

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Magisterský studijní program

Produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VĚDOMÍ TRADICE, VĚDOMÍ KONCEPCE

Mgr. Klára Žaloudková

Vedoucí práce : Petr Oukropec

Oponent práce: doc. MgA. Ivo Mathé

Datum obhajoby: 16.9.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Master degree program

Production

DIPLOMA THESIS

**AWARENESS OF TRADITION, AWARENESS OF
CONCEPT**

Mgr. Klára Žaloudková

Supervisor : Petr Oukropec

Opponent: doc. MgA. Ivo Mathé

Date of exam: 16/9/2019

Degree: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Vědomí tradice, vědomí koncepce

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 26.8.2019

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Vědomí tradice, vědomí koncepce je název pro diplomovou práci zaměřující se na institucionální dějiny Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Práce je veskrze syntetická, protože částečně zahrnuje dobový kulturní kontext, postavení školy v rámci vysokoškolské politiky, mezinárodní spolupráci i ekonomickou rovinu fungování školy a vývoj legislativního rámce. Institucionální dějiny tvoří podstatnou část práce, protože podle dosavadní praxe se téma zpracovávalo skrz osudy profilových osobností z řad funkcionářů a přednášejících. Základem je klasický historiografický přístup, prozkoumání dostupných materiálů.

Cílem práce je zamyslet se nad formou a způsobem výuky na FAMU, s ohledem na poměr praktické a teoretické náplně. Samotný název práce odkazuje k tezi, která se nejvíce týká proporce tvořivosti a koncepčnosti. Tam, kde byla jasná koncepce až v druhém plánu, byla o to více přítomna tradice. Naopak tam, kde byla jasná koncepce, stává se tradice pouze kontextuálním rámcem, který vyzývá k navazování spíše, než sám zavazuje.

Abstract

'Awareness of tradition, awareness of concept', the title of a dissertation regarding the institutional history of FAMU (Film and TV School), part of the Academy of Performing Arts in Prague. The dissertation is synthetic throughout insofar as partly it contains a contemporary cultural context, the standing of the academy in terms of university politics in general, international co-operation as well as the economic functionality of the school and the development of the legislative aspect. Institutional history forms a substantial part of the dissertation because the custom up to now was to treat the subject using the destinies of personalities from the ranks of functionaries and lecturers. The core forms a classical historiographical approach researching available material.

The aim of the dissertation is to consider the form and methods of teaching at FAMU taking into account the proportion of the practical and theoretical content. The actual title of the dissertation refers to the principle which most of all touches on proportion of creativity and conceptuality. Where the clear concept only came secondary tradition, were all the more visible. To the contrary, where the concept was clear tradition then only becomes a contextual framework, which invites a tie-in rather than it being itself binding.

Obsah

Seznam příloh	3
Seznam použitého označování zkratk	4
Úvod	6
1. První etapa vývoje FAMU	
1.1. Období 1945 - 1949	7
1.2. Výuka	9
1.3. Zázemí školy	10
2. Období 50. let	
2.1. Pedagogové a kontext školy	12
2.2. Směrná čísla	15
2.3. Nástup televize	16
3. Období 60. let	
3.1. Pedagogové a kontext	17
3.2. Studio FAMU	18
3.3. Akademický rok 1965 - 1966	19
3.4. Akademický rok 1967 - 1968	19
4. Normalizace a předrevoluční období	
4.1. Období 70. let	23
4.2. Období 80. let	24
5. Rok 1989 a porevoluční období	
5.1. Rok 1989	26
5.2. Období 90. let a děkani	28
5.2.1. Děkan Jan Bernard	31
5.2.2. Děkan Karel Kochman	32
5.2.3. Děkan Michal Bregant	33
5.2.4. Děkan Pavel Jech	38

5.3. Autorský film	39
5.4. Význam vzniku filmové školy	41
Závěr	42
Filmografie	44
Soupis citací a pramenů	45
Digitální prameny	49

Seznam příloh

Rektoři AMU - chronologický přehled

1946 - 1948 Ladislav Zelenka
1948 - 1949 Jiří Frejka
1949 - 1970 Antonín Martin Brousil
1970 - 1973 Marie Budíková- Jeremiášová
1973 - 1980 Karel Martínek
1980 - 1991 Ilja Bojanovský
1991 - 1992 Zdeněk Urbánek
1992 - 1995 Jaroslav Vostrý
1996 - 1999 Jaroslav Malina
1999 - 2005 Peter Toperczer
2005 - 2013 Ivo Mathé
2013 - současnost Jan Hančil

Děkani FAMU - chronologický přehled

1948 -1949 Antonín Martin Brousil
1951 - 1952 František Antonín Dvořák
1952 - 1954 Miloš Václav Kratochvíl
1954 - 1958 Jaroslav Bouček
1958 - 1960 František Antonín Dvořák
1960 - 1961 Miloš Václav Kratochvíl
1962 - 1966 Bedřich Pilný
1966 - 1967 Julius Kalaš
1967 - 1969 František Daniel
1969 - 1973 Josef Ceremuga
1973 - 1976 Bedřich Pilný
1976 - 1980 Ilja Bojanovský
1980 - 1990 Václav Sklenář
1990 - 1993 Josef Pecák
1993 -1999 Jan Bernard
1999 - 2002 Karel Kochman
2002 - 2008 Michal Bregant
2008 - 2016 Pavel Jech
2016 - současnost Zdeněk Holý

Seznam použitého označování a zkratk

AMU	Akademie múzických umění
ČSFÚ	Československý filmový ústav
ČSSR	Československá socialistická republika
ČST	Československá televize
DAMU	Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze
FFUK	Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
HAMU	Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze
KSSS	Komunistická strana Sovětského svazu
SANOPZ	Sanatorium poštovních zaměstnanců
SOUČ	Studentské umělecké a odborné činnosti
SSM	Socialistický svaz mládeže
StB	Státní bezpečnost
STIS	Studentské tiskové a informační středisko
SV	Studentské vysílání
ÚNV	Ústřední národní výbor
ÚV KSČ	Ústřední výbor komunistické strany Československa

VGIK	Všesvazový Gosudarstvennij Institut Kinematografie
VŠE	Vysoká škola ekonomická
VŠUP	Vysoká škola uměleckoprůmyslová

Úvod

Diplomová práce se zaměřuje na institucionální dějiny Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Práce je veskrze syntetická, protože částečně zahrnuje dobový kulturní kontext, postavení školy v rámci vysokoškolské politiky, mezinárodní spolupráci i ekonomickou rovinu fungování školy a vývoj legislativního rámce. Institucionální dějiny tvoří podstatnou část práce, protože podle dosavadní praxe se téma zpracovávalo skrz osudy profilových osobností z řad funkcionářů a přednášejících. Základem je klasický historiografický přístup, prozkoumání dostupných materiálů.

Bez zmapování historického vývoje by nebylo možné problematiku nahlédnout. Zabývám se prvními obory a vývojem přijímacího řízení, technickým a ekonomickým zázemím školy, druhy praktických cvičení. To všechno jsou faktory, které mají vliv na profil absolventa a v důsledku i na tvorbu. Nejde ale opomenout ani právní a ekonomické faktory fungování, které stimulují zapojení absolventa do praxe.

Chci se zamyslet se nad formou a způsobem výuky na FAMU s ohledem na poměr praktické a teoretické náplně. Samotný název práce odkazuje k tezi, která se nejvíce týká proporce tvořivosti a koncepčnosti. Jakým způsobem děkan školy reprezentuje jeden z těchto přístupů. Důsledky lze lépe sledovat až s odstupem času nikoli tady a teď. Téma je časově ohraničeno koncem děkanského funkčního období Pavla Jecha v roce 2016.

Práce by měla sloužit také jako pramen vypovídající o dobové situaci. Soupis citací a pramenů je vodítkem k tématu. Přikládám mimo jiné zpracovaný chronologický přehled rektorů AMU a děkanů FAMU.

S tématem mi pomohla odborná literatura, obrátila jsem se i k orální historii. Metodologickým specifikem je mimořádná citlivost, prožívání relativně komplikovaných interpersonálních vztahů se skupinou vypravěčů - pamětníků, kteří jsou doposud ještě umělecky a veřejně aktivní a zvyklí pracovat se svým mediálním obrazem. V kapitolách věnujících se koci 90. let si dovoluji vyjádřit subjektivní pohled, jelikož také patřím k pamětníkům.

1. První etapa vývoje FAMU

1.1. Období 1945 - 1949

Akademie múzických umění (dále jen AMU) je vysoká škola zřízena dekretem prezidenta republiky č. 127/1945 Sb. dne 27. října 1945 jako „vysoká škola Akademie musických umění“. Univerzita měla čtyři odbory: hudební, dramatický, taneční a filmový. Postupem času se odbory transformovaly do tří fakult - Divadelní, Hudební a Filmové. Dekret byl v červnu 1946 rozšířen organizačním statutem, v roce 1946 - 1947 zahájila AMU svou činnost. Samotná Filmová fakulta byla založena 28. listopadu 1946. S ohledem na rozvíjející se televizní technologii byl její název doplněn v akademickém roce 1959 - 1960 na Fakultu filmovou a televizní (dále jen FAMU).

V rámci zahraničního kontextu se jednalo o pátou filmovou školu ve světě - po Moskvě, Berlíně, Římu a Paříži.¹ Pro FAMU byl nejbližším předobrazem právě VGIK svou oborovou specializací. Samozřejmě to byla první vysoká škola se zaměřením na filmovou výchovu v Československé republice.² Je zajímavé, jak málo pramenů se z první dekády fungování školy zachovalo. Až v nedávné době vnikla o celé historii AMU publikace, která tento fakt konstatuje také. Jako zdroje informací o začátcích fungování slouží státnicové protokoly studentů a seznamy posluchačů. Například ale absentují zápisy ze schůzí vedení školy. Neexistují dokumenty, které by doložily ekonomické fungování školy.

Od počátků existence školy ji provázela výhoda i prokletí zároveň, a sice obrovský význam, který filmu a vzdělávání filmových pracovníků přiřkla ideologie spojená s komunistickou stranou. Ministerstvo informací, které pod sebou mělo oblast znárodněné kinematografie ve spolupráci s ministerstvem školství,

¹ VGIK v Moskvě založen 1919, Filmová škola v Berlíně založena 1936, Centro Sperimentale v Římě založeno 1935, IDHEC v Paříži založen 1939. Ilja Bojanovský: Akademie múzických umění čtyřicetiletá. Ilja Bojanovský, Akademie múzických umění čtyřicetiletá. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, s. 3.

² V roce 1938 byla zřízena Škola umeleckých řemesel v Bratislavě na podnět Josefa Vydry a zejména Karla Plicky. Emil Zvárik, Celoročný denný kurz pre kinetickú fotografiu pri Škole umeleckých remesiel v Bratislavě 1938-39. *Filmový sborník historický 2*, 1991, s. 121-130.

³ J. Skokánek. *Historie jednoho chaosu*, s. 15.

povolalo na nově vzniklé odbory profesory Karla Plicku, Jaroslava Boučka a Antonína Martina Brousila.³ Nikdo z této trojice nebyl přímo napojený na KSČ a reprezentovali různorodé zástupce z hlediska odborného zaměření. Karel Plicka byl známý etnograf, Jaroslav Bouček se specializoval na filmovou techniku. Překvapivě tyto muže doplnil Antonín Martin Brousil, již v té době známý filmový publicista, ale v minulosti působící v prvorepublikovém deníku agrární strany, vůči kterému byli komunisté dlouhodobě v opozici. Je s podivem, že ministerstvo informací vybralo právě jeho. První obory, na jejichž studium se mohli uchazeči hlásit, byly režie, dramaturgie a filmový obraz.

První přijímací řízení trvalo několik měsíců a je opřeno takřka legendami a výpovědi pamětníků se značně liší - jeho délka se pohybuje v rozmezí měsíců až půl roku. Na školu se hlásilo necelých 1200 uchazečů, z nichž 170 bylo vybráno a pozváno k ústním přijímacím pohovorům. Z dnešního pohledu se jedná o velké množství osob, kterým bylo umožněno se k ústní části přijímací zkoušky dostavit. Bylo složité vůbec celou akci zorganizovat. Řízení se mimo výše uvedenou trojici účastnil také Julius Kalaš, hudební skladatel, který na škole působil i v následující dekádě. Mimo to se připojil do odborového hnutí Svaz filmových pracovníků. Zkoušky probíhaly přísně výběrově a k řádnému studiu bylo vybráno 35 uchazečů⁴.

U budoucích posluchačů se zkoumalo, jak popisují a rozebírají fotografie a výtvarná díla. Při řízení rozebírali hraný a dokumentární film, dělal se paměťový test, uváděly se vlastní literární a obrazové práce, zkoumaly se fabulační schopnosti.⁵ Uchazeči museli projít také zkouškou z všeobecných znalostí literatury, hudby, výtvarného umění, filmu a divadla. Pak jednotlivě obhajovali, proč chtějí daný filmový obor studovat.

