

Tradice tradičně

Nebudu se rozepisovat o přednostech diplomové práce Violy Ježkové „Pátrání po proměnách pedagogických koncepcí výuky dokumentárního filmu na FAMU 1962-2002“, od toho tady ostatně oponentský posudek není. Omezím se na shrnutí, že důležitost textu spočívá zvláště pro tzv. dokumentaristický kontext ve zvoleném tématu a v objemu vykonaných rešerší. Za problematický ovšem považuji způsob, jakým Ježková s těmito slibnými východisky naložila, přičemž se zde zaměřím na principiální body a nikoliv na řadu nedořečených, nejasných či stylisticky nedotažených pasáží.

Rozhodla se totiž pro chronologicky seřazený výběr dostupných dokumentů a výroků zaznamenaných v dávnějších dobách či v současnosti samotnou autorkou. Výsledkem je pozitivistický přehled, který se zabývá tím, co bylo natočeno, zapsáno, vyřčeno s předpokladem, že požadovaná výpovědní hodnota je obsažena v těchto stopách paměti jako takových.

Ale už například od filosofa Quineho víme, že fakta jsou teorie a teorie jsou fakta, že žádný údaj neexistuje sám o sobě, nýbrž je vždy vyjádřením určité perspektivy. Ježkovou přitom od její metodologické volby neodradily ani problémy s množstvím nenalezených pramenů, z nichž řada podle všeho navždy zmizela. Ani tyto srážky s povahou vždy už fragmentární paměti ji nepřiměly k uvažování nad tím, že součástí historie není a nemůže být jen to viditelné či zhmotnělé.

Úkol si navíc ztížila rozsáhle zvolenou časovou výsečí padesáti let, z čehož na dané ploše ani nemůže vyplynout něco jiného než povytce informativní výčet. Archaizující přístup, jakoby pocházející z éry zakládání katedry dokumentární tvorby, je zarážející o to více, že text Ježkové ústí do doby po roce 2002, kterou v rámci FAMU vnímá jako tendenci k posílení autorského principu a teoretického zázemí neboli k fenoménům, které v její práci v podstatě absentují. O empirickém modu textu jsem se již zmínil, o jeho teoretickém zázemí pak svědčí seznam titulů, z nichž autorka čerpala a mezi nimiž téměř nenajdeme díla společensko-vědní povahy, která by reflektovala fenomény paměti, historie, minulosti, která by nazírala kinematografii a televizi nejen v profesních a politických souvislostech nebo která by se týkala stavu filmových věd posledních dekad. A přitom jen v českém kontextu je už mnoho let možné čerpat například z knih Nová filmová historie; Společenské vědy a audiovize; Jak číst film; Dokumentární film, jiná kinematografie či Filmové teorie 1945 – 1990.

S odkazem na uvedené tituly bychom si pak totiž mohli pokládat například tyto otázky, z nichž některých se Ježková dotýká, ale jen letmo a především implicitně: jaké jsou zdroje a důsledky stavu archivu potažmo paměti katedry dokumentární tvorby? Jak rozumět situaci nezdokumentování na místě dokumentace? Proč došlo k založení katedry právě v dané době, jestliže se prostřednictvím některých zakládajících osobností vztahovalo k filmové epoše dávno před nástupem televize? Jak prizmatem vracejících se diskusí nad vztahem kateder hrané a dokumentární režie těmto postupům rozumět? Jak se měnilo či naopak přetrvávalo vnímání kategorií pravdy, skutečnosti, inscenace? Co můžeme o stavu profese a dané doby vyčíst z podoby přijímacích řízení, rozvrhů, postupových zkoušek, ukončení studia či uplatnění absolventů? Z čeho vyplývaly konstelace pedagogického sboru, kdo jak a proč na katedře vyučoval a stejně tak studoval? Jaký byl sociální status těchto aktérů? Jaký vliv mělo na to které období katedry dobové myšlení a vývoj techniky a technologií? Můžeme považovat klasické pojetí autora a filmové štábní logistiky a hierarchie za projev v širším slova smyslu mocenské centralizace a éru pohyblivé kamery, posléze videa, počítačů a prolínání štábních profesí za příznak spíš demokratické a decentralizované struktury? Co bychom se mohli dozvědět z analýzy

proměňujících se interiérů a architektonických řešení učeben, sálů a prostoru katedry jako takové? Jaké byly či nebyly vztahy katedry s těmi ostatními a dále s branží a s mezinárodním kontextem?

