Studentská stávka 18.–21. listopadu 1968*. Praha: Svaz vysokoškolských studentů, 1968.
- ŠTERBA, Petr. *Současné tendence v distribuci autorských dokumentárních filmů*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012.
- ŠTOLL, Martin et al. *Český film: Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009.
- ŠULCOVÁ, Kateřina (ed.). *Poznané budiž sděleno*. Praha: FITES, 1999.
- VACHEK, Karel. *Teorie hmoty: O vnitřním smíchu, rozdvojení mysli a středovém osudu*. Praha: Herman & synové, 2004.
- VÁVRA, Vlastimil. *Mluvíme beze slov*. Praha: Panorama, 1990.

ČASOPISY A PERIODIKA

- BALDÝNSKÝ, Tomáš. „Komu FAMU?“. *Reflex*. 2002, roč. 13, č. 26.
- BAUER, Šimon. „Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972“. *Illuminace*. 2012, roč. 24, č. 1.
- BULLETIN Akčního výboru FAMU č. 1*.
- CAJTHAML, Petr. „Negativní propaganda: Propagandistický dokument jako pomocník represe“. *Docrevue*. Jihlava: MFDF Jihlava, 2006.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. „Československá televize a politická moc 1953–1998“. *Soudobé dějiny*. 2002, roč. 9, č. 3–4.
- DANIELIS, Aleš. „Česká filmová distribuce po roce 1989“. *Illuminace*. 2007, roč. 19, č. 1 (65), s. 53–104.
- CHVOJKOVÁ, Barbora – RADA, Karel. „FAMU dnes“. *Film a doba*. 1999, roč. 45, č. 1–4.
- JANEČEK, Vít. „Děkanská vize“. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 20.
- KRÁLOVÁ, Lucie. „Odpor a jistota“. *Film a doba*. 2014, roč. 60, č. 4.
- KUBICA, Petr. „Filmové kluby“. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21.
- LUKEŠ, Jan. „Jak nastupovala v českém filmu normalizace“. *Illuminace*. 1997, roč. 9, č. 1, s. 113–155.
- MILLER, Jamie. „Educating the Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930s“ [online]. *The Slavonic and East European Review*. 2007, roč. 85, č. 3, s. 462–490 [Cit. 2. 12. 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/25479105>.
- RADA, Karel. „Film přežívá díky festivalům: Rozhovor s dokumentaristou Vítem Janečkem“. *A2*. 2012, roč. 8, č. 13.
- „Rozhovory o učení se zářícím obrazům: Martin Mareček s Janem Gogolou“. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 3.
- RŮŽIČKOVÁ, Alice. „Jak se vám žije a tvoří, čeští dokumentaristé?“. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21.
- „Současný český dokument“. *A2*. 2014, roč. 10, č. 21
- STEJSKAL, Tomáš – TESAŘ, Antonín. „Generace nedůvěry: Nová jména české dokumentaristiky“. *A2*. 2014, roč. 10, č. 21.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- FAMU včera a dnes* [online]. Cit. 29. 12. 2015. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-vcera-a-dnes/>.
- Koncepce rozvoje FAMU* [online]. Praha: AMU, 2002 [cit. 2016]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/dlouhodobý-záměr/koncepce-rozvoje-famu-cerven-2002/>.
- ŠMÍD, Milan. „Česká média a jejich role v procesu politické změny roku 1989“ [online]. *Louč*. 2003 [cit. 2015]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/pril01/listopad.pdf>.
- „Historie televize v ČR – 1“ [online]. *Louč* 33 [cit. 19. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/pril01/p33his1.html>.
- Výroční zpráva FAMU za rok 2002* [online]. Praha: FAMU, 2003 [cit. 9. 10. 2015]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/vyrocnizprava-o-cinnosti/vyrocnizprava-famu-za-rok-2002/>.

ORÁLNÍ PRAMENY

Všechny rozhovory vedeny Violou Ježkovou.

Rozhovor s Hanou Jemelíkovou.

Rozhovor s Rudolfem Adlerem.

Rozhovor s Martinem Štollem.

Rozhovor s Alicí Růžičkovou.

Rozhovor s Janem Gogolou.

Rozhovor s Martinem Marečkem.

Rozhovor s Martinem Vadasem.

Rozhovor s Olgou Sommerovou.

Rozhovor s Martinem Řezníčkem.

Rozhovor s Tomášem Petráňem.

SEZNAM PŘÍLOH

1. Návrh na zřízení nového oboru filmové a televizní publicistiky
2. Prohlášení stávkujících studentů a *Bulletin* FAMU 1968
3. Dopis ministerstva školství rektorům vysokých škol
4. Odpověď z KDT na dopis ministerstva
5. Přípomínky k návrhu nové koncepce sloučení kateder dokumentu a režie
6. Dopis děkanovi Pecákovi ohledně sloučení kateder
7. Manifest dílny Martina Marečka