⁴ „Byly otevřeny tři obory: filmová režie, filmová dramaturgie a filmový obraz.“ Jan Skokánek. *Historie jednoho chaosu*. Diplomová práce na KDT FAMU Praha 1988, s. 14.

⁵ Tomáš Fassatti. *Dokumentační sešity historie FAMU*. Benešov: Archiv výzkumu Muzea a designu, 2008, s. 5.

1.2. Výuka

Studentům přednášeli Karel Smrž, který vedl seminář o filmovém námětu, Elmar Klos seznamoval posluchače s dějinami filmové režie, Jindřich Brichta učil dějiny filmové techniky, Alan František Šulc zasvěcoval do filozofie a sociologie filmu, František Matouš přednášel dějiny umění a Jiří Lehovec základy režie krátkého filmu. Zhruba jednou za měsíc a půl se pedagogové scházeli, aby probrali, co kdo přednáší, aby se neduplikovali. Totéž si říkali se studenty, žádné osnovy totiž neexistovaly.⁶ První ročník měli studenti společný a probíhal většinou seminářovou formou studia. Byl především teoretický, protože pro praktickou výuku neměla škola zpočátku žádné zázemí. Pedagogové nedostávali nejdříve žádné finanční ohodnocení a učili v podstatě ve volném čase, kdy nemuseli pracovat. Řád nastal až v roce 1948, kdy se stal ministrem školství Zdeněk Nejedlý, který školu podporoval. Společná výuka ale byla daná i samotným limitujícím prostorovým zázemím, protože zkrátka nebyla kapacita studenty dělit do více místností a ateliérů.

V roce 1949 byl zvolen rektorem AMU A. M. Brousil, který ve funkci působil celých dvacet let, jednalo se o prvního rektora z Fakulty filmové.⁷ V té době už byl v zahraničí známý jako vyslanec československého filmu. Právě jeho osobnost byla natolik působivá, že se mu dařilo organizovat řadu vystoupení a seminářů zahraničních umělců z oblasti divadla, filmu a hudby. Se studenty rozebíral zcela nové filmy realizované v evropském prostředí, zval významné hosty, např. V. Pudovkina, C. Zavattiniho, G. De Santise, J. Ivense, J. Griersona, S. Signoretovou, Y. Montanda, G. Phillipa.

⁶ Jan Skokánek. *Historie jednoho chaosu*. Diplomová práce na KDT FAMU Praha 1988, s. 14.

⁷ V letech 1946 - 1948 byl rektorem AMU Ladislav Zelenka, violoncellista z HAMU; nástupcem byl v letech 1948 - 1949 Jiří Frejka, režisér, teoretik, publicista z DAMU. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, s.205-217.

1.3. Zázemí školy

Zázemí našla AMU a Hudební fakulta v Rudolfinu. Filmová fakulta působila v Havlíčkově ulici 13⁸, v roce 1948 se přestěhovala do Vančurova domu v Klimentské ulici 4, kde je dnes sídlo Studia FAMU.

Fungování a zavedení norem bylo jistě nejkomplikovanější pro FAMU, protože neexistovala možnost kontinuity, jak tomu bylo u zbylých odborů, které se mohly opřít o zkušenost konzervatoře, měly učební osnovy a zkušené pedagogy.

V Klimentské 4, Praha 1 zpočátku probíhala pouze teoretická výuka, od roku 1950 i praktická. Sídlil zde také Československý filmový ústav (dále jen ČSFÚ), po jeho zrušení se stali někteří zaměstnanci na FAMU pedagogy. Pod ČSFÚ také spadalo oddělení praktických cvičení a měl na starosti i jeho finance (až do roku 1956, kdy bylo zřízeno Studio FAMU.)

Vyučující byli spíše nastaveni praktickým směrem, a tak jim nebyl blízký akademický způsob výuky. Zázemí nebylo zatím k dispozici, vodili tedy své studenty na vlastní pracoviště, a tak se studenti seznamovali s barrandovskými ateliéry, zvukovou halou Evropa, laboratořemi, pracovištěm optiků ve Vokovicích, mixážním a nahrávacím pracovištěm na Žižkově, se střížnami a projekcemi ve Vodičkově ulici. Pravidelné studijní projekce, které byly určeny i filmovým pracovníkům, uváděl Karel Smrž a konaly se od roku 1947 v sobotu večer v kině Olympic⁹.

Filmový odbor však od začátku myslel na to, jak studenty propojovat i v méně formálním prostředí, a tak probíhal druhý semestr všech oborů na zámku Lešná u Zlína. Na zámku se konala praktičtější část výuky - natáčení na kamery 16 mm a 35 mm, filmové projekce a semináře. Od začátku si mohli studenti vyzkoušet, jak probíhá natáčení. Techniku půjčil vlastní Karel Plicka.

⁸ Michaela Stoežová, Karel Smrž. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, s. 179.

⁹ Ludvík Baran. *Jak se dělá nová škola*, s. 6.

Začátkem 50. let získala škola nový prostor v bývalém kině Roxy v Dlouhé ulici 33 na Praze 1, kde bylo vybudováno další studio¹⁰. Vedoucí katedry režie Václav Krška zřídil při katedře i specializaci na dokumentární a vědecko-populární film a kabinet stříhové skladby vedený Janem Kučerou.

¹⁰ V roce 1955 bylo zprovozněno Studio v Dlouhé 33, které před II. světovou válkou fungovalo jako významné kulturní centrum židovské komunity. Sídčila zde vyhlášená kavárna, tzv. Aschermannka. FAMU. In: *Sborník k 65.výročí AMU*. Praha: Akademie múzických umění 2011, s. 32.

2. Období 50. let

2.1. Pedagogové a kontext školy

Z dobových pramenů vyplývá, že zpočátku si někteří filmaři hlídali přísně „střežené tajemství“ svých dovedností a oborů, tvrdě získané zkušenosti a neradi je sdělovali druhým. Proto rané období filmové školy bylo provázeno skepsí ze strany barrandovských „praktiků“ vůči akademicky vychovaným filmařům. Pripadalo jim nelogické vychovávat nové filmaře, které je na pracovním místě nahradí.

V roce 1950 byl na škole zaveden systém kateder ze stávajících oborů¹¹, v roce 1951 byla založena katedra produkce a organizace¹². Obor vedl Aleš Václavík. Škola měla začátkem 50. let 38 pedagogů, z nich dva řádné profesory, patnáct profesorů pověřených, lektorů dvacet a asistenta. Z pedagogického sboru bylo 21 osob členy KSČ. Na katedře dramaturgie vznikla v roce 1952 specializace na filmovou vědu¹³.

Otakar Vávra se stal prvním vedoucím katedry režie. V roce 1951 jej nahradil Václav Wassermann, poté co Otakar Vávra odešel na plný úvazek do Filmového studia Barrandov. O rok později jej ale vystřídal Jiří Weiss, následně 1954 - 1956 Václav Krška. Rok na to 1957 nastoupil Bořivoj Zeman. Vidíme tedy, že se personálie v 50. letech značně střídaly. Katedru filmového obrazu vedl Václav Hanuš. Katedru filmové dramaturgie vedl Miloš Václav Kratochvíl.

¹¹ FAMU. Sborník k 65.výročí AMU. Praha: Akademie múzických umění 2011, s.32.

¹² Počátky ustanovování oborových specializací sebou nesly otázku, zda vůbec filmová produkce a organizace patří na uměleckou vysokou školu. Nabízela se příbuznost s ekonomickou vysokou školou. Brzy se prokázalo, že zařazení na FAMU je opodstatněné. Ilja Bojanovský, FAMU čtyřicetiletá. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, str. 3.

¹³ V roce 1968 přešla Filmová věda na půdu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. FAMU. In: Mathé Ivo/ Kočvarová-Schartová Markéta/ Bernard Jan/ Smolka Jaroslav, *AMU=DAMU+FAMU+HAMU Sborník k 60. výročí svého založení*. Praha: Akademie múzických umění 2006, s. 32. Nebo WWW:< <http://film.ff.cuni.cz/> >.

V pramenech lze také najít údaj, že se katedra přesunula až v září 1969. Ilja Bojanovský, Akademie múzických umění čtyřicetiletá. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, str. 5.

Následně vznikla v polovině 50. let katedra filmové a televizní techniky s kabinetem hudby a zvuku, kde přednášel Josef Slavík, Julius Kalaš, Jiří Srnka a Josef Zavadil¹⁴. Katedra obrazové fotografie byla přejmenována na katedru filmové fotografie a televizního obrazu. V roce 1954 získala škola zásluhou děkana Julia Kalaše druhý ateliér a započalo úsilí o zbudování televizního studia¹⁵. Od poloviny 50. let trvala po dobu deseti let výuka v rámci Večerní školy filmové tvorby, která vznikla na popud Československého filmu (dále jen ČSF) a Československé televize (dále jen ČST). Výuku organizovala fakulta (Ludvík Baran, Jan Kučera, Václav Wasserman) a personálně zajišťovaly Filmová studia Barrandov a bývalí zaměstnanci ČSFÚ. Večerní výuka pomáhala dodatečně vzdělávat pracující filmaře.

V samotné organizaci studia tvořil důležitou změnu školní rok 1955 - 1956, kdy došlo k přechodu ze čtyřletého na pětileté studium. Musely se tím pádem vytvořit nové učební plány a osnovy, revidovat skripta a učební texty. K politickému kontextu doby patřil XX. sjezd KSSS o kritice tzv. kultu osobnosti ze strany Nikity S. Chruščova. Začal se sledovat ideový profil posluchačů a Brousil mínil, že by mělo dojít k většímu prohloubení snahy o spojení školy a současného života. Rektor se snažil studenty bránit, ale politické spektrum poukazovalo na neznalost ruských reálií ze strany studentů, mnohdy i slabou znalost jazyka. Téma se řešilo na mítinku Československého svazu mládeže v Divadle Jiřího Wolкера v Praze, kde mimo jiné došlo k další bouřlivé debatě kvůli prodloužení vojenské přípravy o jeden rok. To bylo téma, které otřásalo napříč uměleckými školami a studenti vnímali tento krok jako nedodržení slibu vlády.

Personální obsazení katedry režie, které bylo palčivým tématem, se podařilo vyřešit znovuzískáním Otakara Vávry. Právě on byl autorem změny koncepce přijímacího řízení i výuky. Základem se stalo zdůraznění propojení filmařské práce s dalšími druhy umění. Uchazeči byli zkoušeni ze znalostí světové literatury, českých a světových dějin, výtvarného umění a estetiky. Předkládaly se vlastní literární a fotografické práce. V prvním ročníku se kladl důraz na vývoj

¹⁴ Ludvík Baran, Z historie Filmové a televizní fakulty. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, s. 134.

¹⁵ Studio v Roxy je v roce 1964 vybaveno TV technologií, kterou vyrobili studenti a pedagogové Střední průmyslové školy spojové techniky v Panské ulici. FAMU. In: *Sborník k 65. výročí AMU*. Praha: Akademie múzických umění 2011, s.32.

umělecké tvorby všeho druhu v kontextu vývoje doby. Druhý ročník patřil výuce stavby filmového scénáře a studenti se seznamovali s filmovými výrazovými prostředky. Třetí ročník patřil práci s hercem. Ve čtvrtém ročníku se věnovali studenti estetice filmové inscenace a vnitřní struktury filmového díla.¹⁶ Otakar Vávra se stal oporou oboru na následujících několik desítek let. Kolegové byli zpočátku vůči Vávrově nástupu na katedru skeptičtí, kritizovali především jeho výpadek ze školy, kdy nepřednášel. Zároveň ale dostal velice dobré posudky od tehdejšího předsedy organizace KSČ na fakultě Bedřicha Pilného (děkan FAMU 1961 - 1967 a 1973 - 1976).

Pokud máme hodnotit 50. léta na škole z hlediska základních tendencí ve výuce na FAMU, jedná se o období snahy prohloubit a posílit umělecký charakter školy oproti technickému filmařskému „řemeslu“, které bylo fakultě v minulosti vytýkáno. Na katedře kamery se živě debatovalo o zaměňování umění s profesionální zručností, o čemž referoval děkan Bouček.