Vím, obdobné otázky bychom si mohli pokládat dlouho a rovněž si uvědomuji, že zde v tuto chvíli píšete o práci na několik set možná tisíc stran. Ale právě proto se vracím k problému s vymezením textu a k variantě, že by se zaměřil na určitý institucionální segment v čase anebo třeba na samotné mezní roky či události vztažené k začátku katedry, normalizace, polistopadové epochy a proměny školy v roce 2002.

Představme si například, že by se zmiňovaná redukce vztáhla právě k tomuto roku a k tomu, co mu předcházelo a co následovalo. A že by si tak Ježková umožnila subtilnější analýzu s fasetami odstínů. A to nikoliv z důvodu nedosažitelné snahy přiblížit se tzv. skutečnému dění, ale kvůli zpřehlednění a přesvědčivosti vlastní perspektivy, která by pak příhodněji nabídla čtenáři možnost zaujmout postoj a uvažovat nad institucí katedry dokumentární tvorby také jako nad fenomény autor, teorie, praxe, změna, kontinuita, tradice, novum. A to zahrnutím třeba těchto otázek a témat, která aktuálně v práci přebývají zejména v roli zamlčených předpokladů: podle jakého know-how, abych odkázal k výrazu užitému Ježkovou pro charakterizaci období na katedře před rokem 2002, vznikaly filmy třeba Hejtmánka, Kudláček, Najbrta, Václava, Vávry, Řezníčka či posléze například Janečka, Marečka, Klusáka, Procházky, Remundy, Růžičkové, Sedláčka? Jak můžeme rozumět tvrzení, že Česká televize v 90. letech pouze zaplňovala dokumentární okno a po roce 2002 navíc její činnost v tomto smyslu ještě zeslábla, když se v daném období podílela na většině českých dokumentů různých žánrů (mimo jiné šlo o množství dlouhometrážních esejů), estetik a stopáží a to nejen s autory zavedenými (třeba Janek, Koutecký, Třeštíková, Vachek, Vihanová), ale také s těmi, které tehdy téměř nikdo neznal a kam kromě již jmenovaných posléze patřili také třeba Hníková, Králová, Novák či Remundová? Jak si v tomto smyslu stojí vztah KDT a Česká televize v posledních letech? Jak se v tvorbě studentských filmů po roce 2002 projevil akcent na teoretické souvislosti? Jak se daří či nedaří pokračovat absolventům katedry v natáčení filmů? Je zdrojem průběžného napětí až občasné rozluky mezi Českou televizí a KDT výhradně televize? Jak bude například Ježková jako dramaturgyně Českého rozhlasu reagovat na průběžně nedodržování termínů ze strany autorů včetně nedodání díla k vysílání se slovy, že to tzv. ještě chce? Jakým způsobem hodlá poté přesvědčovat svoje nadřízené o tom, že je třeba s dotyčnými tvůrci nadále spolupracovat? Jakou roli sehrála KDT respektive FAMU ve snaze televizi programově i personálně proměnit?

Nejedná se mně tady o popření evidentního momentu proměny na KDT potažmo FAMU před 15 lety. Uvedené otázky jako příklady mají posloužit k případnému dopracování zatím poněkud tezovitěho textu a ke zvýšení jeho věrohodnosti a přesvědčivosti a to třeba srovnáním toho, co změna měla přivést s tím, jaké výsledky přinesla. O naléhavě potřebě takovéto analýzy mimochodem svědčí i aktuální situace FAMU a české kinematografie jako takové. V každém případě ovšem platí, že Ježková zvláště v kontextu diplomových prací předvedla ve smyslu obsáhlosti nadprůměrný výkon, který nepochybně odpovídá tomu, abych její rozměrný konvolut doporučil k obhajobě.

Jan Gogola ml.