Studium na škole bylo prestižní, roli hrál politický kontext, což uvedu pro ilustraci na příkladu budoucího prezidenta Václava Havla, který se v druhé polovině 50. let o studium na FAMU neúspěšně pokoušel. Havel byl filmem fascinován. V době, kdy začínal jako básník a působil jako laborant, chodil pozorovat natáčení v pražských lokacích. Havel se znal s Milošem Formanem a Janem Němcem, studium jim záviděl. V roce 1957 se dokonce zúčastnil Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Bydlel s Olgou ve stanovém městečku.¹⁷ Na FAMU se pokoušel přestoupit ze studií ekonomie automobilové dopravy na Vysoké škole dopravní, pak před základní vojenskou službou a i během ní. Hlavním důvodem jeho nepřijetí byl buržoazní původ, přeci jenom si škola mohla dovolit méně výstřední případy jako Ivana Passera, Věru Chytilovou nebo Evalda Schorma. Hlásil se na dramaturgii, dostal se mezi osm vybraných talentů, ale o definitivním přijetí měla rozhodnout hlavní přijímací komise. Ta zkoumala uchazeče kádrově. Havel sám byl vůči přijetí s ohledem na původ velmi skeptický. Ze školy byl nadšený, protože se mu líbila skladba výuky - dějiny výtvarného umění, filmu, literatury a hudby. Umístil se jako sedmý, uchazečů mělo být přijato osm. Zástupkyně Ústředního národního výboru se však postarala

¹⁶ Otakar Vávra. *Historie filmové a televizní režie AMU*. rkp. s d. (1996), s. 20-21.

¹⁷ Jan Bernard. *Být tam, byl bych šťasten jako štěně*. *Iluminace*, ročník 27, 2015, č. 4 (100), s. 133.

o to, aby byl Havel v pořadí přeložen na deváté místo a tím nebyl přijat. Proti tomuto rozhodnutí se Havel obrátil na rektora, potom ještě na ministerstvo školství a kultury, ale odpovědi byly zamítavé. V roce 1959 se hlásil opět a i na DAMU, ale také bez kladného výsledku.

Za zmínku stojí mezinárodní úspěch v roce 1956, kterého dosáhla FAMU díky snímku Bruna Šefranky na festivale v Cannes, jednalo se o dokumentární film o Jiřím Trnkovi.

Období poloviny 50. let sehrálo roli i pro určité uvolnění celkové atmosféry vysoké školy a už zde lze hledat zárodky pro nastartování vývoje, který vyústil do velkých společenských proměn 60. let, označovaných ve filmu a filmovém školství jako „zlatá éra“. V roce 1957 zároveň na katedru režie nastoupil ročník Věry Chytilové nebo Jiřího Menzela.

2.2. Směrná čísla

Směrná čísla byl systém zavedený ministerstvem školství a stanovoval každé vysoké škole (potažmo fakultě), kolik může přijmout studentů. Kolik má být maximální počet v prvním ročníku a kolik posluchačů má být ze Slovenska. Směrná čísla se nastavila podle plánů filmové výroby. Plány byly nadsazené, počet realizovaných filmů byl ve finále nižší, a tak se přijímal větší počet studentů, než bylo s to najít po absolutoriu uplatnění. Státní kinematografie nepotřebovala nové pracovní síly, v polovině 50. let filmová výroba oproti předchozím dekadám klesla. Absolventi ale začínali nacházet uplatnění v televizi.

Nedošlo tedy ke snížení počtu přijatých uchazečů. Ovšem směrná čísla se dodržovala a pokud je některý obor přesáhl, následovalo vyloučení ze studia na konci prvního ročníku, aby si katedra udržela stanovený počet. V roce 1957 se ve Vávrově dnes již slavném ročníku sešli: Věra Chytilová, Evald Schorm, Jiří Menzel, Jan Němec, Jan Schmidt, Pavel Mertl a maďarský student Edmund Orian. Vávra překročil směrné číslo a měl tedy dva studenty vyhodit. Na katedru dorazil udavačský dopis, který označoval Věru Chytilovou za „buržoazní dcerku jezdící po městě taxíkem“. K tomu se přidal argument, že když k hrané němé etudě přidala hudbu, nesplnila tak zadání. A tak měla být vyloučena právě ona. Postavil se za ni doc. Stefan Morawski (profesor z Lodže) se kterým se náhodně seznámila a

svou situaci mu vylíčila. On ji prezentoval na setkání univerzitních funkcionářů jako čistou nespravedlnost. Nakonec tedy byli vyhozeni Orian za nesplnění tělocviku a Jan Schmidt. Za Schmidta se však postavili Otakar Vávra i Lubomír Linhart a mohl studovat dále.¹⁸ Problematika směrných čísel ukazuje, že jejich dopad pro studenty mohl být fatální.

Postupně se směrná čísla zvyšovala. V polovině 70. let se to fakultě podařilo prosadit až třicet pět studentů, v 80. letech se číslo pohybovalo kolem dvaceti. Z toho bylo deset míst pro Slováky.¹⁹

2.3. Nástup televize

Velkou výzvou nejen pro sestavení výuky znamenal nástup televize. Televizní vysílání se začalo mimořádně dynamicky rozvíjet a při jeho přípravě to znamenalo pro absolventy FAMU nové pracovní příležitosti. Jako člen Umělecké rady FAMU se účastnil zasedání tehdejší ředitel Československé televize Karel Kohout.²⁰ Do nově se rozvíjející instituce potřeboval Kohout asi 30 kameramanů - tedy poměrně velké množství. Elmar Klos například odmítl rozdíl mezi přípravou televizního a filmového kameramana a zdůraznil, že se primárně jedná o přípravu tvůrčí, která je pro obě disciplíny stejná. Každopádně ČST absorbovala řadu absolventů, kteří by jinak hledali v praxi hůře uplatnění.

Celkově lze 50. léta definovat jako období zvýšení počtu kmenových pracovníků, což znamená stabilizaci instituce, jednoznačné přihlášení se ke škole uměleckého charakteru. Kladl se hlavní důraz na tvůrčí potenciál nikoli řemeslnou a technickou zručnost. Proběhla rychlá reflexe nástupu nového media- televize.

¹⁸ Věra Chytilová - Tomáš Pilát. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, s. 96.

¹⁹ Martin Franc a kol.. *Dějiny akademie múzických umění v Praze*. Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU v roce 2017, s. 242.

²⁰ Martin Franc. *Rok 1956 na FAMU z pohledu Archivu AMU*. Iluminace, ročník 27, 2015, č.4. (100), s. 21.

3. Období 60. let

3.1. Pedagogové a kontext

V akademickém roce 1959 - 1960 se doplnil název fakulty o slovo televizní. Období 60. let bývá v literatuře velmi bohatě reflektováno s ohledem na československou novou vlnu, avšak málokdy se věnuje text základnímu vývoji z hlediska instituce se zaměřením na organizační vývoj.

Hlavními podklady pro zkoumané období jsou zápisy Umělecké rady. Doposud nebyly nalezeny dokumenty k ekonomickému fungování školy. Nejsou zpracované (dostupné) údaje o rozpočtech školy, o čerpání finančních prostředků, o financích na vzdělávací činnost od ministerstva školství a kultury.

V letech 1961 - 1962 se katedry, děkanát a rektorát přestěhovaly do budovy paláce Lažanských, Smetanovo nábřeží 2, kde sídlí škola dodnes. Vznikla zde ještě knihovna pro studenty, část zůstala k dispozici v Klimentské 4. Škola získala důstojný a dostatečný prostor pro plnohodnotnou formu výuky, která tím pádem získala mnohem větší řád a pravidelnost.

Vznikla potřeba definovat si profil absolventa, aby se tomu mohla přizpůsobit výuka. Praktická výuka zabírala studentům tolik času, že nebyl prostor na výuku teoretickou. Zároveň se studenti začínali zapojovat do praxe, a tak měli problém s včasným dokončením studia. Návrh na přestavbu studia zároveň zapadal do celkové reorganizace vysokého školství v Československu, což bylo nápomocným stimulem k uskutečnění.

Návrh měl podobu akreditačního spisu. Charakterizoval každý obor, uváděl požadavky na studenta, definoval profil absolventa, stanovoval studijní plány každého oboru, vymezoval formu zkoušek a státnic. Kladl důraz na cizí jazyk i tělovýchovu. Podle návrhu měly existovat čtyři obory: filmová a televizní dramaturgie, filmová a televizní režie, filmový a televizní obraz, filmová a televizní produkce. Text ukládal, že na režii by měli být studenti přijati až po jednoroční praxi, aby získali dostatečný kontakt s opravdovým životem. Produkční za sebou měli mít praxi v délce jednoho roku na pozici asistenta produkce. U všech oborů návrh zdůrazňoval, že pakliže jde o muže, budou

preferováni ti s již absolvovanou základní vojenskou službou. Vedle řádného studia se počítalo také s realizací mimořádného studia filmové a televizní produkce pro zájemce, kteří měli minimálně tříletou praxi.

Po celá 60. léta platilo, že ve vedení stojí děkan v doprovodu dvou proděkanů. Funkce děkana byla definována jako správa fakulty, odpovědnost za její činnost, svolávání Umělecké rady, hospodaření s finančními a věcnými prostředky, vedení kolegia děkana (kolegium děkana sestávalo z proděkanů, tajemníka fakulty, ředitele Studia FAMU, zástupce základní organizace KSČ, Revolučního odborového hnutí a Československého svazu mládeže). V Umělecké radě zasedali děkan, proděkani, vedoucí kateder, vedoucí kabinetu marxismu-leninismu a ředitel Studia FAMU. Jako hosté se mohli připojit rektor, zástupce ministerstva školství a kultury, vedoucí jednotlivých kabinetů FAMU, zástupci KSČ, ČSM, ROH, tajemník fakulty, zástupce ČST a zástupce ČSF.

Prof. František Antonín Dvořák (děkanské období v letech 1951 – 1952) po odchodu z funkce děkana na fakultě zůstal jako vedoucí katedry filmové a televizní dramaturgie. Katedru filmové a televizní režie vedl Otakar Vávra, katedru filmového a televizního obrazu vedl Ján Šmok, katedru filmové a televizní produkce Bohumil Šmída.

Systémovou změnou fungování bylo zavedení studijního oddělení v akademickém roce 1960 - 1961. Do té doby zajišťovaly administrativu katedry samostatně. Co do fungování akademické obce neexistoval systém akademických senátů. Na každé škole existovali lidé, kteří byli stanoveni jako kádrové rezervy pro obsazení vedoucích funkcí. Vedení školy vybíralo kádrové rezervy pro vedoucí funkce na následující akademické roky. To muselo podlehnout schválení orgánů KSČ a ROH.

3.2. Studio FAMU

Důležitým posunem pro školu bylo, že k 1. prosinci 1961 schválilo ministerstvo školství a kultury statut Studia FAMU. Víme, že Studio existovalo již dříve, ale nyní mělo jasně vymezenou pozici a úkoly v rámci FAMU. Bylo určeno, že vedle zajišťování praktické výuky bude dodavatelským způsobem pracovat pro různé externí organizace: provádět vědeckovýzkumné práce, vypracovávat expertízy,

posudky a práce v oboru filmu a televize. Studio vlastnilo ateliéry, laboratoře, střižny, promítací sál. Tvořilo relativně nezávislou jednotku. Ředitele jmenoval rektor AMU na základě návrhu děkana FAMU. Ředitel měl kolem sebe spolupracovníky v podobě poradního sboru. Byl jím jmenován Bořivoj Zeman, což byla pouhá formalita potvrzení stavu, jelikož funkci zastával již od roku 1956. Paradoxně pro ředitele Studia existovala podmínka, že musí být profesor nebo docent, což Zeman splňoval, a tak funkci zastával i přes své velké vytížení v rámci působení na Barrandově. Pro zastávání funkce děkana taková podmínka neexistovala.

3.3. Akademický rok 1965 - 1966

V akademickém roce 1965 - 1966 bylo na FAMU již osm oborů, což je důkazem jejího rychlého vývoje: dramaturgie, režie, obraz, dokumentární tvorba, stříhová skladba, produkce, filmová a televizní věda, umělecká fotografie (dříve jako specializace v rámci oboru filmový a televizní obraz). Formou kurzů zajišťovala fakulta také vzdělávání pracovníků Československého státního filmu a Československé televize.

V tomto akademickém roce studovalo na fakultě 191 posluchačů, což znamená, že od začátku 60. let počet rapidně vzrostl.²¹

3.4. Akademický rok 1967 - 1968

FAMU v tomto akademickém roce rozšiřovala zahraniční spolupráci, na děkanát byla přijata nová administrativní pracovnice, která se o navazování kontaktů starala. Ze zápisů kolegia děkana je zřejmé, že téma platících studentů bylo na škole velmi diskutovaným pojmem. Škola měla ve světě velmi dobré jméno, o studium měli zájem lidé z Velké Británie, Spolkové republiky Německo, Švédska, Finska a Belgie. Vedení školy připravilo koncepci dvou krátkodobých typů studia - dvouměsíční postavené na čistě teoretické bázi. Druhý program trval šest měsíců a výstupem posluchače byl jeden krátký film. Výrobní náklady hradili sami posluchači. V rámci ministerstva školství s ministerstvem zahraničních věcí otevřelo vedení školy debatu o tom, aby za studium platili i studenti ze zemí

²¹ Petr Bednařík. *Institucionální vývoj FAMU v 60. letech*. Iluminace. Ročník 27, 2015, č.4 (100) s. 42.

sovětského bloku na základě vládního stipendia své země. K dané problematice se nedochovaly všechny prameny, ze kterých by šlo určit přesné podrobnosti. Víme, že bylo přijato 14 posluchačů, kteří měli studovat na vlastní náklady.²²

Škola vedla debatu s ČST, aby do osnov byly zařazeny předměty připravující absolventy pro práci v televizi. Zároveň měla ČST poskytnout škole k užívání televizní techniku, což se nestalo, a tak Studio FAMU investovalo na nákup vlastní kapitál. Například tak vlastnila škola superortikonové snímáče a televizní vysílač.

Velmi se diskutovalo téma pracovního umístění zejména absolventů katedry scenáristiky a dramaturgie. Absolventi Jiří Horák a Miroslav Vydra podali stížnost ministroví školství, že byli odmítnuti jak v ČST tak v Československém filmu. Poukazovali na to, že v obou institucích působí lidé, kteří nemají akademické vzdělání. Obrátili se také na Ladislava Helgeho jakožto vedoucího tajemníka FITESu, že na fakultě neexistuje umísťovací řízení. Nejmenší problém s uplatněním měli absolventi katedry produkce. Absolventi tvůrčích kateder měli situaci těžší, získat pracovní místo na Barrandově nebo v KF nebylo snadné, stejně tak v ČST.

Předsednictvo FITESu schválilo v prosinci 1968 skupinu Sdružení absolventů FAMU, které by mělo fungovat po jeho boku. Představitelé z řad bývalých studentů se měli zasazovat o uplatnění odborné kvalifikace, její prohlubování, zajišťování stipendií nebo pomoc při řešení sociálních či právních problémů členů. V Jednotě absolventů byli v patnáctičlenném složení např. Ján Šmok, Jaromír Kallista, Petr Dias, Radim Cvrček, Ivan Šlapeta nebo Jiří Macák. Jednota se měla zasadit o pracovní uplatnění scenáristů a dramaturgů, měli v plánu vypisovat scenáristické soutěže pro mladé scenáristy. Chtěli navázat spolupráci s československými i zahraničními institucemi. Hospodaření s finančními prostředky mělo spadat pod FITES. Následkem uplatňování normalizačních praktik se však v roce 1970 režim postaral o likvidaci FITES, a tak zanikla i Jednota absolventů FAMU.

²² Petr Bednařík. *Institucionální vývoj FAMU v 60. letech*. Iluminace, ročník 27, 2015, č. 4 (100), s. 47.

Determinující změnou na škole byl nepochybně rok 1968. Normalizace vytvořila dlouhé období, ve kterém bylo znemožněno fungování politicky nepoddajných nebo nekonformních filmařů. V praxi to znamenalo umlčení, exil, vyhnutí se práci pro režim nebo akceptace společenské poptávky. Ačkoli si FAMU vždy chránila svou integritu a zachování svobody, po roce 1968 se ani jí nevyhnul exodus řady pedagogů, kteří nemohli projít prověrkami.

Od roku 1968 vznikala na katedrách možnost studovat při zaměstnání, protože ministerstvo školství povolilo formu večerního studia jako plnohodnotnou variantu k denní podobě studia. Nejdříve vzniklo na katedře produkce, později na oboru dokumentární tvorba, dramaturgie a scenáristika, kamera a od roku 1975 na oboru stříhové a zvukové skladby. Od roku 1980 na oboru umělecká fotografie. S výjimkou oboru režie hraného filmu a televize²³.

Konec 60. let byl výrazně ovlivněn především politickým kontextem, po pražském jaru byli mnozí absolventi sužováni Husákovou normalizací. Gustáv Husák byl zvolen prvním tajemníkem ÚV KSČ v dubnu 1969. V březnu oznámil děkan František Daniel (děkanské období 1967 – 1969) Umělecké radě FAMU, že chce na rok odjet do USA na studijní pobyt, a tak nebude moci plnohodnotně vykonávat svou funkci. Zastupujícím děkanem se stal hudební skladatel Josef Ceremuga. Ilja Bojanovský z katedry filmového a televizního obrazu se stal proděkanem, započalo tím jeho působení v akademických funkcích. Druhým proděkanem se stal Miloš Schmiedbeger, spolu s odpovědností za chod Studia FAMU. Začala také nová funkcionářská etapa Bedřicha Pilného, který se stal členem kolegia děkana i Umělecké rady. František Daniel se do Prahy již nevrátil, začal jako pedagog působit na amerických univerzitách (např. na něho jako perfektního pedagoga vzpomíná David Lynch). Zvolen děkanem byl tedy zastupující Ceremuga, po něm nastoupil Pilný, který měl za sebou minulost úzce spjatou s komunistickou stranou. Byl předsedou závodního výboru KSČ na FAMU a působil v prověřkových komisích.

²³ Studovat při zaměstnání bylo možné sedm profesí (režisér dokumentu, dramaturg dokumentu, dramaturg a scenárista hrané tvorby, kameraman, stříhač filmu a televize, vedoucí organizace a výroby, umělecký fotograf a profese filmový a televizní zvukař až od roku 1981. Ludvík Baran, *Z historie Filmové a televizní fakulty*. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, s. 135.

Co do technického vybavení měla škola k dispozici 50 kamer a Studio FAMU ročně produkovalo 300 filmových cvičení.

4. Normalizace a předrevoluční období

4.1. Období 70. let

V roce 1972 museli odejít někteří významní pedagogové: Evald Schorm, Břetislav Pojar, Viktor Růžička, Jiří Kantůrek, Milan Kundera, Karel Kachyňa a Vlastimil Vávra a někteří studenti (například Vlastimil Venclík). Do pedagogického sboru naopak nastoupili pedagogové, kteří sympatizovali s komunistickým režimem: Jiří Sequens, Ludvík Ráža, Vladimír Kressl, Jaroslav Balík, Jaroslav Hužera, Libuše Pospíšilová, Vojtěch Trapl, Ludvík Toman, Bedřich Pilný, Přemek Podlaha a Václav Vorlíček. Vyučoval zde i normalizační ústřední ředitel Československého filmu Jiří Purš²⁴. Určitou dobu dokonce probíhala formou kurzů výuka policejních kameramanů²⁵. Pro absolventy školy bylo toto období komplikované také z hlediska uplatnění v praxi, jelikož pozice ve státním filmu zastávali komunističtí kádři.

V druhé polovině 70. let se podařilo děkanovi školy Iljovi Bojanovskému (děkanské období 1976 – 1980) alespoň trochu oživit prostředí, když výrazně podpořil vznik Mezinárodní přehlídky studentských filmů Rife Cilect v Karlových Varech.²⁶ Otevřel také prostor studentům účastnit se mezinárodních festivalů. Důležitou platformu pro vznik kritické debaty tvořily projekce studentských filmů pod názvem Kinoataky a výroční přehlídky studentských filmů pořádaných pod hlavičkou SOUČ. V roce 1975 vznikla sloučením kabinetu střihové skladby a kabinetu hudby a zvuku samostatná katedra zvukové a střihové skladby filmu a televize v čele s Josefem Ceremugou, hudebním skladatelem (absolventem skladby na HAMU). V roce 1976 studovalo školu 450 posluchačů, do prvního ročníku bylo přijímáno 50 uchazečů²⁷ a to na obory režie hraného filmu a

²⁴ FAMU. In: *Sborník k 65.výročí AMU*. Praha: Akademie múzických umění 2011, s.34.

²⁵ Ilja Bojanovský povolil výuku a zároveň svolil, že „ve věži“ ve 4. patře Lažanského paláce, seděl 24h denně policista, který měl za úkol hlídat Most Legií. Z jeho strany se jednalo o způsob „politiky kompromisů“. Vycházel vstříc nejméně radikálním požadavkům ze strany komunistického vedení, aby mohl pro školu vybojovat výjimky nebo úlevy v jiných oblastech.

²⁶ Navázalo se tak na snahu z 2. poloviny 60. let. Akce se konala bienálně od roku 1977 do roku 1991. FAMU. In: *Sborník k 65.výročí AMU*. Praha: Akademie múzických umění 2011, s.36.

²⁷ Hana Fridrichová, Zastavení s doc. Iljou Bojanovským, děkanem Filmové a televizní fakulty AMU. *Kino* 1976, č. 22, s. 2.

televizních inscenací, dokumentární tvorba, filmová a televizní dramaturgie a scenáristika, filmová a televizní kamera, produkce, zvuková skladba, obrazová skladba (střih) a fotografie.

4.2. Období 80. let

Během 80. let si AMU navenek zachovala stejnou strukturu, která se osvědčila. Ale uvnitř podle celospolečenských potřeb a vývoje různých oborů docházelo k členění (katedra střihu, dokumentárního filmu), ustavení kabinetů, ale i jejich postupnému zániku (teorie, technika, fotografie) a proměnu v samostatné katedry (fotografie, zvuk). Stabilizovaly se formy studia (řádné, při zaměstnání). Na HAMU, DAMU u FAMU byly zřízeny i formy studia postgraduálního²⁸.

I v období normalizace rezonovaly film FAMU v zahraničí. Největším úspěchem byla nominace na studentského Oscara. V roce 1982 byl nominován Miloš Zábranský s filmem *Horečka všedního dne*. Z katedry dokumentu byl nominován student Jan Svěrák s filmem *Ropáci*, mohl na slavnostní udílení cen do Los Angeles odjet a cenu vyhrál. Film také získal ocenění na filmovém festivalu krátkých filmů v Krakově a na Západoněmeckých dnech krátkého filmu v Oberhausenu.

Druhý velký zlom v historii školy nastal po revoluci v roce 1989, kdy odešli prorežimní kádři (ti nejexponovanější), jejichž hlavní rolí stejně bylo reprezentovat stranickou linii než oborovou pedagogiku. Část pedagogického sboru také zůstala. Tu tvořila skupina lidí, jejichž stranický růst nebyl tak rychlý, dobří učitelé a profesionálové nebo ti, jež byli pro instituci nepostradatelní. Znali aparát a v přechodném období vytvářeli stabilní článek mezi starými a novými pořádky. Samozřejmě přišli pedagogové noví, sbor se rozšířil takřka o čtvrtinu. Rozšířila se výuka i počet předmětů. Nové katedry a obory nabraly individuálně vlastní dynamiku. Například tradiční československé animátorské odvětví, známé ve světě, se v průběhu 90. let rozptýlilo. Nové ustanovení katedry zvukové tvorby posílilo praxi studentských štábů (do té doby ji zajišťovali zaměstnaní profesionálové ze školy). Vytvořil se tlak sloučení katedry dokumentu s katedrou

²⁸ Ludvík Baran, Z historie Filmové a televizní fakulty. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, str. 3-8.

režie, což v důsledku vedlo k nové, pozměněné definici oboru. Obor dokumentární tvorby byl donucen najít znovu svou formulaci.

5. Rok 1989 a porevoluční období

5.1. Rok 1989

Studentské protesty během Palachova týdne v lednu 1989 se dotkly samozřejmě i FAMU. Konkrétně studenti Michal Lánský a Milan Tomsa byli zatčeni. Studenti zdokumentovali události na Václavském náměstí a tehdejší rektor Ilja Bojanovský se za studenty veřejně postavil, aby nebyli ze školy vyloučeni. StB studentské dění pečlivě monitorovala, mezi nejaktivnější studenty, kteří iniciovali protestní prohlášení proti oficiálnímu stanovisku ÚV SSM patřili například Pavel Dobrovský, Martin Mejstřík, Andrea Sedláčková a Petr Jarchovský. Dále v rámci schůze SSM vystoupili Igor Chaun, Pavel Dobrovský a Jan Hřebejk, kritizovali propagandistickou kampaň režimu proti Václavu Havlovi, požadovali pluralismus a dialog.²⁹ Když se studenti v květnu dozvěděli, že je v plánu odvolat rektora Ilju Bojanovského, měli v plánu stávkovat (studenti FAMU a DAMU). Posluchači se nebáli připojit k petici Několik vět, která požadovala dialog vládnoucí moci s opozicí. Samotné akce 17. listopadu se studenti FAMU účastnili s vervou. Následující dny reagovali velmi pružně, Pavel Dobrovský sepsal Prohlášení FAMU s požadavkem odstoupení stranických a státních činitelů. Dále se studenti rozjeli po republice do menších měst, aby informovali o aktuálním politickém dění v Praze. V pondělí 20. listopadu se studenti sešli v paláci Lažanských, jejich zázemím se stala seminární pracovna katedra dokumentární tvorby, kde se tiskla první prohlášení. Děkan Václav Sklenář jim dal souhlas s užíváním prostor a k dispozici rozmnožovací techniku. Ke spolupráci přispěli nemálo i samotní zaměstnanci Studia FAMU, kteří jim půjčili techniku, aby mohli dění zaznamenávat. V noci v budově se studenty pravidelně zůstávali střídavě děkan Sklenář nebo proděkan Pecák. Zapojili se i posluchači z DAMU a všichni se spojili s OF. V rámci výjezdů distribuovali fotografie, letáky a také videopořady. I když techniku měli mnohdy studenti vlastní, rozmnoženiny pomohlo zprostředkovat právě Studio FAMU.

K reflexi aktuálních událostí se postavila i ČST, která umožnila studentům vysílání pořadu *Kontakt*. Od 4. prosince se stalo *Studentské vysílání* stabilní

²⁹ Petr Kotek. *Kronika studentského vysílání: FAMU během listopadových událostí roku 1989*. Praha: Malá Skála, 2000, s. 17.

součástí studia. Na realizaci se podílelo Studio FAMU, které zajišťovalo technickou přípravu šotů, organizaci supervizovali Ondřej Trojan a David Bonaventura. Připojili se také studenti VŠUP, AVU a fakulty žurnalistiky. Konkrétně zprávy reflektovaly události na Národní třídě, zprostředkovaly reportáže z komunistického rekreačního střediska Orlík, nemocnice SANOPZ nebo hotelu Praha. Vysílání bylo dlouhé třicet minut a probíhalo dvakrát týdně. Obsah měl i odlehčenou formu v podobě recesistické relace Společnosti za veselejší současnost. Vysílání zaniklo v březnu 1990, kdy ztratilo své opodstatnění. ČST se kvůli jeho zachování nijak neangažovala a pozornost studentů, kteří by byli nadále s to obsah dodávat, se obrátila jiným směrem.

Během dramatických událostí se 24. listopadu sešla Umělecká rada a děkan Sklenář seznámil přítomné se situací, připomněl schůzi SSM. Na ní studenti vystoupili proti zásahu ozbrojených složek ministerstva vnitra na Václavském náměstí a požadovali od státních orgánů dialog, ke kterému však nikdy nedošlo. Mezi zástupci studentů byli nejvýraznějšími osobnostmi Jakub Mejdrický a Petr Jarchovský. Děkan Sklenář byl jednoznačně na straně studentů, vyjádřil jim podporu a udělil pochvalu, že organizace všech akcí probíhá na vysoké úrovni. V den generální stávky přijala usnesení základní organizace KSČ na FAMU reprezentovaná Violou Zelenkovou. Organizace vyslovila nedůvěru vedení ÚV KSČ a požadovala neodkladné svolání sjezdu. Požadováno bylo přehodnocení událostí v srpnu 1968 a začátek jednání o stažení sovětských vojsk. Dále se jednalo o zrušení vedoucí úlohy KSČ a podpory svobodných, demokraticky připravených voleb. Na prezidenta navrhovala organizace Alexandra Dubčeka. Text usnesení stranické organizace na FAMU z 27. listopadu vyzníval v prospěch demokratických změn a v některých bodech se přímo shodoval s požadavky stávkujících studentů.

Když začaly koncem roku 1989 a začátkem roku 1990 probíhat na FAMU schůze kateder, účastníci dospěli k závěru, že by současné vedení školy mělo ve svých funkcích setrvat. Současně je ale z dochovaných zápisů z kolegia rektora zřejmé, že za FAMU se jich účastnil jen proděkan Pecák. Děkan Sklenář podal 18. ledna 1990 demisi. Nově vzniklá akademická rada však doporučila setrvání ve vedoucích funkcích, a tak Sklenář ve funkci pokračoval dále až do konce srpna 1990.

5.2. Období 90. let a děkani

V duchu tradice školy se při formování oborů v 90. letech postupovalo tak, že sbor budou z podstatné části reprezentovat tvůrci. Jenomže předchozí politický kontext způsobil to, že jedna skupina činných profesionálů byla stigmatizována kolaborací s režimem, ta druhá část složená z nekompromisních tvůrců- nebyla přes dvacet let činná, třetí skupina byla v exilu a čtvrtou tvořili ti, kteří přistoupili na úniková témata, aby se mohli profesně realizovat. Zůstalo pár výjimečných osobností, kterým se podařilo v předlistopadovém období balancovat na hraně, jako byli například Věra Chytilová nebo Jiří Menzel. Tyto okolnosti měly za následek, že bylo málo vhodných kandidátů na pro vyučování. Nejožehavější situace byla na vždy na nejsledovanější katedře režie, z čehož se vymykali umělecky i pedagogicky respektovaný Karel Smyczek a Jiří Svoboda.

V době změn podal vedoucí katedry obrazové a zvukové skladby Ondřej Tichý žádost rektorovi, aby povolil rozdělení na dvě samostatné katedry. Podařilo se, aby vznikla dvě samostatná pracoviště- katedra stříhové skladby a katedra zvukové tvorby.

Po desítkách let se také škola dočkala vzniku katedry animované tvorby. Na katedře existovaly dvě linie studia: jedna větev se věnovala ručně vytvářené animaci, zatímco druhá větev videoartu a novým médiím. Ke změně došlo až v roce 1999, kdy kabinet multimediální tvorby přešel pod katedru režie a katedra animace se soustředila čistě na klasickou ruční animaci.³⁰

Dlouho nevydrželo spojení výuky FAMU a DAMU, v říjnu 1990 se obě fakulty shodly, že chtějí rozdělit studenty katedry organizace a řízení umělecké tvorby (jak se katedra produkce nazývala) a stav se vrátil před rok 1985.

Katedra produkce ale prošla mnohem podstatnější změnou, pochopitelně bylo potřeba reagovat na nově definovaný filmový průmysl. Uplatnění pro absolventa v podobě umístění na Barrandově, KF nebo ČST se nekonalo. Obor byl tedy nově postaven tak, že bakalářský program vychovává vedoucí produkce, výkonnou složku při výrobě filmu. Magisterský studijní program byl koncipován pro výchovu producentských osobností.

³⁰ Barbora Chvojková. Karel Rada. *FAMU dnes*. Film a doba, roč. 1998, s. 139.

Katedra režie přijímala stejný počet studentů jako v minulosti tedy pět až sedm studentů každý akademický rok, a to z kapacitních i finančních důvodů. V prvním ročníku se natáčela pětiminutová hraná etuda, volné videocvičení, postup práce a videoreportáž. Na konci akademického roku se konaly klauzury, kde byli studenti hodnoceni. Ve druhém ročníku točili ateliérové cvičení, hereckou etudu a televizní mikroscénu. V následujícím třetím ročníku se připravovalo reálové a exteriérové cvičení a dokumentární zповěď. Do magisterského studia mohli pokračovat jen tři studenti. Ti pak měli období dvou let přípravu a realizaci absolventského filmu.

Granty na rozvoj vysokých škol MŠMT pomohly vzniku teoretického pracoviště kabinetu teorie a historie fotografie a kabinetu teorie a historie filmu. Byl zřízen kabinet společenských věd, který zajišťoval společné přednášky napříč katedrami. Děkan ustanovil konkurzní komise, které volily vedoucí kateder. Na konci výběrového řízení kandidáta navrhl děkanovi, který ho schválil.

Při hledání systému výuky a její struktury se zhruba v polovině 90. let po období chaosu začalo vše vracet do vyjetých kolejí. Na tzv. realizačních katedrách (režie, dokument, animace) byli ustanoveni vedoucí ročníků. To znamenalo, že posluchač prošel s jedním pedagogem studijní cyklus bez možnosti změny. Došlo ke stabilizaci pozice pedagoga. Byli s to zajišťovat velký počet předmětů a tyto předměty byly ve velké míře povinné. Systém povinně volitelných předmětů neexistoval. Fungovala úzce specializovaná oborovost, společné byly projekce, uměnovědné a společenskovědné přednášky.

Rok 1990 byl spojen s mediálně sledovanou kauzou okolo odchodu vedoucího katedry režie Jiřího Menzela. Nastoupil na FAMU na základě výzvy studentů. Protože však natáčel, nebyl studentům k dispozici a jmenoval jako svoji zástupkyni Magdalenu Pivoňkovou. V čele se studentem Sašou Gedeonem odmítali posluchači katedry režie Pivoňkovou respektovat, nelíbila se jim Menzelova nepřítomnost v kombinaci s tezí, že dojde ke sloučení katedry režie s katedrou dokumentární tvorby. Z pohledu studentů docházelo ke snížení kvality výuky. Na 15. října 1992 vyhlásili stávkou, děkan Pecák označil postup studentů za nelegální a situaci nemohl dořešit, jelikož odjel do zahraničí. V zahraničí byl i Menzel. Ke studentům režie se připojila katedra stříhové skladby, následně tedy začal celou kauzu projednávat Akademický senát v čele s Martinem Vadasem.

Menzel byl z funkce odvolán, následně i děkan Pecák. Pecáka zastupoval dosavadní prorektor Petr Prokop. Tehdy se Jiří Menzel zařekl, že již nikdy na půdu FAMU nevzkročí a svůj slib dodržel.

V čem měla FAMU prvenství ve srovnání s ostatními fakultami bylo zavedení výuky v angličtině. Již v roce 1991 byl zahájen kurz pro zahraniční studenty s názvem *3F Program* (Famu For Foreigners). Program se postupně vyvinul v samostatnou katedru Famu International. Podobně na katedře fotografie garantoval Miroslav Vojtěchovský studium v angličtině, obor byl akreditován ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy a to v bakalářském i magisterském stupni. V tomto programu vyučovali zahraniční pedagogové: Walter Bergmoser z Německa, Beath Lazroe z Irska, Frank Rehak z USA a Čedo Butina z USA.

V rámci studijních plánů se na katedře scenáristiky a dramaturgie vytvořilo více teoretických a humanitních předmětů- dějiny filmu, literatury, divadla, filozofie, výtvarného umění a hudby. Klíčovým předmětem byl scenáristický seminář, koncepce se v průběhu 90. let transformovala. Fungoval systém dílen, studenti si vybírali ze čtyř pedagogů. Vznikaly pracovní skupiny, ve kterých se potkávali posluchači napříč ročníky. Postupně se od systému upustilo a vrátil se režim vedení celého ročníku jedním stálým pedagogem, který vedl i scenáristický seminář.³¹ Nepodařilo se vyřešit elementární problém - vztah katedry režie s katedrou scenáristiky a dramaturgie. Letitý problém najít smysluplný konsensus.

Na systém tvůrčích dílen přešla i katedra dokumentární tvorby. V prvním ročníku absolvoval student kolečko oborů - práce s kamerou, střih, záznam zvuku, fotografie, psaní scénáře. Pak si student vybíral dílnu, k jakému pedagogovi půjde. V dílně připravoval student své praktické cvičení. Dílnu měli Rudolf Adler, Karel Vachek, Miroslav Janek, Pavel Koutecký nebo Jan Špáta.

Kontinuitu v průběhu 90. let reprezentoval Petr Prokop, kameraman, který řídil před revolucí Studio FAMU a od roku 1993 byl proděkanem pro studijní záležitosti. Rok 1992 je spojen s děkanem Josefem Pecákem, také kameramanem, který byl předčasně odvolán na základě návrhu akademického

³¹ Barbora Chvojková- Karel Rada. *FAMU dnes*. Film a doba, roč. 1998, s. 21 a 22.

senátu a následné schválení rektora. Po něm nastoupil v roce 1993 na dvě volební období filmový historik Jan Bernard, který se snažil velmi opatrným přístupem dodávat škole nové impulsy a vyvažovat byrokratické křídlo předlistopadového establishmentu. Přivedl na FAMU Karla Vachka, usiloval o to, aby katedru režie vedl Ladislav Helge. Helge zmiňuje, že jediným východiskem pro změnu by byla radikální personální obměna. Sám se angažoval po dobu tří měsíců, ale nakonec vedení odmítl. Narazil na své osobní limity. Z druhé poloviny 60. let měl zkušenost s opakovaným propouštěním z práce a trpěl strachem z existenčního zajištění. Pod tlakem této osobní zkušenosti se nechtěl na tomto „zážitku“ podílet.

Z hlediska prostorových možností si FAMU oddechla v roce 1991, kdy se z paláce Lažanských odstěhoval celý rektorát AMU na Malostranské náměstí. Dlouho plánovaná rekonstrukce Kina klub mohla začít, aby se prostor nahradil ateliéry pro praktická cvičení. Dále bylo potřeba vyřešit kavárnu Slavie a restauraci Parnas. Původně AMU uzavřela smlouvu s americkou firmou Gorin, která ovšem neplnila slíbené investice, a tak jí AMU smlouvu vypověděla. Bylo vypsáno nové dvoukolové výběrové řízení, ale mezitím firma Gorin podala žalobu na určení neplatnosti výpovědi. Proces se začal zdržovat a soudní proces se vyřešil až v roce 1995, kdy FAMU získala možnost kavárnu Slavie rekonstruovat. Smlouvu získala firma Parnas, která provedla úpravu prostoru Parnasu, Slavie a v prostorách bývalých uhelen byl otevřen studentský klub.

Celkově byl palác Lažanských v havarijním stavu, probíhaly průběžně různé opravy jako výměna oken, oprava půdy, zajištění statiky budovy, oprava střechy a výměna elektroinstalace. V průběhu 90. let získala škola granty např. od Fondu rozvoje vysokých škol a došlo k nákupu technických vybavení pro katedru zvukové tvorby a inovačním přístrojů na katedru animace. Katedru kamery podporovala firma Kodak dodáváním filmové suroviny 35 mm a 16 mm.

5.2.1. Děkan Jan Bernard

Podstatnou změnou, ke které na škole došlo během působení Jana Bernarda, bylo rozdělení studia na bakalářský a magisterský stupeň a zavedení studia doktorského. Definitivní podoba studia se stabilizovala v roce 1996 (podobně dlouho to trvalo všem dalším vysokým školám). Zároveň škola přešla na kreditový systém. Ustoupilo se také od dosavadní praxe, kdy na katedře vedl

jeden pedagog „své“ studenty po dobu pěti let, postupně se systém ustanovil na principu pedagogických dílen. Jan Bernard přivedl na školu pedagogy jako Jana Němce, Karla Vachka, Lubora Dohnala či Jana Mattlacha. Sám Jan Bernard přiznává, že se snažil držet kontinuitu s tradicemi FAMU- v pedagogickém i personálním duchu. Záleželo mu na tom, aby škola vytvářela lidskou a tvořivě vlídnou atmosféru.

Studijním proděkanem byl Petr Prokop, pedagogickou a vědeckou činnost měl na starosti David Jan Novotný a zahraniční záležitosti Zdena Škapová. Fakulta se potýkala s podfinancováním, dostávala od MŠMT nižší příspěvky. Škola přistoupila v roce 1997 k úsporným opatřením a zimní semestr byl zkrácen o dva týdny, byly omezeny zahraniční cesty- účast na festivalech, nezbylo ani na postprodukcí nejkvalitnějších cvičení, aby mohly být prezentovány právě v zahraničí.

Za svého působení za pomoci rektorátu zvýšil vybavení Studia FAMU, jednalo se o období, kdy se přecházelo na elektronickou kinematografii (analogový Betacam). K proměně došlo i v Lažanském paláci, který prošel drobnou rekonstrukcí a znovu se otevřela kavárna Slavia. Byla připravena rozsáhlá stavební akce, která se konala za nastupujícího děkana Karla Kochmana. Poté byly plnohodnotně využity celé prostory budovy paláce včetně půdních, zřídila se knihovna a moderní projekční sál.

Nadále pokračovalo standardní udržování zahraničních styků školy v rámci CILECT.

5.2.2. Děkan Karel Kochman

Karel Kochman (děkanské období 1999- 2002) rozhodně patřil k zastáncům tradičního přístupu. Litoval, že školu podle jeho názoru v budoucnu opustila řada z generace „české nové vlny“. Mínil, že katedry byly oslabeny kvůli nedostatku skutečných profesionálů, kteří byli plně pracovně vytíženi. Vnímal složení pedagogického sboru jako vyučující, kteří sice věrně sloužili studentům, ale s ohledem na skutečnost, že sami nenalezli uplatnění v praxi. Viděl období 50. a 60. let na škole jako období řádu, zatímco porevoluční atmosféru jako čas „vlády studentů“, posílenou studentským zastoupením v akademickém senátu. Hodnotil pozdější absolventy jako tvůrce bez profesionálního zázemí a neznalosti pokory.

Jendou z hlavních Kochmanových zásluh, které za své tehdy tříleté funkční období realizoval, byla stabilizace pronájmu kavárny Slavie a hlavně úplná stavební rekonstrukce Lažanského paláce. Oboje bylo pro školu důležité. Kochman neobhájil děkanský post v druhém volebním období, měl v plánu především posílit profesi, měl pocit, že příliš převládá volná umělecká tvorba. Soudil, že umění je pro hrstku vyvolených a to ještě ve správné době a konstelaci. Do školy chtěl přivést zavedené filmové tvůrce, kteří výrazně uspěli ve filmové branži, prosadili se a byli úspěšní, měli za sebou konkrétní výsledky vykonané práce. Jako děkan opouštěl školu ekonomicky stabilizovanou a zrekonstruovanou. O studium na fakultě usilovalo 789 uchazečů, přijato bylo 77, což dokazuje stále velký zájem.³²

Na konci 90. let byla do Studia FAMU zavedena počítačová síť, nejdříve došlo ke kabelovému napojení v paláci Lažanských. Z technologického hlediska se jednalo o náročné období, jelikož vývoj šel rychle dopředu, a aby škola nezaostávala od zaváděných technik do praxe, byla nucena vybavení inovovat.

Od roku 1998 začala fungovat Galerie FAMU, původně v pražské kavárně Velryba. AMU získala objekt v Berouně, který sloužil jako externí pracoviště katedry fotografie.

Pro prezentaci svých filmů začali studenti každoročně organizovat Festival FAMU, měl soutěžní charakter. Nejlepší filmy dostávaly ocenění od poroty, jež se skládala z pedagogů, filmařů z praxe, filmových kritiků, zástupců FITES a představitelů z řad Českého literárního fondu. Festival navázal na soutěžní projekce filmových škol z 80. let včetně zachování udílení cen Maxim. Akce se konala v Divadle Archa. Tradice FAMUFESTu se udržela a festival organizují každoročně studenti dodnes.

5.2.3. Děkan Michal Bregant

Radikální změnou byl v roce 2002 nástup Michala Breganta na pozici děkana. O jeden hlas akademické obce byl zvolen místo Karla Kochmana. Bylo mu vyčítáno, že přivedl školu do hluboké krize a právě důsledkem jeho mandátu byla stagnace v české kinematografii. Pokud by tomu tak skutečně bylo, samozřejmě by

³² Martin Franc a kol.. *Dějiny akademie múzických umění v Praze*. Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU v roce 2017, s. 267.

„příprava“ započala již v 90. letech. Podporoval méně asertivní tvůrce a filmy tzv. okrajových žánrů. Stál o to, aby se rozvíjely osobité talenty, což podle jeho přístupu nebylo vázáno přímo na obor, který ten daný tvůrce studoval. Považoval za zdravé, aby scénáristé režírovali, aby dokumentaristé natočili hraný film. Podílel se na založení Centra audiovizuálních studií, které mělo propojovat a rozvíjet nejrůznější talenty. V podstatě analogicky, jak tomu bylo na školách jako VŠUP, AVU, kde vznikaly obory jako new media, intermedia či transmedia. Protože FAMU historicky reflektovala vývoj audiovizuálních umění, kdy vyčlenila fotografii a kameru, začal se studovat střih a zvuk, pro dnešní dny by se dalo mluvit o přípravě game designu.

Novinkou pro fungování praktických cvičení bylo zavedení vnitřního grantu, které řešilo efektivní spotřebu peněz na jednotlivá cvičení. To výrazným způsobem ekonomicky stabilizovalo školu- také více než myšlenka, že ve 4. patře paláce vznikne luxusní byt pro movité nájemce. Druhou částí ekonomické stability bylo získání platících studentů. Zvedla se reputace celé fakulty a posílil zájem studentů ze zahraničí.

Podařilo se také rozšířit obzory studentům co do zahraničních stáží, v minulosti někteří pedagogové prosazovali názor, že absolvováním stáže student ztrácí peníze na cvičení a že doma je to „stejně nejlepší“. Film i fotografie se principiálně rozvíjí na mezinárodním poli, je dobré si udržovat přehled, orientovat se v kontextu a mít vliv. S postupně zvyšující se úrovní začali také jezdit zajímavější studenti. Právě pedagogové a studenti jsou tím, co rozhoduje o výsledcích a uplatnění, což lze ostatně vidět i u jiných škol.

Jeho zvolení provázela rozjitřená atmosféra libosti studentů, ale i odporu a především nelibosti v pedagogické sboru. Zavedl koncepční a personální změny. V rámci vedení se obklopil třemi lidmi a sice Alicí Růžičkovou jako studijní proděkankou, proděkanem pro rozvoj Martinem Čihákem a zahraničním proděkanem Tomášem Petráněm. Myslím si, že změny na FAMU se vždy děly organicky, přirozeným způsobem. Vyloženě systémové a tedy koncepční, úmyslné a radikální až s nástupem Breganta. Na seznamu priorit pro změnu byly především následující body: otevřít obory, vytvořit volitelné předměty, zprostředkovat větší možnost spolupráce mezi studenty, změnit překrývání předmětů na jednotlivých katedrách. Dát studentům alternativu ve vztahu volitelnosti pedagoga v hlavních tvůrčích dílnách. Respektování individuálních

potřeb studentů s ohledem na skutečnost, že velké procento nově přijatých uchazečů má již vzdělání z předchozí vysoké školy nebo zkušenost z praxe. Restartování systému praktických cvičení, zjasnění zadání. Rozšířit spolupráci se zahraničím.

Zaváděné změny vyvolávaly živé kontroverze, které se z kateder přelývaly do akademického senátu nebo shromáždění akademické obce, které se však odehrávaly v ročním cyklu.

Konkrétně se rozšířilo úvodní soustředění v Poněšicích, rekreačním středisku AMU v jižních Čechách, které je povinné pro nastupující studenty a koná se těsně se začátkem každého akademického roku. První ročník byl postaven tak, aby se studenti mezi sebou vídali co nejvíce, praktika se konala společně, stejně jako úvody do jednotlivých oborů. Smyslem bylo propojit studenty mezi sebou, sblížit je ovšem i s pedagogy napříč obory, rozšířit obzor metodologických přístupů.

Když se podíváme blíže na chod praktických cvičení, peníze na cvičení začaly být přidělovány v rámci tzv. vnitřního grantu. Do vnitřního grantu směřovaly rozvojové peníze a studenti mohli ve výzvě požádat o částku vyšší než fixní limit stanovený kurikulem. Ve výsledku se produkce školních filmů během Bregantova funkčního období zvedla přibližně o čtvrtinu.³³ Hlavním argumentem Bregantových odpůrců přitom bylo, že je pouhým teoretikem, zavádí na škole příliš teoretické předměty s akcentem na znalosti historie, metodologie a vědeckým přesah, který ovšem na škole s praktickým zaměřením nemá mít tak velké místo.

Týdenní kurikulum se stabilizovalo tak, že se na začátek týdne včlenily oborové předměty, středy patřily dějinám filmu, čtvrtky oborovým předmětům a v pátek se konaly tzv. moduly - celodenní (nebo i přelévající se do víkendu) intenzivní semináře a workshopy s mimoškolními hosty, zahraničními tvůrci nebo pedagogy školy. Moduly organizovala obvykle jedna katedra, ale koordinace spadala pravomocně pod proděkanku, aby se udržel přehled s celofakultní náplní. Předměty byly rozvrstveny do třech kategorií: striktně oborové, povinně volitelné a zcela volitelné. Každý předmět měl své kreditové hodnocení, jednotlivé katedry tedy neměly naplnit jako doposud svůj kreditový strop pro studenty

³³ Vít Janeček, *FAMU jako zážitková agentura. A co dál?* Cinepur, 30.8.2017, číslo 106.

absolvováním jen danou povinnou výukou. A zde začalo docházet ke kolizi - studenti se ocitli pod tlakem velkého množství závazků, kterých měli dostát. Kmenoví pedagogové nechtěli slevovat z množství ryze oborově povinných předmětů, pracoviště byla zpočátku rezistentní. Což je naprosto logické, protože netvůrčí katedry dbaly na základní penzum předmětů, jež podle nich vytváří znalost řemesla a je pro osvojení si oboru nepostradatelné. Při setkání akademické obce v rámci projednávání Ročních učebních plánů tedy docházelo k emotivním diskusím.

Je potřeba také zmínit letitý problém závazků pedagogů - pro etablované a stále tvořící pedagogy není možné v určitém období školu navštěvovat. Stejně tak je polovina letního semestru obdobím, kdy pravidelně dochází ke zvýšené absenci studentů s ohledem na přípravu a samotnou realizaci praktických cvičení. Pro studenty klíčovým výstupům. Systémovým řešením pro usnadnění práce studentů je určité přizpůsobení akademického roku právě těmto okolnostem. To znamená, že zimní semestr může tvořit poklidný půlrok víceméně teoretičtějšímu zaměření výuky. Modulová forma výuky koncentrovaná do letního semestru se jeví jako kulantní řešení, jelikož se jedná o rychlou a intenzivní formu výuky. Výhodou je možnost zprostředkovat posluchačům kontakt s personou jinak profesně vytíženou, pro kterou by nebylo možné dostát závazku učit během celého semestru. Zároveň i studentům se otevírá prostor trávit část dnů na práci spojenou s realizací praktických cvičení. Dokonce si myslím, že často nejde o špatnou morálku posluchačů, že by se povinné výuky neúčastnili z lenosti, ale zkrátka s ohledem na skutečnost, že jsou plně zaměstnaní přípravou svých filmů.

Zahraniční stáže a možnost rozšiřovat si zkušenosti mimo tuzemský kontext vytváří další téma k zamyšlení. Bakalářský program studia, tedy první tři roky studia, mají být obdobím ustanovování tvůrčích štábů, svým způsobem dochází k přirozenému utváření jedné filmařské generace. Pestrost, rychlost a svoboda současné doby však paradoxně koncentraci studenta i narušuje. Tlak na co nejlepší výsledek je myslím od předrevolučního období nově obohacen o dva faktory. Na jedné straně možnost zahraniční zkušenosti, která je samozřejmě velmi inspirativní a plodná. Zároveň lákavá ambice realizovat již na škole projekt „větší“, než jak je praktické cvičení definováno v Bílé knize. Je těžké definovat hranici, protože je nepochybně přínosné zvyšovat úroveň výstupů. Zároveň z praxe je zřejmé, že ve chvíli, kdy dochází k financování z více subjektů, zvyšuje

se i časový horizont pro vytvoření výstupu. Systémový přístup k těmto dvěma současným objektivním situacím může vyřešit postoj, že v bakalářském programu nebude možné zahraniční stáže absolvovat, stejně tak, že financovat tedy koprodukovat bude možné až bakalářský film a následně absolventský. Schopnost formovat generaci, vytvářet jednotnou komunitu, vždy bylo pro FAMU hlavní devízou a historicky ji naplňovala.

S ohledem na personální obsazení kateder přišel Bregant s vizí, že vypsané konkurzy na vedoucí pozice budou s končícími mandáty. Prezentace kandidátů na vedoucí pozice a následná debata se staly veřejnou obhajobou postu, čímž se vyvažovala děkanova značná rozhodovací pravomoc. Součástí pak byla uzavřená debata komise pouze se studenty. Tento detail v mechanismu způsobil zvýšení institucionální kultury.

Obecně lze Bregantovo období definovat také jako snahu dostat do školy odvážné a nekonformní osobnosti. Na katedře režie začal působit Jan Němec, který byl do té doby na katedře dokumentární tvorby. V Umělecké radě zasedli Ladislav Helge, filosof Miroslav Petříček, spisovatel a překladatel Ladislav Šerý, režisér a scenárista Lubor Dohnal, dokumentární režisérka Helena Třeštíková, spisovatel a filmař Martin Ryšavý, na katedru fotografie Jaroslav Bárta a na katedru animované tvorby Michaela Pavlátová. Vedoucí katedry režie byla Věra Chytilová a na katedře dokumentární tvorby obsadil vedoucí post Karel Vachek. Část akademické obce se kvůli konkurzům cítila do určité míry dotčena, proto někteří pedagogové své funkce opustili. Jednalo se asi o pětinu pedagogů.³⁴

Celkově můžeme mluvit o radikálních změnách, které dodnes vzbuzují u konkrétních aktérů emoce. Atmosféra byla vzrušená, záměry byly mnohdy autoritativní, zároveň ale velmi otevřené, takže Bregant snášel kritiku. Po skončení jeho mandátu kandidovali na post dva uchazeči. Zkušený děkan 90. let Jan Bernard a Pavel Jech, absolvent katedry režie, syn exulantů z 60. let, který studoval Columbijskou univerzitu.

³⁴ Vít Janeček, *FAMU jako zážitková agentura. A co dál?* Cinepur, 30.8.2017, č. 106.

5.2.4. Děkan Pavel Jech

Období děkanování Pavla Jecha (2008 - 2016) lze vnímat jako uklidnění rozbouřených vod. Nově nastavené systémy se postupně stabilizovaly. Pro čerstvé uchazeče se zkrátilo úvodní iniciační soustředění v Poněšicích. Otevřely se možnosti zahraničních stáží, a tak studenti začali možností hojně využívat. To vedlo ovšem ke stále častějšímu rozkládání nebo přerušování studia, a tak se zpřetrhávala vazba mezi týmy. Celková velká orientace na zahraničí, množství a všesměrovost, zkrátka obrovská míra otevření se, ale měla za následek menší koncentraci, rozprchnutí se. Velká a pestrá účast zahraničních hostů přinesla samozřejmě mnoho pozitivního. Ve výsledku ale tato velká otevřenost způsobila určitou fragmentarizaci, efekt krátkodobých zážitků, možná narušení koncentrace péče o samotné studentské výstupy.

Pro post děkana je klíčová přirozená autorita a podle mého názoru člověka s jasnou odvahou, vizí a organizačními schopnostmi. Nejedná se o organizátora. V současné době převládá v oblasti audiovizí produkce zážitků nad uměním.

Pavel Jech vnímal školu v kontextu jiných výrazných evropských škol jako významnou tím, že byla na jedné straně uměleckou konzervatoří zaměřenou na praxi a zároveň tradiční vysokou školou. To se mimo jiné projevuje formou absolutoria, kdy studenti končí uměleckým dílem i teoretickou diplomovou prací. Permanentní balancování, které funguje přes 70 let, dává udržování rovnováhy mezi teorií a praxí smysl, neoddělitelně k procesu patří.

Z hlediska statutu školy můžeme zkusit nahlédnout její postavení v legislativním rámci s ohledem na srovnání se zahraničím. FAMU spadá pod Ministerstvo školství, což se občas může jevit jako nevýhodné. Například dánské nebo francouzské národní filmové školy mohly držet systém praktických cvičení v hermetické rovnováze a nevztahovaly se na ně povinnosti spojené s podmínkami studia na vysoké škole. Tyto školy nebyly v Boloňské dohodě³⁵, a tak studenti neměli možnost zahraničních stáží nebo přerušování studia (což právě vysokoškolský zákon umožňuje). Dařilo se jim tedy automaticky udržovat

³⁵ Boloňský proces má za cíl vytvořit a rozvíjet Evropský prostor vysokoškolského vzdělávání. Primárně neznamená sjednocení jednotlivých národních systémů, jako spíše vytvářet, rozvíjet a podporovat prostředky pro jejich propojení. Cílem procesu je zachovat národní diverzitu systémů, zvýšit jejich vzájemnou prostupnost v rámci získávání akademické kvalifikace v ostatních zemích.

počet studentů z jednotlivých specializací v rovnováze. Udržovat větší koncentraci pro vznikající týmy. Postupně si ale i tyto školy uvědomily větší množství výhod spojených se studiem jako u nás, takže začaly mezinárodní dosah dohánět.

Zvýšená vysokoškolská byrokracie má na plynulé fungování vysoké filmové školy mnohdy negativní vliv. Jak jsem již zmínila přechod na kreditový systém. Je komplikované jej co nejlépe začlenit do systému výuky, která je postavena na praxi. Nikdy nebude možné zcela objektivně najít ten nejkorektnější způsob, jak měřit čas věnovaný natáčení filmu. Kreditní systém je logicky nastaven na tradiční výuku v učebně.

Samotné financování filmové vysoké školy je velmi rafinovanou hrou. V postavení s dalšími dvěma fakultami může působit iritujícím způsobem. Může to být někdy až v kontrastu s jejím smyslem a duchem. V hlavní míře probíhá přes MŠMT, AMU (nejdříve koeficienty, pak kontraktováním), doplňujícím financováním je výzkum. Na výslednou tvorbu má důsledek, jací studenti jsou přijati. Pokud bude důraz vysokoškolské politiky kladen primárně na podporu posluchačů, kteří ještě nemají „odstudovaný“ určitý počet let na jiné vysoké škole, budou některé obory nuceny přijímat studenty v rozporu s dlouhodobou tradicí školy přijímat rozvinuté a obecně vzdělané adepty. Nejvíce se to týká hlavních tvůrčích kateder režie, dokument a scenáristika. S tímto problémem se nepotýkají jiné filmové evropské školy, které pod ministerstvo školství nespádají.

Tradiční systém praktické výuky koliduje s podmínkami moderního univerzitního systému, který podporuje všeobecné vzdělávání. Přesto ale FAMU zůstává v rámci oborové specializace klasickou školou, kde není zvykem přestupovat mezi katedrami- absolvovat stáže mezi obory. Na rozdíl od jiných uměleckých škol, kde je přestup v ateliérech pro posluchače možný.

5.3. Autorský film

V úvaze nad spektrem filmové tvorby, filmovými výstupy, se nejde vyhnout autorskému filmu jakožto zástupci umělecky hodnotného díla. Auteurská teorie, jejíž významová interpretace se od doby vzniku v pol. 50. let značně proměnila, bude dobře ilustrovat, jak nikdy nejde v uvažování o filmu oddělit teorii s praxí. Zatímco u jiných uměleckých odvětví to do určité míry možné je, kolektivní specifikum a propojení s technologií zkrátka jeden talent s totálním vzděláním

spasit nedokáže. Výsostní zástupci Jean-Luc Godard, Francois Truffaut a celý okruh okolo časopisu Cahiers du Cinéma chápal „auteura“ jako režiséra, který rozvíjí osobitý styl nebo se zaměřuje na specifická témata. Nejde tedy zaměnit nebo přehlédnout režisérův vliv. Okruh tvůrců tedy oceňoval specifický vizuální styl (Alfred Hitchcock) nebo reflexi konstantních témat (humanismus u Jeana Renoira). Navíc cinefilní obdiv nejen k těmto dvěma tvůrcům, ale také k Akiru Kurosawovi, Satjídžitu Rájovi a Orsonu Wellesovi dokládá, že tito režiséři velice dobře znali specifika filmového řemesla a hlavně žánr, jeho přesnou stavbu. V současnosti je výklad termínu významově spjatý s myšlenkou „autera“ jakožto scenáristy a režiséra v jedné osobě, případně ještě producenta a střihače v jedné osobě. Původní smysl ale nebyl „dělat si všechno sám“. Tomu se otcové zakladatelé myšlenky vysmívali. Tímto přístupem se jakoby zdánlivě snižuje profesní náročnost na takový typ projektu. Jsem ale přesvědčená, že právě řemeslná průprava a vlastně profesionalita provázela i zástupce slavné éry francouzské nové vlny. Došlo až k určitému nepochopení. Uvedu příklad-nadčasovost Godardova *U konce s dechem*, filmu spojeným se spontánními momenty a nezaměnitelným mladistvým Belmondem, nelze ale vnímat jako sled náhod, šťastnou souhru improvizace, o povedeně zachycený volný proud myšlenek. Když budeme analyzovat střihovou skladbu, s naprostou přesností narazíme na železném dodržení základního schématu stavby dramatu. Na minutu přesně. Revolučnost není narativní ale čistě formální. Negativní hlavní hrdina, ze kterého nikdo nedělá sympatickou osobu. Ostatně i Belmondo ve svých pamětech uvádí, že byl velmi dobře připraven a že vlastně ona ležérnost stála velké úsilí. Nelze zaměnit lehkost projevu s lehkovážností v realitě. Když srovnáme různé formy uměleckých výstupů, poezie je nejosobnější, film je nejneosobnější (mezi nimi je román, povídka a jiná literární díla).

Pro ten nejlepší výsledek, své místo v kulturních dějinách, je potřeba skutečně neustále balancovat mezi teorií a praxí. Analogických dvojic, které se takto přelévají, bychom našli spoustu dalších (přelévání sil mezi producentem a režisérem atd.).

Autorský přístup k tvorbě má v české filmovém prostředí své jasně alokované místo. Je potřeba zmínit, že rezonuje-li český film v Evropě, dosáhne-li ohlasu za tuzemskými hranicemi, tak je to obvykle v rámci festivalového sukcesu. Žánrový film se v evropském kontextu prosadit prakticky nedokáže, na to vlastně tradice filmového zázemí a řemeslné zdatnosti nestačí.

5.4. Význam vzniku filmové školy

Vznik FAMU znamenal naprosto nové začlenění mladých lidí do praxe, mohlo se začít upouštět od systému asistence a pomalého předávání zkušeností z jedné generace na druhou, které v sobě obsahovalo tendenci vnímat vyvinuté postupy jako neměnnou danost. Jako celek řemesla, jenž po osvojení a zvládnutí může pokračovat dál. To blokovalo nástup mladých lidí do tvůrčích pozic. Samotní zakladatelé byli pestrou kombinací umělců i praktiků s nutkavou potřebou reflektovat svou práci, nechyběli ani intelektuálové z dalších oblastí, kteří měli o film zájem. Důraz na roli dramaturga, scenáristy (nebo dramatika či spisovatele), hrálo v institucionálním filmovém prostředí klíčovou roli a disponovali nemalými rozhodovacími pravomocemi. Jednoznačně to vytvářelo kvalitativně jiný prostor, než když jeho stavbu určují ekonomové. Ti zastupují jen dílčí perspektivu k výše jmenovanému.

Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo zamyslet se nad formou a způsobem výuky na FAMU, zohlednit poměr praktické a teoretické náplně. Spojení *Vědomí tradice*, *vědomí koncepce* se váže k tezi, která se týká proporce tvořivosti a koncepčnosti. Tam, kde byla jasná koncepce až v druhém plánu, byla o to více přítomna tradice. Naopak tam, kde byla jasná koncepce, stává se tradice pouze kontextuálním rámcem, který vyzývá k navazování, spíše než sám zavazuje.

Konkrétně se jedná o pozici děkana, který si vybírá spolupracovníky na úrovni vedení školy a tím samozřejmě určuje celé její směřování. Jednotlivé články řetězce „děkan – proděkan – vedoucí katedry – pedagog – student“ vedou k tomu, že funkce děkana do určité míry ovlivňuje i samotnou budoucí tvorbu dané země. Přestože jde všem aktérům o stejný cíl, nevolí k němu stejnou cestu ani k cíli nejdou stejným způsobem. Cíl vidím jako rozvoj talentů a výraznou tvář kinematografie. Dovolím si vyjádřit vlastní názor s ohledem na to, že jsem se snažila s historií školy co nejvíce seznámit. Podle mého mínění vede cesta k vytvoření sebevědomé kinematografie přes permanentní balancování mezi osvojením si praktické a teoretické roviny. Neexistuje jednoznačný správný postulát. Klíčem je hledání hermetické vyváženosti. Film je kolektivním dílem, je založený na znalosti řemesla a k profesionálnímu zvládnutí této disciplíny patří teoretické vzdělání. Stejně tak jako se nevyklučuje umění a žánrový film, nestojí pojmy teorie s praxí proti sobě, ale jsou spíše vedle sebe.

Od samého počátku byla škola otevřená, koncipovaná jako mezinárodní, rektor A. M. Brousil se silou své osobnosti snažil, aby škola nezabředla do pozice provinční školy.

FAMU ve své první etapě vývoje v letech 1945 - 1949 hledala program studia a vhodné způsoby výuky. Nebyla dostatečně materiálně a personálně zajištěna, proto teorie převažovala nad praxí. Počátky obsahovaly množství improvizace.

Druhá etapa v letech 1949 - 1959 je charakteristická stabilizací a vytvořením podmínek pro rozšíření praktické výuky. Škola získala dva ateliéry a základní technické vybavení. Došlo k nárůstu realizovaných filmů a některé získaly mezinárodní ocenění v zahraničí. 50. léta lze definovat jako období zvýšení počtu

kmenových pracovníků, což ukotvilo fungování instituce. Škola se jednoznačně přihlásila k uměleckého charakteru.

Celková atmosféra 60. let byla naprosto jedinečná, což se projevovalo ve všech uměleckých formách. Dodnes se jedná o zlatou éru kinematografie. Příslušníci československé nové vlny představovali doposud nejvýznamnější přínos světové kinematografii. V této třetí etapě byla systémově věnována pozornost uplatnění absolventů v praxi a fungovalo propojení s ČST, Barrandovem a KF. Nejenom, že televize pomáhala škole po technologické stránce. Dnes je spolupráce mnohem více izolovaná.

70. a 80. léta charakteristická obecně v kulturním a společenském prostředí určitým zmrazením invenčních posunů, přesto nezničila liberálního ducha školy. Období bylo nakloněné spíše vzniku únikových žánrů.

V 90. letech se škola ze státní instituce transformovala ve veřejnou vysokou školu. V politickém systému školy měl děkan FAMU ve srovnání s jinými vysokými školami velkou pravomoc. Současně mají výrazný vliv také studenti, což se projevuje nejvíce v případě senátních voleb.

FAMU si obhájila svou pozici, do té doby byla úzce spjatá se státním monopolním filmovým a televizním průmyslem. Skončila centrálně řízená ekonomika, přetvořil se celý národní systém hospodářství. Škola se historicky vyvíjela spíše organicky. Změny se děly v rámci politického vývoje. Ryze systémově ji změnil příchod děkana Michala Breganta.

Miloš Forman vzpomíná na školu jako místo, jehož největším darem pro něho u spolužáky byla svoboda. V historii školy se projevil v mnoha podobách, přicházela od vedení a z akademické obce. Svoboda tvoří nezbytnou součást FAMU, ruku v ruce s intelektuálním a kreativním bezpečím.

Práci bych ráda zakončila citací ze Zakládacího dekretu AMU: „Film je velmi mocnou výchovnou zbraní ve smyslu pozitivním, ale i negativním, čímž odpovědnost za filmovou tvorbu roste. K odpovědnosti možno přibrati i jedince, kteří tvoří vědomě. Vědomá tvorba předpokládá důkladné studium. „

Filmografie

Horečka všedního dne.

Režie: Miloš Zábanský, scénář: Miloš Zábanský, hrají: Roman Skamene, Ladka Kozderková. 23 min. Československo 1981.

Ropáci.

Režie: Jan Svěrák, scénář: Jan Svěrák, hrají: Lubomír Beneš, Jiří Němec, Ivo Kašpar. 20 min. Československo. 1988.

U konce s dechem.

Režie: Jean-Luc Godard, scénář: Jean-Luc Godard, kamera: Raoul Coutard, hrají: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg. 87 min. Francie 1960.

Loutky Jiřího Trnky.

Režie: Bruno Šafránek, kamera: Jiří Kolín, hrají: Jiří Trnka, Václav Voska. 25 min. Československo 1955.

Soupis citací a pramenů

AMU 3. října 1996. *O identifikaci a kultivaci uměleckého talentu*. In: Sborník z konference pořádané k 50. výročí založení AMU. Praha: Akademie múzických umění 1996.

BEDNAŘÍK, Petr. Institucionální vývoj FAMU v 60. letech. Ročník 27, 2015, č. 4 (100).

BERNARD, Jan. *Z šedé zóny*. Praha: Akademie múzických umění 2010.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny Filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007.

Co přinesl školní rok 1959-60?. *Film a doba*, 1960, č. 6, s. 409.

Čerpání z účtu fondu kinematografie in *Bulletin Českého filmového svazu FITES*, 1992, č. 1, s. 5.

Český hraný film VI.. 1981-1993/ Czech Feature Film VI.: 1981-1993. Praha: Národní filmový archiv 2010.

Český hraný film V.. 1971-1980/ Czech Feature Film V.: 1971-1980. Praha: Národní filmový archiv 2007.

Český hraný film IV.. 1961-1970/ Czech Feature Film IV.: 1961-1970. Praha: Národní filmový archiv 2004.

Český hraný film III.. 1945-1960/ Czech Feature Film III.: 1945-1960. Praha: Národní filmový archiv 2001.

DACZICKÝ, Jan. *3F*. Diplomová práce KP FAMU Praha 2003.

FASSATTI, Tomáš. *Dokumentační sešity historie FAMU*. Benešov: Archiv výzkumu Muzea a designu, 2008.

Filmová ročenka 1992. Praha: Národní filmový archiv 1993.

Filmová ročenka 1990-99. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2000.

FRIDRICHOVÁ, Hana. Zastavení s doc. Iljou Bojanovským, děkanem Filmové a televizní fakulty AMU. *Kino*, 1976, č. 22, s. 2.

FRIMLOVÁ, Jana. *Analýza učebních plánů katedry produkce se zaměřením na profil absolventa ve srovnání se zahraničními školami.* Diplomová práce na KP FAMU Praha 2001.

FRANC, Martin. Rok 1956 na FAMU z pohledu Archivu AMU. *Iluminace*, ročník 27, 2015, č. 4 (100), s. 21.

FRANC, Martin a kol.. *Dějiny akademie múzických umění v Praze.* Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU v roce 2017.

HÁBOVÁ, Milada aj.. *Československá kinematografie.* Praha: Československý filmový ústav 1981.

HALADA, Andrej. *Český film 90. let. Od Tankového praporu ke Koljovi.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1997.

HAMINA, Lakhdar. Hovoříme se zahraničními studenty FAMU... . *Kino*, 1960, č. 18.

HOLUB, Petr. Režisér neznámý. *Respekt*, 1992, č. 40.

HORAL, Aleš. *Autopsie předchozí i současné tvorby a reflexe o studiu filmové a televizní režie na FAMU.* Diplomová práce na KR FAMU Praha 1991.

CHAUN, Igor. *Deník aneb Smrt režiséra 1989- 93.* Praha: Erm 1995.

CHAUN, Igor. *Deník aneb Smrt režiséra 2, 1993-95.* Olomouc: Votobia 1997.

CHLUPÁČ, Miloslav. *Akademie múzických umění v Praze, nositelka řádu práce*. Praha: AMU 1980.

CHVOJKOVÁ, Barbora. RADA, Karel. FAMU dnes. *Film a doba*, roč. 1998, s. 139.

CHYTILOVÁ, Věra. PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, s. 96.

JANEČEK, Vít. *FAMU jako zážitková agentura. A co dál?* Cinepur, 30.8.2017, č. 106.

KOPANĚVA, Galina. Filmy a SOUČ. po vysokoškolsku. *Scéna*, 1984, č. 11, s. 5.

KOTEK, Petr. *Kronika Studentského vysílání: FAMU během listopadových událostí roku 1989*. Praha: Malá Skála 2000.

KRINCVOJOVÁ, Věra. Co je zajímavé, kudy kráčeji. *Rudé právo*, 6. 6. 1989, s. 5.
Kulatý stůl na FAMU. *Film a doba*, 1977, č. 10, s. 574-76.

LUKEŠ, Jan. Setkání s FAMU. *Kino*, 1989, č. 1, s. 2.

LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie (Kritický deník 1987-1993)*. Praha: Národní filmový archiv 1993.

MAREŠOVÁ, Lenka. *Česká kritika a její očekávání ve vztahu k debutům absolventů FAMU v rozmezí let 1990 – 2002. Autorský umělec, nebo nájemný řemeslník?* Bakalářská práce v Ústavu filmu a audiovizuální kultury FFUM Brno 2009.

MATHÉ, Ivo, KOČVAROVÁ-SCHARTOVÁ, Markéta, BERNARD, Jan, SMOLKA, Jaroslav. AMU=DAMU+FAMU+HAMU. In: *Sborník k 60. výročí svého založení*. Praha: Akademie múzických umění 2006.

MFFKV 9-18.7.1992. *Zpravodaj Českého filmového svazu FITES*, 1992, č. 1, s. 33-4.

NAVRÁTIL, Antonín. Co je FAMU speciál. *Tvorba*, 1987, č. 11.

NAVRÁTIL, Antonín. Spolupráce filmových škol. *Film a doba*, 1986, č. 2, s. 107-8.

NÝVLTOVÁ, Elena. *Vývoj, stav a perspektiva katedry produkce a řízení FAMU*. Diplomová práce na KP FAMU Praha 1981.

OTÁHAL, Milan, VANĚK, Miroslav. *Sto studentských revolucí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1999.

POLÁK, Adam. *FAMU- katedra filmové a televizní produkce se zaměřením na historický vývoj a uplatnění absolventů v praxi*. Diplomová práce na KP FAMU Praha 2003.

POLEDŇÁKOVÁ, Jitka. *Analýza FAMU Speciál*. Diplomová práce na KP FAMU Praha 1987.

Produkce Studia FAMU v roce 1964-65. *Filmová informace*, 1966, č. 3.

PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000.

Sborník k 65. výročí založení AMU. Praha: Akademie múzických umění 2011.

SEDLÁK, Lubomír. 3 autoři, 4 otázky. *Scéna*, 1986, č. 12-13.

SKOKÁNEK, Jan. *Historie jednoho chaosu*. Diplomová práce na KDT FAMU Praha 1988.

SUK, Jiří. *Labyrintem revoluce*. Praha: Prostor 2003.

Škola múz. In: *Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989.

TESSONNEAU, Rémy. Filmové a televizní školy ve světě. *Panorama*, 1957, č. 38, s. 1058-62.

VÁVRA, Otakar. *Historie filmové a televizní režie AMU*. rkp. s d. (1996), s. 20-21.

TRŠ, Antonín. *Absolventské filmy hrané režie FAMU 70. let*. Diplomová práce na KSD FAMU Praha 1984.

WASSERMAN, Václav. Nejlepší léta života. In: *Sborník prací Akademie múzických umění v Praze*. SPN Praha 1966.

WIENEROVÁ, Ženka. Ve Vídni na jedničku- a jak dál?. *Film a doba*, 1960, č. 1.

ZVARÍK, Emil. Celoročný denný kurz pre kinetickú fotografiu a kinematografiu pri Škole umeleckých remesiel v Bratislave 1938 – 1939. *Filmový sborník historický* 2, 1991, s.121-130.

ŽALOUDKOVÁ, Klára. *FAMU v letech 1989-1993*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UK, Praha 2015, s 46 a 47.

Digitální dokumenty

WWW: < <http://www.dokrevue.cz/clanky/poslani-famu-pohledem-jejich-6-dekanu>>

WWW:< <http://film.ff.cuni.cz/> >